

121/122

TEATRON

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

du 25 avril au 14 mai 1995

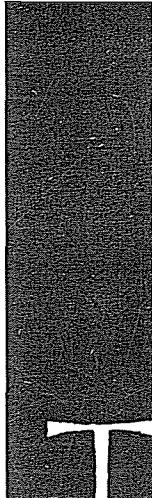
Le théâtre ambulant Chopalovitch

de Lioubomir Simovitch

Traduction: Borka Legras,
Anne Rénoué

Mise en scène: Anne Vouilloz,
Joseph-Emmanuel Voeffray

Vidy-Lausanne



TEATRON
121/122



Zima 2002 / Proleće 2003

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 121/122

Godina XXVII/XXVIII

YU ISBN 0351-7500

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

<http://www.theatremuseum.org.yu>

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Međenica

Uredništvo

Ognjenka Milićević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Đanja Suša

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Grafičko oblikovanje:

Tatjana Simonović Ljubomirova

Fotografije na naslovnoj strani:

Ilustracije iz predstava po delu Ljubomira Simovića

Štampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno februara 2003.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i javnog informisanja Vlade Srbije

Štampanje ovog broja pomogla Kompanija "Novosti" AD



SADRŽAJ

UVODNIK 5

ISTORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA Nova čitanja drama Ljubomira Simovića

Ivan Medenica, *Učitavanje, Iščitavanje, Čitanje* 7

Anketa *Teatrona* 17

Petar Marjanović, *Neostvariv mitski san
u drami savremene osećajnosti* 23

Jasmina Vrbavac, *Čudo u "Šarganu" ili simulacija boga* 37

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

Jovan Ćirilov, *Tragovi u sepiji povodom izložbe
Američka pozorišna fotografija 19. veka u MPUS* 53

Feliks Pašić, *Ja sam skeptični optimista
(razgovor s Dejanom Mijačem)* 57

Izabela Konstantinović, *Pozorište Viktora Igua* 67

ESTETIKA POZORIŠTA O groteski, o grotesknom

Ognjenka Miličević, *Groteska kao naličje stvari* 77

Mihail Bahtin, *O groteski* 80

Viktor Igo, *O grotesknom u drami* 84

V. E. Mejerholjd, *Groteska* 88

V. E. Mejerholjd, *Scenologija i režija* 90

J. Vahtangov, *Groteska - tragična, komična!* 94

G. Tamarin, *Teorija groteske* 94

Hans Ginter, *Prilog teoriji grotesknog* 104

HRONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA

- Hening Rišbiter, *Pristupi Geteovom "Faustu"* 109
Jelena Kovačević, *"Faust"* na scenama Srbije 111
Vesna Radovanović, *Rizik inscenacije* (drama) 117
Milena Jauković, *Prva majska noć* (balet) 123
Gorica Pilipović, *Upornost se ne isplati* (opera) 127
Gorica Pilipović, *Lepota stvaranja* (opera) 128

PRIKAZI KNJIGA

- Gordan Maričić, *Pravim putem do Vizantije* 131
Srđan Simonović, *"Američki san"* u drami 133

IN MEMORIAM

- Marija Crnobori Fotez, *Dubravka Perić* (1927-2002), 137
Irena Kolesar (1925-2002),
Petar Slovenski (1924-2002)
Marijana Petrović, *Branislav Kravljjanac* (1928-2002) 139
Ljiljana Mrkić Popović, *Milenko Maričić* (1928-2002) 141

SAVREMENA SCENA

- Tod London, *Stanja američke drame* 143
Ljubomir Simović, *Boj na Kosovu* 149
Ljubomir Simović, *Uvod u čitanje novog
"Boja na Kosovu"* 185

SUMMARY 190



Temat iz istorije nacionalnog pozorišta (*Istorijski pozorišni preispitivanja*) posvećen je, u ovom broju *Teatrona*, dramskom opusu jednog od najznačajnijih srpskih dramatičara, Ljubomira Simovića (1935), koji je, na osnovu svoje umetničke vrednosti, već stekao status "savremene klasike" nacionalne dramske književnosti. Jedan od neposrednih povoda za bavljenje ovom temom bio je kraj Simovićevog rada na drugoj verziji njegovog komada *Boj na Kosovu*, verziji koju, sa zadovoljstvom, objavljujemo na kraju ovog broja. Drugi razlozi zašto smo baš sad odlučili da se posvetimo ovoj temi – pre svega, novi ciklus igranja Simovićevih drama – navode se i obrazlažu u uvodnom tekstu bloka iz istorije nacionalnog pozorišta. U ovom bloku objavljujemo kritičku studiju Ivana Medenice o najnovijim izvođenjima Simovićevih drama na beogradskim scenama, anketu sa rediteljima novijih postavki komada ovog autora, kao i oglede Petra Marjanovića o prenošenju motiva epske narodne pesme u dramu *Hasanaginica* i Jasmine Vrbavac o mitskim strukturama u Čudu u "Šarganu".

U standardnoj rubrici *Hronika Muzeja i ogledi* objavljujemo tekstove koji se odnose na tekuću produkciju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: prikaz izložbe o američkim pozorišnim portretima 19. veka iz pera Jovana Ćirilova, razgovor Feliksa Pašića sa vodećim srpskim rediteljem Dejanom Mijačem (vođen u okviru Pašićevog ciklusa "Razgovor s etnikom"), kao i tekst predavanja Izabele Konstantinović o dramskom stvaralaštvu Viktora Igoa, održanog povodom proslave značajnog jubileja – dvesta godina od autorovog rođenja.

Kao i u prethodnim, i u ovom broju *Teatrona* temat iz *Estetike pozorišta* nije omeden niti uslovljen nekim konkretnim, aktuelnim razlozima, već on pokušava da na sveobuhvatan, sistematizovan i lemljan način prevazide odredene praznine koje postoje u našoj teatrologiji. Temat posvećujemo pojmu *groteske* u drami i pozorištu; iako se kao pojam javlja tek u 15. veku, groteska vodi poreklo iz dalje prošlosti, ali se posebno zanimljive i značajne manifestacije groteske i grotesknog u oblasti dramske i pozorišne umetnosti javljaju upravo u 20. veku. Autor temata, Ognjenka Milićević, izabrala je neke od najznačajnijih tekstova o pojmu groteske u teatru (autori kao što su Igo, Mejerholjd, Vahtangov, Bahtin, itd.), pregledno kontekstualizovala ovu temu u svom uvodnom tekstu i sastavila dragocenu i iscrpnu bibliografiju studija o ovom značajnom teatarskom pojmu.

Rubrika *Hronika savremenog pozorišta* se dosad sastojala od niza kritičkih prikaza recentne produkcije iz oblasti drame, umetničke igre i opere, ostvarene na domaćim scenama. U ovom broju uvodimo novinu utoliko što su prilozi naših saradnica tematski objedinjeni, a na osnovu zanimljivog i značajnog podatka da su u tekućoj sezoni, u Narodnom pozorištu u Beogradu, postavljene i drama *Faust* Johana Wolfganga Getea (oba dela) i opera *Faust* Šarla Gunoa; zato objavljujemo kritičke prikaze aktuelne dramske i operске postavke *Fausta*, kao i baletskog diver-tismana iz Gunoove opere. Ovakvu, tematski fokusiranu celinu, upotpunjaju i informativni tekst o svim značajnim izvođenjima drame i opere *Faust* na srpskim scenama, kao i tekst predavanja uglednog nemačkog kritičara Heninga Rišbitera o različitim tradicijama izvođenja Geteovog remek-dela u Nemačkoj. Rubriku zatvaramo prikazom nove domaće opere *Narcis i Echo*, koja je na poslednjem Bemusu izazvala veliko interesovanje stručne javnosti.

Rubrika *Prikazi knjiga* ima dva priloga: Gordan Marićić piše o knjizi *Venecije Kotas* koja tematizuje jednu nepravedno zapostavljenu temu – pozorište u Vizantiji – što je i naziv ove studije, a Srdan Simonović prikazuje antologiju savremene američke drame, *Pre i posle "Kose"*, koju je priredio Jovan Ćirilov. Naših

dragih kolega, koji su preminuli između dva izdanja *Teatrona*, sećamo se u rubrici *In memoriam*.

U bloku o inostranom pozorištu (*Savremena scena*) bavimo se aktuelnom dramskom i pozorišnom produkcijom u Sjedinjenim Američkim Državama. Umetnički direktor ugledne asocijacije *New Dramatist*, koja podstiče razvoj savremenog dramskog pisanja, Tod London, piše tekst o različitim tendencijama u američkoj dramaturgiji.

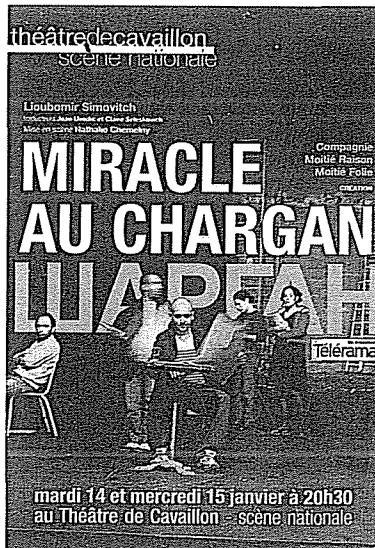
KSENIA RADULOVIĆ I IVAN MEĐENICA



STORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA

NOVA ČITANJA DRAMA LJUBOMIRA SIMOVIĆA

UČITAVANJE, ISČITAVANJE, ČITANJE



Plakat za prvo izvođenje
Čuda u "Šarganu"
u Francuskoj.
Théâtre de Cavaillon,
režija Nathalie Chemelny,
14. i 15. januara 2003.

7

Iako, sasvim sigurno, nisu potrebni posebni razlozi da bi se ponovo razmatrao opus jednog od naših najvećih dramičara, Ljubomira Simovića, uredništvo *Teatrona* je, ipak, imalo i neke aktuelne povode kada je donelo odluku da temat iz istorije nacionalnog pozorišta u novom broju posveti upravo ovoj temi. Međutim, pre nego što navedemo te konkretnе povode, treba izneti jednu napomenu metodološke prirode: dosadašnji dramski opus Ljubomira Simovića, sastavljen od četiri drame napisane u periodu od 1973. do 1989. (*Hasanaginica*, *Čudo u "Šarganu"*, *Putujuće pozorište Šopalović i Boj na Kosovu*), već je stekao puno pravo da se nazove "savremenom klasikom" – taj legitimitet pružaju mu brojna pozorišna izvođenja u zemlji i inostranstvu, osvojene nagrade, temeljna kritička razmatranja čije je predmet već bio – pa mu je, kao takvom, mesto i u istraživanju iz oblasti *istorije* nacionalnog pozorišta. Ovom napomenom želimo da se ogradimo od moguće primedbe da nije prošlo dovoljno vremena da bi se Simovićev dramski opus mogao da posmatra kao deo istorije našeg pozorišta; uostalom, nova uredivačka koncepcija *Teatrona*, a u skladu sa ten-

dencijama u savremenoj istorijskoj nauci, jeste ta da se istražuju upravo pojave iz neposredne prošlosti.

Postoji nekoliko konkretnih razloga zašto je dramsko delo Ljubomira Simovića baš sada postalo posebno zanimljivo za ponovno razmatranje. Prvi povod bi bio više formalne prirode: krajem 2002. godine, *Stubovi kulture* objavili su knjigu odabralih Simovićevih drama (*Hasanaginica*, *Čudo u "Šarganu"*, *Putujuće pozorište Šopalović*). Dublji razlog za ponovno bavljenje dramskim opusom Ljubomira Simovića nudi činjenica da su ove tri drame doživele, u relativno kratkom vremenskom periodu (mart 2001– mart 2002), nove scenske postavke u vodećim beogradskim pozorištima, i u režiji nekih od naših vodećih reditelja različitih generacija. Prvo je Kokan Mladenović postavio *Putujuće pozorište Šopalović* na Velikoj sceni Narodnog pozorišta, zatim je Jagoš Marković režirao *Hasanaginicu* na sceni Peti sprat istog pozorišta, da bi Dejan Mijač zatvorio ovaj krug novog scenskog čitanja Simovićevih drama sa svojom postvakom *Čuda u "Šarganu"* u Ateljeu 212.¹

Poslednji, ali ne i najmanje važan povod za ovaj temat nudi činjenica da je nedavno Simović završio rad na drugoj, skraćenoj i promenjenoj verziji drame *Boj na Kosovu*, koja u doba nastanka, krajem osamdesetih, nije igrana u pozorištu (poslužila je kao osnova za televizijsku seriju), a nije naišla ni na pozitivan odjek u stručnoj javnosti. Ljubaznošću autora, *Teatron* je dobio priliku da u ovom broju objavi tu novu verziju *Boja na Kosovu*, uz prateći komentar samog Simovića (praksa našeg časopisa je da se uz novu dramu objavljuje i propratna beleška, ali ne iz pera samog pisca). Ovaj kuriozitet da se uz delo objavljuje kritička analiza samog autora, motivisan je izuzetnošću situacije: koliko nam je poznato, u našoj književnoj tradiciji nije bilo značajnih slučajeva – izuzimajući samokritiku Laze Kostića po pitanju drame *Maksim Crnojević* – da je pisac, motivisan primljenim kritikama i vlastitim samokritičkim uvidom, „priznao grešku”, seo i potudio se da je ispravi. Ovaj gest je nemerljivo značajan, s obzirom na to da on ni-

je tipičan ni za psihološku strukturu stvaralaca, a još manje za mentalitetsko-kulturni obrazac koji je, na žalost, dominantan na našim prostorima.



Prethodni tekst može da posluži kao neka vrsta uvoda u ceo temat posvećen dramskom opusu Ljubomira Simovića. Nekoliko narednih redova biće, pak, uvod u konkretnu studiju čija su tema najnovija scenska tumačenja drame *Putujuće pozorište Šopalović*, *Hasanaginica* i *Čudo u "Šarganu"*. Osnovni cilj ove studije jeste da se utvrdi da li su ove nove scenske postavke, s obzirom na to da su se sve tri pojatile u razmaku od svega godinu dana, prouzrokovane nekom naglo i oštro iskazanom tematskom ak-tuelnošću drama, ili je u pitanju čista slučajnost. Ako je u pitanju drugo objašnjenje, to bi značilo da je repertoarski izbor bio motivisan vanvremenskim, immanentnim umetničkim vrednostima ovih tekstova. Drugačije rečeno, ova studija ima za cilj da ispita da li su ova scenska čitanja otkrila neka nova značenja Simovićevih drama, ona koja bi bila u tesnoj vezi s „duhom vremena“.

Zanimljivo je primetiti da radikalnost rediteljskih zamisli – za razliku od njihove vrednosti – ravnomerno opada u ovom tročlanom nizu. To, drugim rečima, znači da se najzaostreniji rediteljski koncept, ili bar njegove konture, prepoznaje u predstavi koja je hronološki prva – u predstavi *Putujuće pozorište Šopalović* koju je režirao Kokan Mladenović. Radikalnost koncepta ogleda se, pre svega, u dramaturškim zahvatima; njih ima dosta, ali se kao najošttri izdvajaju pojava mладог Sekule, zamena lika folksdobjera Majcena likom kolaboracioniste Domazeta i zamena Filipovog testamenta Hamletovim govorom glumicima.

Prvi zahvat – uvođenje na scenu mладог ilegalca Sekule u kratkom prizoru bez teksta (ovaj lik se u drami samo spominje) – nije uopšte dramski obrazložen, ali bar ne uno si pomenjnu. Reditelj Mladenović pravi još jednu sličnu intervenciju: uvođi na scenu kolaboracionistu Domazeta,

¹ Ovde treba naglasiti da ovaj najnoviji ciklus nije prvi „reprizni“ talas igranja Simovićevih drama u našoj zemlji (brojna igranja *Putujućeg pozorišta Šopalović* na francuskom govornom području predstavljaju poseban fenomen); posle prizvedbi, svaka od ove tri drame imala je bar po još jedno značajno izvođenje; spomenimo samo inscenacije *Putujućeg pozorišta Šopalović* i *Čuda u "Šarganu"* u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, obe u režiji Egona Savina, ili postavku *Hasanaginice* u Kruševačkom pozorištu u režiji Ljuboslava Majere.



Foto: Miša Mustaćić

o kome se u komadu lakode samo priča, ali njemu daje tekst i to onaj koji pripada folksdjočeru Majcenu, čime lik Majcena odstranjuje iz predstave. Ova zamena Majcena Domazetom može da opstane utoliko što u komadu ovi likovi imaju sličnu funkciju – oba pripadaju okupatorskim snagama. Međutim, ovakvo dramaturško-rediteljsko rešenje ima obavezujuće implikacije: ako se Nemci potpuno odstrane iz komada, pa se tako okupatorske snage svedu isključivo na kolaboracioniste, to sugerije zaključak da Srbima ne treba strani neprijatelj, da su Srbi sami sebi najveći dušmani, što su sve značenja koja se ne prepoznaju u drami, pa kao takva predstavljaju rediteljevo proizvoljno učitavanje. Moguće je da ove značenjske implicacije uopšte nisu bile rediteljeva namera, već da se on poveo za opisom Domazetove smrti (ubili su ga dok je klapao svinju), te da je u ova zamena Majcena Domazetom

bila samo dramaturško pokriće za atraktivan prizor klanja svinje koji je reditelj uveo u predstavu... To bi bilo još slabije opravdanje od prethodnog.

Poslednja u nizu navedenih dramaturških intervencija – zamena Filipovog testamonta Hamletovim govorom glumcima – ima najvećeg značaja za ono što je, izgleda, trebalo da bude rediteljev koncept predstave. Kada se Hamletov govor, koji postavlja visoke zahteve pred umetnost glume, javi umesto testamonta nadarenog glumca Filipa Trnavca, koga je njegova potpuna obuzetost glumom direktno odvela u smrt, onda on postaje neka vrsta prekora, odnosno uputstva preživelim glumcima iz trupe Šopalović kako se treba odnositi prema svojoj profesiji. Izgleda da je na ovaj način reditelj Mladenović želeo da poentira svoj stav o etičkom problemu bavljenja pozorištem u rat-

² Središnja tema komada, odnos pozorišne i "prave" stvarnosti, ima dve glavne dimenzije: jedno je etičko pitanje da li je ispravno baviti se pozorištem u ratnim uslovima, a drugo je ontološko pitanje gde je granica između pozorišta i sveta, da li se ta granica može prevazići, u kojoj meri i u kom obliku pozorište može da utiče na stvarnost i da je menja.

nom okruženju, što je inače jedna od osnovnih tematsko-značenjskih celina Simovićeve drame.² Konkretno, izgleda da je reditelj želeo da, koristeći dramu, uputi kritiku pozorišnom esnafu zbog njegovog konformističkog držanja u totalitarno-ratnom okruženju, kako onom iz okupiranog Užica četrdesetih, tako i onom iz "slobodnog" Beograda devedesetih.

Iščitavanje rediteljeve značenjske aktuelizacije ne zasniva se samo na zameni Filipovog pisma Hamletovim govorom. Ovaj koncept trebalo bi, u prvom redu, da se zasniva na rediteljsko-glumačkom tumačenju likova iz pozorišne trupe Šopalović, tumačenju u kome dominiraju frivolni tonovi (Boris Komnenić kao Vasilije Šopalović), pa čak i naglašeno karikaturalni (Vera Čukić kao Jelisaveta Protić). Ovakav ton u igri Mladenovićevih glumaca mogao bi da ima funkciju obznanjivanja (čitaj, kritike) nezainteresovanosti Simovićevih glumaca za stradanje ljudi u stvarnom životu, kao i trivijalnosti njihovih nazora o teatru.

I da je dosledno sproveden – a videćemo da nije – ovakav rediteljski koncept bi samo delimično bio utemeljen u tekstu drame. Iako se u *Putujućem pozorištu Šopalović* može prepoznati neka kritika glumačkog konformizma, ovaj komad se nesporno svodi na pohvalu pozorišta i njegove moći da, bar u izvesnoj meri, pozitivno utiče na stvarnost. Pri tome, ovde ne mislimo na moć konkretne pozorišne predstave – koja u komadu *Putujuće pozorište Šopalović* i nije izvedena – već na moć glumačke umetnosti u najširem smislu. "Tako je glumica Sofija, u prvi mah dočekana s moralnim predrasudama, nepoverenjem i osudom užičkih gradana, svojom glumom i lepotom uspela ne samo da odbrani i zaštiti sebe, da osloboди Dropca njegovog vlastitog nasilja, nego i da poštedi uhapšenog Sekulu, jer je zadivljeni Drobac zanemario svoju batinašku dužnost čitavog dana idući za lepom glumicom, pa onda i da čitav grad oslobođi od krvnika".³ ... Ovde može da se napravi kraća digresija i istakne tačan uvid Ksenije Radulović da su Simovićevi glumci, nezavisno od etičkih i filo-

zoskih problema vezanih za prirodu glume i njenog praktikovanja u toku rata, pošten svet; "iz razgovora koji vode Vasilije i Jelisaveta, vidljivo je da glumci nemaju nameru nikome da ostanu dužni novac. Vasilije dugove plaća i ličnim predmetima (satom, na primer), a iz kuće Adžića pakuju se ranije upravo stoga što nemaju novca za dodatno noćenje i ne žele da prevare Simku"⁴... Ovaj uvid dodatno osporava naslućeni Mladenovićev stav o nekakvoj moralnoj problematičnosti glumačke družine.

U prethodnom pasusu problematizovala se opravdanost rediteljskog koncepta. Međutim, svaki rediteljski koncept koji se brani i odbrani scenskim sredstvima je validan; zar ne bi baš bilo zanimljivo i uzbudljivo videti predstavu koja, na primeru ponašanja glumačke trupe u okupiranom Užicu tokom Drugog svetskog rata, pokreće bolnu temu držanja pozorišnog esnafa u devedesetim, u periodu totalitarne vladavine bivšeg srpskog režima? Dakle, nije toliki problem u samom konceptu, koliko u činjenici da on uopšte nije ostvaren – do te mere da se postavlja pitanje da li smo ga tačno rekonstruisali, da li smo bar približno naslutili prave namere ove predstave.

S mukom rekonstruisani rediteljev koncept trebalo bi da se zasniva, kao što smo pokazali, na stilu glumačke interpretacije likova iz pozorišne trupe. Ova se teatarska znakovitost, međutim, ne ostvaruje zato što je sličan stil igre prisutan i u postavci likova užičkih gradana; Danijela Ugrenović pruža potpuno spoljno, dramski neartikulisano i komičarski prenaglašeno tumačenje Gininog lika, Vladan Gajović nudi banalnu karikaturu pijanog Blagoja.⁵ Ova nerazgovetnost glumačkih stilova, ovaj upliv površne i banalne parodije u tumačenje likova Gine i Blagoja, dezavuiše naslućenu rediteljevu zamisao da, putem različitih valera komičkog tretmana, prikaže etičku i estetičku dubioznost glumačkih svenonazora... Umesto koncepta, čije smo konture krajnje izdašno prepoznnavali, predstava *Putujuće pozorište Šopalović* u režiji Kokana Mladenovića i izvođenju Narodnog pozorišta nudi nam, zapravo, samo

³ Zoran Milutinović, Upotreba privida: *Simović, Breht, Vajs*, u knjizi *Metateatralnost*, Studentski izdavački centar, Beograd 1994, 110-111.

⁴ Ksenija Radulović, *Putujuće pozorište Šopalović*, u knjizi *Korak ispred*, Budva Grad-teatar i Oktoih, Podgorica 2000, 95.

⁵ Izuzetak predstavlja Danijela Mibajlović koja je u odhieranom tonu donela lik udovice Simke i ostvarila najcelovitiju ulogu u predstavi.

trku i viku, potpuno neartikulisano scensko dešavanje, monoton ritam i spoljna scenska rešenja. Imajući sve to u vidu, nije čudno što je ova predstava vrlo brzo skinuta s repertoara.



Kao što je naglašeno, u ovoj seriji najnovih scenskih postavki Simovićevih drama stepen radikalnosti scenskih zamisli postepeno se smanjuje. I, zaista, posle pokušaja gradenja izoštrenog rediteljskog koncepta u predstavi *Putujuće pozorište Šopalović*, koji je trebalo da dovede u vezu ovaj komad s aktuelnim problemom ponašanja glumaca u totalitarnim epohama, u predstavi *Hasanaginica* javlja se znatno umereniji rediteljski pristup. Iz ove tvrdnje ne bi trebalo izvući pogrešan zaključak: reditelj Jagoš Marković ne pribegava nekom neutralnom, "klasičnom" scenskom tumačenju, već u Simovićevoj drami izoštrava one tematske i formalne odlike koje odgovaraju njegovom pozorišnom senzibilitetu; jednostavno rečeno – umesto rediteljskog *učitavanja* ovde se javlja rediteljsko *iščitavanje*. Pri tom, on ovaj rezultat postiže prevashodno pomoću scenskih znakova, a bez nekih oštih dramaturških rezova; odstranjeni su samo pojedini prizori, onaj s baštovanima na primer.⁶

Ovakav Markovićev pristup ne samo da je opravдан, već je i nužan kada je u pitanju inscenacija jednog značenjski izuzetno otvorenog komada, kakav je komad *Hasanaginica* Ljubomira Simovića. I, zaista, ovaj *komad s tajnom* nudi nekoliko ravnopravnih ključeva za tumačenje; u skladu s narodnom baladom iz koje potiče, *Hasanaginica* se može shvatiti kao snažna poetska slika neostvarene čežnje (ljubavne, erotske, materinske), koja je povezana s poznatim motivom iz narodne književnosti – motivom "mrtvog dragana". Pored ovog tumačenja koje može da se nazove "izvornim" (izvorno je zato što je vezano za baladu iz koje je drama nastala), *Hasanaginica* nudi i neke savremenije interpretacije. Političke igre oko Hasanaginičinog

razvoda i ponovne udaje (u oba slučaja njena lična volja je potpuno nebitna), daju puno pravo kritičarima koji, kao Petar Marjanović, smatraju da Simović ovde "kazuje da i danas, uprkos zakonima države i društva, pojedinac može da postane ugroženo i obespravljeni biće o čijoj sudbini odlučuju, iza scene, društveno moćniji od njega".⁷ Još dublje poniranje u savremenost ovog komada nudi uvid Vladimira Stamenkovića da se ovde glavni dramski sukob nalazi u prekidu komunikacije između muškarca i žene (Hasanage i Hasanaginice), koji je prouzrokovani seksualnom neostvarenosti, osećanjem krivice, njegovim strahom da će izgubiti dominaciju.⁸

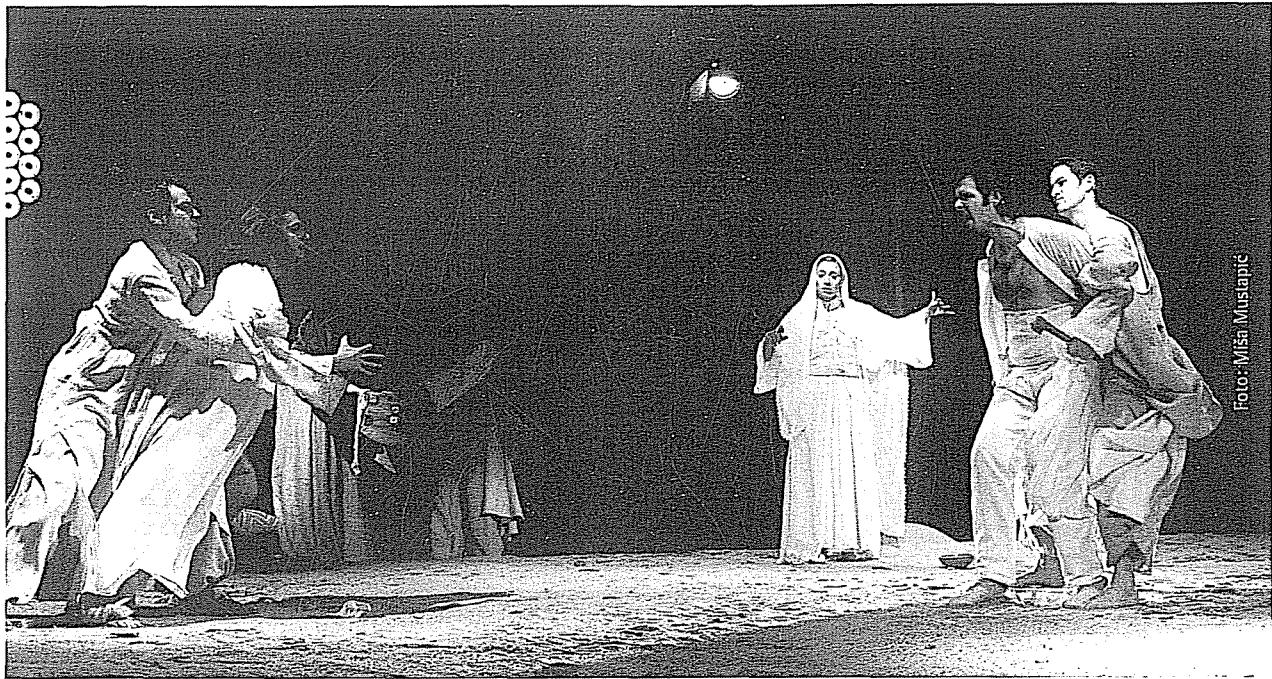
Ako ova dva tumačenja koja dovode Hasanaginicu u savremeni kontekst odredimo, krajnje uslovno, kao *socio-loško* i *psihoanalitičko*, onda bi se treće savremeno tumačenje ovog komada moglo da nazove *filozofsko* ili, konkretnije, *egzistencijalističko*. I, zaista, vrlo je neobično da ni u jednoj analizi koja nam je bila dostupna nije uočeno da dva glavna muška lika u drami, Hasanaga i Beg Pin-torović, stradaju zato što ne mogu da nose lik koji im Drugi projektuju, što ne mogu da budu onakvi kakvimi ih Drugi vide, što ne mogu da se srode sa svojom, jungovski rečeno – *personom*. Oni su obojica ugroženi zato što moraju da trpe zahtev da budu snažni, grubi, odlučni i mačo, zahtev koji pred njih stavlja rigidno patrijarhalno društvo. Pobuna protiv ovakve, frustrirajuće egzistencijalne pozicije izražena je u najlepšim i najmisaonjijim stihovima ove izuzetne drame, onim koje govori Beg Pin-torović u sceni ispovesti:

"Noćas sam snažan svemoćan,
i slobodan po drugim zakonima!
Kako sam samo lep
u času kad me niko ne vidi!
Tudi mi pogledi menjaju lice,
daju mi drugi oblik,
trpaju mi drugi jezik u usta!
Sutra ću opet ustati kao glupak

⁶ Vrlo je zanimljivo primetiti da je u najnovijem izdanju svojih drama, koje je izašlo posle Markovićeve predstave, (*Stubovi kulture*, Beograd 2002) i sâm pisac izbacio ovu scenu.

⁷ Petar Marjanović, *Tri tragikomedije savremene osećajnosti iz knjige Srpski dramski pisci XX stoljeća*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2000, 268.

⁸ Vladimir Stamenković, *O Hasanaginici, današnjoj generaciji*, *Seenai* br. 6, Novi Sad 1974, 130.



Hasanaginica, režija Jagoš Marković, Narodno pozorište u Beogradu, 2001.

koji se upinje da se pokaže pametan,
ko slabic koji bi da se pokaže jak!
Gde zorom nestaju blaga koja nam donosi
mrak?"⁹

Pored svih ovih tumačenja koja dovode Simovićevu dramu u kontekst savremenih intelektualnih koncepcata, možemo inauguirisati i tumačenje koje u ovom komadu prepoznaje drevne dramske strukture. Naime, priča o grubom ratniku koji, prikrivajući vlastitu slabost, otera svoju ženu i time prouzrokuje njenog, ali i svoje stradanje (završno Hasanagino priznanje), neosporno ima nešto od forme grčke tragedije u kojoj junak, usled sudsinskog nesporazuma, pravi pogrešan potez i tako uništava ono do čega mu je najviše stalo.

U prethodnom delu posvećeno je nešto više prostora analizi sâme drame zato što je neophodno ocrtati mapu

svih mogućih tumačenja (verovatno ih ima i više od ovih pet ponuđenih) da bi, na osnovu nje, zaključilo u kom pravcu je išlo rediteljsko izoštravanje, odnosno selekcija. Ono što odmah pada u oči jeste da je Marković zanemario, ili bar relativizao šavremena značenja komada, ona koja ističu političku, psihanalitičku ili filozofsku problematiku. Iz ovog može da se zaključi da je njega interesovala ona univerzalnija i ujedno intimnija tematika, koja se svodi na priču o neostvarenoj ljubavnoj čežnji i o tragičkom nesporazumu između dvoje ljudi... Zapravo, na osnovu predstave ostvarene na sceni Peti sprat Narodnog pozorišta, reklo bi da reditelja nije toliko privukala ni jedna od brojnih značenjskih mogućnosti, koliko izazov da pronade scenski ekvivalent za poetsku formu ove, u svakom pogledu izuzetne drame; ovu pretpostavku podupire i uvid da je Jagoš Marković jedan od retkih reditelja u našoj sredini koji brižljivo vodi računa o teatarskoj formi.

⁹ Ljubomir Simović, *Hasanaginica u knjizi Drame*, Stubovi kulture, Beograd 2002, 99.

Rediteljevo interesovanje za intimno-univerzalnu tematiku komada s jedne strane, i njegovu asketsku dramsku formu s druge strane, objedinjeno je već u scenografiji Borisa Maksimovića: scena se svodi na veliku, blago iskošenu i praznu platformu, diskretno označenu samo drevnim, elementarnim i večnim simbolima kao što su kamen, pesak, vatra, drvena klevka. Ovi simboli imaju funkciju u nekoliko metaforičkih scenskih prizora: recimo, klevkom s detetom – simbolom života – asker razdvaja dvojicu zakrvljenih ratnika.

Vatra posebno dolazi do izražaja u dvema scenama ispovesti koje obe naglašavaju motiv mraka. Hasanaginica jadikuje nad svojom sudbinom o kojoj, bez ikakvog njenog uticaja, odlučuje muškarci-političari i to u – mraku; Beg Pintorović se, samo za trenutak, osloboda svoje javne ličnosti i to u – mraku. Jagoš Marković je odlično primetio da u drami postoji paralelizam između ove dve scene (obe su ispovedne, intimne, obe govore o mraku), pa ga je, scenskim sredstvima, ostvario i u predstavi; u oba prizora junaci kleče, na dva suprotna kraja scene, u potpunom mraku koji razbija samo tanki plamen sveća sa nekakvih velikih tepsija nad koje su se nadneli. Iako ovo rešenje funkcionišu prevashodno kao nadahnuti scenski ekvivalent za formu dramsko-pesničke ispovesti, iako nje-govo metaforičko značenje nije decidirano i jednoznačno, ipak se može ustvrditi da je ova treperava vatra, nad koju se junaci nadnose, srž njihovog bića, ona muka ili tajna s kojom se bore, ono što vide kad ostanu sami sa sobom.

Ova i slična scenska rešenja su, ipak, samo okvir za ono što bi trebalo da bude glavno izražajno sredstvo ove predstave – glumačku emociju. Međutim, ovde počinju problemi i to ne krivicom glumaca, ili bar ne samo njihovom; u želji da izdvoji intimni plan drame, priču o bolnoj čežnji i tragičkom nesporazumu, reditelj je insistirao na intenzitetu glumačke emocije. Zbog toga je dozvoljavao, ako ne i zahtevao, neka spoljna glumačka rešenja; u predstavi ima trzanja i grčenja ruku, bacanja na tvrdu zemlju, udaranja u krvave rane, valjanja po oštrom kamenju i sličnih rešenja koja su, umesto pravih osećanja, stva-

rala efekat patetike. Doduše, ovde je nužno napraviti jednu vrlo važnu ogragu: ovakav utisak stekao se posle premijere, ali se predstava u međuvremenu menjala i to na bolje (što je vrlo redak i zato posebno dragocen slučaj u našem teatru, u kome nedisciplinovani glumci brzo "raš-miraju" i najčvršću strukturu). Dakle, punih godina dana posle premijere, u *Hasanaginici* Narodnog pozorišta manje su prisutna ta spoljna i zato patetična glumačka rešenja, a napredak se posebno primećuje u igri Radmile Živković čija Majka Hasanagina sada ostvaruje zaista snažan emocionalni efekat.

Napredak je vidan i u igri Vanje Ejdus koja tumači Hasanaginicu, mada je on, u ovom slučaju, nekako paradoksalan pošto je ova uloga već na premijeri bila vrlo dobra. Paradoks se, zapravo, sastoji u tome što se glumica, u dobroj meri, lišila onih sredstava koja su bila najviše isticana posle premijere, iako se i tada uviđalo da su ona pretežno formalne prirode: uznemireni i treperavi pokreti prstima i rukama iznad klevke, varijacije u glasu koje su vodile do falseta, do nekih jedva čujnih ali sasvim razgovetnih tonova.¹⁰ Vanja Ejdus je sad redukovala glumačku ornamentiku zarad dramatike, učvrstila lik Hasanaginice kao pametne, osećajne, dostojanstvene i potpuno nemoćne žene, i tako pokazala da, pored dara i pouzdane glumačke tehnikе, ima i mudrosti i hrabrosti da se liši ukrasa eda bi došla do suštine.



Ako se prepustimo jezičkom poigravanju, onda možemo da zaključimo da, umesto rediteljskog učitavanja (*Putujuće pozorište Šopalović*) i iščitanja (*Hasanaginica*), u predstavi *Čudo u "Šarganu"*, koju je u Ateljeu 212 postavio Dejan Mijač, imamo slučaj rediteljskog čitanja. Ovaj treći oblik rediteljskog tumačenja podrazumevao bi da se u dramu ne unose aktuelna značenja, niti da se izostavaju njeni posebni aspekti, već da se teži scenskom artikulisanju što većeg broja njenih tematsko-značenjskih, stilskih i žanrovskih dimenzija. Ovaj pristup je, u apsolutnom smislu, neostvariv jer ne postoji konačni kat-

¹⁰ O tome videti u Ivan Medenica, *Komad s tajnom*, Vreme br. 575, Beograd, 10. januar 2002, 43-44.

alog odlika jednog dramskog teksta (kao ni bilo kog drugog teksta), *odlika* koje samo treba izraziti scenskim sredstvima u pozorišnoj predstavi, ali zato ovaj pristup može da postoji kao plodotvorna *težnja* (tendencija, namera, proces) da se dosegne intelektualno-estetski totalitet dela.

Kada je u pitanju Simovićev *Čudo u "Šarganu"*, ta ideja totaliteta podrazumeva da treba voditi računa o višestrukoj dijalektici ovog komada, o prožimanju i stapanju njegovih protivurečnih odlika. Ova drama je i naturalistički verodostojan prikaz pojedinačnih životnih priča polusveta iz kafane "*Šargan*", ali i globalna metafora čovekove sudbine čiji se jedini čvrst oslonac nalazi u ličnoj, proživljenoj patnji; njen jezik je i žargonско-dijalekatski konkretni i pesnički stilizovan; njen prostor je i socijalno-geografski lociran i metaforički uopšten; njeni likovi su i prepoznatljivi tipovi sa prigradskih ulica i alegorijske figure iz davne prošlosti ... Sve ove dijalektičke napetosti mogu se svesti na jednu misao bitnu za celokupno stvaralaštvo Ljubomira Simovića – misao da se u lokalnom, malom i savremenom sadrže ili slute sva opšta, velika i večna pitanja egzistencije.

Ovakvu dijalektičku napetost reditelj Dejan Mijač sceniski je ostvario, u saradnji sa scenografom Veljkom Despotovićem, već u organizaciji scenskog prostora. Sa svojim drvenim stolovima, stolicama i šankom, prepoznatljivim karišnim plavo-belim stolnjacima i pravim posudem, kafana

"*Šargan*" je brižljivo i detaljno opremljena. Međutim, ovaj naturalistički milje uklopljen je u scenski prostor koji očigledno prevaziđa granice naturalizma. Naime, kafana zauzima vrlo malu površinu, sva je nekako tesna i zdundana (glumci se u tom prostoru stalno sudađaju s nameštajem, ili jedni s drugima), a i ukopana je u zemlju; iza i oko nje nalaze se ili se naziru mnogo širi prostorni planovi – prvo veliki prazan prostor, a zatim, iza ofucanog fabričkog zida, pravi beskraj... Ovakva postavka prostora je višestruko metaforična: osim što označava opštu duhovnu i materijalnu skućenost i "zaglibljenost" kafanskog univerzuma, ona pokazuje i to da je ovo mesto neznatni delić, mali uzorak jednog neuporedivo šireg i značajnijeg prostora (nazovimo ga svet, kosmos, sudbina). Na ovaj način, reditelj i scenograf jasno su opredmetili spomenutu Simovićevu misao o lokalnom, malom i savremenom kao uzorku univerzalnog, velikog i večnog.

Ta sveopšta relativnost prostora sjajno je artikulisana pomoću još nekih scenskih rešenja. Kad glumci izlaze iz kafane oni prolaze kroz vrata na fabričkom zidu u pozadini i nestaju iza njega, a kada se pojavljuju na ulici ispred kafane, oni dolaze kroz ta ista vrata ali iz suprotnog smera. Ovo je teško rečima predstaviti, ali je poenta u tome što se na ovaj način potpuno relativizuje odnos ispred-iza; isti prostor koji je sada "iza" (unutrašnjost kafane), već u narednom prizoru postaje "ispred" (ulica ispred kafane).



Čudo u "Šarganu",
režija Dejan Mijač, Atelje 212, 2002

Foto: Vukica Mikatić

Čudo u "Šarganu",
režija Dejan Mijač, Atelje 212, 2002



Dodatni stepen relativnosti prostora ostvaren je i u sceni na groblju; groblje je, naime, prikazano samo tako što su preko postojećeg dekora spuštena ogromna bela platna, te se ispod stilizovanih, improvizovanih, belih grobljanskih spomenika jasno ocrtavaju kafanski stolovi... Kafana i groblje, astali i grobljanski spomenici, sve je to jedno te isto – rečito i potpuno u skladu s piščevom zamišlju saopštavanjem ovo zaista sjajno rešenje scenskog prostora.

Brižljivo prateći sve osobenosti dramske fakture *Čuda u "Šarganu"*, reditelj Dejan Mijač je postavio još neka zanimljiva i znakovita scenska rešenja. Tako, recimo, Simović poetski intonira ispovesti pojedinih junaka, što predstavlja otklon od naturalističkog proseda koji dominira u šarganskim pričama (videćemo da najradikalniji otklon od ovakvog proseda ostvaruje lik Prosjaka i paralelna radnja sa dva odavno mrtva srpska vojnika iz Prvog svetskog rata). Zato Mijač jasno i znakovito scenski razdvaja ove prizore od glavnog toka zbivanja: prostor kafane "Šargan" ostaje u mruku, glumci su u njemu "zamrzavaju", a junaci koji se ispovedaju (u jednom slučaju Gospava, a u drugom Cmilja), prilaze publici i, uz određenu fizičku radnju i njoj adekvatan ritam (Gospava vrti ključeve, Cmilja muti jaja), govore svoj tekst kao neku vrstu brehtovskog songa. Tako ovi songovi postaju odličan scenski korelat za poetski ton koji Gospavina i Cmiljina ispovest imaju u drami.

Kao što je malopre istaknuto, najveći otklon od naturalističkog proseda ostvaruje paralelna priča s dvojicom vojnika iz Prvog svetskog rata: taj otklon se, naravno, zasniva na podatku da su obojica mrtvi već pedeset godina. Njihova paralelna priča se prepiće sa pričom šarganskog sveta jer se upravo preko nje objašnjavaju svi neobični dogadaji koji su se desili u stvarnosti. Vojnici, naime, uspevaju da "stanu na put" Prosjaku, alegorijskoj figuri koja, želeći da pomogne napačenom čovečanstvu, preuzima na sebe sve fizičke (čitaj, duševne) rane ljudi; time im ne čini dobro jer ih lišava identiteta, koji se po Simovićevom dušokom uverenju, nalazi upravo u proživljenim patnjama.

Postavljajući ovu paralelnu priču, Mijač opet poštuje pičevu "poetiku dijalektičkog", njegov generalni stav o preplitanju i prožimanju ovostranog i onostranog, o realnom i fantastičnom kao nerazdvojivim delovima jedinstvene stvarnosti. Zbog toga "onostrani" likovi odavno mrtvih vojnika nisu razdvojeni, nekim scenskim rešenjima (stilom glueme ili kostimom), od kafanskog sveta; jedina scenska "začudnost", jedini signal da oni nisu "s ovoga sveta", nalazi se u tome što njihova lica, obavijena nekim belim krpama, liče na lica mumija.

Iz prethodne analize ne treba izvesti zaključak da je *Čudo u "Šarganu"* Ateljea 212 izrazito rediteljska pred-

stava koja se, kao takva, sva iscrpljuje u znakovitim scen-skim rešenjima. Dejan Mijač scenski opredmećuje sve osobnosti Simovićeve dramske poetike, ali se, ipak, njegov glavni rediteljski angažman ostvaruje u veoma brižljivom radu s glumcima, koji je izneditro nekoliko zaista izuzetnih kreacija: Cmilja Radmile Tomović-Grinvud, Ikonija Anite Mančić, Mile Branislava Zeremskog, Gospava Milice Mihailović, Jagoda Jelene Stupljanin.¹¹ Pošto tema ovog rada nije kritička analiza svih aspekata izabranih predstava, već samo opšteg odnosa koji inscenacije uspostavljaju prema Simovićevim dramama, a s ciljem da se utvrdi koja nam se značenja na taj način otvaraju, ovde neće biti više reči o ovim pojedinačnim ulogama.

Međutim, ono što je bitno istaći, a u vezi sa spomenutim namerama ove studije, jeste to da su reditelj i glumići uspeli da, i na planu postavke pojedinačnih likova, postignu onu ambivalentnost za koju smo utvrdili da je središnja odlika komada. Konkretno, u glumačkoj igri brižljivo su objedinjeni ironičani prikaz kafanskih kreatura (funicutih prostitutki, gradskih mangupa, partijskih poltrona, provincijskih udavača...) i puna emocionalna odbrana ovih likova. Ovim su objedinjena i dva različita kritičarska tumačenja ovog problema koja, zapravo, i nisu toliko oprečna; "nešto očinski meko postoji u odnosu autora prema rezervatu za društveno zapuštene posetioce beogradske kafane 'Šargan'",¹² "pre bih rekao da u tom odnosu ima nešto od Čehovljeve istinoljubivosti i neumoljivosti".¹³



Kao što se iz prethodne analize može da zaključi, tri najnovije postavke Simovićevih komada *Putujuće pozorište Šopalović*, *Hasanaginica* i *Čudo u "Šarganu"*, nastale od marta 2001 do marta 2002. godine, zasnivaju se na tri bitno različita rediteljska pristupa, koji se metaforički mogu odrediti kao učitavanje, iščitavanje i čitanje. Kokan Mladenović je, najverovatnije, pokušao da učita u *Putu-*

juće pozorište Šopalović aktuelni i provokativni problem glumačkog (ne)moralu u vremenu ratnih operacija i totalitarne vladavine, Jagoš Marković je iz *Hasanaginice* iščitavao njene intimne i univerzalne sadržaje, vezane za tragički nesporazum između muškarca i žene, dok je Dejan Mijač čitao sve značenjske slojeve *Čuda u "Šarganu"*, komada o patnji kao nepromenljivom, večnom i nezamenljivom stožeru čovekovog identiteta. Pri tome, imajući u vidu osnovnu Simovićevu misao da svaku istorijsku, geografsku, mentalitetsku, psihološku i civilizacijsku partikularnost treba posmatrati kao deo širih sklopova, Mijač nije osetio potrebu da komad približi našem vremenu, već je, naprotiv, zadржао sve apartnosti jedne već davno prohujale epohe (šezdesete godine) sa njenim tipičnim predstavnicima i njihovim "idealima", interesima, htjenjima.

Dakle, zaključak ne deluje mnogo atraktivno: tri nove postavke tri velike drame Ljubomira Simovića nisu isprovocirane nekom njihovom naglo izniklom originalnošću i aktuelnošću (osim u slučaju neuspele postavke komada *Putujuće pozorište Šopalović*). Naprotiv, reč je samo o tome da su nesporne, medusobno različite umetničke i intelektualne vrednosti ovih drama potaknule, otrprilike u isto vreme, scensku imaginaciju trojice reditelja. Drugim rečima, Simovićeve komade ne proziva vreme – oni se sâmi ponovo nameću svojom izuzetnom dramskom i pjesničkom snagom.

IVAN MEDENICA

¹¹ Ostali glumci napravili su zapažene uloge: Nenad Jezdić (Andelko), Tihomir Stanić (Vilotijević), Petar Božović (Stavra), Svetozar Cvetković (Skitnica), Petar Radovanović (Prosjak), Nenad Čirić (Islednik), Bojan Žirović (Manojlo) i Petar Mihailović (Tanasko).

¹² Slobodan Selenić, *Antologija savremene srpske drame*, SKZ; Beograd 1977, LXVIII

¹³ Petar Marjanović, *Isto*, 275

ANKETA: REDITELJI

O DRAMAMA

Ljubomira Simovića

Tokom nekoliko proteklih pozorišnih sezona, više naših renomiranih reditelja različitih generacija, odlučilo se da na scenu postavi dramske tekstove Ljubomira Simovića. S obzirom na to da su ove premijere odigrane u relativno kratkom vremenskom roku, a na scenama naših značajnih pozorišta, možemo govoriti i o novom talasu igranja tekstova ovog dramskog pisca (naglašavamo, dakle da se ovde bavimo novim postavkama, a ne praizvedbama dela). Stoga smo u anketi *Teatrona* pomenutim rediteljima postavili dva pitanja:

1. Kojim ste se sve kriterijumima rukovodili u odluci da postavite Simovićevu dramu, da li je društveni kontekst u kojem je Vaša predstava nastala bio od bitnog uticaja i kako biste odredili Vaš rediteljski pristup ovom tekstu?

2. Da li ste upoznati sa prethodnim postavkama istog teksta i kakav je Vaš odnos prema njima?

Uredništvo *Teatrona* zahvaljuje umetnicima koji su učestvovali u anketi (napominjemo da smo poziv uputili i Konkanu Mladenoviću, koji je postavio *Putujuće pozorište Šopalović* 2001. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, ali on o ovoj temi nije želeo da govorii).

Autor ankete je Slobodan Obradović, saradnik *Teatrona*.

LJUBOSLAV MAJERA

režirao *Hasanaginicu*
u Kruševačkom
pozorištu 1997.

Znajući da:

1. Kod nas institucija dramaturgije (kao jedan od osnovnih segmenta pozorišnog organizma) funkcioniše sporadično, nesistematski, neplanski, bez dugoročne strategije (ad hoc) i taktike (uostalom pozorište je samo ogledalo društva u kojem funkcioniše), reditelj ima izvanrednu moć u svojim rukama predlažući pozorišta tekstu, preuzimajući na sebe funkciju institucije dramaturgije, glavnog stratega, taktičara i „formirača“ kako

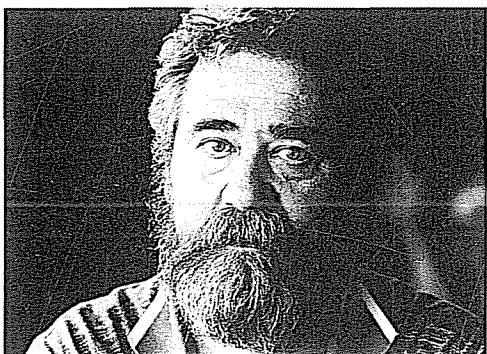


Foto: Đorđe Tomic

profila ansambla tako i ukusa publike - dakle postavlja se u funkciju poluboga, namerno i planski *izbegavam nuditi pozorištima tekstove* koji bi

bili neko moje „igralište“, „moj teren“, „moja pesma“.

U prvom redu moram biti svestan sa kakvim glumačkim, tehničkim i finansijskim potencijalom „raspoložem“, i kojoj sredini i publici nudim budući artefakt.

Pokušavam osetljivo oslušnuti htenja, potrebe ali i mogućnosti ljudi koji rukovode određenim pozorištem. Iz ovog „osluškivanja“ izvlačim zaključke i pokušavam da stavim stvari na svoje mesto (borba protiv nerealnih htenja ili protiv „zinulo dupe“).

Kada zajednički dodemo do određenog teksta (što je bio slučaj i sa *Hasanaginicom* Ljubomira Simovića), veoma pažljivo i osetljivo osluškujem htenja, tuge, boli, radosti, smehove i autorske ciljeve, odmeravam strukturu dramskog materijala i upoređujem sa snagama ansambla sa kojim radim (koristeći sve njegove prednosti i što bezboljnije prikrivajući njegove slabosti).

Simovićevo *Hasanaginica* mi je poslužila kao povod za preispitivanje elementarnih ljudskih i prostornih odlika mita pretočenog u poetsku dramsku strukturu. Nije društveni kontekst u kome je predstava nastala to što je najbitnije uticalo na rediteljski pristup.

Od presudnog značaja je sigurno pamet, duh, emocija, i niz slika koje nudi autor, koje su u stanju da akceleriraju nove i nove slike, emocije, obrte, iznenadenja, začudnosti, pitanja, moguće odgovore i na kraju nešto što je za mene najbitnije: sve sam to dobio od velikog pesnika skromno, bez pretencioznosti, potrebe za pameto-

vanjem i izdizanjem njegovog „JA“ iznad nečega što je iznad svih nas. Dobio sam mogućnost da zajedno sa autorom volim ljudе sa svim njihovim i dobrom i lošim stranama i da vežbam *oprštanje* kao jednu od najvažnijih kategorija u mom duhovnom odrastanju.

2. Imao sam mogućnosti da vidim *Hasanaginicu* (slavnu i neslavnu) sa Nedom Spasojević i Milošom Žutićem (kao Begom Pintorovićem) i Ksenijom Jovanović (koja je igrala majku i u jednoj i u drugoj postavci - trebalo bi nju upitati za razlike) na Sterijinom pozorju nekada davno...

To je bio moj prvi i poslednji susret sa Simovićevom *Hasanaginicom* i zasigurno jak emocionalan doživljaj koji je, eto, posle niza godina „proradio“ i svojim pesničkim, dramskim bogatstvom „rođio“ nove slike koje sam morao sa nekim da podelim.

JAGOŠ MARKOVIĆ

režirao *Hasanaginicu*
u Narodnom pozorištu
u Beogradu 2001.

1. Društveni kontekst u kojem je predstava nastala nije bio od bitnog uticaja, pošto smatram da se tu radi o jednoj večnoj temi. Što se tiče drugog dela pitanja koji se odnosi na

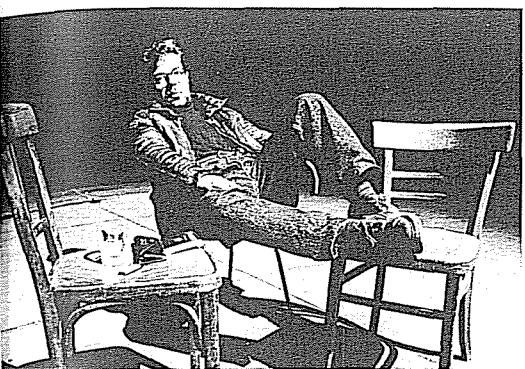


Foto: Vesna Pavlović

rediteljski pristup Simovićevoj drami *Hasanaginica*, ja ne mogu taj pristup da određujem, jer sam ga napravio. Na vama je da ga dalje određujete.

Želim da kažem da je Simović za mene veliki dramski pesnik ovog naroda i ovog jezika, da sam presrećan što mi je život dao priliku da radim taj komad i da je to jedna od drama zbog kojih se ja bavim režijom. To je suština.

2. Nažalost nisam gledao druge postavke, ali sam čuo da su bile fenomenalne.

Pre svega, video sam fotografije predstave u kojoj je igrala Neda Spasojević, a znam i za još neke verzije koje su bile divne.

D
EJAN
MIJĀČ

režirao *Čudo u "Šarganu"*
u Ateljeu 212, 2002.

1. Mislim da je Simović živući čovek, i kao takav podložan uticaju svog

vremena i opterećen problemima kojima nas vreme u kojem živimo okružuje. Kao pesnik, i naravno, kao pisac drama, on zagovara nešto što miri prošlost sa vaseljenom, a što se prikazuje kao sadašnjost. Pri tom, on ima jedan etički princip: razlučuje zlo od dobroga. Dobro je uvek ono što trpi i može da se kaje i uronjeno je u zlo. Zbog toga njegove drame traju i prevažilaze vreme u kojem su se pojavile, u odredenim vremenskim ciklusima ponavljaju se na sceni, i uvek imaju određenu aktuelnu rezonancu. Zato što nisu odgovor na nešto što je bila najneposrednija provokacija i zato što ih je pisao čovek koji sublimira vreme i iskustvo. Takav je slučaj i sa *Čudom u "Šarganu"*.

Poželeo sam da radim taj tekst još onda kada je bio napisan. Pročitao sam ga, on je bio već u pripremi, u Ateljeu 212, režirala ga je Mira Trajlović, i naravno da je to bila, u tom trenutku, za mene "želja pusta". Jednog dana, tu negde skoro, Svetozar Cvetković me je pozvao da radim *Čudo u "Šarganu"*.

Šta je njega ponukalo da predloži taj tekst ne znam, ali ja sam sada sa sveštu da treba da režiram, pogledao taj tekst i pitanje je bilo da li da zadržim ono vreme, pošto da smo se mi nekih vrlo značajnih problema koji su nas mučili u vreme kada se tekst radao, definitivno oslobodili. Tog razloga, te nelagode koje smo doživljavali u ono vreme, više nema. Međutim, postoji neka vrsta permanentne teskobe koju čovek oseća, bez obzira na to ko je na vlasti. Teskobu i osećaj usamljenosti srećemo kroz njegovu

priču o predgradu i ljudima izbačenim iz nekog zavičajnog ambijenta ili recimo oteranih sa svoje zemlje, ili uopšte iz neke prethodne datosti koja je deo samobitnosti tih ljudi. Oni su premešteni sada u neke nove okolnosti, i to ne u epicentar nečega što se dogada, nego su skrajnuti negde na periferiju - i postoji taj doticaj sa nečim što je prisutno, tu, takoreći, pred njima, a u šta ne mogu nikako da se uključe. Zato pate od neke vrste čeznje, pa tako jedan od junaka i čeznje da zamišljenom putanjom prede preko celog Beograda. To je ona poznata čeznja koja postoji u literaturi, recimo, čeznja tri sestre za Moskvom. To je nešto što me je vezalo za ovu dramu; sputanost ljudi koji nemaju više svog zavičaja, usamljenika koji se nalaze pred vratima nečega što im nudi mutna obećanja i čega se oni plaše, i taj trenutak postojanja u nepostojećem jeste ono što me je zanimalo i o čemu sam htio da pričam.



Foto: Vesna Pavlović

2. Upoznat sam sa jednom jedinom postavkom, to je ona prva, ta-

kode u Ateljeu 212, koju je režirala Mira Trailović. Ne ulazim u to kakva je to predstava bila, da li mi se svidela, ili mi se nije svidela. Ona je imala neku svoju začudnost, ali i neka sceneška rešenja koji su mi bila malo pod znakom pitanja; no, to je bila jedna legendarna i omiljena predstava koja se jako dugo održala na repertoaru. Kada sam ja došao na red da radim u istom pozorištu isti tekst, sa potpuno novom podelom gde nije bilo nikoga iz stare ekipe osim Petra Božovića koji je ranije igrao mладog oficira, a sada igra Stavru, nisam nikako mogao da prenebregnem činjenicu da je prethodno to bila jedna vrlo značajna predstava i da, hteo ne hteo, mora doći do poređenja. Svestan toga, uradio sam nešto što bi bilo najблиže onom pojmu koji Amerikanci imaju kada ponavljaju filmove, takozvani rimejk. Znači, da na neki način uradim omaž bivšoj predstavi, a u isto vreme da kažem kako je proteklo izvesno vreme. Nisam se odrekao ambicije da napravim svoju predstavu, ali ne u onoj meri kojom bih negirao prethodnu. Želeo sam na neki način da to bude ona poznata priča, ali danas ispričana.

B RANKO POPOVIĆ

režirao *Hasanaginicu*
u Narodnom pozorištu
u Užicu 2002.

1. Dolazak *Hasanaginice* u užičko Narodno pozorište je bio dugo i brižljivo pripreman, i to iz nekoliko razloga. Najpre, zbog toga što je to jedna od naših najboljih drama, zatim, što je autor Ljubomir Simović iz ovog grada; dalje, uspostavljen je poslovni kontakt sa Norvežanima, pa je to bio uzvratni dar pozorišta za njihovu veliku pomoć pri nastanku Per Ginta Henrika Ibsena; paralelno je pripreman i prevod *Hasanaginice* na norveški jezik, a smatrali smo i da za ovaj komad u pozorištu postoji optimalna podela. I na kraju, ili tačnije, na početku, uprava pozorišta je morala i da obezbedi, za ovo pozorište značajna sredstva, radi realizacije samog projekta. Naravno, na vrhu ove piramide postavljena su i dva, na prvi pogled dijametalno različita zahteva. Prvi, rediteljski - pročitati ovaj, opštepoznat komad, na nov savremen način, i drugi, piščev - čitati »ono što je napisano«. Zahvaljujući izvanrednoj saradnji sa autorom, ova dva zahteva pomirena su na opšte zadovoljstvo. Tako je pisac (u dogovoru sa rediteljem) sam izvršio adaptaciju teksta (vštihovanja » i slično), ali podržavajući os-

novni koncept da se u predstavi, pored tragičnog, ne zaboravi ni duhoviti aspekt u komadu, što je često i nepotrebno zaobilazeњe.

Nakon veoma dugog i iscrpljujućeg rada, dobili smo *Hasanaginicu* koja, po opštem uverenju, govori poznate stihove ali sa modernim senzibilitetom žene-pobunjenika koja se suprotstavlja nehumanim vladajućim normama i prepoznatljivim, podlim političkim

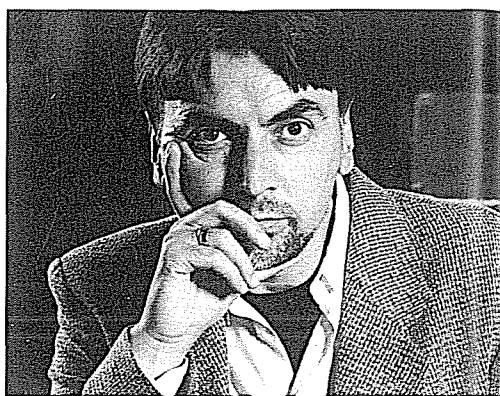


Foto: Radovan Vujović

mēnicipacijama, doživljavajući, na kraju, vlastitu imploziju i urušavajući se u svetu koji zajedno sa njom definitivno nestaje, postajući sen, vazduh i topla kišna kap. Nasuprot ovog sveta u nestajanju, publika veoma lako uočava i svet večitih, svet bezdušnih, koje ni jedna (tuda) tragedija ne može pokrenuti iz duhovnog mrtvila i samodovoljnosti koja se iskazuje, bez zazora, rečima: use, nase i podase. To je ono što je vreme današnje podarilo predstavi; mislim da je predstava uzvratila iskrenom ljubavlju kao jedino mogućim ishodištem u ovom trenutku.

Zbog toga, mogu sa zadovoljstvom reći da sam uspeo u osnovnoj

nameri – ne izneveriti pisca, ni publiku, pa ni sebe.

2. Sva dramska dela akademika Ljubomira Simovića su odavno postala značajna nacionalna kulturna baština, pa je za srpska pozorišta prava šteta što ne piše više. (Ovu primedbu sam akademiku u nekoliko navrata i lično uputio, ali i dobio odgovor do stojan poštovanja, da je bolje da ga pamte po onome što je napisao, nego što je mnogo pisao). Uz sve to, gotovo je neverovatno da se još nije igrala njegova odlična drama *Boj na Kosovu* ako ne računamo prigodno uprizorenje za TV film.

Sebe smatram jednim od mnogih »fanova« ovog velikog pisca, i naravno, radujem se svakoj novoj postavci njegovih drama; trudim se da ih vidim koliko je to moguće, jer su one u međuvremenu postale deo svetske pozorišne baštine i polako izmiču i piščevom strogom nadzoru. No, da biste bili do kraja upoznati sa onim što pišac saopštava svojim dramskim delom, nezaobilazno je pratiti i kritičke analize veoma razgranatog piščevog stvaralačkog opusa, izvore na koje se poziva, promišljanja o svetu koji ga okružuje i odnos publike prema pisцу i njegovom delu. Sticajem raznih okolnosti, dosta toga sam već ranije uspeo da pročitam i o tome ponešto i napisem. (Na premijeri *Hasanaginice* prijatno su me iznenadile reči profesora Petra Marjanovića koji mi je poput Luke Labana iz *Profesionalca* D. Kovačevića, navodio ključne tekstove koje sam iščitavao pripremajući se za režiju komada). Nažalost, često vidim

u nekim predstavama da sve ovo nekim stvaraocima nije bilo važno, pa su neretko u očaju dopisivali autora, tražeći nešto čega nema i što je na kraju nevažno. Gledao sam i neke predstave u kojima ni pisca uopšte nema iako mu je ime uredno istaknuto u programu (o jednoj takvoj piše i sam Lj. Simović u svojoj knjizi *Kovačnica na Čakovinji*, ali sam, ipak, video najviše relevantnih umetničkih ostvarenja, koja se urezuju u sećanje kao miris doma i postaju deo ne samo ličnog, već i nacionalnog kulturnog identiteta. Ne bih sve da ih navodim, potrajalo bi, mada su one pravim ljubiteljima pozorišne umetnosti veoma poznate i one za mene ne znače kraj rediteljskih istraživanja već, naprotiv, deluju podsticajno, nudeći nove izazove. Jedna od takvih je i kultna predstava *Čudo u "Šarganu"* u režiji Mire Trailović i u izvođenju Ateljea 212.

Nadam se da će i *Hasanaginica* Narodnog pozorišta iz Užica postati deo tog stvaralačkog kruga.

E GON SAVIN

režirao *Čudo u "Šarganu"*
u Srpskom narodnom
pozorištu 1992.

i *Putujuće pozorište*
Sopalović u istom teatru
1995.

1. Naravno da je društveni kontekst uticao na odluku da radim komade Ljubomira Simovića. Ali, ja sam ta dela od ranije voleo, pa kad mi se pružila prilika – tzv. društveni kontekst – ja sam se odlučio na režiju.



Foto: Vesna Pavlović

Čudo u "Šarganu" radeno je u vreme dok su tenkovi išli na Vukovar, a mladići se skrivali i bežali od vojne policije. Uprkos tome, to jeste priča o nesrećnom vojničko-periferijskom kolektivitetu. Svi su oni žrtve: ratova, politike, i nacionalne mitomanije, ali i žrtve sopstvenih ambicija, predrasuda, strasti i nagona... Moja režija završava se slikom na dači, na vojničkom brodu. Mrtvi srpski vojnici iz svih ratova: Solunci, partizani, četnici, prapadnici JNA, dobrovoljci i paravojska igraju kolo između krstova. Cigani trubači im sviraju "Let The Sunshine" iz Kose. Iz priloženog opisa scene može se naslutiti moj rediteljski pristup Simovićevom delu. Dakle: GROTESKA bazirana na oštroj ironiji prema svemu nacionalno-mitomanskom i militantnom. Ali ceo taj plan Simovićevog dela za mene je manje vredan i literarno i pozorišno.

Njegova drama je najjača kada zanemaruje tzv. dramu kolektiviteta bez kontakta sa tradicijom. Nije to ono bitno. Bilo je to bitno samo onda kada je stvarnost manipulisala pozorištem u cilju stvaranja histerija nacionalne samobitnosti. Važno je fokusiranje pojedinca izgubljenog u Svetu; zapretenog u paučinu strasti i malih želja. Duše Simovićeve dramske poezije nisu zapitane nad sudbinom sveta; one su pre svega začudene činjenicom sopstvenog postojanja; zapanjene lepotom prirode i ljudi i zabrinute nad sudbinama familije i komšija. To su duše bez orijentacije u vremenu i prostoru, one samo ponekad bivaju skamenjene kada ih neko duboko povredi. Baš kao glumci - "borci

za iluzije" u poslednjoj sceni *Šopalovića* koji stoje na pozorišnoj rampi uplašeni da je ne predu, da im se ne desi da postanu "stvarnost". Pozorišna trupa "Šopalović", zgranuta i zgasena nad umetničkim sudbinama u srpskoj kasabi odbacuje "stvarnost" 1943, 1968, 1981, 1991, 2000, 2003...

2. Nemam komentar.

NEOSTVARIV MITSKI SAN U DRAMI SAVREMENE OSEĆAJNOSTI

(LJUBOMIR SIMOVIĆ,

HASANAGINICA, 1973, 2002)

NOVA ČITANJA DRAMA LJUBOMIRA SIMOVIĆA

23

Dobro je poznato da je prenošenje motiva epske narodne pesme u dramu povezano sa mnogim problemima. Visokoformalizovan svet epike ima čvrsta pravila koja je teško preneti na pozorišnu scenu. Ono što je u epskoj pesmi ili baladi dosledno i opravdano razvijanje motiva, u drami može da izgleda neprirodno. Polazišna tačka toga preoblikovanja trebalo bi da počiva na davnjašnjem saznanju da pisac buduće drame – iako polazi od određene epske tvorevine – ne bi smeo da bude doslovno veran ni njenom sadržaju ni njenim kompozicionim načelima. Bitnije je da se dosledno i znalački prilagodi osnovnim stavovima na kojima se zasniva nova dramska forma.

U ovoj raspravi želim da pokažem kako se sa, ovde samo nagoveštenim, problemima izborio veliki pesnik Ljubomir Simović, čiju poeziju odlikuju moralna osjetljivost, blagozvučnost i bogatstvo jezika i izuzetan dar humo-

rističke uobrazilje. Podsećam da se pre trideset godina sa pravom verovalo da je uprava Narodnog pozorišta u Beogradu načinila dobar izbor kada ga je pozvala da napiše dramsko delo po motivima *Hasanagine* – u svetu najpoznatije naše narodne balade. Taj izvorni tekst drame danas ima dve verzije. Prva je štampana u časopisu za pozorišnu umetnost *Scena* (br. 6, Sterijino pozorje, Novi Sad 1974), a druga, verovatno i konačna, u knjizi *Drame* (Studiji kulture, Beograd 2002). Za analizu koristiću obe verzije teksta drame.

INTERMECO:

NARODNA BALADA «HASANAGINICA»

Narodna balada o tragičnom sukobu Hasanage i njegove supruge nastala je u drugoj polovini XVII veka, u

patrijarhalnom muslimanskom društvu Osmanskog carstva. Ipak, valjalo bi naglasiti da je, kada je reč o pesmi usmenog predanja, izuzetno teško, verovatno i nemoguće, pouzdano utvrditi vreme i sredinu u kojoj je nastala.¹ Zapisana je samo jednom, i prvi put štampana u Veneciji 1774., u knjizi Alberta Fortisa *Putovanje po Dalmaciji* (*Viaggio in Dalmazia*). Prevedena je na mnoge evropske jezike i u vreme romantizma postala uzor narodne balade. Hasanaginicu je «voleo Gete», oduševila je Valtera Skota i Prospera Merimea; Johan Gotfrid Herder je tragiku njene junakinje uporedivao sa tragikom Ofelije i Dezdemone. Danas je znamo iz dve redakcije koje je objavio, 1814. i 1846., u zbirkama srpskih narodnih pesama, Vuk Stefanović Karadžić. Izvorni zapis pesme, pronaden tek 1882., stampao je naredne godine Franc Miklošić.

PRVA REAGOVANJA KRITIČARA NA SIMOVIĆEVU DRAMU

Prirodno je što je balada bila samo podsticaj Simoviću da u slobodnom stihu napiše svoju *Hasanaginicu* («dramu u dva dela i osam slika»). Kritičarima koji su se bavili tumačenjem uspeha ove drame kod gledalaca, bilo je jasno da se on ne može objasniti samo nesumnjivom dramskom vrednošću njegova dela ili sklonostima dela naše publike koji je čvrstim nitima još vezan za narodnu poeziju - u kojoj tema o zlosrećnoj Hasanaginici zauzima istaknuto mesto. Tačno je zapaženo da su ti gledaoci prisupali Simovićevom delu (a tako mu pristupaju i danas) kao što je antička publika gledala drame: očekivanje da se poznata priča vidi u svetlosti estetičkih, moralnih i filozofskih merila vremena kojem i sami pripadaju.

Prvi analitičar Simovićeve *Hasanaginice* Vladimir Stamenković mislio je da je on približio tu baladu - a da pri tom nije izneverio duh izvorne verzije - iskustvu Zapada kojem su, za protekla dva veka, i Jugosloveni postali mnogo bliži. Simović je uverljivo razrešio problem odnosa supružnika, uzimajući u obzir sve

ono što se, posle Frojda, dogodilo u psihologiji, sve promene u evropskom pozorištu od Strindberga do naših dana. Taj sukob je psihološki opravdan i sudbinski neizbežan, zato što je neumoljivo proistekao iz jaza koji je, u našem vremenu, «pukao» medu polovima. Posledica je ekonomске ravnopravnosti medu njima, koja vodi u mnoge nesporazume. Taj odnos u Simovićevoj drami obeležen je i neostvarenosću partnera u seksualnoj sferi, osećanjem krivice jednog pred drugim, strahom muškarca da će konačno izgubiti prevlast. Sve to dovodi do presecanja veze između Hasanage i njegove supruge. Pomenuti razlozi zvuče kao opšte mesto današnje psihologije, ali, u određenim okolnostima ovoga slučaja, takav pristup ima punu životnu verodostojnost - jer se tiče mnogih ljudi. Stamenković misli da bi te razloge mogao da prihvati i svaki prosečan pozorišni gledalac sa Zapada čiji je ukus odnešovan, između ostalog, i na gledanju O'Nilovih drama.²

Ideološki «tvrdi» kritičari verovali su da je osuda politike u osnovi negativnog stava pisca prema svetu u kojem nedužna Hasanaginica strada zbog sukoba aga i begova u borbi za vlast. Tim pre što su analitičari kritički usmereni prema našem savremenom društvu mislili da je van sumnje saznanje da je svet u kojem i od kojeg strada Hasanaginica u Simovićevoj drami vrlo sličan našem. Tumačeci smisao kraja Simovićeve drame, Vladimir Stamenković je pisao i o suštini današnjeg položaja čoveka u svetu. On misli da je ljudsko biće uvek od nekoga usmeravano i iskorišćavano: ili od moćnih pojedinaca, ili od povlašćenih socijalnih grupacija, ili od birokratizovanih državnih organizacija. A to isto sa njim čini i sopstvena priroda: to što je trošan i stalno podložan promenama, a živi kao da je večan i konačan; to što je sklon da nanosi zlo iako već u sledećem trenutku može da bude njemu izložen; to što je duboko samoživ i u isto vreme upućen da se potpuno ostvari tek u prisnom dodiru sa drugim ljudima.

¹ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Transpozicija usmene balade u Simovićevoj "Hasanaginici"*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, br. 2, Novi Sad 1987, 88.

² Vladimir Stamenković, *O Hasanaginici, današnjoj generaciji*, Scena, br. 6, Novi Sad 1974, 128-134.

EPSKO I DRAMSKO

Simović polazi od «materijala» koji mu je pružila narodna balada *Hasanaginica*, ali je koristi samo kao gradu za svoju dramu. Epsko opevanje pretvara, u konstrukciji sižea drame, u dramsko predstavljanje. To preoblikovanje epskog u dramsko uslovilo je potrebu za posebnim tretmanom «praznina» koje se nužno javljaju u novoj kompozicionoj strukturi. Najmarkantnija dopuna je korišćenje internacionalnog motiva o mrtvom zaručniku, koji nije samo jedan od tri osnovna sižejna toka Simovićeve drame već je bitan i za radnju u celini, i za njen rasplet. Ovaj motiv se javlja u književnosti svih južnoslovenskih naroda, ili kao motiv o mrtvom bratu (Matica hrvatska 1,29, 30; Vuk II,8), ili o mrtvom zaručniku (Matica slovenska 1,61,62).³ Svim ovim pesmama je zajedničko to da sestrinska ljubav, ili velika žudnja zaručnice, priziva mrtvaca koji ustaje iz groba, dolazi (najčešće noću), i odvodi sestru ili dragu u smrt. «Ovaj motiv je široko rasprostranjen u usmenom pesništvu i proizgatovo svih slovenskih naroda, sreće se i u novogrčkoj, albanskoj i nemačkoj usmenoj tradiciji, a javlja se i u pisanoj književnosti mnogih naroda (pomenimo samo pesmu Jovana Subotića *Sablja momče*, *Cvet devojče u nas*, čuvenu Birgerovu *Lenoru* ili baladu o Svetlani, Žukovskoga).»⁴

Prenošenjem epskog u dramsko, Simović se manje služio postupkom uživljavanja u prošlost (u drami su posredno vidljivi klasno ustrojstvo Osmanskog carstva, podmitljivost koja prožima sve slojeve tog društva, nezavidni položaj žene u porodici, neki primeri običajnog prava – ilmi-haber, na primer, geografski prostor i vreme dogadanja, isti su kao u baladi), dok je u većoj meri koristio postupak osavremenjivanja (sve je *comme chez nous*: reč je o zemlji «u kojoj se ime brzo izgubi», gde ljudi žive u bedi i neslobodi, u kojoj su očiti kriza porodičnih odnosa, nedostatak moralnih obzira u borbi za novac i položaj u društvu, primitivnost, neobrazovanost i prizemni idealni življenja većine – sve to, razume se, «prelomljeno» je kroz prizmu piščevih saznanja).

³ Tomo Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd 1966, 262-264.

⁴ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Isto*, 97-98.

DRAMATURŠKE OSOBENOSTI

Prvom slikom Simović ostvaruje početnu dramsku situaciju punu napetosti i otvara mogućnosti za razvoj radnje. Hasanaga je ljutit što ga, teško ranjenog, supruga četiri meseca nije pohodila u bolnici, i zato je tera od kuće. Pri tom se sluti da on, u razgovoru sa savetnikom Jusufom, ne otkriva prave razloge za ovu odluku. Saznajemo da Hasanagu zapravo muči i njegovo sirotinjsko poreklo i gospodstvo Pintorovića («Gde će begovica, pa još Pintorovićka ... staro gospodsko koleno ... zbog jednog age, pa nek joj je i muž, iz gospoštine u planinu da potegne!»). Prema mladoj i lepoj kaduni on oseća veliku, nezadovoljenu žudnju, koja se vremenom preobraća u suprotnost. Jedan od askera, kome je sumnjiv toliki bes Hasanagin na ženu, pretpostavlja da je u poslednjem boju Hasanaga «nezgodno» ranjen i onesposobljen za erotske igre koje su mu bile naglašena sklonost («taj je čuo i kad u sedmoj sobi zašušte dimije»). Uzaludni su napori Efendije Jusufa da opravda nedolazak Hasanaginice običajnim pravilima koja *Kuran* propisuje («Ta žena je samo čuvala svoj stid ... i u tom stidu je čuvala tvoje ime!»). Sa druge strane, Hasanagin savetnik misli, i usuđuje se da mu to kaže, da se njegov gospodar «od velike žudnje smutio».

Drama se zatim razvija u tri sižejna toka, koji se neprestano prepliću: realistički tok prati priču o nevoljama u braku Hasanaginice i Hasanage; satirički izlaže političke motive upletene u priču u službi mehanizma za pokretanje radnje; a u osnovi trećeg nalazi se nestvarna igra oko udaje Hasanaginice za, već sedam godina mrtvog, Kadiju iz Imotskog.

U drugoj slici nastavlja se traženje uzroka zbog kojih je nastala početna dramska situacija. Hasanaginica otkriva da je strah bio osnovni razlog zbog kojeg nije smela da dode ranjenom suprugu u planinu. Uzročnik strahu bila je opsesivna ljubomora Hasanagina, koju ona ilustruje nizom uverljivih primera. (Navodim samo jedan: »Da sam mu došla, reko bi da sam pohotljiva, i ne bi mi prizno da sam došla zbog njega, nego da, kuja, osetim vojnički znoj», 1,2).

Majka Hasanagine olvara dramu (na nivou fabule) i prema Hasanaginoj prošlosti i njegovom skromnom poreklu (otac mu je bio siromašni užar). Ona podseća na preteški put koji je morao da prode da bi se uzdigao. Sin joj se pomeo od prolivenih krvi, napora i potrebe da se stalno dokazuje. Kolenovići i sojevići, kao što je Pintorović, to ne moraju («Tebi je» – podseća ona Bega – «taj početak otaljo čukunded»). Razgovor Bega Pintorovića, Majke Hasanagine i Hasanaginice je dijalog gluvih. Nasilni razvod sestri-nog braka doživljava Pintorović kao ličnu uvredu od strane Hasanage-skorojevića. Sestrina nesreća je za njega u drugom planu, te ih samo obaveštava da je već bio sa Hasanagom i da je od njega dobio ono što ga je jedino interesovalo: ilmi-haber (pisani izjavu da Hasanaginica nije otevana svojom krvicom i da, kako Beg kaže sestri, «moš da s udaješ»). To je, posredstvom «skrivene radnje», otvaranje sukoba Beg Pintorović – Hasanaga, u čijoj je osnovi borba za prestiž i vlast.

Usledećim slikama prate se pokušaji da se početna situacija promeni. U porodičnu dramu sve se više upliču, i sve veći prostor dobijaju, političke igre u kojima, sa jedne strane, učestvuju Hasanaga i Efendija Jusuf, a sa druge Beg Pintorović.

Otkriva se da je Hasanaga čovek zadatka i ličnost u političkom usponu. On je taj koji od Mlečana čuva nemirnu granicu Osmanskog carstva, guši pobune, sakuplja泊rez, štiti trgovce od hajduka i u ime sandžak-bega zavodi red. On je izraziti pragmatičar, te veruje samo u stvari koje se mogu dodirnuti. Simović nije naklonjen Hasanagi i često ga izvrgava podsmehu. (U razgovoru sa Efendijom Jusufom, on ističe svoje zasluge za održavanje reda u ovoj krajini, te se hvali da su njegovom zaslugom, pored ostalog, iskorenjene i mnoge epidemije, «ne samo sifilis – nego i polne bolesti!»). Zato ovakvom Hasanagi nedostaje negativna veličina. Ako je posredi Simovićevo namera da se načelu tragički (pesnički) videnog života suprotstavi usko političko-ideološko shvatanje života, onda je – tačno je zapazio Muharem Pervić – ovo drugo preterano iz-

vrgnuto ruglu da bi bilo prava dramska suprotnost Hasanaginičinoj tragičnoj uznesenosti.⁵

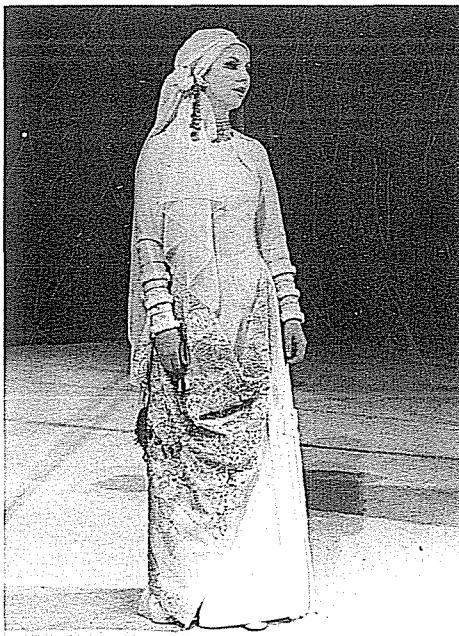
Sa druge strane, uvredeni i sebični kolenović Beg Pintorović, do «grla» u dnevnoj politici, želi da što pre uđa sestru. Sva je prilika da nastoji, ne zbog sestre već zbog svog položaja, da za zeta dobije uticajnu ličnost, jer mu je Hasanaga, dojučerašnji saveznik i potporu, postao protivnik. Ostaće tajna, u tom trenutku razvoja radnje, zašto je ovaj vlastoljubivi politički kombinator, i biće bez utvrdenih moralnih načela, izabrao Kadiju iz Imotskog za zeta. Po многим znacima – tokom pokušaja da se početna situacija promeni – sluti se da tu nešto nije u redu.

U ovoj fazi radnje, na nivou fabule, dobijaju se nova korisna saznanja o događanjima u prošlosti. Pomenuju najvažniji: između Kadije iz Imotskog i mlade begovice Pintorovićeve postojala je velika obostrana ljubav. Ali, pre sedam godina Begu je, iz političkih razloga, kao zet više odgovarao ratnik u usponu Hasanaga. U neuspelom braku Hasanaginica najpre oplakuje svoju sudbinu, a zatim počinje da sanja Kadiju, dok Hasanaga ne skriva rapsusnost sa drugim ženama («priča se, i po tri-četri za noć»). Snovi Hasanaginice uvode u dramu motiv o mrtvom zaručniku, čije će puno značenje pisac ostvariti u povezivanju pretodnih, sa nužno očekivanim, potonjim događanjima.

Posle tajanstvene prosidbe – sa nizom nagoveštaja da prosilac dolazi «s onoga sveta», užurbanih šestodnevnih priprema za svadbu tokom kojih ni majka ni brat nemaju razumevanja za tragiku položaja Hasanaginice, i dramaturški očekivane prepreke (zahtev Hasanaginice da se pre udaje oprosti od deteta) koja dovodi do napetog susreta Bega Pintorovića i Hasanage, koji povremeno ima ton i obeležja groteske – svatovi, sa mладом ali bez mladoženje, kreću za Imotski gde bi trebalo da ih sačeka Kadija. Taj put je dramski ostvaren kao «skrivena radnja», u kojoj se u ulozi «glasnika» javljaju Hasanagini askeri.

⁵ Muharem Pervić, *Premijera*, Nolit, Beograd 1978, 252-255.

U završnoj, četvrtoj slici drugoga dela drame, konačno dolazi do nove dramske situacije. Opruštajući se od deteta pred kućom nekadašnjeg supruga (i uz njegove grube uvrede), Hasanaginica umre pored kolevke. U poslednjem monologu, Simović daje priliku i Hasanagi da se u ispovesti prepusti osećanjima koja verodostojno objašnjavaju njegovo protivrečno ponašanje, uslovljeno društvenim i porodičnim okruženjem i prikrivanim emocijama (nemoć pred ženom koju voli i želi, i zbog toga skrivano osećanje krivice i stida). Razume se, put za lmotski se prekida, a asker Ahmed otkriva da je Kadija mrtav već sedam godina, pri tom izgovarajući poslednje reči drame: «Kažu, umro od neke ljubavi ...». Završni prizor daje novo osvetljenje gotovo svim zbivanjima i događanjima u sižeui fabuli drame, te oni – povezani i na taj način – tek tada dobijaju puno značenje. To, razume se, ne znači da pisac ne ostavlja otvorenom mogućnost za nova tumačenja i preispitivanja svog dramskog dela.



Hasanaginica,
režija Željko Orešković,
Neda Spasojević kao Hasanaginica,
Narodno pozorište u Beogradu, 1974.

LIKOVNI DRAME

U svojoj prvoj pozorišnoj drami Simović je pokazao zavidnu veštinu u stvaranju scenski uverljivih likova. Na sadržaj i moralni profil njihovih bića utiču i prethodni život (uključujući i poreklo), i položaj u društvu, i psihološka priroda. Neki od njih – to je posledica društvenog okruženja – imaju i posebna svojstva (nepodudarnost unutrašnjeg života i javnog ponašanja, na primer). Pri tom je karakteristično da čak ni oni najvažniji nemaju presudan uticaj na razvoj radnje. Zato bi valjalo naglasiti da Hasanaga samo u prvoj slici drame aktivno pokreće zaplet radnje (poruka koju Efendija Jusuf donosi Hasanaginici). Njegova dalja uloga je nedelatna: o njegovoj prošlosti se govori, ali je on sâm uglavnom u položaju čoveka koji čeka šta će se dalje i konačno zbiti. I Beg Pintorović samo jednom pokreće radnju (odлуka da uda sestru za Kadiju iz lmotskog, koja izaziva neka zbivanja u drugom toku sižeua). U daljoj analizi videće se da nijedan sižejni tok Simovićeva dela ne zavisi od akcija pojedinaca i njihovih karaktera, nego da počiva na neumitnosti dešavanja koje mu nameće korišćeni mitski okvir. Ako tome dodam da ni glavni lik drame, Hasanaginica, tokom cele radnje ne utiče bitno na njeno kretanje (izuzimajući zahtev da se pred udaju oprosti od deteta), nego je nesrećno biće o čijoj sudbini uvek drugi odlučuju – potvrđuje se utisak o bespomoćnosti svih nosilaca radnje kada je reč o krajnjem ishodu.

Da bi ostvario prirodan tok radnje i složenije odnose likova nego što su bili u izvornom tekstu narodne balade, piscu je bilo potrebno da uvede u dramu i nove likove. Reč je, najpre, o Hasanaginom stalnom sagovorniku i savetniku Efendiji Jusufu, opreznom, mudrom i školovanom čoveku sa Levanta, koji uspeva da održi ravnotežu između povlađivanja primitivnom, plahovitom gospodaru i hrabrosti da mu se, do moguće granice, suprotstavi razumnim savetima. Novi likovi su i četiri vojnika (askera), koji su svi priprosti ljudi iz naroda.

Uloga askera, naročito u fabuli dela, naglašeno doprinosi potpunosti priče, jer niz događanja «skrivene radnje»

saznajemo iz njihovih iskaza. Tako nas, u prvom razgovoru kojim počinje radnja, askeri obaveštavaju da je toga jutra Hasanaga, negdašnji rapsusnik i neutaživi erotoman («Sedi u Gackom, a čuje derdan u Trebinju»), neočekivano oterao iz bolnice «ženske za vojnu upotrebu» koje su askeri na jedvite jade dovukli iz kasabe (I,1). Iz razgovora saznajemo i za dogodovštine sa ženama koje su askeri imali pre ranjanja: hvalisanja Sulje i Ahmedovi problemi sa Šemsom, odabašinicom (I,3). Oni obaveštavaju da Kadija ne dolazi na svadbu i da će svatove čekati ispred Imotskog (II,3). Koristeći ukrštaj dva poznata dramaturška postupka («izveštaj glasnika» i «posmatranje sa gradskog bedema» – teihoskopija), pisac, razgovorom askera, obaveštava o kretanju svatova. Oni bi trebalo da stignu «za manje od pola sata»; da «uz Hasanaginicu ide zelenko bez konjanika... kadije nema, prazno sedlo». Zatim sledi prenošenje priča da je «kadija otišao u Novi», te će svatove «sačekati pred Trebinjem», i da je «iz Novog otišo u Imotski», odakle će da izade u susret svatovima. Najzad vest da su stigli («Boga mi, evo svatova!»). I konačno, dugo skrivana tajna negdašnjeg grobara Ahmeda da je Kadija umro i sahranjen u Imotskom pre sedam godina (II,4). Ove i slične «epske» posredničke modele komunikacije neki moderni teoretičari drame bi smatrali odstupanjem od dosledno dramskog predstavljanja.

Jezik askera je uprošćen, često prost i podrugljiv, karakterističan za naturalističke drame. Tačno je zapazio Stamenković da je to neknjiževni govor ulice koji je neočekivano zašao u kristalizovani poetski jezik klasične balade. On unosi humorističke tonove u tamno osvetljenje tragedije, i time, gotovo mehanički, nameće odstojanje prema svemu što bi preterano moglo da deluje na naša osećanja. Iz tog jezika izvire nešto surovo, samoživo, narodski neosetljivo na sve što nije neposredno povezano sa dramom golog opstanka. A takvi su – istina, bez svoje krivice – i ljudi koji njime govore: sebični, nespособni da se užive u složenije ljudske nesreće.⁶

U nove likove drame trebalo bi uvrstiti i Majku Pintorović i Majku Hasanaginu, iako se one imenom pom-

inju u baladi. Majka Pintorović bliža je sinu nego kćeri (za njenu nesreću ona nema ni sluha, ni osećanja). Majka Hasanagina nije karakteristična «zla svekra» iz narodne poezije, ali je prirodno da pretežnije brine o sudbini sina nego snahe.

Po mnogo čemu izdvojena od sveta u kojem živi (ni njeni najbliži srodnici, mati i brat, u visokom stepenu samozivi ljudi, nemaju razumevanja za njenu patnju), Hasanaginica se, željom pisca, izdvaja i svojim načinom govora. Osim u prvoj slici drugoga dela – u kojoj preti bratu da će izazvati javnu sramotu ako joj ne omogući da na putu za Imotski vidi dete – to je poetski jezik balade sa jasnim naznakama savremenog govora. I taj posebni govorni izražaj povremeno povećava usamljeničku uznesenost i dirljivost Hasanaginičinog lika.

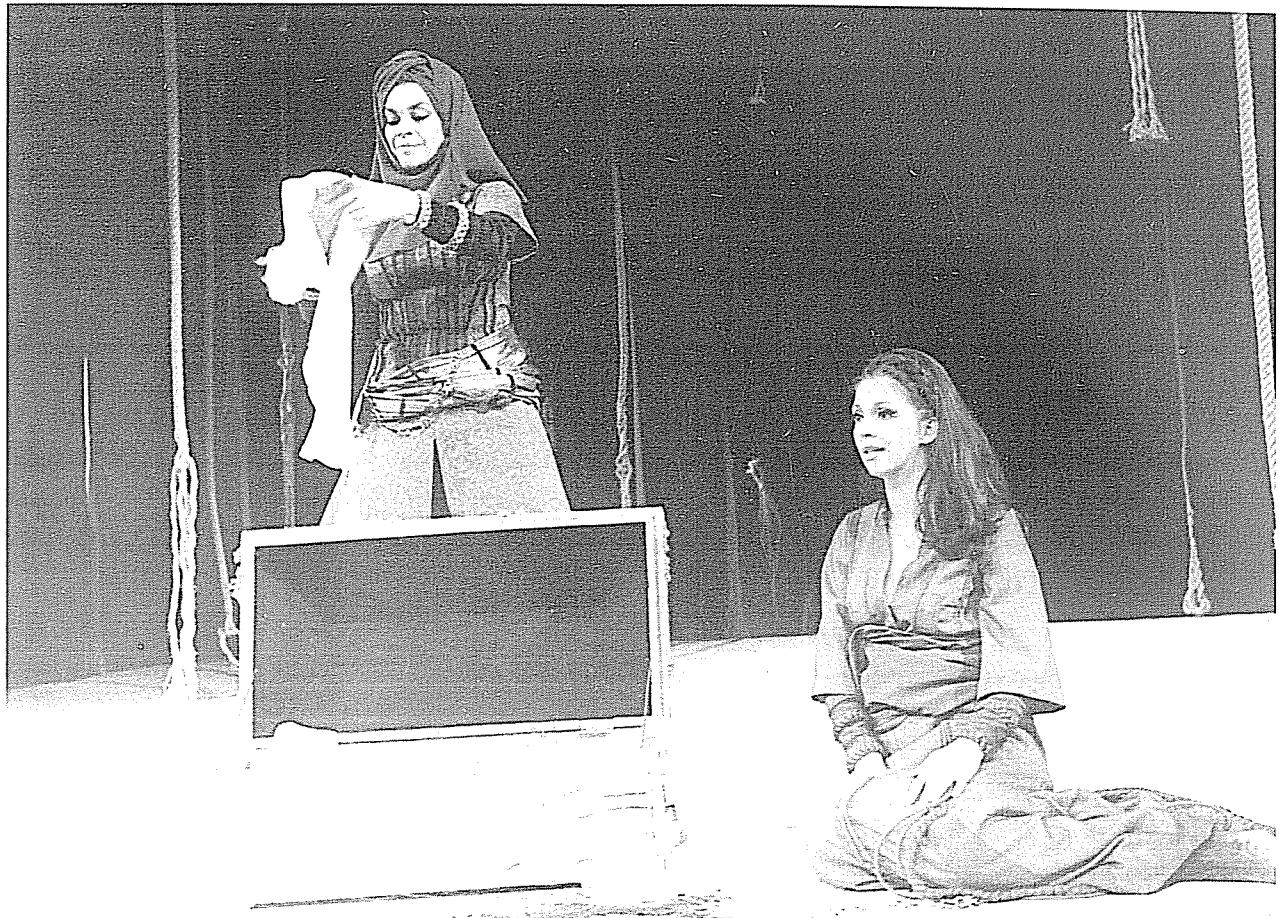
Iskazivanje pobune glavne junakinje protiv neumitne sudbine, izuzetna lepota forme (kao u velikim dramama klasičnika) i iskazi sa naglašenom emocijom koji u tekstu drame ponekad zatrepera, daju nove nijanse temeljnog saznanju da je reč o drami nesumnjivo žive savremene osećajnosti, ali i umetničkom delu kojeg neraskidiva veza sa korišćenim motivima epske tradicije osvetljava – kako bi rekao Bogdan Popović – «ugašenom lepotom staroga srebra».

SCENSKI PROSTORI

I izvorna balada i Simovićeva drama dešavaju se u Hercegovini. Za to u baladi postoji samo jedan posredan dokaz (Kadija je iz Imotskog), dok su u Simovićevom delu prostori zbivanja i događanja raznovrsno naznačeni.

Pomenuću prostoare drame – najšire topografske odrednice koje se u fabuli drame pominju: Indija, Stambol, Bagdad, Hercegovina, granice Osmanskog carstva u Hercegovini, Gacko, Trebinje, Novi i Imotski. Sve one, i svaka na svoj način, verodostojno osvetljavaju i pojedine scenске situacije i one koji ih stvaraju (životi likova pre početka radnje, njihove osobnosti, davnjašnji i sadašnji sukobi u drami, pojačavanje napetosti u očekivanju raspleta).

⁶ Vladimir Stamenković, *Isto*, 131.

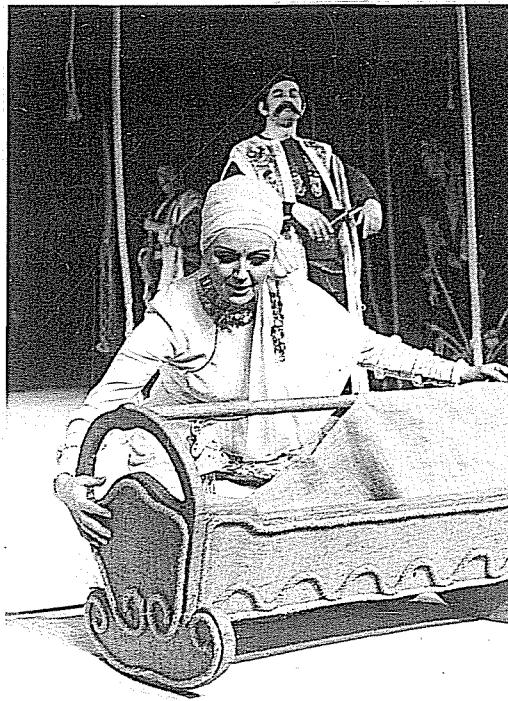


Hasanaginica. režija Željko Orešković. Ksenija Jovanović i Neda Spasojević. Narodno pozorište u Beogradu, 1974.

Scenski prostori vidljivi na sceni – zbivaju se u sva tri sižejna toka. Poseban prostor je Vojna bolnica u planini (1,1). Četiri prostora su u kući-dvoru Hasanage: soba u kojoj Hasanaginica prima Efendiju Jusufa (1,2), Hasanagina soba bez zida okrenutog publici – da bi se pratila zbivanja (1, 3), i prostor pred ulazom u kuću na kome je smešten logor Hasanaginih vojnika (1,3), dnevna soba u kojoj Hasanaga prima Bega Pintorovića (2,2), te prostor pred samim ulazom u Hasanaginu kuću (2,4). Dva prostora su u kući-dvoru Pintorovića: dnevna soba (1,4 i 2,1) i bašta (2,3). Za sve ove prostore postoji samo jedno nešto određenije geografsko meslo (Hasanaginica preti bra-

tu: »mogu s prozora u Trebišnicu!«). Detalji prostora predstavljeni su posredno, kroz dijalog likova na sceni, ali je jasno da se na sceni vidi surovi pejsaž zapuštene i prljave vojne bolnice u «planinčini», među buljinama, slepim miševima, bukvama i trnjacima.

Karakteristični su i prostori radnje (scenski «skrivene radnje»). Groblje u Imotskom, na kome je Ahmed pre sedam godina sahranio Kadiju. Spavaća soba Hasanaginice (sa senkom čempresa u postelji) u kojoj ju je suprug silovao (začeće deteta). Bašta u Hasanaginoj kući, koja se, posle saznanja da je iz nje nepovratno izgnana, Hasanaginici čini kao slika rajske vrta (orah, cveće, potok pun ob-



Hasanaginica,
režija: Željko Orešković,
Mida Stevanović kao Hasanaga
i Ljiljana Janković,
Narodno pozorište u Beogradu, 1974.

laka, čempres ispod prozora kuće). Kuće velikaša, turskih begova, sa serdžadama pod čempresom, gde se goste kavom i ratlukom i gledaju u Trebišnicu – kao suprotnost gudurama i opasnim putevima na kojima se Hasanaga bori protiv razbojništava i pobuna. Kasaba u kojoj je asker Ibrahim sakupio «ženske za vojnu upotrebu». Trpezarija i soba žene bez imena (željne muškarca) u kojima se gostio asker Suljo. Mračna soba iz monologa Hasanagine, u kojoj moćnici iz senke odlučuju o sudbini drugih.

Važnu funkciju u drami imaju prostori fikcije (koji su plod mašte likova). O Hasanaginičinom idealnom prostoru svetlih dženetskih voda u kome se, bar u snu, može ostvariti veza sa Kadijom, znalački je raspravljala Ljiljana

Pešikan-Ljuštanović i pokazala uverljivim primerima da o bekstvu iz surovog okružja u ljudskiji ambijent ne sanja samo Hasanaginica nego, svaki na svom nivou, i drugi likovi Simovićevog dela. Karakteristično je noćno carstvo o kojem mašta Beg Pintorović – u kojem je snažan, svemoćan i odvojen od sebe – te se prostor pritisaka, prevara i tajnih nagodbi pretvara, odsanjan u samoći, u prostor slobode. Tu je i «izlet» u lirsko askera Huse, koji mašta o gradu čudesnjem od Stambola – ali su u osnovi tog snevanja stvari i dodirljivi objekti jave: kuća sa crvenim krovom okružena dudovima, žena, miris lonca pasulja i pogache.⁷

VREME ZBIVANJA

Vreme zbivanja dela (sva tri sižejna toku) traje oko tri sedmice kasnoga leta. Godišnje doba mogućno je utvrditi posredno, na osnovu dva iskaza Majke Pintorovića: «Šta misliš sutra, kad počnu one kišetine?» (I,4) i «Ruže su procvetale» (II,3). Protok vremena može se pouzdano utvrditi samo za jedanaest dana: dan (veče) kada je Hasanaga odlučio da «otpusti» suprugu; dan kasnije, u kojem je Efendija Jusuf saopštio Hasanaginici poruku supruga; dan (veče) i rano jutro (sutradan) kada Kadija «dolazi» da prosi Hasanaginicu; šest dana koji prolaze u pripremanju svadbe; dan kada svatovi na putu za Imotski zastaju pred kućom Hasanage, gde Hasanaginica umire. (Koliko je Hasanaginica provela dana u domu Pinterovića, pre pojave Kadije, može se odrediti samo procenom, pri čemu bi valjalo poći od saznanja da se Begu Pintoroviću žuri da uda sestru.)

Vreme dogadanja u fabuli neuporedivo je duže. Najdalje seže u prošlost iskaz Majke Hasanagine koja, govoreći o Pintorovićima kao kolenvičima i sojevičima, pominje i Begovog čukundeda. Nasuprot tome, ona podseća da je njen suprug i Hasanagin otac bio užar (I,2). Hasanaga nevoljno priznaje da ga je Efendija Jusuf korisno savetovao dvanaest godina (I,1). Na više mesta se pominje da brak Hasanaginice i Hasanage traje sedam godina. Isto određenje vremena javlja se u iskazima iz kojih se saznaće da je pre sedam godina nesrećnu junakinju drame prosio i mladi Kadija, te da je

⁷ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Isto*, 92.

iste godine, posle neostvarene prosidbe, umro i sahranjen u Imotskom. Dete Hasanaginice i Hasanage nije napuni-lo godinu (Hasanaginica: «Kuran kaže da ga dve godine dojim! Do dve godine ima više od godine», 1,2). Iz više iskaza Hasanage i askera saznaјemo da su u bolnici proveli četiri meseca, te da je, u jutarnjim časovima dana kada počinje radnja, Hasanaga iz logora oterao «ženske za vojni upotrebu» (l, 1).

JEDAN MOGUĆNI POGLED NA SIMOVIĆEVU HASANAGINICU

Želim da navedem razloge zbog kojih ovo delo svrstavam među najbolje drame napisane u Srbu posle Drugog svetskog rata. Nije reč samo o uvažavanju darovitosti i inteligencije koje u dvoglašju zrače iz pesnikove dramske obrade klasičnih motiva epske tradicije. To je, najpre, odvažnost kojom ovaj umni i časni čovek nedvosmisleno slika društvo i prilike svog vremena i njegov sumorni uzdah što ide uz saznanje da se u njima još dugo neće mnogo šta bitno promeniti. On uznemireno kazuje da je u nas, uprkos zakonima države i društva, pojedinac ugrozeno i obespravljen biće o čijoj sudbini odlučuju, iza scene, društveno moćniji od njega. Tih odnosa na lestvici moći svesni su, i o tome govore, dva lika ove drame (Efendija Jusuf: »Koliko puta misliš da vidiš sve, a ono ispadne da nisi video ništa. Misliš da sve držiš u svojim rukama, čvrsto i sigurno, a na kraju ispadne da si činio onako kako je htio neko koga i ne znaš«, 1,3; i Hasanaginica, u monologu na kraju prvog dela, koji je kao saznanje zastrašujuća slika beznadnosti i nemoći časnog ljudskog bića u zlu vremenu, a kao umetnički izraz poetski i misaono najimpresivniji trenutak drame, 1/4).

Simović ne skriva ni odbojnost prema dnevnoj politici, prema čijem se nestalnom i varljivom vetrnu trenutne koristi kreću i okreću «ljudi zadatka», oni koji često ne mogu – i ne smeju – da misle svojom glavom. Likom Hasanage pokazuje da za položaj u društvu nisu od presudnog značaja moralne i duhovne vrednosti, nego spremnost da se za vladajući režim bez kolebanja izvrši svaki zadatak. Pri tom se Simović čuva doslovniog

preslikavanja stvarnosti, i naše savremeno društvo slika sa merom biranim i verodostojno ostvarenim umetničkim sredstvima.

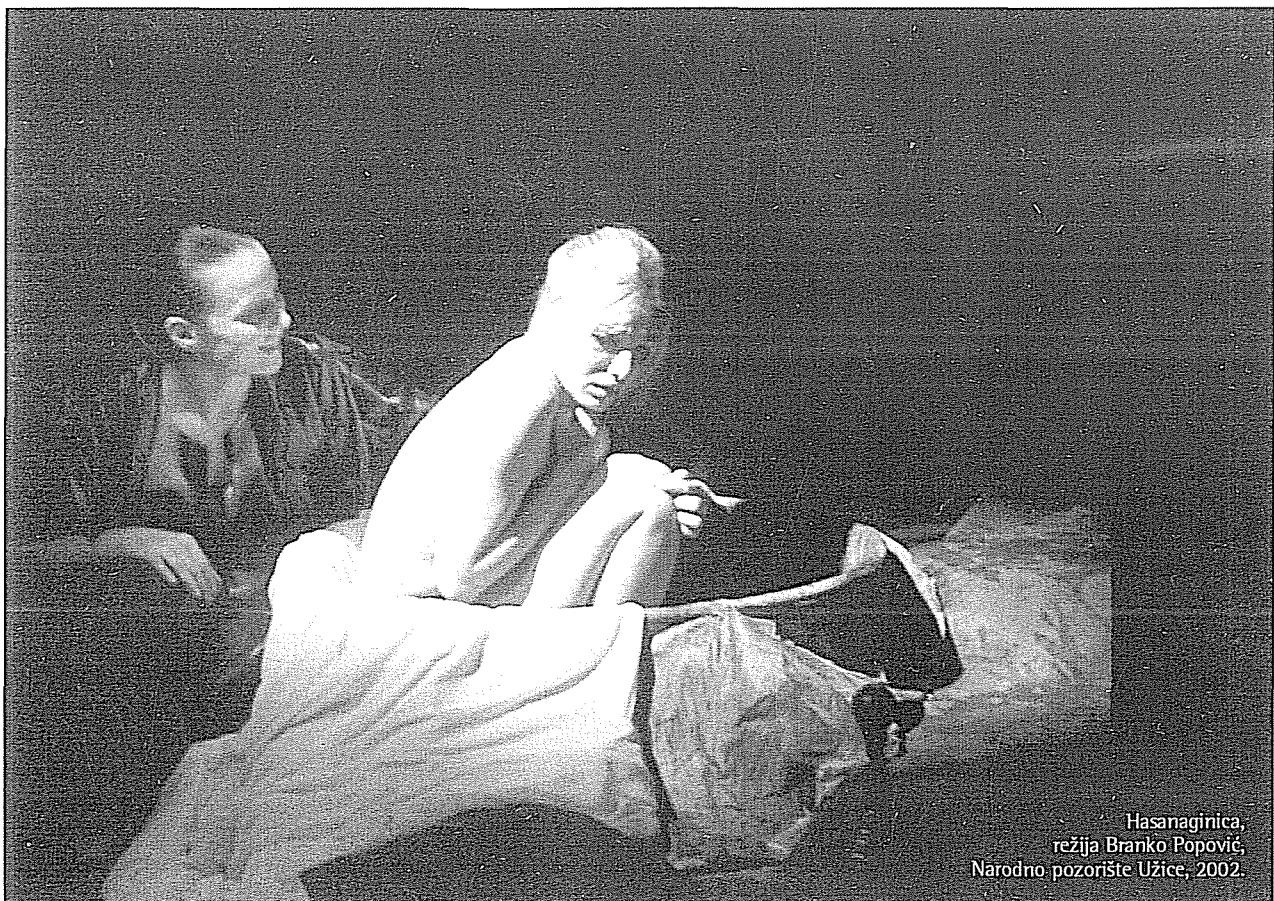
U mnogim se detaljima drame Simović pridržava sava aleksandrijskog pesnika i bibliotekara Kalimaha iz Kirene (III vek pre naše ere): «Imam sve u svojim bisagama, ali vam sve neću pokazati», i namerno ostavlja delotvornu tajnovitost koja dopušta različita objašnjenja problema postavljenih u dramском delu. Evo jednog: tumačenje Vladimira Stamenkovića da Beg Pintorović zna da je Kadija iz Imotskog mrtav i da ga «iskopava» kako bi naškodio Hasanagi, ne misleći na posledice, moglo bi da se razvija, iako su sva domišljanja van teksta nekorisna za scensko predstavljanje.

Uprkos tome bi valjalo naglasiti da izjava askera Ahmeda – da je Kadija «umro od neke ljubavi» – otvara niz pitanja. Zašto je Kadijina smrt tajna za javnost sedam godina? Zašto Ahmed, koji ga je sahranio, ne sme o tome da govori, iako je po funkciji u drami neka vrsta tumača dogadanja i čovek sklon da svoje muke poverava drugima (priča o Šemsi, odabašinici)? Za Kadijinu smrt ne zna ni Hasanaga, čovek blizak ljudima koji vladaju i njihova «produžena ruka». Mogućnosti za odgontanje zbog čega je to tako su mnoge. Jedna je da je Kadiju «pojela pomrčina» u nekoj od političkih čistki, pa je objašnjavanje tog umorstva bilo zabranjena tema. Podsećam da Ahmed otkriva da je Kadija mrtav u trenutku kad se njegovo odsustvo više ne može skriti. Sa druge strane, izgleda opravdana prepostavka da je Pintorović znao da je Kadija mrtav, jer je bio na strani onih koji su ga, kad je bilo potrebno, uklonili. Biranjem mrvog Kadije za zeta, Pintorović kao da zna i za nečiju želju da ta smrt više ne bude tajna. Da nije tako, cela Simovićeva zamisao o mrtvome Kadiji imala bi, ako se posmatra u dramaturškoj funkciji, lako uočljivu slabu tačku. Šta bi se, naime, desilo da je Hasanaginica ostala živa? Beg Pintorović nije mogao da nasluti da će mu sestra umreti pored kolevke deteta. Da u tom smislu nije imao odredena uputstva, nama nepoznata, našao bi se pred problemom kuda i kome da krene u trenutku kad svatovi nastave put u Imotski.

Kako god bilo, vrlina teksta je tamanost nago-veštaja kojima nas pisac uvodi u Pintorovićevu mračnu igru vlasti, prestiža i položaja. Kad ga, pošto je čula za izbor Kadije, Hasanaginica iznenadeno pita gde ga je *iskopao* posle sedam godina, njegov odgovor je nervozan i razdražljiv, naročito u odnosu na upotrebjeni glagol. Ceo prizor sa dolaskom Kadije-prosca je razumom neshvatljiv, sa nizom tamnih nagoveštaja. Čak i u razgovoru pripravnih askera, kad se povede reč o Kadiji, sluti se da tu nešto nije u redu.

Razume se, umesto svih ovih domišljanja, moguće je upozoriti na pomenuto i nedvosmisleno određeno tuma-

čenje. U svojoj drami je Simović dosledno razvio baladični motiv o mrtvom zaručniku. Kadija je devojačka ljubav Hasanaginice («visok, vitak, oči čelično plave»), koja traje kao lep san u njenom braku u kojem nema «ni sunca ni meseca». Već li snovi nagoveštavaju smrt: «tamo, u dženetu, tamo ću kadiji da budem supruga» (II,3). Neobičnog zaručnika nagoveštava i prosidba: Kadija ulazi u kuću kao hladna magla i odlazi bez šuma. Uvodjenjem motiva mrtvog zaručnika, Hasanaginica smrt tako poslaje neizbežna. Njen odlazak sa Kadijinim svatovima neotklonljivo vodi u smrt, iako ne doslovno do groba – kao u narodnoj pesmi.



Hasanaginica,
režija Branko Popović,
Narodno pozorište Užice, 2002.

ima dramskih dela u kojima je poslednja reč koju izgovara glavni lik ključ za razumevanje suštine drame. Francuski glumac i reditelj Žan Vilar misli da je poslednja reč u drami najvažnija, i navodi karakteristične primere (Fedra: čistota; Hamlet: čutanje; Harpagon: špar-kasa; Magbet: dosta; Edip: iščupati; Prometej: ja izdržavam; Romeo: umirem s poljupcem na usnama).⁸ Rekao sam da se poslednje izgovorene reči u Simovićevoj drami odnose na Kadiju, a sada podsećam i na to da je poslednja reč Hasanaginčina: «Kadija». Ako je, a jeste, klatno sudbine Hasanaginčine počelo da se kreće u tragičnom smeru od trenutka kad joj nisu dozvolili da se uda za voljenog čoveka – onda su lik i sudbina Kadije iz Imotskog veliko finale Simovićeve drame i jedan od ključeva za njevo razumevanje.

Kad sam pisao prvu verziju ovoga teksta, kao pogovor Simovićevim dramama (BIGZ, 1983), propustio sam da navedem izvrsnu knjigu *Epika i drama* Miodraga Stanisavljevića, koji je prvi zapazio da Simović u osnovu svoje drame stavlja pesmu o razdvojenim ljubavnicima koji se spajaju u smrti. («Stoga Simovićeva *Hasanaginica* postaje svojom dramskom geometrijom najbliža onom tipu trougla u kome je treći pol smrt. Taj tip trougla Žineslje je analizirao povodom nekih Koktoovih i Anujevih drama i našao da je osnovna zakonitost koja vlada razvojem radnje u ovoj vrsti dramske geometrije da što se junaci više približavaju jedan drugom – sve se više približavaju smrti... U Simovićevoj *Hasanaginici* do spajanja u smrti dolazi pored dečije kolevke. Hasanaginica umire grleći dete. I poslednje reči su joj Kadija. Nešto pre toga ona izgovara jednu rečenicu koja nas lišava svake sumnje. Naime, aludirajući na bega i agu, ona veli: 'Ne znaju da je sudija u kolevci ...' I psiholog iz ilustrovanog lista potvrđiće kako sve to znači da je Hasanaginica svoju ljubav prema Kadiji prenela na dete, odnosno da Kadiju vidi u detetu».⁹

Vredna pomena je i suprotna teza: «Ne čini mi se zasnovanim tumačenje po kome bi ovo nazivanje deteta sudijom ukazivalo da je Hasanaginica nedozvoljenu ljubav prema kadiji (sudiji) prenela na sina, ma koliko se ono moglo braniti i izvesnim psihoanalitičkim tezama i sličnim primerima iz usmene poezije ('Kad ga zovem, da mi želja mine, / ne zovem ga dodi meni, sine / već ga zovem dodi meni, dragi'). Sklonija sam verovanju da Hasanaginica pokušava da prenese detetu svoju istinu, kako bi ono u nekom budućem sudjenju o dogadjajima koji su uslovili i njegov život bilo na strani majke».¹⁰

Simović slika našu sredinu i njen mentalitet nizom tačno zapaženih pojedinosti, gde do izražaja dolazi i njegov osobeni smisao za humor, različit od humora njegovih prethodnika u tradiciji srpske dramske književnosti. Karakteristična su dva tipa humorističkih efekata: pomenuo sam igre rečima i njihove neočekivane spojeve, a ukazujem i na karakterizacije nekih likova. (Beg Pintorović donosi na poklon Hasanagi pozlaćene noževe, da bi, u situaciji nastaloj posle Hasanaginčinog zahteva da vidi dete, omogućio korektne odnose sa nekadašnjim zetom – i, naravno, ispunjenje sestrine molbe-pretnje. Da bi pokazao nemetaljivu otmenost, on u tom prizoru sâm postavlja pitanje i sâm «prečuti» odgovor koliko poklon vredi: «Ne pitaj me koliko su koštali, nije učtivo da ti kažem. Cenu sam izbrisao. Važno je prijateljstvo, a ne nekih tričavih dvesta dukata!», II,2.) Naglašeni humor u ovoj sceni tačno je objasnio Miodrag Stanisavljević. Simović osćea da bi nedramski bilo da Beg Pintorović od reči do reči ponovi želju svoje sestre pred Hasanagom (poznatu gledaocima). Zato njih dvojica sednu, i Beg Pintorović kaže samo «takva i takva stvar», a zatim, posle duge tiši-ne, Hasanaga, isto tako kratko, stavi do znanja da je priču saslušao: «Tako, od reči do reči!» Međutim, ova dosetka ne potire ponavljanje na situacionom planu. Zato Simo-

⁸ Žan Vilar, *O pozorišnoj tradiciji*, Naučna knjiga, Beograd 1956, 95.

⁹ Miodrag Stanisavljević, *Epika i drama*, Univerzitet umetnosti, Beograd 1977, 63–65.

¹⁰ Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *isto*, 101.

vić pokušava da pažnju gledalaca održi nekim pomoćnim sredstvom – pre svega humorom.¹¹

U tome kontekstu valjalo bi podsetiti i na pomenući, osobeni govor nekih likova. Hasanaga i askeri govore kao neobrazovani ljudi koji su negde čuli strane reči, ali ih ne koriste sa tačnim značenjem. Izgleda da je za takav postupak Simović imao uzor u Šekspiru. Kada se priprosti asker Huso ljuti («On meni da kaže da sam govedo! To je insinuacija!»), to može da podseti na Tobijeve reči iz Bogojavljenjske noći: «Ja ču da pojedem sve to što preostane od te anatomije», III,2).

I, na kraju, jedna od vrednosti Simovićevog dramskog prvenca je i lepota forme. Sa velikom veština korišćen je «beli» stih, rečnička grada je razudena, zvonka, a u nekim scenama jarko sočna (putena bujica imena žena koje smišlja erotomska muška mašta, pri čemu se u ovu «igru» nabrajanja, u čiju se delotvornost uverio čitajući Rableovo delo *Gargantua i Pantagruel*, pisac upušta sa naglašenom sklonosću sladokusca). Jeziku narodne pesme Simović želi da udahne elastičnost, brzinu – mestimice i rečničku gradu – savremenog govoru. On očito neće poeziju u drami ako je ona «samo dekoracija, ukrasni dodatak, ako samo ljudima od književnog ukusa pruža zadovoljstvo da je slušaju dok u isti mah prate jedan komad». ¹² Kao i Eliot, on veruje da je to površno, zato što poezija u drami mora da se dokaže pre svega u dramskom, a to znači u govornom smislu. Da bi to postigao, Simović u drami teži da govori onako kako bi činili današnji ljudi kad bi to činili u stihovima.¹³ Simović najčešće uspeva da ga rečitost ne zanese (iako svakom od likova drame, kao u operskom libretu, omogućuje bar jednu «ariju»), i izražajna sredstva, koja trepere ritmom našeg vremena, u njegovoj drami su gotovo uvek u strogoj službi misaonih poruka.

KONAČNA VERZIJA HASANAGINICE (2002)

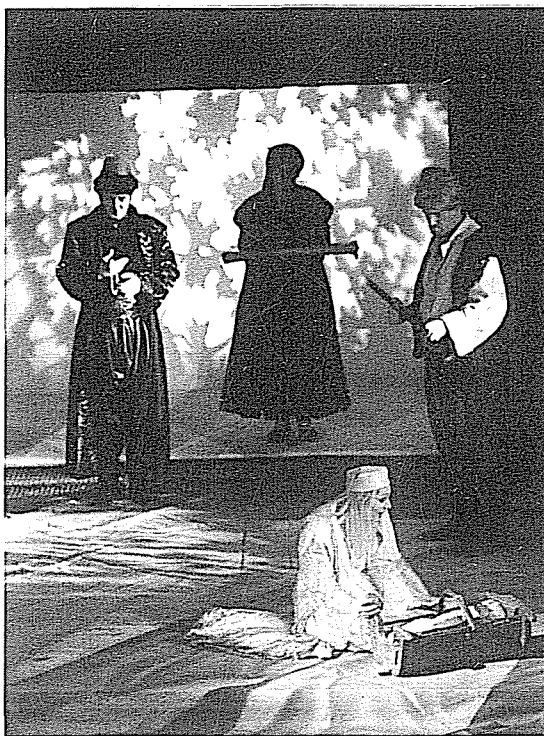
Najobimnije promene prve verzije izvornog teksta pisac je izvršio u trećoj slici drugoga dela drame. Mislim da je dobro što je uklonio likove dvojice baštovanu. Njihova scena usporavala je radnju u času kada je trebalo brže hitati ka tragičkom raspletu. Iz njihovog dijaloga (ukupno sto pet stihova) pisac je sačuvao, takođe sa mnogo opravdanja, uživački sličivo uputstvo za pravljenje teleće čorbe (osamnaest stihova) i odlučio da ga izgovori Huso, života najzeljniji i najrečitiji asker (I,3). To sažimanje je uslovilo i najobimniju dopunu nove verzije teksta. Reč je o dijalogu Hasanaginice i Majke Pintorovića (devet stihova) u trenutku kada se povlače u kuću pred velikim nevremenom, te omogućuju, na kraju slike, usamljenički monolog Bega Pintorovića o svom noćnom carstvu. Pisac ovih redova žali što nisu sačuvana još tri stiha koje izgovara Prvi baštovan («Ženi je lek muškarac./ Skoro za sve bolesti,/ a naročito za duševne»). Mogao je da ih izgovori asker-bundžija Suljo, koji se često razmeće svojim uspesima kod žena. Izostavljanje najvhvalisavije Hasanagine tvrdnje da pre njega na ovim prostorima «nije bilo ni prirodnih lepota», shvatio sam kao želju pisca da ga malo podigne na vrednosnoj lestvici (ili, kako bi se danas reklo, da mu podigne «rejting»).

Ako se porede verzije teksta drame iz 1974. i 2002, zapaža se da je pisac sažeо tekst za stopešet sedam stihova, uvek sa sigurnim osećanjem za jasnost i eleganciju izraza (deset stihova – I,1; osam stihova – I,2; četiri stiha – I,3; dva stiha – II,1; dva stiha – II,2; sto jedanaest stihova (scena sa baštovanima – 105) – II,3; dvadeset stihova – II,4). Na jedanaest mesta zamenjivao je reč – uvek prikladnjicom. Pokazaću to primjerom. U rečenici «Vama sve mirše na dinju punu muva», reč muva zamenjena je rečju pčela. Ponekad je cilj promena bio da pojačaju napetost i pritisak. U stihovima «Tebe ne zovu na razgovor, a zbole o tvojoj glavi», reč zbole

¹¹ Miodrag Stanisavljević, *Isto*, 38

¹² T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd 1963, 220.

¹³ Slobodan Selenić, *Antologija savremene srpske drame* (predgovor), Srpska književna zadruga, Beograd 1977, 69.



Hasanaginica,
režija: Branko Popović,
Narodno pozorište Užice, 2002.

zamenjena je u novoj verziji rečju sude. U kraćem monologu Hasanaginice, četiri puta ponovljena reč gadim zamenjena je sa plašim, a u prvom stihu istog monologa »Osećam samo gadenje» - dodate su reči »i strah» (l1,3). Sastavni retko dodavao je reč-dve da pojasni misao ili pojača utisak, ili je zbog sažetosti brisao suvišnu reč.

DIDASKALIJE

I Simović je u grupi srpskih savremenih dramskih pisaca koji su znali za savet Vladimira Mihajlovića Volkenštajna da je »škrtost u didaskalijama uopšte uvek dobar znak». U drugoj verziji teksta drame ima ih pedeset dve (dvadeset u prvom i trideset dve u drugom delu – od

kojih je osamnaest u završnoj slici drame). One tim brojem nagoveštavaju i saznanje pesnika da se drama ne sastoji samo od govora nego i od vizuelnih i akustičkih znakova. Istina, većina ih je, ipak, uglavnom »tehničke« prirode.

Označavaju ulaske i izlase likova (»Na scenu ulaze Hasanaga i Jusuf», »Askeri odlaze»), upućuju na scenske kretanje i raspored likova u prostoru (»Na scenu utrčava Suljo. Svi poskaču», »Nasloni glavu na kolevku. Prilazi joj majka Hasanagine»), određuju vreme trajanja prizora (»Kratka tišina, dok beg zauzme mesto», »Duga tišina»), sasvim retko označavaju radnju (»Jusuf razgleda noževe») ili ton i osećajne odrednice govora (»glasno», »za sebe»), svetlosnim efektima određuje se ili kraj scenskog prizora (osam puta »Zatamnjene», na kraju svake slike), ili promena mesta zbivanja u okviru iste slike (»Svetlost u logoru se potpuno gasi; istovremeno, pali se u Hasanaginoj sobi, u koju ulaze, razgovarači, Jusuf i Hasanaga»), dok ponekad stvaraju atmosferu za izgovor za dramu bitnih iskaza (»Svetlost se gasi, ali tako da nepomične siluete Hasanaginice i majke Pintorovića ostanu vidljive» – a zatim Hasanaginica izgovara monolog o tragičkom usudu savremenog čoveka o čijoj sudbini odlučuju moćnici iz senke).

Ima i osobenijih. Jedna podseća na postupak dramatičara prve polovine XX veka, koji su u didaskalijama ponekad koristili »meteorološke« metafore: nevreme u prirodi nagoveštava buduća tragička zbijanja (»Oluja, sa kišom, grmljavinom i sevanjem» – pri kraju pretposlednje slike drame, dan uoči Hasanaginice smrti). Druga, u kojoj se naslućuje i neka tajna, ili nije dovoljno jasno formulisana ili nije dosledno poštovana (»Ahmed, koga oni koji su na sceni i inače ne primećuju, čak i kad govoriti, ostaje na svom mestu»). Ponekad je kretanje na sceni uslovljeno i psihološkim dejstvom (»U sobu, usplahireno, skoro trčeći, ulazi majka Hasanagine»), a ponekad je scenska situacija rediteljski osmišljena (»Ulaze majka Hasanagine i Suljo, noseći kolevku. Razgovor se prekine, tišina, svi su zbujeni. Kolevku Suljo stavlja na sredinu scene. Hasanaginica je prvo skamenjena, zatim polako, kao s nevericom, prilazi kolevcu»).

U drugoj verziji teksta drame Simović je uklonio jednu (I,1) i dopisao samo jednu didaskaliju (II,3). To potvrđuje da je dosledno verovao u to da je i u prvoj verziji drame ne samo bilo dovoljno scenskih izražaja nego i nenaznačenih ali otvorenih među-prostora za znakove teksta predstave koji će biti ostvareni na pozornici.

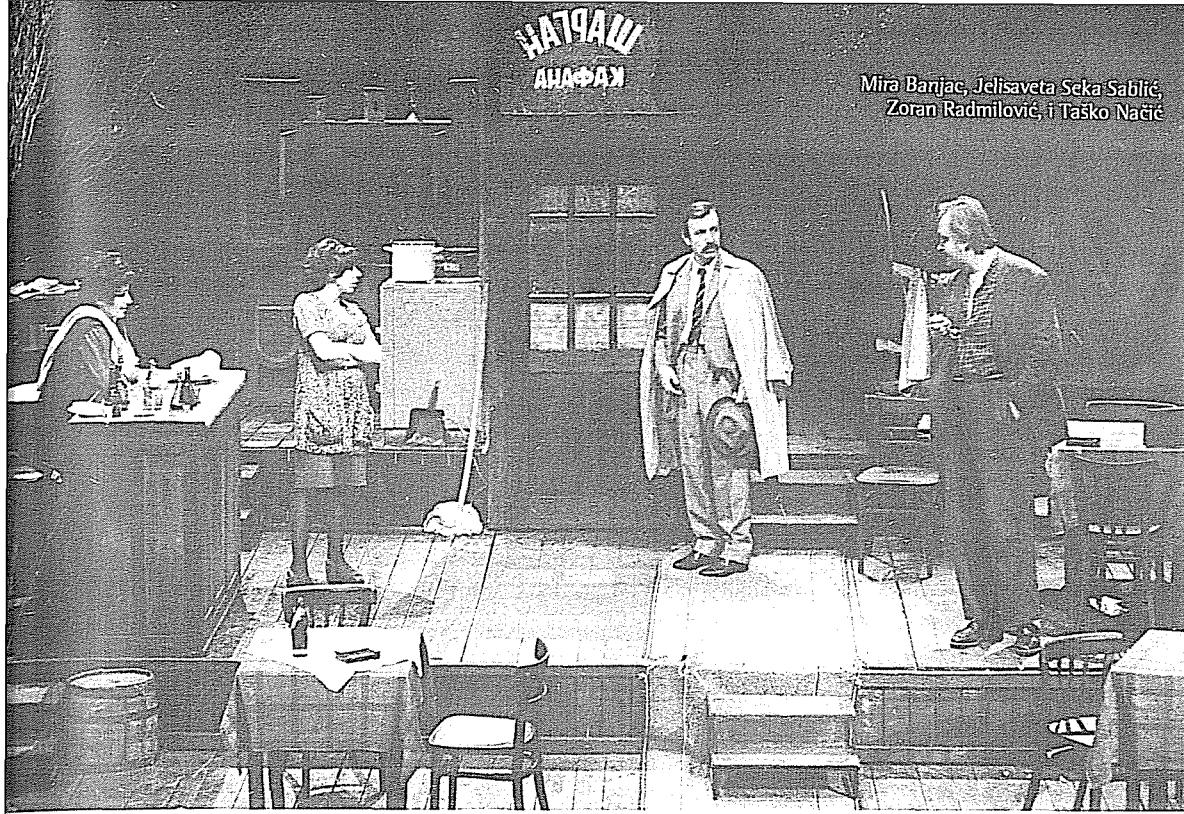
HASANAGINICA U PROSTORU EVROPSKE DRAME

Drame Ljubomira Simovića pripadaju pozorišnom prostoru Evrope, zato što se –to je tačno zapazio Vladimir Stamenković – «više od drugih savremenih srpskih drama približavaju preovladujućem žanru u evropskoj dramskoj književnosti XX stoljeća, tragikomediji s gnoseološkom pretenzijom, s metafizičkom ambicijom, s težnjom da se prodre u nepoznatu napetost života, da se preko farsičnog i grotesknog pokaže šta je u njima absurdno, šta se podrazumeva pod pojmom egzistencije».¹⁴ Zato je priordan njegov zaključak da je, izražavajući čovekovu metafizičku teskobu uz pomoć humora punog očaja, Simović u *Hasanaginici* shvatio i stvaralački usvojio zakonitosti moderne evropske poetske drame i intelektualno usmerio svoje delo jednoj modernijoj osećajnosti.

Razume se, to ne znači da bi u savremenim teatrološkim analizama trebalo zapostaviti vezu balada – drama, jer bi to, kako je tačno zapazila Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, «bitno osiromašilo i naš doživljaj drame i naš doživljaj pesme». Zato je neophodno razumeti da se tek «čitanjem na fonu pesme» (to sam u ovoj raspravi i ja pokušao da učinim) može dublje shvatiti i ono dramsko i ono savremeno što trepere u tragičkoj žrtvi junakinje drame *Hasanaginica*, koja, u svome vremenu, životom plaća odbijanje da živi u svetu čija moralna načela i shvatanja života ne prihvata.

PETAR MARJANOVIC

¹⁴ *Savremena drama I*, (priredivač i pisac predgovora Vladimir Stamenković), Nolit, Beograd 1987, 20.



ČUDO U "ŠARGANU" ILI SIMULACIJA BOGA

POETIKA ŽRTVOVANJA

U modernoj evropskoj dramaturgiji tokom XX veka na scenu stupaju dramatičari i reditelji koji u pojedinim drama preuzimaju mitološku osnovu, njome eksperimentišu i stvaraju nova, potpuno originalna dela. Preoblikovanje mita, njegovo dovodenje u samu strukturalnu srž umetničkog dela, a potom njegovo temeljno razgradivanje i postavljanje u savremenim kontekst, tako postaje

jedna od glavnih odlika savremene umetnosti, a mit kao oblik apstraktног mišljenja i izraz kolektivne svesti, jedno od mogućih polazišta za tumačenje stvarnosti.

Poetički prosede dramskog pisca, Ljubomira Simovića, usmeren je na proučavanje prirode veze koja se ostvaruje između mita, kao paradigmе univerzalnog tj. opšteg, i savremenog, kao simbola pojedinačnog događanja tako da je njegova invencija bazirana na suprotnostima univerzalnog i istorijskog, ali u ironijskom kontekstu. Prema

Nortropu Fraju,¹ ironijski modus je shvaćen kao modus transpozicije, izokretanja prvobitnih datosti. Pojam ironije ima svoje poznato značenje, označava iskaz u kome se govori jedno a podrazumeva drugo, što u Simovićevom slučaju znači da smo mitološke slike tumačili asocijativnim i poredbenim metodama kao metafore i simbole. Postavljene u različitim istorijskim vremenima, uz originalni kontekst drame, one su izgubile svoje prvo bitno značenje i poprimile ideologiju savremenog, ali individualnog pogleda na svet.

Kao jedna od osnovnih karakteristika Simovićevog stvaralaštva uočljivo je gotovo paralelno postojanje drevnih i savremenih mitova. Saglasje između jednih i drugih ostvareno je dovodenjem drevnog mita (ili po Fraju "nepremeštenog mita") u savremeni kontekst, njegovom transpozicijom koja nužno mora imati ironijski otklon, i usaglašavanjem novonastale miteme sa već oformljenim "realističkim" pogledom na savremenost. Odnos između "realističkog" i "stvarnosnog" koje upućuje na konkretni društveni sistem, i "mitskog" koje upućuje na univerzalni problem ljudske sudsbine, tvori odnos između istorijskog i univerzalnog, odnosno književni odnos između realističkog i mitološkog. Zato Fraj ironijski modus i opisuje kao modus koji započinje u realizmu i u krajnjoj konsekvensi se približava mitskom. Ovaj odnos je ironijski i zbog stava "sofisticiranog ironijskog književnika" koga odlikuje "potpuna objektivnost i potiskivanje svih eksplicitnih moralnih prosudbi".² Jedno-stavnim jukstaponiranjem mitoloških i realističkih slika, on "pušta čitatelja da sam doda ironičan ton". Simovićeve drame zato u konceptu imaju onaj aspekt ironije koji nazivamo "neverbalnom ironijom" i koji se ostvaruje time što je čitalac/gledalac "nadmoćnog" znanja u odnosu na dramske likove.³ Dakle, ironija, kao dramski postupak, javlja se na više nivoa u Simovićevom Čudu u "Šarganu" kao

i u ostalim dramama, a naša pažnja je posebno usmerena na ironijski modus koji podrazumeva transponovanja mitova i mitskih tema i simbola u savremeni kontekst, odnosno destruiranje i ironizovanje mita i formiranje novih mitema, kao i na "dramsku ironiju" koja proizilazi iz tog postupka, pa spoznaja čitalaca/gledalaca predstavlja nadogradnju dramskog teksta.

Simović u centar pažnje postavlja jedan mit koji se postupkom ironizacije transponuje u savremenu mitemu. Polazište za dramsko ubočavanje mitema je uvek isti mit, odnosno drevni mit/ritual koji Dž. Dž. Frejzer opisuje kao "žrtvovanje kralja", a N. Fraj prisustvo ovog mita prepoznaće u postojanju lika *pharmakosa* (žrtve) u književnom delu. Prisustvo ovog mita še, shodno zakonitošćima dramskog teksta, uočava uvek prilikom analize likova čije osobine nose mitološki predznak "žrtve", ali postupci ukazuju na savremeno razrešenje mitološke sudbinske predodređenosti lika žrtve. Istorijsko i stvarnosno se, dakle, u Simovićevim dramama prepliću i sukobljavaju sa mitološko-sudbinskim određenjem čoveka na ironijskoj ravni, upravo onako kako Nortrop Fraj sagledava književnost XX veka, od Kafke i Džojsa do Beketa i Joneška. U sudaru ova dva suštinska određenja, čovek postaje žrtva, a ironiju ljudskog života karakteriše, između ostalog, i lik "tipične žrtve" koja uprkos pripisanoj krivici, neumitnošću istorijskih procesa (koji održavaju privid "realističke stvarnosti"), ostaje u mitološkom kontekstu, nevin "žrtveno jagnje" ili *pharmakos*.

U mitu, ostareli (bolesni ili grešni) kralj mora biti žrtvovan da bi kroz ritual proglašenja novog kralja nastavila da živi društvena zajednica ne menjajući poredak za koji se veruje da je idealan. *Pharmakos* u književnosti takođe označava lik koji se žrtvuje ili biva žrtvovan u ime zajednice. *Pharmakos* je u isto vreme i nevin i kriv. Nevin je zato što su konsekvence nje-

¹ Nortroph Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979,

² isto, 53.

³ O dramskoj ironiji "koju bi bilo pogrešno identifikovati sa ironijom u drami" govori Nebojša Romčević prilikom razmatranja problema internog i eksternog komunikacijskog sistema u drami. Naime, razlike u spoznaji postoje između samih likova u drami (interni nivo) i između likova i publike (eksterni komunikacijski nivo). Dramska ironija se stvara kada ova dva sistema budu u konfliktu, odnosno "To se dogada uvek kada superiorno znanje publike stvara dodatni sloj značenja bilo verbalnom iskazu, bilo neverbalnom ponašanju lika na sceni na takav način da dovodi u pitanje ili ruši značenje koje lik želi da stvari." (Vidi: Nebojša Romčević, "Nivoi spoznaje dramskih likova i publike", *Zbornik Fakulteta dramskih umetnosti*, 3, Beograd 1999, 116-119.)

govih poslupaka nesrazmerne postupcima. Kriv je zato što je pripadnik, kako to naziva Fraj, "društvene krivice", odnosno zato što živi u svetu u kome su nepravde neizbežan deo egzistencije. Međutim, u savremenoj književnosti koju Simović sledi, svrgnutog "kralja", odnosno odabrani lik koji se navodno žrtvuje u ime dobrobiti zajednice, niko ne zamenjuje, pa samim tim ne može doći ni do obnove idealnog društvenog sistema. Uklapajući se u savremene dramske tokove, i kod Simovića je društveni sistem uvek predstavljen negativno, kao slika "zemaljskog pakla", a žrtvovanje je najčešće uzaludno, jer je sam čin žrtvovanja bez mitološkog principa zamene, samo simulacija mogućnosti da se svet istinski obnovi. Simović sledi misao Žana Bodrijara, da se u svetu u kome je ideja o Bogu odavno ugašena (Bog je "svrgnut" i "žrtvovan", ali nije došlo do mitološke obnove i na njegovo mesto nije postavljen novi Bog, već čovek) i gde čovek može samo da simulira postojanje Boga, takav svet gubi mogućnost dosezanja nekadašnjeg "rajskog stanja". Simovićevi likovi su zato najčešće u poziciji da se žrtvuju ili budu žrtvovani zbog individualne ili opšte težnje da se dosegne nekadašnje arkadijsko stanje nepomućene sreće mitskog "zlatnog doba", ali promenjene okolnosti savremenog društva, njegova "istoričnosti" kao dominantna karakteristika, umesto mitske cikličnosti, ne dozvoljava istinsku obnovu srećne zajednice.

Nema u savremenom društvu ničeg od nekadašnje ravnoteže i saglasja mitskog društva i zato likove u dramama zatičemo u stalnom naporu da simulacijom drevnog rituala, odnosno ličnom žrtvom koja može biti prinudna ili svojevoljna, dosegnu davnašnje arkadijsko stanje srećne zajednice. Ironija sudbine koja pojedinačno osujeće u njegovim nastojanjima proizlazi iz ironije u koju nepobitno dospeva društvo gde čovek simulira Boga. U takvom društvu, ironično je i svako očekivanje da hrišćanski mit o patnji i iskupljenju može imati svoj istinski smisao. Sudbine Simovićevih junaka su zato istovremeno i tragične i ironične, pa smo na osnovu toga prve tri drame prepoznali u Frajevoj podeli

kao drame koje pripadaju poslednjim trima fazama ironijskog aspekta, a odlikuje ih grotesknost situacija, ironija sudbine i demonska epifanija.⁴ Za prikazivanje sukoba likova i društvenog okruženja, određenog istorijskim trenutkom, Simović odabira modus tragičke ironije da bi naglasio grotesknost situacije u kojoj likovi zapravo nemaju izbora.

SIMULACIJA BOGA

Sledeći klasifikaciju Nortropa Fraja, drama *Čudo u "Šarganu"* pripada četvrtoj fazi tragičke ironije. Ona se ogleda u većem uplivu društvene stvarnosti i po tome što su likovi, kako to naglašava Fraj, "odveć ljudski" u odnosu na tragičkog junaka u tragediji, kao i po tome što u ovoj fazi prevladava "komedija grotesknog", kao brižljivo razradena "ironijska parodija tragičke situacije".

"Kao samosvojna faza ironije, četvrta faza motri tragediju odozdo, iz moralne i zbiljne perspektive stanja iskustva. Ona naglašuje ljudskost svojih junaka, smanjuje osjećaj ritualne neizbjegivosti u tragediji, priskrbuje društvena i psihološka objašnjenja propasti, i čini da što je moguće veći dio ljudske bijede izgleda "suvisan i izbjegiv".⁵

U osnovi Simovićeve drame leži veoma slična idejna struktura: reč je o nemoći, odnosno smrti Boga i nemoćnosti njegove obnove u uslovima savremenog društva koje počiva na nedostatku emocija, časti, pravde i u kojoj su svi likovi istovremeno i manipulisani i manipulatori. Njima ipak manje upravlja sudbinska nesreća a više društvene okolnosti (pa je zato i svrstavamo u četvrtu fazu Frajeve podele ironijskih modusa) koje od ljudi čine sažmive, prizemne marginalce i napačene nesrećnike istovremeno.

Simović dramu situira u jasno naznačen vremenski i prostorni kontekst. Ona se odigrava 70-tih godina ovog veka na periferiji Beograda i većina likova korespondira sa ovim realističkim okvirom. Čak i likovi Tanaska, Manoja

4 Northrop Frye, isto, 267-269.

5 Northrop Frye, isto, 267.



i Prosjaka, koji formalno izlaze iz domena realnog, imaju karakteristike realističkog prikazivanja (još jedan prilog tome da drama pripada četvrtoj fazi koja je "faza dominacije realizma"). Međutim, budući da su vojnici iz Prvog svetskog rata i bezimeni Prosjak uvedeni u dramu na principima fantazmagoričnih pojava kao likovi koji imaju natprirodne moći, oni pomeraju dramski diskurs ka sfери iracionalnog pa se i ova drama, kao i prethodna, mora tumačiti metaforički da bi pronašla odgovarajuće mesto u realističkom okruženju. Lik Prosjaka nosi sve karakteristike mitološke ličnosti ("neverovatno stari" Prosjak koji ima natprirodnu moć da ne sebe prima sve ljudske rane) i predstavlja lik od ključne važnosti za dramu, budući da razrešenje i kraj drame Simović posvećuje razmatranju njegovih postupaka. Prosjakov "pad" sa mitoloških visina na meru ljudske ovozemaljske patnje, ukazuje na to da se i u ovoj drami Simović bavi svojom centranom temom razgradivanja drevnih mitova i njihovog transponovanja u

savremeni kontekst, a i ovde taj postupak nosi u sebi ironijsko ozračje celokupne drame.

CENTRALNA MITEMA

Kompozicija *Čuda u "Šarganu"* sastavljena je iz niza kraćih segmenata, vezanih za pojedine likove i njihove životne priče. Objedinjujući faktori su mesto (kafana i okolina kafane "Šargan" na periferiji Beograda) i vreme dešavanja (hiljaduvelstošezdesetinice godine) kao i lik Prosjaka čiji postupci direktno utiču na peripetiju i rasples svake od navedenih pojedinačnih dramskih segmenata. Za nastanak i tumačenje ovog iracionalnog lika natprirodnih moći može se pronaći nekoliko izvora i uglavnom su svi mitološkog porekla.

Kao prvi izvor nameće se korišćenje biblijske mitologije jer se iza Prosjakovog lika najverovaljnije krije bo-

žanstvo, a svojevoljno preuzimanje ljudskih rana (odnosno grehova) na sebe i žrtva u tude ime uz pomoć koje se ostvaruje viši smisao božijeg providenja, nedvosmisleno ukazuje na poređenje sa Isusovim likom. Za ovo tumačenje ima više naznaka i u samoj drami: sam odabir lika Prosjaka (sa velikim slovom "P") svakako nije slučajan. Čajkanović govori da verovanje po kome se božanstvo može inkarnirati u čoveka, nije samo izolovani motiv iz pripovedaka i mitologije, već najdublje uverenje primitivnog čoveka, a kasnije je "ta ideja našla svoj najviši izraz i u hrišćanskoj religiji, u teoriji o Bogočoveku, koji je *sišao s neba i ovaplotio se.*"⁶ Odmah potom, on navodi da je najvažnija karakteristika teofanije, "...da se božanstvo ili demon, javlja obično kao neznatan, neugledan čovek, najčešće, tako reći bez izuzetka uvek, kao putnik ili kao prosjak."⁷

Sam lik Prosjaka ima i drugi kontekst, naime on asocira na apsolutno siromaštvo koje je i inače svojstveno bogočoveku Isusu kome ništa ne treba jer zapravo sve ima. U Novom zavetu se često insistira na siromaštву:

"...Ne brinite se za život svoj, šta ćete jesti,
ili šta ćete piti; ni za tijelo svoje, u šta ćete se obući.
Nije li život pretežniji od hrane, i tijelo od odijela?"

Mateja 6.25.

Simovićev Prosjak je "dronjav", a od vidljive odeće ima na sebi "veliki iscepni kaput" sa koga visi lonče i na kome je našiveno sedam džepova. Sedam džepova nose u sebi izrazitu hrišćansku simboliku ali s obzirom da je biblijska simbolika broja sedam veoma bogata, ovde valja da ukažemo samo na ona značenja koja mogu pomoći u tumačenju drame: broj sedam se vezuje za stvaranje sveta u kome sedmi dan obeležava "savez između Boga i čoveka" što asocira na Isusov lik u

Bibliji, a istovremeno veoma jasno karakteriše smisao Prosjakovog lika u drami koja između ostalog preispituje upravo ovaj odnos.⁸ S druge strane, broj sedam je magiski broj izobilja, celovitosti i savršenstva pa tako i Prosjaku sedam džepova označavaju idealan broj džepova jer u njima nosi sve što mu ikada može zatrebat, oni za njega predstavljaju celinu kojoj se više ništa ne može ni dodati ni oduzeti jer su odraz njegovog ličnog izobilja:

Prosjak: "Sedam džepova, to je čoveku taman!
A osmi bi mogo sve da upropasti!" 9 (1)

Simbolika broja osam se ne vezuje direktno samo za biblijsku mitologiju, već ima širi arhetipski kontekst po kome se osam vezuje za mnoštvo, za teško prebrojivo, za mnogostruko odnosno beskonačno mnogo.¹⁰ U matematici sama oznaka za broj osam (8) kada se okreće za devedeset stepeni i postavi u horizontalni položaj, označava pojam beskonačnog (0).

Prosjak: "Da imam i osmi, ne bi mogo ni da trenem!
Stalno bi smišlio čime ču da ga napunim!" (1)

U drami se insistira na značenju po kome beskonačno ima negativnu konotaciju pohlepe, nezasitosti, što i odgovara opštem tonu drame u kojoj se niko od likova ne zadovoljava onim što ima, već težeći nerealnim snovima, oni bez stida i moralnih obzira često prekoračuju i osnovne principe čovečnosti, a takvo ponašanje većinu i vodi nesrećnom ishodu. Ako broj osam tumačimo kao simbol pohlepe, onda se i on može svrstati u hrišćansku simboliku gde pohlepa predstavlja jedan od sedam smrtnih grehova, a Prosjakove reči tada odista imaju značenje božanske Reči.

⁶ Veselin Čajkanović, *Mit i religija u Srba*, SKZ, Beograd 1973, 141.

⁷ Isto, 141.

⁸ Za detaljnija objašnjenja koja se odnose i na druge mitologije u kojima broj sedam ima veoma slična značenja, videti J.Chevalier i A. Cheerbrant, *Rječnik simbola*, NZ Matice hrvatske, Zagreb 1983, 586.

⁹ Za sve citate iz drame *Čudo u "Šarganu"* korišćena je knjiga: Ljubomir Simović, Drame, Bigz, Beograd 1984.

¹⁰ J.Chevalier i A. Cheerbrant, isto, 466.

Prosjak (Gospavi): "Zapela sí da prišiješ osmi džep!
A osmi džep, to su velika usta!
Guta kuće, guta ljudi, guta glave!
Paz da i tebe ne progušta!" (1)

Sada je već izvesno da je odabir projaka za lik ima za cilj da između ostalog preispita odnos između Boga i čoveka na simbolično suprotstavljenim primerima siromaštva i pohlepe što će u drami inicirati dalje sukobe i otvarati je ka daljem preispitivanju statusa Boga i čoveka u savremenom društvu.

Da Prosjak ima atribute Boga, ukazuje i scena koja počinje pojmom Prosjaka u kafani, nastavlja se ikonijinom ponudom da Prosjaka besplatno nahrani i završava se Prosjakovim rečima upućenim Gospavi, o nevidljivoj kruni koju nosi na glavi i njegovim odlaskom s pretnjom na usnama.

Kada ikonija nudi Prosjaku pasulj za večeru u zamenu za "šaku glista i muva", mi lako prepoznajemo arhetipsku scenu hranjenja siromaha:

"...kad činiš gozbu, zovi siromahe, kljaste, hrome, slijeve;
Luka 14.13.

I blago će ti biti što ti oni ne mogu vratiti; nego će ti se vratiti o vaskrseniju pravednijeh."

Luka 14.14.

"Gostoljubivosti ne zaboravljajte, jer neki ne znajući iz gostoljubivosti primiše anđele na konak."

Mateja 25. 35.

Zahtev da se nahrane siromašni, projaci, putnici namernici itd, možemo svrstati u arhetip koji se nahodi u

gotovo svakoj mitologiji širom sveta. Na primer, u Indiji, budistički monasi se barem jednom godišnje upućuju na hodočašće koje podrazumeva i prošnu, a udeliti im predstavlja čast za svakog od koga monasi zatraže hranu. U mnogim narodnim pripovestima i bajkama širom sveta iza likova siromašnih putnika namernika krije se neka značajna ličnost, često i samo božanstvo koje ima moć da na osnovu postupaka domaćina na čija je vrata zakucao, prosuduje o njihovoj daljoj sudbini da ih kasnije nagradi ili kazni.¹¹ Čajkanović kada govori o epifaniji božanstva takođe navodi "... da se božanski putnik javlja kao projak i u mnogim primerima gde se to ne kaže izrikom. Kod takvog stanja stvari nismo mi nikad sigurni da se pod putnikom koji dolazi da traži naše gostoprimstvo ne krive možda kakvo božanstvo ili kakav demon, koji će nas, ako ga lepo dočekamo, nagraditi, a ako ga odbijemo, kazniti i upropasti."¹²

Mitološki kontekst iz koga, po Čajkanoviću, potiče običaj gostoprimstva vezuje se i za određeni ritualni tok koji nakon pranja nogu, podrazumeva nudjenje hrane gostu. To je kontekst koji koristi i Simović, pa tako ikonija nudi Prosjaku večeru za "šaku glista i muva", a Stavra postupak komentariše s odobravanjem u kome se očituju znaci narodnog verovanja da se projak ne tera s kućnog praga:

Stavra: "Pomisliš projak, najuriš ga i šutiraš,
a sve ti posle po kući prokisne!" (1)

Scena dobročinstva se završava veoma indikativnim Prosjakovim rečima upućenim ikoniji koje jasno asociraju na Prosjakov skriveni lik:

¹¹ Ovaj arhetip je i inače rado korišćen u umetnosti tokom čitave njene istorije, a od novijih primera setimo se na primer ironičnog konteksta u kome ga posmatra Luis Bunuel u filmu "Viridijana" (1961).

Kod Simovića, ovaj motiv ponovo srećemo i u zbirci pesama Istočnice kako navodi Z. Gluščević: "Bog-putnik namernik: težište je na gostoljublju, svaki putnik-namernik dočekuje se i gosti kao bog. (...) U suštini ovo je obeskućivanje neba i bogova, spuštanje neba na zemlju, zemaljsko ostvarenje raja, bogovi kao beskućnici i skitnice koji se pribijuju uz topla ljudska ognjišta i kuhinje; čim se Zemlja "isprazni", pa se uloge menjaju: zemlja je cilj bogova, a ne nebo ljudi!". (Vidi: Zoran Gluščević, "Eros i Tanatos", Književnost, 4-5, Beograd 1984, 1187.) Simovićeva mitema, ironizovan mit o Božijem silasku na zemlju i poremećenom poretku stvari gde je Bog (Projak) privenut da postane čovek, umesto da ljudi teže božanskim atributima, centralna je tema čitave drame.

¹² Veselin Čajkanović, isto, 141. (Autor dalje u tekstu navodi niz primera od Homerove Odiseje, do Biblije i naših narodnih pripovedaka.)



Aljoša Vučković,
Taško Načić, i Mira Banjac

Prosjak: ..."Ne bi vam ga (pasulj) zaboravio
ni kad bi mi kruna sinula s glave!" (1)

a kada Gospava izražava sumnju u njegove moći, on odgovara:

Prosjak: "Ponekad zasja i ono od čega se ne nadaš!" (1)

Kruna je u hrišćanskoj simbolici simbol pravednosti, blagoslova i naklonosti, a Hristova kruna od trnja oslikava njegovo stradanje. U drami njenje pominjanje nedvosmisleno ukazuje na Prosjakovu skrivenu božansku prirodu i istovremeno je uvod u dalje problematizovanje navedene simbolike.

Ova scena je i inače po svemu pravi uvod u kasnija dešavanja jer otvara dramu ka njenom mitološko-religioznom kontekstu koji će se do kraja drame izokrenuti u

svoju suprotnost kad će svaki od postavljenih mitova biti ironizovan, podvrgnut sumnji, na taj način demitologizovan i konstituisan u novi, savremeni mitološki kontekst. Naime, u narečenoj sceni se jasno naznačava Prosjakovo božansko poreklo, prvi put se najavljuje i dešava čudo (božansko izlečenje) koje opravdava naslov drame, a scena se završava pretećim rečima (upućenim Gospavi) svojstvenim svemoćnosti Božijoj:

Prosjak: "Teraj me, teraj, idem!
Al nemoj da se začudiš
ako me zovneš, a ja se ne odazovem!" (1)

Na samom kraju drame, kada Gospavu odvode u zatvor a ona moli za samilost, Prosjak joj odista neće pomoci i tako ona ostaje jedini lik u drami na koji će se odraziti "Božija kazna" za neveru.

Kao što smo već naznačili, u ovoj sceni se čudo najavljuje Cmiljinim (doduše, ničim izazvanim i dramski opravdanim) pitanjem upućenim Stavri, da li veruje u čuda. Čudo se neposredno posle toga i dogada, Ikoniju prestaje da boli Zub, i ovo čudo predstavlja odgovor na njeno dobročinstvo, davanje večere Prosjaku. Ujedno, to je jedina "zaslužena nagrada", nadalje će se čuda dešavati proizvoljno, bez uzročno-posledične veze, odnosno Prosjak će na sebe preuzimati rane i onih likova u drami koji to nisu ničim ni tražili ni zasluzili. Zato će se i osnova zapleta i peripetije u drami vrтeli oko nesporazuma ali za razliku od komedije zabune, ovde nasporazumi neće imati komične efekte.

Naprotiv, Prosjakove intervencije svima donose nesreću, a možda najtragičniji efekti mešanja "božije ruke" u ljudski život, ogledaju se u sudbini dvojice vojnika iz Prvog svetskog rata: Manojlo i Tanasko, u nadi da će čudotvorac ispraviti svoju "tragičnu grešku", dolaze veoma precizno na mesto i u vreme kada treba da se odigra čudo i pojavi čudotvorac kao što je i u Bibliji već jasno zapisano proročanstvo kada i gde će se pojaviti spasitelj.¹³

¹³ Jevangelisti bez izuzetka pominju Zaharijino proročanstvo i kao dokaz navode psalme iz Starog zaveta kada govore o Hristovom ulasku u Jerusalim i dočeku koji mu je ushićena masa priredila očekujući spasitelja i novog Mesiju.

Manojlo: "Treba da čekamo čudo i čudotvorca,
eto šta!"

Manojlo: "Po svim mojim proračunima,
ovde treba da se pokaže čudo!" (3)

Na ovom mestu je jasna i aluzija na Beketovo delo, Čekajući Godoa, gde takođe dva lika dolaze na mesto i u vreme kada treba da se pojavi Godo (God – engleski, Bog) koga nikada neće dočekati. Ali dok je Beketov Bog zapravo nepostojeći, Simovićev Bog je realan, čak i dobronameran ali budući da je njegovo mitsko vreme prošlo, Simović ga detronizuje i skida sa nebesa. On je Bog koji u savremenom društvu više ne funkcioniše, kao i ljudi i on je sklon greškama i lošim procenama, a da bi odista mogao da se ponovo konstituiše kao savremeni mit, Bog mora da se nauči istinskoj patnji; ljudska strana kod Isusa – bogočoveka, zanemarivana u biblijskoj mitologiji, mora danas da prevlada da bi mit o Bogu uopšte bio prihvatljiv u današnjem savremenom društvu.

Činjenje čudesna i preuzimanje ljudskih rana i patnji, pa i grehova na sebe, najjasniji su putokaz koji u drami ukazuje na opravdanost povlačenja paralele između lika Prosjaka i lika Isusa Hrista iz biblijske mitologije. Čuda koja Hristos čini obznanjuju njegovu božansku pojavu, pa će se i kasnije u hrišćanstvu zadržati ideološki kontekst po kome je prisustvo Boga vidljivo kroz pojavu čudesa. Novozavetni Isus se prepoznaje po čudesima koja čini i po čudotvornim isceljenjima i vaskrsnućima. I jedna i druga vrsta čudotvornog delovanja ima dva cilja: da obznani Boga, i da božansko Dobro postane vidljivo i na delu opipljivo. U širem kontekstu Hristovo stradanje u liku čoveka i preuzimanje ljudskih rana, patnji i grehova ima za cilj iskupljenje čitavog čovečanstva. Simović spaja drugu i treću funkciju hrišćanskog mita, božje činodelanje zarad obznanjivanja božanske prisutnosti i svrhu božanskog stradanja. On ih dovodi u pitanje i preispituje pod lupom

savremenog konteksta, čudesna izlečenja postaju groteskna u postupku (Prosjak zaista sve ljudske rane preuzima na sebe, ali to čini mehanički bez stvarne patnje i istinskog razumevanja, pa do kraja više liči na laboratorijski stvoreno groteskno biće Frankenštajna, no na patničku figuru Isusa Hrista). Grotesknost se ogleda i u finalnom efektu; dok hrišćanski Bog ima uzvišenu ulogu činjenja Dobra svekolikom čovečanstvu, Simovićevom Prosjaku se postupci nehotično izvrću u svoju suprotnost, pa umesto da čini Dobro, on zbog nedovoljnog razumevanja istinskih ljudskih potreba, zapravo čini Zlo.

Antipodi Dobro-Zlo (još jedna velika Simovićeva tema!) iako nejasno naznačeni u delatnom liku Prosjaka (njegove namere su dobre), ipak se nalaze u arhetipskoj strukturi lika i kasnije se mogu protumačiti efekti takvog delanja, ako se oslonimo na mitološka tumačenja bića koja u raznim mitologijama prethode Isusu Hristu.

Meletinski pronalazi sličnost između žrtvovanja antičkog Prometeja i Hrista budući da se oba lika žrtvuju za dobrobit čovečanstva.

Uopšteno gledano, mitski, odnosno, kako ga Meletinski naziva *kulturni junak*,¹⁴ koji prolazi iskušenja inicijacije i na izvestan način se žrtvuje (po Meletinskom, inicijacija je u srodstvu sa žrtvovanjem!) veoma je česta tema folklora koji nije više arhaičan, ali i ovde nailazimo na dvostruki moralni kontekst u kome se žrtvovanje odvija:

"Glavni podvizi kulturnog junaka, niukoliko ne isključuju njegove rđave postupke."¹⁵

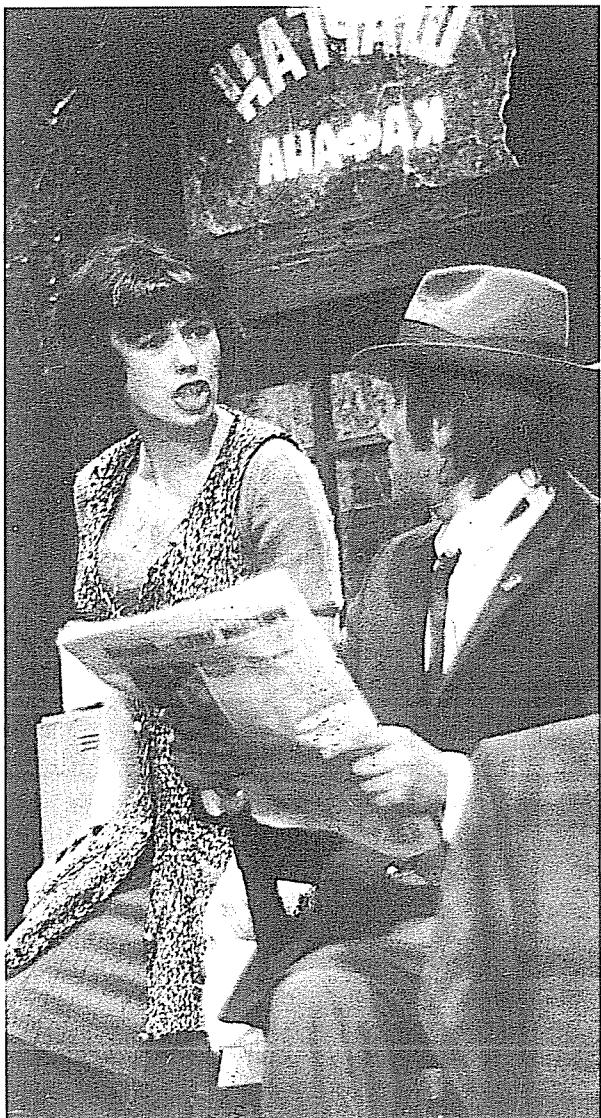
Vernan i Vidal-Nake, ukazuju na uzroke ovog dvojstva na primeru antičkih drama i tretiranja mita o Prometeju:

"Prometej je bog-vrač, bog-lekar (ali nesposoban da izleči sebe), posrednik između besmrtnika i ljudi ... Uobičajeni način saobraćanja između bogova i ljudi je žrtva, taj Prometejev izum. Ai istini za volju, u Eshilovom tragičnom svetu nema ispravne žrtve (sic!), svaka žrtva je "pokvarena" ... svaka namerna žrtva mora se prekinuti..."¹⁶

¹⁴ Sa našeg stanovišta, ovaj naziv možda nije najsrećnije rešenje za lik koji treba da označi junaka koji svojim delanjem donosi civilizacijski i kulturni napredak u društvu mučenom egzistencijalnim problemima.

¹⁵ E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd 1984, 232.

¹⁶ Žan Pol Vernan i Pol Vidal-Nake, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1995, 122.



Jelisaveta Seka Sablić i Bora Todorović

Najjasnije tumačenje uzročno-posledične veze između valjanih namera i rdavih konsekvenci, pruža nam K.G. Jung kada govori o arhetipskom liku žrtve-spasitelja na osnovu Burghardovog (Jakob Burghart) tumačenja Fausta (Gete) i Zaratustre (Niće). Burghart figuru lekara i učitelja poistovećuje sa njihovom mračnom stranom čarobnjaka i crnog maga, navodeći da se arhetipsko dvojstvu Bog-davo nahodi u liku mitskog mudraca, dok Jung proširuje ovo polazište uvodeći društvene okolnosti u konačno formiranje lika:

... taj arhetip mudraca, čoveka koji je spreman da pomogne i spasava, s jedne strane, i čarobnjaka, opsenara, zavodnika i davola, s druge strane. Ta slika postoji u nesvesnom još od pradavnih vremena i tu ona spava sve dok je naklonost ili nemilost vremena ne probudi, naime, onda kada neka velika zabluda odvede narod s pravog puta. Jer, tamo gde se otvaraju stranputice, tamo je poreban vodič i učitelj, pa i lekar. Stranputica je otrov koji bi istovremeno mogao da bude i lek, senka spasitelja je davoljski rušitelj. Ova protivsnaga ispoljava se pre svega u mitskom lekaru: lekar koji vidi rane i sam ima jednu ranu, za šta je Hiron klasičan primer. U sferi hrišćanstva, to je rana na boku Hrista, velikog lekara. Ali Faust, što je karakteristično, nije ranjen, on je netaknut moralnim problemom: može se biti oboje, i srećan i davolski, ako se svoja ličnost može raspolutiti (...) Arhetip po sebi niti je dobar niti je zao. On je jedan moralno indiferentan numen, koji tek u sudaru sa sveštu postaje jedno ili drugo, ili čak protivrečno dvojstvo. Ovo odlučivanje za dobro ili zlo ostvaruje se namerno ili nenamerno ljudskim stavom.¹⁷

I odista, Prosjak u drami predstavlja čist arhetipski koncept mitskog lekara, čudotvorca, spremnog na žrtvu, koji nosi ne jednu već sve rane drugih likova u drami. Biblijski mit podrazumeva smisao žrtve za kolektiv. Ali sledeći Junга, mi uočavamo da Prosjak budući arhetip, ne predstavlja ni Zlo ni Dobro pojedinačno. Njega rane ne bole, dakle on ostaje na nivou ljuštture koja nije postala prava žrtva. S druge strane njegove dobre namere, proizvode suprotan efekat, ali to više ne zavisi od njega već od društvenog konteksta u kome se našao; okolina koja ne prihvata tudu

¹⁷ K.G. Jung, *Odabrana dela, Psihološke rasprave*, Matica srpska, Novi Sad 1984, 53-54.

žrtvu jer je zainteresovana samo za sopstveni mikrokosmos, utiče na obrt situacije, da Dobro postane Zlo. Govoreći o savremenom svetu, Simović dakle, na motivima starog mita stvara mitologiju današnjice koja kao u ogledalu, u potpunosti izokreće sve davnašnje principe. Svaki od likova je vezan samo za svoj lični mit i ne biraajući sredstva on želi da ga dosegne. Svaka žrtva je za ove likove besmislen i stran pojam i zato mit o Isusu, u današnjem vremenu, više ne može da funkcioniše u poznatom biblijskom kontekstu.

MITOLOGIJA LIČNOSTI

Smrt Boga koju je Niče objavio pre skoro jednog veka i nastanak moderne teofanije u ovom veku, po kojoj se čovek uzneo do nebeskih visina i preuzeo božanski tron, inicira savremenu mitologiju po kojoj ličnosti stvaraju sopstvenu mitologiju svoje individue, mitologiju koja najčešće samo simulira mitološki entitet Boga. U Čudu u "Šarganu", Simović kroz lik Prosjaka, Boga koji više nema istinsku moć pročišćenja, aludira na definitivnu smrt hrišćanskog Boga, a biblijska mitologija postaje ironizovana i groteskno tužna i smešna u isti mah. Današnji Bog kao simulacija onog drevnog, ne poznaje stvarnu patnju, a patnja je za Simovića preduslov za duhovni uznos ličnosti. Savremeni bogočovek mora da se kroz patnju potvrdi:

"...pravog čoveka nema bez prave nesreće i pravog života nema bez prave patnje (...) Iz iskustva znam da su nesrečni ljudi bogatiji i ljudskiji od srećnih..."¹⁸

Ova konstatacija bi mogla biti prihvaćena, kada bi se u drami našla potvrda da su ljudi kroz patnju odista nešto naučili i zakoračili u viši spoznajni krug koji će ih približiti ničeanskom liku Bogočoveka. Simović u istom intervjuu navodi primer Gospave koja: "...živi svoju patnju do kraja i kroz nju dobija snagu, postaje, da tako kažem, pravi čovek."

Ali Gospava odlazi u zatvor, još jednu mišiju rupu ("Vodi me odavde nek mi sude, / pa u zatvor među prave ljude!" (7) prepuna gorčine i razočarenja ("Kakvi ljudi, kad iz njih ni jednu suzu, / ni jednu reč samilosnu da iscediš?")¹⁹). Ona vapi za milošću (ljudskom ili božijom) ali ne nailazi na odaziv; Prosjak kao simulacija Boga, ne uslišuje njene molbe, a kod ljudi koji kroz sopstvenu patnju nisu ništa naučili, nailazi na muk. Svi Šarganci odista pate, ali u svojoj samozivosti, a takva patnja nije plodotvorna. Gospavine reči: "Ja ču moje sama da ponesem!", više su izraz revolta prema svetu onakvom kakav on jeste, nego odraz spremnosti da se sopstveni kamen poneše na svojim plećima. Njen odlazak u zatvor je odlazak u sklonište, u svet za koji ona misli da je drugačiji od onog koji poznaće, ali to je još jedna varka. Časlav Đorđević govori povodom poeme *Subota* o "fragmentarnom duhu" koji "nikako da ostvari celovitost egzistencije i punoču smisla trajanja". On smatra da Simović greši kada tvrdi da poema *Subota* "govori o žudnji i nuždi da se iz ovog sveta izade"²⁰ (a već smo ustanovili da je *Subota* na izvestan način prolegomena za Čudo u "Šarganu" i da se tematski i smisaono ne razlikuje od drame):

"Tačno je da postoji "žudnja i nužda", ali ne za izlaskom iz ovog sveta - to bi bio kosmogonijski problem i pitanje odveć delikatno za one koji više misle na auto, šuškavce, pljeskavicu, jagnjetinu i skupocene nameštaje. Žudnja postoji, ali ne za izlaskom iz ovog sveta, već samo za promenom i zamenom mesta u tom svetu. Na to upućuju imaginiranja i afektivna ponašanja bića, logika značkova i funkcija predmeta u delu."²¹

Mitologija Šarganaca je malogradanština, potrošački mentalitet, statusno mesto u društvu i u politici. Svaki od likova u drami se vezuje za neke od statusnih simbola, bilo da je to bračni status koji obezbeđuje blagostanje i drugačije mesto u društvu, bilo da je to bogaćenje na bazi gomilanja stvari, pokućstva, prehrambenih proizvoda ili je to pak govorni-

¹⁸ "Poezija na scenski način" (sa Ljubomirom Simovićem razgovarala Olga Božičković), *Politika*, 17. januar 1976.

¹⁹ "Pišem ne očekujući ni od koga ništa", (sa Lj. Simovićem razgovarao Bratislav Milanović), *Književne novine*, 623, Beograd, 2.april 1981.

²⁰ Časlav Djordjević, *Pesnički vidici Ljubomira Simovića*, Narodna knjiga, Beograd 1982, 102.

ca kao statusni simbol političke dominacije u društvu. Prosjakov čin žrtve u suštini ništa ne menja u okvirima ličnih mitologija junaka drame. Oni, kada im se oduzme patnja, ne postaju ni bolji ni gori nego što jesu, jer je patnja proizvod pogrešnih težnji pa ih patnja zato ničemu i ne uči. Vojnici iz Prvog svetskog rata su predstavljeni kao istinski patnici, ali njihov visoko moralni kod se ionako ne menja pod teretom patnje: on je bio isti i kada su umirali u boju i kasnije kada traže pravdu za sebe. On ostaje isti i kada shvate da im je patnja bila uza ludna. Njihova mitologija je mitologija časti, poštenja i hrabrosti i oni su svesni da je to nešto što im se ne može oduzeti, bez obzira na okolnosti. Njihovo tradicionalno biće je sadržano u hrišćanskoj mitologiji po kojoj je Bog svevideći:

Tanasko: "Tamo gde treba da se zna,
zna se i ne treba da se dokazuje!" (7)

Ostali likovi koji su davno napustili tradicionalna načela i norme, arhetipske kodekse svojih predaka zamениli su sopstvenim uskim interesima od kojih stvaraju čitavu mitologiju, savremeni kosmogonijum u kome se božiji zakoni i ne naziru i kome je Bog nemoćan jer je zamjenjen čovekom.²¹ Umesto Boga, Šarganci dobijaju čoveka za govornicom, Vilotijevića koji se opija svojom ulogom "faktora", vladaoца nad masama. On je na poziciji "iznad", postavljen nad glavama onih koji ga slušaju, njegova reč se sluša kao "Božija reč", na njega ne utiču vremenski uslovi ("stoji na govornici / i odoleva prirodnim pojavama"), on je prisutan danonoćno baš kao kakvo božanstvo.

"Stara hrišćanska ideologija - vera u Boga kao demurga, u današnjim modernim, etatističkim, pa i u ostalim sistemima, zamjenjena je jednom drugom verom. To je

vera u određenu partiju, u ideologiju i njenog pokretača - vođu. Vođa je sada Bog i Mesija za kojim se ide. Međutim on nikada nije u istoj ravni s ostalima, a posebno ne kada govori. On je uvek u drugoj ravni, iznad one u kojoj su obični ljudi, tako da se i dalje zadržava mitska shema gore/dole."²²

Njegova govornica je presto, Olimp, nebo. Ona je njegova odrednica bez koje on ni ne postoji:

Ikonija: "Kad ga vidim vako, bez govornice,
ne bi ga poznala ni za dva miliona!" (5)

Njegova opsesija je govor (govor kao životodavni princip je arhetipsko mesto u književnosti) kroz koji on održava u životu mit o sebi kao svemoćnom vladaru kao što se Šeherezada pripovedanjem održava u životu (Ikonija: "Bog i duša, / njega je strah da prestane!"). Ali Simović i ovde ruši ustaljeni mit i književni arhetip o reči koja je božanska i zato životodavna, o reči kroz koju čovek traje. Umesto da govor do kraja ostane u okvirima poznatog arhetipskog principa, govor se pretvara u "verbalizam" (još jedan termin vezan isključivo za savremene političke prilike), reč se obrće u svoju suprotnost i postaje pogubna. Savremenost je za Simovića doba kada se svi mitovi dovode do apsurda i preinaju po principu kontrasta. U svetu u kome Prosjakova rečenica "Svet je napravljen da bude dobar..." zazuvi arhaično a nakon Vilotijevićevog odgovora koji sledi u nastavku ("To sam i ja govorio zgovornice, / i to godinama... / Al, kažu drugovi, nisam ništa uradio") dobija komičnu dimenziju, čutanje odista postaje plodonosnije od govora u vremenu u kome je govor postao isprazan, lažan i neplodotvoran:

Stavra: "Ja sam ućuto
kad sam vido ko je sve progovorio!" (4)

²¹ Z. Gluščević govori o sličnim motivskom korpusu i u zbirci Istočnice: "...duhovni identitet uvek smo u ratu uspevali da odbranimo, ali ga u miru uvek gubimo (...)Ono što nije uspeo rat, što nije pošlo za rukom neprijatelju, pošlo je za rukom jednom trivijalnom protivniku: potrošačkoj euforiji" Takodje i likovi u drami odlikuju se sličnim karakteristikama: vojnici iz Prvog svetskog rata, duhovno nadmoćni, tradicija kao uzor, potom, savremeni ljudi zaposednuti "bogom potrošnje i materijalnih koristi", pali bog (Prosjak) je zamjenio nebo zemljom, a političari su postali lažni bogovi. (Vidi: Zoran Gluščević, isto, 1198.)

²² Časlav Đorđević, isto, 97.



Bora Todorović, Petar Kralj, Taško Načić i Aljoša Vučković

Fotografije objavljene uz ovaj tekst su iz predstave Čudo u "Šarganu" Ljubomira Simovića, režija Mira Trailović, scenografija Petar Pašić, kostim Vladislav Lalicki, Atelje 212, 1975.

Mile, politički mitoman, je lik u suštini sličan Vilotijeviću. I njemu je politika - kao što su drugim likovima slvari, pokućstvo, brak ili hrana - ona stepenica, trend koji može da obezbedi status u društvu. Osnovna distinkcija koja ga deli od Vilotijevića je pozicija koju zauzima u društveno-političkoj hijerarhiji. On se nalazi "dole", ispod "govornice" za razliku od uzdignutog Vilotijevića koji zauzima nestabilnu poziciju "gore" simulirajući političkog "boga". Predstavljajući se kao božji (Vilotijevićev) apostol, njegov zadatak je da ubeduje druge da je "drug Vilotijević" kao i Bog, svemoćan pokušavajući na taj način da i sebe uzdigne u očima drugih:

Mile: "Mogu da ti izradim i penziju,
i deči dodatak, i invalidu, i pasoš,
i kredit, i stan, samo mi kaži koliki!
Mogu da ti prolongiram dok trepneš!" (1)

Vilotijević je u suštini sitan moćnik, zamenljiv i "sklon padu". Kada se nade u poziciji gubitnika, kada ostane bez oslonaca, kada po mitološkom principu postane "svrgnuti kralj", on istinski pati. Savremena mitologija u kojoj je politika zamenila mesta sa religijom, zapravo je samo simulirana mitologija koja čoveku ne obezbeduje sigurnost koju je imao u drevnim mitološkim sistemima koji su bili zaokružena celina i čiji je smisao bio da sačuvaju individuu u okviru sistema. Savremeni društveni sistem nikome ne donosi sigurnost, zamene mesta "gore" i "dole" su česte i besmislene, i ta nesigurnost neminovno donosi patnju. Ali Vilotijevića, kao ni druge likove u "Šarganu", patnja ničemu ne uči jer on brzo zaboravlja sve ono čemu ga je patnja naučila onog trenutka kada patnje više nema. Njegovo etičko biće ne može da se odvoji od njegovog socijalnog bića koje je u demitologizovanim društvenim uslovima u kojima je čovek postavljen na božji pijedestal, u suštini otudeno i samoživo, budući jedino odgovorno za sopstveni identitet. On u trenucima kada je u ulozi "svrgnutog kralja", obraćajući se Prosjaku, istinski žali zbog izgubljenog položaja, ne shvatajući da je taj položaj bio njegov "greh" i da je dobro što ga je izgubio.

Vilotijević (Prosjaku):

"Brate rođeni, propo mi put pod nogama!
niko i ništa,
a kakva je to bila karijera!" (5)

Simovićevu dramaturško rešenje po kome Vilotijević postaje lik koji se moralno pročišćuje kroz katarzu, zapravo nema svoje opravdanje, jer Vilotijević ne uočava da se čudo dogodilo, pa samim tim njegovi postupci ne slede mitološki koncept žrtvovanja koji podrazumeva da čovek mora nešto da žrtvuje (po pravilu nešto materijalno: bogatstvo, status, čak i neki deo tela ili nekog bliskog člana porodice), da bi kasnije kroz patnju zaslužio "Božiju milost", večni život ili bilo koji drugi Božiji dar. Međutim, Vilotijević ne razume neophodnost žrtve, niti uspeva da prepozna da mu se Bog obznanjuje kroz "čudo progledavanja" da bi ga upozorio na drugaćiji put koji mu se sada otvara. Vilotijević je žrtvovan, on pati i u patnji on "vidi", ali ga to ne čini drugaćijim nego što je bio ranije, ni moralno boljim. On u razgovoru sa vojnicima iz Prvog svetskog rata dokazuje da se nije promenio, da nije "progledao duhovnim očima" (sličan motiv, ali u drugaćijem kontekstu pronalazimo i u dramama *Putujuće pozorište Šopalović i Boj na Kosovu*), a to dokazuju sledeće replike iz kojih "govori" "stari" Vilotijević čiji se psihološki profil nije promenio, i koji i dalje ne poznaje smisao morala:

Vilotijević (vojnicima):

"Kako? U čemu je čovekov identitet?
pa u lektimaciji, u čemu će drugom da bude?
Aaa, mislite moralni?
pa za to služi karakteristika,
to je bar jasno!" (5)

Tako i ovaj segment drame dobija svoj logični rasplet koji zapravo ne odudara od ostalih, kako se to u početku činilo: na prvi pogled Vilotijević jedini ostaje srećan kada mu Prosjak "preuzme kamen", dok svi ostali pate još više nakon "Božije intervencije", pa bi se shodno tome moglo brzopletno zaključiti da jedino u slučaju Vilotijevića, Prosjak ne čini grešku i da jedino

na ovom mestu, mit o Hristovim ranama nije ironizovan. Međutim, ako ovu epizodu pažljivo raščlanimo, uočićemo da se promene u liku Vilotijevića dogadaju samo prividno, na internom nivou drame, dok na eksternom nivou u komunikaciji sa čitaocem/gledaocem, lik ostaje isti, a Prosjakova intervencija "preuzimanja kamena", kao i u slučaju drugih likova, ostaje zapravo ironizovani mit o Božijem preuzimanju rana, patnji i grehova. Prosjak Vilotijevića ne spašava od greha i patnje, već ga ponovo враћa u moralnu kaljugu političke borbe za vlast koja neminovno nosi i dehumanizaciju i patnju.

Dosledno sproveden dramaturški postupak ironizacije, ne dopušta Simoviću, da dramu skrene sa njenog osnovnog toka i pored očiglednih intervencija u tekstu koje služe tome da se na simboličan način "patnja" izdvoji kao osnovni dramski elemenat koji bi likove doveo do katarze i ukazao na arhetipski kontekst koji traje u vremenu i koji je identičan ostao u svom tradicionalnom obliku i u savremenom dobu. Umesto toga, sve u drami navodi na drugaćiji kontekst u kome su tradicija, negdanja etika i duhovnost, zauvek izgubljeni, stari mitovi ironizovani i groteskno preinačeni u svoju suprotnost.

Simović demitologizujući tradicionalni društveni sistem koji u drami reprezentuju realističko-fantastični likovi vojnika i Prosjaka, "prevodi" svoje likove iz mitološki savršenog društvenog ustrojstva u savremenu i tragičnu nesavršenost sistema, a kao centralni elemenat "savremenog", ukazuje se nemogućnost za preporodom. On transformiše mitološku povest o mogućem povratku Boga, u novu mitologiju današnjice u kojoj Bog više nije "onaj koga očekujemo", već njegov simulakrum koji mora da se izmeni i postane čovek da bi spasao ako ne čovečanstvo, jer to više nije moguće, a ono makar sebe i svoju duhovnost. Dakle, u Čudu u Šarganu okosnicu čini ironizacija mita o svrgnuću Boga (kralja), a Simović time aludira na žalosno stanje stvari u savremenom društvu u kome je gubitak tradicije i duhovnosti konačan (jedini likovi koji ostaju moralno netaknuti zapravo su fantazmagorični likovi vojnika koji dolaze iz prošlosti), ali je ta konačnost na paradoksalan način postala tragično ne-

bitna u sistemu u kome ih je zamenila opsesija materijalnim, društvenim i političkim prosperitetom i opsesija ličnom korišću kao simulacije negdašnjih duhovnih pregnuća.

Simovićeva angažovanost, prisutna u svim njegovim dramama, u Čudu u "Šarganu", se najtačnije može definisati Stamenkovićevim videnjem Simovićeve poetike:

"... on u svakodnevnom oko sebe pronalazi materiju za destrukciju optimističkog mita, iluzije da je čovek ovladao, ili da je na putu da ovлада istorijom, što čine i pisci najnovijeg talasa u srpskoj dramskoj literaturi."²³ Simović, slično kao i pisci iz njegovog vremenskog okruženja (Jovan Hristić naročito), smatra da nas promenjeno istorijsko okruženje ne oslobada a priori niti nam pruža alibi za nevinost. Simović samo sa manje pesimizma i tragičkog patosa od svojih savremenika, a sa više "dobrodušne" ironije, govori o ironičnom položaju čoveka koji konačno ima slobodu, ali je ona isprazna pa je on dragovoljno ponovo gubi, ali ovoga puta u korist društvene mašinerije koja ga nagoni na istovremeni gubitak svakog etičkog ograničenja.

JASMINA VRBAVAC

23 Vladimir Stamenković (pisac predgovora), *Savremena drama I*, Nolit, Beograd 1987, 22.

1.

*Putujuće pozorište Šopalović,
Théâtre du Peuple, Bissang,
scena iz predstave,
jul - avgust 2000.*

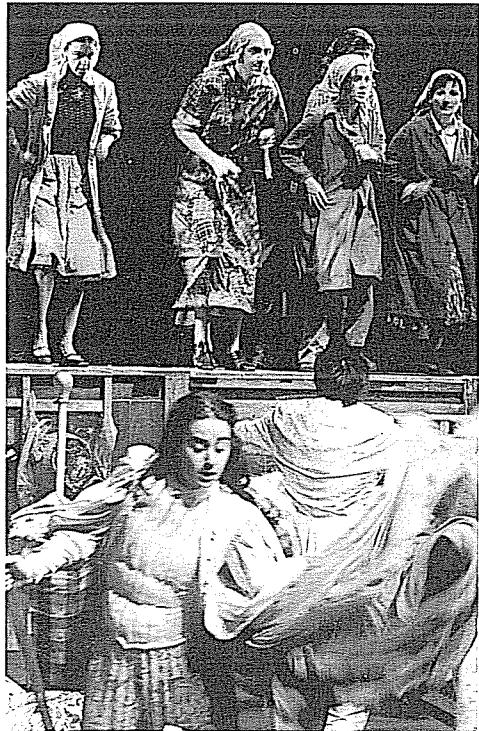
2. 2.

*Putujuće pozorište Šopalović,
prvo izvodenje u Francuskoj,
u Erisonu, pozorište Les Fédérés,
režija Žan Pol Veneel.*

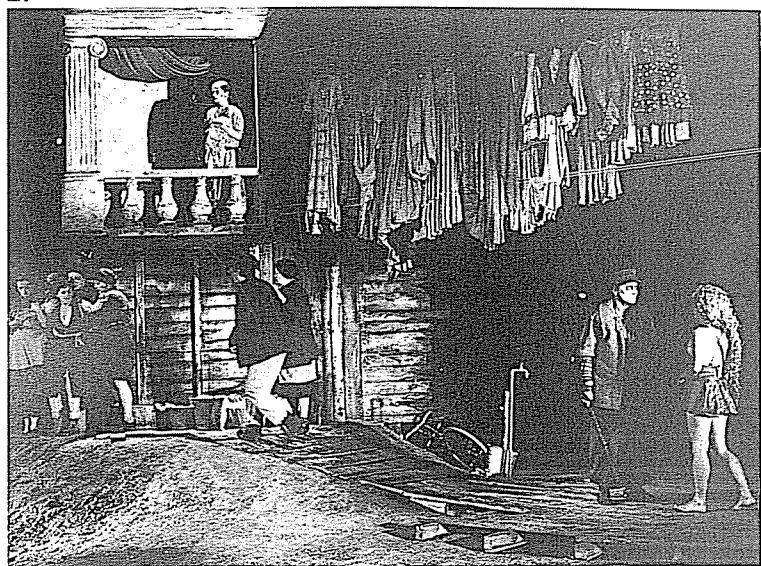
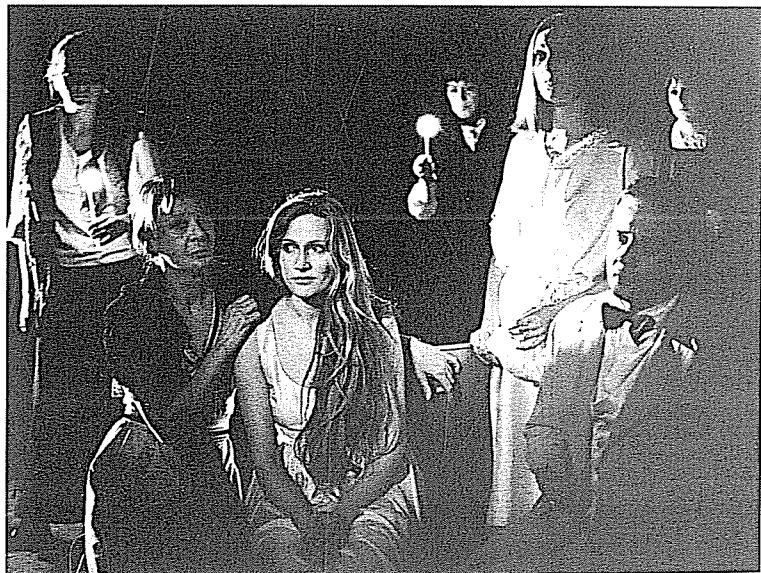
3.

*Putujuće pozorište Šopalović,
U Teatr imenija Wilama Horzycy u
Torunju (Poljska),
6. novembar 1987.*

1.



3.



4.

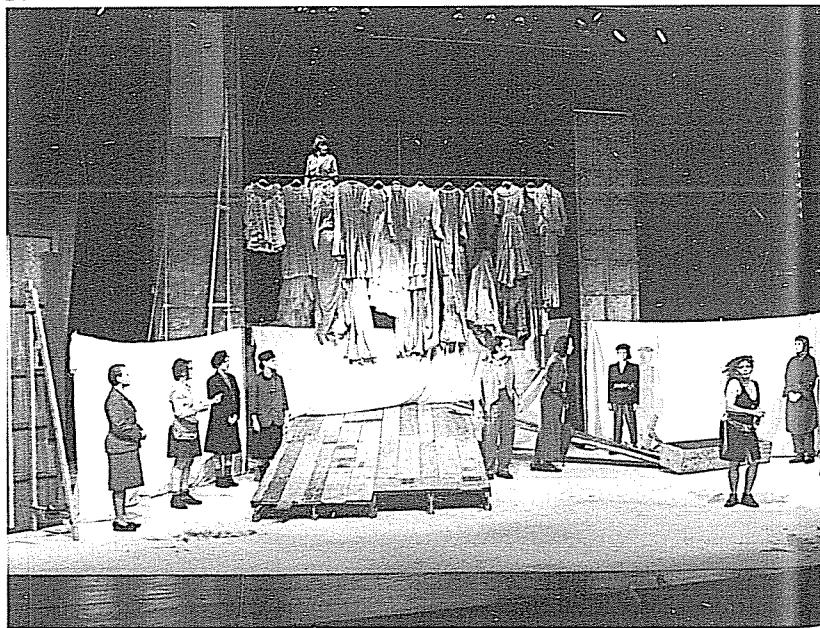


4.

Putujuće pozorište Šopalović,
Théâtre de la Ville,
Pariz, 17. april 1992.
Režija Žan Pol Vencel.
Na slici su glumci Silvijan Simon, Lorans
Fevrije i Olivije Perije.

5.
Putujuće pozorište Šopalović,
Théâtre de la Ville,
Pariz, 17. april 1992.
Režija Žan Pol Vencel.

5.





HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

TRAGOVI U SEPIJI



Scena iz predstave *Jedna od naših devojaka*

Izložba

Američka pozorišna fotografija 19. veka
u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije
autor: muzejski savetnik Olga Marković

53

Kao što mnogi svetski istoričari umetnosti i ne služe da u Narodnom muzeju u Beogradu mogu naći retke slike iz doba impresionizma, tako bi neko od istoričara svetskog pozorišta teško mogao da pretpostavi da Muzej pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu možda i jedini u Evropi ima izvanredno retku zbirku fotografija o pozorišnom životu SAD u 19. veku.

Za tu neobičnu činjenicu treba zahvaliti intenzivnim vezama prve direktorce Muzeja pozorišne umetnosti Srbije Milene Nikolić, sa profesorom istorije na Kolumbijama univerzitetu u Njujorku, Henrijem Velsom. On je u



Edvin But kao Hamlet
SAD, 1864.

Brender Metjuz pozorišnom muzeju u Njujorku ranih 50-ih godina prošlog veka priredio ciklus izložbi o vodećim muzejima malih zemalja, kao što su Norveška, Holandija, Jugoslavija, Danska, Belgija i Švedska. Pisao je tada sa retkom dalekovidnošću: "Niko danas ne smatra da duhovno vodstvo sveta u celosti pripada velikim silama". Nažalost, u njegovoj zemlji danas mnogi smatraju da duhovno i sva-ko drugo vodstvo pripada Sjedinjenim Američkim Državama.

U ime vere u duhovne vrednosti malih zemalja i mesta na kulturnoj mapi sveta, Henri Vilson je juna 1954. godine poslao 123 fotografije uz napomenu kako za njih smatra "da se može reći da su retke". Dve godine kasnije

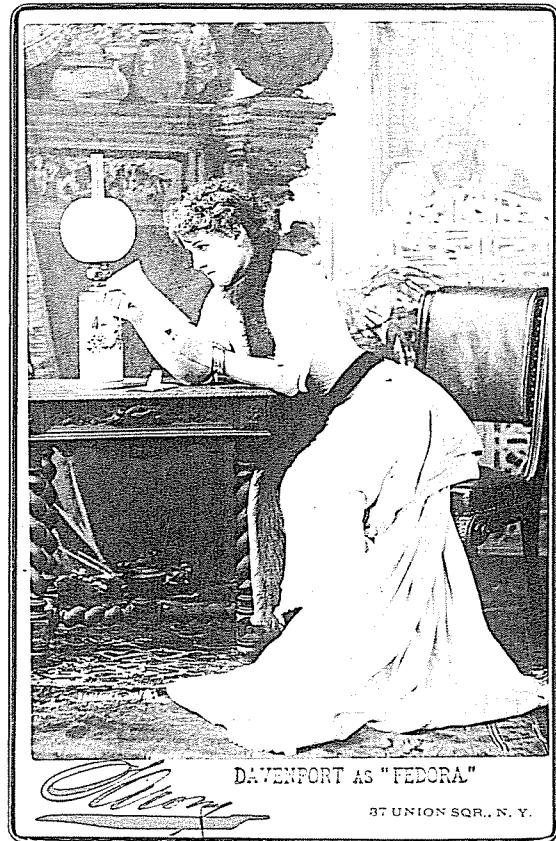
bile su izložene prvi put. Sadašnja generacija ponovo ih se setila i one su za vreme 36. Bitefa izložene u maloj zgradici u Gospodar Jevremovoj ulici.

Dramski umetnici preko fotografija islikani ranim kamarama između 1850. i 1900. godine bili su jedini američki glumci "prisutni" na 36. Bitefu 2002. godine. Od Amerikanaca jedino je bio prisutan Robert Vilson, preko danske predstave *Vojcek* koju je on režirao. Šta je na njima, na izložbi autora Olge Marković, moglo da vidi oko koje je tih dana gledalo uživo najnovijeg Boba Vilsona?

U starinskim ramovima stajale su uokvirene fotografije razvijene još pre sto, stopedeset godina. Sve bez izuzetka snimljene u fotostudiju, a nijedna u toku akcije na sceni, one odražavaju stil epohe. Glumci, glumice, operski pevači i pevačice stali su pred objektiv u karakteristične poze toga vremena, koje su zauzimali na sceni. Očigledno



Toša Jovanović kao Fabio u *Mariji Tjudor*
Srbija, 1900.



Fani Davenport kao *Fedora*
SAD, 1883. – 1895.

su pokušavali da donesu što autentičniji trag onoga što čine na sceni u doba romantizma i prvih prodora realizma - ruke patetično sklopljene na grudima, glava podbočena rukom u poziciji hamletovskih mislilaca, tela nagnuta nad pismom koje donosi neku očigledno dramatičnu novost, siroče izgubljeno u veštačkom snegu usred ateljea koje uza ludno sugerira studen, kao i herojske poze u trenutku kada se mač izvlači iz korica.

A sve to tako intenzivno podseća na fotografije iz istog perioda na našim scenama. Iste poze, slični kostimi, veoma često isti repertoar. Kada se porede fotografije jedne i druge pozorišne kulture toga vremena kao da nema

onog našeg često spominjanog i lamentiranog zakašnjenja od pola veka. Čak i fotografi nisu ništa bolji na novom kontinentu nego na starom Balkanu. Ni kostimi ništa nisu raskošniji u zemlji koja je već bogata u odnosu na tek oslobođenu siromašnu zemlju u kojoj su najbogatiji svinjarski trgovci.

Ne ističem to u ime nekog okasnelog patriotizma, već u ime istine. I kao opomenu sadašnjoj generaciji pozorišnih umetnička, umetničkih fotografa, kostimografa i scenografa, dramaturga i urednika programa.



Vela Nigrinova, nepoznata uloga
Srbija, 1900..

Ne da bi se takmičili sa tehnološki daleko razvijenijim kulturama, već da bismo bili svesni da sve što oko predstave stvaramo i ostavljamo narednim generacijama, sve je to svedočanstvo ko smo i šta smo bili, na primer, sada, na početku trećeg milenijuma.

Nije problem da učinimo što ne možemo, nego kada ne činimo ni ono što možemo, a morali bismo kad god smo u stanju. Danas bismo morali da pozivamo da nam predstave fotografišu najbolji fotografi, kojih sasvim izvesno imamo više nego što to pozorišta misle. Trebalo bi da nam programe dizajniraju najbolji dizajneri, od kojih neki dobijaju nagrade po inostranstvu. Ne, nije sve u sredstvima, već najčešće u svesti i volji da se učini što više i što bolje. Pozorište jeste umetnost trenutka, te baš zato ono što ostaje iza predstave, tog "vilinog konjica" muza treba da je na nivou našeg vremena i naših najboljih darova.

Zato sam i zamolio mladu redakciju časopisa *Teatron* da uz moj članak, po svom izboru, uporedo štampaju nekoliko fotosa iz njihove zbirke Brender Metjuza i naših fotosa iz istog vremena, po mogućnosti u istim ili sličnim pozama. Ne usudujem se da to učinim sa današnjim pozorišnim fotografijama iz SAD i naše zemlje.

JOVAN ĆIRILOV

Napomena:

izložbu su otvorili
Meri Nel Brajant, ataše za kulturu
Ambasade SAD u Beogradu
i Jovan Ćirilov,
26. septembra 2002.



JA SAM SKEPTIČNI OPTIMISTA

(SA DEJANOM MIJAČEM, U MUZEJU, 14. OKTOBRA 2002)

Feliks Pašić: Dobro veče. Dejan Mijač, reditelj. Ako se slažeš, ja bih predložio da ovo veče počnemo od kraja.

Dejan Mijač: Slažem se.

FP: U ovom času kraj je za tebe Novi Sad. U Novom Sadu, u Srpskom narodnom pozorištu, spremaš predstavu *Ravangrad*. To je isti onaj tekst koji si režirao u Somboru, kao koprodukciju somborsko-novosadsku, pre tačno dvadeset godina. Zašto podesaćam na tu predstavu? Zato što je ona radena i premijerno izašla u vreme velike gužve oko *Golubnjače* – premijera *Ravangrada* bila je nekih mesec i po dana posle premijere *Golubnjače*. I *Ravangrad* je nekako dokačila oštrica političke kritike. Misliš li da je *Ravangrad* u ono vreme bio, što se kaže, kolateralna šleta?

DM: Pa jeste. Ta predstava je imala skraćeni život, s obzirom na to da joj nije dopušteno da se odigra onoliko puta koliko bi verovatno mogla. Igrana je desetak puta, koje na novosadskoj, koje na somborskoj sceni, ali u okviru te ondašnje ofanzive na Idu Vojvodine stradala je i ona. Meni je to bilo žao i zbog toga što smo *Golubnjaču* na neki način veštački održavali, do potpunog besmisla, pa i kad više nije ni ličila na sebe: komentari na televiziji pravili su nam izvanredan marketnig, tako da nisam imao razloga da se odrekнем te besplatne reklame. Ta reklama je punila gledalište. A *Ravangrad*, nažalost, nismo mogli da odigramo, jer je predstava jednostavno ukinuta... Sve u svemu, kad pogledam sa ove distance od dvadeset godina, čini mi se da lično nemam nikakve gorčine prema tim dogadanjima.

FP: Tada su te, povodom *Ravanograda*, optužili da iskrivljuješ sliku o Vojvodini, da si anti Vojvodenin, da si došljak koji ruži Vojvodinu...

DM: Trinaest godina sam već živeo i radio u Novom Sadu, i mislim da su to najlepše godine mog života. I najlepše godine mog života u pozorištu. Zavoleo sam taj grad i taj narod. Nikada mi na pamet ne bi palo da kažem, kao pisac pripovedaka po kojima je Đorđe Lebović napravio dramu, Veljko Petrović: »Vojvodino stara, zar te nije sram?« Međutim, postojale su neke istine koje se nisu dale precutati, ne kao moja zloba u odnosu na njih, u celom tom kompleksu koji se zove Vojvodina, nego istine koje su kazali najumniji vojvođanski ljudi kao što je Sterija, kao Veljko Petrović, uostalom kao što ih kazuje svaki istinoljubiv čovek, pa zvao se on u Srbiji Radoje Domanović, a u Vojvodini Jaša Ignjatović. To sam morao na neki način pratiti. Najsmešnije je u svemu da su ti komentari bili toliko zapenušeni i toliko politički preobojeni da su napali i Đorđa Lebovića, tvrdeći da je on u dramatizaciji prepisao ideološki trebnik Dobrice Čosića, što se ni u kom slučaju za Lebovića ne bi moglo reći, ni pre a naročito ne sad, posle svega. Ali, takva su vremena bila. Bilo je moguće da se prodaje rog za sveću. Zbog toga je ta politika i krahira: pokušava je nešto što je belo da proglaši za crno, i obrnuto, i da, služeći se pre svega medijima i kampanjama, insistira na tome da se ono zvanično mišljenje o nekim životnim problemima postavi onako kako su oni to sebi zacrtali na nekoj zatvorenoj sednici... Ja, sve u svemu, nisam nezadovoljan. Živ sam.

FP: Ta gužva oko *Golubnjače*, ne izgleda li ti danas kao neka vrsta režije oko pozorišta, neka vrsta paralelne režije? Naravno neuspeli.

DM: Nije to režija, to je neka trapava ujdurma. Režija je ipak lepša stvar, fina. Ljudi koji se bave režijom bar u određenoj meri su talentovani za ono što rade, inače ne bi mogli izaći pred glumce. A ovi su bili apsolutne dileže. Prema tome, to nije režija.

FP: Nego šta je?

DM: Politička ujdurma. Ne može se svaka politička ujdurma proglašiti za režiju. Kad vidiš kako čovek povlači konce, a 75 odsto tog povlačenja, recimo, počiva na nekoj

prisili, represiji, onda to nije ni blizu onome što bar ja mislim da jeste režija. Ne možemo to zvati režijom.

FP: Kako si ti lično podneo sve to što se dešavalo tih meseci, a bogami i godina?

DM: U početku sam pokušavao da to razumem. Međutim, valjda zbog toga što nikada nisam bio ni u pionirskoj ni u omladinskoj organizaciji, ni član tog nesrećnog Saveza komunista, nisam nikad trčao štafetu, nikad nisam išao ni na jedan Titov govor, nisam ga ni ispratio kad je umro, niti znam gde je ta »cvećara«, da me ubiješ, znam otprilike gde se nalazi, ali tamo nisam bio, to me nikad nije ni zanimalo, valjda i zbog toga ja jednostavno nisam mogao da uđem u taj način razmišljanja. Pokušavao sam da shvatim nešto što ne mogu da shvatim ako nisam iznutra, ako nisam insajder. I kada mi je u jednom trenutku postalo jasno da je to jedan potpuno paraleljan svet, jedan paraživot, ne da sam bio utešen, nego sam odjednom postao miran. Postao sam miran pogotovo zato što sam shvatio da, Bogu hvala, životno nisam bio ugrožen. Neki moji prijatelji, koji su bili zahvaćeni tim valom, nisu to razumeli, jedan među njima je i platio životom zbog toga što nikad nije mogao da se pomiri sa tim da je istina ono što oni misle da treba da bude istina. Znao sam da nešto može da bude neka njihova istina, ako oni to hoće. Da li je to za nekoga laž, ili je za nekoga sreća pa može da uživa u tome kao u istini, to je pitanje. Činjenica je da je pokrenuta jedna nakaradna kampanja. Oni iz komiteta prozivali su ljudе po partijskim organizacijama, sazivali ih, čitali neke isečke iz teksta *Golubnjače* koje su maltene napamet naučili, davali neki svoj komentar, i onda tražili da se ljudi koji niti su čitali tekst, niti videli predstavu, niti imaju bilo kakav odnos prema pozorištu, izjasne protiv predstave, i tako zbirali glasove. Šta sad možeš protiv toga?... Kad su skinuli predstavu, i mi, Beogradani koji smo učestvovali u njoj, vraćali se iz Novog Sada, u kolima su glumci plakali, a ja sam im rekao: Čekajte, ljudi, nemojte da plačete, mi ćemo ovo da igramo oho-ho! Pitaju: kako? Pa tako, sada imamo besplatnu reklamu, sad to možemo da igramo i da debelo živimo od toga. Stvarno je tako i bilo. Naravno, predstava je postala besmislena; ne znam ko sve ovde, u Beogradu, nije u njoj igrao, uskakali su glumci samo da se predstava održi. Rekao sam im u kolima i ovo: Pazite,



Golubnjača, Srpsko narodno pozorište, 1982.

Foto: Mihailo Požović

ovo za njih ne znači ništa, vi to doživljavate tako, a oni to shvataju kao jedan u nizu pokušaja u okviru jednog programa – da likvidiraju predstavu, ukinu preduzeće, postave ovoga ili onoga. To je ta njihova politika. I, što je najvažnije: za izvesno vreme će sve zaboraviti i, verujte mi, neće proći ni godinu dana a oni će poslati kola po mene da idem u Novi Sad. Nije prošla ni godina – osam meseci – poslali su mi kola i šofera i zamolili da dodem u Novi Sad. To je tako.

FP: Rekao si jednom da si posle *Golubnjače* postao drugi čovek.

DM: Pa jesam, jesam. Ja se do tada absolutno nisam bavio nikakvom politikom. Na primer, kada je bio onaj Informbiro, video sam da je to nešto strašno, video sam da u mom komšiluku neki ljudi nestaju. Recimo, Voje Brajovića porodicu isterali su na ulicu. To je bilo strašno. Nova vlast je četrdeset pete uopšte nastupila sa jednim užasno represivnim načinom, štekao je mitraljez svaku noć, barem u Valjevu, pa se narod plasio. Streljanja su bila svakodnevna, po kratkom postupku, za veleizdaju, za ovo, za ono, otimana je imovina, svašta je bilo. A ja sam to, bože me oprosti, doživeo lično kao neku relaksaciju: eto, poče-

li su između sebe da se kolju, nas su pustili na miru! Inače je bilo zaprećeno da nas, maltene, neće biti ni krivih ni dužnih. Uvodili su neke poene. Sećam se, svake godine kada sam upisivao gimnaziju meni su govorili ti ljudi iz omladinske organizacije: Pazi, ti imaš minus pedeset poena, ti si iz buržoaske familije. Kao, moram tih pedeset da nadoknadim da bih mogao da startujem od nule.

FP: Kako si ih skupljao?

DM: Normalno sam učio, i bio sam bolji dak od njih. Ništa više. Jednostavno tako. Ali su mi stalno pretili da moram ići na radnu akciju, i još nekakvim glupavim obaveza-ma. Naravno, to je puklo pre nego što sam ja stigao da odem na radnu akciju, pošto su počeli između sebe da se natežu i kolju. Već one godine kad sam došao u Beograd, pedeset druge, već se malo moglo disati. Pedeset četvrte prvi put smo izašli iz Jugoslavije, u vozu. Išli smo za Avignon, na festival. I bila je to velika sreća. Pre tогa nisam mogao ni sanjati da bih mogao preći granicu Jugoslavije. Moja nesreća je bila ta što sam nasilje nosio u srži od kostiju. U osnovnu školu sam pošao kad je buknuo rat, u jesen četrdesete, školu sam završio za vreme okupacije, a posle gimnaziju, u vreme kad su bila ta užasna preganjanja. U

mladosti su mi uterali strah u kosti, to je sigurno. Raznorazni, ko god je došao, bavio se samo time – uterivanjem straha u kosti.

FP: To su tih deset godina za koje kažeš da su najvažnije u tvom životu: početak rata i početak Informbiroa.

DM: Jeste, valjda je to doba kad se čovek formira. Sva ostala iskustva ne da su bila preobojena tim, nego su bila uslovljena tim osnovnim strahom, i potrebom da se strah prevaziđe, da se na neki način domognem neke relativne slobode.

FP: *Golubnjača* je, da još jednom podsetimo, bila osamdeset druge. A u jesen osamdeset sedme snimao sam emisiju o tebi, u tvom selu, Divcima, i u Valjevu. Nisam verovao da se repovi *Golubnjače*, ili ne znam čega, još vuku za tobom, tek emisija ja celu godinu dana bila na ledu, emitovana je tek u zimu osamdeset osme.

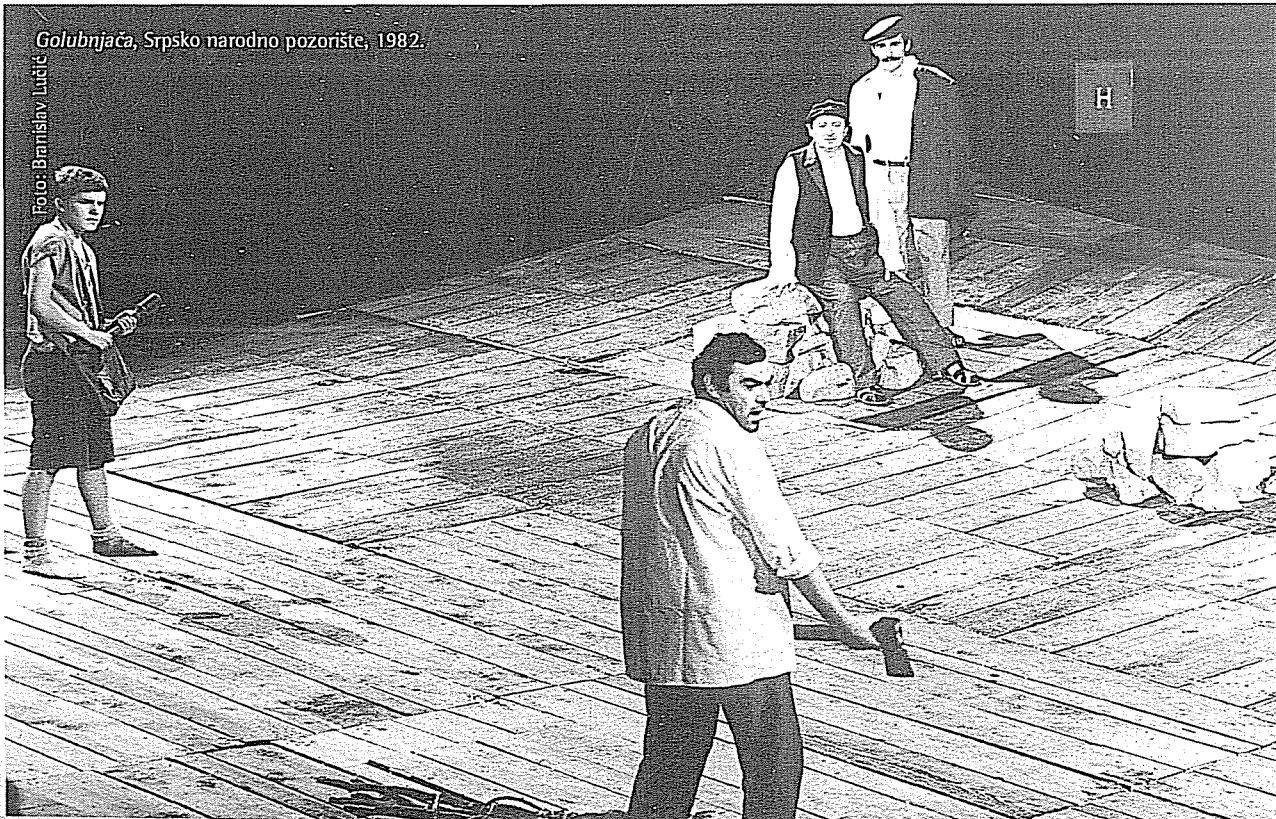
DM: Snimio si tada, koliko se sećam, i emisiju sa Slavom Đukićem.

FP: I ona je godinu dana bila na ledu.

DM: Da, bilo je malo skrajnuto, ali, dobro, došlo je na red. Da je prikazana onda kada si je snimio, godinu dana ranije, emisija bi možda bila nelagodnije dočekana i, ako hoćeš, važnija, jer to što se tada tvrdilo za godinu dana već je bilo obična žvaka. Ono što smo ja i Slava kazali o svom vremenu i svojim uspomenama, to se tad nije čulo na Televiziji Beograd, a već posle godinu dana moglo je da se laprda kako voliš.

FP: Divci, jedno malo selo: crkva, škola... Ti si svešteničko dete?

DM: I učiteljsko. Ja sam dete seoske inteligencije... Jedan proplanak povezuje šest okolnih sela. U svoje vreme ta sela su se dogovorila da poklone parče zemlje, nešto šume i imanja, i tu su nikle crkva i škola. Uvek to napominjem, ne sa nekim naročitim ponosom, nego prostо kao podatak: u toj školi su rodena dva akademika, Branko Šljivić, hemičar, i Desanka Maksimović, pesnikinja.



FP: Zar Desanka nije rođena u Brankovini?

DM: Ne, ona je rođena u Rabrovici. Mama joj je od Petrovića iz Brankovine, njen otac službovao je u Brankovini, on je negde od moravske Srbije, Maksimović. Desa je rođena u Rabrovici, ali je volela da se naslanja na Brankovinu. Na kraju krajeva, tražila je da bude i sahranjena u Brankovini... Često je dolazila u Divce, jer je njen rođeni brat tu dugo bio učitelj. Uvek me je pitala na koga sam ja to.

FP: Pa, na koga si?

DM: Kad me je već treći, četvrti put pitala, negde je i odgovorila: »Mora da si ti na Ružu, jer ona mi dode nekako kao glumica.« Moja mama bila, mučenica, spetljana, skromna, stidljiva žena. Ne znam. Sećam se, kad sam odlazio na studije, roditelji su razgovarali, i moja mama je kazala: »Pa ja ne znam na koga je, niko od nas nije takav.«

FP: Koje slike iz detinjstva pamtiš?

DM: Pamtim one iz malo svesnijeg detinjstva. Onog perioda do početka rata praktično se i ne sećam. Ja mislim da sam tada živeo kao bubreg u loju. Ne znam da li je to sreća ili ne... Ali, ovoga se izričito sećam. Sećam se kad je bombardovan Beograd, kad su Nemci napali Jugoslaviju. To je bilo na Cveti. Pre toga je bila Vrbica, rano proleće, i mi, deca, išli smo oko crkve i nosili vrbove prutove. Ustali smo jako rano, spremali se. Dan vedar, lep. I tog jutra tata kaže: »Šta je ovo sa radiom, najednom je prestao Radio Beograd.« Najedenput čujemo neku potmulu grmljavinu, pa opet grmljavinu, pa opet grmljavinu. Tata kaže: »Ovaj radio nešto ne valja!« Okrene ga levodesno, uhvati Beč, kaže: »Bombardovan je Beograd, napadnuti smo!« Kako je on to izgovorio, tako su doletele prve »štuke« i počele da zavijaju. Moji su imali pčelinjak, sa puno pčela. Dan je bio izrazito tih, i ja sam čuo zujuće pčele. Uočite grmljavine pčele su prestale da zuje. Mislim da mi je to bila poslednja tišina u životu. Od tada je stalno neka frka. Nikada više nisam doživeo tu tišinu, i uvek je se sećam sa jezom.

FP: Da li si se mogao osećati zaštićenim u tom malom selu?

DM: Pa da, relativno. Imali smo stan i u Valjevu i u selu, pa kad zagusti, mi pobegnemo u Valjevo, a ako nes-

tane hrane i bude zgodnije, vratimo se u selo. Divci su bližu, osam kilometara od Valjeva... Jest, bili smo dosta zaštićeni, bar što se tiče onog osnovnog za preživljavanja, loga smo, Bogu hvala, imali. Nismo bili paljeni, niko nam nije poginuo, tako da smo dosta bezbedno preživeli, s obzirom na to šta su sve ljudi doživljavali. Ali sam, naravno, video izbeglice. Prvo ono mitraljiranje, kad su te izbeglice iz Beograda bežale prema Valjevu, pa su našli ti avioni koji su, onako, mlavili, nemilosrdno su tukli, bez obzira da li je vojska ili civili. Masovno je ljudi izginulo.

FP: Vojske nisu svraćale u selo?

DM: Jesu. Kako kad, kako ko. Uglavnom su vršljali četnici. Četrdeset prve godine video sam tri partizana koji su došli nešto da se raspitaju. Moja tetka, koja je bila na bunaru, trči i viče: »Sklanjaj listu, eto komunista!« A lista, to bilo jedno parče hartije koje je nemačka Krajskomandatura izdala i gde smo svi bili navedeni po spisku. I onda, recimo, ako Nemci naidu, pogledaju da li su svi na broju. Ako nekog nema, idu represalije koje su mogle da se završe i paljevinom kuće. Opet, partizani kad naidu i vide tu listu, oni je odmah pocepaju. Direktno ti time zaprete životom. I onda je bilo ono: »Sklanjaj listu, idu komunisti!«. A kad su došli ti komunisti, a ono neki klinci, jedan sa cvikerima, onako, bez veze. Seli, pričaju, pitaju za neke ljudе, a mi samo u strahu da će pocepati listu.

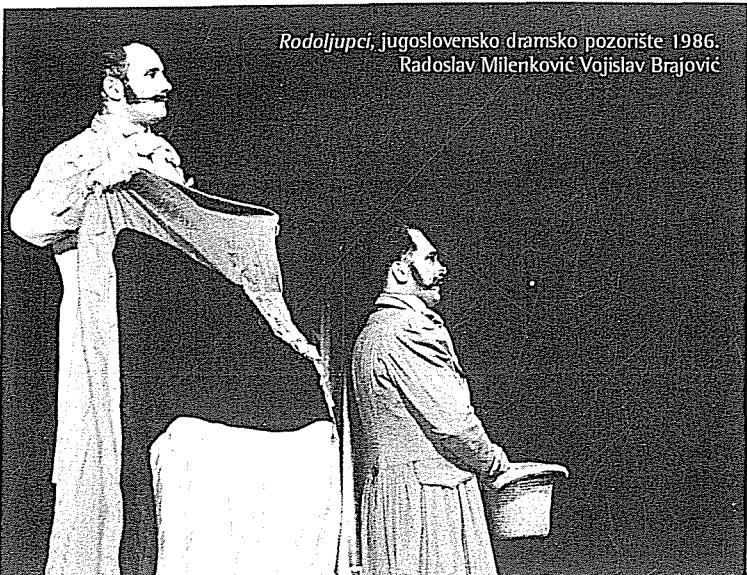
FP: Ti za svoju generaciju kažeš da je medugeneracija, da je živila u burnim vremenima, posmatrala, a nije mogla da učestvuje. Misliš li da je to hendikep?

DM: Hendikep je možda taj što nije mogla u punoj meri da kreira socijalne i političke uslove oko sebe, a prednost je bila ta... Skoro sam razgovarao sa nekim tipovima iz moje generacije, bila je proslava 50 godina mature, kažu mi: iz cele generacije nema nikoga ko nije diplomirao, samo je jedan diplomirao nakon šest godina, inače svi u roku.

FP: Je li neko od vas otišao u političare?

DM: Niko. Nemamo ni jednog političara. Imamo stručnjaka, dobrih, mahom lekara, inženjera, pravnika, ekonomista, svakojakog profila, ali političara ne. Niko od nas nije imao ni vremena da se bavi politikom. Svi smo grabili

Rodoljupci, jugoslovensko dramsko pozorište 1986.
Radoslav Milenković Vojislav Brajović



62

da što pre završimo i da dodemo do svog parčeta hleba. Ovo što sam ja izabrao, to je bio eksces. Svi su čudili: oda-kle to, kako si došao do toga, ko ti je to rekao... Ni ja nisam znao, a što bi oni znali kad ja ne znam? Tako, svi-delio mi se. Došao sam u Beograd i godinu dana sam studirao Filozofski fakultet. Hteo sam da idem na Akademiju, ali zbog toga što nisam znao o čemu se radi, nisam otišao. A onda sam srećno pokojnog Duška Mihailovića, ne Bata Dušu, bio je sekretar Drame u Narodnom pozorištu, a živeo je u mom komšiluku, vrlo simpatičan čovek. Upoznam se s njim, poverim mu tu svoju skrivenu želju i on kaže: »Ja ću da da te uredem na neke probe da vidiš šta je to.« I odem u Narodno pozorište, na treću ili četvrtu galeriju, baš je Gavela režirao *Henrika IV*. Kad sam video šta on to radi, dolazio sam maltene svaki dan. Potpuno sam zabatalio časove i vežbe. I tu negde, odmah na početku, rekao sam: »E, to je ono pravo.«

FP: Završiš Akademiju i zapucaš pravo u Tuzlu. Slučajno?

DM: Namerno, slučajno namerno. Bio sam napisao pisma raznim pozorištima, sedam pozorišta. Pošto sam dobio odgovore, zamolio sam da napravim obilazak pozorišta. Otišao sam prvo u Zrenjanin, pa sam onda otisao u Tu-

zlu. U Tuzli sretnem jednog jako interesantnog čoveka, zvao se Radoslav Zoranović, mi smo ga zvali Zoran. Sunce jedno od čoveka, izvanredan, čovek koji je mnogo toga dao za pozorište, prosto neverovatno, on ne samo što je izgradio tu zgradu u Tuzli, nego je napravio jedan jako lep ansambl, pa je posle prešao u Zajednicu pozorišta Bosne i Hercegovine.

FP: Ta Tuzla u koju dolaziš, to je za tebe neki drugi svet?

DM: Jeste. Prvo sam se iznenadio da je Tuzla tako blizu Valjeva. A ja sam mislio da mora da je negde daleko. Spremio sam se na put bog zna gde, međutim kako sam prešao Drinu – tuk Tuzla! Bila je interesantna, bio je jako interesantan grad koji je naočigled tonuo, tonuo je vidljivo, od danas do sutra: nestaju kuće, nestaju krovovi, nestaju odžaci... A s druge strane se ogromnim tempom diže masa stanova. U to vreme su imali fudbalski klub koji je bio u trećoj diviziji, pa je za tu godinu dana, kad sam ja došao, ušao u drugu pa u prvu ligu, i odmah su bili neka velika dla u jugoslovenskom fudbalu. Napravili su preko leta stadion u Tušnju, koji i dan-danas postoji, za tri meseca, sa sve reflektorima i ostalim. Toliko je para bilo, da je to čudo jedno... Otkrivanje tog sveta mi je pričinjavalo veliku radost, veliku prijateljstvo. Tamo sam sreću masu ljudi koji su bili sa našeg univerziteta. Neke sam, kao, recimo, Zorana Jovanovića, lično poznavao. A bilo je Tuzlaka puno, i Muslimana, i Hrvata, i Srba, koji su u Beogradu studirali. Još nije bilo sarajevskog univerziteta, i njima je najbliža destinacija bio Beograd. A i ovi ostali, koji su do-lazili sa druge strane, bili su mi dragi i simpatični. Mlad svet. Imali smo neke probleme, ali to nisi bili ovi naknadni problemi. Sve se završavalo na druženju, intenzivnom druženju:

FP: Ti si u Tuzli napravio zanimljiv krug. Jednom sam utvrdio da su ti važna tri aprila u tom gradu: jedan kada si polagao diplomski, jedan kada si postavljao predstavu koja se zvala *Hamza*, i treći, pred rat april, kada si postavio Urnebesnu tragediju... Povodom *Hamze* bio si proglašen za čoveka koji radi protiv Muslimana...

DM: *Hamza*, to je bosanska varijanta *Skapena*, *Skapen* napravljen na bosanski. To je napravio, za vreme Kraljevine

Jugoslavije, neki – ne znam sad kako se zvao – reis-el-ulema. Čovek je znao dobro francuski i *Skapena* je preveo na bosanštinu. Ja sam to radio sa namerom da napravim što lepuš i atraktivniju predstavu. Ni dan-danas mi nije jasno šta je to uvredilo ljudе.

FP: A ko te je napadaо?

DM: Ne Muslimani, što je najčudnije, ne Muslimani, nego pretežno Srbi braneći Muslimane. Tako je bilo. Ja sam bio zapanjen. To mi je bio prvi udar strane za nešto što nisam uradio, po prstima, kao: pazi ti kako govorиш o ljudima... Za mene je *Hamza* bila pučka komedija, značilo je to da narod intezivno učestvuje u nekoj vrsti kalmabura, zabave, da bude karnevalska atmosfera. To prepostavlja da mora da bude mnogo pokreta, buke. Ni o čemu drugom nisam razmišljao, samo o tome. Da sam taj komad radio na francuskom, radio bih ga otprilike tako. Sad, jedino što su bile turlje i šalvare... Nisam shvatao u čemu je problem. Problem je bio, čini mi se, u tome što su osetili da ja ironišem negde na liniji tog rigidnog muslimanskog morala, a ja sam to tumačio kao mladi-stari, mladi koji hoće da prevaziđu neke zadate norme, i ništa drugo. Međutim, kada sam stavio ove na ovu poziciju, a ove na ovu, ispalо je kao da pokušavam da te adete ismejem. Nije tačno. Ja bih ismejavao svaki rigidni, retrogradni stav, pa ma s koje strane dolazio. Nisam vodio o tome računa,

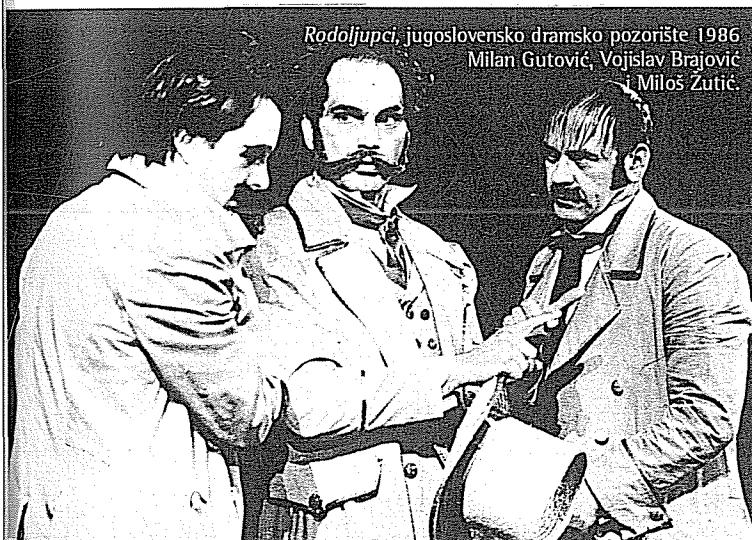
a mislim da sam morao. Žao mi je što sam povredio te Srbe u Bosni. Eto, to mi je stvorilo, tako, prvi nelagodan utisak da posle dugo godina nisam odlazio ni u Tuzlu, ni u Bosnu. Dobio sam utisak da je to neki tamni vilajet. Kako može da se rodi ta ideja ljudima da tako komentarišu jednu krajnje naivnu i bezazlenu stvar, igrariju kao što je *Skopen!* Budi bog s nama!

FP: Posle si slušao i druge komentare, ali ovde. Da u ružnom svetu predstavljaš srpski nacion. *Ruženje naroda* u dva dela...

DM: *Ruženje naroda*, pa *Rodoljupci*. Pa, to je, valjda, normalno. Čak kad sam radio Nušića... Radio sam Nušića u Novom Sadu, *Sumnjivo lice*, i odjedared me spopadnu baš neke tvoje kolege, kao da imam na umu, ne znam, moravski deo Srbije i »južnu prugu«, da se nešto sa njima razračunavam, da imam neki naročiti stav prema kojekakvim regijama. Potpuno blesavo. Ali, 'ajde, nek im bude... Dolazi čovek, to piše kod Nušića, pita Đoku: »Odakle si ti?« »Iz Pančeva.« Najosnovnija stvar je bila da čovek govori banaćanski, dolazi iz Pančeva. Mogao bi on da govori i onaj istočnobanatski, onaj skraćeni, što je isto što i moravski. Ali, zašto je on kazao da je došao iz Pančeva? Zbog toga što je došao iz inostranstva ondašnjeg. Došao je iz druge carevine. Ganja se neko sumnjivo lice, znači, ako je neko ubačen iz inostranstva, onda je on pogotovo sumnjiv. Kako bih ja to mogao razdvojiti, nego jednostavno da ovi govore ovako, a on da divani malo po lalinski. To mi je bila osnovna distinkcija. A oni su to protimačili, kao: evo ja pravim u Novom Sadu kako su Vojvodani ugroženi od »južne pruge«! Komentari idu tako.

FP: Bavio si se onim što je Boba Selenić nazivao srpskom parohijalnom sveštu.

DM: Pa, ona je vrlo zanimljiva za pokazivanje na sceni. Divni primjeri, divni egzemplari posuvraćenosti. Šta će ti šminka, maska? Pokažeš čoveka takvim kakav jeste, kako misli, kako oseća, kako se ponaša. Ne moram ga čak praviti ni smešnim, on sâm sebe deplasira. Samo treba da ga izdvojiš na sceni, da ga malo zaokružiš, osvetliš dobrim osvetljenjem, odmah vidiš da je to, ne ludilo, ludilo ipak može da prepostavlja inteligenciju, nego budalaština. Jednostavno, izuzetna budalaština!



FP: Zato u jednom času nisu voleli tvoje *Rodoljupce*?

DM: *Rodoljupci* su vojvođanska stvar. To je priča o učešću u velikoj buni, gde postoji niz ljudi koji koristili jubivo učestvuju u svemu tome, koji drže glavne dizgine, koji su, kao, lideri nacionalni i lideri tog pokreta, i vrlo su sposobni da isjavaju kojekakve parole u narod, a u stvari se radi o najbanalnijoj pljački.

FP: Menjao se odnos publike prema *Rodoljupcima*. Da li su zbog toga skinuti sa repertoara?

DM: Ne znam da li je baš to pouzdan razlog. Meni je bilo malo tužno što nas je u odredenom trenutku napustio prvo Gutović, otišao je u azil, izdvojio se, dve godine je samovao, posle toga je Miša Žutić umro, i ja sam smatrao da ne bi bilo u redu da menjam glumce da bi predstava živela. Lično sam to tako doživljavao... Možda, možda... Da, kod nekih predstava nije nailazila na simpatije, kod nekih i na preterane, ali sve u svemu, bila je to jedna solidna, dobra predstava.

FP: A u Zagrebu, kako ste primljeni?

DM: Sa iznenadenjem. To je bilo baš uoči svih onih dogadaja... Sećam se, Boško Violić me je poveo malo u stranu, kaže: »Čekaj, molim te, definitivno mi reci jesи li ti

Srbin?« »Pa jesam, koliko se sećam, da. Jesam, Srbin sam.« A Violić kaže: »Ovo ja ne bih smio reći ovdje za svoje. A isti su takvi.«

FP: Jednom si rekao da, kad spremas predstavu, uvek nadeš u komadu jednu uporišnu rečenicu, pa onda od nje polaziš. Koja je to rečenica u *Rodoljupcima*?

DM: Onaj poklič: »Braćo Srbi, prvo kasu pa onda u Srbiju!« Mislim da ne grešim, to su pre mene mnogi mudri ljudi koji su prošli kroz pozorište videli, a ja sam se samo osvedočio – da to negde mora biti kazano, da mora biti eksplisite kazano, ne kao komentar, kao razvijen zaključak. Prosto, jedna rečenica koja tako dobro sažme celu stvar i kaže o čemu se radi. I, naravno da treba uvek pogledati u tekstu koja je to rečenica.

FP: Bilo je da u ružnom svetlu prikazuješ srpski nation, a onda je bilo, u poslednje vreme se obnavlja ta kritika tvoga rada, da si duvao u vetrove srpskog nacionalizma. Pominje se tim povodom *Valjevska bolnica*.

DM: Jeste, ali ne samo *Valjevska bolnica*. Sad mi se kači čak i *Kolubarska bitka*, a nisam *Kolubarsku bitku* režirao. Ne bih voleo da potpišem tu predstavu iz raznih drugih razloga. Jednostavno, nisam radio *Kolubarsku bitku*. Va-



Sumnjivo lice, Srpsko narodno pozorište, 1994. M. Petrović, D. Jakišić, N. Bilbija, M. Fabri



Foto: Branislav Vučetić

ljevsku bolnicu sam radio. Mogao sam raditi i *Kolubarsku bitku* po nekom lokalpatriotizmu, jer Kolubara teče kroz Valjevo. A *Valjevska bolnica* sama sobom kaže. Ima u tom tekstu, bar kako smo ga mi priredili i napenalili, ima jedan vrlo interesantan lik, jedan mlad lekar u toj bolnici, potpuno zalutao, stalno se spori sa svima. On je jugoslovenski opredeljen, i ima najčistiju ideju tog jugoslovenstva, ali ne kao neku varijantu panslavizma, nego zaista kao jugoslovenstva, nečega što mora da poveže neke ljudе koji treba da imaju neki ideal zajedništva. I on eksperimentiše sa sobom, on tvrdi da tifus dolazi od vaški, ali ne da je vaš, što Dobrica tvrdi, da je vaš pobedila Srbiju, nego da je vaš koja se gaji u neznanju, u primitivu, u prljavštini, da je to protivnik svakog idealâ. Ni jedan ideal ne može da postoji u svesti čovekovoj, ako on oko sebe vidi vaš. E, zbog toga sam radio tu predstavu.

FP: A otkud napadi, i to baš u ovo vreme?

DM: Ljudi koji pominju tu predstavu, nigde ne pominju moje ime, ne kažu izričito: Dejan Mijač je režirao *Valjevska bolnicu*, nego – bile su predstave koje su bile bojni poklič za okupljanje Srba... Istina bog, *Kolubarska bitka* se završavala tako što generali pozdravljaju sa rukom na širitu, svira se »Marš na Drinu«... U mojoj predstavi toga ne-

Sumnjiivo lice. Srpsko narodno pozorište. 1994. N.Bilbija, A. Popović

ma. Završetak moje predstave bio je kada gomilu leševa sveštenik hoće da opoe. Tu je i leš majora. Sveštenik pita posilnog, koji je doneo na ledima ogromni kovčeg, a on je mali, to je Rale Milenković igrao, pita ga: »Od čega je umro taj?« Ovaj kaže: »Umro je svojom voljom, od svoje ruke.« Prizna da se ovaj ubio. Onda sveštenik oštrim pokretom ruke kaže: »Odbij! Na stranu!« Nije htio da ga opoe. Onda Rale, odnosno taj posilni, kaže: »Oče, sram te bilo!« To su poslednje reči u predstavi. Pokupi tog svog oficira i odnese ga negde u dubinu. Za to vreme sveštenik stoji nem. Kada se predstava završila, neki od Dobričinih prijatelja su me napali, drugi su me napali pre nego što je počela premijera. Nekima se svidelo, nekima se nije svidelo, bili su u većini oni kojima se nije svidelo, iz ovih ili onih razloga. Suma sumarum, i onda a pogotovo sada, smatram da sam pravio veliku glupost: nisam trebao da gledam stvari očima insajdera. Jednostavno, taj sam pokušaj napravio, a nije trebalo. Valjda su u pozorištu ljudi naučili ne da sagledavaju problem iznutra, nego da ga kvalifikuju, ili diskvalifikuju. Shvatio sam da je to jedan vrlo vreo disput o problemu nacionalizma. Problem nacionalizma uopšte nije sitan problem, i ne rešava se lako, ne rešava se čak ni udobnim životom i jakom ekonomijom. To je jedna prokleta stvar, jedna netrpeljivost koja je imanentna čovekovom

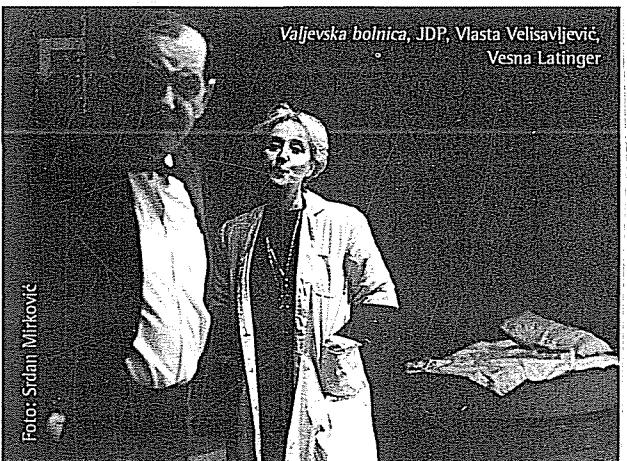
biću, i samo treba da se u određenom trenutku formulise i da mu se dâ podrška sa strane da to onda upali. Osećao sam u srži od kostiju da se nešto spremam. Morao sam to da kažem, pokušao sam odatle, to je jedina moja greška: što sam poverovao da sam jači od vraga.

FP: Znači, nisi anti Vojvođanin, nisi anti-Musliman, nisi anti Srbin...

DM: Pa, jesam sve to anti. Ako, na primer, misliš da je Srbin Šešelj, onda jesam anti Srbin, izrazito sam anti Srbin. Uopšte ne mislim to što on misli, tu jesam anti Srbin.

FP: Jesi li ikada pokušao da napraviš ono što se zove političko pozorište, paradno?

DM: Jesam, jednom. Bilo, pa propalo. Jedared Mika Antić, moj prijatelj, napisao neki scenario za proslavu oslobođenja Novog Sada. A oni meni već dodelili Oktobarsku nagradu Novog Sada. Mislim, sramota da ja to ne odradim ljudima koji su mi nagradu dali. Podelim ja tekst glumcima, još Mika dotura neke tekstice. Dode neki general, kaže: jedinica ta i ta kreće sa Rumenke, ova iz ovog kraja Novog Sada, u toliko i toliko sati... Kažem: Čekajte, ljudi, vi ste naučili poemu od Mike Antića, ja to ne mogu da ispričam za pet minuta da se ubijem! Voleo bih, ali kako ču da se otarasim Mike. Ne mogu da skratim njegov tekst na pet minuta. Uostalom, i glumci su sklopili vrlo povoljne ugovore, svi se nadaju nekoj dobiti... I sad, kreće cela stvar. Pitaju: šta da radimo? Kažem: Gudite, svaki svoj mikrofon, pa terajte!



Krenemo mi Mikine stihove, zasvira neka muzika, dolazi neka vojska, marširaju neki ljudi... Niko mene nije upozorio šta to treba da bude. Oni su već imali sve gotovo, samo je trebalo da se ja udem. Uglavnom, nastao je takav galimatijas. Ni pre ni posle, kažu, dok su trajale te proslave, takve proslave nije bilo. Više se nije znalo ko pije, ko plača, a ko govori. Tada sam shvatio da ja nisam za te rabote.

FP: Retko si rezirao dva puta isti tekst. Evo, sad se vraćaš *Ravanogradu*.

DM: Već sam nagovorio pisca da promeni naslov, zvaće se *Kraj veka*. Ali, sad je važnija tema, nego što je važan sâm *Ravanograd*. Kraj veka! To je ono kao kad krećeš od ponedeljka pa misliš: ovo sve što je bilo, bilo je, a sad kreće nešto lepše. Niko ne može da shvati da je to samo jedan dan u nizu, u tvom i u tudim životima. Dakle, kraj veka i nada u onaj budući. A zapravo, sve ono što obećava tu budućnost već je spakovano u tom kraju, i tu nema izlaza, to je ta tračnica kojom ideš neumitno. Pa ti vidi što je budućnost! Pošto smo proživeli taj vek, znamo da su to bile sve tlapnje i iluzije. O tome se radi.

FP: Jesi li po prirodi čovek sumnje?

DM: Skepse. Da, da. Ja sam skeptični optimista, što je malo nespojivo, to se zove oksimoron. Ali, tako je: verujem u bolje sutra, ali sumnjam u sve što je danas. A pošto je ovo sad, sad je važno, najvažnije je sad, jer tu prolazi prošlost i počinje ta budućnost, onda je verovatno ta skepsa kod mene dominantna.

FP: Nema veze sa izborima..

DM: Kojim izborima?

FP: Ovim juče.

DM: To nisu bili izbori, to je bila propast izbora.

FP: Hvala.

Napomena:

Od početka tekuće pozorišne sezone do zaključenja ovog broja *Teatrona*, gosti Feliksa Pašića u ciklusu razgovora sa dramskim umetnicima, bili su i reditelj Jagoš Marković i dramski pisac Stevan Koprivica.

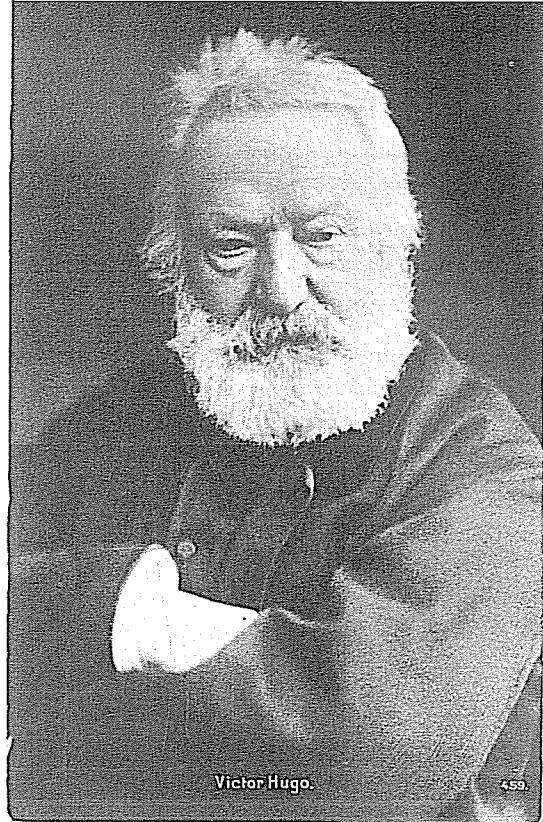
POZORIŠTE VIKTORA IGOA

Povodom dvestogodišnjice rođenja pesnika (1802–2002)

1. STRAST ZA POZORIŠTE, INOVACIJE

I SCENSKA OGRANIČENJA

Sa deset godina Viktor Igo napisao je svoj prvi pozorišni komad *Đävolov zamak*, kaže Igoova beleška iz 1834.¹ Sledeće godine pripremao je novi komad, *Začaraní dvorac*, u četvrtnaestoj godini završio i prvu tragediju, *Irтamena*. Braća Igo imali su svoje sobno dečje pozorište, pripremali



svoje predstave, a neke i izvodili. Ali je činjenica i da su se, u vreme kada Viktor Igo ima dvadeset, dvadesetpet, ili dvadesetosam godina, oko pozorišta zbivali prelomni dogadjaji povodom novog pokreta, romantizma, koji su mnogi oscćali kao znatno širi, novi oblik revolucije. Lamartnova zbirkha prve prave romantičarske poezije, (*Prve pesničke meditacije – Premières méditations poétiques*) kružila je već od 1820, kada je Stendal u pokušaju da definije romantizam 1823. i 1825, u dve sveske *Rasin* i *Šekspir* naj-

¹ To je posveta ovog delimično sačuvanog komada u prozi (...) Polovina rukopisa je nestala. Dajem ono što preostaje Žilijeti. Dajem joj ono što ostaje od mog srca, od moje duše, od mene samog.

Neka uzme to nekoliko stranica, razonodu bednog mladog, malog školarca, koji je i sada bedan i mali, ali nije više mlađ.

Neka ima prve misli deteta, ona koja će imati poslednje misli čoveka."(prev. I.K.) in *Le Chateau du Diable, Œuvres complètes de Victor Hugo, présentées par Jeanlouis Cornuz, tome XI, association 90, association pour la coopération scolaire et culturelle franco-serbe association loi 1901, Éditions Rencontre, 1967, str. 509.*

Zilijeta Drue (Juliette Drouet, pravo ime Julianne Gauvain, 1806–1883), glumica je, tek jedva zapažena u Parizu u kratkoj ulozi u Igoovoj drami *Lukrecija Bordžija* (1833); zaista je ostala sve do svoje smrti verna saputnica burnog života ovog pesnika odanog pozorišnoj umetnosti.

pre uporedio ovu jednostavnost i prirodnost neophodnu savremenosti, sa pravilima i zakonima kakvi su bili potrebni precima.² Viktor Igo tek se u Predgovoru trećem izdanju svojih *Oda*³ 1824. obratio, i to više povodom "svade koja deli danas književnu publiku" i pravih "ratnih pokliča", više ukazujući na veliku nepreciznost definisanja klasičnog žanra i romantičkog, najpre između "dva velika razdoblja", onog koje prethodi hrišćanstvu i onog koje mu sledi; ili, tu skorije, između "svakog duhovnog proizvoda" iz prethodnog vremena i "posebno suženo književnost koja nastaje i razvija se sa devetnaestim vekom"; najviše, da bi nadalje govorio upravo o njoj.

Igoov predgovor drami *Kromvel*, samo nešto kasnije, 1827, doneo je tada ubedljiva obrazloženja nove pozorišne estetike, povodom novina u ovoj drami od 6728 stihova. Ona je romantičarsku mladež zanosila do fanatizma.⁴ Ta nova pozorišna estetika našla se u okvirima Igoovog istorijskog viđenja koje i samo odaje romantičarski senzibilitet. Igo razlikuje tri doba umetničkog književnog stvaranja. U prvom, čoveka mladog, kada je lirska njegova pesma, oda, *Postanje*. Drugo doba je antičko, homersko, u njegovoj pesmi ogledaju se "krupni dogadaji", to su ep, tragedija; Rim je kopija Grčke i kraj epske pesme, smatra Igo. Treće, moderno doba sa hrišćanstvom koje "duboko razlučuje živi dah od materije" donosi novinu, osećanje melanolijke, ponor između duše i tela, između čoveka i Boga, i otuda potrebu za meditacijom. Međutim u dotadašnjoj estetici lepog i veličanstvene-

nog, otkriva mladi Igo, ipak sve vodi konačno konvencionalnom; a u stvaranju nije sve ljudski lepo, postoji ružno pokraj lepog, groteskno kao naličje uzvišenog, grdobno pored skladnog. Lepo je samo jednog tipa. Ružno ih ima hiljadu. Sve pokazuje, u doba koje nazivamo *romantičnim*, prisnu i stvaralačku povezanost grotesknog i lepog. To je Šekspir, to je drama; drama je celovito pesništvo (poésie complète). Groteskno je ne samo konvencija nego mnogo puta neophodnost drame. Zato je za Igoa Šekspir "bog pozorišta". Proizvoljnost pojma same vrste ruši se pred razumom i ukusom. Isto tako brzo moglo bi pasti navodno pravilo dva jedinstva,⁵ upravo ta dva, budući da je jedinstvo radnje ili celine jedino zasnovano i van pilanja. Ljudsko oko niti duh ne mogu obuhvatiti više od jedne celine odjednom, oslanja se Igo tu na Aristotelovo obrazloženje iz *Poetike*. Međutim, Igo traži pravu formulaciju za celovitost drame. Potrebno je da svi delovi gravitiraju prema središnjoj radnji, i da se grupišu oko nje na različitim ravnima drame. "Jedinstvo celine jeste zakon perspektive za pozorište". Igo bi želeo da stil takve nove drame bude slobodan stih, pošten, otvoren, koji sme sve da kaže bez uspijanja, da izrazi bez pretaranog traženja, prelazeći prirodno sa komedije na tragediju, sa uzvišenog na groteskno, čas poetičan, čas sasvim trezan. Veran rimi, toj robinji-kraljici, stih u pozorištu samo je forma, i to forma koja treba sve da prihvati. Igo pristaje i na korišćenje proze, ali smatra da ona ima manje snage, njena su krila manje širine, prosečnost se u njoj lagodno oseća. On na-

² I neposredno, romantizam ("Le romanticisme", sic!) i klasicizam ("le classicisme", ova pojma podvukao je sam Stendal) kao umetnosti dvaju različitih vremena, prva čija književna dela pružaju najveće moguće zadovoljstvo narodima sa današnjim navikama i verovanjima, i druga koja im predstavlja književnost koja je pružala najveće moguće zadovoljstvo njihovim pradedovima ("Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible; le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrières-grands-pères." - Stendhal, *Oeuvres complètes...*, Tomes 12 et 13, Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Pierre Martino).

Upravo u to vreme Klod Forjel (Claude Fauriel) preveo je Manconijeve (Manzoni) *Tragedije*, sa Dijalogom u kome Manconi ustaje protiv dva jedinstava, vremena i mesta.

³ V. Celokupna dela, v. ovde nap. 1, *Oeuvres complètes...*, tom 17, 1968, *Odes et Ballades*, Préface, 1824, str. 16-17.

⁴ Teofil Gotje, *Istorija romantizma*, objavljeno posthumno (Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Genève, Slatkine, 1978, novo izd.).

⁵ V. ovde nap. 2, poslednji pasus.

vodi i stav jednog dela pristalica reforme, koji su zagovornici drame u stihu i prozi istovremeno, kao što je činio Šekspir. Taj način ima svojih prednosti. Jezik se ne može zauvek utvrditi. Zar ne bi ipak bilo bolje pisati poetike prema poeziji, nego poeziju prema poetici? Pitanje je svojstveno tome vremenu.

Mlada kritika će nas oslobođiti dve pošasti: onemocalog klasicizma i lažnog romantizma, koji se usuduje da niče pokraj pravog, jer, moderni duh ima već svoju senku, svog parazita, svog klasičara, koji sebi crta bore i boje da bude njemu nalik (...).⁶ Taj lažni romantizam, koji je Viktor Igo tako rano, možda prvi uočavao kao buduću napast, još se nije agresivno ispoljavao. Ali naspram zagovornika "trošnog klasicizma" našli su se, prilikom prve dve predstave *Ermanija* u februaru 1830, pravi branioci slobodne umetnosti, kako ih je nazvao Viktor Igo. Ukrštali su se glasni podsmeh i frenetični pljesak, kiša sitnih papirića i uzvici divljenja. "Ne samo dva tabora, dve vojske, već dve civilizacije" (Teofil Gotje). U predgovoru *Ermaniju* Igo se zadržava na pojmu slobode u umetnosti: "Romantizam, toliko puta loše definisan, sve u svemu, posmatran samo s njegove borbenе strane, nije ništa drugo do liberalizam u književnosti, i uskoro će taj liberalizam u književnosti biti popularan koliko i politički. Liberalizam u umetnosti, sloboda u društvu, to je dvostruki cilj kome treba da teže istovremeno svi dosledni i logički duhovi. (...) Novome narodu, nova umetnost. Diveći se istovremeno književnosti Luja XIV tako dobro prilagođenoj monarhiji, ova sadašnja Francuska, umeće da ima svoju sopstvenu, ličnu i nacionalnu književnost." Tako je pojam nacionalnog u književnosti našao svoje mesto u programu romantičara. "A tu slobodu publike želi onakvom, kakva treba da bude, u saglasnosti sa redom u državi, sa umetnošću u književnosti. Sloboda ima izvesnu mudrost koja joj je svojstvena i bez koje nije celovita (...) U književnosti, kao u društvu, nema etike, nema anarhije: ima zakona. Ni crvene potpet-

ice, ni crvene kape."⁷ Ovom teško izvojevanom pobedom pokreta mlađih na pozornici pariske Francuske Komedije, i sa galerija oko te pozornice nad onima iz loža i uglednih sedišta, označeno je konačno priznanje romantizmu u njegovim osnovnim pogledima. Nadalje, veliki romantičari neće slediti neki jedinstveni put ili ustanovljenu zajedničku školu. U toj pojavi, ogledaju se dve važne činjenice: da su oni i sasvim stvarno ostali verni svojstvu slobode u umetnosti, onom liberalizmu u umetnosti koji podvlači Viktor Igo, i koji se pokazao i nadalje trajnim; kao i da su u sprečavanju anarhije i potpunog rušenja imali pritom svoje izvorne zakone, odnosno sačuvan samo okvirni klasicizam. Za romantičare je ustvari, osim u žaru bitke za pobjedu, odnos prema klasicizmu ostao u svojoj osnovi odnos prema kulturi i umetnosti očeva. Odnos prema tradiciji, čiji se upliv održao.

Pobeda Igoove Drame nad klasičnom Tragedijom, na čemu je radio još Didro, konačno je legalizovala mešanje komičnog i tragičnog u jednoj romanesknoj materiji, u modernom i životom sadržaju. Istovremeno se drama konačno i zvanično oslobođila dva ju od tri klasičarska jedinstva. Ona time postavlja temelj buduće moderne drame. A jedinstvo radnje očuvalo joj je dugovečnost. Ne razmatrajući ovde originalno pozorišno stvaralaštvo Vinjija, ili trajni uspeh Miseovih komedija, možemo uzeti da se u samoj gradnji romantičarske drame ipak ogledaju i njene slabosti. Scenska ograničenja nisu se dala na taj način premostiti. To što, jedan glumac u jednoj predstavi (*Kralj se zabavlja*) treba da izgovori 1200 stihova, čini samo još pojedinačni primer. Ako izuzmimo snažan uticaj političkih činilaca kod njegovih savremenika, u uspehu i neuspehu pozorišta Viktora Igoa ogleda se u dobroj meri sloboda romantičarske drame. I nije samo živo okupljanje velikog broja ličnosti, na primer oko sedamdesetak, pored brojnih statista, u Kromvelu, one mogućilo izvođenje ove drame. Jedinstvo radnje, pa čak i očuvano jedinstvo vremena u okvirima jednog dana,

⁶ V. ovde nap. 1, *Oeuvres complètes*,...tom 11, *Cromwell*, Préface, str. 11-57 (navodi u prev. I.K.)

⁷ Ibid.,tom 12, *Hermani*, Préface, str. 363-367 (nav. u prev. I.K); Amy Robsart i Marion de Lorme su u istom tomu.



Uvremenu od Igoove desete godine pa do pred kraj života, pozorišno videnje sveta aktivno je zaokupljalo Igoov duh; verovatno i svojom novom celovitošću: moguće bliskosti mimetičkog doživljaja realnosti, u mešanju registara, i preciznosti zamišljene dramske priče; pri tom, posebno, širokih mogućnosti angažovane poetičnosti. Ona je kod Igoa trostruka: najpre u odnosu čoveka prema kultu, mitu, i uopšte transcede-

ntnom, zatim u odnosu čoveka prema sebi samom, a posebno čoveka i društva. Istorische i društvene teme kod Igoa,ako se i ne zadržimo na njihovoj tragic i patetici, svakog časa prožete su aluzijama na savremenost i političke promene u njihovom opštijem značenju. Takvo pozorište poletnog erudit i reformatora koji je postao vod romantičara, moralno je platiti svoj neposredni danak. Tačno je da je drama *Ernani* doživela uz treću bitku 1876. godine i sjajnu pobedu, tog puta političku, u vreme Igoovog boravka u izgnanstvu. Ali je već malu melodramu u dva čina, *Injes de Castro*⁸ iz 1818-20, cenzura, povodom odnosa sa Španijom, zabranila; tako isto i uspešnu dramu o kurtizani Marion Delorm, 1829, i *Kralj se zabavlja*, iz 1832. odmah posle premijere, pa su tako i *Plemići (Les Burgraves)* 1843. skinuti sa repertoara. Između ovih dnevnih uspeha i neuspeha odvijale su se i predstave *Lukrecija Bordžija* (1833), *Marija Tudor*, *Andelo Tiranin Padovanski* (1835), *La Esmeralda* (1836). Pun uspeh bio je jedino *Ruj Blas* 1838. godine.

Neuspeli *Plemića (Les Burgraves)* uzet je kao konačan i godina 1843. označila je povlačenje Igoa pozorišnog pisca. Najzanimljivije povodom toga jeste što, protivno uvreženom zaključivanju o Igoovom "okretanju leda pozorištu", Igo samo odustaje nadalje od zalaganja da se njegova pozorišna dela izvode. U to vreme nezavršena njegova dela, kao *Don Cesar* i *Les Gueux*, na primer, uči će sedamdesetih godina u Igoovo Pozorište na slobodi (*Théâtre en liberté*), gde su našla mesta i brojna druga dramska dela iz vremena izgnanstva (1851-71); sa Prologom iz 1869; puno duha, koji se izliva i u dramske postupke, i u formu dela.⁹ To su disperatne po obliku, najčešće kraće komedije u stihu kao *La forêt mouillée*, prava pesma prirodi i ljubavi, ili kao komedije *Maglia* i *Le Spleen*, *La Grand-Mère* u scenama kao i *Mangeront-ils, L'Epée* ("drama u pet scena") i posle povratka u Francusku i Pariz, završene *Les Comédies ca-*

⁸ Ibid., tom 14: *Angelo, tyran de Padou*; *La Esmeralda*, *Ruy Blas*, *Inez de Castro*; tom 13: *Le Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, A. Q. C. H. E. B. (A quelque chose hasard est bon).

⁹ Up. u *Oeuvres complètes...* (v. ovde nap. 1), tom 16, *Le Théâtre en liberté*, 626 str.

ssées (gde se proza upliće, na primer, upravo tamo gde "jedan muž" opisuje kako sve gazi svoju ženu) i *Sur la Lisière d'un bois* (sa jasnom funkcijom postupka aparte); najzad, jedan od poslednjih tekstova, *Suicide*. Knjiga *Pozorište na slobodi* dobila je svoj konačni oblik tek kao posthumno delo. Ali ni Torquemada, drama u dva dela (i pet činova) napisana krajem šezdesetih godina, nije igrana.¹⁰ Dva komada iz šezdesetih godina, *Mille Francs de récompense* i *L'Intervention*, posthumno su objavljena. *Mille Francs de récompense*, drama u četiri čina, u prozi, izvedena tek 1961, doživela je 1985. godine puni uspeh. I to nije sve. Svojim komadima *Margarita* i *Esca Igo* je dao sasvim novo dramsko jedinstvo u posebnoj zbirci *Les Quatre Vents de l'Esprit*, gde se lirsko, epsko i dramsko sustiću i mešaju. A "legendu u jednom činu", *Welf Castellan d'Osbor*, uneo je u središnji deo svog opet ne samo epskog speva, *Legende vekova*.

Tako možemo zaključiti da u Igoovom pozorišnom delu i ova postepena preraspodela učestvuje u inovacijama. Pored barem tri dramski potpuno uobličenih dela, jedna od drama ušla je u njegov epski spev. Jedna manja celina od dve drame načinila je novo dramsko pesničko jedinstvo, unutar pesničke zbirke. Najveći deo Igoovih pozorišnih dela posle 1843. (što postaje godina za koju se vezuje i kraj romantizma kao vodećeg), žanrovske i stilski još slobodniji deo Igoovog pozorišta, našao se u novom povezu *Pozorišta na slobodi*, pred otvorenim prostorom.

2. IGO NA SCENAMA U SRBIJI

Rad našeg slavnog komediografa Jovana Sterije Popovića vezan za izvođenja upravo dve prve predstave Viktora Igoa, tačnije V. Huga u Srbiji još 1842. godine, jeste zanimljiva prva činjenica, kao pokazatelj široko postavljene

aktuuelnosti u njegovom radu. Sačuvani podaci su nepotpuni. Najpre povodom drame *Andelo, tiranin iz Paduje*, Sterija je dao i prikaz o predstavi u *Novinama Serbskim*, i zabeležio da je "delo i ovdašnje žitelje do ushita privelo". Doskora se postavljalo pitanje je li Sterija i preveo dramu¹¹ Prevodilac je, međutim, Jakov Užarević.¹² Za leto iste godine Sterija je zaista i preveo drugu Igoovu dramu, tada već poznatu *Hernani*, i o tome se čita prikaz opet u *Novinama Serbskim*. Sterijin ideo je pak i mnogo veći, budući da je on saorganizator novog pozorišta na Đumruku pored pristaništa u Beogradu, sa Atanasijem Nikolićem i sa trupom, dilektantskim društvom uglavnom sastavljenom od učenika Liceja, kao i pre no što se preselio Knjažesko srbski teatar iz Kragujevca. Dodajmo da su ova dva prevoda zasad izgubljena. .

Sledeća postavka Igoa, delo dilektantske družine iz 1857. u Beogradu, trupe koja je stigla do stalnog u Narodnom pozorištu, 1869. godine jeste drama *Marija Tudor* ili *Tri dana iz života jedne kraljice*, pripremana verovatno još 1865. Prevod je posredan, sa nemačkog, kao što biva u to doba često i u prevođenju poezije; dao ga je Antonije Zoričić. *Marija Tudor* izvodena je verovatno i sedamdesetih godina, budući da Đorde Maletić beleži dva kritička prikaza sa suprotnim ocenama: jedan iz *Pozorišta*, 1875, sa velikom pohvalom, da "zamisao, stav, psihološko crtanje karaktera, radnja i dijalog, silan izraz i najposle etički (moralni) završetak izaziva silan utisak", dok se u drugom veoma kude "bez pojetskog života", ličnosti nemoralne, postupci im nedosledni, sklop drame je žalostan, zamisao "naopaka", samo da trone, ništa psihološko ne može se opravdati, potkrale se prave detinjarije. Slično je prošla i *Lukrecija Bordžija*, postavljena 1872. Oštro je osuduju pre svega zbog nemoralna, ali i zbog Igoovog traganja za "grozom" (Đorde Maletić), "groznoga" umesto "pravoga tragičnoga", kao što zapaža Svetislav Vulović koji, tvrdeći dve činjenice, da Igoove "drame ne

¹⁰ V. ibid., tom 15, *Les Burgraves*, *Mille francs de récompense*, *Torquemada*.

¹¹ Up. kod Đorda Maletića, *Grada za istoriju Srpskog Narodnog pozorišta*, Beograd, 1884; oslanjajući se na Maletića, tako misli i Paulina Lebl, v. "Viktor Igo u srpskoj književnosti", *Srpski književni glasnik*, 1912, knj. XXIX, brojevi 7 i 11, str. 527–537 i 842–857, nav. str. 842–844.

¹² Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1992.

mogu izdržati suda estetičkoga; ali je na pozornici Igo vazda pobednik", zaključuje: "To je tendencioznost sviju Igoovih spisa, svuda iskren i pošten smer, svuda sloboda krajnja celj." *Lukrecija Bordžija* bila je kod nas najčešće predstavljana Igoova drama:¹³ imala je predstave 1898. i na sceni Gradskog povlašćenog Pozorišta u Nišu; i mada je i ona prevedena sa nemačkog, u tom prevodu Milana A. Simića igrana je u Narodnom pozorištu u Beogradu i 1882., i obnovljena 1908. i 1930.; u tom prevodu je i 1972. na Sceni u Zemunu, gde je uočavamo i kao jedinu pozorišnu predstavu Igoa održanu u posleratnom periodu od 1944–1986. videno ukupno na beogradskim scenama; pa i na scenama u Novom Sadu.¹⁴

Pored ovih, daleko najveći deo Igoovih komada odigran je na sceni beogradskog Narodnog pozorišta. Uz *Lukreciju Bordžiju* došla je 1875. premijera drame *Ruj Blas*. Tada u prevodu Dragutina N. Jovanovića, a od nove predstave 1895. u prevodu Dušana Đokića, *Ruj Blas* je ponovo postavljan i 1902. i 1908., a potom u još jednom prevodu, Andreje Milićevića, 1935. godine.

Danas najpoznatija, drama *Ernani*, izvedena je i 1880., o svojoj slavnoj romantičarskoj pedesetogodišnjici. Četrdesetpet godina posle Sterijinog prevoda, bila je u novom prevodu Miloša N. Pejinovića; ali su politički burna vremena sada neuporedivo više potresala Srbiju. Sledeće 1881. godine, zahvaljujući radu istog prevodioca, postavljena je *Mara Delormova*. Posle obnovljene predstave *Marije Tudorove...* 1882. godine (starog teksta Antonija Zovičića), već sledeće izvedeni su *Plemići (Les Burgraves)*; prevod Jo-

vana Nestorovića bio je prozni, ali je predstava i inače nezapažena, ostala jedina.

Samo još dve Igoove drame odigrane su u Narodnom pozorištu u Beogradu. Pozorišna adaptacija romana *Devedesetreća*, koju je dao Igoov prijatelj Pol Meris, u prevodu Jovana D. Pešike, 1901. godine bila je dramski dosta slaba predstava po oceni kritike, ali uspešna, jer je sadržajno bogat roman iza nje privlačio publiku (sve do 1907). Poslednja nova drama, *Kralj se zabavlja*, izvedena je upravo 1904; preveo ju je Sima Pandurović sa Milutinom Čekićem. Kad je reč o Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, na čijim se scenama igrala od Igoa *Lukrecija Bordžija*, postavljena 1922., potom obnovljena 1926. i opet 1934 (u istom tekstu Milana Simića), tu je data 1926. godine i sasvim obnovljena predstava *Devedesetreće*, koju je preveo J. Makradac.

Medutim, zanimljivo je to što smo sa ovih devet od najpoznatijih Igoovih drama koje su prikazivane na našim scenama daleko od ukupnog prisustva Igoa na scenama u Srbiji. Ono se pak u drugom obliku može lako obuhvatiti: to su već načinjene adaptacije dva najpopularnija u Francuskoj i van nje Igoova romana, *Zvonar Bogorodične crkve* (melodramatično-tronutljiv, komercijalni veliki uspeh Šarlote Birh-Pfajfer,) i *Jadnici* (Tereze Megerle). Iako su naši kritičari vrlo oštro sudili o njima, pogotovu povodom Birh-Pfajferove, ova pojava ostala je posebno obeležje veoma dobrog prijema Igoa kod nas. Takvog *Zvonara Bogorodične crkve*, uvek u prevodu Jovana Dordevića, s nemačkog, prvo je izvelo Narodno pozorište u Beogradu, 1872, a pored repriza,

¹³ PaulinaLebl (op. cit. nap. 11) navodi u svom radu i brojne reprize.

¹⁴ Iz opsežnog istraživanja g. Petra Volk za razdoblje duže od sto godina, iz njegove knjige *Pozorišni život u Srbiji 1835/1944*, op. cit. (v.ovde nap. 12) i priložene dokumentacije o predstavama kao i literature o njima, može se izdvojiti dovoljno pregledna slika povodom postavljenih predstava Igoa na našim scenama. Up., za dalji period, Petar Volk, *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1990.

Međutim, za razdoblje do 1910. godine, u Beogradu, v. i studiju iz 1962, Jelene Danić-Stanojčić, "Viktor Igo na beogradskoj pozornici do 1910", str. 151–182, *Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije*, I, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1962.

I inače povodom teme *Viktor Igo kod Srba*, Jelena Danić-Stanojčić je autor do sada najopsežnijih radova kod nas. Pored gore navedenog, jedan se tiče naše književnosti: "Odjek ideja i stvaralaštva Viktora Iga u delima naših pisaca", str. 135–187, *Zbornik istorije književnosti*, Odjeljenje literature i jezika, 3, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1962. Treći se tiče naše periodike, u kontekstu istorijskih i kulturnih zbivanja razdoblja od 80 godina: "Viktor Igo u našim novinama i časopisima (1838–1918)", str. 151–189, *Anal Filološkog fakulteta*, I, Beograd, 1961.



predstava je obnavljana i deset godina kasnije, pa 1894, potom 1901, 1908, 1926.¹⁵ Na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu prikazan je prvi put 1874, i ponovo postavljan 1879, 1886, 1892, u XX veku još 1905, 1919, 1922, 1934..., u Dunavskom narodnom pozorištu u Pančevu 1943, kao i u Nišu u Gradskom povlašćenom pozorištu 1921 i 24, 1932. Jadnici, u dva čina, u prevodu Mladena Bošnjakovića i Dragutina Nikolića, izdržali su nešto blažu kritiku, ali su se na sceni zadržali manje: izvedeni su prvi put 1878, zatim po jednom ili dva puta 1888, 1889, 1894, i o stogodišnjici rođenja Igoa, 1902.

Od tada, dobili smo ne samo vrlo dobre prevode ova dva romana nego i brojne pripovedačke adaptacije različitih vrsta. Ali, kad je reč o recepciji sa pozornice, verovatno da je i ovo svojevrsno popularisanje Igoa na pozornici uticalo na njegovo odsustvo sa većih scena od 1944. nadalje, ako izuzmemu već spomenutu *Lukreciju Bordžiju* iz 1972. u Narodnom pozorištu na sceni u Zemunu. Navedimo i predstavu *Rij Blaz*, izve-

denu 1953. godine na sceni Oblasnog narodnog pozorišta u Prištini, mладог režisera Slavoljuba Stefanovića-Ravasija, koja je ostala više kao pokušaj izvodenja Igoove drame u to vreme kod nas.¹⁶

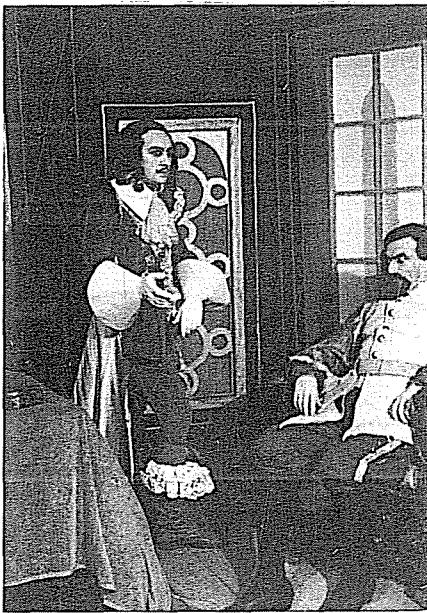
3. PITANJE SAGLEDAVANJA PROTIVUREČNOSTI. PESME I PESNIČKI SVET KAO POZORNICA

Igoovo dramsko stvaralaštvo, čije mnoge elemente prikazanih strasti, suprotnosti, uzleta i padova danas svrstavamo u melodramatske, nosi kao dominantno svojstvo koje se odmah zapažalo, jednu široku angažovanost u savremenom mu svetu, onu "tendencioznost", kako ju je opet stranom rečju izrazio naš jezik iz sedamdesetih godina XIX veka. Igoov otvoren stav i "svuda sloboda krajnja celj": unutar društva i pritisnuta politikom u njenom odnosu nasilja, ugrožena je sloboda čoveka pojedinca, njegova individualnost. Međutim, taj ljudski svet sazdan je, sav, od suprotnosti; ključno polazište u Igoovim tvoračkim idejama po pravilu bivaju protivrečnosti. Zato antiteza nije kod njega samo stilska slika, ona je snaga, filozofsko oblije strasti i njene osude i opravdanja. Ključni činilac dinamike igoovske imaginacije postaje simbol. Nalazi se u svim značajnim temama i velikim likovima (ili koji su to hteli da budu) pravih Igoovih drama. Antiteza je, podsetimo se, ušla na najveća vrata upravo u pozorište, da pri ukidanju žanrovske podela obogati, da unesvi i lepo i ružno, groteskno i uzvišeno, učini stvarnjom i oplemeni najpre romantičarsku Dramu. Međutim, kao suvereno vladajući Igoov umetnički prosede, antiteza je dovoljno brzo pokazala svoje slabosti. Džinovska u predstavljanju likova, događaja i zapleta, i neprimerena ljudskom svetu, opet mitološka, nestvarna u svojoj rečitosti, neprirodna. Da li je duboka žica "umetnosti pradedova"

¹⁵ U Pozorišnom godišnjaku Narodnog pozorišta u Beogradu, 1926-1927, u Pregledu svih prikazanih komada u drami, str. 21, "Igo-Birhpfajferova *Zvonar Bogorodične Crkve* (...) romantična drama u 8 slika s pevanjem" beleži 13 predstava, i naiazi se "medu najviše igranim".

¹⁶ U pristevskom listu *Jedinstvo*, br. 8, 21. februara 1953, na str. 4, objavljena je oštra kritika i dela, i pesnikove "sladunjavе filantropije" u njemu, i rada režisera sa njegovom trupom, uz predlog da se delo skine sa repertoara. Na odgovoru istom listu, Sreća Pecinjački ponovo je oštro reagovao. V. takođe u Bibliografiji Jovana i Dušanke Janićijević, "Viktor Igo na srpskohrvatskom", str. 390, Viktor Igo, *Izabrani stihovi*, izbor stihova, prepev Nikola Bertolino, Rad, Beograd, 1985.

kod Igoa inovatora bila odveć jaka; da li se time poremetila izvesna ravnoteža neophodna umetničkom iskazu, najočiglednije na najosetljivijem mimetičkom prostoru, na sceni? U svom prikazu predstave, "Kralj se zabavlja, od V. Higa" za svesku *Srpskog književnog glasnika* iz 1904, Milan Rakić pesnik bio je strog i razložit umetnički kritičar zaključivši: "Tako se melodramatično završava ova izveštaćena, nategnuta i neprirodna drama, prazna i neukusna kao retko koje delo Higovo. Na srpskom jeziku ona se teško može izdržati, jer je, prevodom, izgubila svoju pravu i jedinu lepotu, nenadmašne stihove Viktora Higa. Meni je žao što sam u ovom prikazu morao iznositi samo slabe strane ove drame, što nisam mogao govoriti o stihovima ni o Viktoru Higu kao velikom i neporočnom umetniku-pesniku."¹⁷ Ustvari, Igoovo pesništvo stvara u njegovom pozorištu pre okolnu atmosferu, psihološku ili dogadaj-



¹⁷"Krivica je do mladih prevodilaca- podylači Rakić ulogu dobrog prevoda za poetičnost u pozorišnom delu, duhovito pokazujući ovde gubitak za sve, koji se nisu potrudili da bar nekoliko mesta prevedu tako dobro da se mogu navesti.", *Srpski književni glasnik* n.s., 1904, XI, 294-301, M. Rakić, "Kralj se zabavlja, od V. Higa", nav. na str. 301. Preneto i u: Milan Rakić, *Pesme*, Biblioteka Srpska književnost u sto knjiga, knj. 54, Matica srpska, Srpska književna zadruga, Novi Sad, Beograd, 1970, "Kralj se zabavlja, od V. Higa", str. 160-168, nav. mesto str. 167.

¹⁸ In Victor Hugo, *La Légende des Siècles*, *La Fin de Satan, Dieu*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, texte établi et annoté par Jacques Truchet, Gallimard, 1955, videti *La Légende des Siècles*, pp. 3-7.

nu, njeno posebno bogatstvo duhom i muzikom, u jednom lirsko-epskom tonu; koja u delu daje ponekad utisak već impresionističke izmaglice.

Pravu dramsku dubinu dostiže Viktor Igo u velikom broju svojih lirske i epских pesama, ne robujući ni u njima žanrovskim ograničenjima. Otuda je Igou i bilo kompoziciono sasvim moguće da prenese neke od svojih komada u pesničke zbirke ne remeteći ni jedne ni druge, već samo još upotpunivši zbirke. U njima se Igoov pesnički svet predstavlja mahom kao pozornica. U prostorno neograničenoj slobodi; i pre svega u odsudnim situacijama.

Stavivši u središte jednog novog dela "ljudski rod posmatran kao veliki kolektivni idividuum" i niz njegovih dela na zemlji iz razdoblja u razdoblje, Igo je u više značajnoj slici poistovetio sa dramom ovu svoju pesničku knjigu u nastajanju: "drama stvaranja, osvetljena licem stvaraca, eto šta će biti u celini, kada bude završena, ova poema; ako se Bog, gospodar ljudskog bitisanja, s time složi." Tom krajnjom namerom, čovek posmatran u drami svoga stvaranja, završio je Igo uvodnu reč za prvu seriju *Legende vekova*, 1859.¹⁸ Dramska struktura u ovoj zbirci vrlo često je očigledna, sa pesmama koje čine prizore, kao u "Ženidbi Rolandovo" gde se niz scena-zbivanja sliva u upoznavanje junaka kroz petodnevni dvoboj, i donosi jedinstveni rasplet kao poentu.

U istoj zbirci, u kratkoj pesmi "Posle bitke" i na vrlo malom scenskom prostoru, iza koga se širi drugi, nedogledni, dramska radnja je između tri ličnosti pravo čvorište munjevitog zapleta, i ishoda. Kod Igoa slike su scenski prizori. Ako su dati šire, vidljiva česta upotreba sadašnjeg vremena i istorijskog prezenata potvrđuju istinitost i sadašnjost događanja, stvarnost dekora. Tako je i sa većinom naslova unutar pesama ("Posle

večere", "Trpezarija"). Poeme "Orao sa šlema", ili "Mali Pavle", ili "Sirotinja", i kao celine, prikazuju više jednu potpunu dramu u lirskom pesničkom žanru, negoli epsku pesmu.¹⁹

Lzrazito dramske postupke nalazimo i u zbirci *Četiri strane duha* (u pesmi od programskog poetičkog značaja kakva je "Polazak"). Ali i u drugim zbirkama priznatim kao lirskim, kao što su *Jesenje lišće*, *Sutonske pesme*, *Unutarnji glasovi...*, u pesmama jednostavne kompozicije kao što su, kod nas takođe poznate i prevodene, "Atlant i brda", "Grob i ruža", "Pošto sam...", ili kao što su *Kontemplacije*, gde su opet brojne ovake pesme, i rado ih je kod nas birao i prevodio Vojislav Ilić Mlađi: kao "Porodica", "Most", "Nesrećnici". Ima ih i sa scenском podelom uloga na sasvim očigledan način, kao što je u zbirci Orijentalke pesnički savršena tragedija u jedva četiri i po strofe, "Veo", ili podela na uloge u satiričnoj pesmi "Idile" u zbirci *Kazne*, ili alegorija "Na morskoj obali" (sa 17 ličnosti: Harmodije, Mač, Savijutak puta, Grob, Veter, Glas u vazduhu, Zemlja, More, Rob, Zakon, Pravda, Ptice, Sloboda, Lopov, Zakletva, Otadžbina, Savest, - za pesmu od četrdeset stihova; prevod je Jovana Skerlića).

Ličnosti u dijalozima (vidno rede u monologu) veoma brzo se nađu u zapletu, u složenoj ili neizvedivo dinamičnoj radnji koju samo toliko živa pesnička imaginacija ume da predstavi, po nečemu slična Rableovoj, kao što ume da pruža i bogatstvo dekora, ili samo njegov vešt i nagoveštaj, pesničkim govorom okruženim čarolijom i jednom bliskom misaonošću. Slika Igo-ovog pozorišta bila bi nepotpuna bez ove velike Drame koja se u scenama i zamišljenim celinama odvija u njegovim pesničkim zbirkama.

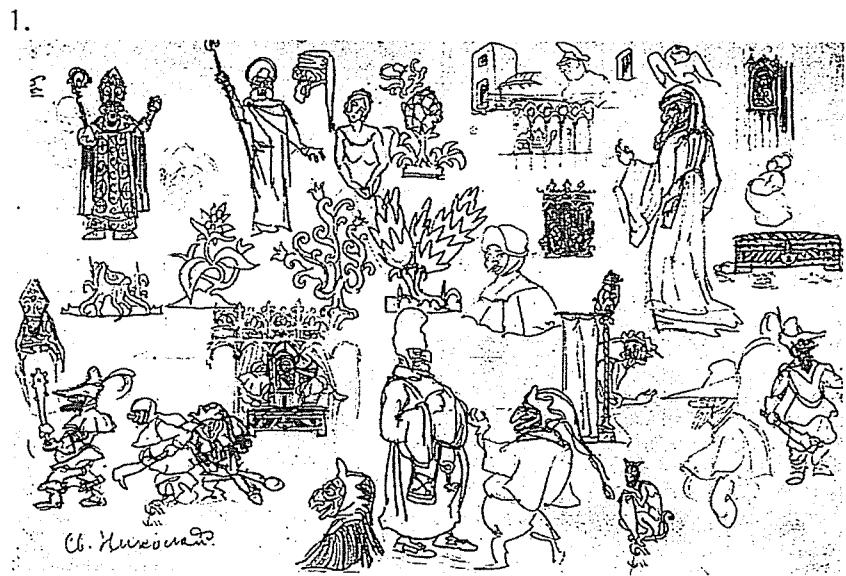
IZABELA KONSTANTINOVIC

¹⁹ Primeri ovde dati: iz zbirke *Legenda Vekova*, *La Légende des Siècles* (v. prethodnu nap. 17): X, II, "Le Mariage de Roland", 139; XLIX, IV "Après la bataille", 605; XVII, IV, "L'Aigle du casque", 291; LVII, II, "Petit Paul", 701; LII, "Les Pauvres gens", 647.

Ovdje navodimo i podatke za primere pesama koje dajemo u daljem tekstu: *Oeuvres complètes de Victor Hugo,...*v. našu nap. 1 , t. 24, *Les Quatre vents de l'esprit*, I, II, "Lorsque j'étais encore un tout jeune homme pâle", 20; *Les Feuilles d'automne*, OC..., t. 18, X, "Un jour au mont Atlas les collines jalouses", 45; ibid., *Les Chants du crépuscule*, XXV, "Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine", 172; ibid., *Les Voix intérieures*, XXXI, "La tombe dit à la rose", 301; *Les Contemplations*, OC..., t. 20, III, XVIII, "Intérieur", 132; VI, I, "Le Pont", 263; V, XXVI, "Les Malheureux", 248; *Les Orientales*, OC..., t. 17, "Le Voile", 348; *Les Châtiments*, OC..., t. 17, II, I, "Idylles", 53; III, XV, "Le Bord de la mer", 106.



Sve fotografije su iz predstave
Ruj Blaz, Narodno pozorište
u Beogradu 1935.

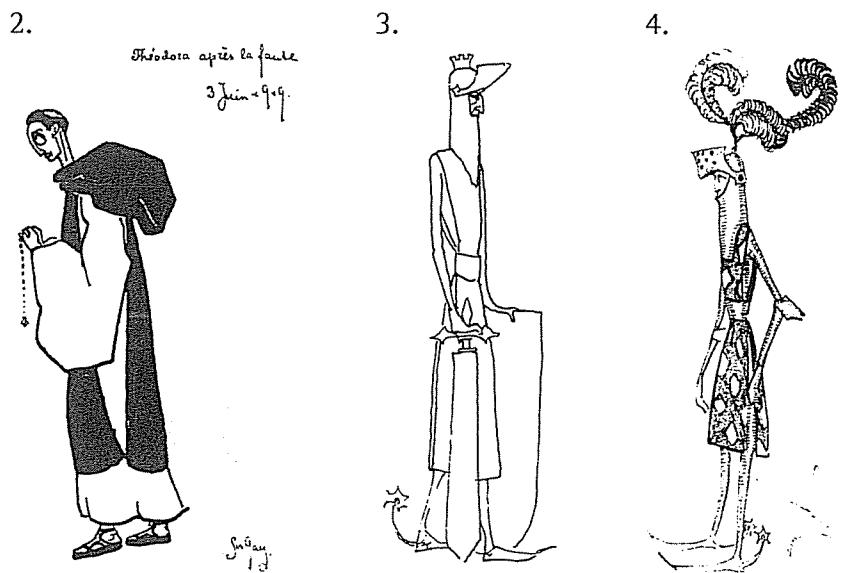


1.
Skice likova iz mirakla *Čudo sv. Nikole*. S.M. Ejzenštejn

2.
Crtež kraljice Teodore posle zamonašenja u muški manastir za mirakl *Kraljica Teodora*. 1919. S. M. Ejzenštajn

3.
Crtež za kostim viteza u mirakuju *Kraljica Teodora*, 1919.

4.
Crtež za kostim viteza u mirakuju *Kraljica Teodora*, 1919.





ESTETIKA POZORIŠTA

O GROTESKI, O GROTESKNOM

Temat priredila: Ognjenka Milićević

GROTESKA KAO NALIČJE STVARI

Valjaće napisati sasvim novu knjigu
o ulozi grotesknog u umetnosti.

Viktor Igo, 1827.

Posebno bi bila od interesa
monografija o modernoj
groteski (XX veka)
koja je neretko dominantna
u savremenoj umetnosti.

G. Tamarin, 1962.

Sudeći prema većini enciklopedija, groteska se rodila
onda kad je dobila ime, dakle, u renesansi, krajem XV ve-
ka, kad su prilikom raskopavanja podzemnih delova Tito-
vih termi na svodovima otkrili dotad nepoznatu vrstu rim-
skog ornamenta – bizantu, slobodnu igru sa biljnim, živo-
tinjskim i ljudskim oblicima koji začudno prelaze jedan u
drugi.¹

Medutim, i M.Bahtin i G.Tamarin upozoravaju da je
groteska, u stvari, kasno krštena. Koreni njeni sežu u mito-
logiju i “arhaičnu umetnost svih naroda.” Tvrde, a mora im
se verovati, da “groteski tip slikovnosti jeste najstariji.”

Prateći puteve groteske, može se zaključiti da se ona u
neko vreme zatire, a onda obnavlja, po pravilu u vremenima
koja preispituju tradirane vrednosti, u kojima umetnici traže
izraz da iskažu nezadovoljstvo svetom u kome delaju.

Ne vraćajući se u daleku prošlost, podsetićemo da je u
Nemačkoj pokret “bure i nadiranja”, koji je dobio ime po

¹ Koja je bila svrha tih slikarja za one koji su se parili u toploj vodi (mu-
škarci, svakako ne mladi)? Opomena, ešhatološko uterivanje straha ili razigra-
vanje pogane mašte? Rafaelo Sancio i njegova škola tu su videli nešto što bi
crkvu moglo interesovati i oslikali su vatikanske lode. OM.

drami F.M. Klingera *Sturm und Drang*, okupljen oko Getea u Strazburgu i Frankfurtu, doneo obnovu groteske. Pored Klingera, najznačajnije dramsko ime pokreta bio je Jakob Mihael Lenc, otelovljenje manifesta pokreta: sloboda strasti, sklonosti i nagona! Prepun čiste sanjačke mašte i stoga u nesporazumu sa svetom, Lenc je podlegao snažno izraženoj subjektivnosti. Blizak Geteu, oduševljen Šekspiriom, odjurio je u Vajmar, gde je Gete 1776. morao da se distancira od "tog neobuzdanog mladića." Umno poremećen, Lenc biva otpravljen u mentalni azil u Rigu, a nađen je mrtav na ulici u Moskvi u svojoj 33. godini. Pisac je sjajne satire *Pandaemonium germanicum* i drama: *Vaspi-tač* (koju je obradio B. Breht) i *Vojnici*, koja je praktično pripremila tip otvorene moderne drame (Bihner) i približila ga groteski. Još jedan pisac Žan Paul (alias Johann Paul Friedrich Richter) u svojim tekstovima spaja lakrdijaško sa ozbilnjim, smeh sa podsmehom i uvodi humor koji se približava tragično-grotesknom. Dešava se sve to u dru-goj polovini 18. veka u Nemačkoj Getea, Šilera i pre svih Herdera, tog velikog učitelja najznačajnijih umova; ne zaboravimo Hegela, Lesinga, Vilanda.

Ne čudi stoga što se već krajem XVIII veka pojavljuje u Nemačkoj Istorija groteske i što se kontinuirano do danas na tom jeziku može naći najbogatiji izbor teorijskih radova o groteski. Dešava se to, dakako, zato što su najznačajniji nemački pisci shvatili značaj grotesknog i obilato se njime koristili. Pored pomenutih J.Lenca i Ž.Paula, tu je i pesnik Kristijan Morgenstern, zatim raskošno vrelo fantastičke groteske E.T.A. Hofman, Klajst, T.Man, vrsni satiričar Karl Šternhajm, B.Breht, E.Kestner, Švajcarac F.Drenmat, pa Ginter Gras...

U vreme romantizma u Francuskoj, 25-godišnji Viktor Igo, u predgovoru svom dramskom prvencu, *Kromvelu* (72 uloge; nije bio predviđen za igranje a da kojim slučajem jeste, trajao bi šest sati), predgovoru - manifestu romantizma, ispisuje apoteozu groteski pod čijom zastavom juriša na fosilizirani klasicizam u drami.

Treba znati da je te 1827.godine u Parizu gostovala grupa izvrsnih engleskih glumaca (Kin, Kembl, Smitsonova i dr.), igrajući Šekspira čija su dela prosto oduvala ustajale francuske tragedije. Zagrcnuti mладани erudit Igo, u dobi kada znanje još nije obavilo vrenje i postalo sa-

nanje - verujući da je hrišćanski dualizam porodio dramu - oglašava Šekspira bogom uz čiji skut je i sam ponosno stao. Međutim, njegovu *Marion Delorm* zabranjuju iz političkih razloga; na premijeri *Ernanja* dolazi do nereda i tuče između romantičara (Berlioz, Gotje, Nerval a pridružio im se začudo, i Balzak) i čuvara prašnjave dvovekovne tradicije klasične drame Korneja i Rasina. Romantizam u teatru nije bio duga veka, a Igo - pesnik, novelista, političar i dramski pisac, zaboravlja na grotesku i Šekspirov nauk i, dezavuišući sam sebe, uvodi melodramu. *1 Kralj se zabavlja* biva zabranjen posle prve predstave, te Igo piše drame za čitanje, izveštacene poput onih protiv kojih se borio. "Čovek koji je doživeo dva carstva, dve republike i tri revolucije", kako je to običavao u svojim predavanjima o Igou da zaključi naš mediteranac Ranko Marinković, i sam majstor tragične groteske, "traži dramske motive u Italiji i Španiji, romantičnim zemljama" i bavi se ljubavnim jadima lakeja koji se zaljubio u kraljicu.

A propos Marinkovića, setismo se njegovog *Albatrosa*, groteskne igre koju je JDP izvelo 1959. u režiji Koste Spaića, a ničeanskog imoralista Ciprijana Tamburlinca, laprdala i praznoslovca, lažova i kukavicu, igrao je briljantno Branislav Pleša. Njegovo neočekivano, mada najavljeno samoubistvo u trećem činu bio je vrhunac tragične groteske koji se pamti i danas.

U XX veku ruski teoretičar književnosti Mihail Bahtin daje plodonosan doprinos temeljnom izučavanju grotesknog u krilu narodne smehotvorne kulture i karnevalizacije života i literature (praznik je prvo bitna forma ljudske kulture!). Bahtin razlikuje dve linije razvoja - modernističku grotesku koja sledi tradicije romantičarske groteske (romantičari suprotstavljaju grotesku lepom i sublimnom!) i realističku grotesku kao proizvod narodne kulture. Miroslav Drozda (Slovačka) smatra da je M.Bahtin stvorio teoriju groteske polazeći uglavnom od opisa narodne kulture, antike, srednjevekovlja i renesanse, dok Wolfgang Kajzer teorijski zasniva modernu grotesku.

Većina teoretičara groteske pokušava da dode do pregnantne definicije koja će obuhvatiti sve pojavnne oblike i valere groteske. I po mišljenju onih koji su u analizi fenomena otišli najdalje - Bahtin, Tamarin i Menšing - taj osnovni posao još uvek nije priveden kraju.

U Rusiji pre revolucije i u njenoj prvoj dečeniji, proučavanju grotesknog najviše je doprinela tzv. "časopisna nauka" tj. formalni metod ili škola ruskog formalizma (V.Školovski, B.M. Ejhenbaum, J.Tinjanov, B.Tomaševski). Narančno, taj interes su podstakla dela takvih korifeja kakav je bio N.Gogolj (*Nos, Šinjel, Revizor*), Suhovo-Kobilin (*Predmet, Smrt Tarelkina*), Dostojevski (*Ujkin san, San smešnog čoveka kao menipeja* i karnevalsko osećanje života), satire Saltikova-Ščedrina, komadi Majakovskog....

Mada nauka o književnosti nije stvorila novu teoriju groteske, predstavnici formalne škole bavili su se analizom groteskih struktura, a Gogolj je bio najčešći primer analize (Vinogradov, Tinjanov, A.Bjeli, Ejhenbaum). U sjajnoj analizi *Kako je napravljen Gogoljev "Šinjel"*, Boris Ejhenbaum, ovaj uz Školovskog i Tinjanova najstudijski predstavnik ruske škole formalista (većina njih dolazi iz rasadnika značajnih umova sa Istorijsko - filološkog fakulteta u Petrogradu), predočio je sve poluge Gogoljeve groteske: od izbora prezimena (Pupopuz, Golopupenko, Sverbiguz, Bašmačkin) i imena (Akakije, Akakijević, Trifilij), do veštine postupka u konstrukciji i izboru melodramske kadence kao kontrastu kalamburu što celoj kompoziciji daje groteski karakter.

U kakvoj su se stimulativnoj sprezi prožimale teorijska misao formalista i praksa filmskih stvaralaca Ejzenštajna (montaža atrakcija), Pudovkina, Kozinceva (nerealizovani filmski projekt *Gogolj jada*; autor izjavljuje "filmski geg je preporodio grotesku"), sa najodabranijom reprezentacijom (ne samo) ruskog teatra na čelu sa V.E. Mejerholjdом (*Smrt Tarelkina, Učitelj Bubus, Revizor, Mandat* i sve postavke Majakovskog), Vahtangov (Erik XIV, predstave radene za Habimu) i Stanislavski (*Vatreno srce*)!

Stanislavski u svom poslednjem razgovoru sa umirućim Vahtangovom, protestujući protiv divulgacije groteske, veli: " Prava groteska je ideal našeg scenskog stvaraštva. Ona je puni, jarki, tačan i tipičan a najjednostavniji spoljni izraz veoma dubokog i temeljno proživiljenog unutarnjeg sadržaja uloge. Tu ne sme biti ničeg suvišnog, samo ono najneophodnije."

Sezona 1925/26, u MHAT-u premijera *Vatrenog srca*. Nepodeljen uspeh. Stanislavski bolestan, kod kuće. Na premjeri prisutan Mejerholjd – oduševljen! Sutradan, pred

premijeru u svom teatru, obratio se publici i obavestio je da je sinoć video prekrasnu predstavu Stanislavskog i blistavu glumu u MHAT-u. Kritičari, navijači Oktobra, napađaju Mejerholjda kao kapitulanta. "Mejerholjd nije voda Oktobra, nego termidora!"

Uskoro Kniper-Čehova, Kačalov i Stanislavski posećuju Mejerholjdovu postavku Erdmanovog *Mandata* – oduševljeni! Tako su jedna sjajna groteska i druga još sjajnija odigrale pomiriteljsku ulogu između dva besmisleno suprostavljeni umetnički tabora.

I politički teatar je pronašao svoje najmodernije sredstvo, jer "nikakva naturalistička istina ne deluje tako probjorno kao istina groteske!!!" – tvrdi istoričar političkog teatra Zigfrid Melhinger.

Tim povodom preporučujemo za lektiru: Žarijevog *Kralja Ibija*, Kestnerovu *Školu diktatora*, Ivišićevog *Kralja Gordogana*, Brehtov *Zaustavljeni uspon Artura Uija...*

Po mišljenju Filipa Tomsona, osobine koje bi trasirale put do definicije groteske su: disharmonija, komika i zastrašujuće, ekstravagantnost i preterivanje, abnormalnost...

Srodnii pojmovi i modaliteti: *Apsurd* (Kami, Beket, Jenesko, Adamov, Žene, Pinter); *Bizarnost* (Robert Grejvs); *Macabre* (Ginter Gras – Limeni doboš); *Karikatura* (Dome, Georg Gros, Dikenovi karakteri); *Parodija* (B.Breht: *Balada o mrtvom vojniku*).

"...Groteska je najviši stepen komičnog, što se obelodanjuje u vidu preteranog uveličavanja i karikaturalne deformacije do granice fantastičnog; u vidu kompozicionog kontrasta, neočekivane smene ozbiljnog, tragičnog sa smešnim. To je celovit unutarnji kompleks, vrsta prave groteske – komične groteske. Ali, može se desiti i suprotno, naime, da komično završi iznenadnim tragičkim prekidom – groteski (crni) humor. Takvom vidu izlaganja literarnog materijala odgovara poseban groteskni

stil koji ima sledeće karakteristike: namerno razaranje sižea interpolacijama, digresijama, prekidima i premeštanjima delova; razvija asimetričnu, haotičnu i neplaniranu kompoziciju; sadrži niz verbalnih efekata u svrhu kontrastnog utiska; mnogo zvukovnog materijala, imitacija igre rečima, sinonimima, upotreba metaforizama u bukvalnom značenju, narušavanje ozbiljnog tona alogizmom zaključka...."

Iz *Literarne enciklopedije*, Moskva.

Tamarinova definicija groteske kao formalne strukture montaže disparatnih elemenata sa potencijalnim sadržajem - čini nam se obuhvatnom a sažetom.

Pokušaćemo da pobrojimo *izvore i pojavnne oblike* grotesknog da bismo pripremili mogući zaključak.

Opscenost srednjevekovne satire, sinteza učenog i obscenog, srednjovekovna demonologija, oblikovanje strašnog, vezanost jezivog za komično, ekscentrika - komika alogizma, geg kao pomereni sistem (V.Havel: *Anatomija gega*), tragikomično - materija najbliža groteski, fantastika, infantilno, ginjol, granginjol, suvi humor, besmisao, ludilo, ometena erotik deluje groteskno, disharmonija, travestija, dete u odeći odraslih, Mapet šou....

Sklona sam da izdvojam dva osnovna korena groteske: element karikature i fantastičnog. U smeni ili kombinaciji elemenata podrazumevam efekat začudnosti.

Groteska zagleda u naličje stvari, ličnosti, pojava.

Nije celina, pre je detalj, intervencija u tok stvari, neočekivan obrt. Element montaže je nužan metod za postizanje smene planova, a istovremeno garantuje visoke tenzije.

Blisko srodstvo sa tragikomedijom, razlikuju se samo po nameri.

Često se poistovećuje sa farsom - pogrešno. Farsa u svom izvornom značenju označava nadev, fil. Takvu ulogu je i imala nekad u nastanku, ubacivala se kao deo ozbiljne predstave. Danas, Jonesko svoje delo naziva tragičnom farsom. Farsa se osamostalila, ali su joj i sredstva i

pretenzije različite od grotesknh. I burleska se, ali rede, brka sa groteskom, a nije joj ni u najdaljem srodstvu.

Recepција grotesknog zahteva posebnu priču koju sada moramo ostaviti po strani. I, na kraju: valjalo bi odista napisati knjigu o grotesknom u modernoj drami ali sa primerima iz predstava, što će reći da se istraže scenska sredstva grotesknog. Dosad nenačet posao teorije možda zato što groteska izmiče, nije konstanta, opire se uopštavanju.

OGNJENKA Milićević

MIHAJL BAHTIN

O GROTESKI ...

(...) Zaustavićemo se, pre svega, na terminu *groteska*. Daćemo istoriju ovog termina i u vezi s razvitkom same groteske, i u vezi s teorijom o njoj.

Groteskni tip slikovnosti (to jest metod građenja slika) jeste najstariji: srećemo se s njim u mitologiji i arhaičnoj umetnosti svih naroda, naravno, i u pretklasičnoj umetnosti starih Grka i Rimljana. Ni u epohi klasika groteskni tip ne umire, nego, potisnut iz granica velike službene umetnosti, nastavlja da živi i da se razvija u oblasti smehovne plastike, prvenstveno sitne - takve su, na primer, terakote iz Kerča, komične maske, sileni, figurice demona plodnosti, vrlo popularne figurice zavidljivca Tersita, (...) u satirskim dramama, drevnoj antičkoj komediji, mimičkoj predstavi i dr. U epohi kasne antike, groteskni tip slikovnosti doživljava procvat i obnovu te zahvata gotovo sve sfere umetnosti i književnosti. (...) Ali misao antike u estetici i nauci o umetnosti razvijala se u pravcu klasične tradicije, i zato groteskni tip slikovnosti nije dobio ni ime, koje bi ga uopštilo, to jeste termin, ni teorijsko priznanje i osmišljenost.

U antičkoj groteski, u sve tri etape njenog razvijanja - u grotesknoj arhaici, u groteski klasične epohe i u kasnoantičkoj groteski - formirali su se bitni elementi realizma. Pogrešno je videti u njemu samo "grubi naturalizam", kao što se to ponekad činilo. (...)

Procvat grotesknog realizma - to je slikovni sistem narodne smehotvorne kulture srednjega veka, a njegov umetnički vrhunac je renesansna književnost. Tada, u doba renesanse, prvi put se javlja i termin *groteska*, mada u prvo vreme samo u uskom značenju. Krajem XV veka, prilikom raskopavanja podzemnih delova Titovih termi, otkrivena je dotad nepoznata vrsta rimskog slikarskog ornamenta. Ta vrsta ornamenta je i nazvana italijanski "la grottesca", od italijanske reči *grotta*, to jest pećina, podzemlje. (...) Novonadeni rimski ornament zaprepastio je savremenike neobičnom, bizarnom i slobodnom igrom sa biljnim, životinjskim i ljudskim oblicima koji prelaze jedan u drugi, kao da se radaju jedan iz drugog. Nema onih oštih granica koje dele ova "carstva prirode", ovde, u groteski one se smelo narušavaju. Nema tu ni uobičajene statike u slikanju stvarnosti: pokret prestaje da bude pokret završenih oblika, on prelazi u unutarnje kretanje samog bitka, koje se izražava u prelaženju jednih oblika u druge, u stalnoj *nesavršenosti* bitka. U ovoj ornamentalnoj igri oseća se isključiva sloboda i lakoća umetničke fantazije, pri čemu se ta sloboda oseća kao vesela, skoro kao sloboda koja se smeje. Taj veseli ton novog ornamenta verno su razumeli i prikazali Rafael i njegovi učenici u svojim podražavanjima groteski pri slikanju fresaka u vatikanskoj lođi.¹

Takva je glavna odlika ovog rimskog ornamenta, za koji je u početku uzet posebno stvoren termin *groteska*.

(...) Ali širenje obima termina odvija se veoma sporo i bez jasnog teorijskog spoznanja svojevrsnosti i jedinstvenosti grotesknog sveta. Prvi pokušaj teorijske analize, tačnije - prostog opisa i ocene groteske učinio je Vazari, koji je, oslanjajući se na sudove Vitruvija (rimskog arhi-

tekle i teoretičara umetnosti Avgustove epohe), negativno ocenio grotesku. Vitruvije - Vazari ga s odobravljnjem citira - osudivao je novu "varvarsku" modu "slikanja zidova čudovišta umesto jasnim odrazom predmetnog sveta", to jest, osudivao je groteskni stil sa klasičnih pozicija kao grubo narušavanje "prirodnih" oblika i proporcija. Na istoj poziciji stoji i Vazari. Dublje i šire shvatanje groteske javiće se tek u drugoj polovini XVIII veka.

Uepohi vladavine klasicističkog kanona, u svim oblastima umetnosti i književnosti XVII i XVIII veka groteska, vezana za narodnu smehotvornu kulturu, našla se izvan književnosti epohe; smestila se u nisku komiku ili se podvrgla naturalističkom razlaganju. (...) U ovoj epohi dolazi do *podrzavljanja* prazničkog života, s jedne strane, i on postaje *paradan*, a s druge strane, do njegovog *osvakodnevljavanja*, to jest on ulazi u pojedinačni, domaći, porodični život. Nekadašnje privilegije prazničkog trga i ulice sve se više ograničavaju. (...) Karnevalski odnos prema svetu i groteskna slikovnost nastavljaju da žive i da se prenose već kao književna tradicija - uglavnom kao tradicija renesansne književnosti.

Izgubivši žive veze s narodnom uličnom kulturom, groteska se degeneriše. Dolazi do izvesne *formalizacije* karnevalsko-grotesknih slika. Ali ta formalizacija nije bila samo spoljašnja, i sadržaj same karnevalsko-groteskne forme, njegova umetničko-euristička snaga i snaga uopštavanja, sačuvane su u svim suštinskim pojavama toga vremena: u "komediji del arte" (ona je naviše sačuvala vezu s karnevalskim okriljem iz koga potiče), u Molijerovim komedijama, (vezanim s komedijom del arte), u komičnom romanu i travestijama XVII veka, u Volterovim i Diderovim filosofskim pričama (*Neskromne riznice*, *Žak-fatalist*), u Siftovim delima i dr. U svim tim pojавama - uz sve razlike u njihovom karakteru i pravcima - karnevalsko-groteskna forma ima slične funkcije: osvetljava slobodu tvorevine mašte, omogućuje da se sjedini raznorodno i zblizi daleko, pomaže oslobadanju od vladajućeg pogleda na svet, od svake uslovnosti, od banalnih istina, od

¹ Navešćemo ovde još izvanrednu definiciju groteske koju je dao L.E. Pinski: "Život prolazi kroz grotesku u svim stepenima - od nižih, inertnih i primitivnih do najviših, najvažnijih i produhovljenih - svedočeći o svom jedinstvu u toj girlandi raznovrsnih formi. Približavajući daleko, sjedinjujući ono što se uzajamno isključuje, narušavajući uobičajene predstave, groteska u umetnosti srođna je parodisu u logici. Na prvi pogled groteska je samo oštroumna i zabavna, ali ona skriva velike mogućnosti." L. E. Pinski: *Realizam epohe Preporoda*, Goslitizdat, M. 1961.

svega običnog, poznatog, opšteprihvaćenog, omogućuje da se svet vidi na nov način, da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drugačijeg poretku u svetu.

Ali je jasno i precizno *teorijsko* saznanje jedinstvenosti svih tih pojava, obuhvaćenih terminom groteska, i njihove umetničke specifičnosti, sazrevalo je veoma sporo. Čak je i sam termin poistovećivan s terminom *arabeska* (pretežno upotrebljavan za ornament) i *burleska* (pretežno upotrebljavan za književnost). (...)

U drugoj polovini XVIII veka dolazi do bitnih promena i u samoj književnosti, i u oblasti estetičke misli. U Nemačkoj se u to doba rasplamsava književna borba oko ličnosti Arlekina, koji je tada bio stalni učesnik svih pozorišnih predstava, čak i najozbiljnijih. Gotšed i drugi klasicisti zahtevali su da se Arlekin protera sa "ozbiljne i pristojne" scene, u čemu su, za izvesno vreme i uspeli. U toj borbi na strani Arlekina bio je i Lesing. Iza uskog problema Arlekina postojao je širi i principijelan problem dopustivosti pojava koje ne odgovaraju zahtevima estetike lepog i uzvišenog u umetnosti, to jest mogućnosti groteske. Tom problemu posvećen je i omanji rad Justusa Mezera, objavljen 1761. godine, *Arlekin ili odbrana groteskno-komičnog*. Odbrana groteske stavljena je ovde u usta samog Arlekina. U Mezerovom radu se naglašava da je Arlekin čestica posebnog sveta, kome pripadaju i Kolombina, i Kapetan, i Doktor i drugi, sveta komedije del arte. Dalje Mezer otkriva neke odlike grotesknog sveta: on ga naziva "himeričnim", to jest svetom koji sjedinjuje raznovrsne elemente, označava narušavanje prirodnih proporcija (hiperboličnost), prisutnost karikaturalnog i parodijskog elementa. Konačno, Mezer ističe smehovni princip groteske, pri čemu izvodi poreklo smeha iz potrebe ljudske duše za radošću i veseljem. Takva je prva, mada još prilično uska apologija groteske.

Godine 1788. nemački naučnik Flegel, autor istorijske komične književnosti u četiri toma, i knjige *Istorija dvorskih budala*, izdao je svoju *Istoriju groteskne komike*, koja je doživela pet izdanja. (...) I Mezer i Flegel znaju samo za grotesknu komiku, takva je bila i grada ovih istraživača: za Mezera komedija del arte a za Flegela srednjevekovna groteska.

Ali upravo u vreme pojave radova Mezera i Flegela, okrenutih unazad, pređenim etapama u razvoju groteske, sama groteska ulazi u novu fazu svoga postojanja. U predromantizmu i ranom romantizmu dolazi do degeneracije groteske, ali s korenitom izmenom njenog smisla. Groteska postaje oblik za izražavanje subjektivnog, individualnog odnosa prema svetu, vrlo dalekog od narodno-karnevalskog poimanja sveta prošlih vekova. Prvi i vrlo značajan izraz nove subjektivne groteske jeste Sternov *Tristram Šendi* (svojevrsno prevodenje rableovskog i servantesovskog odnosa prema svetu na subjektivni jezik nove epohe).

Najsnažnije i najoriginalnije se subjektivna groteska, čini se, razvijala u Nemačkoj. Pre svega u dramaturgiji "Štrum und dranga" i ranom romantizmu (Lenc, Klinger i mladi Tik) i, konačno, u Hofmanovom stvaralaštvu, koje je imalo veliki uticaj na razvitak nove groteske u kasnijoj svetskoj književnosti. Teoretičari nove groteske postali su Fr. Šlegel i Žan-Paul.

Romantičarska groteska je značajna i uticajna pojava u svetskoj književnosti. Odbacujući elemente klasicizma i prosvetiteljstva (...) romantičarska groteska se oslanjala, pre svega, na tradicije renesansne epohe, naročito na Šekspira i Servantesa, koji su u to vreme bili ponovo otkriveni i u čijem se svetlu interpretirala i srednjevekovna groteska. (...)

Najsuštastvenijem preobražaju u romantičarskoj groteski bio je podvrnut smehovni princip. Smeđe, razume se, ostao: u uslovima monolitne ozbiljnosti nikakva, - čak ni najstidljivija - groteska nije mogućna. Ali smeđ u romantičarskoj groteski reducirao se i dobio oblik humora, ironije, sarkazma. Prestao je da bude radostan smeđ koji likuje. Pozitivni *preporadajući* momenat smehovnog principa oslabljen je do minimuma.

Vrlo karakteristično mišljenje o smehu nalazi se u jednom od najsnažnijih dela romantičarske groteske - u Bonaventurinim *Noćnim stražama*. To su priče i razmišljanja noćnog stražara. Na jednom mestu pripovedač ovako karakteriše značaj smeha: "Ima li na svetu jačeg sredstva za suprotstavljanje svim izrugivanjima sveta i sudbine nego što je smeh! Pred ovom satiričnom maskom užasava se najjači neprijatelj, čak i nesreća odlazi od mene ako se usudim da je ismejem! Ta šta, do vraga, osim ismevanja

zaslužuje ova Zemlja zajedno sa svojim osećajnim pratocem – Mesecom!"

Ovde se deklariše kontemplativni i univerzalni karakter smeja – obavezna odlika svake groteske – i slavi se njegova *snaga koja oslobada*, ali nema ni pomena o *preporadajućoj* snazi smeja i zato on gubi svoj veseli i radosni ton. (...)

Svet romantičarske groteske – to je, u ovoj ili onoj meri, svet strašan i *stran* čoveku. (...) Slike romantičarske groteske su izraz straha pred svetom dok su groteske slike narodne kulture apsolutno bezazlene i ta bezazle-nost je karakteristična za najveća dela književnosti renesanse. (...) Za slabljenje preporadajućeg mome-nata smeja vezana su i druga svojstva romantičarske groteske. Motiv *ludila*, na primer, ludila mračne tragične nijanse individualne razjedinjenosti. Još je važniji motiv *maski*. To je najsloženiji i najvišezačniji motiv narodne kul-ture. U maski je oličen igracki princip života, u njenoj osnovi leži radost smena i metamorfoza, odricanje tupe podudarnosti sa samim sobom ... iscrpsti mnogozačnu simboliku maski je, naravno, nemoguće. Treba istaći da takve pojave kao što su parodija, karikatura, grimasa i kre-veljenja predstavljaju u svojoj suštini derivate maske. U maski se veoma snažno otkriva sama suština groteske. (...) U romantizmu maska skoro potpuno gubi svoj momenat preporadanja i obnavljanja, i dobija mračnu nijansu. Iza maske se često ukazuje strašna praznina, ništa. Međutim, u narodnoj groteski iza maske uvek stoji nepresušnost i mnogolikost života. (...)

U romantičarskoj groteski veliku ulogu igra motiv marionete, lutke. Taj motiv, naravno, nije stran ni narodnoj groteski. Ali za romantizam u ovom motivu se u prvi plan uzdiže predstava o *tudoj* neljudskoj snazi koja upravlja ljudima i pretvara ih u marionete. (...)

Istaknimo na kraju još jednu specifičnost romantičarske groteske: to je prevashodno noćna groteska (Bonaventurine *Noćne straže*, Hofmanove *Noćne priče*); za nju je uopšte karakterističan mrak a ne svetlost. Za narodnu grotesku, naprotiv, karakteristična je svetlost: to je prolećna i jutarnja groteska, groteska u svitanje; tačnije, ona odražava sam momenat smene mraka svetlošću, noći jutrom, zime prolećem. (...)

Žan-Paul shvata grotesku ("humor koji uništava") do-sta široko, on prilično često pominje i Rablea i Šekspira. On govori delimično, o "ismevanju celog sveta" kod Šek-spira, imajući u vidu njegove "melanholične" dvorske lude i Hamleta. Žan-Paul ne odvaja grotesku od smeja. On shvata da je bez smehovnog principa groteska nemo-guća. Ali njegova teorijska konцепција zna samo za reduciranu smeh, lišen pozitivne snage što preporada i obnavlja, i zato mračan i bez radosti. Pozitivan momenat groteske, njenu poslednju reč, Žan-Paul (kao i Fridrih Šlegel) vidi tek izvan smehovnog principa, kao izlazak van granica svega ograničenog, humora, u čisto duhovnu sferu.

Zanimljivo je i vrlo karakteristično za francuski ro-mantizam problem postavio Viktor Igo, najpre u svom predgovoru za *Kromvela* a zatim u knjizi o Šekspiru. (...) "Groteska se" – kaže Igo – "nalazi svuda; s jedne strane ona stvara bezoblično i užasno, s druge – komično i lakrdijaško". Estetika groteske – to je, u značajnoj meri, estetika bezobličnog. Ali istovremeno Igo umanjuje samostalan značaj groteske, objavljujući da je ona kontrastno sredstvo za *uzvišeno*. Groteskno i uzvišeno se uzajamno dopunjaju, njihovo jedinstvo (koje je u potpu-nosti dosegnuo Šekspir) i daje izvornu lepotu, nedostupnu čistoj klasičnoj.

Najzanimljivije i najkonkretnije analize groteske slikovnosti i, delimično, smehovnog i materijalno-telesnog prin-ci-pa, daje Igo u knjizi o Šekspиру.

(...) Ali, romantizam je imao svoje pozitivno otkriće od ogromnog značaja – otkriće unutrašnjeg, subjektivnog čoveka, sa njegovom dubinom, složenošću i neiscrpnošću.

Ta *unutrašnja beskonačnost* individualne ličnosti bila je strana srednjovekovnoj i renesansnoj groteski. Ali ro-mantičari su je mogli otkriti samo zahvaljujući primeni grotesknog metoda, s njegovom snagom koja oslobađa od svakog dogmatizma, završenosti i ograničenosti. Da bismo se uverili u to, dovoljno je uporediti racionalizovane i is-crpane analize unutrašnjih preživljavanja kod klasicista sa slikama unutrašnjeg života kod Sterna i romantičara. Ovde se jasno otkriva umetničko-euristička snaga grotesknog metoda.

Nekoliko reči o shvatanju groteske u estetikama He-gela i F. T. Fišera.

Govoreći o groteski, Hegel, zapravo, ima u vidu sa-mo grotesku arhaiku. Zasnivajući svoja gledišta uglavnom na indijskoj arhaici, Hegel karakteriše grotesku trima crtama: mešanjem raznovrsnih oblasti prirode, neizmernošću u pre-uveličavanjima i umnožavanjem pojedinih organa (mnogoruki, mnogonogi likovi indijskih bogova). Hegel uopšte ne zna za organizujuću ulogu smehovnog načela u groteski i posmatra grotesku izvan svake veze sa komičnim.

(...) Suština i pokretačka snaga groteske, po Fišeru, jeste smešno, komično. "Groteska – to je komično u obliku čudesnog, to je – mitološka komika". Ove Fišerove odredbe nisu lišene izvesne dubine.

Treba reći da u daljem razvoju filosofske estetike, sve do naših dana, groteska nije dobila dostoјna tumačenja i ocene: za nju nije bilo mesta u sistemu estetike.

Posle romantizma, od druge polovine XIX veka, interesovanje za grotesku veoma slab i u samoj književnosti i u nauci o književnosti. Groteska, kad god se pominje, ili se odnosi na oblike niske, vulgarne komike, ili se shvata kao poseban oblik satire usmerene na pojedinačne, čisto negativne pojave. U takvom pristupu iščezava bez traga sva dubina i sva univerzalnost groteskних slika.

Godine 1894. objavljen je najopširniji rad posvećen groteski – knjiga nemačkog naučnika Šnegansa *Istorija groteske satire*. (...) Šnegans je najkonsekventniji predstavnik čisto satiričkog shvatanja groteske. (...) Šnegans ne shvata ni univerzalnost groteskних slika. Ali njegova koncepcija vrlo je tipična za čitavu nauku o književnosti druge polovine XIX i prvih decenija XX veka. (...) U XX veku dolazi do novog i snažnog preporoda groteske, iako reč "preporod" i nije sasvim adekvatna za neke oblike novije groteske.

Slika razvoja novije groteske prilično je složena i protivurečna. Ali u opštim crtama moguće je izdvojiti dve linije tog razvoja. Prva je – *modernistička* groteska (Alfred Žari, nadrealisti, ekspresionisti i dr.). Ta groteska je vezana (u različitoj meri) s tradicijama romantičarske groteske, danas se ona razvija pod uticajem različitih egzistencijalističkih pravaca. Druga linija je – *realistička* groteska (Tomas Man, Bertold Breht, Pablo Neruda. (...)

Prevod IVAN ŠOP

VIKTOR IGO

O GROTESKNOM U DRAMI

Civilizacija iste vrste, ili, da upotrebimo jedan tačniji mada širi izraz, isto društvo nije oduvek naseljavalo zemlju. Ljudski rod je u celini porastao, razvio se, sazreo, kao svaki od nas. Bio je dete, bio je odrastao čovek; mi sada prisustujemo njegovoj dubokoj starosti (...)

Evo, dakle, nove vere, novog društva; treba da vidimo kako se na toj dvostrukoj osnovi razvija nova poezija. Do tada je (tj. do pojave hrišćanstva), postupajući u tome kao mnogoboštvo i antička filozofija, epska muza drevnih naroda proučavala prirodu samo s jedne strane, nemilosrdno odbacujući iz umetnosti sve ono što se, u svetu izloženom njenom podražavanju, nije odnosilo na jedan određen tip lepog. Tip koji je u početku bio veličanstven, ali koji je, kao što se dešava uvek sa onim što je sistematično, u zadnje vreme postao izveštačen, sitničav i konvencionalan. Hrišćanstvo privodi poeziju istini. Kao i ono, savremena muza će sagledati stvari sa veće visine i širine. Ona će osetiti da u prirodi nije sve ljudski *lepo*, da *ružno* u njoj postoji uporedo s lepim, da je nakazno blizu ljupkog, groteskno naliče uzvišenog, zlo ide sa dobrim, senka sa svetlošću. Ona će se pitati da li uska i relativna pamet umetnika treba da odnese pobedu nad beskrajnim, apsolutnim tvorčevim umom; da li je čovek pozvan da ispravlja Boga; da li će osakćena priroda time biti lepša; da li umetnost ima prava da, tako reći, predvoji čoveka, život i prirodu; da li će se svaka stvar bolje razvijati kada bude lišena svojih mišića i svojih opruga; najzad, da li je nepotpunost način postizanja sklada. Tada će poezija, pogleda uperena na događaje istovremeno smešne i strašne (...) učiniti veliki korak, odlučan korak, korak koji će, slično zemljotresu, izmeniti lice celog intelektualnog sveta. Počeće da postupa kao priroda, unosiće u svoja dela istovremeno svetlost i senku, groteskno i uzvišeno, drugim rečima, telo i dušu, životinju i duh; ne mešajući ih jer je polazna tačka religije uvek polazna tačka poezije. Sve je povezano.

Na taj način ulazi u poeziju jedan princip tud antici, jedan novi tip; i kao što se čitavo biće izmeni kada se jedan uslov u njemu izmeni, sada se jedan novi oblik razvija u umetnosti. Taj tip je grotesko. Taj oblik – komedija.

I neka nam bude dozvoljeno da to ovde naglasimo; jer mi smo ukazali na karakterističnu crtu, na osnovu razlike koja deli, po našem mišljenju, modernu umetnost od antičke umetnosti, savremen oblik od mrtvog oblika, ili, da se poslužimo rečima koje nisu tako jasne ali uživaju veće poverenje, *romantičnu književnost* od *klasične književnosti*.

– Najzad, kazaće na ovo ljudi koji od pre nekog vremena vide kako nastupamo, sad vas držimo u rukama. Evo smo vas uhvatili na delu. Vi, dakle, od ružnog stvarate tip koji treba podražavati, od grotesknog – sastavni deo umetnosti. A šta će biti s ljupkošću ... s dobrim ukusom ... Zar ne znate da umetnost treba da ispravlja prirodu? Da je *oplemenjuje*? Da treba *birati*? Stari narodi se nikada nisu služili ružnim i grotesknim. Dali su ikada mešali komediju s tragedijom? Ugleđajte se na stare narode, gospodo! Uostalom, Aristotelo ... Uostalom, Boalo ... Uostalom, Laharp ... – Stvarno!

Ovi dokazi su, svakako čvrsti i naročito veoma novi. Ali nije naše da na njih odgovaramo. Mi ovde ne izgrađujemo sistem, jer neka nas bog sačuva od sistema. Mi utvrđujemo jednu činjenicu. Mi smo istoričari a ne kritičari. Nije važno da li se ova činjenica nekome sviđa ili ne! Ona postoji. – Vratimo se, dakle, i pokušajmo da pokažemo da je plodonosnim spajanjem grotesknog sa uzvišenim nastao savremeni duh, tako složen, tako raznovrstan u svojim oblicima, tako neiscrpan u svom stvaralaštvu, i u tom pogledu potpuno suprotan jednolikoj jednostavnosti antičkog duha: pokažimo da upravo odatle treba početi da bi se utvrdila suštinska i stvarna razlika između ovih dveju književnosti.

Reći da stari narodi uopšte nisu znali za komediju i grotesku, ne bi bilo tačno. Uostalom, to ne bi bilo moguće. Svaka stvar mora imati koren; klice jedne epohe uvek klijaju u prethodnoj. Već sa *Iljadom Tersit¹*) i Vul-

kan daju komediju, prvi ljudima, drugi bogovima. U grčkoj tragediji ima isuviše prirodnog i izvornog da ponekad ne bi bilo i komedije. Tako je, da navedemo samo ono što nam je ostalo u sećanju, prizor između Menelaja i vratarke u dvoru (*Jelena*, I čin); prizor sa Frigijcem (*Orest*, IV čin); tritoni, satiri i kiklopi su groteskni; sirene, furije, parke i harpije²) su groteskne; Polifem je groteskno strašilo; Silen groteskni lakrdijaš.

Ali se ovde oseća da je ovaj deo umetnosti još u povoju. Epopeja koja u ovo doba daje svoj pečat svemu, epopeja ga pritisnuje i guši. U antici grotesko je stidljivo i stalno gleda da se sakrije. Vidi se da se ne nalazi na svom tlu, jer nije onako kakvo je u stvari. Zato se prerušava koliko god može. Satiri, tritoni i sirene su samo malo izobličeni. Parke, harpije odvratnije su po svojim osobinama nego po svom izgledu; furije su lepe i nazivaju ih *eumenidama*, to jest *blagim, dobrotvorkama*. Nekom koprenom veličine ili božanstvenosti prekrivena su i ostala groteskna bića. Polifem je div; Mida je kralj; Silen je bog.

Stoga komedija prolazi skoro nezapaženo u velikoj epskoj celini antike. Kraj olimpijskih bojnih kola šta su Tespisove dvokolice? Pored homerovskih kolosa, Eshila, Sofokla i Euripida, šta su Aristofan i Plaut? Homer ih odnosi sa sobom, kao što Herkul odnosi pigmeje sakrivene u lavljoj koži.

Umisli modernih pisaca, naprotiv, groteskno igra ogromnu ulogu. Ima ga svuda; s jedne strane, ono stvara nakazno i užasno; s druge strane, komično i lakrdiju. Veru zaogrće mnogim neobičnim praznovericama, a poeziju mnogim živopisnim izmišljotinama. Punim pregrštima zasipa vazduh, vodu, zemlju i vatru onim bezbrojnim prelaznim bićima koja nalazimo potpuno živa u narodnoj tradiciji srednjega veka; to ono vodi u prisenuk strašno vrvino kolo, satani pridaje robove, noge jarca i krila slepog miša. Ono čas baca u hrišćanski pakao one odvratne prilike koje će oživeti i opor Danteov i Miltonov genije, čas ga nastani onim smešnim oblicima kojima će titrati Kalo, taj burleskni Mikelandelo. Ako iz izmišljenog sveta prede u svet realnosti, ono će tu izvodi-

¹ Tersit – ličnost iz Iljade, oličenje kukavičluka i drskosti; razrok i čopav.

² Tri grabljiva čudovišta, sa ženskim licem, telom jastreba i kandžama.

ti nepresušne parodije o čovečanstvu. Svi oni, skaramuši, Krispeni, Arlekini, ljudske prilike koje se krevelje, tipovi potpuno nepoznati ozbiljnoj antici, koji su, međutim, potekli iz klasične Italije, proizvod su njegove fantazije. Ono je, najzad, kolorišući istu dramu čas južnjačkom čas severnjačkom maštom, navelo Zganarela da skakuće oko Don Žuana i Mefistofela da se uvija oko Fausta (...)

Sve ove kreacije crpe iz same svoje prirode onaj snažni i duboki akcenat pred kojim je, izgleda, antika ponekad uzmicala. Svakako, grčke eume-nide nisu tako užasne, pa prema tome ni tako istinite kao veštice iz Magbeta. Pluton nije đavo.

Po našem mišljenju, moraće se napisati sasvim nova knjiga o ulozi grotesknog u umetnosti. Moglo bi se pokazati kakve su snažne efekte moderni pisci izvukli iz ovog plodnog tipa koji uskogruda kritika još i danas besomučno napada. Naš predmet će nas, možda, uskoro nvesti da uzgred istaknemo neke crte ove prostrane slike. Ovde ćemo samo reći da je groteskno, po našem mišljenju, kao predmet posmatranja pored uzvišenog, kao sredstvo kontrasta, najbogatije vrelo koje je priroda mogla otvoriti umetnosti. Rubens je groteskno, nema sumnje, tako shvatao kada je u zbivanjima na kraljevskim svečanostima, u krunisanju, u sjajne priredebiti uplitao po neku od-vratnu priliku dvorskih kepeca. U onoj sveopštoj lepoti kojom je antika svečano zaogrtala sve ipak je bilo izvesne jednoličnosti, isti utisak, stalno ponavljan, može s vremenom da zamori. Kada se uzvišeno nadovezuje na uzvišeno ostvalja neugodan suprotan utisak, i čoveku je neophodno da se odmori od svega, pa čak i od lepog. Naprotiv, izgleda da je groteskno trenutak predaha, predmet porede-nja, polazna tačka sa koje se sa svežijom i budnijom per-cepcijom možemo vinuti ka lepom. Kraj daždevnjaka vodenih vila se više ističe; silfida je još lepša kraj kepeca (...)

Ako se u ovim neophodnim izlaganjima, a koja bi se mogla još mnogo produbiti, niti naših misli nije pokidala u čitaočevom duhu, on je svakako razumeo kavkem je snagom groteskno, taj zametak kome-dije, koje je prihvatile savremena muza, moralno da se namnoži i naraste čim je preneseno na tle koje mu je bolje odgovaralo nego paganstvo i epopeja. U stvari, u novoj poeziji, dok uzvišeno bude predstavljalo dušu onaku

kakva je prečišćena hrišćanskim moralom, groteskno će igrati ulogu tela. Prvi tip, oslobođen svih nečistih prime-sa, dobiće na dar sve draži, svu ljupkost, sve lepote; on će jednog dana moći da stvori Juliju, Dezdemonom, Ofeliju. Drugi tip ubeće sve smešne strane, sve nedostatke i svu rugobu. U toj podeli čovečanstva i prirode, njemu će pri-pasti strasti, poroci, zločini; on će biti pohotljiv, gmizav, lakom, tvrdica, prepredenjak, svadalicu, licemer, on će biti jedno za drugim Jago, Tartif, Bazil, Polonije, Arpagon i Bartolo; Falstaf, Skapen i Figaro. Postoji samo jedan tip lepog; ružnog ima na hiljadi. A to je zato što, prosto go-voreći, lepo je shvaćeno u svom najjednostavnijem obliku, u apsolutnoj njegovoj simetriji, u njegovoj najprisnijoj har-moniji sa našim telesnim sastavom. Stoga nam ono uvek pruža savršenu celinu, ali ograničenu kao mi. A ono što mi nazivamo ružnim je, naprotiv, samo detalj jedne velike celine koja nam izmiče i koja se uskladuje, ne sa čovekom, već sa čitavom prirodom. Eto zašto nam ono pokazuje neprestano nove oblike ali nepotpune (...)

Evo smo (u istorijskom pregledu umetnosti) dospeli do Šekspira, poetskog vrhunca modernog vremena, to je *drama*; i drama, koja istim dahom sliva groteskno i uzviše-no, strašno i lakrdijaško, tragediju i komediju, drama je od-lika trećeg doba u poeziji, odlika savremene književnosti.

Na taj način da sažeto izložimo činjenice koje smo dovode razmatrali, poezija ima tri doba, a svako odgovara jednoj društvenoj epohi: oda, epopeja, drama. Preistorijsko doba je lirsko, stari vek epski, novo doba dramsko. Oda o večnosti, epopeja veliča istoriju, drama slika život. Odluka prve poezije je naivnost, od-lika druge je jednostavnost, odlika treće - istina (...). Ličnosti u odama su kolosi - Adam, Kain, Noe; ličnosti epopeje su divovi - Ahil, Atrej, Orest; ličnosti drame su ljudi - Hamlet, Magbet, Otelo. Oda živi od idealnog, epopeja od veličanstvenog, drama od realnog (...). U stvari, drušvo počinje time što peva o onome o čemu sanja, zatim priča ono što radi, i najzad počinje da iznosi ono što misli. I to je razlog, uzgred budi rečeno, što drama, sjedinjujući najsuprotnije oblike, može u isti mah biti puna dubina i puna reljefa, filozofskih i živopisnih (...).

Pridržavajmo se činjenica koje smo gore prikupili; uostalom, popunimo ih jednim značajnim zapažanjem. A

naime, mi uopšte nismo hteli da nekoj od ove tri epohe u poeziji odredimo isključivo područje, već samo da utvrdimo glavni karakter. Biblija, ovaj božanski lirska spomenik, sadrži (...) jednu epopeju i jednu dramu u začetku, Knjigu o carevima i Knjigu o Jovu. U svim homerskim poemama oseća se ostatak lirske poezije i početak dramske poezije. Oda i drama se prepliću u epopeji. U svemu ima svega; samo što u svakoj stvari postoji jedan stvaralački element kome su podređeni svi ostali, i koji celini nameću svoj karakter.

Drama je potpuna poezija. Oda i epopeja sadrže u sebi samo začetke drame; a u njoj ima i onde i epopeje već u razvoju; ona ih obe sažima i obuhvata (...) Pouzdano je da Šekspirova serija drama-hronika predstavlja jednu veliku epopeju. Ali drami naročito pristaje lirska poezija, nikada joj ne smeta, uvek se povija prema njenim čudima, titra u svim oblicima, čas uzvišena u Arijelu, čas groteskna u Kalibantu. Naše doba, koje je pre svega dramsko, samim tim je izrazito lirsko. To dolazi otuda što između početka i kraja postoji dosta sličnosti; u sunčevom zalasku ima nekih crta svojstvenih njegovom rođenju; starac ponovo postaje dete. Ali ovo poslednje detinjstvo ne liči na ono prvo; ono je isto toliko žalosno koliko je ono prvo veselo. Isto tako je i sa lirskom poezijom. Blistava, sanjalačka u zoru čovečanstva, ona se ponovo javlja sumorna i zamišljena kada se ovo počinje kloniti kraju. Biblija se otvara sva nasmejana Knjigom postanja, a zatvara se pretećom Apokalipsom. Savremena oda je uvek nadahnuta, ali nije više naivna. Ona više razmišlja nego što posmatra; njen sanjaranje je setno.

Da bismo pomoću metafore razjasnili ideje koje smo se usudili da ovde iznesemo, uporedičemo ranu lirsku poeziju sa mirnim jezerom koje odražava oblake i zvezde; epika je potok koji ističe iz jezera i protiče, odražavajući svoje obale, šume, polja, gradove, sve dok ne uroni u ocean drame. Kao i jezero, drama odražava nebo; kao i potok, ona odražava svoje obale; ali samo ona ima oluje i bezmerne dubine.

Drama je, dakle, cilj kojem u modernoj poeziji sve vodi.

Onoga dana kada je hrišćanstvo reklo čoveku: - Ti si dvostruk, sazdan si od dva bića, jednog smrtnog, drugog besmrtnog, jednog telesnog, drugog bestelesnog, jednog

okovanog nagonima, potrebama i strastima, drugog koje leti na krilima zanosa i sanjarenja, najzad, jednog uvek povijenog ka zamlji, a drugog neprestano ustremljenog ka nebu, svojoj postojjbini - toga dana drama je bila stvorena. U stvari, zar to nije onaj svakodnevni kontrast, ona neprestana borba između dva suprotna principa koji su u životu stalno prisutni i koji se otimaju o čoveka od njegove kolevke pa do groba?

Poezija koja se rodila iz hrišćanstva, poezija našeg vremena je dakle, drama; odlika drame je ono što je stvarno; to stvarno je rezultat sasvim prirodne kombinacije ova dva tipa, uzvišenog i grotesknog, koji se prepliću u drami kao što se prepliću u životu i prirodi. Jer se prava poezija, potpuna poezija sastoji u harmoniji suprotnosti. A zatim, vreme je da se to glasno kaže, i tu će naročito izuzeci potvrditi pravilo, sve ono što je u prirodi to je i u umetnosti.

Kada stanemo da sa toga gledišta sudimo naša sitna konvencionalna pravila, da čistimo čitave one skolastičke labirinte, da rešavamo sve one sitničarske probleme koje su kritičari dva poslednja veka marljivo izgradili oko umetnosti, onda nas zaprepašćuje brzina s kojom se pitanje modernog pozorišta raščišćava. Drama treba da učini samo jedan korak pa da raskine sve one paukove niti kojima je vojska Liliputanaca mislila da je oplete u snu.

Stoga, kad glupi pedanti (jedno ne isključuje drugo) smatraju da ono što je nakazno, ružno, groteskno nikada ne sme biti predmet podražavanja u umetnosti, odgovaramo im da je groteskno komedija, a da je komedija očigledno deo umetnosti. Tartif nije lep, Pursonjak nije otmen; Pursonjak i Tartif su izvanredni izdanci umetnosti.

Ako oni, oterani iz ovih šančeva zauzmu drugu busiju, i obnove svoju zabranu o mešanju grotesknog i uzvišenog, o slivanju komedije u tragediju, onda im treba pokazati da u poeziji hrišćanskih naroda, ono prvo od ova dva tipa predstavlja ljudsku zver, a drugo dušu. Ako sprečimo da se grane prepliću, ako ih sistematski odvojimo, urodiće samo jednim plodom: s jedne strane, apstrakcijama poroka, smešnog, a s druge strane, apstrakcijama zločina, heroizma i vrline. Oba tipa, ovako izolovana i prepuštena sama sebi, poći će svaki na svoju stranu, a stvarnost će ostati između njih, desno od

jednog, a levo od drugog. Iz čega proizilazi da posle ovih apstrakcija ostaje nešto da se predstavi, a to je čovek; posle ovih tragedija i komedija nešto da se stvori, a to je drama.

Udrami, bar se tako može zamisliti ako ne i izvesti, sve stvari su povezane i slike jedna za drugom kao u stvarnom životu. Telo ne igra ništa manju ulogu nego duh; pa ljudi i događaji, pokrenuti tim dvostranim pokretačem, prolaze scenom, naizmjenično burleski i strašni, a ponekad oboje u isti mah. Tako će sudija reći: "Odrubite mu glavu, pa da idemo na ručak!" (...) Tako će se Cezar u svojoj trijumfalnoj kočiji plašiti prevrtanja. Jer u ljudima od duha, ma kako veliki bili, uvek ima nešto od životinje što se ruga njihovom razumu (...) "Samo je korak od uzvišenog do smešnog", rekao je Napoleon kada je shvatio da je samo čovek; i taj izliv duše koja je stavljena na vatru namah osvetljava umetnost i istoriju; taj krik spoznaje rezime je drame i života.

(...) Groteskno je, dakle, jedna od najvećih lepota drame. Ono nije samo prikladno, često je neophodno. Ponekad dolazi kao jednorodna celina, kao potpun karakter: Danden, Prisijas, Trisoten, Bridauson, Julijina dojkinja; ponekad je obeležje straha, kao: Rišard III, Begar, Tartif, Mefistofel; ponekad je čak ovijeno ljudkošću i elegancijom, kao Figaro, Osrik, Merkucio, Don Žuan. Ono se svuda uvlači, jer kao što i najveći prostaci imaju nastupe uzvišenosti, isto tako i najuzvišeniji često plaćaju danak trivijalnom i smešnom. Stoga je ono, često neuhvatljivo, uvek prisutno na sceni, čak i kada čuti, čak i kada se krije. Zahvaljujući njemu nema se utisak monotonije. Ono u tragediji odbacuje čas smeh čas užas. Romeo će navesti da se sretne sa apotekarom, Magbeta sa tri veštice, Hamleta sa grobarima. Ponekad, najzad, može bez ikakvog nesklada, kao u prizoru kralj Lir i njegova dvorska budala, da pomeša svoj kreštar glas sa onim najuzvišenijim, najtužnijim, najsanjalačkijim melodijama duše.

Eto šta je, na njemu svojstven način, koji bi bilo isto toliko nekorisno koliko i nemoguće podražavati, umeo da uradi naročito Šekspir, taj bog pozorišta, u kome su se, kao u nekom trojstvu, sjedinila tri velika genija karakteristična za našu pozornicu, Kornej, Molijer i Bomarše.

(Iz Predgovora "Kromvelu", 1827)

Prevod MILICA CARCARAČEVIĆ

V. MEJERHOLJD

GROTESKA

Prognani iz savremenog pozorišta, principi vašarske šatre našli su utočište u francuskim kabareima (cabarets), u nemačkim Überbrettli-ima, u engleskim music-hallovima i svetskim variété-ima.¹

Ako pročitate manifest Ernsta Volcogena² o Überbrettli-ima, videćete da je on, u stvari, apologija principa vašarske šatre.

Ne treba potceniti značaj umetnosti varijetea. Tako glasi taj manifest. Njegovi koreni su duboko u nedrima našeg vremena. Pogrešno bi bilo smatrati ga "prolaznim izopačenjem ukusa".

Velika otkrića i različiti prevrati u životu duha i tehnike našeg vremena ponovo su ubrzali tempo svetskog pulsa. Nemamo vremena. Zato u svemu priželjkujemo kratkoču i jasnost.

Dubina i kvintesenca, kratkoča i kontrasti! Tek što je scenom minuo dugonogi, bledoliki Pjero, tek što je gledalac otkrio u tim pokretima večnu tragediju čutke stradajućeg čovečanstva, a na smenu, evo, već ide bodra arlekinada. Tragično smenjuje komično, oštra satira dolazi namesto sentimentalne pesmice.

Volcogenov manifest sadrži apologiju groteske - omiljenog prosedea vašarske šatre.

Groteska (italijanski grottesco) naziv je grubo-komičnog žanra u literaturi, muzici i plastičnoj umetnosti. Groteska uglavnom predstavlja nešto čudno nakaradno, produkt humora koji bez vidljive uzročnosti vezuje najraznorodnije pojmove zato što, ignorujući detalje i oslanjanjući se samo na sopstvenu originalnost, prisvaja posvuda samo ono što odgovara njenoj životnoj radosti i kapriciozno podsmešljivom odnosu prema životu.

¹ Ne govorim, naravno, o onim varijeteima koje je ismejao G. Fuks i koji, po njegovim rečima, predstavljaju "Simplicissimus-Stil", tj. stil humorističkog časopisa "Simplicissimus".

² Ernst Volcogen, osnivač literarnih varijetea u Nemačkoj.

Eto manira koji otkriva stvaraocu čudesne horizonte. Pre svega ja, moj osobeni odnos prema svetu. I sve što ja uzimam kao materijal za svoju umetnost ne odgovara istini stvarnosti, nego istini moga umetničkog kaprica.

(...) U nemogućnosti da se poneše sa stvarnošću u svoj njenoj celovitosti, leži osnova shematizacije stvarnosti (posebno na primer, u stilizaciji).³

(...) Groteska – druga etapa na putu stilizacije, uspela je da raščisti sve račune sa analizom. Njen metod je strogo sintetički. Groteska bez kompromisa prenебрегава detalje i stvara (u "uslovnoj neverovatnosti"⁴, naravno) svu potpunost života.

Stilizacija, svodeći bogatstvo empirije na tipično, osiromašuje život.

Groteska ne poznaje samo vulgarno ili samo uvišeno. Groteska meša suprotnosti i, svesno ističući oštrinu protivurečnosti, ona računa samo na efekat svoje originalnosti.

Kod Hofmana, aveti uzimaju kapi za stomak (...) ili se student Anselmus smešta u staklenu boču. Kod Tirsa de Moline, monolog junaka tešto je uveo gledaoca u svečano raspoloženje poput veličanstvenih zvukova katoličkih orgulja – kad ga već smenjuje monolog graciosa,⁵ koji svojim komičnim ispadima u trenu zbrise sa lica gledaoca pobožni osmeh i prisili ga na grubi smeh srednjovekovnog varvara.

Jednog jesenjeg kišnog dana vuče se ulicama pogreba na povorka. U pozama onih koji idu za sandukom ima uvišene tuge. Ali, evo, vetar odnosi šešir sa glave jednog od ucveljenih, on se sagne da ga podigne, a vetar počinje da se igra šeširom, noseći ga od barice do barice. Svaki skok strogog gospodina, dok trči za šeširom, daje njegovoj figuri toliko komičnog da se mračna pogrebna povorka odjednom, davolskom rukom, pretvara u povorku praznične mase.

Kad bi na sceni bilo mogućno poštici sličan efekat!

"Kontrast". Zar je groteska samo način da se stvori kontrast ili da se on pojača?! Zar nije groteska sama sebi cilj? Kao gotika, na primer. Ustremljen uvis zvonik izražava pa-

³ Andrej Beli, "Simbolizam", Forme umetnosti.

⁴ Puškinov izraz.

⁵ Gracioso – komični lik španskog pozorišta.

⁶ Flegel, Istorija groteskno-komičnog.

los vernika, a ako izdvojimo njegove izbočine i detalje ukrašene nakaznim, strašnim figurama, povući će misli u pakao. (...) Gotika čudesno uspeva da uravnoteži pozitivno i negativno, nebesko i zemaljsko, lepo i ružno, tako isto i groteska, lickajući ružno, ne da lepoti da postane sentimentalna (u šilerovskom smislu).

Groteska poseduje sposobnost da na drugi način priđe životu. (...)

U životu, sem onoga što vidimo, postoji i nepregledna oblast neispitanog, neodgonetnutog. Groteska, tražeći nadnaravno, vezuje u sintezu suštinske protivrečnosti, stvara sliku fenomenalnog; navodi gledaoca na pokušaj da odgonetne nedostižno.

A. Blok (*Neznanka*), F. Sologub (*Vanjka upravitelj i paž Žan*), F. Vedekind (*Duh zemlje, Pandorina kulija i Budenje proleća*) uspeli su da se održe na planu realističke drame, posvećujući se na drugi način životu. U tome im je pomogla groteska, kojom dostižu u realističkoj drami neuobičajene efekte.

Realizam pomenutih dramskih pisaca u ovim komadima je takav da prisiljava gledaoca da se dvojako odreduje prema onome što se dogada na sceni.

Zar nije u tome zadatak scenske groteske – da stalno drži gledaoca u stanju tog dvojnog odnosa prema scenскоj radnji. (...)

(...) Osnovno u groteski je stalna težnja umetnika da gledaoca prebací sa jednog plana, na koji tek što ga je doveo, na drugi, koji gledalač nikako ne očekuje.

Groteska nije samo komična, kako ju je definisao Flegel ("Geschichte des Groteskkomischen")⁶, nego može biti i tragična, kakvu znamo sa Gojinih crteža ili iz strašnih priča Edgara Alana Poa i uglavnom, naravno, kod E. T. A. Hofmana.

U svojim lirskim dramama naš Blok je išao putem groteske u duhu ovih majstora.

Uprvoj slici Blokove Vašarske šatre na sceni je dugačak sto, dopola pokriven crnim suknom, postavljen paralelno s rampom. Za stolom sede "mistici" i publika vidi samo gornji deo njihovih figura. Pošto su se uplašili neke replike, mistici tako spušljaju glave da za stolom najednom ostaju biste bez glava i ruku. Ispostavlja se da su konture figura bile izrezane od

kartona i na njima kredom nacrtani sakoi, prsluci, manžete, okovratnici. Glumci su ruke proturili kroz okrugle otvore izrezane na kartonskim bistama, a glave su samo naslonili na kartonske okovratnike. (...)

Marioneta kod Hofmana se žali da umesto srca ima fabriku satova.

U scenskoj groteski, kao kod Hofmana, značajan je motiv zamene. (...)

Umetnost groteske zasnovana je na borbi sadržaja i forme. Groteska teži da psihologiju podredi dekorativnom zadatku. Eto zašto je u svim pozorištima gde je zavladala groteska tako značajna bila dekorativna strana u širokom smislu te reči (japansko pozorište). Dekorativna nije bila samo oprema, arhitektura scene i samog pozorišta, dekorativna je bila i mimika, telesne kretanje, geste i poze glumaca. Oni su bili izražajno dekorativni. Eto zašto se u postupku groteske krije elemenat plesa; samo uz pomoć plesa moguće je groteske zamisliti podrediti dekorativnom zadatku. Nisu uza lud Grci tražili ples u svakom ritmičkom pokretu, čak i u maršu. Nije slučajno što Japanac, darujući svoju dragu cvetom na sceni, podseća pokretima na damu iz japanskog kadrila. (...)

"Zar telo, njegove linije, harmonični pokreti, sami po sebi ne pевaju isto onako kao zvuci?" Kad na to pitanje Blokove Neznanke odgovorimo potvrđno, kad u umetnosti groteske, u borbi forme i sadržaja, bude likovala forma, tada će duša scene postati duša groteske. (...)

Fantastično u igri sopstvenom samosvojnošću; životnoradosno i u komičnom i u tragičnom; demonsko u najdubljoj ironiji; tragikomično u svakodnevniči; težnja "uslovnoj neverovatnosti", tajanstvenim aluzijama, zamenama i transformacijama; ugušivanje sentimentalno-slabog u romantičnom; najzad, preobražavanje disonantnog i harmonično lepo i prevladavanje u životu.

V. E. MEJERHOLJD

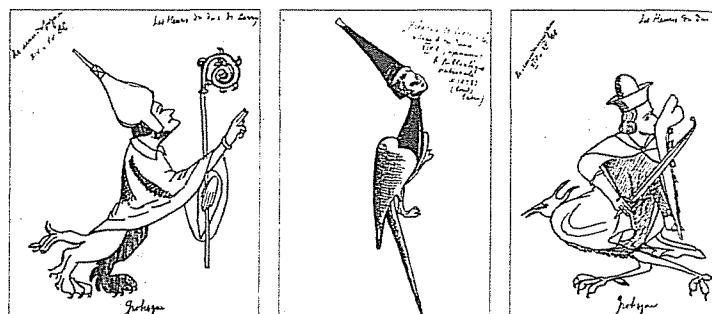
SCENOLOGIJA I REŽIJA

Predavanja održana na letnjem Instruktorskom kursu za obuku u zanatu scenskih postavki

Petrograd, 1918, juni-avgust

Odlomci stenografskih zapisa

(...) Sem proučavanja različitih stilova, reditelj bi trebalо da zna sve forme stila groteske, koji osvaja sve više i više mesta u teatru. Primer mojih postavki *Tarelkinove smrti* i *Šljuk i Jau*.¹



Kopija tri francuske minijature.
Dva crteža iz časopisa vojvode Berijskog, XV vek,
i crtež iz sredine XIV veka u molitveniku *Breviare de Belleville*

Potrudiću se da vam jednostavno odgovorim na pitanje šta je to groteska. Govoreći o stilu, objasnio sam vam da se prvo bitno javlja manir, zatim stilizacija a tek onda stil. To je put kojim se lako da shvatiti i suština groteske.

¹ Tumač uloge Tarelkina u Mejerholđovoj predstavi iz 1917. u Aleksandriskom teatru seća se te predstave: "Gubio se osećaj scenske igre i čudovišno iskrivljena groteska prihvatanja je kao deo stravične stvarnosti". (B.A. Gorin-Gorjainov: Glumci, L.-M. 1947.)

(...) Pročitaču vam jednu zanimljivost: Putopisac Goris opisuje pantomimu koju je video kod aleuta: "Naoružan lukom i streлом, lovac vidi divnu pticu i posle izvesnog kolebanja odlučuje da je ubije. Ptica se zatetura i pada a strelac plesom izražava svoju burnu radost. Ali, uskoro preovlada kajanje i on, tužan, oplakuje svoju žrtvu. Suze vaskrsavaju pticu, ona se prelvara u prekrasnu ženu i odgovara na lovčevu ljubav."

Vidite da se već u trenucima prvotnog teatra može videti težnja da se čovek postavi u istu ravan sa životinjom, ne praveći razliku među njima. Čoveku se hoće da podražava divne pokrete životinja i da, preobrazivši se, doživi odgovarajuće emocije. On bi da ne liči na samog sebe, da kao nekom maskom zbaci sa sebe ljudsko. Kako vidimo ovde je mnogo toga što liči na ova tri crteža koja sam vam pokazao.

Crteži Kaloa i drugih umetnika ilustruju istu misao. (...) Oslanjajući se na tu činjenicu lako ćete sebi objasniti šta je to groteska.

Kada se prvi put u Rusiji pojavio interes za pantomimu onda su slikari koji su težili groteski počeli da daju kostimima takav karakter da je gledalac odmah prepoznavao neku zverku ili pticu.

Sapunov² je, na primer, dao figuru čoveka koji potseća na papagaja a postigao je to ne tako što je glumca obukao u ptičji kostim nego je ovlaš ali karakteristično izmenio kroj fraka i tako prisilio glumca da se kreće na određen način što je sve zajedno postalo izvor smeha: toliko je potsećalo gledaoca na papagaja.

I nehotice se ovom prilikom sećam Hofmana. To je autor o kome bih htio posebno da progovorim da bi se shvatilo šta je, u stvari, groteska. Hofman u predgovoru mapi *Fantastičke skice u maniru Kalo-a* piše sledeće: "Čak i najprozaičnije stvari iz svakodnevnice, kao što je to, na primer, ples seljaka gde muzikanti sviraju sedeći na drveću kao ptice - pojavljuju se u svetu posebno originalnog romantizma, koji začudno mnogo govori duši sklonoj svenju fantastičnom

Ironija koja ismeva čoveka i njegove žalosne postupke, dovodi ga u sukob sa zverima - može biti svojstvena samo dubokom razumu. Tako i smešni likovi Kaloa, stvorenii od ljudi i životinja otkrivaju posmatraču sve tajnovite aluzije skrivene pod pokrovom komičnosti. Kako je izvanredan u tom pogledu davo u koga u vreme iskušenja svetog Antonija izrasta puška umesto nosa, kojom on neprestano cilja božnjeg čoveka! Veseli davo artiljerac ili



Likovi iz gravira Žaka Kaloa
"Iskušenje svetog Antonija",
izbor Hofmana u predgovoru
Kalooovoj mapi *Fantastični crteži*.

² Mladi scenograf i kostimograf koji je saradivao sa Mejerholjdом.



Žak Kalo "Iskušenje svetog Antonija", 1633.

klarinetista koji upotrebljava jedan poseban organ da bi dobro dunuo u svoj instrument - takođe su čarobni i smešni istovremeno."(...)

Uopšte, 30-tih i 40-tih godina XIX veka Hofman je imao ogroman uticaj na ceo niz ruskih pisaca. Nesumnjiv uticaj je ostvario na Gogolja i Dostojevskog - u to se lako uveriti listajući stare novine.

Kalo utiče na Hofmana, Hofman na Gogolja, Gogolj na Sapunova. Na taj način se stvara u umetnosti onaj lanac neophodnog preuzimanja. A kasnije, vodeći borbu sa elementima naturalizma, ti elementi grotesknog idu sve dalje i dalje. Konačna pobeda tih tendencija se ipak još uvek nalazi pred nama.

Mi tvrdimo da je ovde, u oblasti groteske, nužna uslovnost. Još je Puškin primetio da teatar ne treba da teži iluziji, da on svome cilju treba da ide direktnije - treba da bude uslovan. I kad se oduševljavamo mnogim stvarima kod Puškina, na primer *Scenama iz viteških vremena* moramo znati da ih ne bismo imali da Puškin nije bio pod uticajem Hofmana i Kaloa koji su se interesovali za grotesku. Meditir, *Scene iz viteških vremena* ne postavljaju se na scenu zato što do danas nije bilo sredstava

da se na sceni pojave životinje. Ja tvrdim da *Scene iz viteških vremena* mogu biti izvedene tek u okolnostima uslovnog teatra i groteske kao osobenog stila. Evo teksta Puškinove didaskalije: "Konji padaju!" Gde su nam sredstva da to izrazimo? Ta sredstva nam može pružiti očigledno samo groteska.

(...) Da bismo se dobro osećali i zaigrali u duhu groteske, potrebno je osjetiti stil groteske. Potrebno je da glumci ne samo spoljnim likom potsećaju, liče na zver ili pticu, treba da zbune, da zažive tako kako odgovara tim neljudskim bićima. Hofman piše da postoji neko srodstvo između ljudi i carstva životinja.

Govoreći o groteski, obično se podrazumeva smešno, zaboravlja na ono tragičko. Da bi se to razumelo dovoljno je pogledati crteže Goje i litografije Domjea.

Kad sam vam govorio o pantomimi i o potrebi treninoga za nju, nisam podrazumevao da je neophodno imati siže. Siže se u pantomimi pojavio tek u poslednje vreme. Pogodnost pantomime je u tome što, pošto nema siže, vi isključivo razvijate u sebi osećanje scenske forme.

(...) Bodler nam priča o engleskim ekscentricima: "Engleski Pjero - to nije bledi lik mesečara, mističan "po-

put čutanja", gibak i nem kao zmija, prav i dug kao vešala, na kakvog nas je navikao Debiro. Engleski Pjero se pojavljuje kao bura, pada kao svežanj a kad se smeje - cela sala uzdrhti. Njegov smeh liči na neki radosni grom!".

Vidite, da biste to ispričali treba uvesti analogiju sa pokretima životinja i predmeta. I postaće vam jasan način koji primenjujete radeći u oblasti groteske. (...)

Ako budete po knjigama izučavali suštinu groteske, lako možete pasti u zabludu. Pregledajući knjige koje trebiraju grotesku, ne jedanput sam se u to uverio. Uzmimo za primer crteže. Crteži Bušea su ponekad groteskni a ponekad opet nisu. U Kaloa je sve groteskno. A kad je u pitanju alegorija, odmah pada u oči ideja. Na primer, prikaz užasa - tendencija je u prvom planu.

Govoreći o različitim vidovima groteske, treba pomenuti i savremene ekscentrike. Njih bismo mogli bez sumnje pripisati predstavnicima groteskne umetnosti. Njuška u ekscentrika je namolovana na najradikalniji način. (...)

Zamoliću vas da pogledate još kod Brojgela *Pohod slepaca*, tu je elemenat groteske očevidan. Holbajn mlađi: *Ples smrti*. U Kaloa obratite pažnju na seriju plesova.

(...) Callot, Goya, Piranezi, ilustracije Sapunova, Bušea, himere Nôtre Dame de Paris.

(...) Zašto groteska postaje neophodna upravo sada?

(...) Karl Šefler: O suštini groteske, Novoe obozrenie, 1906, juli.

"Groteska, proučavanje ružnog, ne suprotstavlja se lepotom. Da bi se ružno dovelo do nivoa umetnosti, treba ga

razmatrati kao izraz istog duha koji u umetniku rada osećanje lepote."

Umetnosti koja traži samo idealnu lepotu, koja je lišena crta groteske - uvek nedostaje snage. Lepota valja svuda da se pojavi u odnosu prema ružnom. To osnažuje, i obnavlja i proširuje značaj lepote. Kao što blistav cvetak svoju lepotu duguje crnoj zemlji, tako se i lepota osvetljava senkom nakaznog".

Večno u tome neće biti postignuto ukoliko umetnici budu težili samo grotesknom tj. ako oni ne prihvate grotesku kao manir, kao izvestan prizvuk, ukras.

(...) Groteska na svoj način služi kao neophodan korektiv u umetnosti idealnog.

(...) Gotska umetnost. Težnja zvonika uvis a pristupi zaposednuti užasima, smešnim figurama, otelovljenju paklenih stvorenja. U gotici nalazimo zapanjujući balans između određenja i odricanja, između nebesnog i paklenog, između prekrasnog i nakaznog.

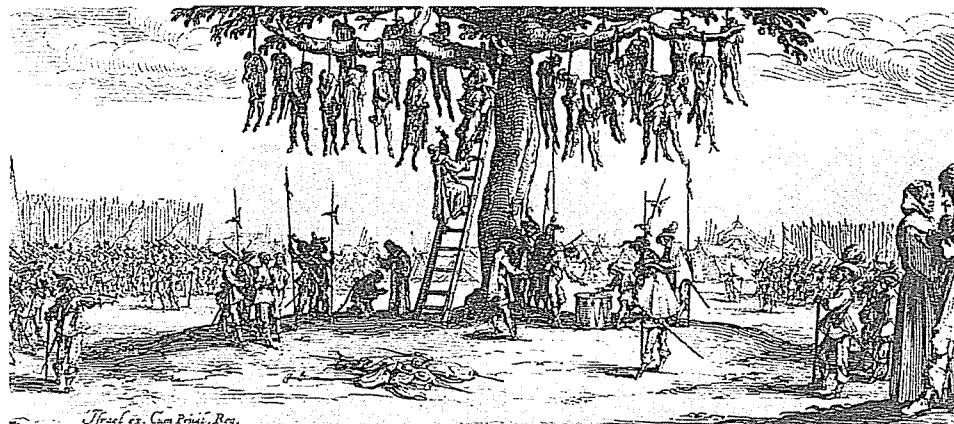
(...) U užvišenom je najviša forma groteske.

(...) Ushićenje modernista pred delima Mikelandela - krije se u momentima groteske kojih su puna njegova dela.

(...) Daljnji razvoj groteske? Suština groteske se najjasnije probija u stvaralaštvu Dega i Lotreka.

(...) Sva umetnost groteske nije ništa drugo do borba između materije i forme.

(...) Čim se umetnik počne nasladivati ružnim kao takvim - umetnost iščezava.



Žak Kalo:
"Stablo obešenih".
Iz albuma
Ratne patnje. 1633.

JEVGENIJ VAHTANGOV

GROTESKA - TRAGIČNA, KOMIČNA!

(...) Neophodni elementi teatra: komad - predložak za predstavu; glumac-majstor naoružan unutarnjom i spoljnom tehnikom; reditelj - vajar scenske predstave; Scenski prostor - mesto radnje; scenograf i muzičar kao saradnici reditelja.

Svaka vrsta predstave zahteva svoju formu prostora - Šekspir, Molijer, Goci, Ostrovski ...

"Karakterni" glumci više nisu potrebni. Svi koji imaju sposobnost za karakter treba da oseće tragiku (čak u komediji) svake karakterne uloge i valja se naučiti izražavati groteskno.

Groteska - tragička, komična. Neka umre naturalizam u teatru! O, kako je moguće postaviti Ostrovskog, Gogolja, Čehova! Najradije bih sad ustao i potrčao da ispričam o ideji koja mi se rodila.

Hteo bih da postavim *Galeba*. Teatralno. Onako kakav je kod Čehova. Hteo bih da postavim *Pir za vreme kuge* i *Svadbu Čehova* zajedno. U *Svadbi* postoji *Pir za vreme kuge*. Oni zaraženi kugom ne znaju da je kuga prošla, da se čovečanstvo oslobada ropstva, da na svadbi nisu potrebni generali.

Kod Čehova nema lirike, nego logike. Kad se čovek ubija to nije lirika. To je ili podlost ili podvig. Ni podlost ni podvig nikad nisu bili lirika. I podlost i podvig imaju svoje tragičke maske.

A opet lirika ume da bude podlost!

Groteska - tragična, komična!

Svesnjatski sanatorij, 26. marta 1921.

Tekstove Mejerhollda i Vahtangova
prevela OGNJENKA MILIĆEVIĆ

G. R. TAMARIN

TEORIJA GROTESKE

- ODLOMCI -

Lear: Gorke li budale!
Shakespeare

Groteskni izraz bio je u prošlosti svojstven isključivo likovnoj umjetnosti i (djelomično) književnoj satiri. Suvremena pak umjetnost nema niti jedne grane, počev od glazbe i plesa pa do arhitekture i filma, koja ne bi poznavala groteskne oblike. Unatoč tome, ne samo da nema zadovoljavajuće definicije pojma grotesknog, već ni cjelovite estetsko-psihološke analize te kategorije. Maločas smo upotrijebili izraz "groteski oblici" i time kao da smo već i odredili da se tu radi o čisto formalnoj kategoriji. I zaista, kad smo rekli da je glumac svoju komičnu ulogu šaržirao u grotesku, onda smo podrazumijevali da je stil (oblik) njegovih kretnji, karikirani govor, pretjerano isticanje smiješnog iz komičnog (kvantitativno)preraslo u groteskni oblik. Popularni junak crtanih filmova Mornar Popaj groteskan je po izgledu. Govori se o grotesknom obliku i stilu, ali ne o tragičnom obliku. Tragično je sadržaj.¹ Kada govorimo o tragičnom životu ili komičnoj ideji (apstraktnoj misli), prvenstveno mislimo na sadržaj i relativno rijetko se kaže groteskna misao, a nikada groteskni život.

Pitanju definicije pridružuje se, dakle, problem da li je groteska formalna, kako se u prvi mah čini, ili sadržajna kategorija.

Još jedan momenat čini složenim izučavanje groteske, a to je njena *relativnost*. (Nepomenimo ovdje odmah da u pojedinim jezicima groteska ima različit "prizvuk";

¹ Govori se, doduše, o tragičnom obliku, ali to u smislu varijacije, načina obrade nekog motiva, u tragičnom vidu, a što, dakako, implicira i sadržajni elemenat.

u francuskom svakidašnjem govoru znači samo komično-nezgrapno, nemajući primjesu gorkog i tragičnog, kao u njemačkom ili talijanskom.

Za evropskog je čitaoca opis enormno velikog spolnog uda Pantagruela, preko kojeg, tvrdi Rabelais, vojska prelazi kao preko mosta, djeluje izričito groteskno i to zbog pozadine realističkog načina mišljenja kojemu je ta hiperbola suprostavljena.

Nasuprot tome motiv Krišne, koji odjednom zadovoljava hiljadu svojih gupi (pastirica) ne djeluje groteskno, jer je čitava atmosfera legende (i njenog likovnog izraza) skladna mitološkom, sanjarskom, fantastičnom doživljavanju kulturnog podneblja, u kojemu su metamorfoze još moguća stvarnost, a granice objekata su labilne, u vječitom rastvaranju i ispreplitanju.

No relativnost groteske ne može se protumačiti isključivo različitošću vremenskog, geografskog i kulturnohistorijskog faktora. Istina je, doduše, da se miloska Venera ne mora činiti lijepom² Eskimu kanadskih polarnih oblasti, niti Bantu-ljepotica svidjeti posjetiocu "Musée de l'Homme" - relativnost estetskog doživljavanja dobro je poznata pojava - no varijabilnost grotesknog utiska mnogo je veća nego bilo koje druge estetske kategorije.

Osim te "općenite" relativnosti, koja je, iako u manjoj mjeri, svojstvena čitavom estetskom području, kao važniji momenat treba istaći relativnost u poimanju, psihologiji i izražavanju hotimične (svjesne) i nehotične (ne-svjesne) groteske.

Trbušasti Budha je za mene groteskan, a nije takav bio za umjetnika koji ga je vajao.

Bitno je različit slučaj kad moderni umjetnik (recimo Diesney ili G. Grosz) svojim ličnostima *hotimično* daje groteskni izraz.

Postoji dakle hotimično i nehotično oblikovanje grotesknog - neki objekt može postati groteskan, iako nije bio tako zamišljen. (Obratan slučaj, da groteskni objekt kasnije izaziva dojam realističnog, mislim da nije moguć).

Ove vrsti relativnosti nema niti kod komike ili bilo koje druge estetske kategorije.

U svakidašnjem se govoru groteska većinom izjednacuje sa smiješnim odnosno smatra se jednom podvrstom ili oblikom komičnog.



F. Goja:
"Kakvo herojstvo! Protiv mrtvih!"
39. list iz serije
Ratne patnje. 1810.

Ali, da li svaka groteska djeluje komično i da li se njena suština iscrpljuje u groteski?

² Pojam lijepog kroz čitavu studiju upotrebljavam u užem smislu, dakle skladno, dopadljivo (ne-ružno) a ne kao umjetnički izraz ili "uspjela ekspresija" uopće.

Dva su korijena iz kojih stariji estetičari izvode grotesku: elemenat karikature i fantastičnog.

Hartmann i Krause identificiraju grotesku s karikaturom. Groteski oblici nisu po sebi smiješni, nego po tome što djeluju kao karikatura viših oblika - kaže Hartmann, koji taj izraz (kao i mnogi drugi) upotrebljava i u smislu sirovo-komičnog. Krause ističe pretjerivanje kod groteske.

Tačno je da u vrlo velikom broju slučajeva groteska ima karakter parodije, hiperbole, karikiranja, ona je gotovo uvijek deformacija, no nije svaka groteska karikatura - tekstovi E. T. A. Hoffmanna ili Huxleya to nisu - niti pak navedeni autori preciziraju specifičnosti groteske karikature.

Vischer, Botz i Koestlin nalaze podrijetlo grotesknog u fantastičnom. Vischer definira grotesku kao "fantastično-komično u naiynom rodu". Od svih starijih autora on svojim primjerima najbolje osvjetljava grotesku: lik gubi svoje čvrste obrise, rastvara se u ludačkom snu: strojevi postaju dijelovi čovječjeg tijela, stolovi i stolice govore, đavo jaše na samostanskom krovu, životinjska njuška produžava se u topovsku cijev.

On prvi³ ističe složeni karakter groteske (kombinaciju više objekata, iako nije nužno da groteskni objekt bude sastavljen). No sigurno je da svaka groteska (iako ima uvijek nečeg neočekivanog, "neredovitog" u sebi) ne mora biti fantastična.

Romantičari, koji su sebe ponekad smatrali slikarima "du grotesque et laid" suprotstavljaju grotesku lijepome (V. Hugo), a Tarde sublimnom. Ako pojma lijep shvatimo u užem smislu (a ne kao umjetničko uopće), onda možemo iskrivljenost, nacerenost i disharmoničnost groteske u neku ruku i poistovjetiti sa ne-lijepim (iako je groteskna stilizacija često dopadljiva). H. Schneegans je s pravom ukazao na nedovoljnost svih gornjih definicija.

³ Tj. prvi od grupe hegelovskih estetičara. Jer element kombinacije, na kojem ćemo i sami insistirati, napominje (derogativno) i sam Hegel, pa i autori renesanse i manirizma.

Njegova definicija prevladava suprotnosti teorija karikature i fantastičnog: groteska je karikatura kod koje nesrazmjer između prirodnog i karikiranog poprima kolosalne (ungeheuerlich) i nemoguće dimenzije. Groteska počinje tamo gdje počinje i nemogućnost - tvrdi Schneegans i ta teza mu služi kao linija vodilja u njegovim historijskim razmatranjima.

Ali ni izdaleka u svima. Vidjet ćemo mnoge primjere grotesknih doživljaja, koji nisu niti besmisleni, niti fantastični, pa ni nemaju karakter karikature.

Što se pak tiče Schneegansove psihološke teorije dejstva groteske, njegovo je moralizatorstvo suštinski nepsihološko.

Vrijednost je njegove studije u tome što, unatoč svoje jednostranosti, konkretizira neke osobitosti koje su tipične za grotesku uopće, a ne samo za literaturu.

Svim gornjim teorijama treba prigovoriti njihovu uskoču: oni smatraju da se groteska uglavnom iscrpljuje u komici.

Zar je nužno upravo s komične strane pristupati groteski? Ne, možemo i s one tragične, besmislene (alogičke) i jezive.

Od jezivog u umjetnosti polazi W. Michel pisac bogato ilustrirane knjižice: "Das teuflische und groteske in der Kunst".

Michel je sušla protivnost svog zemljaka Schneegansa. Dok je Schneegans profesorski pedantan, iscrpan i uglavnom se zadržava na formi, Michel je erudit intuitivnih zapažanja i osjetljiv za psihološke opservacije, on prvenstveno analizira sadržaj: strah i jezu u umjetnosti.

Dok prvi u lančine analizira objekt, ovaj impresionističkom osjetljivošću fiksira doživljaj: složena čuvstva koja izazivaju jecivi i nakazni stvorovi.

Michelova zapažanja, unatoč njegovc ponešto jednostrane "metafizike Ničega", daju, osim nekih eseja sovjetskih autora o Chaplinu, najbolje podatke o groteski, a naročito o prirodi "tamnih slojeva duše i njenog doživljavanja negativnog".

Oblikovanje strašnog - od kipara gotike, preko Caillota, Goye, E. T. A. Hoffmannia, E. A. Poea, Dostoevskog, Huysmana, Wellsa - jedan je od simboličkih izraza čovjekova čustvovanja svijeta, buntovna afirmacija života, demonsko stvaranje svijeta.

Nosilac jeze je maska. A jeza se često maskira cerekanjem, odvratnošću, banalnošću, no ona persistira i u bezazlenim automatima što se kreću, u voštanim figurama, pa i u ljupkim marionetama.

Po Michelu je groteska specijalni slučaj vezivanja jezivog i komičnog.

Zanimljiva ali vrlo sporna (!) je njegova misao da se groteska razvija uporedno s impresionističkom izražajnom tehnikom, koja nastoji "odraziti ono panično uzbudjenje u objektu u svojoj najoštrijoj formulaciji".

Za nas (gradane sredine XX vijeka) se ekscentrična umjetnost groteske mnogo više podudara s ekspresionizmom i nadrealizmom i zaista, ona će jače dati obilježje vremenu poslije prvog svjetskog rata (Chaplin, Pirandello, Chiarelli, Grosz itd.) nego što ga je dala bilo kojoj prijašnjoj epohi.⁴

Svojim impresionističko-sintetičkim pogledom Michel je uočio bitne karakteristike doživljavanja i privlačne sna-



A. Dürer:
"Memento mei". Smrt jaše, 1505.

ge grotesknog. No on, iako osjetljiv psiholog, nije istražio logiku groteske u jedinstvu formalnih i sadržajnih elemenata. Njegove generalizacije ukazale su na korijene groteske, ali je nisu raščlanile.

Pogledajmo tužno lice Grocka čiju tragiku ne može prikriti bijela larva, radirunge Goye, povorku Groszovih invalida - marioneta koji defiliraju pred bogom ili pročitajmo "Život kukaca" J. i K. Čapeka - i naročito oštrot će se pokazati tragična komponenta groteske. I svako tumačenje groteske koje obraća pažnju samo na komični, a ne i tragični ili tragiko-komični elemenat groteske, nužno je necjelovito i psihološki promašeno.

Tragični element u groteski spominje se kod talijanskog grotesknog teatra (De Benedetti, Chiarelli, Antonelli itd.) i Pirandella. (Posebno je pitanje iziskuje li groteska drama groteskno stiliziranu glumu ili je adekvatna i realistička interpretacija.)

E. Damiani ističe da je groteska na svojstven način povezala farsu (i opet burlesku!) s tragikom.

⁴ O groteski najnovijeg vremena (Dürrenmatt, N. West, Malaparte itd. suvremenici crtani film i "limerick") je ponešto ranо datи definitivni sud.

Pirandellov humor karakterizira se kao umorismo tragico, koji nastaje iz spoznaje absurdnosti, tragičke i stvarnosti. A sam Pirandello smatra: "che la vita e una molto triste buffonata ..."

Drugi veliki majstor suvremene groteske jest Charlie Chaplin, čija komika ima duboko tragički prizvuk, vabeći suze i za vrijeme divljega smijeha.

Chaplin je "gorki clown". Sovjetski autori naročito ističu tragičnu komponentu Chaplinove umjetnosti.

"Spaseni prepoznaće svog spasitelja samo onda kada je pijan. Smiješno? - Tragično. To je Ščedrin. To je Dostoevski. Maloga tuče veliki. On je istučen ..." (Eisenstein).

A Kozincev piše: "U starim estetikama određivala se grada pogodna za ono što je komično, uzvišeno, poe-tičko. Chaplin je uništio granicu mogućnosti smiješnog ..." "A što je sada grada za smiješnu situaciju u Chaplinovim filmovima? Čovjek što umire od gladi izjede svoje vlastite cipele."

Tragikomično je kategorija koja je najbliža grotesknom.

No - Don Quijotte i Shylock su tragikomični, a Chaplin i Švejk groteskni, iako su svi oni satkani od tragičnih i komičnih elemenata. Gdje je tu razlika?

Odgovor na to pitanje riješit će jedan od osnovnih problema groteske. U svom eseju "Narodna umjetnost Ch. Chaplina" Kozincev daje nekoliko sjajnih podataka i karakteristika ekscentrične umjetnosti. Dok se prijašnji autori bave literarnom satirom i likovnom karikaturom, Kozincev se najviše zadržava na filmskom "gagu" (koji je preporodio grotesku).

Ekscentrika - to je komika alogizma (smiješno i besmisleno), naglavce postavljeni svijet.

"Gag - to je pomaknuti sistem misli, to je ispremiješani razlog i posledica, to je stvar koja je iskorisćena uprkos svojoj svrsi, to je metafora, koja je postala realnošću, to je realnost koja je postala metafora. To je ekscentrični otpirač koji otvara vrata u svijet gdje je ukimata logika".

Po prirodi svojoj ta je umjetnost duboko infantilna (Eisenstein naročito podvlači infantilizam Chaplinova pogleda).

"Svi postupci, sve reakcije svi osjećaji i misli ovog novog clowna potčinjeni su istom zakonu alogizma: tuku ga toljagom po glavi - on se smiješi. Daju mu violinu i gudalo - on stavlja gudalo na rame i vuče po njemu violinom."

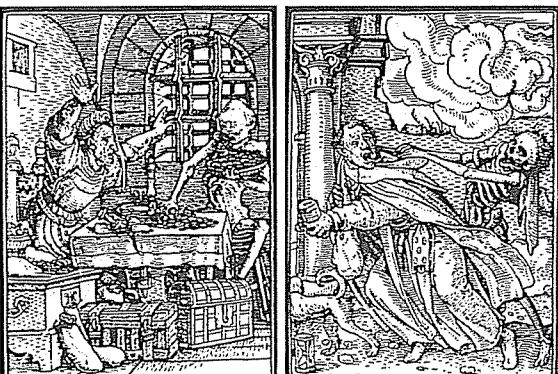
Još jedan korak od alogizma ekscentrike, i to je već "kaos" futurizma, koji često i djeluje groteskno.

Primjedbe Kozinceva, i što se tiče forme i sadržaja, u mnogome proširuju spoznaju ne samo o gagu nego i o groteski uopće.

No on još uvijek ne prodire do posljednjih korijena, niti tumači grotesku u cijelosti. Alogizam je odlučna komponenta groteske, ali njena deformnost potiče upravo od toga da je tom alogizmu simultano suprostavljena i jedna oprečna tendencija. A nije teško navesti i primjere izričito cerebralne, intelektualističke groteske (Karinthy, Pirandello) pa da uvidimo da alogizam po sebi ne može protumačiti naš problem.

Evo tumačenja o groteski. Podataka ima mnogo. I previše. Njihov zbir možda i iscrpljuje složenu prirodu groteske, no ovako smo upoznali različite pojave praćene najrazličitijim doživljajnim kvalitetima, jezu i smijehu, alogizam i nacerenost, grohot i gorki smiješak - i sve se to naziva imenom groteske.

Možda je jedina zajednička crta do sada upoznatih



Holbij mladi: "Plesovi smrti", oko 1525.

grotesknih objekata njihova *ne realističnost*. Groteska je uvjek stilizirana (iako ta riječ ne zvuči najbolje u odnosu na literarnu grotesku). Ta je stilizacija disharmonična, često gruba i fantastična. Groteskno i realistično (u smislu prirodnog, naturalističkog, neoblikovanog) pojmovi su koji se isključuju.



Treba, dakle, dati tumačenje koje će obuhvatiti sve te pojave.

Još su uvjek uglavnom otvorena pitanja: Definicija groteske – da li je forma ili sadržaj; pitanje relativnosti (varijabilnosti) groteske, i njenog podrijetla.



- I po vremenu nastajanja i po unutarnjem karakteru bliski su nadrealizam, eskcentrika i filmska groteska.

Nigdje alogizam u toj mjeri ne može realizirati svoje fantastične montaže kao u gagovima grotesknih (pogotovo crtnih) filmova. Bilo je potrebno da tehnika stvori kameru, koja iz najrazličitijih pozicija može zahvatiti objekt i da se primjeni montaža slika (kadrova), pa da se stvari oslobole sile teže, ograničenja svoje vlastite prirode i na taj način čitave filmske romane izgradi na principu komike "spajanja nespojivog".

Antagonistički proces mehanizacije živog i oživljavanja neživog, (koji izaziva čudjenje i smijeh kod gledaoca marioneta) možemo zapaziti i kod junaka grotesknog filma.



Iz ogromne literature koja je napisana o umjetnosti Chaplina navest ćemo ovdje samo jedno mišljenje njemu kongenijalnog umjetnika filma, koji najbolje može protumačiti Charlieovu umjetnost, riječi S. Eisensteina, iz njegovog prodornog eseja:

"Charlie the Kid". "Razmišljajući o Chaplinu, ja ga uvjek vidim u liku tog veselog, nasmijanog malog Kineza, koji gleda kako se smiješno ljujla glava velikog muškarca od udaraca ruku male žene.

Nije važno što je Kineskinja - mati.

Nije važno što je muškarac - nezaposleni otac.

Uopće nije važno što je uopće mrtav.

Utome je tajna Chaplina. U tome je tajna njegova očiju. U tome ga ne mogu oponašati. U tome je njegova veličina.

Biti u stanju vidjeti lik tih pojava neposredno i iznenadno – izvan njihova moralno-etičkog smisla, izvan prosudivanja i osudivanja, onako kako na njih gleda dijete kad prasne u smijeh – eto u čemu je on originalan, u čemu ga ne mogu oponašati, u čemu je jedinstven".

Ovom metodom infantilnog načina promatranja pojavu piše Chaplin okrutnu i nesmiljenu, grotesknu kritiku modernog života, suprotstavljajući "prirodnu" logiku djeteta, vagabunda, malog čovjeka logici "odraslih", svijeta ratova, bijede, tekuće vrpce kapitalizma, policajaca i diktatora.



Chaplin je antipatetičar do krvi. Bleiman ističe da kod njega nema katharze i da bi se Aristotel vjerojatno zgrozio nad barbarstvom Chaplinove umjetnosti. Groteska ne poznaće katharze, i to ne samo zato jer odražava vrijeme u kojem su protivurječnosti pojedinaca i zajednice ne rješive, već i zato što infantilni (a također i cerebralni) pogled ne poznaće grijeha, kajanja, pročišćenja i smirenja. Simultani pogled djeteta i odaslog, između kojih oscilira doživljaj groteske, uslovjuje ono stalno poremećenje proživljavanja sućuti i cinično-komično kontrapunkiranje tragike."



- U likovnoj kritici građanskog društva, u odražavanju sintetičke slike naličja velegrada, u ciničkom izobličavanju idila i navika – najizrazitiji predstavnik i možda osnivač moderne groteske je George Grosz.



Pogledajmo Groszove marionete, koje se pojavljuju u završenoj sceni dramatizacije Švejka. Povorka invalida pred Gospodom Bogom. Jedan nosi svoju nogu u ruci. Drugi puže. Sljedeći se opet neprekidno zapliče u svoja crijeva, koja vise iz trbuha, i posrće. Mikroskop racionalno hladno konstatira da je komično kada se netko zapliče u nešto i posrće. Još je komičnije ako



Leonardo da Vinči: "Groteska glave", oko 1490.



je to vlastito tijelo. Gledalac bi se smijao. Ali ne-mikroskopski pogled čuvstava upozoruje: to su crijeva, u ratu prosuta crijeva. I smijeh se prekida ili se pretvara u stravični kikot. - Kontradikcija dvaju pogleda.

Čitava ta povorka pred bogom je mikroskopski logična. Vojnik treba da izvrši naredenja, a poslije da raportira. Naredenje se izvršuje do krajnje granice militarističke logike, do punog apsurda povorke mrtvih. To i jeste smisao Švejkove ličnosti, koji je groteskan, jer stopostotnom afirmacijom militarizma, slijepom poslušnošću ide-

alnog K. U. K. vojnika, izobličuje tu instituciju do apsurdnosti. Dobro je to zapazio E. Piscator, režiser komada. Karakteristično je za Švejka da on negira automatskim afirmiranjem. Ima nešto u njemu od marionete, kao što ga ima i u Charlotu. On pravolinjski ide svojim putem – i uopće ne shvaća posljedice svojih čina. U svojoj jednootražnosti, gotovo automatizmu, Švejk radi po svojoj logici, koja je (unatoč službene identičnosti) u strašnom raskoraku sa logikom njegove sredine. Suština njegove komičnosti i jeste u tome da on ne shvaća svoj položaj, ali u toj se komici miješa i doživljaj apsurdnosti i tragike. On je stalno u smrtnoj opasnosti, i da nisu uvjereni da je blešav, Švejka vi već davno strijeljali – iako radi samo tačno ono što mu nareduju. Sve to skupa čini grotesknii dojam.

Groteskan je – jer gledalac (čitalac) neprekidno oscilira između njegove (dječje) logike i svoje odrasle svijesti.

Groteskno – i po svojoj stravičnosti jače nego sama tragika – djeluje prizor kada goli mrtvac, koga voze kamionom, počinje poskakivati i neprestano mlatarati rukama. Ti nespretni pokreti, inače, djeluju neodoljivo komično, no ovdje komičan postaje mrtvac, narušen je patos smrti i zbog toga je ova groteska još strašnija od tragike. (Inače, psihogeneza groteske je tu vjerovatno slična kao kod pokreta marionete.) Ovdje je posrijedi intelektualno hladno prosudivanje, ("ti su pokreti komični") u svojoj suštini agresivno, koje ne može ne vidjeti ono što je smiješno, sitno i deformno u tragičnom i veličanstvenom.

Još više je groteskna tragika, kod koje se u prvom planu pojavljuje apsurd. Nekoliko okrutnih primjera imamo u komadu braće Čapeka: "Iz života kukaca".

Da je groteska po svojoj prirodi tragikomična i da je tragikomici najbliža, zabilježili smo već: u tragikomicnom

se motivi javljaju uglavnom naizmenično, i djeluju skladno svojoj kvaliteti: mi žalimo Shylocka kad je tragičan, a smijemo se kad je komičan; nesreća George Dandina nas potresa za čas, ali se smijemo kada nadmudre prevarenog muža.

Groteski se motivi ne izmjenjuju, nego mijesaju: postoje tragikomični karakteri. A groteski? Go- vori se o grotesknoj figuri ali ne o karakteru. Osjećate koliko je tu naglašen vanjski momenat, nasuprot unutarnjem?

Tragikomični karakter duboko je plastičan, živ, uvje- ljav. U njemu su oformljene protivječnosti ljudske duše. Shylock, unatoč monstruoznosti, pa i nevjerljavnosti njegova zahtjeva za funtom mesa, djeluje uvjerljivo, ljudski, on je cijelovit karakter. Tragikomični lik može se interpretirati bilo u tragičnoj bilo u komičnoj varijanti, i nema ni jednog slavnog tragikomičnog lika dramske umjetnosti (Shylock, Dandin, Sganarelle itd.) koga poneki režiser nije postavio u tragičnom ili komičnom tumačenju njegove ličnosti. Nasuprot tome, groteskne figure nemaju te unutarnje "pokretljivosti", niti se bilo u čemu mogu mijenjati. Groteskna figura je tragikomična, ali bez unutarnjih protivječnosti, naprotiv, u cijelosti kruta, jednoobrazna i automatska. Ne podsjeća groteska uzalud na marionetu.

Doživljaj groteske uvijek je vezan uz neku situaciju u koju dospijeva Charlot ili Švejk, a ne uz njihov karater. Švejk i Charlot pak groteskni su zato jer uopće nisu svjesni svoje situacije, postoji ogromna disparalnost između njihova delanja i posljedica tih postupaka prosudenih po logici društva. Švejk postaje groteskan jer on, dobar vojnik, ne shvatajući da ga kao dezertera ili špijuna mogu strijeljati, potpuno spokojno i mirne savjesti govori istinu. Niti mali židovski brijač ("Diktator") koji se upušta u borbu sa SS-ovcima nema pojma što on zapravo radi. Upravo je jednoobraznost tih likova (njihova ozbiljnost, uporno čuvanje svog doslovanstva) faktor koji ih čini grotesknim, jer se oni ponašaju automatski, ne znajući prosluditи prilike u kojima se nalaze.

Razmatrajući odnos grotesknog i tragikomičnog opazili smo da je groteska pretežno forma (sa sličnim sadržajem) u odnosu na tragi-komično.

A sada da se ukratko osvrnemo na odnos groteske i burleske (farse koji je zadavao toliko brige starijim estetičarima. Burleska (koja je mnogo određenija, sadržajno, fabulistički oformljenja, konkretnija od ostalih grana komike) pokazuje maksimalnu sličnost s groteskom, i po primilitivnoj sirovosti, izobličenosti (ekstremnoj karikiranosti) bezobzirnoj agresiji, a pogotovo su slične njihove tipične fabule i likovi. Samo što je groteska ozbiljnija, više zasićena tragikom. Groteski clown je mnogo tužniji od grubog vjesljaka burleska.

I zato možemo precizirati da je groteska u odnosu na burlesku pretežno sadržaj (uz sličnu formu).

Već smo imali prilike istaći razliku tragičnog i grotesknog: tragika znači patos i uspostavljanje harmonije, groteska je antipatetična i ruši harmoniju, zbog toga (i jer u njoj dominira infantilno, a ne etičko "ja") grotesku i ne prati katharza, oslobođanje od afekata, već poremećena katharza i zbrka čuvstava.

Pored toga što mnogi snovi ostavljaju groteskni *dojam*, postoji velika sličnost u strukturi, mehanizmu i psihogeničnoj objavi pojava: tehnika sažimanja; obrat afekata i parodikalne čuvstvene reakcije; "pretjerivanje, monstruoznost i bezmjernost"⁵; alogizam i infantilizam izražavanja; demoni; omogućavanje nemogućeg; srodnost s nadrealističkom konstrukcijom.

Nije potrebno opširnije razlagati vezu nadrealizma i sna. Velik broj nadrealista, svjesno je sebi postavio za cilj oblikovanje motiva sna, slikanje nevidljivog svijeta u nama i simultano prikazivanje objekata poput vezivanja slika

⁵ Schernerova karakteristika sna.

u snu, a ako ne izravno, da odrazi podsvijest, zanemarujući u cijelosti svjesnog "vanjskog" i "objektivnog" čovjeka. (Salvador Dali u svojoj ranoj periodi).

ulogu u karnevalskim, burlesknim i grotesknim prizorima, i tu nalazimo dvije komponente: persistiranje prastare fabule i aktuelnu društveno-političku satiru.

Autori koji su tragali za podrijetlom groteske, propustili su da učine posljednji korak do kanibalističke totem-svečanosti.

Boga-totemu su žrtvovali, raskomadali i pojeli.

I naša metafora da psihička stagnacija kod groteske nastaje jer ne možemo "svariti" absurdnost, neočekivanost u objektu, odjednom dobiva doslovno značenje – ne moći (intelektualno i etički) svariti ono što se nekad činilo s najvećom ugodom.

Ma kako nastrano to i izgledalo, dovoljno je pratiti groteskne motive, pa da se uvjerimo o toj kanibalističkoj komponenti.

Prije svega: već u Plautovo vrijeme grotesknog glumca nazivali su manducus, a u srednjem vijeku to prevode sa jaculator (farceur bouffon, primjećuje Wright) tumačeći da je karakteristika tog lica kojoj duguje svoje ime, što pravi grimase kao čovjek koji proždrljivo i gadno proždire svoju hranu. Sjetimo se i Karinthijevog tumačenja fiziologije smijeha – grimase kod smijeha podsjećaju na grimase pri povraćanju.

Likovna je umjetnost prepuna grotesknih figura koje jedu jedne druge, da spomenemo samo glasovite kmerske reljefe i Saturna, s crkve Mont-Majour u Provenci, koji proždire svoje dijete, motiv koji susrećemo i kod Goye, Boschov: "Satanov prijesto", "Le Rongeur" na pariskom Notre Dame, itd.

Totem-žrtva umire u strašnim mukama, njegovo je lice iscereno u samrtnom krevljenju facii hippocratiae, a Karinthij upravo i smatra da grčeviti smijeh podsjeća na tu grimasu umirućeg.

Možda bi se upravo tu i mogla primijeniti njegova tek skicirana hipoteza. Još kod ekscentrika ubijstvo clowna je trenutak koji izaziva najjači smijeh: Pieretta vuku na stra-

Naravno, groteska i nadrealizam, kako rekosmo, iako su slični nisu identični. Razaranje objekta i "besmislenost" je veća kod nadrealizma, dok kod groteske pada više u oči deformiranost.

Ako su dionizijske svečanosti i falički ceremonijali (mit o bogu plodnosti – Adonis, Osiris, Athis, Dionisos – koji je lišen svog muškog organa, povorka s Phalagorionom) kolijevka dramske umjetnosti i poezije, onda je još primitivniji oblik ceremonijala krvava totemska svečanost (da-kako uz primjesu i drugih, naročito faličnih kultova) ishodište groteske, bolje reći njen praoblik.

Od boga-totema, koji je ubijen i pojeden na groteskno-strašnoj svetkovini, vodi ravan put do likova najmo-demnije groteske. U tragičnom vidu nalazimo ga u misterijama (a po Flögelu u srednjevjekovnim misterijama ima mnogo groteskno-vulgarnih šaljivih elemenata), u komično-burlesknom još uvijek često sa božanskim i svetačkim licima, pak, u glavnim ličnostima karnevala, svetkovina ludog pape (papa – representant boga), pajaca Augusta, Hanswursta, Kašpareka (glavnih ličnosti marionetskog kazališta), dvorskog ludaka⁶ (koji uživa nepovredivost, tabu je poput boga totema) pa sve do tragičnog clowna ekscentrika i figura najnovije groteske: Chaplinovog cirkusanta Charlota (zanimljivo, poslije filma "Cirkus" Chaplin je htio snimati film o – Kristu!), Petruške Stravinskog, Pinnochia i Mačka Feliksa (koji je fizionomiju posudio od Avgusta). Lord Nered, za čije vladavine prestaju svi zakoni (države i razuma), na kojeg Kozincev nadovezuje ekscentrike samo je jedna karika u lancu karnevalskih figura. Sveštena lica (glavni "glumac" ritualističke svečanosti) igraju odlučnu

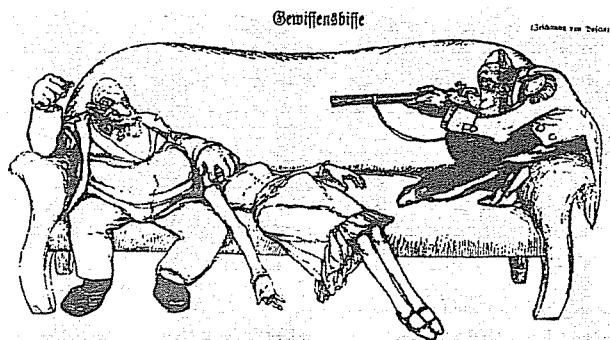
⁶ Papinski skiptar nalazi se i u ruci ludog pape i kasnije dvorske budale. No zanimljivo je da sličan štap s podvinutom drškom nalazimo već kod grotesknih životinja egipatskih karikatura koje nose duše na onaj svijet. I opet se radi o posmrtnoj povorci.

tište, on se užasno opire, no sve je uzalud. Guillotiniraju ga - i krvava se glava otkotrlja. A truplo? Ono će pogradići glavu i strpati je u džep.

Smijeh kao izraz боли (gorki smijeh satiričara, Swifta, Chaplina, Grocka itd.) neveseli smijeh nedoumice, mučni smijeh prevarenog i poniženog, usiljeni smijeh nesretnog Bajazza, ludački smijeh onoga koji je od tragičnog udesa poremetio umom, - neugoda smijeha javlja se u raznim nijansama i psihološkim kvalitetima, a sam groteskni smijeh, bolje rečeno smijeh nad grotesknim, vidjeli smo, sadržava u sebi isto toliko neuode kao i ugode.

Kaže se: ubiti nekog smijehom, uništiti ismjejući ga, (ubiti unižavajući njegovo "ja", kao npr. impotentnog Hinkemanna istoimene Tollerove drame koji sve može oprostiti samo to ne što su mu se smijali) - i to "ubojsvo smijehom" bilo je, izgleda, nekad neposredni akt. Nikada plač nije izraz tako intenzivne боли, razornog potresa kao smijeh.

I time prelazimo na eroičku komponentu groteske. Osim totem-svečanosti i falički ritusi (njoj u mnogome



Ž. Pasken:
"Pitanje Savesti", Simplicissimus, Minhen, 1906.
Majmun u oficirskom fraku s epoletama i fesom na glavi,
puca sa jednog kraja sofe na drugi, gde buržuj s cigaretom
u desnij ruci - levom davi devojku koja leži kao lutka.
Prvi utisak - smešno. Drugi utisak - strašno.

srodnji) dali su svoje obilježje groteski i, kako tvrdi Wright, saliri uopće.

No, treba da odredimo općenito ulogu i karakter erotike u groteski. Pada u oči da u groteskoj umjetnosti gotovo i nema eroičnih prizora, tj. nema u smislu realizirane dvospolne ljubavi.

Nasuprot tome ona vrvi od opscenih opisa prikazivanja genitalija i ekskrementalnih funkcija, raznih "nepristojnosti", a mnoštvo oralno-kanibalističkih elemenata mogli smo zapaziti otprije. To nije slučajno. Jer kao groteska općenito ima infantilno (narcističko) obilježje, to i njenja erotiku ima narcistički karakter. Moglo bi se reći da je erotikom groteske dominirao libido predobjektnog (oralnog, analnog, a često i perverznog) karaktera.

Vidjeli smo da je groteska najuže povezana sa satirom, kritikom i okrutnom negacijom, pa prema tome i ne ulazeći u detaljnije historijske analize (a koje bi to potvrdile) možemo očekivati da se ona javlja u vrijeme raspadanja (izobličenja) društvenih sistema. Naime - hotimična groteska, kao svjesna satira i kritička karikatura. Srednji vijek je bogatiji grotesknim oblicima od renesanse, ali renesansa svjesno izobličuje feudalne ideale u groteskoj karikaturi i parodiji viteškog života.

Općenito se može pretpostaviti da će oni društveni uvjeti stimulirati groteski izraz (kao motiv, kao konstrukcioni plan ili kao doživljavanje samoga sebe ili svoje okoline) u kojima imanentno dolaze do izražaja neke od strukturalnih komponenata same groteske.

Inema sumnje, djelo, koje bi istom adekvatnošću kojom je Balzacova "Ljudska komedija" odrazila XIX vijek, izrazilo condition humaine dvadesetog, trebalo da se zove "Ljudska groteska".

HANS GINTER

PRILOG

TEORIJI GROTESKNOG

Struktura grotesknog objekta

Jednostrana vezivanja grotesknog za komično i satirično ili, pak, za demonski pogled na svet često su uzrokovana izborom materijala. Kako gotovo svi autori do definicije grotesknog dospevaju putem uopštavanja izvedenih iz materijala što su ga sami izabrali, definicije često pate od jednostranosti i ograničenja odabranih primera. Na taj način pitanje o merilu na osnovu kojeg se sudi o tome šta je groteskno ostaje u krajnjoj liniji otvoreno.

Jedno obuhvatnije stanovište zastupa L. B. Dženings. Njegovo određenje grotesknog glasi: "Možemo da kažemo da groteski objekt uvek otkriva spoj zastrašujućih i smešnih svojstava – ili, da budemo precizniji on kod posmatrača simultano izaziva i reakcije straha i reakcije veselosti."¹ Dženings svoje shvatanje obrazlaže čisto empirijski: "Pošlo su teorije o grotesci odувек fluktuirale između ideja o vanzemaljskom užasu, s jedne, i onih o smešnoj bufoneriji ili šaljivom ulepšavanju, s druge strane, možemo s pravom da prepostavimo da su ove naizgled kontradiktorne tendencije spojene u samom fenomenu i da mehanizam njihovog povezivanja predstavlja ključ da se fenomen razume". Naslov Dženingsove knjige, *Smešni demon*, u u pregnantnoj formi sadrži njegovo shvatanje o grotesknom kao o spoju užasnog i smešnog. Dženings pažnju koncentriše na "svojstva objekta, a ne na svojstva hipotetičnog sveta iz koga objekti izrasta". Analizom strukture grotesknih objekata Dženings dolazi do zaključka da se oni odlikuju visokim stepenom deformacije, ali ova deformacija, smatra on, ne

sme voditi neprepoznatljivosti, već treba da predstavlja "graničnu zonu između prepoznatljive i neprepoznatljive forme". U grotesknom je iskustvena stvarnost, a naročito ljudsko obliće, preoblikovana u neku vrstu "anti-norme", ali tako da iza anti-norme može da se raspozna norma. Na sličan način T. Kramer u svojoj disertaciji *Groteskno u E.T.A. Hoffmannu* ističe da je važno da "negde postoji normalno kao racionalno merilo, tako da iracionalno, mereeno njime, uznemirujuće jasno dode do izražaja"². Dženings uspešno razlikuje karikaturu od grotesknog oblika (ovim problemom se pre njega ozbiljno bavio Šnegans): "Groteska otkriva nešto više od površne deformacije kakvu srećemo u većini karikatura; karikaluralna deformacija menja samo konture originala i postiže efekat tako što preuvečiava deo, ne narušavajući celinu; groteska deformacija, međutim, prožima osnove naše percepcije realnosti".³

Niz važnijih opažanja o groteskoj strukturi objekta nalazimo u Tamarinovoj Teoriji groteske.⁴ (...) Za razliku od kategorija kakve su komično, tragično ili fantastično, konstatuje Tamarin, groteskno je manje sadržinski određeno i izražava pre svega formalnu strukturu montaže disparatnih elemenata. Groteskno je u prvom redu forma povezivanja disparatnih elemenata u jednom objektu, ispunjena "potencijalnim sadržajem". Potencijalni sadržaji su komično, tragično, besmisleno, jezivo, infantilno, fantastično, itd.

(...) T. Kramer s pravom podvlači od kolike je važnosti što u grotesci vlada "odnos napetosti" a ne "odnos kauzalnosti".⁵

Premda groteskno u prvom redu predstavlja odnos napetosti među disparatnim momentima u grotesknom objektu - setimo se da reč "groteskan" u svakodnevnoj upotrebi većinom označava izražitu disproporciju - njegova struktura pokazuje upadljivu bliskost izvesnim motivima. Ograničićemo se ovde samo na nekoliko motiva.

¹ L. B. Jennings: *The Ludicrous Demon*

² Thomas Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*, München, 1966.

³ H. Schneegans: *Geschichte der grotesken Satire*

⁴ G. R. Tamarin: *Teorija groteske*, Sarajevo 1962.

⁵ T. Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*

San je blizak grotesknom, jer se i on služi tehnikom montaže raznorodnih elemenata. Svet sna je istovremeno i smešan i monstruozan, jer su u njemu na začudujući i iznenadjujući način alogično povezane heterogene stvari. Drugi motiv svojstven grotesknom oblikovanju je ludilo. Mnogostruku primenu našao je pre svega kod romančara. Ludilo razbija norme sveta na koji smo navikli i dopušta da se povežu najudaljenija područja.

U grotesknom oblikovanju čest je i motiv bekstva, jer sjedinjuje strah sa komičnim. Komično slikanje tragičnog dogadaja, smrti na primer, takođe lako prelazi u grotesku.

U delima u kojima je zastupljeno groteskno neretko se sreću marionete i automati. Sami po sebi oni nisu groteskni. "Ali groteskni kvalitet nastaje kada se likovi iz komedije del arte i svih njenih dramskih nastavljača pretvore u mehaničke lutke na koncu, kad u prostor organsko-duševnog prodre mehaničko-bezduševno i tako otuđi naš svet. Lutke marionetskog pozorišta postale bi groteskne tek kada bi oživele i iz sveta stupile u naš".⁶

Groteskno kao struktura književne kompozicije

Setićemo se da je, na primer, Viland odredio groteskno imajući u vidu reakciju čilaoca. Prema Vilandu groteskno izaziva "smeh, odvratnost i zgranutost". V. Mihel je dejstvo grotesknog okarakterisao kao buđenje "mešovitih osećanja" koja dušu bacaju u mučnu pometnju i uz sve ostalo stvaraju i osećaj vrtoglavice".⁷ Koliko god da su ubedljivi, ovi psihološki kriterijumi ipak ne mogu da nas zadovolje, jer ne sadrže nikakva čvrsta merila.

Jedan, po našem mišljenju veoma plodonosan pokusaj da se čisto psihološki momenat potisne u korist objektivnije odredive strukture umetničkog dela učinio je Gerhard Menšing u svojoj disertaciji *Groteskno u modernoj drami*. Menšing u njoj postavlja pitanje da li se može, nezavisno od dejstva, dati definicija koja književno-teori-

jskom razmatranju omogućava da se bavi grotesknom strukturom koja se, relativno nezavisno od primaoca, otkriva u određenim fenomenima".⁸ Da bi odgovorio na ovo pitanje Menšing uvodi pojam "ravan prikazivanja": "O ravnima prikazivanja govorim kada mislimo na osnovni karakter jednog umetničkog dela, koji ispoljen u načinu prikazivanja, ukazuje primaocu koje stanovište treba da usvoji da bi adekvatno razumeo delo. Jedno delo može biti uobličeno u realističkoj, fantastičnoj, komičnoj ili tragičnoj ravni, ili, kao u likovnoj umetnosti u ornamentalnoj". Ravn prikazivanja su unekoliko objektivisane forme oblikovanja i recepcije, forme koje nisu u potpunosti prepuštene nahodenju primaoca.

Menšing groteskno definije kao "smenjivanje ravn prikazivanja". O grotesknoj strukturi on piše: "Dva aspekta se presecaju, dve ravnine ležu jedna na drugu, posmatrač ne nalazi čvrsto uporište, ni ugao posmatranja, gledajući iz kojega bi ono što je predstavljeno otkrivalo smislen poredak". Groteskno se odlikuje "dvopolnošću, varljivošću, zavodljivošću". "Svakoj grotesci svojstvena je izlomljena forma. Paradoksalnost i nesklad ne primećuju se samo na prikazanom predmetu, sjedinjavanje disparatnih elemenata odista vodi grotesci tek kada se istovremeno sjedinjuju i disparalne ravn prikazivanja".

Uz pomoć definicije grotesknog kao smenjivanja disparatnih ravn prikazivanja možemo precizno da razgraničimo fantastično od grotesknog. "Obelježje grotesknog u oblasti fantastike jeste svesno poigravanje fantazmom i realnošću". Zbog toga se bajke ne mogu nazvati grotesknim. (...)⁹

U grotesknom se realna i fantastična ravan ne samo smenjuju, već se i prožimaju, i to tako što se fantastično projektuje u ravan realnosti, uzima čak realni lik, kao što je slučaj u Gogoljevom Nosu ili Kafkinom Preobražaju.

⁶ W. Kayser: *Das Groteske*

⁷ W. Michel: *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*

⁸ G. Mensching: *Das Groteske im modernen Drama*

⁹ I kod Kajzera je bajka izričito isključena iz kruga grotesknog. Kao razlog Kajzer navodi da je grotesknom svojstveno otudenje poznatog, što u bajci nije slučaj. On navodi da u bajci nedostaje efekat iznenadenja, karakterističan za groteskno: "Čim uzmognemo da prebrodimo distancu prema grotesknom, da uklonimo otpor prema neobjasnivom, da se prepustimo sredini primerenoj nekoj grotesknoj slici ili dogadaju, da se na nju adaptiramo, groteskno prestaje da bude groteskno ..."

Neki autori su već primetili da je transponovanje fantastičnog u realističku ravan prikazivanja bitno obeležje oblikovanja groteske. (...)

Za odnos između groteske i tragikomedije vezan je veći broj problema nego li za razgraničavanje grotesknog i fantastičnog. Prema definiciji grotesknog koja podrazumeva smenjivanje disparatnih ravni prikazivanja – komične i tragične, na primer – groteska i tragikomedija se poklapaju. Kajzer, recimo, vidi unutarne povezanost tragikomedije i groteske pre svega u dramama *Sturm und Drang-a* (Lenc) i u iskazima romantičara (F. Šlegel). „Istorija grotesknog u oblasti drame predstavlja u velikoj meri istoriju tragikomedije. Priključujući se Kajzeru, Menšing u tragikomičnom vidi „povlašćenu formu ispoljavanja grotesknog u drami“.

Uprkos nesumnjivoj bliskosti tragikomičnog i grotesknog ne čini nam se opravdanim potpuno identifikovanje ovih dveju kategorija. Tragikomično je pojam mnogo širi od grotesknog. Nije svaka tragikomedija groteskna, ali svaka groteska, nastala iz presecanja tragičnog i komičnog, ima kompozicionu strukturu koja se može označiti kao tragikomična.

Karl S. Gutke u svojoj obimnoj Istoriji i poetici nemачke tragikomedije obraduje grotesknu dramu kao specijalni izraz tragikomičnog.¹⁰ (...) Po uzoru na Kajzera on groteskno određuje kao „čudovišno, uobličeno na smešan način, haotični bezdan, demoničnost u tako fantastičnoj izobličenosti da u isto vreme zapanjuje, otuduje i izaziva i jezu i smeh“. Ali, kao što smo već videli, uz pomoć ovih obeležja osobenost grotesknog se može samo približno shvatiti.

No kod Gutkea postoji nagoveštaj koji ukazuje na izlaz iz ovog čorsokaka; on je sadržan u uverenju da u grotesknom ima „malo od komičnog, a sigurno ništa tragično; pre bi se moglo reći da u njemu postoji nešto treće, što upućuje na izvesno tajanstvo, dok su nasuprot tome „jasno shvatanje i traganje za smislim osudenim na propast“. Za razliku od toga draž tragi-

komičnog je u „beskonačnoj promišljenosti složenog mehanizma koji leži u osnovi prožimanja tragičnog i komičnog“.

Nekoliko vrednih opažanja o ovom „trećem“ kvalitetu, koji nije ni komično ni tragično, nalazimo kod Tamarina. (...)

Groteskno, definisano kao smenjivanje disparatnih ravni prikazivanja u jednom delu, ne predstavlja obeležje rada. Groteskna struktura nije vezana ni za jedan poseban rod i analogija sa tragičnim i sa tragedijom, ovde se ne može uspostaviti. Iz tog razloga smatramo, kao i Menšing, ispravnijim da govorimo o grotesknom, umesto o grotesci.

U Menšingovoj definiciji, koju smo u celini i prihvatili, groteskno označava književnu strukturu. Kada je u pitanju groteskno kao pojam strukture, nazivamo ga kompozicionom groteskom, za razliku od pojma stilske groteske koji tek treba da razvijemo. U osnovi je mogućno razlikovati dve vrste kompozitione groteske, već prema tome koje se ravni prikazivanja medusobno smenjuju. Mešanje komične i tragične ravni prikazivanja shvatamo kao komičnu grotesku, a mešanje fantastične i realističke ravni prikazivanja kao fantastičnu grotesku.

Prevela DRINKA GOJKOVIĆ

Napomena:
Bibliografski podaci
o publikacijama u kojima su objavljeni
ovi tekstovi (ili njihovi delovi)
nalaze se u bibliografiji radova o groteski.

¹⁰ K. S. Guthke: *Geschichte und Poetik der deutschen tragikomödie*, Gottingen, 1961.

Gutke o tragikomičnom: „Komična konstelacija se ni u kom slučaju ne ukida tragikom užaludnosti, naprotiv: komično utoliko oštire probija kroz tragično i obrnuto, ono sa svoje strane pojačava tragično gotovo do beznada, i tako oni zajedno traju u nerazrešivoj simultanosti ... Ako u jednom mometu i tragično i komično istovremeno teše uzajamnom pojačavanju, suočeni smo sa kompleksnim jedinstvenim fenomenom tragikomičnog ...“

Priručnici

1. An Ibersfeld: *Ključni termini pozorišne analize*, prevod Mirjana Miočinović, Scena, Novi Sad, Cenpi, Beograd 2001.
2. *Literaturnaja eknциклopedija*, Moskva, tom 3, tom 6, 1930.
3. *The Oxford Companion to the Theatre*, London, Oxford University Press 1967.
4. Patrice Pavis: *Dictionnaire du Theatre*, Messidor, Paris 1987.
5. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985.

BIBLIOGRAFIJA
RADOVA O GROTESKI

1. Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Nolit, Beograd 1978.
2. *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd 2000.
3. Bergson, Anri: *O smijehu*, Veselin Masleša, Sarajevo 1958.
4. Wright, Thomas: *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, New York 1968.
5. Hans Ginter: *Prilog teoriji grotesknog*, Književna reč, Beograd.
6. Grimm, R, Jaggi, W, und Oesch, H: *Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama*, Basel 1962.
7. Grlić, Danko: *O komediji*, Filozofsko društvo Srbije, Beograd 1972.
8. Guthke, Karl: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomodie*, Gottingen 1961.
9. Dimić, M.: *O grotesknom*, Putevi, 1960.
10. Dorfles, Đilo: *Pohvala disharmoniji*, Bratstvo - Jedinstvo, Novi Sad 1991.
11. Jennings, Lee Byron: *The Ludicrous Demon*, Berkeley/Los Angeles 1963.
12. Kayser,Wolfgang : *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, 1960-61.
13. Clayborough, Artur: *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1965.

14. Kozincev, G: *Vremja i sovest'*, Gogoliada, BPSK, Moskva 1981.
15. Cramer, Thomas: *Das Groteske bei E.T.A.Hoffman*, Munchen 1966.
16. Lehman, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999.
17. Mann, J: *Poetika Gogolja*, Hudožestvenaja literatura, Moskva 1988.
18. Mejerholjd, V.E: *O pozorištu*, Nolit, Beograd 1976. Izbor, prevod i predgovor Ognjenka Milićević.
19. Mejerholjd, V. E: *Lekcije (KURMASCEP i ŠAM)* 1918-1919 , O. G. I, Moskva 2001.
20. Mensching, Gerhard: *Das Groteske in modernen Drama*, Munchen 1961.
21. O'Connor, W: *The Grotesque*, 1962.
22. Poetika ruskog formalizma, priredio Aleksandar Petrov, Prosveta, Beograd 1970.
23. Stanislavski, K.S: *Rabota aktera nad rol'ju*, tom 4. Iskusstvo, Moskva 1991.
24. Styan, John Louis: *The Dark Comedy*, Cambridge 1968.
25. Tamarin, G.R.: *Teorija groteske*, Sarajevo 1962.
26. Thomson, Philip: *The Grotesque*, Methuen & Co Ltd, London 1972.
27. Umjetnost riječi: *Književnost, avangarda, revolucija*, uredili Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Hrvatsko filološko drustvo, Zagreb 1981.
28. Untermann, M: *Das Groteske*, 1929.
29. Fed, N. M: *Iskusstvo komedii*, Nauka, Moskva 1978.
30. Flogel, K. F: *Geschichte des Groteskkomischen*, 1788.
31. Frolov, V: *Sudbi žanrov dramaturgii*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1979.
32. Hocke, Gustav Rene: *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb 1984.



RONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA



PRISTUPI GETEOVOM FAUSTU

U dosadašnjoj tradiciji nemačkog pozorišta mogu se razlikovati dva osnovna pristupa postavljanju *Fausta*. S jedne strane, to je akademski pristup koji podrazumeva poštovanje prema velikom delu, dok s druge strane, postoji i pučki, vašarski pristup, pa i postavke u lutkarskim pozorištima, što je sve daleko slobodnije.

Kada je o tradiciji reč, može se govoriti o dobroj i lošoj: loša tradicija podrazumeva onu koja bez promišljanja nastavlja nešto, dok je dobra ona koja je produktivna, odnosno ona koja predstavlja refleksiju u odnosu na ono što joj prethodi, koja to promišlja i preispituje. U tom smislu, smatram da u Nemačkoj ne postoji dobra tradicija izvođenja *Fausta*. Verujem da je to zbog toga što tradicija, uglavnom, predstavlja aljkavost, tako da svako ozbiljno pozorište koje želi da se približi *Faustu* mora da pode od samog početka.

Što se tiče zapadnonemačkog pozorišta, nisu se formirali posebni načini igre i interpretacije, delom iz razloga što je svako izvođenje bilo pod velikim pritiskom stvaranja uzora, zbog poređenja sa već postojećim uzorima. Tu je, naravno, prvenstveno reč o uzoru koji je postavio Gustav Grundgenc. On nije bio samo najveći Mefisto, kojeg je igrao sedam puta, već je istovremeno preuzeo na sebe i ulogu reditelja.

Vrhunac Grundgencove interpretacije bila je postavka oba dela *Fausta*, pedesetih godina prošloga veka, pri čemu je interpretacija prvog dela bila dobrim delom tradicionalistička.

Jedan od primera loše tradicije u toj predstavi, bila je scena uskršnje šetnje koja je prikazana kao narodna svećanstvo. Što se ostalog tiče, on se odvojio od dotadašnjih loših interpretacija na nemačkim scenama. Taj pokušaj aktuelizacije je bio dvosekli mač, jer je tako, na primer, Faust prikazan kako radi u sobi na atomskom modelu te ostavlja utisak modernog istraživača iz oblasti prirodnih nauka. U toj predstavi postoji, takođe, i prvi pokušaj aktuelizacije scene valpurgijske noći: veštice su igrale rock'n'roll, a ta igra je bila zasenjena atomskom pećurkom. Odjeci nekih od tih rešenja primetni su i u ovoj vašoj predstavi.

Međutim, bitan odlučniji korak u postavci *Fausta*, jeste postavljanje na scenu drugog dela drame. Neophodno je podsetiti da Gete, govoreći o »teatarskoj poeziji«, nije smatrao da je drugi deo namenjen pozorištu, i prošlo je mnogo vremena dok je *Faust II* počeo da se izvodi, a naravno i ne uvek do najsjajnijih detalja. Grundgenc je u svojoj predstavi, međutim, pokazao da drugi deo, nasuprot Geteovom mišljenju, jeste pozorišna pesma, da se može prikazati. Dokazao je da mašinerija pozorišta može svršishodno da se iskoristi da bi se prikazale scene, i to bez odvratnih kulisa.

Druga kulminacija u Grundgencovoj postavci *Fausta II* jeste viđenje Mefista, i to u sceni sahranjivanja *Fausta*: Mefisto sahranjuje Fausta i tada dolazi do krade leša koji biva podignut u nebo. Mefistov bes i jadikovka, kada on ostaje potpuno sam na crnoj pozornici obasjan reflektorima, izvrsno je prikazano, i to je nešto najbolje što je Gustav Grundgenc napravio u igranju tog lika.

To je u početku imalo zastrašujuće dejstvo. Bilo je potrebno da dode do društveno-političkih potresa šezdesetih godina u kojima je sazrela nova generacija koja je razvila nov pristup *Faustu*. To se dogodilo u Štutgartu sredinom sedamdesetih, u režiji Klausa Pajmana koji je postavio Geteovu dramu tako što je na nju gledao kao na obradu različitih pozorišno-istorijskih pristupa njoj samoj. Osetio se odraz saradnje sa scenografom Ahimom Frajerom. Faustova soba bila je prikazana kao obična rupa u podrumu, a Faust deluje kao groteskna, beketovska figura, kao odraz besmislenosti sopstvenih istraživanja. Ljubavna priča sa Gretom prikazana je u stilu 17. i 18. veka, sa velikom naivnošću, mada je to prvi put da se Greta pojavi gola. Postepeno je došlo do toga da se izvođenje pomeralo sa pozornice, pa su valpurgijske noći počele da se igraju medu publikom.

Ta postavka ima i grandiozan kraj: Faust je prikazan kao veliki kapitalista, i to tako da što je bogatiji, to dublje pada.

Želim da ukažem na još dve predstave *Fausta*. Jedna je postavka reditelja Klausa Mihaela Grubera, početkom osamdesetih, u zapadnom Berlinu. On se koncentriše samo na prvi deo drame. Ono što je, nesumnjivo, doprinelo uspehu te predstave, svakako jeste bilo i to da mu je na raspolaganju u ulozi *Fausta* bio Bernard Minetti, najveći nemački glumac, koji je bio u stanju da čislo rečima prikaže misaonost i veliki raspon između očaja, nade i skepsa. U toj izvedbi, Mefisto je po strani, kao tužni posmatrač. Lik Grete je tumačila glumica naturščik, inače veoma mlada i nezrela osoba, što je znak kojim je reditelj želio da po kaže da je ona, u stvari, puka Faustova projekcija.

Poslednji *Faust* je *Faust* Petera Štajna, sedamnaestosavna predstava, a u tome i leži veličina dela – da se prikaže u celini.

Inače, početkom pedesetih godina *Faust* je postavljen i u Istočnoj Nemačkoj, i prikazivao je nemačku mizeriju. Faust je prikazan kao sumnjičiva figura, kao lažov koji ljude vuče za nos. Nakon loših kritika, predstava je zabranjena.

Ponekad se čini da je Gete anticipirao sve što nam se danas dešava (ekološki problemi, berze, ratovi, pustošenje zemlje), a ponekad to deluje samo kao naše učitavanje. Ima i jednog i drugog. Delo je toliko bogato, da sve ono što je nekome potrebno, može da se pronade. Geteu je bilo jasno što će doneti tehnika, kapitalizam i kolonijalizam. To se vidi i iz nekih njegovih drugih dela. On je korenje naše sadašnjosti video u prošlosti.

U ovdašnjoj postavci, ima dosta toga što pripada dobroj tradiciji. Reditelj Mira Erceg je, naime, napravila dve važne intervencije koje su ispravne, prihvatljive i konsekventne, a to su krajevi oba dela. U prvom delu, u sceni tamnice, Margareta 2 dolazi sa nožem i govori tekstove Hajnera Milera. Tu se reditelj obraćunava sa muškom dominacijom za koju se misli da se podrazumeva sama po sebi. U drugom delu drame, nema spasenja, samo se lemuri smeju i ljubavi i spasenju duše.

HENING RIŠBITER

(Predavanje Heninga Rišbitera, pozorišnog kritičara i nekadašnjeg urednika pozorišnog časopisa *Theater Heute*, održano dana 12.01.2003. u Narodnom pozorištu u Beogradu, nakon izvođenja predstave *Faust II*, u režiji Mire Erceg. Priredila Vesna Radovanović.)

FAUST NA SCENAMA SRBIJE

Svetska tema o doktoru Faustu bila je retko obradjivana na našim scenama. Ta prvenstveno zapadnoevropska tema, nije bila utemeljena u našoj tradiciji. Ipak su je glavne pozorišne scene uprizorile i to u nekoliko verzija.

Tema se kod nas pojavila, da tako kažemo, nevino i neprimetno. Pomen Faustovog imena našao se u jednoj posrbi iz 1872., *Kućna kapica doktora Fausta*. Ovu »čarobnu komediju u tri čina, s pevanjem« Fridriha Hopa preveo je i posbio Adam Mandrović, značajni zagrebački pozorišnik koji je učestvovao i u kreiranju prvog beogradskog repertoara. Muziku je priredio Davorin Jenko, u to vreme, kompozitor i kapelnik u Narodnom pozorištu. Lakrdija nije imala mnogo dodirnih tačaka sa Geteovim (J. W. Goethe) delom, ali je bila vrlo popularna. O tome svedoče njena obnavljanja u više navrata, 1894. i 1895., te 1901. i 1905.

Vela Nigrinova kao Gretä, Narodno pozorište u Beogradu, 1886.



U evropskoj istoriji tema Fausta je imala različite faze. Legendu je, sa smisлом za monumentalne figure, obradio Kristofer Marlov (Christopher Marlowe) u tragediji *Doktor Faustus (The Tragic History of Dr Faustus)*, negde posle 1587., objavljenoj posthumno 1604.). Na nemačkom gornom području, u narednom periodu u kome prevladuje prosvjetiteljski pristup, tema je degradirana. Doživela je niz obrada punih jevtine komike i lakrdije na račun Faustovog čarobnjaštva. Lesing (G. E. Lessing) je bez uspeha pokušao da joj vrati širinu, a to je učinio tek Gete, posle šest decenija rada. Prvi deo *Fausta* objavljen je 1808., a drugi deo 1832. godine.

Na srpskoj sceni Marlovijeva tragedija nikada nije postavljena. Izvoden je Geteov *Faust* u nekoliko navrata i opersko scensko delo, *Faust* Šarla Gounoa (Charles Gounod),

napisano prema prvom delu Geteove tragedije. Prikazana je i jedna savremena, domaća drama, odgovor na Geteovu klasiku, *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera. Komad je na scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta postavio Slobodan Unkovski 1982. Sa ovim se iscrpljuje tema Fausta u nas.

Scenska uprizorenja vezana su za prevode ovog dela. Prvi susret naše javnosti sa Geteovim tekstom bio je preko prevoda fragmenta iz prvog dela, razgovor Fausta i Margarete o religiji. Preveo ga je Antun Mihanović, austrijski konzul u Beogradu, 1837. Prevod celovitog prvog dela *Fausta* uradio je Milan Savić 1885, što je bio povod za prvu scensku postavku Geteovog dela. Savić je preveo drugi deo *Fausta* 1920, koji nije bio uprizoren. Prevod Rista Oda-vića iz 1932. postavljen je na scenu. Prevode su još dali Ivan Mamuzić 1958, Ognjan Radović 1979. i Branimir Živojinović 1980. Prevod Tita Strocija iz 1955. omogućio je novu postavku. Naime, 12. novembra 1956. *Faust* u režiji Mire Trailović otvorio je scenu Ateljea 212.

FAUST 1886.

Izgleda da publika nije bila spremna za Geteovu tragediju. U nemačkom ilustrovaniom listu *Über Land und Meer*, u pregledu repertoara pozorišta u Novom Sadu, Beogradu i Zagrebu, pisalo je da se još ni u jednom centru nisu usudili da prikažu Geteovog *Fausta* »jedno zbog teškoće u prevodu, drugo zbog tehničkih neprilika, koje čine gotovo nemogućim da se ta velika drama prikaže na manjim pozornicama«. Tekst je naveden u glasniku Srpskog narodnog pozorišta, u *Pozorištu*,¹ s odredenom namerom. Naime, list je pozivanjem na autoritet nemačkih novina isticao predvodnički karakter svoje kuće. Izvod se pojavio neposredno pošto je 8. aprila 1886. *Faust I* postavljen u Srpskom narodnom pozorištu. Za scenu ga je priedio Anto-nije-Tona Hadžić, upravnik SNP-a.

Na čelu kuće Hadžić se nalazio još od 1868. Period njegovog rukovodjenja Srpskim narodnim pozorištem može se smatrati ključnim jer je Hadžić bio pravi pozorišni trudbenik. Unekoliko povlađujući ukusu publike, brinuo je o kvalitetu repertoara. Postaviti zahtevan komad, slojevite i naporne sadržine, s visokim tehničkim potrebama, nije bilo lak zadatak. Pozorište u Vojvodini nije primalo ni minimalne stalne subvencije, kakve je dobijalo beogradsko Narodno pozorište. Trajalo je na pomoći prikupljenoj prilozima Pozorišnom fondu Društva za SNP i od prodaje ulaznica. Pri tome je družina vrlo često gostovala po varošima Vojvodine, tako da nije bilo uslova za dugotrajne probe.

Hadžić je napravio brižljivu podelu. Ulogu Fausta do-delio je glumcu koji je te sezone stigao iz Beograda u Novi Sad, Velimiru-Velji Miljkoviću. Bio je obrazovan, otmen i savremen, »jedini moderni glumac u višem stilu«,² dok je Matoš pisao da u igru unosi duhovnu ustreptalost i nerv.³ Mefistofela je igrao Dimitrije Ružin-Ružić, koji je u mla-dosti imao priliku da izučava glumu u bečkom Burgteatru. Ulogu Margarete Hadžić je dao značajnoj glumici iz glumačke porodice, Jeleni-Lenki Hadžić. Tad joj je bilo 30 godina. U ostalim ulogama pojavili su se: Aleksa Milojević kao Wagner (samo na premijeri), Pera Dobrinović kao Valentin, a u ulozi Marte - njegova supruga Jelisaveta Dobrinović, Svetislav Đurđević kao Duh, Draginja Popović-Ružićka kao Zao duh, Miša Dimitrijević kao Učenik. Premijera je prikazana neposredno pred putovanje po zemlji. Skraćivanja su izgleda bila nevelika jer je komad davan od 7:30 do 10:30 sati naveče. Bio je podeljen u »šest raz-dela«. *Pozorište* donosi da je za komad nabavljeno novo odelo i pribavljen ceo pribor uz to, tj. nova dekoracija.⁴

Novosadska verzija Geteove tragedije dosta je dobro prihvaćena. Premijeri su prisustovali srpski književnici. Stra-hovalo se da li je valjano preveden Geteov stih. No, pred-stava je živila nekoliko godina. Beogradska premijera se

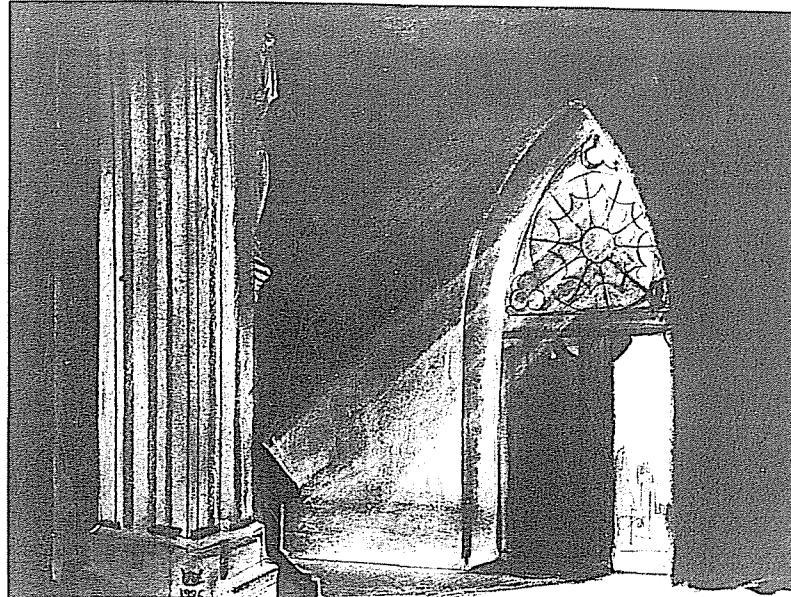
¹ Pozorište od 30. septembra 1886, godište XI, br. 62.

² Mišljenje Božidara Nikolajevića navodi u svojoj knjizi Istorija srpskog pozorišta Borivoje S. Stojković, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd, 1977, 243.

³ Isto, 243.

⁴ Pozorište, 8. april 1886, godište XI.

Scenografska skica
Vladimira Žedrinskog
za Geteovog Fausta
Narodno pozorište
u Beogradu 1932. godine



iščekivala. Narodno pozorište postavilo je komad naredne sezone, 7. decembra 1886. Radi orientacije, navećemo da je te godine postavljena *Fedora V. Sardua* (Sardou), ali i komadi vodviljskog karaktera, *Muž pred vratima*, *Žena bez duha*, *Ubojica*, *Samoubistvo*, *Namernik*. Bila je to 18. sezona u Narodnom pozorištu, a Faust 476. premijera. I ovog puta za glavne protagoniste odabrani su vodeći glumci. U najavi u listu *Branik*⁵ stajalo je da će naslovnu ulogu igrati Toša Jovanović, Mefistofela Miloš Cvjetić a Margaretu Vela Nigrinova. Milorad P. Šapčanin, upravnik Pozorišta, pojavio se kao reditelj komada.

Delo je odigrano samo jedanput. Neuspeh se nije prisivao izvodačima već pre svega Savićevom nesceničnom prevodu. Verovatno je i da pojava tragedije nije bila dobro pripremljena, te da publika nije mogla reagovati na nju. Još su za posleratnog *Fausta* iz 1932. kritičari pisali da publika »koja nije studirala književnost... zna o Faustu

samo toliko koliko su čuli i slušali libretu Gunovljeve ope-
re, koji ima vrlo malo zajedničkog sa Geteovom dramskom
misterijom«.⁶

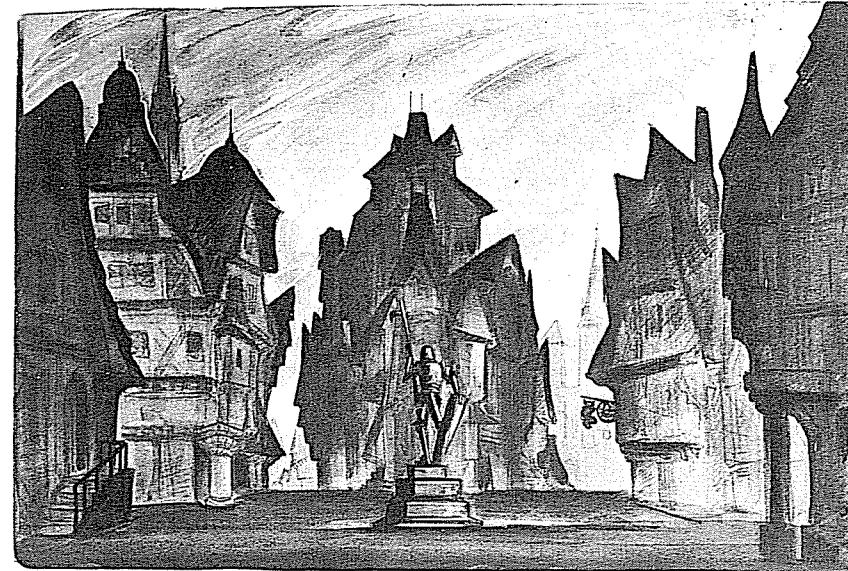
Povratak Geteovom *Fastu* na sceni Srpskog narod-
nog pozorišta desio se 29. januara 1910. godine. Glumac
Mihailo Marković koji je igrao Prvog daka u prethodnoj
verziji, inače čuveni pevač, latio se režije. Sada je Dimitrije
Ružić igrao naslovnu ulogu, a Mefistofela Koča Va-sil-
jević. Mihailova supruga, Milka Popović-Markovićka po-
javila se kao Margaret.

FAUST KAO OPERA

Dok se Faust na novosadskoj sceni povremeno izvo-
dio, na beogradskoj je trajalo zatiše do inscenacije opere
Šarla Gunoa 29. marta 1929. Petar Konjović preveo je li-
breto Žila Barbijea i Mišela Karea, po Geteu - operu u pet

⁵ *Branik*, 2. decembar 1886, br. 136.

⁶ Dr Vinko Vitezica "Još jedno mišljenje povodom prikaza Fausta", kritika u *Pravdi*, od 21. decembra 1932, br. 356.



Scenografska skica
Vladimira Žedrinskog za
Gunoovog *Fausta*,
Narodno pozorište, 1926.

činova i sedam slika. I u ovom slučaju kritika se brinula zbog dužine predstave – punih pet sati! Ipak izvođenje nije pomereno unapred, niti su pauze skraćene. Opera je doživela devet repriza samo u prvoj sezoni!

»Taj uspeh režije u operi predstavlja jednu tekvinu koja se mora stalno povećavati. U gradu od 150.000 stanovnika i na našem stupnju muzičke kulture, veština stvaranja dobrih, živih i živopisnih celina uz dobar hor i dobar orkestar, jedina je vrednost koja može nadoknadi manjke u velikim pevačima-solistima čije bi plate premašale naša sredstava. Dobre nade danas daje fakt da se uz trupu dobrih pevača solista, uglavnom Rusa, počinje stvarati već i naš dobar operski podmladak.«⁷ Operu je režirao jedan od znamenitijih reditelja na našoj sceni, Jurij Ljivoč Rakitin, a orkestrom je dirigovao Stevan K. Hristić. Scensku dekoraciju dao je Leonid Brailovski, još jedan Rus u našem teatru. Bilo je zamerki njegovome radu, ali nije bilo sporno da je imao visoke umetničke pretenzije.

Pozorišne dekoracije i kostimi bili su novi. »Pozorišna uprava (je) kao retko kada bila veoma izdašne ruke u pogledu na opremu komada.«⁸ Isti kritičar ističe da je inscenacija donela novine u odnosu na tradicionalne evropske režije, ali da one, možda, nisu odgovarale ukusu publike. O solistima se pohvalno izrazio: rolu Fausta pevao je Zinovjev, Holotkov je bio Mefisto, gospoda Rogovska Margaretra, a Jurenjev je bio Valentin.

Opera *Faust* nalazila se redovno na repertoaru. Godine 1927. reditelj Branko Gavela, u smislu uzornog primera, rešio je da „prerezira“ komad. U radu su ga pratili Žedrinski kao scenograf i Lovro Matačić, dirigent. Zlata Dunderac, sa iskustvom stečenim u Zagrebu, pevala je ulogu Margarete; V. Jovanović je uspešno otpevao i oglumio Mefista, a Horojan je »imao da se ujednačuje« kao Faust.⁹

Izvođači operskih i baletskih partija se smenuju. Ulogu Grete pevale su još Zdenka Zikova, Jelisaveta Popova, gđa Ninković-Grozano, g-ca Kezer i Bahrija Nuri-Hadžić.

⁷ *Pozorišni godišnjak 1918-1922*, službeno izdanje Narodnog pozorišta, Beograd, 1922, 57-58.

⁸ *Muzički glasnik*, maj 1922, god. I, br. 5. Tekst potpisana sa Kr.

⁹ *Pravda*, 1927, tekst potpisana sa "Amater".

Ponekad učestvuju i gostujući pevači, kao Roman Vraga iz Varšavske opere u ulozi Mefista 1930. On je uskočio u trenutku kada je beogradska opera izgubila svog basa Pisarevića. Vraga, rodom Dalmatinac, mogao je lako i uspešno da se uključi. Nekadašnji Valentin, bariton Milan Pihler, pojavice se i kao Mefisto, a najviše hvale dobio je Žarko Cvejić. Fausta su još pevali Viting, Vladimir Popović, g. Ivić.

U *Valpurgijskoj noći* uvek učestvuje ceo baletski hor. Prvi autor koreografije bila je Margarita Froman, a drugi, 1932. godine, Nina Kirsanova. Mišljenja su bila podeljena: od toga da Kirsanova poznaje samo jedan, lični pristup, preko oprečnog stava da gledaoci nisu u stanju da private modernizam ove uspešne koreografije. Istaknutu solo partiju izvodili su najuspelije Natalija Bošković i Anatolij Žukovski.

Izdvojena baletska scena *Valpurgijska noć* izvedena je u prvoj poratnoj sezoni, 10. novembra 1945. Kostime je uradila Milica Babić, a igrače je uvežbala Anica Prelić.

POLEMika POVODOM FAUSTA 1932.

Stogodišnjica Geteove smrti bila je povod da Narodno pozorište Moravske banovine izvede odlomke iz *Fausta* uz korisne komentare.¹⁰ Zanimanjem za ovaku temu pozorište u Nišu izgradivalo je vlastiti ugled i profesionalizam.

Isti je povod bio i za novu inšcenaciju celovitog prvog dela *Fausta* u beogradskom Narodnom pozorištu. Risto J. Odavić je ponudio nov prevod koji je radio preko dve decenije. No, premijera predvidena za proleće morala je biti pomjerena za 16. decembar 1932. Glavni protagonist bio se razboleo, a u međuvremenu je prevodilac Odavić umro, ne dočekavši da čuje svoje reči sa scene. Ove otežavajuće okolnosti možda su uticale na temeljniju obradu likova

od strane izvodača i reditelja Mihaila Isailovića. Komad je pripreman godinu dana ali sa po dve-tri probe nedeljno. Uloge su pripale vodećim glumcima: Raša Plaović igraje Fausta, Dragoljub Gošić Mefista, a ulogu Grete Dara Milošević, u alternaciji sa Blaženkom Katalinić. Svima koji su učestvovali u radu bilo je jasno da postavka *Fausta* »kod nas predstavlja maksimalan napor naše pozorišne umetnosti«, kako je stajalo u programu predstave. Dekor je uradio Vladimir Žedrinski, a kostime Milica Babić, obobe istaknuti umetnici. U prvoj sezoni komad je izведен šest puta. Sedmi put izvedene su samo pojedine slike, privodno, na Kolarčevom univerzitetu, uz govor dr K. Volfa.¹¹

Komentari povodom predstave bili su raznoliki i stoga što su porasla očekivanja gledališta. Kritičari vladaju gradom pa su im i zapažanja detaljna, tiču se značajnskih valera i načina obrade pojedinih scena. O glumi Raše Plaovića D. Krunic je pisao: »Nalazimo, da mu je stari Faust bio ubedljiviji od mladog. Fausta-mladića g. Plaović je prikazao bez topline i bez elegancije – kao da 'veštičin napitak' nije bio dovoljno jak – čak sa izvesnom pakošću u tonu i izrazu, koju je zaboravio da ostavi u svojoj laboratoriji«.¹² Dr Ranko Mladenović smatra da Plaović deklamuje, ali da je »imao izvanrednih topnih lirskih momenata, osobito u dijalogu pri sklapanju pakta sa Mefistofelom, u predvečerju sa Wagnerom na klupi i u vrtu sa Gretom. A najindiferentniji je u tamnici.«¹³ Ni prema Gošiću nije bio manje kritičan: »oslonjen manje na talentovanu vizuelnost a više na pedantni rad... uski registar njegovog glasa pobija složenu ekspanzivnost uloge«.¹⁴ Najviše pohvala dobila je Dara Milošević za koju je uloga Grete jedna od značajnijih u karijeri. Po opštem sudu, ona je nosila komad i dala mu životnost: »Bila je lepa, nežna i dirljivo pasivna,« piše Krunic.¹⁵ Nedeljne ilustracije pišu u superlativima: »Gretchen... jedna od najveličanstvenijih glumačkih kreacija u

¹⁰ V. Borivoje S. Stojković: *Istoriјa srpskog pozorišta*, 896.

¹¹ *Pozorišni godišnjak 1932-1933*, službeno izdanje Narodnog pozorišta, Beograd 1933, 25.

¹² *Pravda*, 18. decembar 1932, br. 353.

¹³ *Vreme*, 18. decembar 1932.

¹⁴ Isto

¹⁵ *Pravda*, br. 353.



Naert kostima Vladimira Žedrićnog za Gunovoog *Fausta*, Narodno pozorište, 1926.

drami na našoj pozornici, ravna onim operskim kreacija-
ma koje nam neprekidno daje g-ca Nuri-Hadžić«.¹⁶ Za
razliku od smernosti Dare Milošević, Blaženka Katalinić je
u izrazu donela čulnu, »uvredenu ženu«.¹⁷

Reditelju Isailoviću zameran je ponajviše realizam na
mestima koja iziskuju više oniričnosti i simbolike. Tako,
njegovo nebo nije slućeno, »nego jedan bojama zamazan
'rikvand' na samoj rampi, pred nosem partera«; a glas Bo-
ga preko megafona »sada je kompromitovan time što se
u dansingu kroz megafon pевaju šlageri« i sl. Živojinović
zamera i adaptacijom; smatra je ne-sceničnom, tekst je mo-
gao biti još skraćen i zanimljiviji. Iz Kruničevog napisa sa-
znajemo da je, ustvari, bila izbačena *Valpurgijska noć*.

Polemika je nastupila u listu *Pravda*, prvo između Kru-
nića i Vitezice, a zatim se nastavila između Vitezice i up-

ravnika Milana Predića. Vitezica kritikuje režiju koja je
scenski tekst podelila u 5 činova i zapostavila II deo *Faus-
ta* bez kojeg nema prave katarze. Predić odgovara na Vi-
tezicin dugi članak tako što mu otkriva jezičke greške;
Vitezica je Primorac i sve greške su dijalekatskog porekla.
Rasprava se pretvorila u lične napade i nesporazume na
nacionalnoj osnovi.

FAUST POSLE II SVETSKOG RATA

Na repertoarima naših pozorišta neko vreme po Dru-
gom svetskom ratu nije bilo nemačkih komada. Ako se
izuzme jedan Šiler u JDP-u i Breht u Beogradskoj kome-
diji, jedna od najranijih postavki nekog nemačkog koma-
da bila je upravo postavka Geteovog *Fausta*. Dozu odvaž-
nosti i slobodoumlja pokazala je Mira Trailović režirajući
ovu klasiku; šta više, ovim *koncertnim izvedenjem* Beo-
gradski dramski kvartet otvorio je novo pozorište, Atelje
212. Za tu priliku korišćen je novi prevod Tita Strocija.
Faust je, atipično, odigran na kamernoj sceni, u zgradi
»Borbe« 12. novembra 1956. Njegova odlika bio je min-
imalizam. Postojali su samo glavni akteri: Viktor Starčić
u višestrukoj ulozi Komentatora, Gospoda Boga, Zemnog
duha i Vagnera, Mata Milošević u naslovnoj ulozi, Marija
Crnobori kao Margaret i Ljubiša Jovanović kao Mefisto.
Ovaj događaj propratila je većina listova: *NIN*, *Politika*,
Borba, *Večernje novosti*, *Književne novine*, *Slobodna Dal-
macija*. Mata Milošević je zabeležio da mu se čini da je
pronašao ključ za Faustove monologe, ali i da je siguran
da »pravu ulogu Fausta« ne bi dobro odigrao. Bilo mu je
tada 55 godina. Za razliku od drugih *Fausta*, inscenacija
Mire Trailović odlikovala se simbolima, poput svake prave
poezije, kako je pisao Eli Finci.¹⁸

Režija Mire Trailović prethodila je poslednjoj režiji ovog
komada na našim scenama, koju je ponudila Mira Erceg,
u beogradskom Narodnom pozorištu ove sezone. Po prvi
put na sceni je prikazan i drugi deo Geteovog *Fausta*.

JELENA KOVAČEVIĆ

¹⁶ *Nedeljne ilustracije*, 25. decembar 1932, god. VIII, br. 52.

¹⁷ *Politika*, 18. decembar 1932. Tekst Velimira Živojinovića potpisani sa Ž.V.

¹⁸ O ovoj ulozi Mate Miloševića, iz monografije *Mata Milošević*, Beograd, SDUS 1996, 230.

RIZIK INSCENACIJE

FAUST (I i II)

Narodno pozorište, Drama

autor: Johan Wolfgang Gete

reditelj: Mira Erceg

Posle pauze od sedamdeset godina na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu postavljen je prvi deo Geteovog *Fausta*. Prethodne postavke, prva 1886, a druga 1932, nisu prošle posebno slavno; druga, čak, nije doživela nijednu reprizu. Razlozi tadašnjih neuspeha bili su, uglavnom, pripisivani prevodima kao i činjenici da publika nije bila dovoljno upoznata sa Geteovim delom te ga je teže i prihvatala. Nepunih mesec dana kasnije, premijeru je doživeo i drugi deo drame koji u Beogradu nikada ranije nije igran, a koji se i inače u svetu veoma retko postavlja.

Posle premijere koja je u decembru prošle godine ugledala svetlost scene Narodnog pozorišta u Beogradu, mišljenja nisu bila toliko uniformna, ni u jednom smeru. Da li je pozorišna publika za proteklih sedamdeset godina dublje pronikla u Geteovo delo, da li je prevod bolji, ili su

se promenile pozorišne prilike, pitanje je. Ono što, međutim, treba imati u vidu, jeste činjenica da se doživljaj predstave kao uspešne ili neuspešne ne oslanja direktno ni na samo Geteovo delo, ni na predstave same po sebi, već je više sociološke prirode.

Onaj kome bi trebalo odati priznanje jeste reditelj Mira Erceg, zato što je imala hrabrosti da preuzme rizik inscenacije tako kompleksnog i komplikovanog dela. Filozofskoideološka dimenzija Geteove drame koja zahteva sveobuhvatno poznavanje širokog dijapazona referenci, za ozbiljnog reditelja predstavlja zahtevan zadatak. Naročito ukoliko zanemarimo iluziju da je procenat publike koji je pročitao dramu veći no što je bio pre sedamdeset godina.

Zbog vizuelno-predstavljачke prirode pozorišta bilo je neophodno oteloviti filozofske metafore kojima delo obi-

luje, preneti atmosferu kako pojedinačnih scena tako i širih celina. Kompleksnost tog zadatka inicirala je veliki ali i veoma kreativan poduhvat da se eksperimentiše mogućnostima savremene scene koje su zaista velikim delom i iskorišćene.

Okosnica priče o Faustu jeste neutaživa želja vrhunskog intelektualca za saznanjem do kojeg iz uobičajenih izvora ne može da dođe, a za kojim toliko čezne da pristaje i na pogodbu sa Mefistom, po kojoj za bezgranično znanje prodaje dušu. Tako sumorna atmosfera same drame, preneta je i na scenu. Scenografija (delo Nevenke Vidak) je sačinjena od jednostavnih glomaznih delova, pa scena deluje prazno i mračno. Time se postiže utisak klaustrofobije koja kod Fausta postoji, čak i nakon što pode u istraživanje sveta. Predimenzioniranost svega što ga okružuje ukazuje i na to da je reč o slobodini malog čoveka koji se, iz neznanja i želje da ga prevaziđe, uhvatio u koštar sa silama sa kojima nije u stanju da izade nakraj. Međutim, nejasnoće kojima predstava obiluje na svim nivoima, primetne su već u samoj scenografiji. »Nameštaj« u Faustovoj sobi sastoji se od kostura, fotelje, i ormara; nije jasno zašto se Faust prvi put pojavljuje na sceni izašavši iz ormara, jer je pretpostavka da bi tako specifičan način pojavljivanja glavnog junaka ipak trebalo nešto da znači. Ogorčna rotaciona mašinerija koja se koristi više puta u toku predstave, sama po sebi deluje impozantno, mada njena funkcija u svakoj pojedinačnoj situaciji nije uvek najjasnija. Nije, recimo, sasvim jasno zašto se susret Fausta sa tri Margarete odvija na rotacionoj podlozi, kao ni povlačenje Margaretinog doma u dubinu scene, pre nego što se scena između Fausta i nje završila. Smena jakog i prigušenog osvetljenja (autor Miodrag Milivojević) koje povremenno biva razbijeno brojnim pirotehničkim sredstvima, znak je promenljivosti trenutnog predznaka Faustove slobbine. Isto je slučaj i sa smenjivanjem sumorne i sasvim žive, povremeno i psihodelične muzike (originalna muzika Zorana Erića, uz razne songove i aranžmane). Reflektor, kojim, uperivši ga u publiku iz potpunog mракa scene, Mefisto najavljuje početak predstave, jasno potcrtava činjenicu da faustovska tragika obuhvata, zapravo, svakog od nas, i šteta je što taj scenski znak nije do kraja iskorišten.

Video projekcije su korištene u više navrata tokom

predstave, ali njihova uloga nije svaki put najjasnija. Dok s jedne strane prikazuju delove koje nije bilo moguće predstaviti uz pomoć pozorišnih sredstava u užem smislu (let Mefista i Fausta, nuklearne eksplozije), one takođe funkcionišu i kao fizičke granice između pojedinih scena. U ovom drugom slučaju projekcija se svodi na statičnu sliku lika (npr. tri Margarete), koja nema nikakvu dramaturšku funkciju, već se doživljava kao veštački intermeco. Projekcije u nekoliko navrata sažetom sekvencom podsećaju publiku na već viđeno, što je takođe sasvim bespotrebno. Takvo korišćenje elemenata filmskog jezika, svakako je efektnije u očima savremenog gledaoca, ali se u okviru samog pozorišnog jezika takva rešenja doživljavaju kao »linija manjeg otpora«. Upotreba filmskih projekcija u okviru pozorišta nije ni novo, ni neuobičajeno, ni loše rešenje, ali je, ipak, potrebno da funkcija ovog postupka bude jasna i sistematizovana.

Očigledna težnja reditelja da delo pojasni i približi publici, povremeno je dovodila do suviše plastičnih rešenja koja se graniče sa kićem. Scena uskršnjeg veselja pred gradskom kapijom pretočena je u cigansku terevenku uz prepoznatljivu muziku i kostime. Prizor je, uprkos kiću, u vizuelnom smislu efektan kontrast dotadašnjoj tami Faustovog života, ali su izvesne pojedinosti (prizor u kom Faust golom rukom vadi srce iz tek zaklane ovce), izvan granica dobrog ukusa, a pritom i dramaturški nejasne (odricanje od Hrista? Faustovo oslobadanje od dotadašnjih sprega? i jedno i drugo? ni jedno ni drugo?). Sličan utisak ostavlja i scena Margaretinog porodaja naglavačke u kojoj je, čak i ako se ostavi po strani čisto fiziološko pitanje mogućnosti izvođenja porodaja u pomenutom položaju, prizor izvlačenja krvave lutke više nego neukusan.

Nedovoljna jasnoća pojedinih rediteljskih rešenja proteže se tokom čitave predstave. Već sam početak otvara pitanje zašto je bog žensko i zašto je u invalidskim kolicima. U pustoj želji da pronikne u smisao toga, zbnjenom gledaocu bi se moglo desiti da pokuša da to poveže sa jednim drugim rešenjem. Činjenica dobro poznata iz svih apokrifnih priča jeste da Mefisto hramlje jer ima rasečeno stopalo; u viđenju reditelja Mire Erceg, međutim, Mefisto je zalečen, te hoda »kao sav normalan svet«. U jednom trenutku tokom predstave, pak, on priznaje da je njegovo

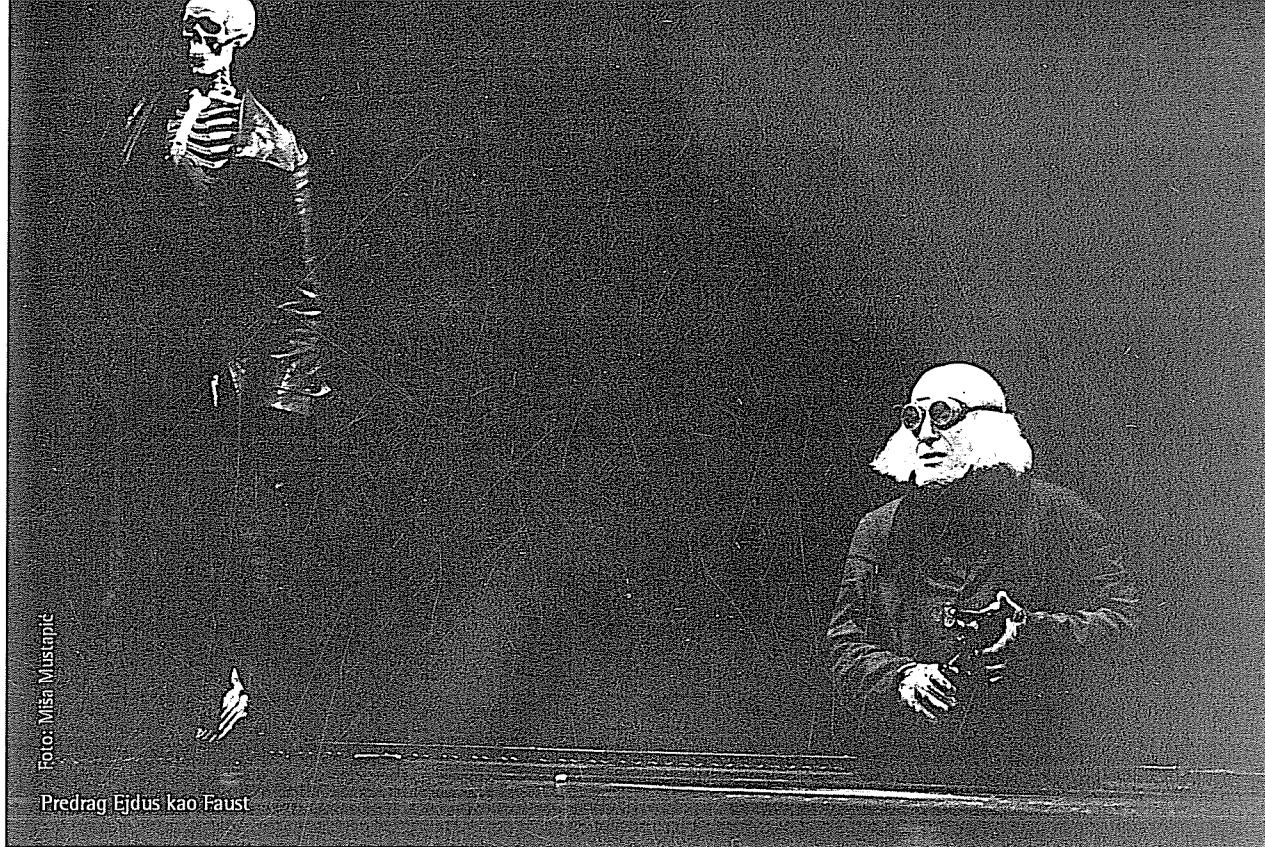


Foto: Mladen Mustapic

Predrag Ejdus kao Faust

isceljenje puki privid jer on mučenik, zapravo, nosi protezu. Dakle, i bog i davolji izaslanik koriste ortopedска pomagala, te gledalac bez dileme zaključuje da, izgleda, ni raj ni pakao nisu baš u bogzna kakvom stanju. A to je, valjda, i razlog Faustovog iskušenja; našavši se u tako nezavidnoj situaciji da bira između dva invalida, mudri ali nesretni neiskusni Geteov junak naivno bira onog koji je manje (očigledno) hendikepiran – okretnog davolka sa kvalitetnom protezom, umesto nepokretne džangrīzave ženitine u kolicima. Sasvim logično, zar ne, obzirom da vizuelno i jeste jedino bitno.

Dok se gledalac, s jedne strane, gubi u gustoj šumi sličnih nejasnoća, jedna ozbiljnija rediteljska intervencija, nasuprot tome, zahteva i ozbiljniju analizu. Umnogovanje Margaretinog lika, te pojavljivanje tri devojke umesto jedne, suviše je značajan, i suviše nejasan, scenski znak da bi se preko njega tako olako prešlo. Prva (Bojana Ste-

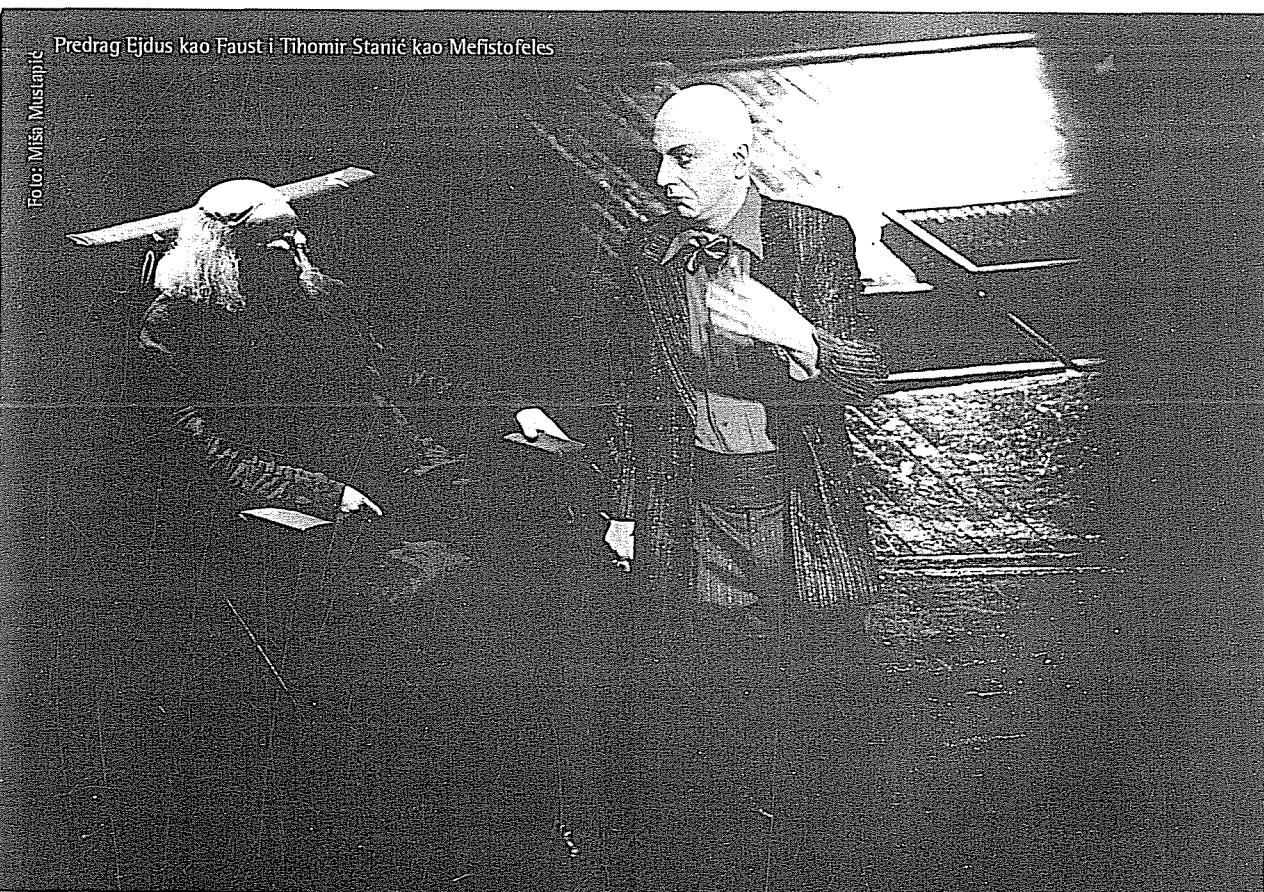
fanović) zove se Grethen, zanesenog je izraza lica, ne progovara i nosi nestvarnu haljinu opšivenu prelepim belim margaretama u punom cvatu, a cipele na platformu doprinose polaganom hodu. Druga (Sonja Kolačarić) zove se Margareta, nosi jednostavnu belu haljinu, gorda je i prkosno se suprotstavlja komplimentu. Treća (Vanja Ejdus) zove se Gretica, takođe je u belom (kod sve tri jasan znak nevinosti), na rolerima je, vesela i detinjasta. Ukoliko se u obzir uzme rečitost kostima (kostimograf Milena Jeftić Ničeva Kostić ponudila je veoma zanimljiva i upečatljiva rešenja, ne samo kada su Margarete u pitanju) i varijacije imena, nameće se pomisao da je reč o tri aspekta njene ličnosti (duhovno-svetovno-erotsko? superego-ego-id?). Ako se, međutim, uzme u obzir metafora Fausta kao svakog čoveka, ostaje nedorečeno da li su u pitanju tri Margaretina lika, ili protezanje Margaretine sudbine na sudbinu svake žene.

Ukoliko se opredelimo za drugo rešenje, scena valpurgijske noći nas stavlja u dilemu. U drami nije reč o klasičnoj valpurgijskoj noći tokom koje se organizuje bal veštice, davola i ostalih srodnih stvorenja, kakva postoji u drugom delu drame, već više nalikuje na vašar taštine na kome se razni profili ljudi žale svako na svoju muku. Povjavljanje tih običnih, malih ljudi čiji su problemi, zapravo, sasvim specifični za njihove zemaljske živote, sasvim bi odgovaralo tezi koja se nazire kao osnovna – muci svejludske subbine. Nejasno je zašto reditelj to nije zadržao jer ovako, koreografisana partitura tokom koje nečastiva bića skaču i viču nema dramatušku funkciju već bi se, kao i pojedine projekcije, mogla izdvojiti i prikazati kao zaokružena zasebna celina. Spektakularnost joj ne bi nedostajala.

Mešanje žanrova, scenskih izražajnih sredstava, povremeno razbijanje tragike i ozbiljnosti simpatičnim dosegama, veoma je efektno i scenski dopadljivo, te je u tom

smislu posebnu pažnju neophodno posvetiti liku Mefista (Tihomir Stanić), jer se stiče utisak da baš u toj postavci leži ključ tumačenja rediteljskog čitanja.

Mefisto nakon opklade sa bogom dolazi na Zemlju da jednog čoveka dovede u iskušenje i uspeva u tome – Faust mu prodaje dušu zarad nadljudskog znanja. Geteov Mefisto poseduje i lascivne i smešne osobine, ali je on strašan, opak i mračan u svojim streljenjima. Mefisto u videnju Mire Erceg sveden je na lascivnog, erotičnog preprednjaka, šarmantnog negativca koji osvaja simpatije publike. Na to jasno ukazuje i sam kostim, jer je on ispod dugačkog mantila potpuno nag sa predimenzioniranim falusom, te više podseća na komičnog egzibicionista nego nekoga koga se treba plašiti. U skladu sa takvim videnjem, Tihomir Stanić ne ponire dublje u lik koji tumači, već se zadržava na spoljašnjim manifestacijama. To bi odgovaralo opštem tonu predstave, ali glumac, valjda u procepu između Geteovog i rediteljevog videnja lika, i na tako



Predrag Ejodus kao Faust i Tihomir Stanić kao Mefistofeles

Foto: Miša Mustapić

površinskom nivou ne ide do kraja. Njegov Mefisto fleruje umesto da zavodi, šapuće umesto da prede, te je utsak koji ostavlja mlak. U drugom delu drame on izgleda kao *showman* ili voditelj *talk-show* programa, no sve vreme ostaje daleko simpatičniji od Fausta.

Gluma Predraga Ejdusa, koji tumači ulogu glavnog lika, najočigledniji je rezultat rediteljske neusredosredostnosti. Faust od početka prve do kraja druge drame prelazi ogroman put, i u doslovnom i u metaforičnom smislu. Nervozni naučnik s početka drame, nezadovoljan životom koji vodi, postepeno izlazi iz sopstvene ljuštare, upoznaje svet, spoznaje ljubav, gubi je i odlučuje da pode u potragu za njom. Lepeza osećanja je široka: od frustracije, preko začudenosti, zadivljenosti, skepsе, ushićenja, do očaja zbog gubitka i ponovnog budenja nade. Ejdusov Faust, međutim, na neverovatan način uspeva da kroz sve to prode sa tek jedva primetnim promenama kako po pitanju držanja, intonacije, tako i ritma. On tokom čitave predstave deluje suviše star, suviše umoran i suviše sarkastičan, bez tinjanjućeg faustovskog žara.

Lik i izgled Mefista, daleko više nego sâm Faust, postavljaju osnovno pitanje: zašto on izgleda tako spektakularno i da li je njegov falus jedino što je u predstavi predimenzionirano? Da li spektakularnost, pirotehnika, video projekcije, muzičko-plesačke deonice, zaista svaki put imaju dramaturško i rediteljsko opravданje ili se to doživljava kao (jedini) način stvaranja scenske dinamike i približavanja Geteovog dela publici? Naša kultura, sa sociološko-religioznog stanovišta neozbiljno shvata davola: on u svim pričama biva ismejan i nasamaren. U takvoj jednoj kulturi prevezanih vernika, jedan »zlobni zadirkivač«, kako bog u čitanju Mire Erceg naziva Mefista, teško da može biti ozbiljno shvaćen, ali iskorišćen za zabavu - svakako. Čak i završna scena Margaretinog ludila (u kojoj Vanja Ejdus pokazuje da na nju zaista treba računati), kao i scena u kojoj dete, kao Faustovo iskonsko »Ja«, donosi kofer sa zaboravljenom dušom, ostaju u senci velikog balona kojim Mefisto i Faust odlaze. Vizuelni efekti ostaju najduže urezani u pamćenje.

U tom smislu, da li će se predstava gledaocu dopasti ili ne zavisi od toga sa kakvim on očekivanjima ulazi u to pozorišno iskustvo. Pozorišna predstava i treba da predstav-

lja nezavisno umetničko delo, a ovu je postavku Mire Erceg zaista moguće pratiti bez poznavanja i Geteove drame, i Biblije, i apokrifnih priča i mnogo čega drugog. Ostaje, međutim, osećaj osujećenosti za intelektualni i filozofski nivo koji predstavlja njenu istinsku dragoeenost, a koji je daleko dublji i kompleksniji (borba Dobra i Zla, preispitivanje ljudskih mogućnosti, priča o tragičnoj ljubavi) od prikazanog. Iskorišćen je samo potencijal koji drama pruža za eksperimentisanje spoljnjim efektima.

Taj trend se, nažalost, nastavlja i kada je druga predstava u pitanju, a u njoj je, verovatno zbog same prirode drame *Faust II*, on još izraženiji.

Dok prvi deo predstavlja daleko koherentniju celinu, drugi deo drame je razuden i amorfан u svojoj strukturi. On je, naime, veoma kompleksna i slobodno komponovana konstrukcija (radnja se odvija u 25 različitih prostora, pojavljuje se ogromno mnoštvo likova koji se medusobno susreću iako neki od njih pripadaju grčkoj mitologiji, a neki nemačkom folkloru). Jedinu integrigu tačku cele te zbrke predstavlja Faust, čija lutanja kroz razne prostorne i vremenske dimenzije nose obilje asocijacija na najrazličitije regije ljudske istorije i saznanja.

Razudenost drugog dela drame otvara mogućnost za još šira eksperimentisanja nego kada je u pitanju prvi deo što, međutim, ne umanjuje potrebu za jednim jasnim i preciznim rediteljskim čitanjem. Bilo je, naprotiv, neophodno promisliti književno-kulturološko-religijsko-mitološke aspekte, te ih međusobno povezati u cilju dosezanja dubljeg značenja.

Reditelj Mira Erceg, pak, odlučuje da postavci drugog dela drame pristupi kao i prvoj. Ona ne vrši rekonstrukciju Geteovog dela, već pravi izuzetno radikalne intervencije na tekstu. To svakako jeste legitiman postupak, ali je ishod toga scenski nerazgovetan, što dovodi do utiska rediteljskog lutanja.

To rediteljsko, prouzrokovalo je i sva ostala lutanja, a pogotovo glumačka, koja pokazuju superficijelnost kakva je postojala i u prvoj predstavi. Vanja Ejdus, međutim, u ulozi Homunkulusa, laboratorijski kreiranog bića, ostvaruje veoma zanimljivu i, pre svega dijakijski i fizički zahtevnu ulogu, čime potvrđuje da poseduje veliku kreativnu snagu i čitav dijapazon glumačkih sposobnosti. Ivanu Ži-

gon vidimo kao Lepu Jelenu, pa osim što predstavlja jedan od retkih jasnih scenskih znakova, drugih funkcija nema.

Težnja za spektakularnošću dominira i dalje kao osnova, tako da prizori koji nose veliku dramsku težinu, kakva je scena rasprave između Fausta i Mefista o tome da li je vrhunska ljudska žudnja novac ili delo, bivaju zasjenjeni vizuelnim efektima koji su, kao i u prvoj predstavi, najupečatljiviji.

Na samom početku, slab i neodlučan vladar se slama pod uticajem potkupljivih saradnika, dok iza njih lete novčanice Eura, a podanici izvikuju marke nemačkih proizvoda. To deluje kao namera reditelja da Fausta prikaže kao istorijsku priču u kojoj bi se mogla prepoznati sudbina ovih prostora, ali vraćanje na priču sa Lepom Jelenom, ostavlja utisak da je se reditelj nije dosledno pridržavao.

Sama drama svakako predstavlja kaleidoskopsku, nekoherenntnu celinu, ali stvoriti predstavu kojom dominira ista ta karakteristika, znači samo potvrditi Geteovu tezu da je drugi deo drame namenjen čitanju, a ne pozorišnom izvedenju, što nijednom reditelju, svakako, nije cilj.

Ostaje nada da stav reditelja Mire Erceg, ipak, postoji, i da se ogleda u želji da nás, koji kaskamo za svim tokovima, čak i mnogo nakon postmodernizma uputi u njegove tekovine. Šta, međutim, ako neko iz publike izmeštene iz udobnih fotelja, koja ide vijugavim, tamnim hodnicima, ulazi sa druge strane na scenu, na kojoj potom sedi ili se na njoj okreće na rotaciji, vraća se pred kraj predstave u deo njoj i namenjen da bi uz bombone dogledala scene klanja i sahrane bez krajnjeg spasenja duše – šta ako se desi da makar neko iz te publike, nakon predstave, razmisli o onome što je video i poželi nešto više od spektakla i cirkuske šarene laže? Ova predstava jeste, jednim delom, ponudila za ove prostore nesvakidašnje pozorišno iskustvo, ali i potkreplila prethodno pomenut Geteov stav prema sopstvenom delu.

VESNA RADOVANOVIC

PRVA FAUST MAJSKA NOĆ

baletski divertisman *Valpurgijska noć*

Narodno pozorište, Opera

Kompozitor: Šarl Guno

koreografija: Dušan Trninić

Nova postavka opere *Faust* Narodnog pozorišta u Beogradu, premijerno je izvedena 21. oktobra 2002. godine u Centru "Sava". Koreografija za *Valpurgijsku noć* delo je našeg renomiranog baletskog umetnika Dušana Trninića.

Teorija baleta, u nameri da ilustruje pojам divertismana, koji je za određeno razdoblje u istoriji baletske i operske umetnosti predstavljaо prepoznatljivu scensko-igrачku formu, ističe upravo *Valpurgijsku noć* kao jedan od najizrazitijih primera. Naime, još u 17. i 18. veku pozorišni komadi "lakše tematike" završavali su se divertismanom, u to vreme sačinjenim od pesme i igre svih aktera predstave. Međutim, desilo se da je divertisman nešto kasnije postao važan segment upravo baletske umetnosti i to zahvaljujući stvaraocima koji su svoj glavni doprinos dali,

začudo, na jednom drugom prostranom umetničkom području - operskom stvaralaštvu. U tom smislu, tokom 18. i 19. veka, nastaju značajna dela poput Glukove *Ifigenije u Aulidi*, Sen-Sansove opere *Samson i Dalila*, Verdijeve *Aide* i, naravno, Gunovog *Fausta*. Nesumnjiva naklonost publike, koju su ovako osmišljeni baletski delovi sticali tokom vremena, mogla bi se većim delom objasniti samom prirodom baletske umetnosti. Jer, ako bi se uzela u obzir dinamika jedne klasično režirane operske predstave, uvidelo bi se da, već sama pojava igrača i smena njihovih raznolikih formacija na sceni, čitavu predstavu vizuelno "razbarušuje", osetno kontrastirajući dotadašnjim skromnim kretanjima pevača i statičnim rediteljskim rešenjima. Jednom rečju, divertisman je već dovoljno scenski atraktivnian ali sâm po sebi ne sadrži ono što je od vitalnog

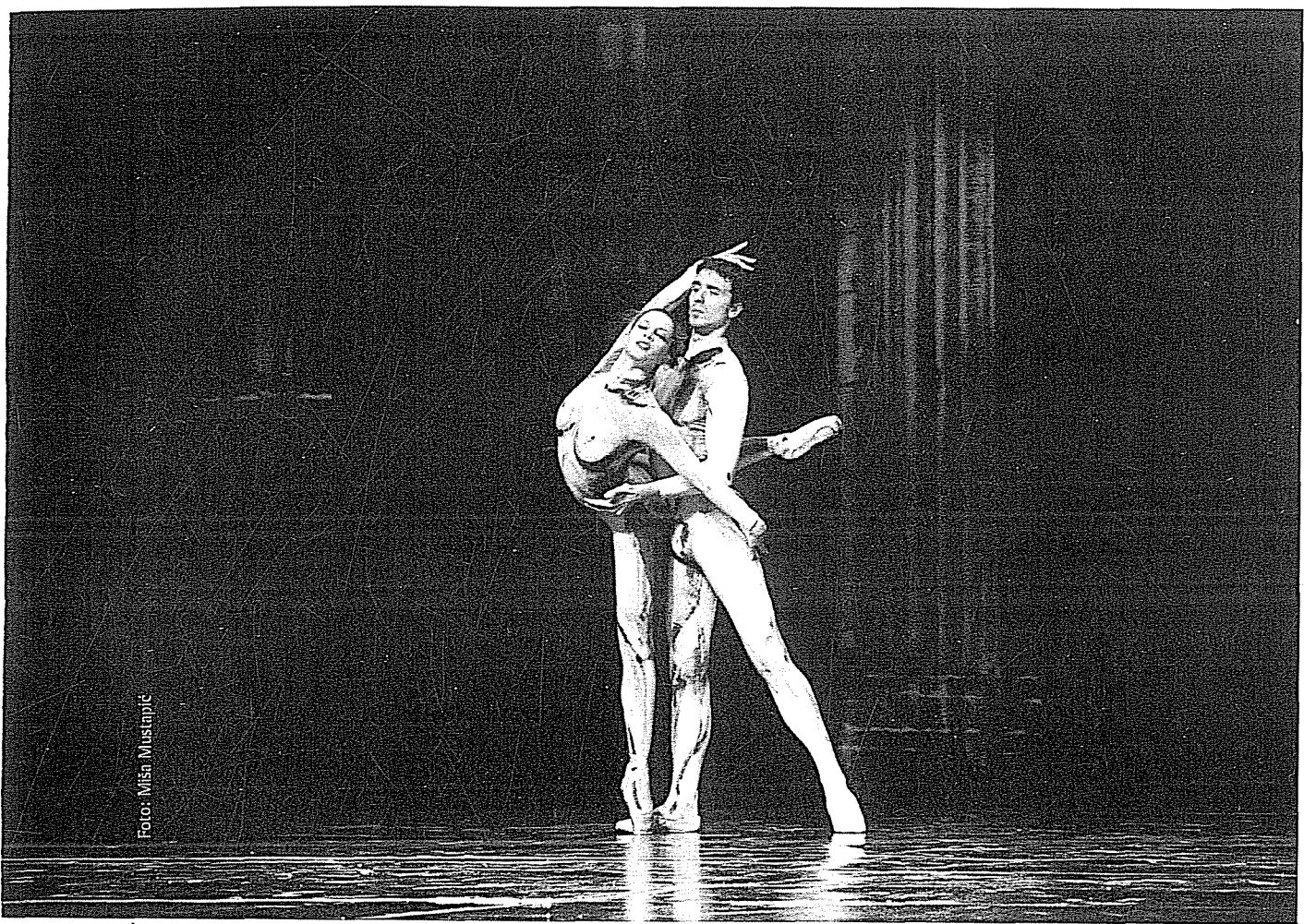


Foto: Misa Mustajlić

Sandra Gnijatović kao Žena i Milan Rus kao Muškarac

značaja za njegov opstanak na sceni, a što mu jedino ko-reograf može i mora podariti – ideju.

A ideja ovde, jeste Geteova rekonstrukcija davnašnjeg pitanja čija moguća formulacija glasi: "Koja je to strast što sigurnije nego bilo koja druga vodi čoveka u propast?" Odgovaranje na ovo pitanje jeste najava velike sumnje da je težnja ka saznanju, kao čoveku ono najprimerenije, upravo ono najgrešnije. Na Faustovom putu ka "savršenstvu što neprestano raste", Mefisto ga stalno iskušava s pitanjem da li je taj isti svet uopšte i sačinjen da čoveku omogući sreću i tako ga u prvoj majske noći, Valpurgijskoj noći, i uvlači u orgijanje. Faust će se u njoj, zgaden nad fiziološkim gadostima uskomešanog sablasnog sveta, vratiti jezgru onog uzvišenog koje nosi u себи. Ove ideje, a ideje su oblici, koreograf Trninić suvereno pretvara u baletske oblike: on ovladava napetošću koja postoji između rezigniranog naučnika i naivne gradanske devojke, i jasno iskazuje da se Faustu u ljubavi prema Gretici otkriva ono što mu je bilo uskraćeno u njegovoj gigantskoj težnji za znanjem. U svetu valpurgijske noći, prenatpanom alegorijskim likovima, Trninić se primereno snalazi putem precizno isčitane koreografije kojom je predstavljena faustovska napetost između znanja i ljubavi. Na taj način, u izolovanom divertismanu koreograf uspeva da predstavi prosijavanje celokupne ideje faustovskog puta.

Važno je napomenuti da je ovo drugi Trninićev povratak *Faustu*. Naime, u svojoj decenijama dugoj i slavom ovančanoj igračkoj karieri, u vreme kada su velika priznanja i kriterijumi još uvek uspešno odolevali kobnom nadolasku opštег relativizovanja, on je i igrao u istoj ovoj noći, u prvom posleratnom *Faustu* (premijera 28. januar 1950.). Otuda je Trninićeve angažovanje u radu na koreografiji u ovoj operi bilo praćeno velikim iščekivanjima kako baletske publike, tako i velikog broja savremenika-poštovalaca njegove igre.

Medutim, ovoga puta, Trninićevi tehničko-interpreta-tivni zahtevi postavljeni pred baletski ansambl, nisu zadobili adekvatno ispunjenje. Nije se nikako smelo dozvoliti da koreografova, inače, precizna zamisao zbog loše izvedbe ansambla bude degradirana, i u nekim trenucima čak uči-

njena neprepoznatljivom. Možda je trebalo pribeci, pod budnim okom Dušana Trninića, pojednostavljanju i pri-lagodavanju koreografije. Ako veći deo muškog ansambla čine školovani folklorni igraci, onda od njih ne možemo očekivati da postignu kvalitet izvedenja klasičnih balet-skih formi, jer je to naprosto neizvodivo. Oni imaju svoje jasno određeno polje tehničkih mogućnosti i svoje specifično scensko držanje.

S druge strane, prilikom izvođenja, uprkos veoma velikoj sceni, pažljivim posmatranjem mogao se nazreti način ophodenja izvodača prema njihovoj ulozi u predstavi. Iako *Faust* nominalno nije baletska predstava, da li to podrazumeva da se pokreti izvode smanjenim intenzitetom, "u pola noge", zanemarujući tehnička pravila klasičnog baleta? Sam ambijent Valpurgijske noći svakako da pruža, između ostalog, i značajan prostor za projekciju svojevrsne raspusnosti, ali one koja bi bila delikatno i odmereno izgrađena umetničkim sredstvima, a ne, na trenutke, gotovo potpuno privatnim držanjem na sceni. A da bi se proniknulo u tajne prave igračke interpretacije i onog neobuzdanog, i raspusnog, i pohotnog, i frivilnog, dovoljno bi bilo da su se samo predano i posvećeno sledile, iskustvom ispunjene sugestije Dušana Trninića, za koje je ansambl trebalo da pokaže interesovanje i spremnost, ka-ko bi nastup bio izведен na visokom nivou.

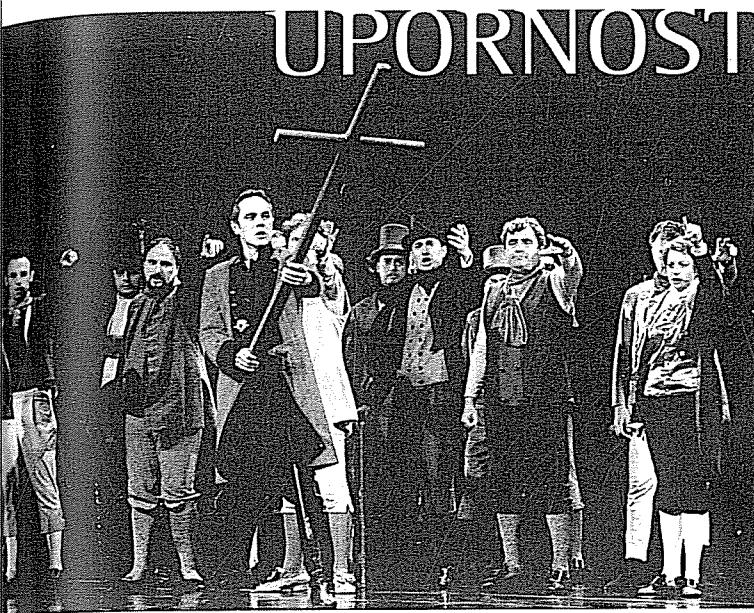
U ulozi Žene nastupila je Sandra Gnjatović, igračica dominantnog scenskog nastupa. Koreograf Dušan Trninić, kako se pokazalo, s razlogom je računao na sposobnosti Gnjatovićeve da sopstvenim izražajnim sredstvima svojoj ulozi u pravoj meri podari karakter koji ova Žena uistinu sa sobom i nosi – paklenu razuzdanost, raskalašnost i pu-tenu smelost, pružajući tako značajnu smisaonu potporu divertismanu u celini. Ovome je svakako bitno doprinela i njena zahvalna fizička konstitucija, prava baletska fizionomija, kao i mogućnost ove mlade balerine da svojim prisustvom "ispuni" scenu. U narednim izvođenjima treba nastojati da se otkloni izvesna nervozna koja se kod Gnjatovićeve osećala u izvođenju pokreta, postigne potpuna kompaktnost i čvrstina čitavog tela prilikom izvođenja vr-teški i, pre svega, smanji prenaglašeno isticanje korpusa, čime bi se još više istakla elegancija njene scenske pojave.

Dodeljivanje uloge Muškarca Miljanu Rusu, gostu iz Novog Sada, pokazalo se kao dobar potez, jer je ovaj igrač tehnički ovладao ulogom, i što je još važnije, postigao da klasični baletski pokreti dobiju valpurgijski karakter, ne zapostavljajući pritom zadatke partnera. Sudeći po finalnom aplauzu u predstavi, najveći utisak na premijernu publiku ostavila je uloga Mladića, u tumačenju Svetozara Adamovića, kome je koreografija namenila izrazito tehnički kompleksne igračke deonice. Iako više ne pripada mlađoj generaciji igrača, Adamović je još jednom svojim nastupom, izvedenim na visokom tehničkom nivou, implicitno ukazao na ogroman značaj dugogodišnjeg ulaganja u preciznost igračkog izvodenja, koje omogućava igraču da se i u zrelijim godinama, svojom tehničkom sigurnošću superiorno nametne.

Pomenimo još da je nastup Tri žene, u tumačenju D. Imanić, I. Komarić i M. Bate, odisao scenskim šarmom, njihovim međusobnim skladom i dobrom uvežbanošću, što je bilo potpomognuto funkcionalnom uklapljenosti Tri muškarca B. Pavlovskeg, N. Krluča i M. Stefanovića.

Sve u svemu, bila je ovo prilika da se nekada veliki igrač Dušan Trninić, posle dužeg vremena, predstavi beogradskoj publici kao koreograf i time ispita interesantna mogućnost prenošenja njegovog iskustva na jedan novi igrački i receptivni senzibilitet, što je pokušaj kojim se nesumnjivo obogatio život beogradskog Baleta.

MILENA JAUKOVIĆ



UPORNOST SE NE ISPLATI

FAUST

Narodno pozorište, Opera

kompozitor: Šarl Guno

reditelj: Predrag Protié

Beogradska opera je svoju novu sezonu 2002-2003. otvorila na sceni Centra "Sava" izvodenjem opere *Faust* Šarla Gunoa. U nizu obrada jednog od najznačajnijih dela nemačke književnosti – Geteovog *Fausta* – Gunoova opera, međutim, nije među najuspelijima. On i njegovi libretisti zanemarili su metafizičku dubinu Geteovog teksta, simboliku borbe dobra i zla sveli na romantičnu ljubavnu priču, a operu zamisili kao šaroliku fantastičnu scenu sa mnogo baletskih tačaka po ukusu francuske publike. Koliko je obrada daleko od izvornika svedoči i činjenica da u Nemačkoj odbijaju da prikazuju delo pod originalnim naslovom, već Gunoova opera nosi ime Margarete koja u njoj i jeste najtragičniji lik. Dug život ovog dela na pozornici, sve do današnjeg dana, rezultat je Guñoove sposobnosti da vešto i dopadljivo oblikuje muzički

materijal. Ta vrsta veštine, međutim, mogla je da impresionira slušaoca XIX veka, ali ne i današnjeg, pogotovo ako je muzika praćena konvencionalnim scenskim rešenjem bez imalo želje da se tumačenje dela podvrgne preispitivanju. Nažalost, upravo se to dogodilo sa beogradskom predstavom.

U početku je izgledalo da savremeni scenski izraz konačno prodire i u operске režije Narodnog pozorišta, ali sve je ostalo samo na pokušaju i to neuspelom. Stilska nekohherentnost, primetna već od samog početka, nastala je u spolu sasvim raznorodnih elemenata, kao što su, na primer, prizor sa invalidskim kolicima iz nekog savremenog bolničkog miljea i kulise tradicionalnih kućica nemačkih provincijskih gradova. I sam momenat upotrebe slikanih kulisa je vrlo problematičan. Ostao je nejasan i

deplasirani video materijal koji ostareli Faust posmatra na velikom bioskopskom platnu, sa nizom slika koje treba da deluju provokativno i upozoravajuće, a u stvari su bile samo nabacane. Nije dovoljno upotrebiti neki savremeni medij, kao što je to video, nakalemiti ga na postojeću koncepciju i odmah dobiti savremenii izraz. U daljem toku predstave spasonosno se odustalo od bilo kakvih sličnih sredstava i prešlo na uhodane obrasce jednog u suštini konzervativnog shvatanja opere. Sa jednim izuzetkom. Prva pojava Mefista, gde se njegova tamna figura ocrtava na pravougaoniku bjelštavog svetla i još nekoliko nadrenih trenutaka razvoja te scene, predstavljaju apsolutno najuspeliji momenat predstave i prava je šteta da reditelj Predrag Protić nije imao ni smelosti ni snage da proširi takav postupak na celinu.

Naravno, u ovakvoj koncepciji nijedan element scen-skog rešenja ne može biti zadovoljavajući, počev, dakle, od slikanih kulisa i vajarskih doprinosova scenografiji čiji je autor Boris Maksimović, preko istorijskih, tj. prevazidjenih kostima Ljiljane Orlić, do nemaštovite baletske igre koja je značajan deo ove opere. U koreografiji Dušana Trninića scena Valpurgijske noći, na primer, bila je kontradiktorna sama sebi jer je pokretima klasičnog baleta, čak sa baletskim patikama kod nekih igrača, ilustrovana pojava nagih tela, odnosno orgijastična slika pakla. Pa i takav kakav je, režijski koncept je nedosledan u smislu dinamizma predstave. Početak IV čina, kao vrhunac drame prilično je statičan i nedovoljno uzbudljiv.

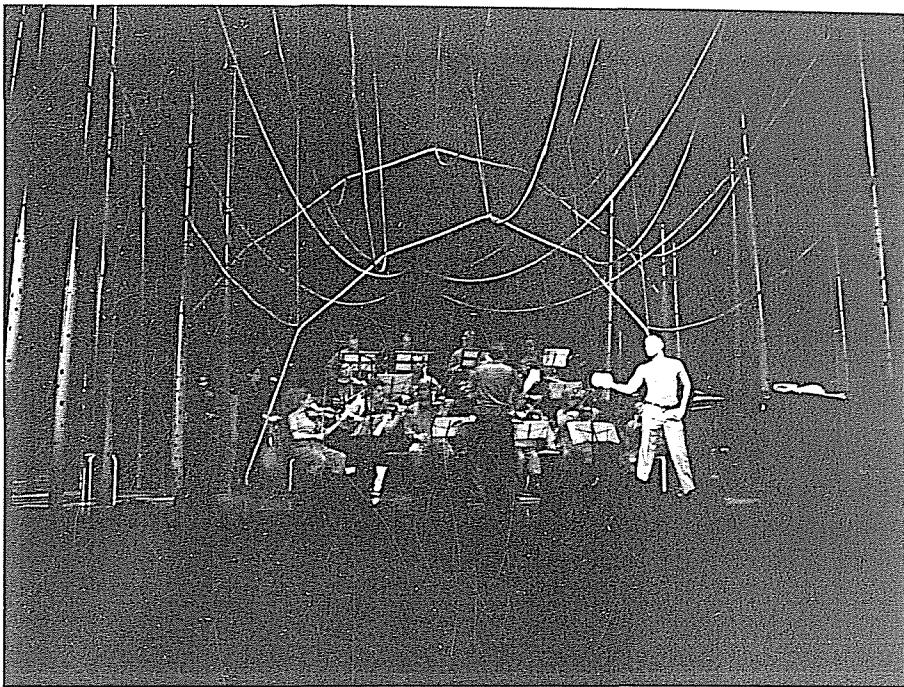
I kao i obično, poslovno nezanimljivu režiju oper-skih predstava Narodnog pozorišta nadoknadije muzička dimenzija dela zahvaljujući odličnim izvodačima. Višnja Pavlović-Drakulić (Margareta) je impresionirala lepotom svog glasa, ali i ovu njenu ulogu karakteriše možda pre-više lirizma, a premalo temperamenta. Miodrag-Mika Jovanović (Mefisto) je, s druge strane, dao najzanimljiviji glu-maćki doprinos, dok je za mladog Dejana Maksimovića (Faust) ovo bio prilično težak zadatak, ali sa velikim potencijalom za budućnost. Ansambl je predvodio nepogrešivi Mladen Jagušt.

GORICA PILIPoviĆ

LEPOTA STVARANJA



Ana Đorđević kao Edo



NARCIS I EHO

Bemus

kompozitor:

Anja Đorđević

reditelj:

Alisa Stojanović

Prvi put posle dužeg vremena u Beogradu je izvedena opera jednog našeg autora. Tačnije kamerna opera *Narcis i Echo* Anje Đorđević imala je svoju premijeru u okviru BEMUS-a, a na sceni BITEF-teatra, spajajući na taj sim-

boličan način dva naša najbolja festivala i unoseći duh pozorišnog vizionarstva i nekonvencionalnosti u svet opere. *Narcis i Echo* je samo po sebi nestandardno delo, jednostavno sačinjeno od niza «pesama koje su stanja i slike, a imaju dramaturški sled», kako kaže autorka. Kroz poeziju Marije Stojanović ispreda se priča u kojoj su mitološki naslovni junaci (i dve nimfe) personifikacija današnjeg pogleda na svet, odnosno na sopstvenu ličnost kao centar univerzuma u kojem vladaju kategorije izgleda, imidža, mode, mladosti i lepote. Uloga Narcisa, kao nosioca blazirane samozaljubljenosti poverena je kontratenoru, jednom od najartificijelijih vokalnih fahova, dok je njegov Echo (njegova izgubljena nevinost i čistota?) pridan, svež, mladalački, neimpostiran glas same kompozitorke. Anja Đorđević se u stvari igra različitim epohama i metafizičkim sadržinama kombinujući elemente svog dela koje označava «kao svojevrstan omaž Operi», ili možda pre - kao njenu parafrazu. Naime, mitologija, kojom je autorka, doduše, i ranije bila inspirisana (u orkestarskoj kompoziciji *Otmica Evrope*), i fah kontratenora asociraju

na baroknu operu, dok sama muzika, inače veoma zanimljiva i prijemčiva, ponekad parodira pompezn romantičarski manir ili belkantistički virtuozitet. S druge strane, postavljanje orkestra na scenu i pomeranje uloge dirigenta od supervizora do aktera radnje, čini onaj element oneobičenja standardne operske forme koji uz odgovara-juću kostimografiju, scenografiju i konačno režiju pravi ovo delo inovativnim. Drugim rečima, mašta, duhovitost i originalnost karakterišu sve dimenzije predstave: kostime kojima Zora Mojsilović-Popović, posebno kad je reč o nimfama, asocira na pank-kulturu; scenografiju Saše Ivanovića sa jednostavnim i efektnim kombinacijama svetlosti i boja, uz krajnje stilizovanu predstavu vodenog okruženja kao prirodnog staništa nimfi, čime je iskorišćen ne samo horizontalni, već i vertikalni plan scene, posebno u pojedinim neočekivanim prizorima; i režiju Alise Stojanović, osvedočeno uspešnog pozorišnog stvaraoca, čiji je autorski doprinos *differentia specifica* ovog projekta. Naime, takode posle dužeg vremena dogodilo se da jedan pozorišni reditelj zakorači na opersku scenu i ta retka prisutnost je žalosna činjenica naše kulture.

130

Garanti uspeha opere *Narcis i Echo* bili su i muzički izvođači. Radmilo Petrović je već kao kontratenor jedinstvena pojava u našem muzičkom životu, a u ovoj predstavi su neobični kvaliteti njegovog glasa bili udruženi sa velikom spremnošću za glumačku igru i dočaravanje isto tako neobičnog lika. Dueti nimfi, odnosno kao i uvek besprekorne Anete Ilić i pravog otkrića – Ivane Dimitrijević, možda su najuspelije numere ove opere, zbog slivenosti njihovih glasova, izuzetne uvežbanosti i podudarnosti glasovnih boja. Kamerni orkestar je predvodio Premil Petrović čije je dirigentsko vođstvo, kao crvena nit, obeležilo nekoliko projekata u kojima su se do sada, što u okviru BEMUS-a, što na Međunarodnoj tribini kompozitora, okupljali izvanredni mladi umetnici priredujući predstave za pamćenje. Njihova mesta okupljanja su do sada bili alternativni prostori poput Bioskopa REX ili Beton hale, i, uz dužno poštovanje, treba se nadati da je BITEF-teatar za *Narcisa i Echo*, kao i sve njihove duhovne srodnike, samo usputna stanica do Narodnog pozorišta ili centra "Sava".

GORICA PILIPOVIĆ



PRAVIM
PUTEM DO
VIZANTIJE

Venecija Kotas,

POZORIŠTE U VIZANTIJI

prevod s francuskog Kornelija Nikčević

CID, Podgorica 2002.

131

Konačno pravim putem do Vizantije. I bez zastajkivanja u pozorište, posredstvom značajne studije Venecije Kotas.

No pre studije, iscrpan i učen predgovor Vojislava D. Nikčevića. Govori Nikčević o vezi rituala i teatra,¹ nosi nas svojim rečenicama i pasusima u Egipat, Grčku, Rim... Prilježno i sledstveno. A onda, na kraju tog predgovora, kaže on ponešto i o grčkoj naučnici koja je svoj radni vek provela u Francuskoj. To je, naravno, Venecija Kotas, autor studije pred nama.

Objavljena u Parizu 1931. godine, značajna je, veli Nikčević, zato jer je potvrdila niz istraživanja teoretičara književnosti i umetnosti i lingvista s kraja 19. i početka 20. veka: svi književni rodovi, pa i dramsko pesništvo, na prostore Zapadne Evrope dolaze sa Istoka, iz antičke Grčke. Svojom studijom, zatim, Venecija Kotas dokazala je da su

vizantijski teolozi i gnostici kodifikovali kao umetničku normu sve književne žanrove, pa i dramu, i tek ih je onda preuzimala civilizacija na prostorima Zapadne Evrope. *Pozorište u Vizantiji* pokazuje i zašto je evropska i svetska misao izbegavala da prizna pravo stanje stvari: pad Carigrada u ruke Latina i kratkoveko Latinsko carstvo u 12. veku označili su početak otvorenog obraćuna između dve crkve i dve tradicije, između Istoka i Zapada. Nakon tog doba Vizantija više nije mogla da se oporavi niti da nametne svoj duh i kulturu. Njih su preuzezeli Zapadna crkva i njeni učeni ljudi, koji su do pada Vizantije u turske ruke izgradili svest o katoličanstvu kao nosiocu svih znanja: Poredak Istoka, po njima, grešan je, nesavrišen i nemoćan da stvori nešto značajno: iskustvo i znanje moraju da mu se nude, prodaju i nameću. U vezi sa ovim je, piše Nikčević, i prečutkivanje studije Venecije Kotas sve do

¹ O vezi tragedije i rituala obavezno pogledati u eseju Jovana Hristića Šta su Grci gledali?, u knjizi O tragedijii, Filip Fišnjić, Beograd 1998, 25-43.

kraja 20. veka.² Tada su nova istraživanja i otkrivanja čitavih korpusa tekstova konačno proširila uticaj i potvrdila značaj i domete *Pozorišta u Vizantiji*.

Venecija Kotas piše jednostavno, jasno, živo (svoj je prevod Kornelija Nikčević mogla ponegde još malo da dotera, da neke strane reči zameni primerenijim, našim). Evo odlomka u kojem ona opisuje u šta je Crkva preinačila jedan paganski praznik:

“Ali, najinteresantnije je upravo to što je samu svetkovinu Berbe, koju je opisao car Konstantin, sačuvala pravoslavna Crkva, na svim delovima Grčke koji su nekada bili direktno povezani Vizantiji. U svim gradovima i svim selima Male Azije misa 15. avgusta, praznika Uspeća Bogorodice, bila je svećano ukrašena ovim obredom, ili litanjom, blagosiljanja grožda. Odvijao se u dvorištima crkava, gde je sveštenik, ili episkop, usred litanije i posebnih molitvi, delio gržde vernicima, koji su se osećali kao da su dobili blagosloveni grozd. Najpobožniji Maloazijski se verovatno sećaju da su se tokom dugog niza godina uzdržavali da nestave ni jedno zrno grožda u svoja usta, sve dok ga ne probaju oni koje je njihova crkva blagoslovila, i mora da im to nedostaje, ma koji da je ledio kontinentalne Grčke, gde ih je veter nesreće oduvao. Takođe, iako znamo da se do naših dana sačuvao samo hristijanizovani deo praznika, onaj blagosiljanja grožda, i ako ostavim po strani svečane gozbe i pirove Vizantinaca, ipak moramo da kažemo da je Crkva, u svojoj revnosti da odvoji svojim prisustvom vernike od stare religije, zabavila da u ovom prazniku vidi ono što je još uvek bio za mnoge – obeležje svega onoga što je nekada, od najstarijih vremena, bilo pagansko, obeležje Bahusovih orgija, grožđe”.

Posle ovog usredsredovanja na jedan obred, evo nekih zaključaka koje Kotasova u svojoj studiji potkrepljuje obiljem dokumentarnog materijala. Ona veli da su Vizantinci

hristijanizovali sve paganske elemente: umeli su da ih apsorbuju i reprodukuju u novom obliku i da ih prenose sve do našeg doba. Litanija, doksoologije, svečani obredi braka, krštenja, pogreba – svi sadrže stare pozorišne običaje. Veliki godišnji praznici (Kalende, Uskrs, itd.) takođe se, i oblikom i duhom, vezuju za njih. Isti izvor ima i crkvena muzika.

Zanimljivo je sa Venecijom Kotas ući na jednu predstavu vizantijskih misterija. Scenu je predstavljala lada katedrale. Za Decu u peći korišćena je neka vrsta furune, a vatru je pravljena paljenjem velikog broja voštanica smeštenih u donjem delu, i paljenjem mnogo tamjana: dim njegov, sa odsjajem sveća, stvarao je iluziju pravog ognja. U trenutku kad Bog treba da se pojavi pred decom, iznad peći, pomoću posebnog mehanizma (užeta ili iz otvora u zidu), izranja lutka od drveta koja predstavlja andela.

Sve uloge igrali su muškarci. Žene nisu u predstavama, osim u manastirima u kojima kaluđerice učestvuju u dopunskim scenama. Kostim je, bez sumnje, sveštenička mantija, ali ovlaš dopunjena obeležjima karakterističnim za određeni lik. Ove male drame podrazumevaju osoben tekst sa dijalozima; izgovaraju ga sami likovi koji ulaze u igru.

Radi dočaravanja žive slike vizantijske pozornice, valja dodirnuti i temu mimike i gestikulacije. Pokret i nesputnost, doživljaj lepote i svrhovitosti sopstvenog tela – tako bliski antičkom duhu – dugo su u izmēnjenim okolnostima Vizantije samo dremali. Istina, na prvi pogled nisu ni bili primereni krutosti psalama. Muziku i igru je strogoj i hladnoj Vizantiji vratio jedan jeretik, čuveni aleksandrijski patrijarh iz IV-og veka – Arije. Čovek koji je otvorio Pandorinu kutiju hristoloških rasprava i političkih vrenja sa dalekosežnim posledicama, osporavan i omražen, ipak je osetio suštinu vere. Tvorac je čuvene *Talije*, liturgijskog opusa komponovanog u domenu nacionalne muzike. Spis je progutao plamen koji proždire sve jeretičke tvorevine,



ПОЗОРИШТЕ У ВИЗАНТИЈИ

² Mada je Luj Breje u svojoj cenjenoj knjizi *Vizantijska civilizacija* iz 1950. godine pominje i koristi. Vidi izdanje: Nolit, Beograd 1976, prevod Ivane Nikolajević.

ali je činjenica da je ne samo šarmirao i crkvi privukao masu običnog sveta, već je uspeo i da izmami osmeh odobravanja crkvenih otaca. Barem u pristupu. Smisao vere je i po njihovom mišljenju bio da crkva i Hristovo učenje usmere i privuku što više sledbenika, da im budu bliski i razumljivi. Tako je kao antiteza, ali i sinteza Arijevog *Taliji*, nastala zbirka *Anti-talija* – crkvene pesme pisane u skladu sa pravoslavnom dogmom, ali sa melodijom nacionalne muzike. Svečano izvodenje podrazumevalo je i učestvovanje sveta okupljenog u crkvi. Odatle je potekla sveta narodna drama Vizantije.

Konačno, pravu mimiku i scenski pokret, koje su kratkovidni još dugo nazivali "sablažljivim kreveljenjem", označio je patrijarh Teofilakt u X-om veku. Taj "ispad" je bio do te mere prirodan i potreban da se zadražao i kroz kasniju vizantijsku istoriju, uprkos umerenijim i manje kreativnim patrijarsima.

Budući da me je predaleko odvuklo vlastito interesovanje, red je da navedem čime se sve čitaoci u knjizi Kotasove mogu zanimati. *Pozorište u Vizantiji* ima dva dela. Prvi, *Narodno pozorište u Vizantiji* sadrži sledeća poglavlja: *Igre na hipodromu i njihova veza sa crkvom*, *Poreklo mimike u crkvenom pozorištu*, *Pozorište u crkvi i Pozorište u crkvi i njegovo opstajanje danas*. Drugi deo, *Književno pozorište u Vizantiji*, sastoji se iz ovih poglavljaja: *Razvoj dramske književnosti Vizantiji*, *Drama "Egzago-ga, preteča hrišćanskog pozorišta*, *Drama Gregorija Nazijansa³ "Hristos Pashon"*. Tu su i *Zaključci i opšte primedbe autora*.⁴

Teoriji je pridodata i praksa. Uz studiju, u prevodu Ane Klikovac, dobijamo i dramske tekstove: *Dramu Đakona Ignatija: O padu prvog roditelja*, *Anonimni dialog, Ikonu Svetog Nikole*.

Hvale vredan izdavački poduhvat.

GORDAN MARIČIĆ

³ Treba: Grigorije Bogoslov ili Grigorije iz Nazijansa.

⁴ Ovakva knjiga mora da sadrži indeks, koji bi obuhvatio i predgovor.

“AMERIČKI SAN” U DRAMI

PRE I POSLE “KOSE”

Savremena američka drama

priredio Jovan Ćirilov

Zepter Book World, Beograd 2002.

Tenesi Vilijams, Artur Miler, Edvard Olbi, Sem Šepard, Dejvid Mamet... Ovaj niz imena već i sam po sebi zvuči bolje od bilo kakve reklame ili rutinski izrečene pohvale. Spakovani u korice jedne knjige, klasični novijeg američkog pozorišta postali su najzad lako dostupni srpskim čitaocima zahvaljujući inicijativi i agilnosti Jovana Ćirilova, koji se posle priređivanja antologije savremene britanske drame, objavljene kod istog izdavača 2001. godine pod naslovom *Pre i posle gneva*, latiо i sastavljanja ovog obimnog izbora posleratne američke drame. Značaj i zanimljivost ove knjige utoliko su veći što je reč o prvoj antologiji ove vrste koja se pojavljuje na našem jeziku, što se čini gotovo neverovatno s obzirom na veliku popularnost koju je američka drama u proteklih nekoliko decenija uživala na domaćim pozorišnim scenama.

U tekstu koji sledi pozabavićemo se pre svega pitanjem čega sve u ovoj antologiji ima, a čega ne. *Pre i posle “Kose”* obuhvata jedanaest pozorišnih komada koji ilustruju različite tendencije američkog teatra u posleratnom periodu, počev od psihološkog, katkad lirske intoniranog realizma Tenesija Vilijamsa (*Staklena menažerija*, *Tramvaj zvani želja*) i Milerovog pokušaja da napiše savremenu tragediju (*Smrt trgovачkog putnika*), preko diskretnog poigravanja metadramskim elementima u komadu *Pe-*

činski ljudi Vilijama Sarojana i odjecima drame apsurda u Olbijevom hitu *Ko se boji Virdžinije Vulf*, pa sve do otkačenog, kolažnog nadrealizma-sa-divljeg-zapada Se-ma Šeparda (*Nevidljiva ruka*) i beskrajno zabavnih realistično-apsurdnih minijatura Dejvida Mameta (*Varijacije na temu divljih pataka*), te najzad do snažne gej drame Martina Šermana koja se odvija u miljeu nacističkih logora (*Izopačeni*). Tu su i dva legendarna rokenrol muzikla – *Kosa i Isus Hrist superstar*, kao i još jedna eksperimentalna drama sa kraja šezdesetih, a na temu iz američke i evropske političke istorije (*Tom Pejn Pola Fostera*).

Uprkos ovim raznolikim tendencijama, priredivač je sasvim u pravu kada, u predgovoru, primećuje da je američka drama najbolja u svojim realističkim tokovima, što antologije ove vrste upravo na najbolji način i pokazuju. Kada sa-gledamo remek-dela američke drame u ovakvom kontinuitetu, jasno nam se ukazuje njihova dominantna tema – osporavanje "američkog sna", idealeta srećnog i uspešnog života koji treba ostvariti po svaku cenu, a koji se često pretvara u svoju suprotnost, postajući zamajac propasti glavnih protagonistova. Kroz galeriju nezaboravnih likova, najbolji od ovih komada

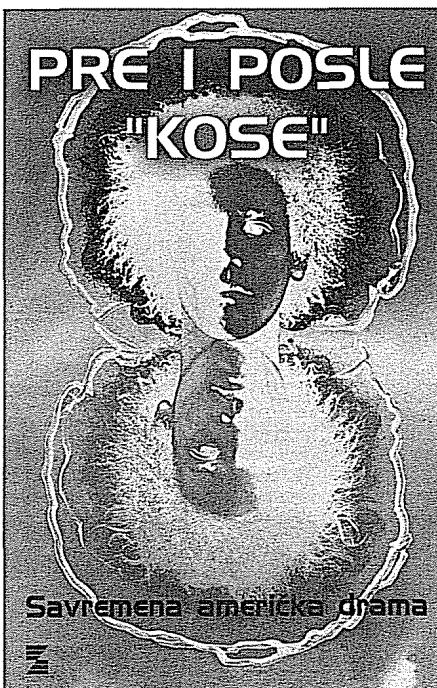
prikazuju tragicnu Ameriku koja nije iskoristila svoje potencijale, bilo da je reč o Milerovom totalnom gubitniku Viliju Lomanu, Vilijamsovim bukvalno ili figurativno obogaljenim junakinjama, frustriranim bračnim parovima Edvarda Olbija, Šepardovom beskućniku Plavom Morfanu koji živi u napuštenom ševroletu na ivici auto-strade, ili Mametovim (tragi)komičnim starcima koji se na klupi u parku vajkaju jedan drugome kako svet sve brže hrli u propast. Poraz i neuspeh prožimaju čak i one komade koji se geografski ili istorijski ne odnose na savremenu Ameriku (Fo-sterovog *Toma Pejna* i Šermanove *Izopačene*), pa i

one koji predstavljaju direktni izraz bunta protiv te i takve Amerike, kao što je slučaj sa hipijevskom *Kosom*, čiji glavni junak i protiv svoje volje ne može da izbegne odlazak u vietnamski rat.

Ono što, međutim, donekle čudi jeste da se jedan reprezentativno zamišljen izbor *savremene* američke drame završava sa 1979. godinom. Tačno je da se po mišljenju većine istoričara književnosti klasični kanon američke drame (zasad) završava sa Šepardom i Mametom, ali se onda postavlja pitanje koliko je u naslovu ove antologije opravdana odrednica savremenosti, budući da bi ona najviše odgovarala upravo nepredstavljenom periodu od poslednjih dvadesetak godina. Čini se da bi najprecizniji bio podnaslov u kome bi se i vremenski omedio period koji antologija pokriva, to jest 1945-1980, ali i prostiji podnaslov "antologija američke drame" bez ikakvih vremenskih odrednica bio bi, čini se, srećnije uredničko rešenje.

Sve nas to dovodi do pitanja kriterijuma selekcije koji je primenjen prilikom sastavljanja ove antologije, a koji je, nažalost, daleko od jasnog. Prva nedoumica odnosi se upravo na ograničavanje vremenskog raspona, i to u oba smera. I pored obrazloženja datog u predgovoru – da se

u Americi posle 1980. nije pojavio nijedan novi dramatičar svetskog glasa – ostaje nejasno zašto onda u antologiju, kompromisa radi, nisu uključeni neki od kasnijih Mametovih i Šepardovih komada, budući da su oba ova autora još uvek aktivna, ili barem jedna drama skorijeg datuma – na primer, *Andeli u Americi (Angels in America)* Tonija Kušnera (1993), koju priredivač i sam pominje. S druge strane, nije sasvim jasno ni zašto bi ovaj izbor isključivao sva dela nastala pre 1945. U tom smislu, najveći nedostatak ove antologije jeste izostavljanje Judžina O'Nila, koji je po opštem mišljenju američkih istoričara



književnosti najveći američki dramski pisac uopšte, što i priredivač antologije čak dva puta naglašava u svom predgovoru! Američka drama dostiže zrelost upravo u O'Nilovim ranim, ekspresionističkim komadima iz 1920-ih, a Vilijams i Miler se u svom bespoštednom psihološkom realizmu nastavljuju na zrelog O'Nila. Bilo bi stoga uputno da se uključivanjem nekog O'Nilovog komada u ovaj izbor ukazalo na taj kontinuitet, a u tu svrhu odlično su mogli da posluže Čežnja pod bres-tovima (1924), jedna od najčešće postavljenih O'Nilovih drama, prikazana i kod nas 1992. u Narodnom pozorištu, jednočinka *Hjui* (1958), ili *Mesec za nesrećne* (1947), utoliko pre što postoje srpski prevodi ovih komada koji nisu nikada objavljeni.

S ovim je povezano i pitanje izbora pojedinačnih drama koje antologija obuhvata. Na prvi pogled može se učiniti da je reč baš o komadima koji su bili odreda izvedeni na domaćim pozornicama ali nisu nikada objavljeni, što bi bio neuobičajen, ali ipak legitiman kriterijum izbora tekstova namenjenih samo ovdašnjim čitaocima. To, međutim, ipak nije slučaj, budući da su poneki od ovih komada objavljivani i ranije (*Smrt trgovačkog putnika*), a drugi su izgleda ipak prevedeni specijalno za ovu priliku i nisu nikada izvedeni kod nas, bar sudeći po tome da se takvi podaci ne navode u beleškama na kraju knjige. U ovom potonjem slučaju neizbežno se nameće pitanje zašto je odabran baš neki određeni komad, a ne neki drugi, uz očekivanje da priredivač antologije ponudi što uverljivije obrazloženje svog nužnog izbora. Kako u knjizi *Pre i posle "Kose"* takvo obrazloženje često izostaje, čitaocima ostaje da se zabavljaju odgonetanjem brojnih pitanja, od kojih i ovaj tekst vri.

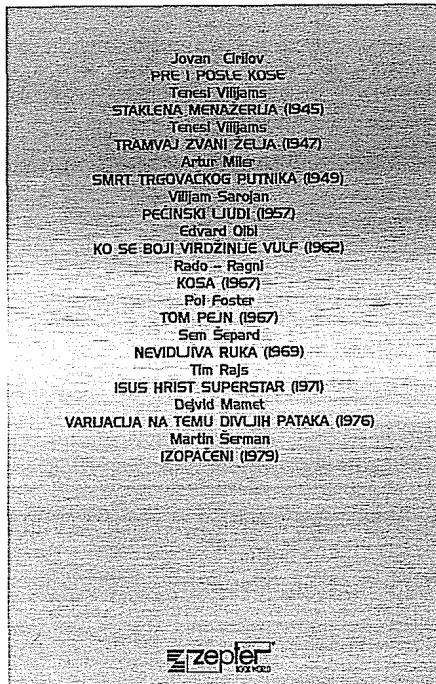
Zašto je, na primer, Tenesi Vilijams jedini zastupljen sa dve drame? Činjenica je da su drame o kojima je reč

drugačije – *Staklena menažerija* prožeta je jačom dozom lirizma, dok *Tramvaj zvani želja* uvodi na američku pozornicu jedinstvenu kombinaciju nasilja, seksa i južnjačke atmosfere koja će od tada postati Vilijamsov zaštitni znak. Ali i Milerov *Lov na veštice* (1953) predstavlja nam u odnosu na *Smrt trgovačkog putnika* jednog novog Milera, i možda je imalo više smisla uključiti u antologiju ovu izvrsnu dramu nego bledi Sarajanov komad *Pecinski ljudi*, ako je već bila želja da se u knjigu uvrsti neko dramsko delo iz pedesetih godina, što je inače ponudeno kao obrazloženje za uključivanje ovog komada u antologiju. O'Nilovo *Dugo putovanje u noć* takođe je prvi put izvedeno tek 1956, a Sarajan je, baš kao i O'Nil, svoj stvaralački vrhunac doživeo još između dva rata. Ako je pak bila želja da se predstavi neki komad sa izraženim metadramskim elementima, bolji primer bio bi čuveni komad Torntona Vajldera *Naš grad* (*Our Town*, 1938), koji se verovatno nije uklapao u vremenski period obuhvaćen ovom antologijom.

Kao ilustracija pedesetih godina, mogao se u ovom izboru naći i još jedan legendarni mjuzikl – *Prča sa zapadne strane* (*West Side Story*, 1957). A kad je već o

mjuziklima reč, tu su i nove nedoumice, jer iako nesumnjivo slavni i izvedeni i kod nas, kao dramski tekstovi ovi mjuzikli su gotovo nečitljivi, što s obzirom na samu njihovu prirodu verovatno i nije iznenadujuće. Rekli bismo da se i na njih može primeniti objašnjenje koje priredivač nudi kao razlog za neuključivanje Boba Vilsona u ovu antologiju: bez scenske muzike i scenografije, njegovi su tekstovi nepotpuni. Možda je mjuzikle ipak bilo bolje ostaviti za jednu posebnu antologiju?

Takođe, u knjizi se mogao naći bar jedan komad crnih autora, recimo antologički *Hołandanin* (*The Dutchman*,

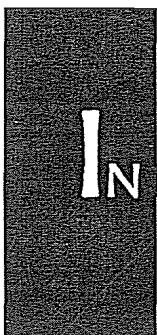


1964) Liroja Džonsa, alias Imamu Amiri Barake, koji po formi korespondira sa "apsurdnom" dramom Edvarda Olbija dok je tematski usredsreden na medurasne odnose kao jedan od konstantnih problema u američkom društvu. Ako je za utehu, i gej drama Martina Šermana *Izopačeni* (1979), koja je uvršćena u antologiju kao ilustracija "manjinske drame", ne zaostaje mnogo po književnom kvalitetu.

Najzad, napomenućemo i da se u "Beleškama o piscima" na kraju knjige potkrao niz omaški. Primera radi, nekoliko komada Sema Šeparda našlo se kako u kategoriji "važnije celovečernje drame" tako i među "važnijim jednočinkama", pa čitaocu nije jasno u koju od ove dve kategorije pomenuta dela u stvari spadaju; naslov Olbijevog komada *Seascape* (što bukvalno znači "morski predeo"), koji je kod nas preveden kao *Primorje* i objavljen u časopisu *Pismo* 1990, preveden je kao *Bekstvo na more, a Marriage Play*, koji se donedavno igrao u Ateljeu 212 pod naslovom *Bračna igra*, ovde je preveden kao *Komad o venčanju*; spisateljica Karson Makalers, čija je pri povetka poslužila kao predložak za film Sema Šeparda, prekrštena je u Karsona Makkulera; i tako dalje... Ovakvi sitni propusti mogu se, naravno, dogoditi svakome, pa se u tom smislu pre postavlja pitanje kako je to promaklo lektoru i redaktoru nego samom priredivaču – kao i kod tolikih drugih srpskih izdanja, stiče se tužni utisak da tekst nikо nije pažljivo ni pročitao pre nego što je pušten u štampu.

Uz samo malo više truda i pažnje, ova antologija mogla je biti savršena. Iako u obliku u kome je do nas došla ona to nije, reč je ipak o neophodnoj i vrednoj knjizi koja popunjava veliku prazninu u našoj prevodnoj književnosti. A čak i njeni nedostaci mogu poslužiti kao podsticaj za priredivanje sledećeg, izmenjenog i dopunjeno izdania – ili pak kao izvor inspiracije za sastavljače nekih novih antologija.

SRĐAN SIMONOVIĆ



IN MEMORIAM

Dubravka Perić

(1927-2002)

Irena Kolesar

(1925-2002)

Petar Slovenski

(1924-2002)



Javlja mi Perica: "Umrla je Dubravka. Njena porodica želi da ne bude komemoracije." Nisam rekla ništa, jer sam znala da je Dubravka bila već duže vremena teško bolesna i pomislila sam da želje porodice treba poštovati. Na sahrani nas je bilo mnogo. Uz kratak oproštajni govor i prelijepo recitovanu Desankinu pjesmu "Obećala si da ćeš biti večna" spušten je sanduk sa Dubravkom u porodičnu grobnicu. I onda smo otišli svaki svojim putem. Na kratko ... Njena je osmrtnica, uz Peričin nekrolog bila špenadlama pričvršćena na našoj oglasnoj tabli. Malo zatim je, pored Dubravkine, bila pričvršćena osmrtnica Irene Kolesar sa nekrologom. Irena je umrla u Domu penzionera u Zagrebu. Kremirana je, i urna položena pored njenih roditelja. I na kraju ovih "proziva", špenadlama je pričvršćena osmrtnica koju je objavilo Jugoslovensko dramsko poz-

rište, Petra Slovenskog, ali poslije rasutog praha u "Vrtu sjećanja", a uz prisustvo samo dva njegova poštovaoca po strogom režijskom planu Perice. Baš gospodski! Onda su poskidanje špenadle i ostala je tabla samo za repertoar, probe i druge tekuće obavijesti pozorišta u 2002. godini. Do daljnog ...

Kolajna dragog kamenja, koju je tamo davno nanizao Bojan Stupica, skupivši glumce i ostale trudbenike tog složenog i važnog segmenta kulturnog života, ostala je još sa samo nekoliko kamenčića. Sve po redu, kojeg ne znamo. Pa, dobro ...

Sjajan dragi kamen, Dubravčica, tako smo ga zvali, počela je sa prvom predstavom u Jugoslovenskom dramskom pozorištu sa Ninom u *Kralju Betajnove*, a završila sa *Ne očajavajte nikad*.



Šura, Pere, Đinivra, Išmena, Mondekar i još do 60 uloga, bez kojih ni jedan dobar teatar ne može biti potpun. Bez tog treperavog glasa i pokreta u sinkopama, tople, čiste i drage ženstvenosti, pravog teatarskog senzibiliteata, bila bi kolajna za jedan dragi kamen osiromšena. To je sreća teatra. Dubravka Perić - sreća, možemo i tako reći.

U naš teatar Irenu je dovela Šekspirova Julija 1953. A počela je glumiti već u partizanima, a onda u HNK u Zagrebu. Morala se vratiti bolesnim roditeljima u Zagreb 1972. Mnoge je vjekove stigla da dozové ulogama koje su joj režiseri rado povjeravali, da ih oživi i da ih, na njihove noge, stavi na scenu. Uvijek je u životu i na sceni znala pravu mjeru. I Liza u *Karamazovima* i Ida u *Dubrovackoj trilogiji* i Ofelija i Kraljica u *Hamletu* i Ilja u *Prometeju* i Ana u *Ričardu III* i još i još ... Pamti je i Lovrijenac na koji se pela godinama. Snimala je i nekoliko, tamo na početku, naših filmova i bila je prva naša filmska zvezda "Slavica", i ostalo joj je i ime Slavica - Irena.

A Petar Slovenski (Stojanović), naš Perica je osim prinčeva u "Rodinom pozorištu" igrao i u Srpskom narodnom

pozorištu u Novom Sadu. Na našoj, Jugoslovenskog dramskog pozorišta, sceni počeo je sa jednim od Bernota u *Kralju Betajnove* a onda su se redale uloge: Žozef, Begbojt, Baron, Lepršić, Aleksej, Moska, Madaroši, Miho, Pera Kalenić, Ijon, Ali paša efendija i joj i još ... Kod Volka sam ih izbrojala trideset i osam. Režirao je Vajlda, Steriju, Šoa i, off, *Oh Kalkuta*.

Uglavnom je igrao gospodu. I u životu je uvijek bio gospodin. Penjao se i na Lovrijenac kao Rozenkranc, a bio je i u serijskim emisijama na TV i snimali ga na filmovima. Njegov osvajajući glas i izvanredna dikcija bili su često i na radiju. A gotovo nezamenljiv je bio kao konferansije u svakoj prikazivačkoj situaciji. Svestran i razuman, sa mnogo ukusa, naš Perica je često, pod kraj života govorio "Mora se otići". Dabome.

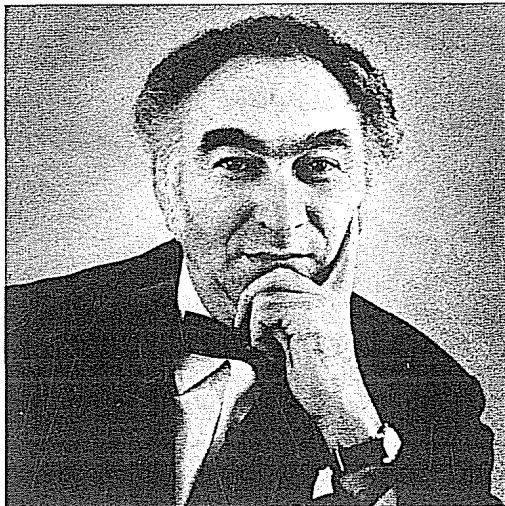
MARIJA CRNOBORI FOTEZ





IN MEMORIAM

Branislav Kravljanac (1928-2002)



Branislav Kravljanac je bio reditelj kod koga se već od prve čitaće probe, kroz komunikaciju sa glumcima primećivalo poznavanje glumačkog mehanizma i procesa usvajanja uloge. Glumačko iskustvo koje je stekao u Narodnom pozorištu u Užicu, Narodnom pozorištu u Pančevu, Pozorištu "Boško Buha" i Ateljeu 212, uticalo je kasnije na njegov pristup glumcima u toku rediteljskog rada na nekoj predstavi.

Hugo Klajn je zapisao da "reditelj mora imati nešto od glumca, književnika, slikara, muzičara, mora biti psiholog, pedagog i organizator, mora biti skroman, lišen sujete, a imati autoriteta". Režirajući u Malom pozorištu "Duško Radović", gde je bio zaposlen, Branislav Kravljanac je tačno znao šta od koga glumca može da traži i dobije, tako da je uvek imao najbolju podelu uloga. Omljeni glumci su mu bili Ljiljana Peroš, Janko Vrbovnik i

Sava Andelković. Zadatke je delio poštujući glumačke želje i sklonosti. Na primer, u lutkarskoj predstavi, glumac

koji ne želi da radi sa lutkom, dobijao bi ulogu "u živo" ili spikera, komentatora.

Režirao je kod kuće, svoje napomene i uputstva upisavao u režijsku knjigu, a potom ih na sceni uvežbavao. Dolazeći na probe sa neizbežnom leptir mašnom ili svilenim šalom oko vrata i knjigom režije u rukama, on je izbegavao duga objašnjavanja dela i uloga. Njegove eksplikacije režije su bile seriozne, dobro prostudirane, a kao reditelj koji je protiv svake improvizacije, isticao bi da nema prava da se vežba na glumcima.

Iako je lutkarstvo umetnost režije, glumce je smatrao ravnopravnim saradnicima. Govorio je da kad god traži "nemoguće" svi pričaju da je lud, a posle, kad se to ostvari, svi vide da je to nemoguće - moguće. Uvek bi sprem-

no saslušao primedbe i ideje glumaca, a ako su se one uklapale u njegovu koncepciju ili su same po sebi dobre, bez rezerve bi ih prihvatao. Doduše, najčešće bi smatrao da je on u pravu i ostajao uporan u svom traženju. Pridržavao se mišljenja Stanislavskog da je važno "pomagati stvaralaštvo glumaca, kontrolisati ga i harmonizovati, pažeći da ono organski izrasta iz jedinstvenog umetničkog "jezgra" drame". Ako bi primetio da glumac u toku rada na ulozi razmišlja u suprotnom pravcu od njegovog, vraćao ga je i usmeravao u onom koji je on odabran.

Režirajući tekst Radoslava Pavelkića *Cvrčak i mravi*, prihvatio je predlog Save Andelkovića za drugačiji pristup ulozi Cvrčka, jer je bio mnogo kompleksniji i ozbiljniji od zamisli pisača i njega kao reditelja. Bio je popustljiv i prema Mići Tatiću režirajući *Veseli utorak*, prihvatajući njegove predloge u korist duhovitosti, komičnog. U predstavi Aleksandre Bosnić *Klopka za snove*, koju je režirao za pančevačko dečje pozorište "Trubač", trebalo je da igram ulogu dečaka Steve. Nikako mi se nije dopadalo da glumim dečaka pored dvojice kolega koji su igrali moje drugove i suparnike. Predložila sam da bi bilo bolje da glumim muškobanjastu devojčicu Stevku i izložila razvojnu liniju tog lika, koja ne bi remetila ideju predstave, možda bi je samo učinila sadržajnjom. Prihvatio je. Umeo je čak u toku rada i da iskaže zadovoljstvo što je prihvatio tu ideju.

Brana Kravljanc nikada nije vikao na glumce. Kada bi bio očajan i iznerviran, samo bi rukom prelazio od potiljka prema čelu preko svoje prilično proredene kose, a ako je bio baš mnogo ljut kazao bi uz to "Boga mu poljubim!". Pričaju da je jednom sedamdesetih godina u Pančevu gadao glumicu cipelom, jer je zamenila tekstove iz prvog i drugog čina na poslednjoj generalnoj probi.

Mislim da je za njega karakterističnija duhovitost i šarm. Sa njim nikada nije bilo dosadno ni u toku rada, ni privatno, jer je umeo ne samo da priča anegdote, već i da lucidno reaguje u datom trenutku, praveći šale na svoj račun.

Grupne scene su karakteristične za režije Branislava Kravljanca. U grupnim scenama nije dozvoljavao individualizaciju likova. Odlučno je odbijao mogućnost da neko skreće pažnju na sebe u sceni gde svi moraju da rade kao jedan. Režirajući, insistirao je na simetriji bez obzira da li su na sceni glumci ili lutke. U slučaju da je glumac bio iza lutke, nije vodio mnogo računa o njegovoj udobnosti dok se skriva tokom animacije.

Veoma mali broj reditelja vodi brigu o svojoj predstavi posle premijere ili dolazi na predstave da prati reakcije publike. Branislav Kravljanc se nije odvajao tako lako od predstave koju je režirao. Predstave je revnosno gledao, beležio primedbe, da bi ih saopštio na kraćem sastanku glumcima koji su samo kolutali očima. Nije dozvoljavao opadanje koncentracije aktera, što direktno utiče na preciznost i čistotu slike, kao ni glumačke varijacije i improvizacije.

Bilo gde da je režirao, u Zemunu, Podgorici, Banja Luci, Beogradu, Branislav Kravljanc je nosio smirenost i zadovoljstvo što može da svoje ideje scenski oživi. Sve čime se u životu bavio posvećeno je pozorištu, ne samo gluma i režija, već i pisanje dramskih tekstova, adaptacija, istraživanje, kritika ili prevodenje. To je bila njegova organska potreba, jer je pozorišni način, bio njegov jedini način razmišljanja.

MARIJANA PETROVIĆ

Milenko Maričić (1928-2002)



Jedna davna 1969. godina bila je veoma značajna za profesora Milenka Maričića i mene.

Te godine Milenko Maričić dobio je Sterijinu nagradu za režiju i novu klasu studenata glume, moju. Primljeni smo: Neda Arnerić, Mirko Babić, Aleksandar Berček, Marina Koljubajev, Vesna Mrkić, Jelena Petrović, Čedomir Petruović, Žarko Radić, Dragica Ristanović, Feda Stojanović, Ivan Šebalj, Branimir Zogović i ja.

Ne verujem da je u svesti brukoša glume postojala jasna predstava o značaju tadašnje Sterijine nagrade u tadašnjoj Jugoslaviji, kojoj je privrženo pripadao moj profesor. Ali smo zato veoma živo, ubrzano spoznali da je naš profesor posebnog umetničkog žara, velike snage, a tananih osećanja, veoma zahtevan, a sklon lakom praštanju, strog, a popustljiv, neumoljiv, a brižan, neiscrpne maštete, ali ne i strpljenja, ubrzanog hoda, ali spore fraze, dakle - Milenko Maričić.

Svako od nas, iz brojnih generacija njegovih studenata, obeležen je delom njegove ličnosti. Po tome se prepoznajemo.

I posle mojih završenih studija nastavili smo da se svakodnevno srećemo moj profesor Milenko Maričić i ja. Jer Branivoj Đorđević, čiji sam asistent postala, bio je njegov najbolji prijatelj.

Kada su mi, mnogo godina dognije, prevareni prividom govorili da sam najmlađi dekan, grešili su. Najmlađi u istoriji Fakulteta dramskih umetnosti bio je - Milenko Maričić.

Bio je reditelj antologičkih predstava, (*Arsenik i stare čipke*, *Dragi moj lažljivče*, *Gospoda Glembajevi*, preko 70 predstava na svim pozorišnim scenama) ali i ispitne drame tada studentkinje, Milice Novković *Kamen za pod glavu* u Ateljeu 212.

I onda kada je prestao da se bavi pozorištem, a ja počela, nastavili smo da se srećemo, preko njegove supruge, vrsnog kostimografa Mire Čohadžić.

Ali najposebniji susret moj profesor i ja imali smo pre nekoliko meseci u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, tačnije 13. juna 2002. Tada je izvedena *Andromaha* Žana Rasina. Prvi put prevedena na naš jezik. Prevodilac savršenog aleksandrinca, sa cezurom posle 6. sloga i besprekornom rimom je Gordana Maričić, njegov sin.

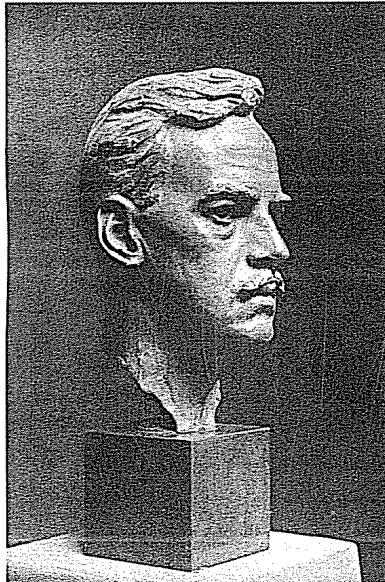
Mislim da je moj profesor morao biti ponosan na ovaj naš susret. A znam da je bio srećan.

LJILJANA MRKIĆ POPOVIĆ



SAVREMENA SCENA

STANJA AMERIČKE DRAAME



Judžin O'Nil

STANJE PRVO:

VELIKI AMERIČKI DRAMSKI PISAC JE MRTAV,
ŽIVELI VELIKI AMERIČKI DRAMSKI PISCI

143

Pregledajući članke skandinavskih pozorišnih kritičara i dramaturga u potrazi za meni poznatim imenima dramskih pisaca posle Ibsena i Strindberga, primetio sam nešto nalik kritičkom porivu da se prepoznačaju njihovi naslednici, kao na primer Jon Fose ili Larš Noren, ili da se skrene pažnja na odsustvo takvih velikana. Na isti način moguće je opisati današnju američku dramu samo na osnovu ostvarenja nekolicine umetnika. Umesto toga, potrebno je da skiciramo naš svet na osnovu pokušaja većeg broja stvaralaca.

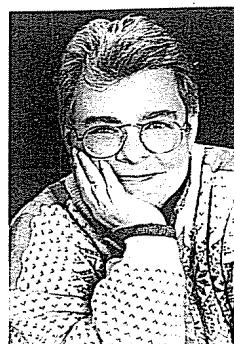
Možemo početi time što ćemo se oprostiti od predstave o Velikom američkom dramskom piscu. Iako je moguće da se naši kritičari i oni koji vedre i oblače u pozorišnom svetu neće složiti sa mnom, ja verujem da ta ideja o veličini odavno pripada prošlosti. Judžin O'Nil, »otac« američke drame, takođe je njen izmučen sin i neupokojeni duh. Ako je O'Nil stvorio američko pozorište i dao život za

njega, kao što je u svom hvalospevu rekao Tenesi Vilijams, on je takođe definisao eksperimentalne mogućnosti tog pozorišta šire nego bilo koji pisac pre ili posle njega. Na putu do svojih realističkih, ispo-vednih, autobiografskih remek-dela, hvatao se u koštač sa – između ostalog – mitovima, maskama, grčkom tragedijom, ekspresionizmom, bulevarskom romantičnom komedijom, baladom moreplovca, psihanalizom, i svojim sopstvenim divljim demonima. Za nas, O'Nil je rastao kao što bi to Strindberg možda učinio da je, u srednjim godinama, postao Ibsen, u periodu svojih velikih proznih drama.

Međutim, O'Nil je bio sušti Amerikanac, rođen u garderobi glumca – upravnika putujućeg pozorišta, uvek u duši sin imigranta, spisateljskog pera oslobođenog pićem, stasavajući uz radikale na obali države Masačusets, a zatim, u duhu avangarde, u njujorškom Grinič Vlidžu. O'Nil je mračni Džoni Eplsid američkog pozorišta, koji je raskopao više zemlje i posejao više semena nego što je naizgled u ljudskoj moći, natapajući zemlju sopstvenom krvlju.

Posle njega, još par dramskih pisaca našlo je mesto u našem domaćem Panteonu, pre svih Tenesi Vilijams, koji je nastavio da se kreće ivicom poezije i patologije koju je zacrtao O'Nil, i Artur Miler koji je dodatno integrисao klasično tragičko i savremeno američko, i dramatizovao individualnu savest u tački njenog dodira sa društvenom svešću.

A onda se nešto promenilo. Tokom anti-autoritarnih šezdesetih godina prošlog veka, sa eksperimentalnim, liberalnim etosom tog vremena, nešto je počelo da se menja u odnosu umetnika prema ideji pozorišne veličine. Uz-mimo slučaj Edvarada Olbija. Za Olbiju, gospodara Brodveja, moglo bi se tvrditi da je poslednji veliki američki dramski pisac; s druge strane, Olbi, eksperimentalni pisac i pionir Off-Off-Brodveja, kao da se odričao oreola sopstvene veličine, odbijajući da ostane na jednom mestu,



Pola Vogel

puštajući na volju sopstvenom nemirnom nagonu za eksperimentisanjem. On je učinio suprotno od O'Nila, prelazeći put od porodičnog, polemičnog apsurda *Zoološke priče* ili *Ko se boji Virdžinije Vulf* ka čudnjim užasima *Majušne Alise* ili *Primorje* – ostavljavajući formalne odlike naturalizma daleko za sobom. Olbijeva umetnička pobuna dokazala je mnogo toga, između ostalog i ograničenja brodvejskog teatra, čije je osvajanje ranije bilo uslov veličine. Sada se Brodvej, većito u opadanju, učinio beznadežno malokrvnim, nesposoban da išta primi osim naj-naturalističkije drame. Čak se i Olbijev nedavni trijumfalni povratak – posle više od dvadeset godina – odigrava na Off-Brodveju.

Opšte u isto vreme, ubrzano se odvijala decentralizacija našeg pozorišta. Od potpune dominacije komercijalnog brodvejskog pozorišta u Njujorku – sa razgranatom mrežom pozorišta širom Amerike u kojima gostuju brodvejska pozorišta na turneji – centri aktivnosti počeli su da se pomjeraju ka razbarušenijem, pustolovnjem Off-Brodveju i osiromašenom Off-Off-Brodveju koga hrani kolektivna energija, kao i ka plejadi regionalnih, neprofитnih trupa u procvatu, od kojih su mnoge u početku zamisljene po uzoru na subvencionisane evropske trupe sa stalnim članovima i repertoarom na kome se smenjuju klasični i novi pozorišni komadi. Nisam siguran šta je tu bilo uzrok a šta posledica. Možda su promene u dramskim formama proistekle iz veće raznolikosti pozorišnih prostora, ili je možda politika, sa borbot za gradanska prava u Americi kao katalizatorom, odigrala vodeću ulogu u tom trenutku ekspanzije i promena. Možda su prvo nastala dela, a zatim stvoreni prostori za njihovo prikazivanje.

Šta god da je uzrok, tu je počela nova epoha u američkoj drami: epoha koju nisu obeležili autoritet ili hijerarhija koliko uticaj, demokratsko širenje. Ova promena – a mislim da je sada stasala već druga generacija zahvaćena njome – još uvek se oseća. Prvi put se među najznačajnijim američkim dramskim piscima nalazi znatan broj onih čija dela nikada ne bi bila prikazana na Brodveju. Neka od njih bi retko, ili uopšte ne bi bila prikazana u Njujorku. Dela nekih drugih – ništa manje neobična ili umetnički značajna – živela bi decenijama na scenama po-

zorišta sa stotinak sedišta sa crnim zidovima i fotokopiranim programima. Danas, četrdeset godina pošto su *Groždica na suncu* Lorejn Hensberi i Olbijeva *Virdžinija Vulf* promenili izgled i atmosferu Brodveja, još uvek postoje kanonizovani – ili bar vrlo antologizovani – dramski pisci. Pritom mislim na Dejvida Memeta, Sema Šeparda, Ogasta Vilsona, i, u skorije vreme, Tonija Kušnera, koji su, neosporno, pisci svetskog ranga sposobni da dopru do prosečne publike i čija jedna ili više drama pretenduju na mesto u obaveznoj lektiri svakog od nas. Osim njih, međutim, postoji čitav niz dramskih pisaca koji svojom snagom, uticajem i vitalnošću na sceni podjednako zaslžuju da budu primljeni s pažnjom i entuzijazmom.

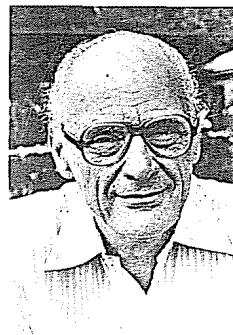
STANJE DRUGO:
ĀMERIKA,
TO JE VIŠE RAZLIČITIH ĀMERIKA

Suprotno utisku da Amerika izvozi svoju kulturu, u stilu blokbaster-hitova, ja verujem da čak ni američki mejnstrim nije svestan pisaca koji oblikuju njenu pozorišnu kulturu iz rovova. Štaviše, oni koji formiraju kulturu, iako se mogu opredeliti da rade na neobičnim mestima i na neobične načine, s punim pravom mogu da stoje rame uz rame sa našim podjednako darovitim, međunarodno uspešnim stvaraocima. Voleo bih da u ovom tekstu pomenem što više dramskih pisaca, iako sam svestan da za svakog koga pomenem, postoji na desetine autora koji će biti izostavljeni.

Čitalac će primetiti da mnogi od uticaja i imena koje navodim sadrže rasnu ili etničku komponentu. Smatram da to ne proizlazi iz neke moje svesne namere. Svet američke drame u kome živim ne funkcioniše po principu kvota, mada se plašim da je to slučaj s našim producentskim pozorištima. Ja jednostavno opisujem ono što vidim, a ono što vidim jeste dramsko stvaralaštvo čija vitalnost bez presedana u po-

slednjih petnaestak godina potiče od autora koji su nekada predstavljali izuzetak. Čini mi se da je do ove promene došlo šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dva desetog veka, kada je vrtoglavo porastao broj drama pisanih za Off-Off-Brodvej. Iako se energija promenila, još uvek oscićamo posledice te eksplozije, te prekretnice kada su odjednom dela autora čija boja kože, nacionalno poreklo i seksualna orientacija nikada nisu priznavani ili podržavani od strane monohromatskog brodvejskog teatra počela da se prikazuju na sceni u ogromnom broju.

Jedna od posledica ove promene jeste postepeno razbijanje mita o jedinstvenoj, homogenoj Americi. Teško je izdvojiti drame nastale u poslednje dve decenije koje su tome najviše doprinele, mada su dramski pisci definitivno bili u prvim redovima. Oni su promenili ton i teme američkog pozorišta, zahvaljujući svojoj posvećenosti, uzajamnoj podršci i brojnosti. Dok je još pre četvrt veka bilo teško pronaći delo Amerikanca kubanskog, meksičkog ili kineskog porekla na sceni nekog američkog pozorišta, sada imamo već dve generacije takvih pisaca koje međusobno polemišu, međusobno se nadograduju i usavršavaju, i čak se međusobno dopunjaju. Kada sam pre devetnaest godina počeo da se bavim nastavom, u antologijama sam s mudom pronalazio drame ženskih autora; danas su police u mom kabinetu krcate njihovim delima, kao uostalom i spiskovim prikačeni na moju oglasnu tablu – dramski pisci bez kojih se ne može, pisci čija dela obožavam. Za nekih petnaestak godina, crni autori ne samo da su preobrazili pozorište već su napravili i radikalnu reviziju istorije naše nacije. Istaknut primer je monumentalan dramski ciklus Ogasta Vilsona koji prati živote američkih Crnaca u svakoj deceniji dvadesetog veka u horskom idiomu inspirisanom bluzom – delo čiji su zahvat i brillantnost ravni najboljima u analima našeg teatra. U međuvremenu, u potpuno drugim idiomima – poetskom, formalističkom, ekspresionističkom, ispovednom, satiričnom, naturalističkom – generacija afro-američkih pisaca kreće se putem koji je Wilson prokrčio. Nedavno je u časopisu *Njujorker* sadašnji reditelj Wilsonovih drama, Merion Mekklinton, koji je i sam talentovan dramski pisac (i, kao i Wilson, nekadašnji član *Novih dramskih pisaca*), naveo desetak pisaca koji su imali koristi od Wilsonovog pionirskog ostvarenja.



Artur Milei

Ova dela proširila su pozorišne vidike, navodeći nas da preispitamo svoje predstave o tome šta neko iskustvo čini univerzalnim i šta pozorišni komad čini dramskim. Osim toga, u potpunosti su dokazala da se Amerika u stvari sastoji od mnogo različitih Amerika, da je »Američki san« – predmet naše nacionalne opsesije u poslednjih sto i više godina – u stvari satkan od mnogih snova i noćnih mora. Širenje umetničkog uticaja, na primer kroz zajednicu afro-američkih pisaca, govori ne samo o prilikama za stvaranje, već o samom stvaranju. Kada razmišljam o nekim od svojih omiljenih dramskih pisaca, ne mogu da ih zamislim kako se pojavljuju potpuno umetnički zreli bez oslanjanja na svoje prethodnike. Briljantna Suzan-Lori Parks rekonstruiše američku istoriju tako što ispituje odsustvo afro-američke istorije, ono što je u svom *Američkom komadu* nazvala »velikom rupom istorije« (u tom komadu pojavljuje se Crnac obučen kao Abraham Lincoln pod imenom »Otac Amerike«). Parks i, žestoko politički angažovana, jezički živahna Kia Kortron, jesu dva značajna savremena autora koja u umetničkom smislu ne bi postojala da nije bilo političkog angažmana i džezi poezije Amiri Barake ili intenzivne subjektivnosti pozorišnih halucinacija Adrijen Kenedi.

U svakoj oblasti dramskog stvaralaštva u Americi primeti su lančani uticaj među piscima koji su praktično savremenici. Mladi pisci komedija kao što su Niki Silver, Čarls Buš i Dejvid Lindzi-Aber čini se da su preuzeli nešto od duha nešto starijih pisaca kao što su večito maštoviti pripovedač Džon Guer, anarhični Kristofer Durang, manični Hari Kondoleon, i pokojni Čarls Ladlam, naš domaći Molijer sklon poigravanju polnim ulogama. Ne postoji *milerovska* škola dramskog stvaralaštva, ali je teško zamisliti postojanje ozbiljnih dramskih piscaca-mislilaca kao što su Džon Robin Baic, Marša Norman, Emili Man ili Donald Margulis da nije bilo Artura Milera, baš kao što je teško zamisliti mračne satiričare mačo-kapitalizma kao



Čai Jua

što su Kit Redin ili Hauard Korder bez Mameta. I tako redom: Dejvid Henri Huang, uvodeći život Amerikanaca kineskog porekla u američko pozorište, utiče na pojavu Čai Jua, čije su drame još žešće savremene i seksualne, i Dijane Son, za koju je etnička izmešanost u Americi nešto što se podrazumeva i koja iz svojih dela često u potpunosti izostavlja svoje korejsko naslede.

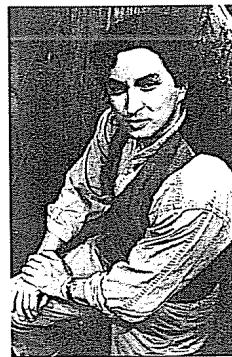
Takođe se može osetiti uticaj dramskih pisaca koji podučavaju mlađe dramske pisce. Možda je najuticajniji dramski pisac-profesor u poslednjih četvrt veka u Americi Marija Ajrin Fornes, Njujorčanka rođena na Kubi, čija svedena, esencijalistička dela, koja se prikazuju skoro isključivo na Off-Off-Brodveju, spadaju u skriveno blago američkog pozorišta krajem 20. veka. Naglasak koji Fornesova, kao nastavnik, stavlja na podsvesno i na telo orijentisano pisanje izmenio je živote na desetine naših najboljih dramskih stvaralaca, uključujući skoro svakog dramskog pisca latinoameričkog porekla. Uticaj Fornesove na dela u rasponu od čehovljevskih porodičnih komičnih drama Amerikanca kubanskog porekla Eduarda Mačada, preko žestokih pograničnih drama pisca meksičkog porekla Oktavija Solisa i neočekivanih ljubavnih priča Edvina Sančeza poreklom iz Porto Rika, do maštarija o gubitku i čežnji nalik umetničkim predmetima Nila Kruza, ogleda se ne toliko u ličnom pečatu koji je dala ovim delima koliko u inspiraciji koju je pružila njihovim autorima. Postoji još dvoje nastavnika-dramskih pisaca za koje bi se pre moglo reći, kao i za Fornesovu, da su zapalili stvaralačku maštu ove generacije dramskih pisaca nego što su stvorili sledbenike odredenog pozorišnog stila, a to su Pola Vogel, čije su drame koje se poigravaju formom – uključujući *Kako sam naučila da vozim* i *Baltimorski valcer* – uvukle gledaoce u mračne vode incesta, smrti prouzrokovane sidom i nasilja u porodici, i Mek Velman, jedan od naših najotvorenije eksperimentalnih pisaca, čije satire o američkoj kulturi – u kojima se pojavljuju džinovske pande i intergalaktičke krznene lopte – uživaju u jeziku, jeziku kao prostoranstvu, jeziku kao događaju.

STANJE TREĆE: DRAMSKA FORMA KAO POTRAGA ZA FORMOM

Na mene ostavlja utisak to što su naši dramski pisci neposlušni. Odbijaju da pripadaju određenoj školi, iako se istovremeno ne stide svojih uzora. Možda je taj prelaz sa teatra brodvejskih velikana na dramaturško šarenilo nešto tipično američko – nacija otpadnika u večitoj pobuni protiv majke zemlje i oca vremena. Možda teškoća sažetog prikazivanja savremene dramske scene leži u duboko ukorenjenom individualizmu američkog poduhvata. Kod čitavog niza dramskih pisaca nailazio sam na odbojnost prema stvaranju u okviru etabliranih formi kakvu nisam sretao u drugim zemljama. Mladalački vapaj Trepljeva za »Novim Formama« u *Galebu* kao da se usadio u američku umetničku dušu.

Uticak koji sam stekao tokom pet godina nadgledanja razmene dramskih pisaca sa Kraljevskim nacionalnim pozorištem u Londonu jeste da britanski dramski pisci uglavnom pišu oslanjajući se na, ili suprotstavljajući se tradiciji i konvencijama, i u skorije vreme doživeli su uspeh na svetskoj sceni upravo zahvaljujući tome. Skorašnja dela Martina Mekdone, Marka Rejvenhila i Džeza Battervorta, na primer, oslanjaju se na dramske strukture prepoznatljive iz Hičkokovih ili Tarantinovih filmova, ili jezičke strukture iz Mametovih ili Skorzezijevih dela. Oni, doduše, podvrgavaju svoje uzore i njihovu etiku promenama, ali ipak deluju u okviru kategorija koje gledaoci i kritičari prepoznaju kao »dramske« – drugim rečima, konflikne, konfontacione, repetitivne, i nasičene.

Za mnoge njihove američke savremenike, čini mi se, forma je jednaka potrazi za formom. To je nešto što pisac otkriva u procesu pisanja. Forma je imanentna. Prisetimo se, na primer, *Andela u Americi*.



Oktavije Solis

Struktura »fantazije« je neka vrsta neobavezujuće strukture, dopuštajući Kušnerovo maštati da luta gde hoće, da pravi digresije, da elaborira, da se kreće unapred i unazad, kao i sam progres, koji je jedna od glavnih tema drame. Drama je samu sebe izmaštala. A zatim je drugi deo, *Perestrojka*, iz-maštao sebe u sasvim drugom pravcu.

Ovaj atraditionalizam ili kretanje ka nepoznatom odredištu deluje izrazito američki. To je način na koji je zemlja rasla, kroz smelu, intuitivnu, silovitu improvizaciju, istovremeno stvarajući i otkrivajući sebe. Stoga ne treba da čudi što je u Americi improvizacijska komedija u procвату. Takode ne treba da čudi što američka publika, odgajena na dramskim konvencijama starog Brodveja i večitog Holivuda, doživljava novo američko dramsko stvaralaštvo kao donekle strano i teško prepoznatljivo, i što naši kritičari i producenti odbacuju kao nedovoljno dramsko ili nedovoljno kvalitetno ono što im je zapravo samo novo i nepoznato.

STANJE ČETVRTO:

Pozorišta, pozorišta svuda a mastila malo

Sada ću izneti svoje lično uverenje, svoju pritužbu: Amerika još nije stvorila pozorišta dostojna svojih umetnika.

Naša pozorišna zajednica se, čini mi se, nalazi u sred dugotrajne i opšte tranzicije, od centralizovanog, komercijalnog, konvencionalnog sveta Brodveja s polovine dvadesetog veka do ko zna čega. Međutim, pošto se bavimo radom-u-nastajanju u jednoj sramotno malo subvencionisanoj oblasti, na čelu napretka su uvek bili ljudi sa talentom za prikupljanje sredstava. U našoj oblasti pionirsку ulogu odigrali su graditelji institucija, a ne umetnički vizionari ili pobornici onoga što je teško ili novo. Konkretno, verujem da američko pozorište – i komercijalno i institucionalno, i u Njujorku i širom zemlje – još uvek nije razvilo teatre koja mogu da razumeju američku dramu. To za posledica ima bolnu situaciju u kojoj imamo obilje talenata a nedostaju nam pozorišne kuće za te talente. Pozorišta postoje – kao zgrade – ali jedinstvena vizija koju daroviti pisci neguju instinkтивno i raznolikost vizija do kojih je ova zajednica pisaca stasala – ta

dostignuća je izneverilo pozorište koje je sebe stvorilo upravo po onom homogenom liku koji je nastojalo da odbaci. Šta-više, s izuzetkom malih eksperimentalnih trupa i ne-koliko festivala Šekspirovih drama, ne postoje pozorišne trupe dovoljno velike ili dugovečne da razviju kolektivni izraz koji bi dramaturg te trupe mogao da iskoristi. Kada je Njujork pre deset godina izgubio Serkl Repertori Teatar (Circle Repertory Theatre), u kome su, između ostalih, stasali Lenford Wilson i, kasnije, Kreig Lukas, izgubili smo možda poslednju zrelu trupu koja je stil glume uspešno spojila sa dramskom vizijom.

Harold Klurman, jedan od osnivača uticajnog Grup Teatra 1930-tih godina i jedan od najznačajnijih američkih reditelja, kritičara, mislilaca i, naročito, inspiratora polovinom prošlog veka, u svojim memoarima opisuje razgovor sa romanopiscem Andre Židom. »Problem sa pozorištem«, kaže Žid, »jeste pronaći dobro dramsko delo.« »Problem sa pozorištem«, uzvrća mu Klurman, »jeste stvoriti pozorište.« Klurman se pokazao vidovitim.

I tako čekamo i nadamo se nastanku pravih pozorišta. A pogled dramskih pisaca uprt je u manja i novija i lokalna pozorišta – idiosinkratična i strasna, moguća i nemoguća pozorišta.

STANJE PETO:

DA LI JE MOŽDA AMERIKA PLOD AMERIČKE MAŠTE?

I još nešto. Trasirao sam nasumični, istorijski vijugav put kroz savremeno dramsko stvaralaštvo. Ono što nisam učinio jeste da izdvojim tematske niti, odnosno ponudim način opisivanja »onoga o čemu je« to stvaralaštvo. Svestan sam da su pokušaji rezimiranja ili esencijalizovanja kultura slični razgovorima koje vodite na putovanjima, uz pivo s turistima iz drugih zemalja – »ono što je karakteristično za Ameriku jeste...«. Nastojeći da prevazidemo kulturne distinkcije, mi ih u stvari svesrdno zacrtavamo.

Ipak, svaki put kada mi se učini da sam uspeo da prepoznam nešto nalik osobenoj niti u američkoj drami – na primer, fluidnost identiteta – ona mi isklizne kroz prste. Proletos, na primer, pročitao sam na desetine dramskih dela – satira ponašanja u kalifornijskim korporacijama; bolni hiperrealistički portreti pripadnika Generacije X iz-

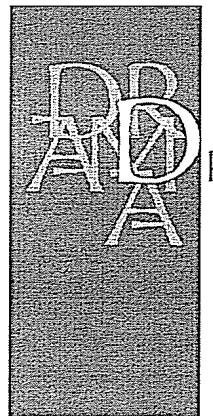
gubljenih kao ličnosti i izgubljenih u svojoj zemlji; škakljiva, potpuno perverzna seksualna farsa zasnovana na Molarovom *Gardisti*; pinterovska drama saslušavanja u čijem je središtu bolešljiv prustovski lik vezan za krevet; drama u kojoj serijski ubica pronalazi Hrista u odeljenju za osudenike na smrt; i još mnogo drugih.

Okvir kome se stalno vraćam, moj lični pokušaj da uspostavim najjaču moguću vezu među najvećim mogućim brojem dela, jeste stvaranje same Amerike. Amerika, kako mi se stalno čini u svetu drama koje čitam i gledam, jeste izmišljen pojam, plod sopstvene mašte. Tako je oduvek bilo, mesto kao predstava o mestu, utočište, dom, divljina, mogućnost i tamnica, nacija koja se proglašila nedeljivom ali, kao što sada znamo, deljiva da deljivija ne može biti. I tako se vraćam na misao da naši dramski pisci – možda kao i pisci bilo gde u svetu – neprestano iznova otkrivaju, iznova stvaraju, grade i razgraduju, sanjaju o svojoj domovini i postaju svesni njene jave. Možda se ovo sveopšte samodefinisanje i nacionalno definisanje nalazi u srži *američkog projekta* i njegovog pozorišnog izraza. Možda su naši dramski pisci stalno u procesu otkrivanja Amerike i njenog izmišljanja u hodu. A gde će se na kraju obreti, to niko ne zna.

TOD LONDON

S engleskog
prevela ANA POPOVIĆ

Napomena:
Tod London je umetnički direktor
centra za razvoj
savremenog dramskog stvaralaštva
iz Njujorka, *New Dramatist*
(Novi dramski pisci)



RAMA

Ljubomir Simović

BOJ
NA KOSOVU

LICA: PRALJA

RIBARICA

PILJARICA

VOJIŠA, trgovac kožama iz Novog Brda

VELISLAVA, njegova žena

BOGOJE, medikus, hirurg i berberin iz Prizrena

SPIRIDON, patrijarh srpski

LAZAR HREBELJANOVIĆ, srpski knez

KNEGINJA MILICA, njegova žena

VUK BRANKOVIĆ, Lazarev zet, gospodar Kosova

GERASIM, stariji brat Vuka Brankovića, velikoshimnik u Hilandaru

MILOŠ OBILIĆ

Ivan Kosančić,

Milan Toplica

) srpski plemići i vitezovi

LAZAR Musić,

Stevan Musić,

) sestrići kneza Lazara, gospodari porečja Raške, Ibra i Laba

LEVČANIN

TAMNAVAC

) manja vlastela, gospodari manjih oblasti, Levča i Tamnave, po kojima su i dobili ime

PARAMUNAC, oči i uši Vuka Brankovića

STRAŽAR

TRPEZAR

KOVAČ NOVCA

MURAT, turski sultan

BAJAZIT JILDIRIM

Jakub Čelebija

) Muratovi sinovi

KAPIDŽI-BAŠA, starešina čuvara Vrata na Muratovom dvoru

MIRALEM, čuvar sultanovih insignija (zastave, konjskih repova i vojne muzike)

SILAHDAR, nosilac sultanovog mača

SRBIN HAMZA, poturčenjak, rikabdar na Muratovom dvoru

Vlastela, vitezovi, kupci ribe, voća i povrća, čauši, janičari, i jedan dželat, koji odrubi dve glave a ne progovori ni jednu reč

Dogada se krajem juna i početkom jula 1389. godine, u Kruševcu, Novom Brdu, Prizrenu, na polju Kosovu, na dvorovima, na trgovima, putevima i raskršćima Moravske Srbije

PUT NA KOSOVO

(Kraj velike raskrsnice puteva, koji kroz žitna polja i vinograde idu uz reku Rasinu, u podnožju Velikog Jastrepcia, Pralja, na reci, prakljačom lupa po mokrim jastučnicama, čaršavima i košuljama. Jednim od puteva nailazi nepoznati putnik, za koga će se kasnije utvrditi da se zove Bogoje, i da je vidar, to jest lekar, hirurg i berberin. Putnik je pretovaren prtenim torbama i torbama od kozline, koje su - što će se, takođe, utvrditi kasnije - prepune hirurških alata i instrumenata, melema, praškova, čajeva, raznih masti, pilula i medicinskih knjiga i sanovnika.)

BOGOJE: Ej, snajka!

Ide li se ovim putem na Kosovo?

PRALJA: Ko god da naide, pita za Kosovo!

Niko ništa, ni "pomoz Bog",

nego: "kuda se ide na Kosovo?"

BOGOJE: Pomoz Bog, snajka!

PRALJA: Koga god da sretneš, ide na Kosovo!

Sve što ima noge, ide na Kosovo!

Svaki točak, svako sedlo, svaki štap,

čak i svaka štaka, ide na Kosovo!...

Bog ti pomogo!

BOGOJE: Nisi mi kazala ide li ovaj pul...

PRALJA: Na Kosovo? Ide!

A ide i onaj tamo!

I onaj onamo!

Možeš i u ovom i u onom pravcu!

I onim uzbrdo, i onim nizbrdo!

I onim uz vетар, i niz vетар!

I da oćeš ne možeš promašiti:

danas u Srbiji i nema drugoga puta,

do puta na Kosovo!

Ni drugih putnika, do putnika na Kosovo!

Ja sam na Kosovo ispratila oca,

sina, dva muža i četiri brata!

Pitam se samo kolko će vas biti

kad se budeće vraćali s Kosova!

ODBIVŠI ZAHTEVE SULTANA MURATA
KNEZ LAZAR SE SPREMA
DA NA KOSOVU DOČEKA TURSKU VOJSKU

(U prostranu dvoranu u Lazarevom dvoru u Kruševcu, čija četiri velika prozora gledaju na četiri reke - Zapadnu, Južnu i Veliku Moravu, i Rasinu - nastavljujući ranije započet razgovor, ulaze knez Lazar, kneginja Milica i bolesni i ostareli patrijarh srpski Spiridon.)

LAZAR: Srbija se, u vreme cara Dušana,
ogledala u vodama tri mora,
da se, posle Dušanove smrti,
sa tri mora na tri Morave vrati.

Od tri mora osta nam Pomoravlje!
A Murat hoće i Pomoravlje da pomori!

SPIRIDON: Najbolje bi bilo, kneže Lazare,
kad bi se ovo Muratovo pismo
moglo spaliti i zaboraviti!

LAZAR: Nije to pismo naša jedina nevolja!
Naša najveća nevolja je naša nesloga!
Da smo složni,
onda se ne bismo mi plašili Murata,
nego bi se Murat plašio nas!
Da smo složni,
Muratu teško da bi na pamet palo
da traži da mu se, kako ovde piše, pokorimo,
da traži da priznamo njegovu vrhovnu vlast,
da traži da mu predamo ključeve gradova,
da dajemo vojsku, da plaćamo harač!
Ovako nešto se od jedne države ne traži!
I na ovako nešto jedna država ne pristaje!

SPIRIDON: I ti si sve njegove zahteve odbio?

LAZAR: A šta sam drugo i mogao da uradim?

SPIRIDON: Je li Murat već dobio tvoj odgovor?

LAZAR: Dobio je!

MILICA: I već na njega odgovara! Turska vojska je već
prešla preko zemalja braće Dejanovića! Vuk Branković

javlja da je ušla u njegove oblasti i da se uputila prema Labu i Sitnici!

SPIRIDON: Na Kosovo?

LAZAR: Vojske će se na Kosovu sudsariti, verovatno, na Vidovdan!

SPIRIDON: Dolazi li Murat sa mnogo vojske?

MILICA: Priča se da je turska vojska tako velika da se čuje
dva sata pre nego što se vidi!

LAZAR: Kolika je tačno Muratova vojska,
javiće nam Toplica i Kosančić!

SPIRIDON: Odbijajući Muratove zahteve,
ti si, sigurno, sve uzeo u obzir?
I sigurno si sve dobro odmerio?

LAZAR: Misliš da ja ne znam čime raspolažem?
Da ne znam da nisam ear Stefan Dušan Silni?
Da ne znam da nemam despota Jovana Olivera?
Da ne znam da nemam državu na tri mora?
Ali kad pogledaš između čega biraš:
da živiš, trpeći Muratovu čizmu,
služeći Turke, ratujući za Turke,
dajući žito Turcima, zemlju Turcima, decu Turcima,
ili da umreš braneci sve to od Turaka,
šta bi ti izabralo, kaži, kada bi birao?
Zar se to ne bi izabralo samo?

Pred turskom najezdom, Srbi iz svih zemalja
sklanjaju glave ovde, u Moravsku Srbiju!

Ona je naše poslednje utocište!

Mi sa Morave bežati nemamo kuda!
Mi druge zemlje, do ove na Moravi, nemamo!
A ovu, koju imamo, valja nam braniti!

MILICA: A s kim ćeš da je braniš?

LAZAR: Braniću je, ako treba, i sam!

MILICA: Sam nemaš snage,
a nad snagama drugih nemaš vlasti!

Pogledaj kako se Srbija pocepala!

Pogledaj šta rade srpski velikaši!

Pre bi zbog vlasti pristali da se poturče,
nego da udare s tobom po Turcima!
Šta da sabereš, kad se sve rasipa?

Običan čelnik, kao da je car,
sklapa ugovore s drugim državama!
Carevu carinu naplačuje carev konjušar!
Kesaroš kuje novac sa svojim likom!
Svako želi da bude neki kralj,
da na praznu glavu stavi krunu!
Nek je mala ko naprstak, al' nek je kruna!
Nek nema ni veslo, ni šilo, ni iglu,
nek je dva ara, al' nek je kraljevina!
Svako selo je postalo prestonica!
Svaka čatmara dvor!
Danas je više kraljeva, nego seljaka!
Trgovci postaju protovestijari!!
Ko je do juče nosio masat i nož,
i opasivao mesarsku kecelju,
danasa ogrće kraljevski plašt, i uzima skiptar!
Uskoro neće imati ko da seje,
ko da žanje, da kuje, da kuva!
I onaj ko ne ume ni budak da nasadi, hoće da vlada!
I ti sa tom samozivom, i vlastoljubivom,
i praznoglavom gomilom skorojevića,
kojoj je više stalo do svoje krune,
do svoje plehanе krune, nego do zemlje,
zar ti s njima misliš sutra pred Murata?

LAZAR: A šta drugo da radim? Da se pokorim?

MILICA: Zašto nisi probao da pregovaraš?

LAZAR: Onaj ko je potegao onoliku vojsku,
i ko je prevadio onoliki put,
više ne može da pregovara o miru!
Ako bi Murat sa mnom i sklopio mir,
i ako bi pokušao da onoliku vojsku,
bez boja i plena, vrati u Anadoliju,
ta bi ga vojska pregazila i rastrgla!
On više ne može da se predomisli!
On sad mora da ide do kraja!

SPIRIDON: Biće to naše veliko stradanje, Lazare!

LAZAR: Stradaćemo, ovako ili onako!
Ali možemo da biramo: da nestanemo puzeći,
kao turske sluge i poturice,
ili da izginemo kako priliči ljudima!
Da barem primer potomstvu ostavimo!

Ja skupljam vojsku, Spiridone, a ti
skupljaj sve mitropolite i vladike,
sve sindele i protosindele,
arhijereje, arhimandrite, monahe, jeromonahe,
sveštenike, dakone i dake, i isposnike,
iz svih crkava, skitova, isposnica, širom Srbije,
da nam vojsku pričeste uoči bitke!

Vraćaš li se u Žiču?

SPIRIDON: Kad ču, kad nam je Vidovdan pred vratima?
Otići ču do Mojsinja, to mi je bliže,
pa ču iz Mojsinja svima razaslati pozive.
Na Kosovo ču, ne brini, stići na vreme!

MILICA: Zar češ i ti na Kosovo?

SPIRIDON: I ja želim da zaslužim da me Bog
po stradanju pozna, i prema stradanju nagradi!

MILICA: Ne možeš nositi taj krst!

SPIRIDON: Ja ga i ne nosim... Ovaj krst nosi mene!

LAZAR: Treba li nešto da ti pošaljem u Mojsinje?

SPIRIDON: Hvala ti, Lazare!
Onog što nam treba: asure, kostreti,
mrvu hleba, kapljicu zejtina, imamo!
Nek da Bog
da ne samo stradanjem, nego i pobedom,
učesnici višnje slave na Kosovu budemo!

(Odlazi)

LAZAR: Biće čudo ako dočeka llindan...

MILICA: Bože moj!
Zemlja se raspada, Turci nadiru, patrijarh umire!

LAZAR: To što si govorila o srpskoj vlasteli...

MILICA: Da nećeš da kažeš da sam preterala?

LAZAR: Nažalost nisi!... Oni ne vide
da se ovde ne radi samo o Turcima!
Niti samo o granicama i krunama!

MILICA: Plašim se, Lazare, da ni ja ne razumem...
Šta to na Kosovu treba da se dokaže?

III

RASPRAVA O SREBRNOM DINARU
NA PIJACI KRAJ PORTA DEI SUSSTERI
U NOVOM BRDU

(Pijaca u Novom Brdu, kraj gradske kapije, poznate kao Porta dei sussteri, Vrata šusteri. Tezge prekrivene ribama, voćem i povrćem.)

RIBARICA: Pastrmke, jegulje!
Pastrmke, jegulje, deverike, šarani, štuke!
Debela dunavska riba!
Kečige, smudevi!
Sveže skadarske ukljeve!
Skadarske ukljeve!

VELISLAVA: Izmeride mi jednoga debelog šarana!

RIBARICA: Može li ovaj?

VELISLAVA: I udaride ga po glavi drvenim čekićem!

RIBARICA: Ovaj bi ukrasio i carsku trpezu!

Da nas Bog nije zaboravio?
Ili da mi nismo zaboravili Boga?

LAZAR: Penjući se, ili silazeći, ne znam,
ali sada smo stigli na Kosovo!
A Kosovo je raskrsnica i vaga!

MILICA: Kakva raskrsnica? Kakva vaga?

LAZAR: Kosovo je vaga na kojoj se meri
hoće li nas biti, ili neće!

MILICA: (prišavši prozoru koji gleda na jug)
Vidi li se Kosovo odavde?

LAZAR: Ne vidi se. Ali se zna gde je.

MILICA: Gde?

LAZAR: Vidiš li ono veliko sijanje u nebu?

MILICA: Vidim.

LAZAR: Kosovo je tačno ispod tog sijanja!

MILICA: Onaj mrak?

VOJIŠA: Ako treba sutra pasji da poginem,
da bar pre smrti kraljevski večeram!

PILJARICA: Nećeš valjda i ti u boj na Kosovo?

VOJIŠA: Nesreća ne bira, nego tera sve odreda!

RIBARICA: Mora da im je mnogo prigustilo, čoveče,
kad zovu i tebe, u tvojim godinama!

VOJIŠA: Prigustilo je, kao što nije nikad!

VELISLAVA: Bilo je i ranije i bojeva, i ratova,
ali ovo se ne pamti!

PILJARICA: Rade, kažu, sve tucalice,
sve kovačnice, kažu, i topionice!
Juče se, kažu, polomilo gvozdeno,
a jutros, kažu, i srebrno kolovo!

VELISLAVA: Gde?

PILJARICA: Dole u rudniku! Od velikog opterećenja!

VELISLAVA: Svo će gvožđe potrošiti na mačeve!

RIBARICA: A niko se ne pita ko sve te mačeve plaća!

VOJIŠA: Zna se ko plaća! Plaća država, plaća knez!

RIBARICA: Plaćam ja, da si li živ i zdrav!

VOJIŠA: Da možda nećeš da kažeš da ti
naoružavaš kneza i kneževu vojsku?

RIBARICA: Naoružavam, čoveče, ako nisi znao!
Čuješ kolko se kuje, i danju i noću!

Al ne kuje se samo u kovačnicama!

Nego se kuje i u kovnicama!

Ništa me nemoj gledati!

Za više mačeva treba i više para!

A od čega se kuju pare?

Od srebra!

A srebra ima toliko koliko ima!

Srebra ne možeš namesiti od blata!

Zato, mesto dinara od jednog grama, kuju
dinar od nula osamdeset grama!

Izmeri, čoveče, ako ne veruješ!

Čemu su se, majstori, dospeli!

Na svakom dinaru uštede nula dvadeset!

VELISLAVA: Čega?

RIBARICA: Srebra!
 Na pet dinara uštede jedan gram!
 Na sto dinara uštede dvadeset grama!
 A od tih dvadeset uštedenih grama
 iskuju više od dvadeset dinara!
 A to je preko dvadeset dinara čistog dobitka!
 A od koga je sve to otkinuto?

VOJIŠA: Nije valjda od tebe?

RIBARICA: Nego od koga? Ako ja, čoveče, prodajem,
 za jedan dinar, na primer, jednoga šarana,
 a dinar, umesto jednoga grama, ima...
 ima samo nula osamdeset grama,
 na svakom šaranu ja gubim nula dvadeset!

VELISLAVA: Čega?

RIBARICA: Srebra!
 Na pet grama izgubim jedan dinar!
 A šta to znači?
 Da od pet prodatih šarana jednoga poklanjam!
 Ja na sto šarana izgubim dvadeset šarana!
 A kada pomislim koliko dinara izgubim
 na hiljadu, il na milion šarana...
 kad bi to izračunala, presvisla bi!

VOJIŠA: Šta reče kolko je težak ovaj dinar?
 Ovaj, kojim ti plaćam tvoju ribu?

RIBARICA: Nula osamdeset, čoveče, izmeri sam!

VOJIŠA: A šta misliš, otkud mi ovaj dinar?
 Dobio sam ga za moje jagnjeće kože!
 Znači da i ja, ko ti na tvojim ribama,
 na mojim kožama gubim nula dvadeset!

VELISLAVA: Čega?

VOJIŠA: Srebra!
 Ovim se ne plaćaju samo tvoje ribe,
 nego i vino, i vuna, i rujevinu,
 i loj, i mast, i med, i sir, i so!
 Zato ne pričaj da nas ti naoružavaš!
 Čime ja tebi plaćam tvoju ribu,
 tim i ti meni plaćaš moju kožu!

(Baci joj srebrni dinar na bakarni kantar

i, zajedno s Velislavom i kupljenim šaranom, odlazi s pijace)

PILJARICA: A na Kosovu će se sutra plaćati glavom!

RIBARICA: Zar nikad niste pokušali da to
 što plaćate glavom, platite dinarom?

PILJARICA: Na Kosovu nam se, kažu, rešava sudbina!

RIBARICA: Imam ja Kosovo i bez Kosova!
 Kosovo je meni gde god se okrenem!
 Kosovo je meni svaki dan!
 Da mi je znati
 što se tresu toliko pred tim Turcima!
 Ako dolaze Turci, ne dolaze skakavci!

PILJARICA: Nema, kažu, surovije vojske od Turaka!
 Otimaju vunu i sukno, pljačkaju stoku,
 pale kuće i sena, pale oblake!

RIBARICA: Čujem da Turci ne jedu svinjetinu!

PILJARICA: Siluju devojke, siluju dečake,
 crkve pretvaraju u konjušnice i džamije!

RIBARICA: Ču jedu li ribu?

PILJARICA: Ljude žive nabijaju na kolac!

RIBARICA: Čuješ li šta te ja pitam: jedu li ribu?

PILJARICA: Čovek na kocu može da umire danima,
 u najgroznijim mukama!

RIBARICA: Gluve li žene! Pitam te jedu li ribu!

PILJARICA: Šta?

RIBARICA: Jedu li Turci ribu?

PILJARICA: Ribu? Mislim da jedu. Zašto pitaš?

RIBARICA: Zašto pitam!
 Pastrmke, jegulje!
 Pastrmke, jegulje, deverike, šarani, štuke!
 Debela dunavska riba!
 Kečige, smudevi!
 Sveže skadarske ukljeve!
 Skadarske ukljeve!

IV
MEDICUS ET CYRORGICO ET BARBERIUS
DE PRESARIN

(Na nekom od planinskih puteva, na granici između Toplice i Laba, na teritoriji kojom vlada Vuk Branković, viđar Bogoje se susreće sa jednom od Brankovićevih straža, koju predvodi Paramunac.)

BOGOJE: Ej, stražo! Da li ovaj put vodi na Kosovo?

PARAMUNAC: A zašto pitaš? Da nećeš i ti u boj?
Ne ličiš mi ni na viteza, ni na vojnika!

BOGOJE: Ja i nisam vojnik! Ja sam medicus et cyrorgico et barberius de Presarin!

PARAMUNAC: Šta reče da si?

BOGOJE: Lekar, hirurg i berberin iz Prizrena!

PARAMUNAC: A kako to da ti, Prizrenac, ne znaš put za Kosovo?

BOGOJE: Kad dolazim iz pravca Prizrena, znam!
Ali sad dolazim iz drugog pravca, iz Resave!

PARAMUNAC: I šta ti, kad nisi vojnik, tražiš na Kosovu?

BOGOJE: Znaš li ti koliko će za mene biti posla na Kosovu? Znaš li ti koliko će na Kosovu biti probodenih džigericica, pluća, stomaka, prosutih creva i mozgova, odsečenih nogu i ruku, provljenih rebara i lobanja, zgaženih i zgnježenih prstiju, iskopanih očiju, slomljenih kičmi, slomljenih butnjača, cevanica i karlica, i prostreljenih vilica i vratova? Biće krvi da po njoj vozimo čamce!

PARAMUNAC: Da neko tebe ne plača da tako govorиш?

BOGOJE: A da ti ne misliš da nam Turci na Kosovo dolaze s pilavom i baklavama?

PARAMUNAC: Šta nosiš u tim torbama?

BOGOJE: Knjige i lekove!

PARAMUNAC: Kakve knjige?

BOGOJE: Lekaruše! Evo, IJATROSOFIJA O VSAKOJ VEŠTI... Pa RANARNIK, uputstva za lečenje rana...

PARAMUNAC: A ovo ovde? Izručuj sve to napolje!

BOGOJE: U torbama su melemi i lekovi!
Pa zar morate i da razbacujete?

STRAŽAR: A šta ti je ovo?

BOGOJE: Nož za brijanje!
Testerica, za sečenje nogu i ruku!
Igla i konac, za ušivanje rana!
Pazi na to grnce, razbićeš ga!
I ko će sve ovo posle pokupiti?

STRAŽAR: Pogledaj, nosi i prdalo!

BOGOJE: U to prdalo stavim guščije pero, ovako... pero mi služi ko cev... cev za ispiranje ušiju!
A prdalom, ovako, pumpam... Pumpam, i izvlačim!

STRAŽAR: Šta izvlačiš?

BOGOJE: Gnoj!

STRAŽAR: Iz čega?

BOGOJE: Iz uveta!

PARAMUNAC: A šta ti je u ovoj torbi? Neka životinja?

BOGOJE: Nije životinja! Sir!

PARAMUNAC: Otvori!

(Pomiriše)

Zatvori!

STRAŽAR: Ima i avan!

BOGOJE: A u čemu ću da tucam lekove?

PARAMUNAC: Jesu li ti i ove knjige za lečenje?

BOGOJE: Nisu, to su knjige za predskazivanje!

PARAMUNAC: ROŽDANIK, MESEČNIK... TREPETNIK?

BOGOJE: On predskazuje po sevanju u krstima!

PARAMUNAC: A možeš li ti, po ovim kupusarama, da predskažeš šta će da bude na Kosovu?

BOGOJE: Vidi se i bez knjiga šta će da bude!

PARAMUNAC: A šta se vidi?

BOGOJE: Kad svako od Srbije ponešto oduzme:

knez kneževinu, despot despotovinu,
pa kad se sabere sve ono što se oduzme,
šta se dobije?

PARAMUNAC: Kakva ti je to računica?

BOGOJE: Ono što je samo u sebi
ovoliko podeljeno i zavadeno,
kolko je podeljena i zavadena Srbija,
ne može da se odbrani ni od muva!
Ni od muva, a kamo li od Turaka!

PARAMUNAC: Vezuj ga!

BOGOJE: Ma šta to radite?

PARAMUNAC: Ja sam tebe od prve namiriso!
Nisi ti ni prvi ni poslednji uhoda,
koji mi je ovih dana dopao šaka!

BOGOJE: Nisam ja turski uhoda, nego medikus!
Zar ćete ranjenike ostaviti bez medikusa?

PARAMUNAC: Tamo gde te ja odvedem, medikuse,
med ćeš kusati od jutra do mraka!
A tebe će medikusati stenice!
U Zvečanu ćeš dobiti pravu priliku
da predskazuješ po sevanju u krstima!
O tome ću se lično pobrinuti!

BOGOJE: Ne gazite mi po tim pilulama! Pa to su lekovi!

(*Nailazi Miloš Obilić*)

OBILIĆ: Ej, šta to radite? Zašto ga vezujete?

PARAMUNAC: Uhvatili smo turskog uhodu, gospodine!

OBILIĆ: Otkud znaš da je uhoda?

PARAMUNAC: Priča da će nam Turci na Kosovu prosipati
creva, seći glave...

OBILIĆ: A zar neće?

PARAMUNAC: Kaže da je srpska carevina propala...

OBILIĆ: A zar nije?

PARAMUNAC: Kaže da su je raskomadali velikaši...

OBILIĆ: A zar nisu?

PARAMUNAC: Nezgodna su vam ta potpišanja, gospodine...

OBILIĆ: Imate li vi nekih jačih dokaza protiv ovog čoveka,
ili nemate? Jedina njegova krivica je, izgleda, u tome što
vidi da je carevina propala, što zna zbog koga je propala,
i što je dovoljno pošten, ili dovoljno hrabar, ili dovoljno
lud, da kaže šta misli! Zbog takve krivice, i mene biste
mogli da bacite u Zvečan!

BOGOJE: Sam Bog te je poslao, Obiliću!

PARAMUNAC: Vas dva se poznajete?

OBILIĆ: Možda se i poznajemo, ne znam...

BOGOJE: Sećate li se boja na Pločniku?
Kad je knez Lazar potuko cara Murata?

OBILIĆ: Nisi to valjda ti?

BOGOJE: Jesam, gospodaru!

OBILIĆ: Medicus et cyrorgico et barberius?

BOGOJE: De Presarin!

PARAMUNAC: Molim vas da govorite srpski!

OBILIĆ: Ovaj čovek nije uhoda, nego vidar!
A, kad se setim kako si mene lečio,
bolje bi bilo da je obrmuto!

PARAMUNAC: Da ne bude uhoda, maskiran u vidara?
Video sam ih da se oblače kao kalajdžije,
kao popovi, kao voskovari, kao šavci!
Cela je Srbija preplavljena turskim špijunima!

OBILIĆ: On mi je, u boju na Pločniku, izvidao ranu!
Strela mi je probila list na nozi!

BOGOJE: Sreća što nije oštetila kost!

OBILIĆ: Ajde, ljudi, odvezite čoveka!

PARAMUNAC: Odvezaćemo ga kad kaže naš gospodar!

OBILIĆ: A ko je vaš gospodar?

PARAMUNAC: Vuk Branković, gospodar Kosova!

OBILIĆ: Niko manji?...

Slušaj, kad si već izvukao taj mač... preseći njime, polako,
ovaj konopac! I nemoj da se slučajno desi da mi ga

ogrebeš! Tako! A sad ga, lepo, polako, vrati u korice!
Tako!

BOGOJE: Obilić lubenicu u letu
može da iseče na dvanaest kriški!
A tikvu može i na dvadeset četiri!

STRAŽAR: Paz da ti ovim ne odsečem jezik!

OBILIĆ: Bolje bi bilo da ne diraš taj mač!

BOGOJE: Ko ti je bio učitelj mačevanja?
Mogo bi da se mačuješ s glavicom kupusa!

STRAŽAR: Ovaj konopac... kojim sam ti danas vezao ruke,
jednom ču ti namaći oko vrata!

PARAMUNAC: Nahranićemo mi tebe, u Zvečanu, drvenim kruškama!

(Stražari odlaze)

BOGOJE: Pogledaj šta su uradili, divljaci!
Razbili mi grnce... U čemu čučati lekove?
Slomili mi guščije pero, probušili prdalo...
okrnjili mi avan, zgnječili nalevak...
ko da im nikad neće zatrebati!
Razbacali mi stenila i pilule,
rasuli mi i prosuli sakulice!

OBILIĆ: Sreća što ti nisu prosuli mozak!

BOGOJE:
(skupljajući rasute knjige, instrumente i lekove)
I prosuli bi, da se ti nisi pojavio!
I da se nisi setio onog lečenja!

OBILIĆ: Setio sam se i lečenja, i brijanja!
Tako se nešto ne da zaboraviti!
Brijes ko lekar, lečiš ko berberin!

BOGOJE: Kad bi ti znao koliko sam ja od onog vremena
napredovo!

OBILIĆ: Bolje da ne proveravam!

BOGOJE: Kad bi ti samo video kako sad ja
maslom od mastike lečim koštane lomove!
Al maslu dodam maslinovo ulje i pelen!
Ja od tamjana, katrana, voska i mastiksa
spravljam jednu neopisivu mast, bažilikon,

jedan stari grčki lek za lečenje rana,
o kome srpski vidari pojma nemaju!
Tako ti izleči ranu, ko da je otpiriš!

OBILIĆ: Nosiš i knjige? RANARNIK, TREPETNIK...
Sad si počeo i da prorokuješ?
Sad ti svi traže
da im proričeš šta će biti na Kosovu?

BOGOJE: Ne traže svi. Traže samo budale.
Samo budale ne vide šta nam se sprema!

V POJAVA PRIZRENSKOG DINARA

(Dvor Vuka Brankovića u Prizrenu. U prostranoj i svetloj sobi, Vuk Branković razgleda novoiskovane srebrne dinare, koje tek što mu je doneo njegov kovač novca, iz prizrenske kovnice.)

VUK BRANKOVIĆ: Na šta ti liči ovo D?
Niko pismen se ne bi mogao zakleti
da li je ovo D - D, ili A!
A pogledaj K!
Jedan krak kao da mu je oteko!
I zašto sva slova nisu iste debljine?

KOVAČ NOVCA: Imali smo mnogo loše voštane kalupe!

VUK BRANKOVIĆ: Niste vi imali loše voštane kalupe,
nego ste bili rdavi majstori!
Ova slova se ljljavaju ko da su pijana!
Zar VLKOV nije moglo da stane, lepo, u jedan,
a DINAR u drugi red?

KOVAČ NOVCA: Moglo je...

VUK BRANKOVIĆ: Pa zašto nije stalo, ako je moglo?
A pričali su da si ne znam koliki majstor!
Te kovao ovome, te kovao onome!
Kakav si ti kovač novca, kad kuješ ovako?
Ti si za potkivačnicu, a ne za kovnicu!
Ovo više liči na potkovicu, nego na dinar!
Je li bar iskovano sve što je naručeno?

KOVAČ NOVCA: Gospodine Vuče Brankoviću,
trista hiljada komada primeraka!
Od toga sam vam doneo prvi pedeset!

VUK BRANKOVIĆ: Izgledaju laki. Kolika im je težina?

KOVAČ NOVCA: Nula pedeset jedan... Vi ste kazali...

(Ulazi Gerasim)

GERASIM: Smetam li?

VUK BRANKOVIĆ: Ne smetaš, baš smo završili!... Znam ja vrlo dobro šta sam kazao! Ove dinare, dok ja ne kažem drugačije, ne sme da vidi niko! Razumeš, niko! To se sad neće puštati u opticaj!

KOVAČ NOVCA: Dinari su, zajedno s kalupima, zaključani u sedam gvozdenih kutija! Kutije su zaključane u okovan sanduk, sanduk je zaključan u vašu riznicu, a ključevi su zaključani u...

VUK BRANKOVIĆ: A ti bi mogo da zaključaš taj jezik!
Znam gde su zaključani!
Ajde, gubi se!

(Kovač novca izlazi)

GERASIM: Kuješ nove dinare?

VUK BRANKOVIĆ: Leto tek počelo, a već je i noću vrućina!

GERASIM: Kosovo će te, izgleda, mnogo koštati?

VUK BRANKOVIĆ: I više nego mnogo, moj Gerasime!
Danas opremati ovoliku vojsku,
znači dovesti zemlju do prosjačkog štapa!
Ali to je, kao i obično, moja briga!
A koja je briga dovela tebe sa Atosa?

GERASIM: Došao sam, jer sam čuo za bitku.

VUK BRANKOVIĆ: Šta ti imaš sa bitkom?

GERASIM: Kaži mi, Vuče, otvoreno: kakve izglede Lazar stvarno ima u kosovskom boju?

VUK BRANKOVIĆ: Sa mnom i mojom vojskom, prilično velike!
Ali bez mene i bez moje vojske
teško da bi imao veće od nikakvih!

GERASIM: A sad mi kaži... da li je istina
da prema Lazaru u poslednje vreme
opet pokazuješ otpor i netrpeljivost?

VUK BRANKOVIĆ: Ja za to nisam ni najmanje kriv!

GERASIM: Znači, pokazuješ! Toga sam se i plašio!

VUK BRANKOVIĆ: On misli da se istorija stvara samo velikim potezima velikih vladalaca, velikim junaštvinama velikih junaka, i velikim stradanjem velikih mučenika!

GERASIM: A ti, kao i uvek, veruješ da istoriju potajno pletu uhode, žbiri i doušnici, prerušeni u kalajdžije i tabake?

VUK BRANKOVIĆ: Zbog čega si ti, u stvari, došao s Atosa? Zbog čega si napuštao Hilandar?

GERASIM: Došao sam da te upozorim da ovoga puta moraš da podržavaš Lazara svim što imaš, i svim što možeš i znaš!

VUK BRANKOVIĆ: Svim što mogu? I svim što imam i znam?

Znači, i tim mojim uhodama i žbirima, prerušenim u kalajdžije i tabake?

A zašto misliš da moram da ga podržavam?

GERASIM: Zato što je Srbija u opasnosti većoj no ikad!
A s njom je u opasnosti i ceo hrišćanski svet! A Lazar je danas jedini čovek koji bi mogao da spase i hrišćanstvo, i Srbiju!

VUK BRANKOVIĆ: Ko?

GERASIM: On jedini u ovoj sve većoj gomili sve manjih kraljeva, kneževa i despota ima neku ideju, i neku viziju...

VUK BRANKOVIĆ: Viziju? Lazar?

A zar ti misliš da ja viziju nemam?

GERASIM: Ti? Kakvu ti imaš viziju?

VUK BRANKOVIĆ: Ova soba je velika sedam sa osam!

Onaj bor je visok trideset metara!

Onaj vo, pred kovačnicom, težak je hiljadu kila!

Ono bure zahvata dvesta litara!

Nad nama je tavan za četres kola sena!

Zvono na tornju u četiri izbija četiri,

u sedam sati izbija sedam puta!

Eto šta je moja vizija!

Podrum je kameni, bure je drveno, rukavice su vunene!

Zmija je otrovna, breskva je slatka, pelen je gorak!
 Srba je malo, Turaka je mnogo!
 Jedan i jedan su dva,
 i to je cela priča i filozofija!
 Zašto me gledaš?

GERASIM: I ti to nazivaš vizijom?

VUK BRANKOVIĆ: A kakvu to viziju, kaži, ima Lazar?

GERASIM: Lazar je bio dovoljno pametan da shvati da će teško ujediniti Srbe ako pokuša da potčini sve srpske velikaše, i ako sebe proglaši carem, na šta su ga mnogi, koliko znam, nagovarali!

VUK BRANKOVIĆ: Ja sigurno nisam!

GERASIM: Srećom, Lazar je bio dovoljno mudar da ih ne posluša! Znao je da bi to donelo više svade nego slove, i više krvi nego mira! On je shvatio da je važnije da narod bude ujedinjen jednom sudbinom, nego jednom krunom! Video je da Srbi imaju koliko hoćeš kneževa i velikih kneževa, despota i velikih despoła, velikih vojvoda, velikih sebastokratora, velikih čelnika... ali da patrijarha imaju samo jednog! Da vladarskih dvoraca imaju na svakom brdu, ali da crkvu imaju samo jednu! Shvatio je da pravoslavna hrišćanska vera prelazi preko svih srpskih granica, i da ujedinjuje sve srpske zemlje, svejedno kome pripadaju! Umeteš da nasilno i uzaludno miri nepomirljive Brankoviće sa nepomirljivim Balšićima, i Balšiće sa Kotromanićima, i da se pri tom i sam sa svima zavada, on je učinio nešto veće i važnije: pomirio je Carigradsku i Pećku patrijarsiju!

VUK BRANKOVIĆ: Veliki potez!

GERASIM: Zahvaljujući tom potezu, Srbija je ojačala mnogo više no što bi ojačala posle neke vojničke klanice! Srbija je pod Lazarem postala novi Sinaj, i nova Sveti Gora!

VUK BRANKOVIĆ: Da Kruševac ne postane novi Carigrad? Ili novi Rim?

GERASIM: S tvoga se prozora vide Cviljen i Kaljaja, ono bure, i onaj bor, a s Lazarevog se vidi Jerusalim!

VUK BRANKOVIĆ: Govoriš kao da si Lazarević, a ne Branković!
 Kao da si Lazarev brat, a ne moj!

Kao da nema ni jedne druge glave, osim Lazareve!
 I kao da nema ni jednog drugog puta,
 ni drugog načina da se Srbija održi,
 do puta i načina koje vidi Lazar!

GERASIM: A ti misliš da je tvoja glava ta druga glava koja vidi neki drugi i bolji put, i neki drugi i bolji način? Čak i da jeste – a ja mislim da nije! – sad nije vreme da se o tome razgovara!

VUK BRANKOVIĆ: A šta bi, kaži mi, svi ti Lazarevi načini, i sve te njegove, kako ti kažeš, "ideje i vizije", vredeli sutra na Kosovu da nije mene?
 Da nije moje vojske?

GERASIM: I Lazar, koliko znam, ima veliku vojsku!
 Veću no što bi iko u Srbiji mogo da sakupi!

VUK BRANKOVIĆ: Velika jeste, ali dovoljna nije!
 Možeš da kažeš: ima Obilića,
 Obilića, junaka nad junacima!

GERASIM: Obilića takav glas ne prali bez razloga!

VUK BRANKOVIĆ: Jesi li ti zato došao čak sa Atosa?
 Da mi ispred nosa mašeš Obilićem?

GERASIM: Obilića nisam pomenuo ja, nego ti!
 Kad ti ga neko pomene, ko da te potpali!
 Šta imaš toliko protiv Obilića?
 Šta je to protiv tebe uradio Obilić?
 Zašto od Obilića stalno toliko zazireš?

(Ulaze Trpezar i Paramunac)

TRPEZAR: Gospodaru!

VUK BRANKOVIĆ: Šta je? Zašto me prekidaš?

TRPEZAR: Ovaj čovek kaže da mora da vas vidi!

VUK BRANKOVIĆ: Koji čovek? Umeš li ti da prideš, ne vidim te!

PARAMUNAC: Ja sam, gospodaru!

VUK BRANKOVIĆ: Paramunac? Odakle dolaziš?

PARAMUNAC: Sa Gornjeg Laba i Toplice!
 Donosim vam hitne i važne vesti!

VUK BRANKOVIĆ: Gerasime, pričekaj, nešto je iskrilo!
Nek ti trpezar natoči čašu vina!
Ti dodi ovamo!

(*Vuk Branković i Paramunac izlaze*)

TRPEZAR: Da vam natočim belog ili crnog?

GERASIM: Crnog! Pola čaše!

Kako se ono zove ovaj čovek?

TRPEZAR: Paramunac!

GERASIM: Čime se bavi?

TRPEZAR: Dužnost mu je da gleda i da sluša.
I da o svemu što vidi i što čuje
obaveštava Vuka Brankovića!
Znam da se kreće po eeloj Srbiji.
A putuje i po Grčkoj i Ugarskoj.

(*Pre nego što će pružiti vino Gerasimu, Trpezar otpije jedan gutljaj*)

GERASIM: Krišom pijuckaš gospodarevo vino?

TRPEZAR: Moj je glavni posao na dvoru
da probam da nešto nije otrovano!

GERASIM: I tako probaš svako piće?

TRPEZAR: I jelo!

GERASIM: Zar se Vuk plaši da će ga neko otrovati?

TRPEZAR: Nikad se ne zna ko šta o kome misli!
Ni ko je za šta, i zbog čega, spreman!

GERASIM: Reko sam pola!
Zbog mene nisi morao da probaš!

TRPEZAR: Izvinite, to mi je prešlo u naviku!

GERASIM: Ne bi se reklo da imaš težak posao!

TRPEZAR: Da ste vi u mojoj koži, preosvećeni,
imali biste o tome drukčije mišljenje!
Šta mislite,
kako ja jedem, i kako pijem,
kako ručam, i kako večeram,
kad pred svakim zalogajem i gutljajem
strepim da mi ne bude poslednji?

(*Na podu primeti, podigne, i Gerasimu pruži, srebrni dinar*)

Je li ovo vama ispalo, preosvećeni?

GERASIM: Meni sigurno nije!... Izgleda neobično...

(*Vraćaju se Vuk Branković i Paramunac*)

VUK BRANKOVIĆ: Moraš, što pre, da nadeš tog vidara!

PARAMUNAC: Kako da nadem iglu u plastu sena?

VUK BRANKOVIĆ: Traži ga, i nadi kako znaš!

Ja sam ovo čekao godinama!

Diži sad ruke od Turaka i Kosova!

Diži ruke od svega, i traži vidara!

Hoću da ga nadeš, i da ga pratиш!

Hoću da znam za svaki njegov korak:

gde je bio, šta je radio, koga je sreo!

Šta je jeo, šta je pio, šta je sanjao!

PARAMUNAC: Da sam ja znao da je on tako važan...

VUK BRANKOVIĆ: Nije on važan, ko kaže da je važan?

Ali će do nečeg važnog da me dovede!

Do prekosutra sve mi javljaj u Prizren,
a od prekosutra uveče na Kosovo!

Drži, kupi vina!

PARAMUNAC: Hvala, gospodine!

VUK BRANKOVIĆ: I upamti: svaku reč, svaki korak!

(*Paramunac i Trpezar izlaze*)

GERASIM: Ne razumem, Vuče...

VUK BRANKOVIĆ: Šta ne razumeš?

GERASIM: Prvo, vidim, treba ti mnogo novca
da za kosovsku bitku opremiš vojsku!

A nareduješ da novac stave pod ključ!

Zašto pare kuješ, kad ih zaključavaš?

Od koga ih kriješ? I zašta ih čuvaš?

Šta nameravaš tim parama da plačaš?

VUK BRANKOVIĆ: Odjednom postavljaš toliko pitanja!...

GERASIM: Sada si svog čoveka ispratio,
nalažući mu da digne ruke od svega,

i od turske vojske, i od Kosova!
I da po Srbiji traži nekog vidara!
Ko ti je taj vidar? I šta ti je to
što ti je važnije od ishoda kosovske bitke?

VUK BRANKOVIĆ: Pitam li ja tebe za tvoje poslove?

GERASIM: I šta ti znači ovaj srebrni dinar?

VUK BRANKOVIĆ: Kakav dinar? Otkud ti ovaj dinar?

GERASIM: Zašto ovde, na ovom dinaru,
tvoje ime sija bez Lazarevog?
Zašto je nestalo Lazarevo ime?

VI

SCENA PUNA NEOBIČNIH SUSRETA I RAZGOVORA,
KOJA SE ZAVRŠAVA SNOM
U KOME SE MIMOILAZE
ČAMAC PUN RIBA I LAĐA PUNA LUBENICA

(Breg s koga se, uokrug, vidi celo Kosovo polje. Tu se, na nekoj vrsti osmatračnice, nalazi Vojiša. Umoran i prašnjav, i neprekidno se sa strahom osvrćući oko sebe, dolazi torbama pretovareni Bogoje.)

BOGOJE: Ej, vojniče! Ide li se ovuda prema Kosovu?

VOJIŠA: Ne ide!

BOGOJE: Ne ide? Znači da sam zaluto!
Prevarila me ona pogana pralja!

VOJIŠA: Nisi zaluto: stigo si!

BOGOJE: Zar je ovo, što se vidi odavde, Kosovo?

VOJIŠA: Dokle ti oko dopire!...
Sudeći po tom kožuhu, nisi oklopnik?

BOGOJE: Ja se bavim medicinom i hirurgijom.
I brijanjem.

VOJIŠA: Natovaren si ko dubrovački karavan!
Šta to nosиш? Svile i mrčarije?

BOGOJE: Nosim instrumente... meleme, igle, testeru...

VOJIŠA: Sečeš drva?

BOGOJE: Sečem noge i ruke!
I sečenje je ponekad lečenje!
Da možda i ti od nečega ne boluješ?

VOJIŠA: Pravo da ti kažem, bolujem! Već dva dana!
Ali moju bi bolest, ruku na srce,
mogo da izleči i lepo pečen pevac!

BOGOJE: I za to imamo leka! Drži, jedi!

VOJIŠA: Šta ti je ovo?

BOGOJE: Nije pečen pevac, ali je sir!

VOJIŠA: Ovo sir?

BOGOJE: Mešan kozji i ovči!

VOJIŠA: Zašto je ovako dlakavo, ako je sir?

BOGOJE: Zato što ga nosim u torbi od kozline!

VOJIŠA: Više liči na jazavca, nego na sir!
A i smrdi ko jazavac!

BOGOJE: Ako ti smrđi, a ti poljubi, pa ostavi!

VOJIŠA: A što se ti stalno osvrćeš oko sebe?

BOGOJE: Ja? Što bi se osvrto?

VOJIŠA: A kad šiješ tu torbu... zašlo dlakavu stranu
ne okreneš napolje, nego unutra?
Ovako ti se u njoj sve odlakavi!

BOGOJE: Nisi ti gladan...

VOJIŠA: Nego šta, nego sam gladan!

BOGOJE: Sve dok ti ove dlake smetaju, nisi ti gladan!
Da si gladan, ne bi ih ni primetio!
Zato se torbe od kozline i šiju ovako...
ovako, da dlakava strana dode unutra!
Dlake pokazuju ko je gladan, ko nije!

VOJIŠA: Tebi taj sir mora dugo da traje!
Jesi li na njemu tako polomio zube?

BOGOJE: Mene su braća hranila drvenim kruškama!

VOJIŠA: Drvenim čime?

BOGOJE: Ćuti!... Slušaj!

VOJIŠA: Šta je?

BOGOJE: Kao da neko dolazi!

VOJIŠA: Tebe je nešto mnogo isprepadalo!

BOGOJE: Biće pametnije da se mi malo sklonimo!

(Vojiša i Bogoje se sklanjaju u čestar. Dolaze Ivan Kosančić i Milan Toplica.)

TOPLICA: Još ne mogu da dodem sebi od onolike turske sile i ordije!

KOSANČIĆ: Na Srbiju je danas zinulo i ono što postoji, i ono što ne postoji!

TOPLICA: To tako knezu Lazaru ne smemo kazati!

KOSANČIĆ: A zašto ne smemo?

TOPLICA: Ne smemo, da ga ne bismo obeshrabrili! Ako bi znao koliko ima Turaka, mogao bi odustati od bitke! A onda bi se cela ta Azija razmilela po Srbiji bez otpora!

KOSANČIĆ: A šta ti misliš da treba da mu kažemo?

TOPLICA: Da kažemo nešto što neće da ga isprepada! Umesto da kažemo da je Murat doveo janičare, kazaćemo: doveo je grebenare i sitare! Umesto da je doveo azape i akindžije, kazaćemo da je doveo češljare, sedlare, kožuhare...

KOSANČIĆ: A šta ako Lazar na te lvoje češljare, grebenare i sitare, udari s pola snage, a tamo ga, umesto grebenara i sitara, sa svom snagom, dočekaju janičari i azapi?

TOPLICA: Valjalo bi to ipak malo ublažiti!

KOSANČIĆ: Kazaćemo onako kako jeste!

TOPLICA: Ako ostaneš pri svome, Kosančiću, presečeš knezu večeras kneževa večera!

KOSANČIĆ: Bolje no da nam svima sutra presedne doručak!

(Odlaze. Bogoje i Vojiša izlaze iz čestara.)

VOJIŠA: Ne znam zašto se krijemo od naših!

BOGOJE: A otkud sam mogao znati da su naši? Uostalom, uvek je bolje i pametnije da te ne vide, dok ti ne vidiš njih! Kad te ne vide, možeš više da čuješ! Jesi čuo kakvu su silu videli?

VOJIŠA: Ja sam tu silu video i bez njih! Dva dana ja ovde sedim i osmatram! I da bar vetal ne duva s turske strane! Stužilo mi se od ovog lojanog zadaha! Ovde i cveće miriše na loj!

BOGOJE: Zato što Turei sve prave na loju! I baklave, i pilav, i pite! Čak i sveće prave od loja! Lojanice!

VOJIŠA: Sveće bar ne jedem!

BOGOJE: Ti ovde gladuješ, a oko tebe mirišu sela puna kajmaka, sira i jaja! Iz ovih sela bi, za jedno jedino jutro, mogo da sakupiš celu poplavu mleka!

VOJIŠA: Meni bi dosta bilo jedno lonče!

BOGOJE: Vidiš li, pod onim lipama, krov one seljačke kuće? Kao da su te lipe izlegle i kuću, i štalu, i ambar, i volujska kola, i tikve, i drvljanik, i sekire, i sve to čuvaju pod svojim velikim materinskim krošnjama!...

VOJIŠA: Ona dvojca pomenuše neku večeru?

BOGOJE: Sigurno se velika srpska gospoda skupljaju kod kneza, na večeri, uoči bitke!

VOJIŠA: Támo se neće jesti kupus i zclje!

BOGOJE: Izneće oni smudeve u vinu, štuke na zejtinu, kečige s bademima, šarane sa maslinama i peršunom, pastrmke u lišću vinove loze i nane, ukljeve pržene na smrekovom žaru, i orošene sokovima iz četrune i limuna!

VOJIŠA: Njihov je post masniji nego naš mrs!

BOGOJE: Izneće i zečeve, punjene pačijim jajima, izneće i sruštinu hvostansku, sa kestenjem, i prepelice, i fazane, i jarebice, i kljukane guske, i tovljene svinje,

i na ražnju pečenu veprovinu,
i veprovu glavu, sa rogovima od paprika!
Očeš li sira?

VOJIŠA: Taj ti je sir dlakaviji od međeda!
Ko da će da jede on mene, a ne ja njega!

BOGOJE: Ponuden ko počašćen!

VOJIŠA: Života ti, kako ih razlikuješ?

BOGOJE: Koga?

VOJIŠA: Taj sir i taj kožuh! Da li ti se desi
da se sirom ogrneš, a kožuh večeraš?

BOGOJE: Budićeš ti mene noćas...
kad od gladi ne mogadneš da zaspis!
Od gladi se dobija ognica efimera!
"Ognica efimera jaže stvaraet se ot gladi!"
Ali tvoja glad je tvoja briga!
Moja je briga da malo odspavam!
Mene sutra čeka veliki posao!
Sutra će više posla nego ja
imati samo vrane i gavrani!

(*Blagoje legne, položivši glavu na torbu, i pokrivši se kožuhom. Sve se polako smiri i ugasi. Potpuna tišina. Bogobe, očigledno, ne uspeva da zaspí. Najzad se uspravi.*)

BOGOJE: Ej! Spavaš li?

VOJIŠA: Ne spavam.

BOGOJE: Šta radiš? Gladuješ?

VOJIŠA: Ne gladujem! Sanjam!

BOGOJE: Sanjaj, sanjaj!... Sanjaš sutrašnju bitku?

VOJIŠA: Sanjam da sedim pokraj Veličke Morave!

BOGOJE: I šta sanjaš da radiš kraj te Morave?

VOJIŠA: Sanjam da gledam kako se mimoilaze
čamac pun riba i lada puna lubenica...

VII

KNEŽEVA VEČERA,
KOJA SE PRETVARA U VELIKU ŠAHOVSKU PARTIJU
VUKA BRANKOVIĆA

(Dvor Vuka Brankovića, na Gradini, brdu iznad crkve Samodrežc, u kome knez Lazar, uoči bitke, prireduje večeru za svoje velikaše i vitezove. U početku, na sceni su kneževi sestrići, braća Lazar i Stevan Musić, i velikaši Levčanin i Tamnavac.)

LEVČANIN: Hoćete li nam kazati, braćo Musići,
zašto nas Lazar okuplja večeras?

STEVAN MUSIĆ: Večeras je poslednji dogovor pred bitku!

LEVČANIN: Bojim se da nas ta bitka ne košta preskupo!

TAMNAVAC: O tome bih i ja imao nešto da kažem!

LAZAR MUSIĆ: Što je imalo da se kaže, kazano je!
Što je tu je, sada je kasno govoriti!
Reči su se pretvorile u vojske!

LEVČANIN: A ko je knezu Lazaru dao pravo
da o tome odlučuje bez nas?
I zašto je Lazar svojoj kneževskoj tituli,
uz GOSPODIN SRBLJEM I PODUNAVIJU,
erenim slovima dopisao: I PRIMORJU?
I šta on ima po Levču da mi potvrđuje
voštanim i zlatnim pečatima iz Kruševca?
Zar ja nemam moje voštane pečale?

LAZAR MUSIĆ: Vlast mu je predata odlukom državnog
Sabora!

TAMNAVAC: Zato što je patrijarh Lazarev čovek!

LEVČANIN: Znamo mi dobro čime ga Lazar potkupljuje!
Zidajući po Pomoravlju crkve,
i skupljajući otšelнике, stolpniike,
i molčalnike, Svetogorce i Sinaite!

STEVAN MUSIĆ: A koga bi, po tebi, trebalo da skuplja?
Kalenderije, hajdarije, abdale,
babajje, i druge turske derviše?

LEVČANIN: Srbijom vladaju popovi, a ne Lazar!
Kud god se okreneš, svuda siga i sukno!

LAZAR MUSIĆ: Bilo bi bolje da pripazi šta govorиш!

LEVČANIN: Da bi mi neko zapušio usta,
morao bi da bude barem knez,
a ne knežev sestrić! Musavi Musić!

LAZAR MUSIĆ: Ako tvoj otac, Levčanine, nekom levčom
nije uspeo da te nauči redu,
da nismo u ovom dvoru, u kome smo,
naučio bi te brzo ovaj mač!

STEVAN MUSIĆ: Hoćemo li da se tučemo protiv Turaka,
ili medu sobom?

LEVČANIN: Ja, braćo Musići, nisam došao ovde
da se preganjam s kneževim sestrićima!
Došao sam da razgovaram s Lazarem!
Došao sam da probam da ga urazumim,
da ne uništava Srbe i Srbiju,
da se ne tuče, već da pregovara,
da se ne protivi jačem, da se pokori,
da ne ginemo ludo i bez potrebe!
Dosta nam je one klanice na Marici!

(Ulazi knez Lazar, sa Vukom Brankovićem, Milošem Obilićem i ostalim velikašima i vitezovima)

LAZAR: Prvo, Levčanine,
o glavi možda i može da se pregovara!
Ali o obrazu, ko ima obraza, ne može!
A, drugo, znam ja zašto ti nećeš u bitku!
Ti misliš: daleko je Levač od Kosova!
A Kosovo će ti sutra stići u Levač!

LEVČANIN: I jači od tebe su priznali tursku vlast!

LAZAR: Koji to "jači"?

LEVČANIN: Kralj Marko! Despot Konstantin Dejanović!

LAZAR: Čime su to oni pokazali da su jači?
Šta su to oni uradili za Srbiju?
Jesu li oni povratili Altomanovićeve zemlje?
Jesu li oni sakupili vojsku
i na Pločniku potukli Murata?
Je li kralj Marko, il despot Konstantin, izmirio
Carigradsku i Pećku patrijaršiju?
Ko je utvrdio granicu prema Ugarskoj?
Ko je pripojio Branicevo i Mačvu?
Marko, ili Konstantin, ili Lazar?

TAMNAVAC: Marko i Konstantin su izbegli prolivanje krvi,
sačuvali su zemlju, sačuvali narod!

LEVČANIN: Dok tvoji seljaci, Lazare, zajedno s tobom,
budu ostavljali kosti po Kosovu,
njihovi će mirno da žanju pšenicu!

LAZAR: Kako "mirno", kada Muratu moraju
da daju vojsku, i hranu za vojsku?
Nisu prolivali krv za svoju zemlju,
da bi je prolivali ratujući za Murata!
Nisu je prolivali protiv Turaka,
da bi je prolivali protiv svoje braće!
Nisu ginuli na rođenom pragu,
da bi ginuli negde u Anadoliji,
koju nikada nisu ni videli,
protiv nekih Karamanida,
za koje nikada nisu ni čuli!
I koji možda i ne postoje!
Neće da ostavljaju kosti po Kosovu,
da bi ih ostavljali negde po Aziji!
I šta on kaže: "Mirno žanju!"
Mirno žanju, i mirno kuju,
i mirno kopaju rudu, ali za koga?
Žanju, da mogu da plate Turcima harač!
Mirno žanju, da bi mogli mirno da gladuju!
Od takvog se mira moramo braniti!
I još nešto!
Nemojte vi da mi pričale o seljacima!
Nije vama ni do seljaka, ni do Srbije!

TAMNAVAC: To baš neće biti istina, kneže...

LAZAR: Šta je istina, a šta nije,
ne dokazuje se ovde, nego na Kosovu!
Jeste li vi došli da se borite, ili da pričate?

LEVČANIN: Mi smo ovde došli da razgovaramo
vredi li ili ne vredi da se borimo!

LAZAR: Da razgovarate vredi li, ili ne vredi?
Sa glavom na panju - da razgovarate?

TAMNAVAC: Mi smo ovde došli da postavimo pitanje...

LAZAR: Pitanje nije hoćemo li ili nećemo da se borimo,
nego hoćemo li ili nećemo da postojimo!
A dolaziti Muratu pod čador,

klanjajući se njegovim konjušarima,
kuvarima, berberima i konjskim repovima,
melanisati, i ljubiti mu čizmu,
da li to za tebe znači "postojati"?

OBILIĆ: Kneže! Evo Kosančića i Toplice!

LAZAR: Bilo je i vreme!

(Ulaze Milan Toplica i Ivan Kosančić)

LAZAR: Nešto dugo ostadostc među Turcima!

KOSANČIĆ: Trebalо nam je, kneže,
više vremena no što smo računali!

LAZAR: Šta imate da kažete? Šta ste videli?

KOSANČIĆ: Nažalost, kneže Lazare, ništa dobro!
Turska vojska je pritisa celo Kosovo!
Jednim se krilom oslanja na Sitnicu, drugim na Lab!
Od šatora su podigli celu varoš,
sa ulicama uzduž i popreko,
s aščinlćama, zanatlijama i dućanima!
Turaka je bar dvaput više no Srba!

LAZAR: Jesi li siguran?

KOSANČIĆ:

Turci, prvo, imaju janičare, pedeset hiljada,
pa imaju azape, trideset hiljada,
pa imaju pešake, zvane jaje, šezdeset hiljada,
pa imaju akindžije, dvadeset hiljada!

LEVČANIN: A Srba jedva da ima sedamdeset!

LAZAR MUSIĆ: Da je barem Dubrovčanin Radoslavić, kako
je obećao, izradio one baliste i bombarde!

TOPLICA: Vojska je velika, al skupljena s koca i konopca!
To i nisu neke delije i gazije, nego levente!

KOSANČIĆ: Ne bih rekao, kneže, da su levente!
Ni da su skupljeni s koca i konopca!
Turska vojska je majstorski birana!
Vrlo je iskusna, dobro naoružana, odlično plaćena!

TAMNAVAC: I da su prosom plaćani, bili bi preplaćeni!

LAZAR: Vaši se izveštaji, očito, ne slažu!

Kosančić kaže: crno, Toplica: belo!
Čemu da verujem? Crnom ili belom?

KOSANČIĆ: Sultan Murat je doveo obe vojske,
iz Rumelije i Anadolije,
sa sinovima, Bajazitom i Jakubom!
Tu su i Ejne-beg subaša, i Evrenos-beg!
To su njihove najbolje vojskovode!

OBILIĆ: Za njih to nije bitka ko ostale bitke!

VUK BRANKOVIĆ: A zar za nas jeste?

OBILIĆ: Za njih je to, kneže Lazare, sveti rat!

VUK BRANKOVIĆ: A zar za nas nije?

LAZAR: Imala li još nešto važno, Kosančiću?

KOSANČIĆ: Među Turcima, kneže, ima i Srba!
I Grka, iz Epira i Tesalije!
Na Muratovom dvoru, kao rikabdar,
vedri i oblači neki Srbin!

STEVAN MUSIĆ: Srbin Hamza?

TOPLICA: Radi se o turskim vazalima, kneže!

LEVČANIN (*Tamnavcu*):
Pametni vide što ludi ne vide!

TAMNAVAC: Šta misliš da vide?

LEVČANIN: Glava se može skloniti i pod fes,
dok opet ne dode vreme za našu kapu!

TOPLICA: To su hrišćanski vojnici i vitezovi!
Naša braća po krvi i po veri!
Možda bismo na njih mogli računati?

LAZAR: Ta naša braća po krvi i po veri
ne žele da nam budu braća i po sudbini!
A što se tiče toga Srbina...

STEVAN MUSIĆ: Srbina Hamze?

LAZAR: Srbina Hamze, i drugih turskih Srba...
Oni će svoju odanost Turcima
dokazivati na našim glavama!
Znači, Kosančiću, sve ste mi kazali?

KOSANČIĆ: Sve.

LAZAR: Dakle, gospodo,
izveštaje sa Kosova smo čuli.
Turci su takvi kakvi su,
i to su što su.
I bilo da su ovakvi ili onakvi,
beli ili crni, levente ili gazije,
kakvi su da su, moramo da se borimo!
Sad je najvažnije da vidimo kakvi smo mi!

TAMNAVAC: A, ako je tačno, kao što kaže Kosančić,
da je Turaka dvaputa više no Srba?
Nećeš valjda i onda da se boriš?

LAZAR: Ja ne odlučujem da li ću ići u borbu
po tome kolika je sila koja mi preti,
nego po tome koliku svetinju branim!

VUK BRANKOVIĆ: Za tu svetinju treba i nazdraviti!

LAZAR: Sedite, gospodo!
Večeras je trpeza monaška, a ne kneževska.
Večeras na njoj nema veprovine,
nema srnetine ni divokozine,
nema fazana i prepelica, nema jarebica,
ni pečenih divljih golubova, ni riba,
ni ustreljenih divljih i pitomih plovki!
Ovo je više pričešće, nego večera!
Mi ćemo sutra biti Hristovi ratnici!
I jećemo ono što je jeo Hristos!

LAZAR MUSIĆ: Gospodo, da se pomolimo!

MOLITVA KNEZA LAZARA NAD KOSOVSKOM TRPEZOM

Nek nemamo ništa,
do jedno zrno soli!
Ali nek sve bude
njime osoljeno!

I kad nam sve
odnesu vode i vatre,
to jedno zrno
nek nam bude sve!

SVI: Amin!

LAZAR: Prvu ću čašu podići mojim vojnicima!
A prvu ću zdravici prvome među njima!
Da još jednog Obilića imam u vojsci,
mirnije bih uoči Kosova spavao!

VUK BRANKOVIĆ: I ja bih, kneže Lazare, nazdravio!
Al ja bih zdravicu počeo s druge strane!
Ne od prvoga, nego od poslednjeg!
Pa, ako u poslednjem prepoznate prvog,
da moja zdravica ne bude utuk na tvoju,
molim te, kneže Lazare, da mi dopustiš
da, preko običaja, večeras nazdravim prvi!

LAZAR: Šta ti to znači?

VUK BRANKOVIĆ: Na Kosovu se neće sukobiti samo
dve države, Turska i Srbija,
niti dva naroda, niti dva vladara,
nego dva kontinenta,
dve vere,
dva boga!

Sutra u najveću borbu, Lazare, ulaziš!
A ruka onoga ko će da te izda
večeras je s tobom na trpezi!

LAZAR: Nadam se, Vuče, da znaš šta govorиш!

LEVČANIN: Obiliću, Vuk ko da gleda u tebe!

OBILIĆ: Čini ti se!

VUK BRANKOVIĆ: Ovo što govorim, Lazare, govorim
na osnovu potpuno pouzdanih
i proverenih činjenica i dokaza!

TAMNAVAC: Obiliću, Vuk gleda prema tebi!

OBILIĆ: A zbog čega bi gledao prema meni?

VUK BRANKOVIĆ: Ova se priča ni meni, Lazare, ne priča!
Ali ja tu priču moram ispričati,
da se ne bi sutra ispričala sama,
na Kosovu, krvavim slovima!

OBILIĆ: Levčanine!

Ne čini li ti se da Vuk gleda na mene?

LEVČANIN: A ima li razloga da gleda?

LAZAR: Možemo li najzad da čujemo tu tvoju priču, činjenice i dokaze?

VUK BRANKOVIĆ: Sutra neće biti kralja Marka, da nam pomogne!

On radi ono što mu naredi Murat!

I neće biti despota Konstantina!

Preko njegovih crvenih zemalja

na Kosovo nam dolazi crna vojska!

Epir i Tesalija su prepuni bivših Srba!

Toma Preljubović je, govoreći grčki,

zaboravio maternji srpski jezik!

Durad II Stracimirović Balšić

s Turcima se borio protiv kralja Tvrtka!

I kad se uplaših da će se poturčiti,

on se, kako čujem, pokatoličio!

Pa kad se tako obrće i prevrće tvoj zet,

tvoj zet, Lazare, i moj novi pašenog,

i kad se obrću tolika srpska gospoda,

zašto se ne bi obrno i prevrno

i neko od tvojih proslavljenih vojnika?

Zašto se poslednji ne bi krio u prvom?

I zašto se, posle toliko Juda,

i Juda nad Judama ne bi med nama objavio?

LAZAR: Hoćeš li da kažeš da je Juda i ovde došao da zaradi svoje srebrnjake?

VUK BRANKOVIĆ: To pitanje ne treba da postavljaš meni! Postavi ga Milošu Obiliću!

MILOŠ OBILIĆ: Na takvo se pitanje odgovara mačem!

LAZAR: Ne poteži taj mač za mojim stolom!

OBILIĆ: A zar za tvojim stolom tvoji zetovi mogu bez dokaza da optužuju čestite ljude?

VUK BRANKOVIĆ: Ko kaže da optužujem bez dokaza?

LAZAR: Možemo li te dokaze da vidimo?

VUK BRANKOVIĆ: Dobićete ih i više nego što treba!... Stražareći između Toplice i Gornjeg Laba, moja straža je uhvatila jednog turorskog uhodu! Odvraćao je vojнике od bitke, govoreći kako će im Turci seći glave, prosipati creva, odsecati ruke i noge! Straža ga je vezala i povela u Zvečan, na ispitivanje! Ne pričam vam sve detalje, izno-

sim samo ono što je najvažnije! A onda se pojavio Miloš Obilić! Da ne dužim priču: prema izjavi stražara, Obilić je potvrdio sve ono što je taj uhoda govorio: da je srpsko carstvo propalo, da je borba s Turcima besmislena, beznadežna i, jednom rečju, unapred izgubljena!

OBILIĆ: Kneže Lazare, to nije bilo tako!

VUK BRANKOVIĆ: Čujte šta kaže! Ne kaže: to nije bilo, već kaže: to nije bilo tako! Znači da je bilo, a kako je bilo, iako je to mnogo manje važno, čućete odmah! Komandir straže je otkrio da se Obilić i taj uhoda poznaju još od ranije! Otkrio je, takođe, da se oni u blizini bojišta nisu sreli slučajno! Čak kaže da su između sebe i razgovarali, a da su posebno važne delove razgovora vodili na latinskom jeziku!

OBILIĆ: Ja sam na latinskom izgovorio samo jednu potpuno nevažnu rečenicu!

VUK BRANKOVIĆ: Čujte! Opet ne kaže: nisam razgovarao na latinskom, nego: na latinskom sam kazao nešto potpuno nevažno! A zašto bi dva Srbina pred trećim govorila latinski ako ne zato da taj treći ne bi mogao da razume o čemu oni govore? I zašto bi se krilo nešto što je, kako Obilić kaže, potpuno nevažno? Razmislite o tome, a ja ću da nastavim, držeći se samo očiglednih činjenica!

Najlepše od svega je to što se Obilić, očito, uplašio da uhoda na saslušanju ne pomene i njegove prste! Pa je potegao mač, napao stražare, isekao konopac kojim su uhodu vezali i, da stražari nisu bili brži od njega, bi i njih, sve do jednoga, tim istim mačem isekao!

Pretio je da će ih iseci kao lubenice! Kao lubenice, i kao glavice kupusa!

OBILIĆ: O glavicama kupusa, i o lubenicama, nisam govorio ja, nego taj vidar!

VUK BRANKOVIĆ: On se dosledno brani na isti način! Ne kaže: nije, nego: nije tako!

LAZAR: Je li to sve?

VUK BRANKOVIĆ: Ako treba, mogu da dovedem i komandira straže, sa stražarima!

Mogu da potvrde svaku moju reč!

KOSANČIĆ: Tvoji svedoci od tebe primaju platu!

TOPLICA: Kneže, valjda se jednoj reči protiv Obilića ne može verovati više nego svim onim Obilićevim borbama?

LEVČANIN: Nije to bilo čija reč,
nego reč jednog Vuka Brankovića!

KOSANČIĆ: Ni Obilić nije bilo ko, već Obilić!

TOPLICA: Zato što Vuk sumnja u Obilića, ja sumnjam u Vuka!

VUK BRANKOVIĆ: Ovde se ne radi samo o izdaji, nego o zaveri!

TOPLICA: Da nećeš da kažeš...

VUK BRANKOVIĆ: Naravno da hoću da kažem!

I ti si se udružio s Obilićem!

I ti, i Kosančić!

Ako zatreba, mogu i to da dokažem!

Ti si ih, kneže, poslo u turski tabor,
da broje i uhode Muratovu vojsku!

I kakav su ti izveštaj doneli?

Šta sa takvim izveštajem da radiš?

Jedan govori jedno, drugi drugo!

A iza svega se krije nešto treće!

Izdaja i zavera, Lazare!

LAZAR: Možeš li da dokažeš sve ove optužbe?

VUK BRANKOVIĆ: Naravno da mogu!

LAZAR: Obiliću, šta ti imaš da kažeš?

VUK BRANKOVIĆ: Što je imao da kaže, kazao je!
Muratu, preko svojih poslanika!

LAZAR: Vuče, tebe smo čuli!

Sada hoću da čujem Obilića!

OBILIĆ: Umesto pričešćeni, kako smo želeli,
na Kosovo ćemo otići otrovani!
A zašto nas Vuk, i s kakvim razlogom,
truje i zavada uoči same bitke?

VUK BRANKOVIĆ: Čujete li? Umesto da odgovara, on pita!
Ovde se ne govori o pričešću i trovanju,
nego se govori o tvojoj izdaji!

OBILIĆ: Da sam na tvome mestu, kneže, ja bih se pitao:
kome to treba Obilićeva izdaja?

Ko ima najviše koristi od toga
da se dokaže da je Obilić izdajnik?
Na to pitanje ne umem da odgovorim!

VUK BRANKOVIĆ: Naravno da ne umeš!

OBILIĆ: Ali se može pitati i ovako:
ko od toga ima najviše štete?
Odgovor na to je jednostavan: Lazar!
A ko, opet, od Lazareve štete
može da ima najviše koristi?
Na to bih već umeo da odgovorim!
Odgovor se nameće sam od sebe!

LAZAR: Kaži, jesli napao Vukovu stražu?

OBILIĆ: Od nje sam branio nevinog čoveka!

VUK BRANKOVIĆ: Čujete li? Ne kaže: nisam napao!
Kaže: branio sam nevinog čoveka!
To branio sam znači *napao sam*!
A taj nevini čovek, koga je *branio*,
nije niko drugi do turski uhoda!

OBILIĆ: Koliko puta treba da vam kažem
da nije turski uhoda, nego naš vidar!

VUK BRANKOVIĆ: A, kad je vidar, zašto se kod Laba
u žbunju krio od Kosančića i Toplice?
Sad smo i na to došli, Kosančiću!
Naravno, Kosančić i Toplica, u svojoj budnosti,
toga uhodu nisu ni opazili!
Ne znam da li namerno ili nenamerno!
Neka sam objasne zašto nisu!

KOSANČIĆ: Da možda i za to nemaš nekog svedoka?

VUK BRANKOVIĆ: Naravno da imam! Zove se Vojjiša!
Trgovac kožama iz Novog Brda!

LAZAR: Ostaješ pri tome da je taj čovek vidar?

OBILIĆ: Lekar, hirurg i berberin iz Prizrena!

VUK BRANKOVIĆ: A kako da neko ko je iz Prizrena
ne zna za put od Prizrena do Kosova?
Nego za put pita straže i trgovce?

KOSANČIĆ: To, naravno, mogu da ti posvedoče
tvoji stražari, i taj trgovac kožama?

VUK BRANKOVIĆ: I jedna pralja sa reke Rasine!
Nju je taj uhoda pitao za put!

KOSANČIĆ: A tebi, naravno, neće biti teško
da tu iglu nađeš u plastu sena,
i da je dovedeš ovde da svedoči?

VUK BRANKOVIĆ: Naravno da mogu da je dovedem!

TOPLICA: Lako je naći pralju u plastu sena!

VUK BRANKOVIĆ: Večeras je ovde dovoljno rečeno!
I dovoljno jasno, da bi i slepac video!
Neće ti, Lazare, biti teško da presudiš!

LAZAR: Kako da sudim
onome kome sam najviše verovao?
I kako da mu ne sudim, kad ga optužuje onaj
kome sam dao svoju prvu kćer?

VUK BRANKOVIĆ: Ti, Lazare, ne treba nikom da sudiš!
Dosta je da se držiš činjenica!
Činjenice će te same dovesti do istine,
a istina do presude i pravde!

LAZAR: Da bismo došli do istine i pravde,
ovo bi valjalo sve potanko ispitati!
Saslušati Brankovićevu stražu,
pronaći i ispitati vidara,
suočiti vidara sa stražarima,
stražare s Obilićem,
suočiti vidara i tog trgovca!
Pa naći i ispitati tu pralju!
Pa tek onda doneti presudu!
Ali za takvu istragu vremena nema!

KOSANČIĆ: Na to je onaj koji ga tuži i računo!

LAZAR: Imаш li, Obiliću, kakav bilo dokaz?

OBILIĆ: Od mene tražiš dokaz, a od Vuka
bila ti je dosta i jedna prazna reč!

LAZAR: Nisu te reči zvučale tako prazno!
Imаш li ikakav dokaz, ili nemaš?

OBILIĆ: Imam! Ali moji dokazi nisu reči!
I moji dokazi nisu ovde!
Moji su dokazi, čestiti kneže, na Kosovu!
I ja ću se svojim dokazima dokazati,

ali ne večeras, nego sutra, na Vidovdan,
i ne ovde, pred ovom gospodom i trpezom,
nego na jedinom pravom суду: na Kosovu!

LEVČANIN: Da I bi bar mogao da nam kažeš kako?

OBILIĆ: Zavetujem se, pred ovim hlebom i vinom,
pred ovom živom slikom Isusa Hrista:
na Kosovu ću sutra ubiti Murata!

LEVČANIN: Pa on je lud!

LAZAR MUSIĆ: Znaš li ti, Obiliću, šta govorиш?

OBILIĆ: A Vuk će morati da pokuša da dokaže
da vas je turskom caru izdao onaj
ko vas je od turskog cara oslobođio!

LEVČANIN: Ko da se može ubiti Murat na Kosovu!

VUK BRANKOVIĆ: A zašto da ne može? Obilić može sve!
Obilić će mirno da uđe u tursku vojsku, Turci će pred njim
da se sklanjaju, da se razoružavaju, da pred njim otvara-
ju čadore, da mu prave put! A on će mirno ući pod Mu-
ratov čador, i iseci će Murata kao repu!

Kneže, Obilić ovim lažnim zavetom, kome niko razuman ne
može poverovati, samo pokušava da sakrije svoju izdaju!
Ali, kako god da je pokriješ, Obiliću, izdaja proviruje ispod
tog pokrivača! Pokriješ kopito, otkrije se rog! Pokriješ rog,
otkriješ kopito! Đavolji posao ne možeš ničim sakriti! A
pogotovu ne možeš lažnim zavetom!

Da on zaista namerava da, kako kaže, ubije Murata, morao
bi da bude spreman da tamo, među Turcima, i sam pogine!
Turski car nije repa, da ga seče kako ko stigne!

TOPLICA: Da je Murat repa,
to bi bio posao za Vuka!
A, pošto nije repa, nego car,
to će biti posao za Obilića!

VUK BRANKOVIĆ: Svi mi sutra ulazimo u bitku sa stra-
hom da ćemo poginuti. Ali i s nadom da ćemo preživeti!
A ako bi onaj ko ide u turski logor da ubije Murata gajio
takvu nadu, bio bi lud! A ako je ne bi gajio, bio bi lud
što ide! Ali kod Obilića se to pitanje ne postavlja! Obilić
niti se nada, niti se ne nuda! Obilić zna! Obilić zna da će
sutra i on i Murat biti živi i zdravi, kao što su i večeras!
A, ako neko i bude mrtav, to će biti neko od nas, koji ne

razlikujemo Jovana od Jude! Da je Obilić zaista htio da se bori, borio bi se, kao i ostali, u granicama ljudskog i mogućeg! A pošto za to nije spremam, ili zato što je za nešto drugo bolje plaćen, a da bi sakrio da ne može da učini ono što se danas očekuje od svakog časnog čoveka, on obećava da će učiniti nešto što se ne očekuje ni od samoga Boga! On svojim zavetom hoće da nas zaseni i zaslepi, da ne bismo videli ono što je očigledno! A ko je lud da poveruje nekome ko tako olako polaže tako teške zavete? Ako neko jeste, ja nisam!

OBILIĆ: Vuče Brankoviću,
sutra će se svačiji put, i tvoj i moj,
pokazati na Kosovu ko u snegu!
Ko je ko, videće se na Vidovdan!
A tebi, kneže Lazare,
i onom ko me je optužio pred tobom,
i vama, gospodo srpski vitezovi,
želim da kažem samo jednu reč:
kakvi budemo sutra, bićemo doveka!

(Odlazi)

VUK BRANKOVIĆ: Zašto si ga pustio da ode?

LAZAR: A šta je trebalo da učinim?

VUK BRANKOVIĆ: Trebalo je da ga okupeš, i baciš u Prilepac!

LAZAR: A kako bi, okovan, dokazao da je u pravu?
I kako bi, okovan, izvršio svoj zavet?
Da smo ga okovali, kako bi ti dokazao
da je on lagao kad se zavetovo
da će na Kosovu sutra ubiti Murata?
Na tvoju optužbu da nas laže i vara
dosta bi mu bilo da nam pokaže okove!

VUK BRANKOVIĆ: Zar ti, Lazare, njegovom zavetu veruješ?

LAZAR: Obilić je kazao da će Murata ubiti!
Kazao je da će ga ubiti sutra!
Pa čemo o tome i suditi sutra!
I zašto ste odjednom pognuli glave?
Ako nas je Obilić napustio,
ne znači da nas je napustio i Bog!

TAMNAVAC: Pa zar ti misliš bez Obilića na Kosovo?

LAZAR: Ja ne odlučujem da li će ići u borbu
po tome kolika je sila koja me prati,
nego po tome koliku svetinju branim!

VUK BRANKOVIĆ: Za tu svetinju treba i nazdraviti!

(Toči se vino)

STEVAN MUSIĆ: Veruješ li, Ivane Kosančiću,
da će Obilić izvršiti taj zavet?

KOSANČIĆ: Da će pokušati da ga izvrši, verujem!
Da će i glavu dati da ga izvrši, i to verujem!
Ali da će ga izvršiti, ne verujem!

VIII ČITANJE PRIZRENSKOG DINARA

(Iste noć, u isto vreme, u istom mraku, u sobi kod Ribarice)

RIBARICA: Čovek je jedno kad kupuje,
drugo kad prodaje!

Kad kupuje, ništa mu ne valja:
guska
uska,
patka
kratka!

A kad tu istu gusku i patku prodaje, čoveče,
ne zna se šta je od čega šire i duže!
I šta je od čega sočnije i masnije!

PARAMUNAC: Ona štuka je bila i sočna, i masna!

Ko i gazdarica!

A i gazdarica je, bogme, prava štuka!
Bre, ko da nisi žena, nego jelo!

RIBARICA: Jesi opet gladan, gladnice vojnička?

PARAMUNAC: Upali tu sveću, žedan sam!

Pa ovde više nema ni kapi vina!
Mogla bi da skokneš po još jedan bokal!
Drži!

(Pruži joj srebrni dinar)

RIBARICA: Kakav ti je ovo dinar?

PARAMUNAC: Srebrni!

RIBARICA: Vidim, čoveče, da je srebrni, nisam slepa!

PARAMUNAC: To je dinar Vuka Brankovića, kovan u Prizrenu!

RIBARICA: Na Vukovom prizrenском dinaru s jedne je strane iskovano Vukovo, a s druge strane Lazarevo ime!

PARAMUNAC: Znam! Vuk time priznaje Lazarevu vlast!

RIBARICA: Ali na ovom dinaru Lazara nema!

PARAMUNAC: Kako nema? Daj ovamo, da vidim!

RIBARICA: Umesto Lazara je iskovan sveti Stefan!

PARAMUNAC: Sveti prvomučenik Stefan je krsna slava Nemanjića, a ne Brankovića!

RIBARICA: Tvoj gospodar prisvaja svetog Stefana... Možda zato što hoće da prisvoji vlast!

PARAMUNAC: Znaš ti šta govorиш?

RIBARICA: Mora da se ovaj dinar pojavio pre no što su hteli oni što su ga kovali! I kako da se nade baš kod tebe?

PARAMUNAC: Dobio sam ga od gospodina Vuka!

RIBARICA: Pod prstima sam osetila da nešto nije... da nije kako treba, čoveče, da je drugačije!

PARAMUNAC: Mnogo si ti osetljiva na dinar!

RIBARICA: Dinar je vodenički kamen, koji melje!

Dinar je štit!

Dinar je ločak, s kojim se najdalje putuje!

Dinar se čuje dalje od žičkih zvona!

Dinar je danju sunce, noću mesec!

PARAMUNAC: S tim dinarom ličiš na madioničara, koji iz prazne torbe vadi plamen, i koji taj plamen pretvara u miša, miša u maramu, maramu u ružu, ružu u zeca, a zeca u drvena jaja, iz kojih izleće jato papagaja!

RIBARICA: Ovo je delić nekog velikog kovanja!

PARAMUNAC: Ovaj dinar?

RIBARICA: Ovo malo srebrno prizrensko sunce... koje se u mraku pretvara u mesec! I kojc svašta osvetljava!

PARAMUNAC: Šta osvetljava?

RIBARICA: Šta misliš, kolko bi zlata dao Vuk da Lazar ne vidi ovaj srebrni dinar? I kolko bi Lazar dao da ga vidi?

PARAMUNAC: Slušaj ti, veštice! Bilo bi ti pametnije da se ti držiš tvojih riba i kantara! Duni u tu sveću!

RIBARICA: Zar nećeš da odem za vino?

PARAMUNAC: Oću da spavam!

(Okrene se zidu i pokrije se preko glave)

PESMA SA ULICE: Zbogom, prvi, nerodeni, sine, zbogom, ružo, zbogom, ruzmarine!

PARAMUNAC: I ko to nade da peva u ovo doba?

RIBARICA: Peva vojska... ide na Kosovo!... A sutra će se i Vuk i Lazar pričestiti, u istoj crkvi, istim hlebom i vinom! Čoveče!

(Dune u sveću)

IX

PESMA VOJNIKA IZ NOVOG BRDA

Na trisvetlo, i na trisastavno,
odlazimo na Kosovo ravno!

Odlazimo na suđeno mesto,
zbogom, majko, sestro i nevesto!

Zbogom, prvi, nerodeni, sine,
zbogom, ružo, zbogom, ruzmarine!

Zbogom, leto, jeseni i zimo,
odlazimo, da se ne vratimo!

PESMA VOJNIKA IZ POMORAVLJA I PODRINJA

Hriste Bože, raspeti i sveti,
srpska zemљa kroz oluje leti!

Leti, da doleti do vedorina,
krila su joj Morava i Drina!

MOLITVA SVETIM RATNICIMA

(Vidovdan, pred početak bitke. Jedva da počinje da se razdanjuje. Pred ikonama u nekom kutku crkve Samodreže, u senkama i polusenkama koje stvara nemirni plamen jedne svećice, moli se, sam, patrijarh Spiridon.)

Prizivam i molim svetog ratnika Georgija,
i svetog ratnika Dimitrija, i svetog Prokopija,
svetog Teodora Tirona, i Teodora Stratilata,
svetog Merkurija, svetog Artemija, svetog Nikitu,
svetog Jevsevija, i arhangela Gavrila,
i slavu Nemanjića, arhangela Mihaila,
Mihaila sa dvanaest krila:
podignite nas, i podržite, i povedite,
da u boj uđemo ko žeteoci u žetvu,
i da se, kao žeteoci iz žetve,
sa nasušnim hlebom iz boja vratimo!
Obasajte nas danas, i ozarite,
napunite se, nebesa, ikonama,
ikonama na svetim zastavama,
i osnažite nas, da se dostoјno borimo
za večniju i blaženuju žizan!

(Spiridon se pridružuje crkvenim velikodostojnicima i sveštenicima. Počinje liturgija.)

SULTAN MURAT, UOČI BITKE,
SVOJIM SINOVIMA DAJE PAMETAN SAVET,
KOJI JEDAN OD NJIH KASNIJE NEĆE POSLUŠATI

(Muratov tabor, istog jutra. Razvijena su sva četiri turska barjaka: beo, zlatnim slovima izvezen, barjak cele vojske, crveni barjak dvorske konjice, i dva - crvenozelen i žutocrven - barjaka janičarskih dvorskih pešaka. Murat i Bajazit slušaju pojanje iz srpskog logora.)

BAJAZIT: Šta je to što srpski popovi pevaju?

MURAT: Liturgija.

BAJAZIT: To si slušao i uoči boja na Pločniku?

MURAT: Ne hvata mene jeza od njine liturgije!

Jeza me hvata od ove letnje zime!...

Osećaš li da jutros mesečina
miriše na lipov i bagremov med?

BAJAZIT: Meni se čini da miriše na pelen!

MURAT: Na pelen miriše vetar!

BAJAZIT: Zar ti, Murate, razlikuješ
miris mesečine od mirisa vetra?

MURAT: Ustvari, svejedno je!
Ionako će, za manje od sata, sve
- i mesečina i vetar, i Evropa i Azija,
i nebo i zemљa - mirisati na krv!
Nadam se, više na srpsku nego na tursku!

BAJAZIT: Govoriš tako, kao da se neće
sudariti vojske, nego planete!

(Dolazi Jakub)

MURAT: Zar ti, Jakube, nisi sa svojom vojskom?

JAKUB: Celo noć se prevrćem s jednim pitanjem!

BAJAZIT: Opet?

MURAT: Sa kakvim pitanjem?

JAKUB: U mojoj vojsci ima mnogo srpske vlastele...

MURAT: Imma, pa šta?

JAKUB: Pitam se kolko im možemo verovati.
Ako su izdali svoje, zar neće i nas?

BAJAZIT: Bitka će i da počne, i da se završi,
a on će ovde da sedi i da pita!

JAKUB: Nisam ja od tebe tražio odgovor!

MURAT: Ja sam osvojio mnoge kraljevine,
mnoge kneževine, i mnoge despotovine,
ali sam mnoge od tih kneževa i kraljeva
ostavio da vladaju po Rumeliji, kao i pre.

JAKUB: Zašto si onda protiv njih ratovo?

MURAT: Najlakše je, al nije najpametnije,
kralju koga pobediš odseći glavu!

Jer ta glava još može da ti posluži!

JAKUB: Zašta?

MURAT: Onome ko je na glavu stavio krunu,
više je stalo do krune, nego do glave!

Pa će za svoju krunu dati i glavu
- i glavu i narod, i zemlju i veru! -
a krunu neće dati ni za obraz!

Njegova je pamet opasana,
okružena, i ograničena, krunom!
On se ne greje na suncu, nego na kruni!

Moglo bi da se kaže
da mu je glava ulovljena u krunu!

Kruna je neka vrsta mišolovke!

Pa, da bi na glavi sačuvali tu svoju
kraljevsku ili kneževsku mišolovku,
u koju im je glava ulovljena,
i koja im od naše milosti zavisi,
oni srčanije no naše age i begovi
u svojim hrišćanskim državama brane
prava naše islamske zemlje i vere!

A mi, ne stavljajući ruku u vatru, jedemo kestenje!

JAKUB: A zar se u takvu mišolovku ne bi
mogla uloviti i Lazareva glava?

(Dolazi Prvi čauš)

PRVI ČAUŠ: Čestiti padишahu!
Srbi oklopnicima, koji stavljaju kacige, privode konje!

MURAT: Sada brzo svako na svoje mesto!

Prvi će srpski udarac biti najteži!

Je li knez Lazar izjahao pred vojsku?

PRVI ČAUŠ: Izjahao je, čestiti padишahu!
Njegov šlem, s bivoljim rogovima, vidi se i odavde!

BAJAZIT: Onda ćemo se danas potruditi
da obema rukama uhvatimo
kneza Lazara za njegove bivolje rogove!

MURAT: Bolje je da požuriš, Bajazite, nego da pričaš!
Srpska konjica samo što nije krenula!

(Dotrčao je Drugi čauš)

DRUGI ČAUŠ: Krenula je, čestiti padишahu!

(Veliki tutanj oklopnika u trku. Svetlost se brzo gasi.
Nekoliko trenutaka: buka i mrak.)

IV BOJ U KOME SE VODI NEKOLIKO RAZLIČITIH BITAKA

(Kad se svetlost ponovo upali, bitka je već u veliko odmakla. Uz Murata su Miralem, Silahdar i Srbin Hamza. Ne-prekidno dolaze i odlaze čauši, koji donose i odnose vesti i naredbe, i preko kojih Murat upravlja bitkom.)

MIRALEM: Pomešale su se plave i zlatne srpske zastave
s belim i crvenim turskim barjacima!

MURAT: Ovo nije počelo kako treba!

Šta se to tamo dogada?

Ima li tamo iko pametan?

Šta tamo traže oni konjanici?

Onim konjanicima nije mesto tamo!

Šta se to događa sa prvom linijom?

SILAHDAR: Srbi se sručuju kao gvozdeni vodopad!

MIRALEM: Ali tamo su naši najbolji azapi!

SILAHDAR: Važno je da se izdrži prvi nalet!

MURAT: Ako ovako nastave, neće izdržati!
Gledaj šta rade! Pa zar se tako ratuje?

(Dotrčava Prvi čauš)

PRVI ČAUŠ: Čestiti care!
Srpski oklopnići su skoro potpuno razbili
azape i jaje u prvoj liniji!

MURAT: Na krilu Jakub Čelebije?

PRVI ČAUŠ: Vojnici iz prve linije beže kroz drugu!
Druga se linija, pred naletom prve, raspada!

MURAT: A Jakub? Šta preduzima Jakub?

PRVI ČAUŠ: Pomešale su se saruhanska i ajdinska vojska!

MURAT: Smesta se vraćaj natrag i nadi Jakuba!

(Odlazi Prvi, dolazi Drugi čauš)

MURAT: Otkud na onom brdu srpske zastave?

DRUGI ČAUŠ: Srpski oklopnići su, čestiti padišahu,
prodrići sve do vojničke čaršije!
Potisnuti smo do slagališta i komore!

MURAT: Sve bolje od boljeg!

DRUGI ČAUŠ: Srećom, u slagalištu se od mazgi, konja i
denjkova, od tovara masla i meda, od džakova pirinča,
pred nevernicima načinio bedem!

MURAT: Pa to je potpuni haos!

DRUGI ČAUŠ: Taj haos je Srbe zaustavio!
Ali Jakub je skoro sasvim razbijen!

MURAT: Neka Balaban prebací janičare, što brže!
Nek zaustave taj napad kako znaju!
Pa to nam s leve strane ugrožava centar!
I neka gledaju da to povlačenje
što brže pretvore u žestok protivnapad!

(Prvi i Drugi čauš odlaze, dojuri Treći)

TREĆI ČAUŠ: Bajazit Jildirim, čestiti care, javlja
da vojsku Vlatka Vukovića tuče,
da je odvaja od Lazareve glavnine,
i da je potiskuje na Lab!

MURAT: Kaži mu da malo uspori!
Nek omogući Jakubu da se sabere!

Možda ga Vuković namamljuje u klopu!
I nek centar vojske, gardu i Jakuba
nikako ne ispušta iz vida!

(Čauš odlazi)

Kakva je to galama? Ko to halače?

SILAHDAR: Neko je izjahaо iz srpskih redova!
I galopira pravo prema nama!

SRBIN HAMZA: Da naredim strelcima...

SILAHDAR: Šta da narediš? Zar ne vidiš
da je okrenuo kopljе naopako?

MIRALEM: Ili se predaje, ili hoće da pregovara!

(Dolazi Kapidži-baša)

MURAT: Ko je taj sa naopakim kopljem?

KAPIDŽI-BAŠA: Vojvoda Miloš Obilić, čestiti care!
Traži da ga izvedemo pred vas!

MURAT: Brzo!

(Kapidži-baša izlazi)

MIRALEM: Miloš Obilić je Lazarev najbolji vojvoda!

MURAT: Znam ga sa Pločnika!

SRBIN HAMZA: Budite oprezni, čestiti padišahu!

MIRALEM: Nema razloga za brigu, mi smo tu!

(Vraća se Kapidži-baša, sa Obilićem)

KAPIDŽI-BAŠA: Sada pridi i pokloni se caru!

OBILIĆ: Čestiti care...

SRBIN HAMZA: Zar vi Srbi ne znate kako se pristupa
turskom sultanu?

Klekni na koleno, i poljubi mu čizmu i skut!

OBILIĆ: Mi se na Kosovu i borimo zato
da ne moramo da ljubimo ničiju čizmu!

SRBIN HAMZA: Muratu morate!

(Obilić prvo kao da se dvoumi i okleva, zatim pognut
prilazi Muratu i, spuštajući se na levo koleno, kao da će

mu poljubiti čizmu ili skul, ispod pojasa trgne kratak mač, i zariva ga Muratu u trbuh. Muratov krik, krici i vika njegovih dvorjana i stražara, koji Obilića napadaju jata-ganima, sabljama, noževima. Obilić se, svojim kratkim mačem, brani koliko može, ali ga Turci, teško ranjenog, brzo obaraju.)

SILAHDAR: Brzo hećima! Zovite, tražile, dovedite hećima!

MIRALEM: Mustafa! Zovite Mustafu!

SRBIN HAMZA: Trk po Bajazita!

SILAHDAR: Zašto mu nisi oduzeo mač?

KAPIDŽI-BAŠA: Mislio sam da ima samo kopljе!

SILAHDAR: Da na jedno mesto postavim tebe,
a pokraj tebe tikvu, i na nju fes,
ne bi se videla nikakva razlika!

(Dolazi hećim Mustafa, koji odmah pritrčava Muratu)

MIRALEM: Ima li nade?

MUSTAFA: Ceo mu se stomak prosuo napolje!
Ko ga je ovako proburazio?

SRBIN HAMZA: Ona životinja!

MUSTAFA: Ovde ne treba hećim, nego grobar!

MIRALEM: Otvara oči!

MUSTAFA: Napravite mesta, da ima vazduha!
Ne pomerajte se, čestiti care!

MURAT: Je li živ... taj, sa naopakim kopljem?

MIRALEM: Živ je, padišahu!

SRBIN HAMZA: Samo kažite, smesta ćemo ga poseći!

MURAT: Ne žuri, Hamza... Dovedi... da ga vidim!

(Obilića uspravljuju i izvode ga pred Murata)

MURAT: Kaži mi... zar si toliko lud, da poveruješ...
da će ovo, što si učinio sa mnom... odlučiti bitku?

OBILIĆ: Možda i neće.
Možda će odlučiti neku bitku sutra!

SRBIN HAMZA: O kakvim ti sutrašnjim bitkama govorиш?

Ni ovom danu nećeš videti kraj!

MURAT: Polako, Hamza!... Pusti ga neka govori!

OBILIĆ: Od danas će znati, ko nije znao,
da Srbija nije čilim iz Ušaka,
na kome se drema i srkuće šerbet!

Da Kosovo nije svileni jastuk iz Bruse!
Od danas će znati, ko nije znao,
da Srbi znaju za nešto skuplje od glave!

SRBIN HAMZA: *(udari ga)*

Pseto!

MURAT: Opet ti, Hamza!... Ne udaraj ga vezanog!

SRBIN HAMZA: Kad laje!

OBILIĆ: Srbija nije šaka zobi, da je pozoba
svaka vrana koju donese vetar!

MURAT: Pusti sada, Obiliću, vrane i zob!
Šta je to, kaži mi, tako skupo... skuplje od glave?
Zašta ti danas daješ svoju glavu?

OBILIĆ: Ja danas svoju glavu, čestiti care,
zalažem i dajem za svoju reč!

MURAT: Bože... što ne smem da se nasmejem!
To što ti glavom plačaš tvoju reč
ne mora da znači da je tvoja reč
skupa, već da je tvoja glava jevtina!
Miraleme...

ja sam mislio da me je ubio junak...
A mene je ubila budala!
Koliko mora da bude prazna glava
koja se daje za jednu puku reč?

OBILIĆ: Bolje da se upitaš koliko je vredna
ta reč za koju se polaže ljudska glava!
Da nije te reči, šta bismo imali?
Šta bi nas delilo od skakavaca i stonoga?

MURAT: Neće proći, momče, ni pola sata,
a od crva ni tebe ni mene
neće deliti ni ta tvoja reč,
ni sva moja vojska...
Zna se ko će doći, Obiliću,
i ko pozobati, i mene, i tebe!

(Dolazi Bajazit)

BAJAZIT: Je li živ?... Jesi li teško ranjen?

MURAT: Ne mogu creva da zadržavam šakama!

BAJAZIT: Je li ovo ubica?

SRBIN HAMZA: Jeste, gospodaru!

BAJAZIT: Pa šta čekate?

MIRALEM: Čekali smo tebe, gospodaru, da odlučiš!

BAJAZIT: Odsecite mu glavu!

Je li o ovom javljeno Jakubu?

MIRALEM: Još nije, gospodaru! Prvo smo javili tebi!

BAJAZIT: Pametno, miraleme! Veoma pametno!

Gde ga to vodite?

SRBIN HAMZA: Pod onaj hrast!

BAJAZIT: Nemamo vremena za šetnju, secite ovde!

A ti hitno šalji nekog po Jakuba!

Nekog ko još ne zna šta se desilo!

Neka mu kaže da ga zove Murat!

I neka leti!

(Obilić je, u meduvremenu, vezanih ruku, bačen na kolena, pred panj. Prilazi mu Mustafa.)

MUSTAFA: I kad bih imao priliku da te lečim,
ne bih znao odakle pre da počnem!

OBILIĆ: Čini mi se da tvoj glas poznajem...

MUSTAFA: A moje lice?

OBILIĆ: Ostalo mi je samo jedno oko!
A i ono je zaliveno krvljу!

MUSTAFA: Prošao si gore nego na Pločniku!

OBILIĆ: Na Pločniku? Otkud ti znaš za Pločnik?
Jesmo li se možda sreli na Pločniku?

MUSTAFA: Strela ti je probila list na nozi!
Sreća što nije oštetila kost!

OBILIĆ: Medicus?
Medicus et cyrorgico et barberius?
Medicus et cyrorgico et barberius de Presarin?

Bogoje, lekar i berberin iz Prizrena?

MUSTAFA: Nisam ja više Bogoje, Obiliću!
I nisam više ni medikus, ni hrišćanin!
Nego Mustafa, hećim i musliman!
Više ne idem u crkvu, nego u džamiju!

OBILIĆ: Za ime Boga, Bogoje...

MUSTAFA: Ništa se nemoj čuditi!
Mene je u drugu veru otero Branković!
Nemamo vremena da pričam celu priču!
Njegovi su me ljudi, kao psi,
gonili, ko zverku, sve do pred Kosovo!
Između muka i smrti, i druge vere,
između drvenih krušaka i...

OBILIĆ: I pilava?
Ti si izabro drugu veru i pilav?

MUSTAFA: Lako je tebi da se rugaš i prezireš!
Nisi ti lomio zube na drvenim kruškama!

OBILIĆ: Ali sam dospeo pred ovaj drveni panj!

MUSTAFA: Mene da zaplaše, nije im trebalo mnogo...
Ni danas ne znam zbog čega su me progonili!

OBILIĆ: Tebe su gonili da bi ulovili mene!
A mene su rušili da bi srušili Lazara!
Ali ni za tu priču nemamo vremena!
Ko je onaj što me je tukao vezanog?

MUSTAFA: Srbin Hamza!

OBILIĆ: Zato on, znači, udara i kad ne treba!

MUSTAFA: Poturici niko ne veruje!
Ako je Turčin krvav do lakata,
poturica mora da bude do ramena!

OBILIĆ: Brzo si naučio tu nauku... Mustafa!
Zemlju promenio, ime i veru promenio!
Na kraju, od tebe nije ostalo ništa!

MUSTAFA: Ostalo je!

OBILIĆ: Šta je ostalo?

MUSTAFA: Ostale su mi ove sakulice!
Ostala su mi, evo, ova stenila!
Ostalo je ovo grnce, ovaj nalevak!

Ovaj melem! Ova igla! Ovaj konac!
 Ja istom iglom i koncem ušivam rane!
 Istim melemom lečim slomljenu kost!
 Ja od tamjana, katrana, voska i mastiksa
 spravljam jednu neopisivu mast, bažilikon,
 jedan stari grčki lek za lečenje rana,
 o kome turski hećimi pojma nemaju!

SRBIN HAMZA: Jesi li spreman Bógu na istinu?

OBILIĆ: Nemamo sada vremena za bažilikon!

SRBIN HAMZA: Alah je milostiv, možda će i da ti pomogne!

OBILIĆ: Ako zaslužujem, meni će pomoći
 Bog koga se nisam odrekao!

SRBIN HAMZA: Ako si život proživeo ko nevernik,
 bar bi mogo da umreš u pravoj veri!

OBILIĆ: A ima li prave vere za prevericu?

SRBIN HAMZA: Da si pametan, kao što nisi, ne bi odbijao
 ruku koja se pruža da ti pomogne!

OBILIĆ: Zar da spustim med bundeve i svinje
 metu koju smo danas na Kosovu
 postavili gore u oblake?

SRBIN HAMZA: Posle onog zaletanja u oblake,
 sad vam je mesto u zemunicama!
 Uludo, Obiliću, danas prolivaš krv!

OBILIĆ: Ja mojom krvlju, Hamza, upisujem granicu!

SRBIN HAMZA: Koju granicu?

OBILIĆ:
 Izmedu mene i tebe!

(Obilić položi glavu na panj)

SRBIN HAMZA: Seci psa!

*(Dželat, propevši se na prste, visoko podiže sabiju.
 Kratak mrak. Kad se svjetlost ponovo upali, Obilić je već pogubljen.)*

BAJAZIT: Podignite tu glavu na neko kopanje!
 Otvoři oči, Murate, pogledaj!

MURAT: Vidim... ali i čujem...

BAJAZIT: Šta čuješ?

MURAT: Ja sam još živ,
 a tebe, čujem, već zovu "gospodaru"...
 Slušaj, Bajazite...
 Ne zaboravi da ti je Jakub brat!

BAJAZIT: Ne brini, smiri se!
 Da i te to mnogo boli?

MURAT: Da samo boli, nekako bih i trpeo!
 Ali ovo, Bajazite, ponižava!
 Šta će čoveku ovolika creva, ko ovnu?

BAJAZIT: Zar se niko nije setio da ga bar pokrije?

MURAT: Teško mi je, Bajazite, što umirem...
 a još mi je teže što umirem ovako...
 držeći ova krvava ovnjukska creva u rukama!

MUSTAFA: Ne dajte mu da se umara, da govori!

MURAT: A kad ću da govorim, ako neću sad?
 Danas sve same budale oko mene... sve same budale!
 Zar ovo ne može da se ugura... unutra?
 Jesam li ti rekao za Jakuba?

BAJAZIT: Jesi, rekao si!

MURAT: Bolje da kažem i dvaput, nego nijednom!
 Brat je, Bajazite, najveća svetinja!
 Čuješ li šta ti kažem? Najveća svetinja!

BAJAZIT: Ne moraš da mi ponavljaš!

MURAT: Kaži... kako se razvija bitka?

BAJAZIT: Pobedićemo... Pobedujemo!

MURAT: Ti danas, Bajazite, Srbe možeš da pobediš...
 Ali ako zapamte ko su i šta su...

BAJAZIT: Neće zapamtiti!

MURAT: Štedite snagu... I ne navlačite mržnju na sebe!

BAJAZIT: Znam, ne zamaraj se!

MURAT: Pogledaj... vidiš li sve ovo ispred sebe?

BAJAZIT: Vidim!

MURAT: Ne vidiš...

Iza Kosova se, jedna za drugom, uzdižu crkve:
Studenica, Žiča... Lazareva Ravanica...
A iza srpskih crkava su nemačke crkve...
pa rimske, florentinske i venecijanske crkve...
Dokle se čuje poslednje crkveno zvono,
pa makar bilo izliveno u oblaku,
dotle ćeš morati da dobaciš islamsku strelu!
Sećaš li se šta nam je zaveštio Alija?

BAJAZIT: Znam šta je rekao!
"Mučite daure gde god možete!"
I rekao je: "Bolje je da ih tražite,
sa sabljama, u njinim domovima,
no da ih s kašikama čekate u svojim!"

MIRALEM: Ne vredi da mu govorиш, više te ne čuje!

BAJAZIT: Zar je to... gotovo?

SRBIN HAMZA: Je l mu pod pazuhom knjiga hamalili?

BAJAZIT: Ti se pobrini oko pogrebnih poslova!
Ti ćeš to znati bolje nego ja!
A ti, miraleme... dok se bitka ne završi,
vojska ne sme da sazna da je mrtav!
Požurite, unesite ga pod čador!
Bitku moramo završiti što pre!
Dovedite mi čauše!

(Dolazi Jakub)

JAKUB: Šta se to dešava?
Zašto nisi na bojištu?
Zašto me zove otac?

BAJAZIT: Mislim da nešto menja u planu bitke!
Bitka je dostigla kritičan trenutak!

JAKUB: Čija je ovo glava?

BAJAZIT: Zar ni to ne znaš?

JAKUB: Zašto je ušao pod čador?

BAJAZIT: Zbog vrućine!

JAKUB: Otkud ovde ovolika krv?

BAJAZIT: Zar usred rata pitaš otkud krv?
Zato tako u ovom ratu i prolaziš!

JAKUB: Misliš li da je ljut zbog moga povlačenja?

BAJAZIT: Nije, raduje se zbog srpskog napredovanja!
Ne stoj tu, svaki je sekund dragocen!

(Jakub se sagne da uđe kroz vrata čadara, ali ga nekoliko janičara, poognutog, hvataju i razoružavaju)

JAKUB: Šta to radite? Pustite me! Šta ovo znači, Bajazite?
Gde je sultan? Kad čuje sultan, visiće za ovo! Pustite
me, životinje!

Je li sultan živ? Da je živ, niko se ne bi usudio!... Bajazite,
šta si uradio Muratu? Hoćeš li to ti da postaneš sultan?
Zar ti misliš da će ja na to pristati? Ja to neću dozvoliti
ni vezan! Ja to neću dopustiti ni mrtav!

BAJAZIT: Slušaj, miraleme! Bilo je dosta galame!

MIRALEM: Kaži šta treba da radim, gospodaru!

JAKUB: Zar te već zovu i gospodarem? Znači, Murat je
mrtav? Ti nikad ne možeš postati gospodar! Ja to neću
nikada priznati! Nema te sile koja će da me natera!

BAJAZIT: Daj vojnicima svileni gajtan, miraleme!

MIRALEM: Gospodaru, zar ćeš brata da zadaviš?
Murat je kazao da je brat najveća svetinja!

BAJAZIT: Naravno da je najveća svetinja!
Ali i ja sam brat! Jakubov brat!
Znači da sam i ja najveća svetinja!
Imaš li taj gajtan ili nemaš?

MIRALEM: Imam, gospodaru!

BAJAZIT: Pa šta čekaš? Da naredim da njime zadave tebe?

(Jakuba su zgrabili, i nabacili mu gajtan oko vrata)

JAKUB:
Zlikovče!
Bajazite!
Brate!
Gospodaru!

(Pada mrtav)

BAJAZIT: Spremi dva tabuta, za Murata i Jakuba!
Tela ćemo im sahraniti u Brusi!

A sada treba što pre završiti boj!
Naredi bozundžijama da viču i da halaču!
Nek prvo krene konjica s desnog krila!
Tamo su Srbi načeti, i najslabiji!
A zatim i levo krilo, i centar, zajedno s gardom,
neka sve krene, da zada završni udarac!
Šta čekaš, što ne letiš?

PRVI ČAUŠ: Letim ko strela!

BAJAZIT: Leti brže od strele, kao munja!
Nek sve krene napred!
Veliki vezir Ali-paša, Evrenos-beg,
Jahši-beg, Šahin-beg, Iša-beg,
Sarudža-paša, Ejne-beg subaša,
Kara Mukbil, Indžendžik Balaban,
Tovudža Balaban i jaja Šir Merd!
Nek nad nama, kroz oblake, krene Muhamed,
i Alija sa sabljom Zulfikari, i Sari-Saltuk,
i Mikael džan Alidži, i Rafail, i Džebraill!

(Od ovog trenutka, čauši se, donoseći vesti i odnoseći naredbe, sve brže sменjuju na sceni. Dotrčava Prvi čauš.)

PRVI ČAUŠ: Konjica s desnog krila je zahvatila vojsku vojvode Vlatka Vukovića! Gone je prema Labu!

BAJAZIT: Nek gone brže!

(Prvi čauš odlazi, dolazi Drugi)

DRUGI ČAUŠ: Konjica zdesna zahvata i Lazarev levi bok!

BAJAZIT: Sad svim snagama navalite na Lazara!

(Drugi čauš odlazi, dolazi Treći)

TREĆI ČAUŠ: Vlatko Vuković napušta bitku i prelazi Lab!

(Dolazi, i upada mu u reč, Četvrti čauš)

ČETVRTI ČAUŠ: Sarudža-paša moli za pojačanje!
Njegovi su azapi desetkovani!

BAJAZIT: I desetkovanih, ima ih više no Srba!
Neka se tuče sa onim što mu je ostalo!
Drugih je ostalo i manje, pa se ne povlače!

(Odlaze Treći i Četvrti čauš, a vraća se Prvi)

PRVI ČAUŠ: Vuk Branković je obustavio borbu!
Izmiče sa vojskom prema Sitnici,
i povlači se ka obroncima Šare!

BAJAZIT: Nek paze da to ne bude Vukova zamka!

(Prvi čauš odlazi, dolazi Drugi)

DRUGI ČAUŠ: Vojska je najgušća tamo gde je Lazar!
Koplja, strele, sablje i jatagani,
lete na Lazara ko ekseri na magnet!

(Dotrči Treći čauš)

TREĆI ČAUŠ: Srpsku je vojsku zahvatilo metež!
Knez Lazar je pao sa ranjenog konja,
a vojska baca mačeve i beži!

(Dotrči Četvrti čauš)

ČETVRTI ČAUŠ:

Lazar je ustao, uzjaho novoga konja,
i iznad glave i vojske vitla mačem,
i vraća vojnike u bojne redove!

BAJAZIT: Ne dozvolite Lazaru da se sabere!
Više im ne dajte oka otvoriti!
Pazite na pokrete Vuka Brankovića!

(Drugii, Treći i Četvrti čauš odlaze, a dolazi Prvi)

PRVI ČAUŠ: Vuk Branković se povukao sa Kosova!
Povukao se na Šaru, i sa Šare
galopira sa vojskom prema Prizrenu!

BAJAZIT: To je dobra vest! To će ubrzati...
Kakvo je to halakanje? Šta se to dogada?

(Dolazi Drugi čauš)

DRUGI ČAUŠ: Janičari su zarobili srpskoga kneza!
Zarobljeno je i mnogo velikaša!

BAJAZIT: Ko je zarobio Lazar? Kako je zarobljen?

DRUGI ČAUŠ: Dok se Lazar premeštao s Laba na Sitnicu,
konj mu je propao u medvedu jamu!

*(Janičari uvode okovanog Lazara. On je iscepan, ranjen,
krvav, bez kacige.)*

BAJAZIT: Sinoć u zlatu, u svili i kadifi,
a jutros krvav i blatnjav, u dževeru gvoždu!
Sinoć na prestolu, a jutros u medvedoj jami!
Jedna je istina uveče, druga ujutru!
Sinoć se ovom nakitu nisi nadao?

LAZAR: I ovo je, Bajazite, od Boga!

BAJAZIT: Da si sinoć znao što znaš julros,
ne bi se jutros našo na ovom putu!
Ti znaš kud on vodi? I dokle ide?

LAZAR: Znam. Znao sam i sinoć.

BAJAZIT: A šta si to znao?

LAZAR: Znao sam šta ovim stradanjem kupujem.

BAJAZIT: Čuo sam kako vi to zovete: višnji život!
Kakav višnji život?
Tebe, Lazare, čeka ovaj panj!

LAZAR: Ovo, što je za tebe panj,
za mene je prag!

BAJAZIT: Pa ćeš s tog praga pravo u oblake?
Glava će ti s panja pasti u prašinu!
Tu, u prašinu, gde su ti sada čizme!
Pa je li tu, u prašini, pod nogama, taj višnji život?
Tvoj život ne vredi ni žižljiva graška!

LAZAR: Život čoveku vredi onoliko
koliko je spremam da ga plati!

BAJAZIT: A ti si spremam da ga platiš glavom?
Zar vi sve što kupujete plaćate glavom?
Ja to nikako ne mogu da razumem!
Ako je cena tvog života tvoja smrt,
šta ti mrtav, kaži, možeš da imas
od tako skupo plaćenog života?
Možeš li mrtav da jedeš? Mrtav da pišeš?

LAZAR: Kad bi ti znao koliko je skupa
i jedna nevidljiva trunčica prašine,
u životu koji se glavom plača!
U tom životu i varnica koja se gasi,
i pahulja koja se topi,
vrede više nego kruna u tvom!

BAJAZIT: Ostavi ti te varnice i pahuljice!

I činjenicama pogledaj u oči!
A činjenice, očigledne i opipljive,
činjenice bez glave, činjenice bez nogu i ruku,
leže u krvi po celom Kosovu!

LAZAR: A zar ti ne pada na pamet da se upitaš
šta smo to danas platili tako skupo?

BAJAZIT: Šta je da je, nije vam se isplatilo!

LAZAR: Ovo će se dugo isplaćivati, Bajazite!
Možda je ovo naša najveća pobeda!

BAJAZIT: Pobeda?

Ovo pobeda?

Kakva pobeda?

Pogledaj okolo, oko sebe, po Kosovu!

Pa zar je ovo, Lazare, tvoja pobeda?

Liči li ovo, Lazare, na pobedu?

Kako li mora da izgleda tvoj poraz,
ako ti pobeda izgleda ovako!
Jesu li ova trupla po Labu i Sitnici
tela pobednika?

Ove odsečene ruke, i slomljene noge,
jesu li ruke i noge pobednika?
Ova glava,

što s kopljima gleda na zemlji sopstvenu trupinu,
da nije i ovo glava pobednika?

LAZAR: Jeste, Bajazite!

I pogledaj je dobro, da je upamtiš!

Ne rada se ovakva glava svaki dan!

Ova se glava ne polaže u grob, nego u temelj!

Ova glava nebu i zemlji pokazuje

koju smo metu i cenu postavili!

BAJAZIT: Ova glava mnogo priča! Odsecite je!

(Jančari Lazara, pred panjem, obaraju na kolena)

LAZAR: Mi smo se tukli u različitim bitkama!
Ti si pobedio u tvojoj, ja sam u mojoj!

*(Polaže glavu na panj. Dželat visoko podigne sablju.
Kratak mrak. Kad se svetlost ponovo upali, Lazar je već
posećen.)*

BAJAZIT: Evo ti tvoje bitke, i tvoje pobeđe!

Kakva je to pobeda, posle koje
više vredi kapa nego glava?

MIRALEM: Šta ćemo sa ostalim srpskim velikašima?

BAJAZIT: Posecite ih!

MIRALEM: Sve?

BAJAZIT: Sve!

A kad završite sa srpskim velikašima,
pred panj dovedite i Kapidži-bašu!
Tabute, sa Muralom i Jakubom,
neka ponesu s najvišim počastima!
Sada u Brusu moramo brže od munje!

MIRALEM: U vojsci, Bajazite, a i na dvoru u Brusi,
mogli bi izbiti veliki nemiri!

BAJAZIT: Znam!

A znam i kako se nemiri smiruju!
Odane nagraduj, nepouzdane uklanjaj!
Trebaće mi hiljade nogu i ruku!
Hiljade očiju, hiljade ušju!
Moram stići svuda, u sve subašluke,
u sandžake, beglukе i beglerbeglukе!
Sve proveriti, sve, ako treba, promeniti!
Sve, od vezira, begova, beglerbegova,
pa do mirahora, štala i aščija!
Kada postavim nove ljude za paše,
moraću i nove mufeferike!
Sada sve treba rešavati brzo!
Brzo suditi, još brže presudivati!
Koga na Divan, koga na galiju!
Kome spahiluk, kome svileni gajtan!
Sad je brzina važnija nego pravda!
Da ne pričamo mnogo, nemamo kad!
Vojsku treba, prvo, dobro odmoriti!
A onda što brže krenuti u Brusu!
Valja pridobiti prestonicu,
državnu blagajnu, janičare, ulemu, dvor!
Treba sirotinji razdeliti ovce!

Šta čekaš?

Šta čekate?

(Svi trkom odlaze. Bajazit na sceni ostaje sam.)
Nek neko skloni ove glave i trupine s ove vrućine!

V
EPILOG
ili
TURSKI DINAR

(Pijaca u Novom Brdu. Ribarica i Piljarica za svojim tezgama, na kojima jedva da ima nečega za prodaju: na tezgi Ribarice dve ribe, na tezgi Piljarice dve-tri jabuke i nekoliko listova zelja. Levo se nalazi stepenište, na čijoj najnižoj stepenici sedi Pralja.)

PILJARICA: Niko ništa nije morao da mi kaže!
Dosta mi je bilo kad sam videla!

RIBARICA: Videla šta?

PILJARICA: Da s Kosova doleću vrane od sedam kila!

RIBARICA: Ja sam tu propast odavno pročitala!

PILJARICA: Gde?

RIBARICA: Da ti kažem, ne bi mi verovala!

PILJARICA: Sa Kosova se danima ne čuje ništa:
samo lavež vrana i gavrana!

PRALJA: Iz česama, iz česmenih lula, iz stublina,
više ne teče voda, nego krv!
Nigde vode da čovek ugasi žed!
Ne možeš ni košulju da opereš, ni da se umiješ!
Kako s krvavom vodom da skuvaš zelje?
Kako s krvavom vodom da zamesiš hleb?
Ibar krvav, Sitnica krvava!
U krvavu Sitnicu utiče krvav Lab!

PILJARICA: A jesи čula za crnu Velislavu?

RIBARICA: Čula šta?

PILJARICA: Ako nisi čula, sad ćeš videti!

PRALJA: Ajde što su krvavi kosovski izvori,
kosovski bunari i potoci, i kosovske reke!
Ali zašto prokapljuje krvava kiša?

(Dolaze Velislava i Vojiša. Vojiša, koji je nogu izgubio na Kosovu, ide na štakama. Velislava ga, još nenaviknutog na štakе, pomaže i podupire.)

VELISLAVA: Išla sam jutros kod stolara Mrkše!

Vodila sam Vojišu da mu uzme meru!

RIBARICA: Zašta?

VELISLAVA: Za drvenu nogu!

PILJARICA: Čuli smo da su mu je osekli na Kosovu!

VELISLAVA: Skoro do prepone!

Srećom, Mrkša ima dživnu hrastovinu!

(Pomaže Vojiši da sedne na klupu)

Sedi ti ovde, nemoj tu nogu da umaraš!

Otkad se vratio s Kosova, čuti ko oduzet!

Ništa zna gde je bio, ni šta ga je snašlo!

PILJARICA: Neće ti sada sa njim biti lako!

VELISLAVA: Od svega mi je najteža njegova noć!

Ceo dan čuti, ali kad dode noć...

više u snu, da ti se koža naježi!

Po celu noć se brani od nekog sira!

PILJARICA: Od čega?

VELISLAVA: Kaže da oče da mu pojede nogu!

PILJARICA: Ko?

VELISLAVA: Sir!

RIBARICA: Da sanja neku ajkulu, pa da razumem! Ali sir!

PILJARICA: Rat nekome oduzme nogu, nekome ruku,

nekome oduzme san, a nekome pamet!

VELISLAVA: Njemu je nešto oduzelo jezik!

Ne smem da ga ostavim ni na minut!

A mislila sam da odem bar do Prištine!

PILJARICA: Šta ćeš u Prištini?

VELISLAVA: Čula sam da mošti kneza Lazara

prenose u Prištinu, u crkvu Svetoga Spasa!

Otišla bi, da knezu zapalim sveću!

PRALJA: Prateći sveto Lazarevo telo,

narod s Kosova dolazi kao reka!

Ljudi Lazara dočekuju duž puteva!

I, kako naide povorka s Lazarem,

sveće im se same u rukama pale!

Kad s Lazarem naidu pokraj neke crkve,

zvono na zvoniku samo od sebe zazvoni!

Oko svetoga Lazarevoga tela
gori i dimi se toliko kadionica,
kao da Lazara nose u oblaku!

PILJARICA: Gospode Bože, šta ćemo još doživeti!
Juče sahranismo patrijarha, danas kneza!

PRALJA: Ja sam ovih dana sahranila oca,
sina, dva muža i četiri brata!

RIBARICA: Ne znam šta bih dala da vidim kneževu
sahrana!

PILJARICA: Pa zašto ne odeš, nije Priština preko sveta!

RIBARICA: Treba mi dan tamo, dan ovamo,

znači dva dana radnja zatvorena!

I kome da ostavim tezgu i ribe? Mačkama?

PILJARICA: Ne može se sve gledati kroz dinar!

RIBARICA: Nemam ja nameru da ostarim na slami,
u neslan slanik glavicu luka umačući!

VELISLAVA: Više sam ne ume ni da jede!

Gleda, a ne vidi ni kašiku, ni tanjur!

Moram da ga zahranjujem, ko dete!

PRALJA: Blago tebi kad imaš koga!

VELISLAVA: Gde su ti onolike ribe?

RIBARICA: Gde su, pojeo rat!

Ostala sam sa dve ribe, ko Hristos!

VELISLAVA: Izmeride mi, života ti, ovoga šarana!

Možda će da ga povrati ribljia čorba!

RIBARICA: Sve reke s Kosova, čoveče, dotiču krvave!

Nijedan ribar neće da zabaci mreže!

PRALJA: Otvorim knjigu: krv!

Otvorim vrata, otvorim prozor: krv!

Podignem poklopac: krv!

VELISLAVA: Pitam se ko je na Kosovu pobedio
ako su oba cara poginula!

I udaride ga po glavi drvenim čekićem!

Pitala sam kneževe, pitala kaludere,

ali ni kneževi ni kaluderi ne znaju!

(Pruža Ribarici dinar)

RIBARICA: Ama čime mi ovo plačaš? Šta ti je ovo?

VELISLAVA: Dinar! Da možda ne treba dva?

RIBARICA: Ali, čoveče, ovo je Lazarev dinar!
Na ovoj se tezgi Lazarev dinar više ne prima!
Ni Vukov, ni Lazarev!

VELISLAVA: A koji se prima?

RIBARICA: Prima se akča!

VELISLAVA: Šta ti je sad akča?

PILJARICA: Turski dinar!

RIBARICA: Ako nemaš, smesta mi vraćaj tog šarana!

VELISLAVA: Evo ti ga, usmrdeo ti se dabogda!

(Baci ribu na tezgu)

Ne bi me čudilo da i pevci po Srbiji
počnu da kukuriču na turskom!

(Prilazi Vojši, pomaže mu da ustane)

Bolje da si izgubio i glavu, da ne vidiš
za koje si slepce izgubio nogu!
Ne znam što je ne tresnuh onom ribetinom!

(Odlaze)

RIBARICA:

(lako na tezgi ima samo dva šarana,
ona prkoseći ili rugajući se - sudbini, svima, svemu
i sebi - svoje nepostojeće ribe, glasno i besno,
nudi kupcima kojih nema)

Pastrmke, jegulje!

Pastrmke, jegulje, deverike, šarani, štuke!

Debeli dunavska riba!

Kečige, smudevi!

Sveže skadarske ukljeve!

Skadarske ukljeve!

K R A J

1988-2002.

SADRŽAJ

PRVI DEO

I Put na Kosovo

II Odbivši zahteve sultana Murata, knez Lazar se spremava da na Kosovu dočeka tursku vojsku

III Rasprava o srebrnom dinaru na pijaci kraj Porta dei sussteri u Novom Brdu

IV Medicus et cyrorgico et barberius de Presarin

V Pojava prizrenskog dinara

VI Scena puna neobičnih susreta i razgovora, koja se završava snom, u kome se mimoilaze čamac pun riba i lada puna lubenica

VII Kneževa večera, koja se pretvara u veliku šahovsku partiju Vuka Brankovića

VIII Čitanje prizrenskog dinara

IX Pesma vojnika iz Novog Brda

DRUGI DEO

I Pesma vojnika iz Pomoravlja i Podrinja

II Molitva svetim ratnicima

III Sultan Murat, uoči bitke, svojim sinovima daje pametan savet, koji jedan od njih kasnije neće poslušati

IV Boj u kome se vodi nekoliko različitih bitaka

V Epilog, ili Turski dinar

Uvod u čitanje novog *Boja na Kosovu*

Dramu *Boj na Kosovu* napisao sam 1988. godine, na inicijativu Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Zbog proslave 600-godišnjice Kosovske bitke, za dramu se zainteresovala i Televizija Beograd, koja je, prvo, želela da po toj drami snimi seriju, a koja je, kasnije, po njoj snimila bioskopski film, u režiji Zdravka Šotre. Nešto zato što je bila potrošena za film, nešto i zbog svog prevelikog obima i premnogo lica, a verovatno i zato što je proslava kosovske godišnjice dobila neke konotacije koje su, u najmanju ruku, izazivale podozrenje i nelagodnost, drama nikada nije izvedena na sceni. Najvažniji razlozi zbog kojih ta drama nije dospela na scenu otkriće mi se, međutim, tek mnogo kasnije. Imače, tokom 1989., *Boj na Kosovu* je, u Maloj biblioteci Srpske književne zadruge, doživeo dva izdanja, a 1991. je štampan u okviru edicije *Dela u pet knjiga*, koju su zajedno objavili Srpska književna zadruga, "Prosveta", BIGZ i "Dečje novine".

Tekstu ove drame vratio sam se tek negde krajem 2002. godine, četrnaest godina pošto sam je napisao. Naime, na oktobarskom Sajmu knjiga u Beogradu, u izdanju "Stubova kulture", kao šesta knjiga mojih *Odabranih dela*, objavljene su drame (*Hasanaginica*, *Čudo u "Šarganu"*, *Putujuće pozorište Šopalović*). Kao sedma knjiga, trebalo je da se štampa *Boj na Kosovu*. Da bih je pripremio za štampu, tu dramu sam ponovo uzeo u ruke, pročitao je, i shvatio da se ona, takva kakva je, jednostavno, ne može štampati. A shvatio sam i zašto se dosad nije mogla pojaviti na pozorišnoj sceni.

Kad sam, verovatno negde 1987, prihvatio predlog da pišem dramu na temu Kosovske bitke, imao sam relativno jasnu predstavu o tome kako toj temi da pristupim i šta sa njom da radim. U svetu kosovskog kulta, u čijem se središtu i na vrhu nalazio knez Lazar, bili su jasno profilisani svi njegovi protagonisti. Uloge pozitivaca i negativaca, junaka i izdajnika, vernih i nevernih, svetlih i tamnih, među njima su bile podeljene, ponekad i bez obzira na istorijske činjenice. Sadržaj kulta bio je definisan u deset spisa srpske srednjovekovne književnosti, počev od tekstova patrijarha Danila III (Danila Banjskog ili Mladeg), preko tekstova nepoznatih pisaca, pa do radova Jefimije, Andona Rafaila Epaktita i despota Stefana Lazarevića. Kosovski kult je kasnije bio definisan još jednom, u srpskoj usmenoj književnosti, u pesmama kosovskog ciklusa, koje su i proizašle iz ovih deset srednjovekovnih spisa. Preda mnom su, naravno, bile mnoge mogućnosti. Kult se može rekonstruisati, interpretirati, može se na razne načine modernizovati, može se aktualizovati, može se uporedjivati sa istorijskim činjenicama, može se na osnovu tih činjenica dovoditi u pitanje, i tako dalje. Ja sam želeo nešto sasvim drugo: želeo sam da kult stavim u što je moguće širi kontekst, da proširim vizuru, da u vidno polje, koje su dosad ispunjavali samo glavni protagonisti kulta, vladari, vitezovi, mučenici i sveci, uvedem i obične građane. Daleko ispod one najviše ravni, na kojoj se dosad sve jedino i dogadalo, pokušao sam da uvedem jednu drugu ravan, na kojoj se posledice mitskog

dogadaja doživljavaju na drugačiji način, i s koje se taj dogadjaj može posmatrati drugim očima, i videti u drugačijim konotacijama i perspektivama. Tako sam na scenu uveo puteve i raskršća srednjovekovne Srbije, novobrdsku pijacu, sa tezgama, ribama, voćem i povrćem, i ljudе koji tim putevima pešače, i na toj pijaci prodaju i kupuju. Tako su se uz glavne protagoniste kosovskog kulta na sceni pojavili i Piljarica, Ribarica, Pralja, Vodonoša, Mlekarica, jedan trgovac kožama i njegova žena, jedan lekar i hirurg koji je ujedno i berberin, zatim dva manja srpska velikaša, Levčanin i Tamnavac, kao i dvorska posluga, trpezar, kovač novca, itd. Želeo sam da u mitsku priču uvedem što više različitih likova, to jest što više različitih stavova, sudjina, sudova i interesa. Verovao sam da će mi to pomoći da vidim dokle se mit prostire, i kakve oblike i značenja dobija udaljavajući se od svog središta. Naravno, bilo je veoma važno da se održava ravnoteža između te dve ravni.

Medutim, tokom pisanja, sve više sam postajao svestan koliko me taj materijal, koji se poštuje kao vrhunski izraz naše nacionalne ideologije, religije i etike, obavezuje, to jest koliko mi malo slobodnog prostora ostavlja. Shvatio sam šta se od pisca, koji se tim materijalom koristi, očekuje. I ta sam očekivanja, prvo, počeo da uzimam u obzir, a potom, a da to čestito nisam ni primetio, i da ih ispunjavam. Što sam ih više ispunjavao, bio sam sve dalje od onoga što sam u početku namjeravao da učinim. A ravnoteža između one dve ravni se sve više kvarila. Moja pijaca se sve više smanjivala, i nestajala u senci dvorova, Lazarevog i Vukovog.

Politički, etički, pa čak i patriotski aspekt kosovskog opredeljenja formuliše, u mojoj drami, knez Lazar, u sceni sa patrijarhom Spiridonom i kneginjom Milicom, i u velikoj sceni Kneževe večere, pred trpezom. Ideološki, religiozni, pa i eshatološki aspekt kosovskog opredeljenja Lazar formuliše na kraju izgubljene bitke, u razgovoru sa Bajazitom, pred panjem na kom će mu biti odsečena glava. I dotle je sve u redu. U formulisanju kosovske ideje Lazaru obilato, i primerom i rečima, pomaže Miloš Obilić. Posle njihove pogibije, i posle završene bitke, tu ulogu je na sebe preuzeila kneginja Milica, koja je, u dugoj raspravi sa Vukom Brankovićem posle poraza, formulisala i, rani-

je već formulisanu, ideologiju kosovskog opredeljenja, i politički program poražene Srbije. Moglo bi se smatrati da je i to u redu. Ali Milica na kraju daje reč i svom sinu, mlađom despotu Stefanu Lazareviću, koji taj politički program i testament izlaze u osam patetičnih stihova, koje su gledaoci verovatno i očekivali da čuju sa scene. Kao da toga već nije bilo previše, zadatak da formulišu osnovne postavke kosovskog mita dao sam i dvojici monaha, koji su političkom i etičkom nivou tog opredeljenja trebali da dodaju i onaj najviši, religiozni i eshatološki. Oni u svojim dugim scenama (koje, pored toga što nepotrebno prekidaju i usporavaju tok zbivanja, deluju i usiljeno) raspravljaju o vidljivom i nevidljivom svetu, o "veštastvenim" i "neveštastvenim", to jest telesnim i duhovnim, očima, itd. Što je najgore, ja sam taj zadatak, da formulišu postulate mita, prepustio i onim ženama, Pralji, Vodonoši, Mlekarici, Starici sa naramkom sena i, naravno, Kosovki devojci. Umesto da na jednoj drugoj, zemaljskoj ravni, s koje se vidi nešto drugo, nešto drugo i govore, ove žene se pridružuju knezu, kneginji, Obiliću i dvojici monaha, i govore isto što i oni. Tako su se dve ravni, koje su morale ostati odvojene, sklopile opet u jednu jedinu. Što znači da sam onu izvornu ideju ne samo doveo u pitanje, nego i izneverio.

To nije bila jedina greška koju sam napravio. Spremajući se da pišem ovu dramu, upoznao sam se sa ogromnim materijalom, od onog koji su mi nudila žitija, službe, plačevi, i pohvalna i povesna slova, do onog koji sam nalazio u istorijama srednjovekovne medicine. I to je, naravno, bilo u redu. Ali nije bilo u redu što sam pokušao da što više tog materijala iznesem na scenu. Da sve analiziram, da sve detaljno objasnim. Koliko je to bilo pogrešno, najbolje se vidi u "krevetskoj" sceni kod Ribarice, koju sam lepo zamislio a loše napisao, pretvarajući Ribaricu u poznavaoča i analitičara komplikovanih rodbinskih i političkih odnosa između srpskih vlasteoskih porodica. Umesto da tim ogromnim materijalom vladam, dopustio sam da me taj materijal savlada. Naravno, o onome što piše pisac treba da zna "sve". Ali sve ono što zna ne sme i da upotrebi. Višeslojnost jednog dela jeste poželjna, ali višeslojnost se ne postiže nagomilavanjem materijala.

Sta je bilo rezultat svega toga? Drama je bila preopširna, pretrpana, razvučena i spora. Ogorčan materijal je zatrpano osnovnu ideju. Koliko sam izgubio kontrolu nad materijalom kojim sam raspolagao, možda najbolje pokazuje to što drama, praktično, ima čak tri završetka, od kojih su dva, a možda i sva tri, patetična!

Šta da radim sa tekstrom u kome sam video toliko mana? Da li su te mane otklonjive i popravljive? Najlakše je bilo priznati poraz, sve to odbaciti i zaboraviti, i baviti se novim poslovima i temama, pazeći da se ne ponove stare greške. Međutim, činilo mi se da u toj drami, ako smem da kažem, ima i dobro napisanih scena. Možda su to upravo one koje su bile najteže: scena Kneževe večere, kojom, kao veliki reditelj, dominira Vuk Branković, scena same bitke, u kojoj se smenjuje dominacija cara Murata, Obiliča, kneza Lazara i Bajazita, pa možda čak i vidara Bogoja, koji se u međuvremenu preobrazio u hećima Mustafu. Ni pijakačna scena, u kojoj se raspravlja o procentu srebra u novim Lazarevim dinarima, nije bila za bacanje. I ona "krevetska" scena bi bila sasvim dobra, da je nisam opteretio onim nepotrebним "analizama" i eksplikacijama. Čini mi se da su dobro bili napisani i neki likovi: pre svega Lazar, koji pisca stavlja pred velike teškoće, zatim Vuk Branković, Murat, Bajazit, Ribarica, Bogoje... Bilo je tu i detalja kojih bi mi bilo teško da se odreknem: pogled vidara Bogoja na bogata kosovska sela i na domaćinstva pod lipama, Vojišin san o Velikoj Moravi, opis dvora i pridvorja pomoću koga Vuk Branković izlaže svoju "viziju" i "filozofiju", mali dijalog Ribarice i Pāramunca o dinaru, itd. (Čitajući sada neke od ovih scena, sa zadovoljstvom se sećam da nas je Milan Kašanin uveravao "da je srednjovekovna Srbija ličila na Toskanu, a ne na Tursku".) Sve u svemu, bilo mi je teško da se svega toga odreknem. S prljavom vodom, nije mi se i dete bacalo iz korita.

Prvu sam probao da tekst popravim štrihovima, da ga oslobođim svega onoga što mi se činilo suvišnim. To je bilo prvi put u životu da u tom omraženom poslu čak i uživam! (Druga je priča da li bih uživao da je to radio neko drugi.) Izbacio sam, prvo, Teofana i Makarija, i sve njihove scene. Izbacio sam Kosovku devojku, Slugu Milutina, despota Stefana. (Bilo je neracionalno

izvoditi ga na scenu zbog svega osam stihova, u kojima se, uostalom, ponavljalo ono što je već bilo rečeno.) Izbacio sam i još nekoliko manjih, sporednih, likova. Sve u svemu, od postojeće dvadeset jedne scene izbacio sam deset, što čini valjda polovinu prvobitnog teksta. Posle toga se već disalo mnogo lakše. I sve se video bolje, kao da je neko otvorio sve prozore, ili upalio sijalicu. Oslobođeno tereta, sve je samo od sebe počelo da se razrešava, da se povezuje i da dolazi na svoje mesto. Osnovna ideja se videla jasnije. Izšavši iz senke dvora, pijaca je dobila više svetlosti. Naravno, tu je bilo još mnogo posla. Onoj osnovnoj ideji, da bi se sasvim ostvarila, trebalo je još pomoći. Scene koje su ostale skraćivao sam, sažimao, popravljao i dopisivao. Nekim likovima sam posvetio mnogo više pažnje nego ranije. Pralja, na primer, koja je u prvom *Boju* bila tek skica i senka, sada je, iako sa malo teksta, postala lik. I to veoma važan lik. To bi se moglo kazati i za Srbina Hamzu, pa čak i za Trpezara na dvoru Vuka Brankovića. Nekoliko rečenica, ali živ čovek. Čovek sa problemom. Radnja je postala preglednija i dramatičnija, zahvaljujući tome što je postala kraća i brža. U tekstu iz 1988, na primer, posle scene Kosovske bitke, u kojoj se sve završava i razrešava, i posle koje nema više šta da se priča, nanizao sam čak četiri (četiri!) trome i razvučene scene eksplikacija i varijacija! Sve te četiri scene sam, s najvećim zadovoljstvom, izbacio, i umesto njih napisao jednu novu, u kojoj sam na scenu vratio novo-brdsku pijacu, sa Praljom, Ribaricom, Piljaricom, trgovcem kožama i njegovom ženom. Ponovo se pojavila ona druga ravan i uspostavila ravnotežu sa onom prvom. Ono što je u drami trebalo da bude jedan od osnovnih simbola (ili, da upotrebim manje pretencioznu, ali za mene ne manje važnu reč: jedna od osnovnih rezvizita), dinar, izronio je iz one verbalne mase u kojoj je bio izgubljen, i povezao je oba nivoa drame, dvorski i pijaci, i na kraju je, u rukama Velislave i Ribarice, sinuo, kao tačka u kojoj se sve sabira.

Okosovskom mitu, a pogotovo o korišćenju tog mita u literaturi, ne može se govoriti a da se ne pomene još jedan, neliteraran, problem. Kosovski mit za Srbe ima posebnu važnost, zato što je u njemu formulisana srpska nacionalna ideja, uključujući i najvažnija

etička, religiozna i, uopšte, egzistencijalna iskustva i saznanja srpskog naroda. Ono što nije uspevao da bude u istoriji, srpski narod je pokušavao da bude u mitologiji. A mit mu je pomagao da lakše podnese istoriju. I pomagao mu je da se u njoj orijentiše i održi. Pri tom ne smemo zaboraviti da su tekstovi Daniila III i Jefimije, kao i ostali tekstovi ciklusa u kome se zasniva kosovski mit i kult, bukvalno ispunjeni dramatičnošću, besom i dimom najneposrednije istorije. Istorija i mit su se u kosovskoj legendi sklopili u jedinstven i celovit krug, u kome sve kipi i ključa. U međuvremenu su se, međutim, pojavile neke nove ideologije, koje su se mogle odrediti i definisati samo u suprotstavljanju mitovima i kultovima kao što je kosovski. Te ideologije su prema tom mitu širile podozrenje. To podozrenje, s jedne strane, nije bilo neosnovano, zato što se temom kosovskog mita moglo manipulisati.¹ I manipulisalo se. I manipuliše se, bilo da se taj mit, kao vrhunski izraz srpske nacionalne svesti, slepo glorifikuje, bilo da se njegov sadržaj, kao vrhunski izraz srpskog nacionalizma, slepo osporava. Tako je taj mit izložen dvema vrstama manipulacije. Pri tom vam je svaki pristup kosovskom mitu, koji nije bio negatorski, garantovano obezbedivao status nacionaliste.

Negativan odnos prema kosovskom mitu, kao i prema celokupnom srpskom nasledju, imali su, prvo, srpski i jugoslovenski komunisti, koji su, po programu i nalogu Komunističke internacionale, i s njenim metrima i kantarima u rukama, merili i revidirali sve.² Komunisti i Kominterna su u međuvremenu nestali sa scene, ali su na njoj ostali rezultati njihovih revizija. Te rezultate su preuzeли neki novi internacionalisti, čija se internacionala zove drugačije.

¹ Ovde ću navesti samo jedan, ruku na srce banalan, ali karakterističan, primer političke manipulacije. U mojoj drami postoji pesma vojnika koji odlaze u boj, bez nade da će se iz njega vratiti. Pišući muziku za pomenuti film, kompozitor Duško Karuović je za tu tužnu i elegičnu pesmu napisao prikladnu, to jest tužnu i elegičnu, muziku. I ta se pesma u narodu primila. Pevalo se kao da je narodna pesma, kao da nije napisana sad, nego kao da je oduvek postojala, i oduvek pevana. Međutim, u vreme sukoba na Kosovu i bombardovanja NATO-pakta, na televiziji Studija B, koja je tada bila pod kontrolom Srpskog pokreta obnove, ta elegija se, sa bitno izmenjenim tekstrom (umesto: "odlazimo, da se ne vratimo", pevalo se: "odlazimo, da ih pobedimo!"), svakodnevno vrtela na programu, dok je titl na dnu ekrana obaveštavao gledaoca da je to što ćuju "kosovska himna Srpskog pokreta obnove". Partijska himna! Ono na što ima pravo narod - da nešto prepozna i prisvoji kao izraz svojih osećanja i stavova - nema pravo politička stranka! Malo je da kažem da sam zbog takve manipulacije bio besan. Ne pominjući nikakve adrese, u jednom sam intervjuu na taj postupak reagovao, ali moja reakcija, kao što se i moglo očekivati, nije imala nikakvog uticaja: borbena pesma, u koju je prevorena Duškova i moja elegija, vrteja se nesmetano i dalje. Pravilo koje odavno vlada u svetu, da su "autorska prava ljudska prava", kod nas još dugo neće postati pravilo.

Kasnije sam, opet na nekoj od naših TV stanica, video da su tu pesmu, tako "obradenu", kao svoju himnu, prisvojili i pripadnici jedne policijske jedinice. Ta jedinica nosi simpatično i nedužno ime, "Šeširči". Kao da je obdanište.

² Suština kosovskog mita je žrtvovanje za neki viši cilj. Oni koji su taj mit negirali, istovremeno su izgradivali svoje mitove žrtvovanja, sa drugačijim mučenicima i ciljevima, ali sa istom matricom. Da li to znači da se bez te matrice ne može? Da li to znači... itd.

Zanimljivo je da se između čuvara i rušitelja ovog mita uspostavio odnos velike meduzavisnosti. Glorifikacija je hraniла negaciju, negacija je podsticala glorifikaciju, sve dok i jedno i drugo, i negacija i glorifikacija, hranjeno i podsticano jedno drugim, nije dobilo nezdrave oblike.

Pišući *Boj na Kosovu*, a pogotovo pišući ga ponovo, trudio sam se da budem podjednako daleko i od onih koji pred mitom kleče, i od onih koji ga bacaju pod noge. Međutim, ako čovek i uspe da i od jednih i od drugih bude dovoljno daleko da izbegne njihov uticaj, nikad neće uspeti da bude dovoljno daleko da izbegne i njihove udarce.

Pišući ovu dramu, morao sam sebi, i mitu, i istoriji, i pozorištu, i drami koju sam pisao, i vremenu u kome sam je pisao, postavljati bezbroj pitanja. Ako sam na ta pitanja našao odgovore, oni se nalaze u ovoj drami. Ali upravo na ovom mestu pojavljuje se granica do koje ja, u razgovoru o svemu ovome, mogu da idem.

Ono što ipak osećam potrebu na kraju da kažem - čak i po cenu da tu granicu prekoračim, možda čak i po cenu mnogih neporazuma - to je da, otkad pišem za pozorište, i bilo o čemu da pišem, želim da stvorim mogućnosti za pozorišnu igru! A šta je pozorišna igra? Preduslov ili cilj? I jedno, i drugo! Od nje zavisi sve, čak i ono što je od nje važnije! Ako nema nje, na sceni ne može biti ničega drugog!

Decembar 2002.

LJUBOMIR SIMOVIĆ



Foto: Ljubinko Kožul

189

BELEŠKA O AUTORU

Ljubomir Simović je rođen 2. decembra 1935. godine u Užicu.

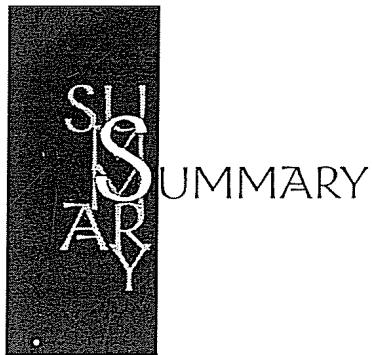
Diplomirao je na Filološkom fakultetu u Beogradu, na grupi za istoriju jugoslovenske književnosti i srpskohrvatski jezik.

Piše pesme, drame i eseje. Prevoden na više jezika, kao dramski pisac igran na brojnim scenama širom naše zemlje i sveta.

Dobitnik niza prestižnih književnih i pozorišnih nagrada. Sterijina nagrada za najbolji dramski tekst Simoviću je dodeljena tri puta: 1975, 1986, 1993.

Redovni član Srpske akademije nauka i umetnosti.

Dramski tekstovi: *Hasanaginica*, *Čudo u "Šarganu"*, *Putujuće pozorište Šopalović*, *Boj na Kosovu*.



in

this issue of *Teatron*, our regular feature on the history of the national theater (The History of Theater/ Reappraisal) is devoted to the work of one of the most distinguished Serbian playwrights, Ljubomir Simović (b.1935), whose artistic achievement has already earned him the status of a modern classic of our national drama. One of the principal reasons for devoting this feature to his work was Simović's completion of the second version of his play *The Battle of Kosovo*, which we present at the end of this issue. To our knowledge, few playwrights in the history of our literature with the notable exception of Laza Kostić and his self-critical treatment of the play *Maksim Crnojević* motivated by criticism and their own self-critical insight, have "admitted their mistakes" and taken the trouble to re-write one of their plays. The significance of this act can hardly be overestimated, in view of the fact that it is typical neither of the psychological structure of artists nor of the mentality and cultural pattern that is unfortunately dominant in our culture.

There are several other reasons why the dramatic opus of Ljubomir Simović deserves to be re-examined at this point in time. The first reason is principally formal in nature: towards the end of 2002, the publisher Stubovi Kulture published a volume of Simović's selected plays (*Hasanaginica, The Miracle In "Šargan", The Šopalović Touring Company*).

A more fundamental reason is the fact that over a relatively short period (March 2001–March 2002), these three plays were revived in leading Belgrade theaters, directed by eminent Serbian directors of different generations. First, Kokan Mladenović directed *The Šopalović Touring Company* for the Main Stage of the National Theater, then Jagoš Marković directed *Hasanaginica* for the Fifth Floor Stage of the same theater, and, finally, Dejan Mijač directed a new production of *The Miracle in "Sargan"* at the Atelje 212 theater, thus completing this new theatrical re-reading of Simović's plays.

The feature includes Ivan Medenica's critical essay on the latest productions of Simović's plays in Belgrade theaters, short interviews with the directors of recent productions of his plays, and also essays by Petar Marjanović about the transposition of motives from the epic folk poem *Hasanaginica* to the play of the same name and by Jasmina Vrbavac about mythical structures in *The Miracle in "Šargan"*.

The section Museum Chronicle and Essays carries texts based on the current activities of the Serbian Theater Museum: Jovan Ćirilov's review of the exhibition of American nineteenth-century theatrical portraits, Feliks Pašić's interview with a leading Serbian director, Dejan Mijač (conducted as part of Pašić's cycle »Interview with an Artist«), and the text of Izabela Konstantinović's lecture on the plays of Victor Hugo, delivered on the occasion of the bicentennial of the French writer's birth.

As in previous issues of *Teatron*, the Theater Aesthetics feature is neither bounded nor motivated by any specific, topical reasons, but rather attempts to bridge certain gaps in our theater studies by means of a comprehensive, systematical and in-depth approach. In this issue we take a look at the concept of the grotesque in drama and the theater. Although the concept itself did not appear before the 15th century, the grotesque has its roots in older times; however, it is in the 20th century that particularly interesting and important manifestations of the grotesque appeared in drama and theater art. The author of the feature, Ognjenka Milicević, has chosen some of the most important essays on the grotesque in the theater (by Hugo, Meyerhold, Vahtangov, Bahtin and

others), placing the topic clearly in context in an introductory article and compiling an invaluable and exhaustive bibliography of essays on this important dramatic concept.

The Chronicle of the Contemporary Theater section has so far consisted of a series of critical reviews of recent theatrical productions (plays, dance and opera) in our country. An innovation introduced in this issue is the thematic grouping of our contributors' reviews, prompted by the interesting fact that in the current season productions of both Johann Wolfgang Goethe's play *Faust* (both parts) and Charles Gounod's opera *Faust* have been mounted at the National Theater. We have therefore decided to publish critical reviews of the current productions of the play and the opera *Faust*, and also of the ballet *divertissement* in Gounod's opera. Such a thematically focussed whole is supplemented by an informative text about the most important productions of *Faust* – both the play and the opera – in Serbian theaters, as well as by a paper by the renowned German critic Henning Rischbitter about the different traditions in the staging of Goethe's masterpiece in Germany. The section ends with a review of a new Serbian opera, *Narcissus and Echo*, which aroused great critical interest at the last BEMUS (Belgrade Music Festival).

There are two book reviews in the Book Review section: Gordan Marićić has reviewed Venitia Kotas's book on an undeservedly neglected subject theater in the Byzantine empire which is also the book's title, while Srđan Simonović has written a review of an anthology of contemporary American plays, *Hair Before and After*, compiled by Jovan Ćirilov.

Our dear colleagues who have sadly left us since the publication of the last issue of *Teatron* are remembered in the In Memoriam column.

In the section on foreign theater, The Contemporary Scene, we take a look at current playwriting and theater production in the United States. An article by Todd London, art director of the eminent *New Dramatist* association which encourages contemporary playwriting, examines different trends in American playwriting.

