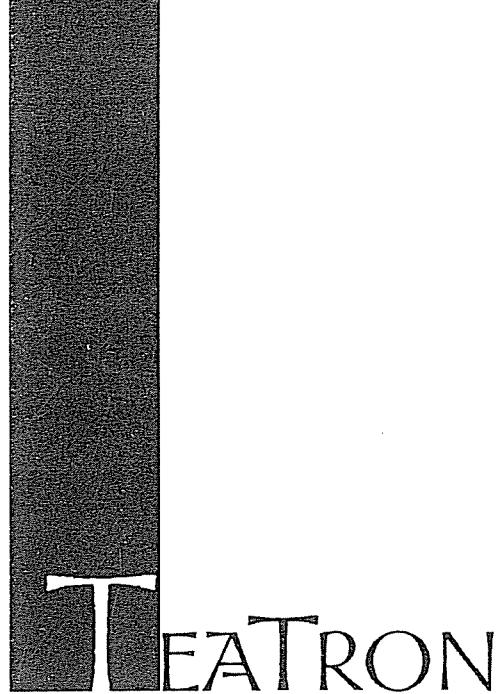


TEATRON¹²³

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST





123

Leto 2003

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 123

Godina XXVIII

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

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

Uredništvo

Ognjenka Milićević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Đurđa Suša

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Grafičko oblikovanje:

Midpoint / Ljubomir Tatjanin

Fotografija na naslovnoj strani:

predstava *Rodoljupci*, režija: Mata Milošević, JDP, 1949.

Štampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno juna 2003.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i javnog informisanja Vlade Srbije

Realizaciju ovog broja pomogla je

PR HELVETIA

■ □
Arts Council of Switzerland



SWISS CULTURAL PROGRAMME SERBIA AND MONTENEGRO



SADRŽAJ

UVODNIK 5

ISTORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA	<i>Rodoljupci, 150 godina kasnije</i>
	Dejan Mijač, <i>Rodoljupci su antigradani</i> 7
	Ljubomir Simović, <i>Živo ogledalo ili Narod za sto krajcara</i> 11
	Vojin Dimitrijević, <i>Serbian Truth</i>
	ili <i>Dosadni Arsenije Gavrilović</i> 17
	Petar Grujičić, <i>Ženska závera</i> 25
	Ksenija Radulović, <i>Prvo kasu - a onda za Beograd!</i> 29
	Milorad Rikalo, <i>Ka iluziji i naspram iluzije</i> 39
	Predrag J. Marković, <i>Uticaj velike istorije</i>
	na "privatnu povesnicu" 43

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI	Andrea Dardi, <i>Pučini, čovek pozorišta</i> , povodom izložbe o Pučiniju u MPUS 47
	Feliks Pašić, <i>Pozorišni kritičar - jedna karijera</i> (razgovor s Vladimirom Stamenkovićem) 51
	Feliks Pašić, <i>Pisanje kao muka</i> (razgovor s Biljanom Srbljanović) 61
	Milan Vlajčić, <i>Hiljadu čuda</i> 73

ESTETIKA POZORIŠTA	Pozorište i "novi mediji"
	Anja Suša, <i>Društvo ekrana</i> 75
	Skot DeLahunta / Barriedale Operahouse, <i>Softver za predstavu</i> 79
	Aneta Lazić i Saša Miletić, <i>Kratki kviz - echo</i> 87

HRONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA	Svetozar Rapajić, <i>Molijer i komedija - balet</i> 91 Vesna Radovanović, <i>Razlozi za odabir klasike</i> 99 Gorica Pilipović, <i>Fatalna privlačnost</i> 105
PRIKAZI KNJIGA	Jovan Ćirilov, <i>Knjiga putokaz, knjiga opomena</i> 109 Srđan Simonović, <i>Rušdi na pozornici</i> 112
IN MEMORIAM	Milica Jovanović, Gradimir Hadži-Slavković (1925-2003), 115
SAVREMENA SCENA	Džek Bredli, Ako je utorak, mora da smo u Beogradu 117 Milena Minja Bogavac, <i>Tdž ili prva trojka</i> 123
SUMMARY	160



Rubrika *Istorija pozorišta/preispitivanja* u ovom broju *Teatrona* posvećena je komediji *Rodoljupci* Jovana Sterije Popovića. Za ovakav izbor postoji više razloga: recimo, gotovo opšteprihvaćeno uverenje da je reč o jednom od najznačajnijih - a možda baš i najznačajnijem - dramskom tekstu napisanom na srpskom jeziku; zatim, ove se godine navršava 150 godina od nastanka ovog dela: podsećamo da *Rodoljupci* u našoj istoriji drame nisu precizno datirani, ali se najverovatnijom godinom njihovog nastanka smatra 1853; dalje, tokom pripreme temata, otvorena je zgrada Jugoslovenskog dramskog pozorišta - i to upravo *Rodoljupcima*, u režiji Dejana Mijača. Najzad, o izuzetnoj aktualnosti ovog teksta u savremenom srpskom društву, nije potrebno posebno govoriti.

Naglašavamo da se nismo bavili samo dramaturškim, odnosno teatrološkim aspektima dramskog teksta *Rodoljupci*. Naprotiv, zanimalo nas je i smeštanje dela u jedan širi sociokulturološki kontekst, pa smo otud pozive za autorske priloge uputili i nekim našim uvaženim stručnjacima van oblasti pozorišta. Temat otvara tekst Dejana Mijača, čija je prva režija *Rodoljubaca* (1986) u Jugoslovenskom dramskom pozorištu obeležila istoriju savremenog srpskog i jugoslovenskog teatara, a koji u svojim novim razmišljanjima o ovom tekstu naglasak stavlja ne toliko na politiku lažnog rodoljublja, koliko na običan narod koji je omogućio ovu politiku. Svoje viđenje drame, fokusirajući se na njenu izuzetnu prepoznatljivost u uslovima našeg neposrednog okruženja, daje i književnik Ljubo米尔 Simović. Zatim, Vojin Dimitrijević, ekspert za međunarodno pravo, pruža uvid u so-

ciopolitički i kulturološki aspekt *Rodoljubaca*, praveći nadahnute i dužovite paralele između ondašnje i sadašnje političke instrumentalizacije rodoljublja. Tekst dramaturga Petra Grujičića ukazuje na jednu zanimljivu i do sada nedovoljno istraženu dimenziju Sterijinog dela uopšte - odnose između muških i ženskih likova. Dramaturg Ksenija Radulović piše o rediteljskim viđenjima i važnijim inscenacijama *Rodoljubaca*, posebno se osvrnuvši na Mijačevu režiju iz 1986, kojom su - makar i nesvesno - anticipirani brojni dogadaji u potonjoj istoriji srpske nacije. Teatrolog Milorad Rikalo smešta *Rodoljupce* u odgovarajući kontekst u okviru opusa Jovana St. Popović i ukazuje na faktoografske i druge istorijske odrednice važne za analizu samog dela, dok o istorijskoj pozadini ove drame piše naš ugledni istoričar Predrag J. Marković.

U standardnoj rubrici *Hronika Muzeja i ogledi* pišemo o redovnoj programskoj delatnosti Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: prikaz izložbe o Pučiniju (autor teksta: Andrea Dardi iz Italijanskog instituta za kulturu), razgovori Feliksa Pašića vodenri sa dramskim piscem Biljanom Srbljanović i kritičarem Vladimirom Stamenkovićem, a u okviru Pašićevog ciklusa "Razgovori s umetnikom", kao i prikaz monografije o Karlu Buliću (autor teksta: Milan Vlajčić).

Rubriku *Estetika pozorišta* u ovom broju posvećujemo provokativnoj temi *Pozorište i "novi mediji"*, uvereni da ona može biti izazovna i za naše pozorišne stvaraocе, i pored toga što je teatarska sredina u kojoj oni deluju preovlađujuće konzervativna. Interesuju nas dva aspekta ovog odnosa: kakva je primena novih medija/tehnologija u savremenom pozorištu i koji se teatarski mehanizmi javljaju kao matrica u savremenim medijima. Rubriku je uredila Anja Suša, koja je i autor uvodnog teksta, dok su u prvom nastavku temata odabrani prilozi vezani za novi "pozorišni softver" - "ChoreoGraph" (u *Teatronu* predstavljen putem razgovora Skota DeLahunte sa članovima umetničke grupe *Barriedale Operahouse*), kao i teatarske aspekte popularnog TV kviza "Milioner", o čemu pišu Aneeta Lazić i Saša Miletić, studenti bečkog Instituta za pozorište, film i medije.

U *Hronici savremenog pozorišta* bavimo se vrlo zanimljivim, apartnim i nedovoljno istraženim žanrom komičkog baleta (autor je Svetozar Rapajić, profesor Fakulteta dramskih umetnosti iz Beograda), a neposredan povod nalazi se u veoma neobičnoj činjenici da su u razmaku od svega mesec dana na beogradskim scenama postavljena čak dva Molijerova komična baleta, *Gradanin plemič* i *Uobraženi bolesnik*; o ovim predstvama piše Vesna Radovanović u redovnoj rubrici pozorišne kritike. Kritiku povodom izvođenja uspešne operske predstave *Saloma* na beogradskoj sceni, piše Gorica Pilipović.

U rubrici *Prikazi knjiga/predlog za prevod* Jovan Ćirić predstavlja delo *Nemačka drama i pozorište na kraju XX veka* Predraga Kostića - podsećamo na značajne relacije između naše i nemačke pozorišne sredine, a Srđan Simonović veoma aktuelnu dramatizaciju romana Salmana Rušdija *Midnight's Children (Deca ponoći)*, koja je u vidu knjige upravo objavljena u Njujorku. Baletski kritičar Milica Jovanović u rubrici *In memoriam* piše o preminulom baletskom umetniku Gradimiru Hadži-Slavkoviću.

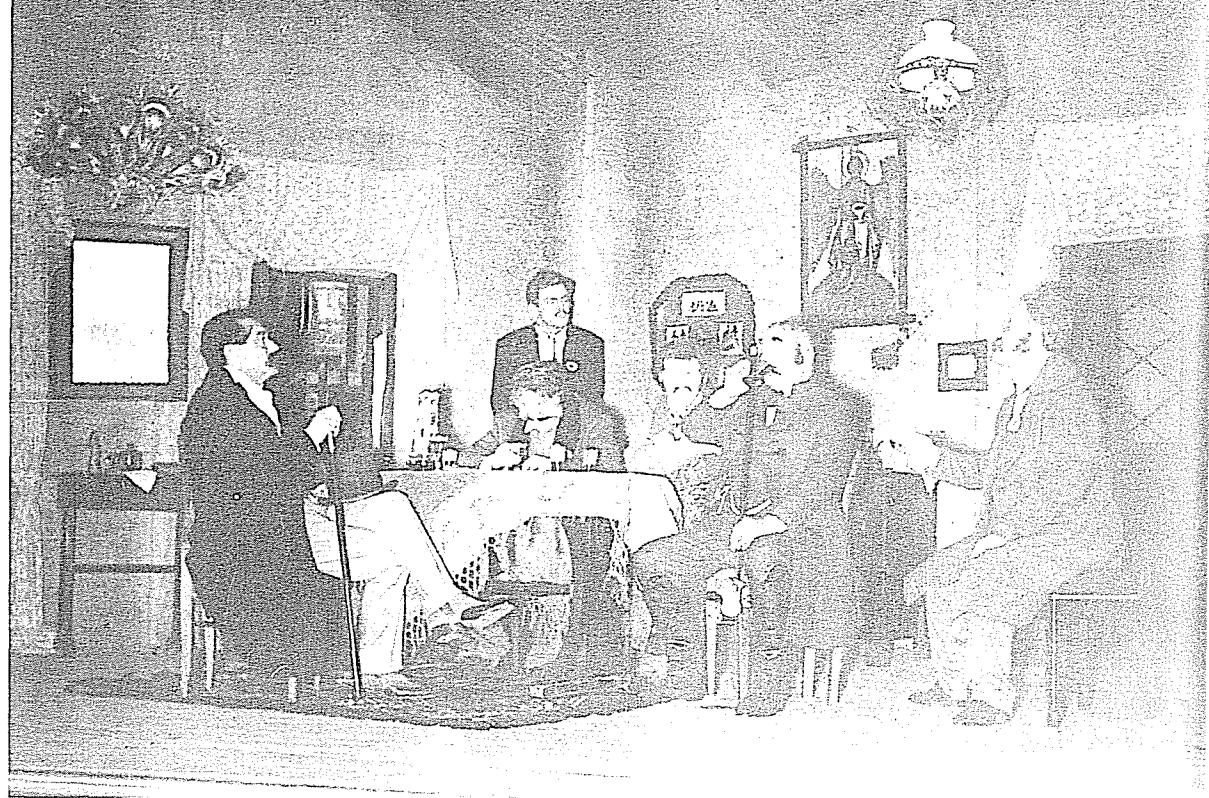
U rubrici *Savremena scena* nastavljamo da prikazujemo tendencije u svetskom pozorištu i drami. Ovog puta smo izabrali tekst Džeka Bredlijia, književnog menadžera Kraljevskog nacionalnog teatra iz Londona, u kojem se iznose vrlo zanimljiva iskustva jednog pozorišnog praktičara; reč je o poslu književnog menadžera koji je specifičnost britanskog pozorišta i kao takav manje poznat u drugim teatarskim sredinama - samo se krajnje uslovno može porebiti sa ulogom koju ima dramaturg u pozorištu na "kontinentu". Časopis, po običaju, zatvaramo savremenom domaćom dramom: ovog puta to je komad *Tdž ili prva trojka* Milene Minje Bogavac, studentkinje Dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, koji se odlikuje generacijskim senzibilitetom, uverljivim, žestokim i dinamičnim dijalogom, kao i temom odrastanja u čijoj se pozadini naslućuju dramatična istorijska dešavanja u Srbiji 90-ih.



RODOLJUPCI SU ANTIGRAĐANI

Rodoljupci su komad koji postoji više od sto pedeset godina i s vremena na vreme pojavljuje se na repertoarima naših kuća. I interesantno je da je, u svim sredinama u kojima se pojavljivala, predstava radena po tom tekstu bivala dočekana sa zanimanjem koje se podudaralo upravo sa onim što je bio trenutak vremena u kojem se ona pojavljivala. Ja sam prvi put *Rodoljupce* gledao u jednom amaterskom izvođenju još u Valjevu kao dete i sećam se dobro tih plastičnih, pitoresknih likova koji su me začudili svojom jarkom obojenošću, svojom ostrašćenošću, svojim rezonima. Naravno, tada još nisam bio u mogućnosti da vidim ceo istorijski i sociološki kontekst iz kojeg je priča nicala, ali sam osetio ono glavno - da tu postoji nešto vrlo uzbudljivo što pokreće te ljude, što ih okreće ka tome da se izjašnjavaju o nekom problemu, a da je zapravo taj problem lažan i da su njihove argumentacije isto tako lažne. To sam mogao odmah da uočim, možda ne baš

tačno da formulišem, ali sam video da se radi o nekim pokvarenim ljudima koji prodaju neku pokvarenu robu. Naravno, kao već malo odrasliji momčić gledao sam u Jugoslovenskom dramskom pozorištu *Rodoljupce* u režiji Mate Miloševića: to je bila jedna visoko profesionalna predstava, jedna od jako dobrih predstava ondašnjeg Jugoslovenskog dramskog pozorišta; možda spada u sam vrh, u prvih deset predstava ondašnjeg njihovog desetogodišnjeg repertoara. Bila je toliko dobra da kada je jednom izigrana, ona je docnije još jednom posle niza godina obnovljena u skoro istoj podeli, sa istom idejom, na istom visokom umetničkom nivou. Tad sam prvi put, recimo, shvatio pozadinu toga, i prvi put sam uočio da postoji ona tužna diskrepancija između politike i života uz politiku i od politike, zapravo nešto što počiva na onoj: jedno govoriti, drugo misliti, a treće - ništa ne osećati. I sa te strane to mi je bila vrlo draga predstava.



J. S. Popović: *Rodoljupci*, režija: Mata Milošević, Jugoslovensko dramsko pozorište, 1949

Docnije sam počeo da se bavim Sterijom, da tako kažem, integralno: prvo privučen nekim njegovim manjim komadima, pa sam onda prešao na ove ozbiljnije komedije, kao što su *Pokondirena tikva*, *Kir Janja* i tako dalje, i obilazio sam prilično oko *Rodoljubaca*. Zašto? Nikada nisam mogao da odgonetnem sebi ko bi bio Gavrilović, ili sam imao pogrešan utisak čitajući komentare naših eminentnih kritičara i teoretičara, kao što su Skerlić, Bogdanović i drugi koji su podvajali likove na negativne i jednog jedinog pozitivnog, kako su ga zvali - rezonera, koji je govorio nešto što je apsolutna suprotnost ovome što zastupaju svi ostali "rodoljupci", a to je Gavrilović. Baš što se tiče bukvalnog političkog programa tog srpskog pokreta iz 1848. godine, on je nastupao u ešalonu zajedno sa njima; on nije protivnik tog programa, naprotiv, on ide barabar sa njima: nije se suprotstavio, nije stao na suprotnu stranu, nije bio disident, nije bio negator, nije činio ništa što bi ga stavilo na drugu stranu, nego naprotiv, bio je skupa sa njima, a na neki način, imao je kritički odnos. I to je tako išlo sve dok nisu došle ove godine

naših previranja i to je bilo 1880., kada sam jednom radim prvi put *Rodoljupce*. Tad sam negde u magazinskom shvatiljao da postoje Gavrilovići, i to sam shvatiti, kada se negde u političkoj praksi postavio pitanje strategije i taktike, kada se rečimo, za jedan po mojem prizoru, jako pogrešan politički kurs, govorio da treba da se usmerenje, nego su loši postupci znatično trebalo da mijene, pametnije i tako da je - uraditi to isto. I to je trebalo mi je Gavrilović na neki način postao jasan, i resnično mogao da krenem u režiju *Rodoljubaca*, napravio svoju predstavu koja je imala, da tako kažem, prosti lepotu financu; pre svega mislim socijalno-političku, jer vremena su bilo već prilično bremenske probleme koji su svaki pravo lice pokazali nešto docnije, ali bilo je jasno i tako o čemu se radi. Shvatim sam: Sterija je to imenovanje za "rodoljublje"; znači da postoji jedna originalna matrica koja može da ustisna, da ponese, da zanesi, da povede ljudstvo u žrtvovanja, do kraja, do gubitka svega ljudskog, da ujedini suprotstavljenosti nekom izmišljenom drugom, a da će to dobije oreoi i patetičku nefug nacionallnog, vrlo, vrlo

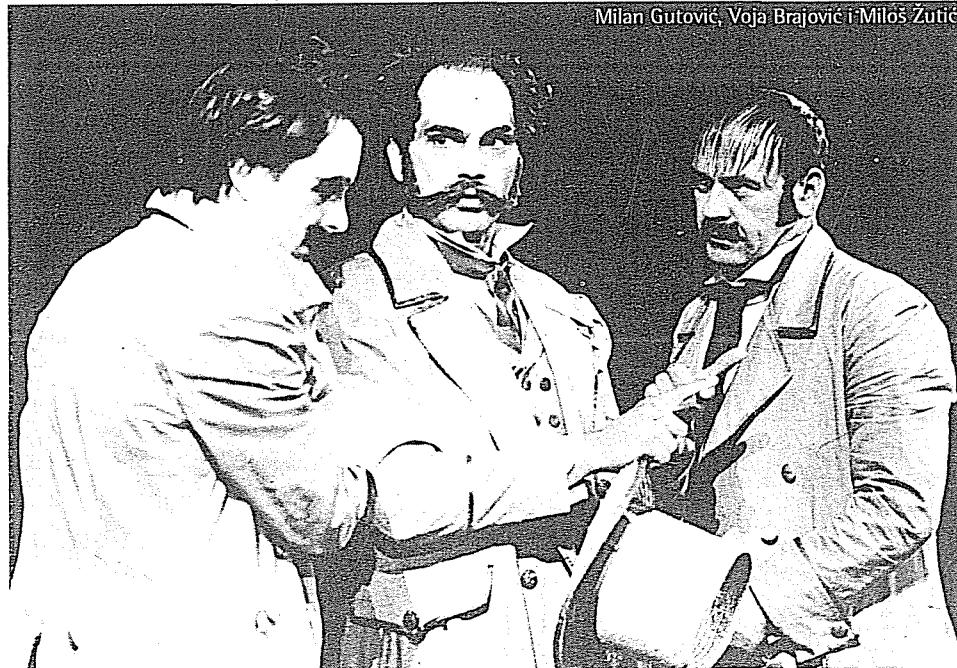
čajnog - i to je on nazvao "rodoljublje". Tako da sam ja pravio predstavu o rodoljublju, odnosno o jednom opasnom virusu koji zahvata ljude, deformiše ih i posle porazavajućih rezultata ostavi ih tako unakažene da i dalje traju. To je bilo zanimljivo, mnogi ljudi su prepoznali tu dolazeću opasnost, i čini mi se zbog toga tako zdušno prihvatili tu predstavu.

Sada, za predstojeće otvaranje Jugoslovenskog dramskog pozorišta rešili smo iz raznoraznih razloga da se opet obratimo Steriji, i ponovo *Rodoljupcima*. Naravno, prošlo je vreme, vreme i tog zanosa, a mislim da je za nama i vreme tog pada, ali priča o rodoljublju je čini mi se definitivno ispričana. Ja bar osećam u tom pogedu da sam prilično ispržnjen, jer ne vidim neku potrebu da se suprostavljam nečemu što je bilo - da tako kažem - prisutno immanentno, realno prisutno, kao što je bilo to u ono vreme pravljenja prvih *Rodoljubaca*. Ali, takvi "rodoljupci", ma koliko se davili i gnjavili medusobno preživljavaju, odnosno taj virus preživljava. Mene u ovom trenutku više ne zanima rodoljublje, nego baš ono što je Sterija nazvao

"rodoljupci". Ko su ti ljudi? Ne ko su ljudi zaraženi virusom, nego ko su ljudi koji su sami sobom podloga za mogućnost širenja tog virusa? Ima ih na žalost i danas: prepoznam ih, vidim ih, uočavam ih, i mislim da je to još uvek zlo - na pristojnu meru svedeno zlo, ali i dalje zlo na koje treba računati i sa kojim se treba obračunavati. To je nešto vrlo opasno što bilo kojeg trenutka iz nekog razloga neopreznosti ponovo može da uzme maha. Neću da pričam o tome na koga direktno mislim, i koje dogadaje u našoj najneposrednijoj prošlosti imam na umu; verujem da će mnogi razumeti na šta mislim kada ovo kažem. Znači, *Rodoljupci*: i onda sam se setio i onih vremena kada se gradio mit o velikom vodi, kada je izabran jedan prozirno ništavan čovek za vodu, koji verovatno na početku ni sam nije bio svestan da je izabran, ali "rodoljupci" su ga izvikali, izneli na svojim plećima, na svojim rukama i posle na svojim grobovima, na svojim kostima, na plamenu svojih i tudihi kuća - i to je to. Pitao sam se koji su to ljudi koji nisu mogli da vide makar deseti deo od onoga što smo neki moji prijatelji i ja videli, a ja sebe ne

J. S. Popović: *Rodoljupci*, režija: Dejan Mijač, Jugoslovensko dramsko pozorište, 1986.

Milan Gutović, Vojislav Brajović i Miloš Žutić



računam u vidovitog, ekstratalentovanog i ekstrasenzitivnog čoveka, nego jednostavno nisam želeo to da ne viđim, nisam želeo da učestvujem u tome. I zašto sada ti ljudi koji su sve to proživili, i dalje ostaju ne kod obnevidelosti, slepila, ili nečega drugog, nego ostaju pri svojoj negativnosti? Jer, biti "rodoljubac" znači, po mome uverenju, biti čovek koji svim srcem želi da se vратi, recimo, nešto što je jako nestabilno kao vreme, kao mogućnost, poredak u kojem nema odgovornosti, nema građanskog reda, nema rada, nema normalne perspektive. U takvom sistemu sve je bačeno u jedan vrtlog najsličniji ruletu, gde nešto može da se desi pa da iskoči, a i ništa ne mora da iskoči. Ali u svakom slučaju u tom vremenu je zagarantovano preživljavanje - a preživljavanje je kao kategorija predodređeno za životinje, ne za ljude. To je sladostrašće jedne vrste životinjizma koji prvo ubija sve što je moral i sve što jedan takav pojам predviđa za ljude, i to za kategoriju ljudi kao što su građani. Jednostavno mislim da su "rodoljupci" antigradani. O tome bih želeo da ovog puta svojom pričom svedočim. Gavrilović se jeste promenio, utoliko što je svoju liniju doveo do savršenstva, i to je ono što sam pokušao u ovoj predstavi da pokažem: on želi da se nametne maltene za jedinu alternativu, za jedinog lidera koji će na jedan moderan način tu energiju dovesti do pobedonosnog kraja. I naravno da je on samim tim, čini mi se, izrazitiji kao nemoralan čovek i pljačkaš. Prema tome, on nije onaj koji srša, nego onaj koji promišlja, koji se tim žetonom igra; u igri je, ali ne daje veliki ulog, i vrlo inteligentno ume da postigne mali gubitak a veliki dobitak. Takvih danas ima u izobilju, ima ih koliko hoćete.

DEJAN MIJĀČ



ŽIVO OGLEDALO

J. S. Popović: *Rodoljupci*,
Jugoslovensko dramsko pozorište, 1986.
reditelj: Dejan Mijač
Radoslav Milerković, Vojin Brajović

ILJ

NAROD ZA STO KRAJCARA

Ako je neko možda i pomislio da je Jovan Hristić preterao kada je, posle Mijačeve postavke *Rodoljubaca* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, u junu 1986, napisao "da su *Rodoljupci* jedna od najvećih, ako ne i najveća drama, kod nas i o nama napisana", i da je Mijač svojom postavkom "pokazao da je Sterija veliki pisac u kome svako vreme i te kako ima šta da otkrije", gledajući ovo što se kod nas tokom nekoliko kasnijih godina događalo, morao se oslobođiti eventualne rezervisanosti prema takvoj Hristićevoj oceni. Naime, u ovom "veselom pozorištu u pet dejstvija" naše vreme "i te kako ima šta da otkrije". O sebi. Aktuelnost ovog Sterijinog komada, da se sada zadržimo samo na tome, u našem vremenu se pokazala toliko velikom, da deluje zastrašujuće.

Napisani 1850. godine, *Rodoljupci* su sa surovom otvorenosću odslikavali naš moral i stanje naše svesti i naših duhova u događajima koji su se odigrali samo dve godine ranije, u revoluciji 1848. Zastrašujuće je, međutim, to što istu sliku, isti moral, i isto stanje naše svesti i naših duhova možemo nepromenjene videti i danas, 150 godina kasnije.

Aktuelnost otkrivamo već u Sterijinom kratkom predgovoru ovoj komediji. "Dokle se god budemo samo hvalili", upozorava Sterija, "slabosti i pogreške prikrivali, u povesnici učili koliko je ko od predaka naših junačkih glava odrubio, a ne i gde je s puta sišao, donde ćemo hramati i ni za dlaku nećemo biti bolji, jer prostaci i mladi ljudi, koji se tako zapajaju i ne misle da može biti i pogrešaka u nas, pak sve što im se predlaže za čistu

istinu i dobrodetelj smatruju". Savetujući nas da "bacimo pogled na najpozniju povesnicu našu", Sterija kaže: "Što je bilo lude, preteranje, nesmislenije, to je imalo više uvažitelja, a glas umerenosti smatrao se kao nenarodnost, kao protivnost i izdajstvo". Zaveden i neuk čovek "srđi se na svaku pametnu reč", a "nevaljali i pokvareni... pod vidom rodoljubija svaku priliku za svoju sebičnost upotrebljavaju, i najbezumnije sovete daju, ne mareći hoće li se time svojoj opštini ili svome narodu kakva šteta naneti".

Sterija nas u svom predgovoru upozorava da "nastojće pozorje" nije "izmislio", već da je "sve što se u njemu nahodi, pak i same izraze i reči, pokupio... koje iz života, koje iz novina". To ukazuje na izvesnu dokumentarnost njegove komedije. Imajući u vidu ovo upozorenje, pomisljamo, dok čitamo stranice koje slede, da bi se i danas slično pozorje moglo napisati na isti način: uz pomoć izraza i reči pokupljenih iz života i novina.

Kao što je poznato, *Rodoljupci* govore o pokušajima vojvodanskih Srba da, u prelomnim dogadjajima 1848. godine, osnivajući Vojvodinu srpsku, poprave svoj nacionalni položaj. Čitajući *Rodoljupce* danas, ne možemo a da ne primetimo mnoštvo analogija sa nekim današnjim zbivanjima.

Sterijini rodoljupci su ubedeni da se položaj naše nacije može poboljšati samo ako se položaj drugih nacija pogorša. Zato jedan od njih, kao prvo, ističe načelo da njihova "Vojvodina mora biti čista". Iz te srpske Vojvodine svi Madari, Nemci i Čivuti "treba da se proteraju". (Sličnu ideju su, u naše vreme, imali i oni koji su Hrtkovce pretvarali u Srbislavce.) Po stihotvorcu Lepršiću, "Slavjanski je narod najslavniji narod u Evropi", a Srbi su "bistra kaplja u neizmernom moru Slavjanstva". (U naše vreme, mnogi od onih koji se predstavljaju kao nacionalni ideolozi i spasitelji, daleko nadmašujući Lepršićeve ludosti, preteranosti i nesmislenosti, ubedivali su nas da smo i narod najstariji, i narod najslavniji. I mnoge od nas su u to ubedili.) U etnički čistoj Vojvodini u službu će se primati samo pripadnici tog, najstarijeg i najslavnijeg, naroda: "u Vojvodini srpskoj ne sme drugi biti činovnik nego Srbin, od ministr-prezidenta do poslednjeg pisara". Takode, "u Vojvodini srpskoj Srbin neće plaćati porciju ni

druge dacije". Sve privilegije se, međutim, neće odnositi na sve Srbe: kada uspostave svoju Vojvodinu, rodoljupci će zahtevati da se "novci od desetka i od rabote koji su za lanjsku i preklanjsku godinu skupljeni... podele između pravih patriota". Pokušaj Srba da poprave svoj nacionalni položaj i osiguraju svoj opstanak, ovi rodoljupci su shvatili isključivo kao priliku da poprave svoj sopstveni materijalni položaj. Njihov jedini cilj je da dobiju mesta u odborima, službe, plate, povišice i druge privilegije. Zanimljivo je da to isto - pare, položaje i privilegije - oni traže za sebe i kad se zašlažu za stvaranje Vojvodine srpske, i kad se zaklinju na vernost "madarskom otečestvu".

Takođe je zanimljivo da te patriote, koje prete da će Madare, Nemce i Čivute prognati "u Tunguziju", ni prema svojim sunarodnicima nisu nimalo bolje. Ne bi bilo zgoreg da na jednom mestu skupimo, i pogledamo, šta oni misle o srpskom narodu.

Šerbulić: Jest, srpski je narod lud narod.

Smrdić: Srpski je narod nepromotren.

Žutilov: Srpski je narod lud.

Šerbulić: Bre, srpski je narod pokvaren. Uzmite vi febirove i solgabirove koje smo imali: Srblji su uvek bili najgori.

Opet Šerbulić: Ludi su oni u Karlovcima ...

Smrdić: E, Srbin je lud od postanka.

(Nismo li to isto, da su Srbi lud narod, nedavno čuli i od jednog od današnjih srpskih tribuna?)

Na koji način ovi rodoljupci žele da dođu do Vojvodine srpske? Ratom. Zelenička, koja je u patriotiskom žaru progovorila epskim jekavskim, poziva Srblje u rat, i obećava "da će Srblji pobjediti svoje neprijatelje", ne pitajući ni je li to ostvarljivo i realno, ni koga će i koliko to ratovanje koštati. Rodoljupce sigurno neće: oni narod sokole, podstiću, naoružavaju i ispraćaju u rat, ali sami u rat ne odlaze. Kad Zelenička, u rodoljubivom ratničkom zanosu, pita i poziva rodoljupce: "Što ne kopate redute? Otkad ja vičem da se kopaju reduti? Gde su barikade? Svi na noge, pa se oružajte!", rodoljubac Šerbulić iznenadeno

kaže: "Mi ne umemo tući se", a rodoljubac Smrdić objašnjava: "Mi smo u odboru ..."

Zelenička, koja je u ratnoj propagandi najpreduzimljivija, osniva čak i bataljone ženske vojske i "Odbor rodoljubica". Ona poziva srpske žene: "Odite, rodoljubice, da mi operemo obraz narodnosti... Mi ćemo spasti srpstvo! "Ko se, gledajući ovu scenu, neće setiti ženskih rodoljubivih družina koje su, u devedesetim godinama, podižući borbeni moral boraca, išle po ratištima, pod parolom "Samo Srpskinja Srbina spašava"? (Upravo tako: spašava, sa Š.)

Kakav je odnos ovih rodoljubaca prema stradanju naroda?

Na vest da su se Madari vratili u Jarkovac, "i ne samo što ga popale, nego i sve što su našli, malo i veliko, potuku", Zelenička usklikne: "Dobro je to; sad će se tek Servijanci ogorčiti pa će biti trista jada od njih"! Gledajući sela u plamenu, Zelenička se ne osvrće na žrtve i stradanja, nego, držeći se devize "što gore to bolje", ni pred još većim stradanjima neće ustuknuti: "Nek propaganda ne samo koliko je do sad pogorenio i opustošeno, nego dvaput još toliko! Vi žalite srpska sela, a kako je u Italiji propala najlepša varoš, Mantua!" Ugledajući se na svoju ratobornu ujnu, Lepršić ne poziva da se opijačana i spaljena sela gase i spasavaju, nego zahteva "da i druga sela popalimo, bar će posle lepša biti"! (Slušajući ovo, teško je ne setiti se nedavnih obećanja rodoljubaca da će, umesto lepih starih gradova, koje ruše, podići gradove lepše i starije.)

Svi ti Žutilovi (Žutilovići, Žutilaji), Smrdići, Šerbulići, Lepršići i Zeleničke, popevši se na astal, pozivaju u rat, pozivaju na barikade, podstiču da se na pijjacama špaljuju mađarski protokoli, vitlaju svetim barjacima i sabljama, dele pištolje i puške, zaklinju se, drže patriotske govore i recituju patriotske ode, a iza njih sve vreme - Sentomaš, ili "Srbovan, srpski Gibraltar", Debeljača, Alibunar, Jar-kovac, Tomaševci - lepa sela lepo gore!

A kad se ratna sreća okrene, oni će taj narod, koji je u međuvremenu ostao "bez kuća, bez marve i bez svega", bez predomišljanja ostaviti na cedilu. Prva njihova briga biće da što brže "preteraju marvu u Srbiju", kako kaže je-

dan, i "da podelimo kasu, pa da bežimo u Srbiju", kako predlaže drugi. Kad Gavrilović, videći kako "narod pišti po obalamu i propada", preklinje "da se skupimo i damo štogod na sirotinju, nije pravo da izgine, Šerbulić, sa nabijenim džepovima, odbija: "Bogme niko ne daje ni meni". Na predlog "da nakupimo između nas jedno sto forinti, pa da podelimo med sirotinjom", Smrdić zaprepašćeno uzvikuje: "Sto forinti! Šta vigovorite?", a Šerbulić još odlučnije odbija: "Ni sto krajcara ne mogu dati!"

Ne verujem da se neko, gledajući ove rodoljupce kako, prepustivši narod njegovoj sudbini, dele pare i preteruju marvu u Srbiju, neće setiti beskrajnih povorki srpskih izbeglica, koje su se danima, napuštene od svojih voda, vukle po hrvatskim, bosanskim i srpskim drumovima, "bez kuća, bez marve i bez svega", pokušavajući da iz rata, u kome im je obećana pobeda, izvuku žive glave. I da se neće setiti onih koji su narod gurnuli u rat, obećavajući mu državu čije će se granice, obuhvatajući sve krajeve nastanjene Srbima, pomeriti daleko na zapad, onih koji te granice, naravno, neće doseći, i koji neće, kako su pretili i obećivali, otvoriti poslastičarnicu na Jelačićevom trgu u Zagrebu, ali koji će zato podići raskošna zdanja na Topčiderskom brdu i na Dedinju, u Beogradu.

Što je najlepše, ti se rodoljupci, koji narodu dele pištolje i puške, a između sebe dele narodne pare, neće ustručavati da drugima drže pridike o otadžbini i patriotizmu, i da se busaju u svoje rodoljubive grudi, bez obzira kojom su kokardom, srpskom ili mađarskom, okiçene. Čak i onda kad nose mađarske kokarde i zastave, oni ostaju najveći Srbici. A, po njihovoj neverovatnoj logici, onaj "koji ne metne mađarsku kokardu, taj je madaron!" Oni prosuđuju ko je patriota a ko izdajnik, a izdajnikom proglašavaju svakoga ko ne misli kao oni, i svakoga ko ugrožava njihove interese. Kao i danas. Sterijina komedija se završava tako što Vojvodinu srpsku, za koju nisu potrošili ničega osim reči i dima, rodoljupci na kraju prodaju, dobijajući za to po pedeset dukata u zlatu. Sa tih pedeset dukata u džepovima, oni se neće osećati manjim patriotama nego pre.

Gledajući završnu scenu *Rodoljubaca*, ali gledajući i poslednju deceniju tek minulog veka, ponovo čujemo

Sterijine reči iz predgovora: "Što je bilo luđe, preteranje i nesmislenije, to je imalo više uvažitelja, a glas umerenosti smatrao se kao nenarodnost, kao protivnost i izdajstvo ..." Zaveden i neuk čovek "srdi se na svaku pametnu reč", a "nevaljali i pokvareni... pod vidom rodoljubija svaku priliku za svoju sebičnost upotrebljavaju, i najbezumnije sovete daju, ne mareći hoće li se time opštini ili svome narodu šteta naneti..."



Neki kritičari su u svoje vreme nalazili da se radnja *Rodoljubaca* odvija prebrzo. Jovan Popović je, na primer, video "izvesnu naglost u tim promenama raspoloženja i 'uverenja'", i ta naglost mu je smetala. Međutim, suština *Rodoljubaca* i jeste upravo u toj naglosti, u toj brzini s kojom se, bez prelaza, bez pripreme, bez dvoumljenja, bez obrazloženja, bez obzira, bez stida, menjaju uverenja, principi, pozicije, sudovi, odnosi, zastave, kokarde, imena, maske, dresovi, sve. Dok nam u ušima još zvone zakletve Žutilova, Šerbulića i Smrdića: "Nama je otečestvo Mađarska, zato se i zove madar-orsag", oni su već obrnuli čurak i proglašavaju Vojvodinu srpsku. Oni koji su se do pre minut, okićeni mađarskim kokardama, nadmetali u divljenju mađarskoj revoluciji i u lojalnosti mađarskoj državi, sada se, okićeni kokardama srpskim, u nezauzavljivoj gradaciji, nadmeću u zakletvama Vojvodini srpskoj, Dušanovom carstvu, i carstvu slavjanskom. Iznad njihovih zapaljenih glava, strahovitom brzinom, smenjuju se srpska i mađarska zastava, a iz njihovih grla, sa istim uverenjem i snagom, izleću i "iljen", i "vivat", i "živeo". Istom tom neverovatnom brzinom, Žutilov postaje Žutilaji i Žutilović, Smrdić postaje Bideši, Šerbulić Kidoji, Nančika Anka, Zelenička Plavetnička ili Plavička. To što u jednom trenutku izjavljuju da su "Madari velikodušni", da su "pošteni ljudi", neće im smetati da odmah u sledećem trenutku, takoreći u nastavku iste rečenice, gorko uzviknu: "O, da varvarskog naroda!" Oni, u naprasno probuđenom rodoljublju, prete da će Madarima na glavama seći duvan, da će im oteti topove i proterati ih "u Tunguziju", a odmah potom se, na prvi pomen o povratku mađarske vojske, nadmeću ko će s više akova vina tu vojsku dočekati. Ti rodoljupci sve što čine čine to u ime "rodoljubija" a, kako jedan od njih kaže, "rodolju-

bije sve dopušta": i da se pljačka, i da se pali, i da se ubija, čak i da se zaklinje na vernost mađarskoj državi i zastavi.

Brzinu s kojom se sve to odvija Sterija, iz scene u scenu, stalno povećava, ali u toj brzini ništa ne zaboravlja, i ništa ne gubi iz vida. Iako se sve - i situacije i stavovi, i odnosi, i boje, i imena, i rezvizite - menja u sve bržem ritmu, Sterija ima vremena za sve: i za parodiju i persiflažu, i za humor, i za analizu, i za formulisanje moralnog stava. I sve to iskazuje sa neodoljivom i bogatom slikovitošću. Slikovita je njegova scena, kojoj plamen, zastave, kokarde i kostimi obezbeđuju najveću živopisnost. Slikovit je šaroliki jezik njegovih junaka, sli-



J. S. Popović: *Rodoljupci*, SNP. Novi Sad 1986. reditelj: Slobodan Unkovski

kovita je njihova odeća, slikovite su njihove umerenosti i njihova preterivanja, slikovit je njihov način izražavanja. Slikovitim govorom posebno se ističe Smrdić: kad mu se čini da nešto nije urađeno kako treba, on s negodovanjem kaže: "sve ide kao preko bundeva"; kad

vidi da Rusi, čijoj se pomoći svi nadaju, nikako ne dolaze, on razočarano kaže: "Rus kao da na puževima ide". (Ovu sam Sterijinu figuru, kao poklonjenu, iskoristio za naslove knjiga *Galop na puževima* i *Novi galop na puževima*.)

Sve to: brz i sve brži ritam, slikovitost i živopisnost, karakteriše i Mijačevu predstavu iz 1986. U toj predstavi, u kojoj je Žutilova igrao Voja Brajović, Lepršića Branislav Lečić, Šerbulića Miloš Žutić, a Smrdića Milan Gutović, ne zna se ko je od koga bio bolji. Što će reći, ne zna se ko je od koga bio prevrtljiviji, pokvareniji, ljingaviji, gnjecaviji, namazaniji, premažaniji, alaviji... To nisu karakteri, to su karikature. Na karikalaturalnost Sterijinih junaka upućuju i sama njihova prezimena, ali i atributi kojima ih Sterija dopunjava: Žutilov je "bivši nekada nataroš", Šerbulić je "bankrotirani trgovac", Lepršić je "mladi stihodelja". Uz Smrdića ne стоји nikakav atribut: njegovo prezime je i samo dovoljno rečito. Gavrilović (koga je Mihailo Janketić igrao maskiran u Milića od Mače) jedini je među njima koji ima normalno prezime, i normalan i neupadljiv atribut: "građanin". Međutim, u ovako žestokoj, grotesknoj, slikovitoj, nepomirljivoj, čak surovoj satiri, kao što je Sterijina, ta Gavrilovićeva usamljena, izdvojena, naglašena čestitost, pozitivnost i karakternost čine njegov scenski položaj izuzetno neugodnim. Cela njegova uloga se sastoji u tome da rezonuje i morališe, i da svojim kolegama na sceni, dajući im šlagvorte, omogućava da prave svoje glumačke bravure i vratolomije. Od početka do kraja isti - čestit, logičan, razuman, ravan i jednobojan - Gavrilović nije uloga o koju će se glumci otimati.

Siguran sam, međutim, da glumice sa zadovoljstvom prihvataju da igraju ulogu furiozne Zeleničke. (U Mijačevoj postavci Mirjana Karanović je Zeleničku upravo tako, furiozno, i igrala.) Već smo videli da je ona najpreduzimljiviji i najenergičniji pokretač svih rodoljubivih akcija. Ona je stalno u pokretu, i stalno u plamenu, kao da su u nju sipali benzin. Ona sve uzima u svoje ruke: propagira, agituje i mobiliše, čisti srpski jezik od madarizama i germanizama, zahteva da se umesto *herajn* i *šnajder* kaže *slobodno* i *krojač*, osniva, videli smo, bataljone ženske vojske, formira "Odbor rodoljubica", radi na štatutima tog odbora, uči kako se kopaju reduti,

studira kako se podižu barikade, razglašava i zvoni "da je Dištrikt sav u plamenu", zahvaćena tim plamenom razgoreva sve oko sebe, počinje da piše spev o bitki sentomaškoj, a u jednoj od najburnijih scena, samu tu bitku, koja će - po njenom ubeđenju - biti "najlepši predmet našim stihotvorcima", kredom, koja se lomi i pršti, energično crta po astalu (na užas Milčike, po "po politiratom astalu!"): "Vidite, ovde leži Sentomaš, ovde Turija... Ovako stoje šančevi: prvi, drugi, treći... Prvi je dubok po fata, drugi čitav fat, i fat i po širok... Gledajte kako ovi šančevi idu siksak. Ovde su namešteni topovi, ovde, i ovde. S ove je strane rit i blato... Sad su Madari stajali ovde, ovde su se postirali konjanici, a odavde su jurišali. Vidite, odavde topovi biju ovamo, a odande onamo, i tako dalje... U ovom šancu imali su Srblji sakrivenе topove, a iz njih su karteći sipali kao kiša". A, zajedno sa Madarima, koji su u sentomaškoj bitki strahovito stradali, u ovoj rekonstrukciji sentomaške bitke strahovito je stradao Milčikin "političari astal". U žaru i zanosu tek nacrtane bitke, usplamtelja Zelenička deli pištolje, deli puške, pripasuje sablje, razvija sveti srpski barjak, više "na noge", više "na oružje", a na prvi pucanj madarskog topa sve to baca, i baca se pod krevet.

Sa astala pod krevet, iz vatre u vodu, iz krajnosti u krajnost, ide se vrtoglav, slepo, bezumno i bestidno, do samog kraja, kada sve maske spadaju. Međutim, to što su im maske spale - to što se otkriva da oni koji podižu narod protiv Mađara s Madarima sve vreme održavaju potajne veze, i da oni koji se najbučnije zalažu za osnivanje Vojvodine srpske glatko potpisuju izjavu kojom se Vojvodine srpske odriču, i te potpise naplaćuju u gotovu - neće ugroziti njihovu reputaciju najvatrenijih rodoljubaca. Oni će čak Gavrilovića, koji ih demaskira, optužiti da je izdajnik i madaron, da je "razvratan Srbin", da "nema jedne iskre rodoljubija u себи". Umesto razuma trijumfuje ludilo, umesto poštenja lopovluk, a umesto pobjede i spasenja dolaze poraz i propast. Prikazujući naličje velike istorijske scene, i naličje našeg patriotizma, Sterija rasklapa, razotkriva, i bespoštедno iznosi na video najgore strane našeg mentaliteta. *Rodoljupci* su ogledalo koje nam pokazuje koliko smo ružni, glupi, sebični, podli i zli. Gledajući se u tom strašnom i živom Sterijinom ogledalu, trebalo bi da se probudimo, otreznimo,

opametimo. To, da nas probudi, otrezni, i osvesti cilj je Sterijin, ne samo u ovom neveselom pozorju. Ni ovog puta ne mogu a da se ne setim njegove pesme "Moja težnja", u kojoj definiše i svoj građanski, i svoj patriotski, i svoj pesnički zadatak:

Gordinje bleska i raskoš i praska
Zanosa smešna su plod,
Nek sen rogušcem u odama laska,
Moje je lečiti rod.
Teku l' mi reči bujistvu po strasti,
Zahtev bujistva je prek,
Lekar ne traži u biljkama "slasti"
Mesto vrlina za lek.
Kude, što pero zna moje žeći,
Laž li da misli spuč?
Koj' prezra rod u istinu reči,
Hud je da narod uči.

A koliko je narod spreman da čuje i prihvati tu istinu?
Sterija ni o tome nema nikakvih iluzija:

Da l' tko slovesem ljubi da vnuša?
Istine mrzak je zvuk;
Što dobrim diše, nemarno se sluša,
Pagubnom jači je huk ...
I konj kad sprema Trojancima kvara,
S usklíkom prima ga puk;
Gde oči Laokon slepoti otvara,
Jarljivo davi ga smuk.
Sve glup uviđa, al' pozno, i žali;
Zgoda od luda beži,
Kad pamet dođe glavi budali,
Glava u mreži leži. -

Propirit' uspeh kadre i shodne,
Razložne misli moje,
Priljub'te zvuke pesmama zgodne,
Revnost što Srpstvu poje.
I' čarom samvike tronuvši grudi,
Dižite, dižite glas,
Da s' jednom Srbin umom probudi ...

LJUBOMIR SIMOVIĆ



J. S. Popović: *Rodoljupci*, režija: Zoran Ratković, Narodno pozorište Sombor, 1985/86.

SERBIAN TRUTH ILI DOSADNI ARSENIJ GAVRILOVIĆ

GAVRILOVIĆ: (sleže ramerima)

Rodoljupci, dejstvo III, V.

1

Rezoneri, likovi koji govore u ime pisca - po njegovoju nameri pametniji, dalekovidniji i racionalniji od drugih - prava su mora za reditelje i glumce. Oni su kao onaj zdvorazumski i lepo vaspitani gospodin Bela, stalni klovnov cirkuski sagovornik, koga budala u tom *talk show*-u uvek

napravi na budalu. Najgore je što su dosadni.¹ Smatra se da g. Gavrilović, Sterijin *spokesperson* u *Rodoljupcima*,² spada u blede i neuverljive rezonere. Po mišljenju Marjana Matkovića, on zaostaje za Mišićem iz *Kir Janje* jer je ovaj poslednji imao bar neki egoističan naum, a to je da se oženi tvrdičinom čerkom³ (i u tome je nalik zetu Nušićeve gospode ministarke).

Kako su to već mnogi zapazili, upadljiva je sličnost zbivanja u Sterijinom "veselom pozorju" i naše neposredne

¹ Orgon, rezoneru Kleantu: "Ah, saveta vaših nema ispod neba: / razumni su jako, i ja im se divim, / ali dopustite da i bez njih živim" (Molijer, *Tartif*, IV čin, pojava III - prevod Sime Pandurovića).

² Čovek po imenu Arsenije Gavrilović stvarno je 1848. živeo u Vršcu i ponašao se i govorio onako kako ga je Sterija predstavio. Milorad Pavić, *Klašicizam*, Beograd, 1991.

³ Marijan Matković, "Dva komediografa", u *Tri komedije*, Zagreb, 1949, str. 381. i dalje.

prošlosti. Sličnost istorijskih dogadaja vezanih za "mađarsku bunu", podstaknuta revolucionarnim vrenjem 1848. godine, nešto je manja. Vojvodanski Srbi tada su stali na stranu habzburškog apsolutizma, kome je pritekla u pomoć ruska imperija, i na kraju bili izigrani, ali su Beograd i "Servijanci" stajali po strani shvatajući da se s Bećom ne može ostvarivati načelo narodnosti. Plan začet u Beogradu negde sredinom osamdesetih godina XX veka, kolektivno delo koji se netačno i nepravedno pripisuje samo jednom autoru, Slobodanu Miloševiću, nije se mogao osloniti ni na koji dominantni pokret svoga vremena: on je odbijao da se pomiri s neminovnim raspadom komunističkog carstva i sutonom komunističke ideologije, koji su se odvijali svuda oko Srba i Srbije, prkosio pobedničkom vojno-političkom bloku i zatvarao oči pred neminovnošću evropske integracije. Dok su, dakle, vojvodanski Srbi u Sterijino vreme bili u opreci s povesnom neminovnošću ali su se mogli nadati uspehu na strani jačih, uz austrijskog i ruskog imperatora, dotle su Srbi van Srbije, sto pedeset godina kasnije, morali znati da nemaju nikakvih izgleda da ratom postignu ujedinjenje svih srpskih teritorija, iako je srbijanska vlada bila iza njih, inspirisala ih i rukovodila njihovom borbom.

U čemu je onda podudarnost i zašto Sterijin predgovor *Rodoljupcima* čitamo kao da je danas napisan a komad gledamo s tolikim prepoznavanjem? U pitanju je žabljia perspektiva, ponašanje ljudi u zbivanjima za koja se misli da su od presudnog značaja za narod ili se takvim proglašavaju. Otkriva se obrazac koji se ponavlja. Jovan

Sterija Popović ne bi bio veliki komediograf da se bavio prolaznim temama. Kao što se u *Kir Janji* vraćao tvrdičluku a u *Pokondirenoj tikvi* skorojevićtvu, temama i ljudskim osobinama kojima su se pre njega bavili drugi pisci, a nije opisivao svog oca i poznate mu vršačke precioze, tako ni u *Rodoljupcima* nije svedočio o stvarima koje je video i komentarisao ih nego je opisao zajedničku matricu svih "patriotskih" poduhvata i svih ratova, koji su - odavno se zna - nekome ratovi a nekome braća. Veliki nacionalni poduhvati su i primamljiva prilika koja se ukazuje bezvrednim ljudima - od netalentovanih umetnika, preko karijerista, gramzivaca, lopova, sadista, pa do malih i velikih zlikovaca - prilika da "oplemene" svoje niske porive i pobude stavljajući ih u službu "viših" ciljeva. Možda je Sterija poznavao, a možda i nije, neke od stratega, ideologa i "vdahnovitelja" šire nacionalne šeme, ali se nije njima bavio jer su oni u svakoj od ovih situacija različiti, pa ih ima i dijaboličnih i blagih, i naivnih i preprednih, i lično poštenih i nepoštenih, i umnih i budalastih, i mesija i zamlata. Boljima među njima nitkovi koji se predstavljaju kao njihovi sledbenici na kraju dođu moralne glave.⁴

Sterija je opisao i secirao one na koje misli Semuel Džonson u često navodenoj sentenci o patriotizmu kao "poslednjem utočištu nitkova".⁵ Reč je, znači, o bedi pod okriljem patriotizma, a ne o samom patriotizmu. Zato su u ovom kontekstu besplodne terminološke rasprave o tome šta su tačno nacionalizam, konstitucionalni i etnički, patriotizam, domoljublje, rodoljublje, šovinizam⁶ itd.

⁴ "Patriotizam ima svoje svece i mučenike, ali i svoje trgovce i šarlatane" Jovan Skerlić, *Pisci i knjige*, 1, Beograd, 1964, str. 283.

⁵ "Patriotism is the last refuge of a scoundrel". Zabeležio pod datumom 7. april 1775 James Boswell, *Life of Samuel Johnson*, Oxford University Press, 1991.

⁶ Šovinizam kao termin potiče iz pozorišta a ne "stvarnog života". Ovu pojavu i sami nacionalisti smatraju lošom, a termin koriste kao oznaku za ekstremni nacionalizam (kao u onom zagrebačkom viku da je šovinist onaj koji mrzi Srbe više no što se pristoji). Međutim, šovinizam se više odnosi na konstitucionalni patriotizam no na etnički nacionalizam. Nicolas Chauvin, ličnost iz komada braće Konjjar (*Cogniard*), koji po naslovu *Trobojna kokarda* asociira na Sterijin i iz sličnog je vremena (1831), više je patriot francuskog "državnog" tipa. On sumanuto voli svoju državu i Napoleona (koji nije etnički Francuz), a ne francusku naciju; originalni Šoven spava pokriven francuskom zastavom, nastalom u Francuskoj revoluciji, a ne u Srednjem veku. Ni Sterijini rodoljupci ne znaju tačno koju boju da stave na srpsku kokardu:

NANČIKA: Dobro. Kakva je boja srpska?

ŠERBULIĆ: Šta, Srpsinja, pa ne zna ni kakva je boja srpska!

NANČIKA: Što nisam dosad znala, to ćete mi kazati vi.

ŠERBULIĆ: Ja ... ja ... oprostite, to moj posao nije, nego evo gospodin Lepršić, on je od učenog reda.

LEPRŠIĆ: (zburjeno): Da! Silni Stefan imao je zastavu na kojoj je arhangel Mihail stajao, i pomoću ovoga tolike su pobede dobivene.

NANČIKA: Ako će na kokardama biti arhangel Mihail, to ja ne umem načiniti.

ZELENIĆKA: Na kokardama će se citati zlatnim slovima: rat.

Nacionalizam ili patriotizam, svejedno, nitkovima je pri-bežište i zaklon, ali zašto i zašto toliko često?

Zajednički problem "blagorazumnog rodoljupca" iz predgovora Sterijinog komada i onih koji su hteli da budu blagorazumni među Srbima posle 1987, pa su zara-dili razne pejorative,⁷ bio je verovatno u tome što je teško napasti nitkove a ne dirati u hram u kome su dobili azil. Napad na onoga koji je utekao pod spiritualno okrilje otečestva lako se tumači kao napad na otečestvo samo, kritika rodoljublja kao ugrožavanje samog roda, njegovih vrednosti, njegove istorije i njegove egzistencije. Ako to čini neko van roda, još se može razumeti, jer pripada drugoj zajednici; aко то čini neko iz zajednice, čak i kad mu se besno ne prospe u lice da je izdajnik, strpljivo mu se objasni da je, jadan, nerazuman: mora da zna da će s rodom propasti i on sam, kao njegov pripadnik. Konačno, patriotizam je večit i borba protiv njega je uzaludna. Lepo kaže Lepršić, predstavnik poetske nacionalne inteligencije: "E, tako je, drugogače nije moglo biti". Ultrapatriotizam jeste iracionalan, ali je istovremeno i neoboriva činjenica ("datost"): svako ko mu se suprotstavlja je neracionalan jer nema izgleda na uspeh. U našem novijem slučaju, bilo je bezbroj stranaca koji su nas uveravali u to sofisticiranoj naučnom analizom, prema kojoj je ono što je doneo i simbolisao Milošević bilo neminovno: protiv toga se nije bilo intelektualno dostoјno boriti bez sklizavanja na jef-tinu političku ravan.⁷

II

Pogledajmo, kroz Gavrilovićeve replike, muke na koje su ga stavljali.

⁷ U naučnim krugovima nije se govorilo baš o srbomrcima i tome slično. Ceo spektar još važećih "finijih" oznaka vidi se kod Milana Brdara ("U odbranu nacionalizma" *Prizma*, maj 2002, str. 38, nap. 4): "antinacionalistička, gradanistička i mondijalistička inteligencija". Obično se takvoj inteligenciji poriče i svojstvo inteligencije u psihološkom smislu: Ljubomir Tadić (akademik) govorio o "pripadnicima beogradskog polointelektualnog mondijalizma" (*Književne novine*, br. 921-922, 1-15. 1.1996). Za Dobrica Ćosića takvi intelektualci su i bez pameti i bez časti: "opskurni domaći intelektualci sikofantskog morala" i, naravno, "mondijalisti" (*Srpsko pitanje* 1, Beograd 2002, str. 138-139).

⁸ Pri tom ne mislim samo na one borce protiv globalizacije koji su birače u Jugoslaviji pred same dogadaje od septembra i oktobra 2000. savetovali da glasaju za Miloševića i Šešelja kao na jedine koji mogu da ih spasu od globalističke poštasti. Ne manjkaju tu ni izdajnici, u koje su, prema komentarju te grupe, spadali: Zoran Đindić, koji je "pobegao iz Srbije za vreme bombardovanja NATO i pre i posle toga nastavio da se sreće sa spodobama kakve su Gelbard i Olbrajt i da im uzima pare", Vesna Pešić i "zbirka sličnih 'aktivista' koji su ranih devedesetih godina pokušavali da podriju legitimnu oružanu odbranu protiv strane agresije i ilegalnih secesionista" (<http://emperors-clothes.com/analysis/kostunick.html>). Ista grupa tvrdila je da "nije u pitanju suprotstavljanje g. Košturnicu i g. Miloševiću. Reč je pre o tome koje političke snage mogu da brane jugoslovensku suverenost? Miloševićevi saveznici i njegova baza, uključujući tu na primer i sjajni pregovarački tim u Rambujeu, u stvari su jezgro otpora NATO... Izgube li te snage vlast, a na vlasti jesu oni, a ne jedan čovek, Milošević, i zameni li ih 'demokratska opozicija' s janičarskim mentalitetom, koju su kupile SAD, i kojoj je g. Košturnica tragično pozajmio pristojan izgled, uslediće nesreća." (<http://emperors-clothes.com/english2.htm> - prevod moj).

1

GAVRILOVIĆ: Narodnost nije budalaština; ali da čovek nije narodan, ako ne metne kokardu, to je budalaština... Boja je za narod odlični znak, kao i za čoveka haljina. Ali ja bogme zbog haljine neću se tući ni poginuti.... Ja kokardu ne mećem ni srpsku, a kamoli madarsku.

Sterijin i naš rezoner uzalud se trudi da pokaže da je i sam pravi, "blagorazumnji" patriot, koji polaže na suštini a ne na simbole. Jači su oni koji nose kokarde i stalno ih menjaju: njihovo je rodoljublje očigledno jer je za oči pre no za razum. Jači su bili i oni koji su dugo posle Titove smrti u zapučku nosili njegov potpis na reveru i isti ili slični koji su desetak godina kasnije svuda lepili Miloševićevu sliku i, opet nakon jedne decenije, na reveru i svuda po sebi imali target. Bojama i haljinama nije potrebna argumentacija.

2

GAVRILOVIĆ: Ja držim sreću narodnu u jeziku i zakonu, u veličini i napretku, a ne u kokardama i bojama. Ove, kako su danas izabrali, tako se mogu sutra i promeniti, pa niko neće osetiti nikakvu štetu... Meni je svejedno, ma ko došao u službu. Ako je pošten, bolje i stran, nego svoj, a nevaljao.

Ovo je već "građanizam". Od narodnih oznaka, Gavrilović priznaje samo jezik, obeležje savremeno i objektivno, a ne istorijsko i zamišljeno. Ono čime se treba dičiti je uspeh u stvarima koje bi svi mogli da postignu, pa i moj narod. Prema tome, narod će biti veliki ako ima dobre zakone i pravnu državu i ako postigne ekonomski

i kulturni napredak, ako su politički funkcioneri smernjivi a službenici se biraju po sposobnosti i ispravnosti a ne po nacionalnom pedigreeu. Na nesreću Gavrilovića kao lika i onih koji ovakve reči izgovaraju u doba nacionalnog zanosa, ovo nescenično i "hladno".

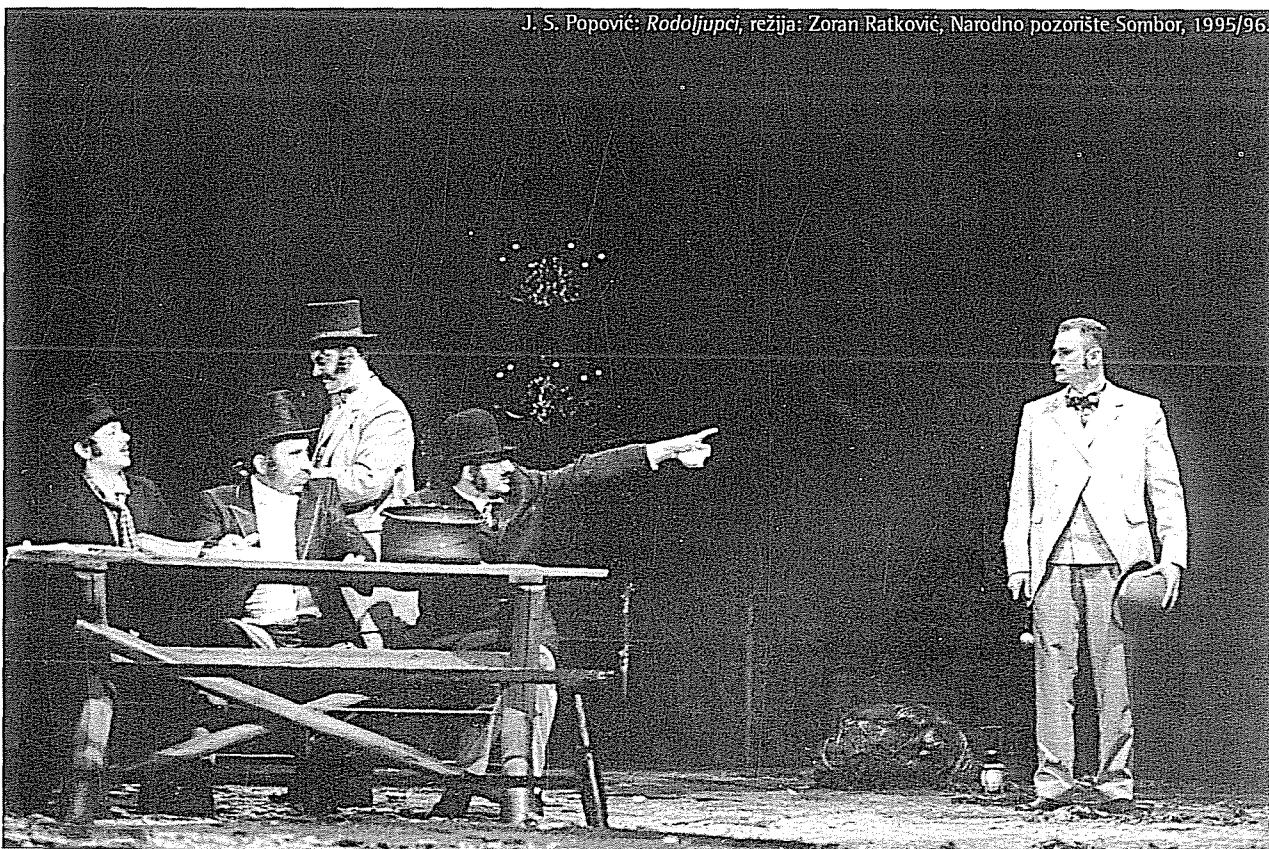
3

ZELENIĆKA: Ha, ha, ha! Srbi bi hteli nešto, a neće da reskiraju. Nek propada ne samo koliko je dosad pogoreno i opustošeno nego i dvaput još toliko! Vi žalite srpska sela, a kako je u Italiji propala najlepša varoš, Mantua.

GAVRILOVIĆ: Lako je pevati; a da dode do boja, čini mi se, ne bi bilo od nas ni jednoga... Badava, ljudi mnogo stradaju! Koliko je sela propalo, koliko njih ostalo bez dobra, bez pokrivača. Srce mi u utrobi plače... Ja žalim što je naše, i što ljudi stradaju.

Ovo je višestruka rezonerska greška. Ne sme se ispitljavati preteran oprez uoči samih velikih zbivanja jer to

izgleda kao neodlučnost i dezterstvo. Štaviše, čuje se kao zloguko proročanstvo. Ako se ispostavi kao tačno, kriv je prorok a ne avanturisti. Veliki stratezi nacionalnih pokreta sasvim prirodno se osećaju kao generali, a generali nikada ne ginu već sasvim realistički izračunavaju cenu pobjede u običnim životima svojih potčinjenih. To je tako dogod bude ratova, vojske i pravih generala, koji su se ipak možda izlagali smrtnoj opasnosti dok su imali niske činove. Generali-amateri su u stvari "dobrovoljni davaoci tude krvi" kao Zelenička, kod koje to para oči zbog njenog roda,⁹ ali važi i za one muškarce kojih smo se nagledali u poslednjih petnaestak godina XX veka, civile koji zbog godina, položaja, veza i nesposobnosti za vojnu službu nisu rizikovali ništa. Dobrovoljni davaoci tude krvi nikako ne vole da im se to kaže i, kada oluja prode, ne mogu baš svega da se sete. I ostaju lepše zabeleženi od rezonerskih sumnjala, za koje se pamti da oličavaju ženski, sentimentalni princip, a rat i *nation building* su ozbiljni, muški poslovi.



J. S. Popović: *Rodoljupci*; režija: Zoran Ratković, Narodno pozorište Sombor, 1995/96.

GAVRILOVIĆ: Više je Nad uvažavao naš narod, nego vi, kao Srbi.

Gavrilović je zaboravio da samo provereni rodoljub sme da nalazi svom narodu mane. Beogradski kolumnista Stojan Cerović zaradio je najstrašniji naziv, glas srбомрсца, u jednom glasilu Srba u rasejanju delimično i zato što je "jedan od najoštijih kritičara Srb-a-kao-takvih. On pred stranim auditorijumima nije osuđivao samo postupke režima Slobodana Miloševića, niti eventualno srpske strane u ratovima za jugoslovensko naslede, nego je težio da podvrgne nemilosrdnoj dekonstrukciji srpsku istoriju, kulturu, kolektivno stanje duha, političko biće i mentalitet uopšte..."¹⁰

Pravi rodoljub je zapravo elitni deo naroda i on jedino ima pravo da ga kori i to najčešće čini ako narod nije jedinstven, ako u potpunosti ne stoji iza ciljeva koji je elita postavila. *Qui bene amat, bene castigat.* Rodoljubi smatraju pluralizam u svom sabornom narodu štetnom degeneracijom.¹¹

ŠERBULIĆ: Jest, srpski je narod lud narod...

SMRDIĆ: Tako je. Srpski je narod nepromotren...

ŽUTILOV: Srpski je narod lud...

ŠERBULIĆ: Bre, srpski je narod pokvaren.

Ali, stanimo. Da li je reći svom narodu da je lud pograda ili pre neka vrsta tepanja, što bismo mogli da zaključimo iz knjiga psihijatra Jovana Marića, iz kojih se može zaključiti da je tipičan srpski muškarac "nenormalan", ali na neki simpatičan način? Za druge narode retko se čuje da su ludi; u stereotipima o njima pretežno se nalaze pridevi koji vuku ka hladnoj racionalnosti, kao što su

podmukli, pritvorni, surovi, bezosećajni itd. Sledeća reprika ovo ilustruje do bola podsećajući na jedan dogadaj od pre desetak godina:

SMRDIĆ: Kako je Pavlović jednom prilikom u kafani rekao: da su Srbi ludi.

Niko nije porekao vest da je Jovan Rašković isto to rekao Franji Tuđmanu, i to u restoranu kod zagrebačke "zračne luke". On je govorio, kao Cerović, pred "stranim auditorijumom". Pre će biti da su sunarodnici "ludi" kao što je luda raja koja se umirit' ne može, ludo hrabri, beskompromisni ili tako nešto, u suštini lepo. Treba imati na umu da je i u *Rodoljupcima* publika na pozornici "strana", u liku Pala Nada. Ovom Mađaru Sterija stavlja u usta pohvale srpskom narodu, ali i pokude njegovoj intelektualnoj eliti, koju u komadu na odgovarajućem provincijskom nivou predstavlja Lepršić. "Nenormalni" su zapravo "narodomrsci" i "samomrsci": ljut na skup pobernika mira protiv opsade i bombardovanja Sarajeva, Momo Kapor zaključio je da će se uvek naći "toliko lezbejki, homoseksualaca, filatelisti, čega god hoćete, udruženja vlasnika dobermana, planinara, pisaca, koji će ih (protivnike rata) podržati za svaku stvar..."¹²

5

SMRDIĆ: Vi ste mogli ostati kod kuće, ne bi vam Madžari ništa uradili.

GAVRILOVIĆ: Ta - da se nije toliko pljačkalo.

ŠERBULIĆ: Vama je sve pljačka u glavi. Valjda vam je žao Madžara i Švaba.

GAVRILOVIĆ: Žao mi je svakoga koji strada nevino.

SMRDIĆ: Nevino! Dakle Madžari i Švabe su nevini?

GAVRILOVIĆ: Kako koji.

⁹ Gavrilović joj zato kaže "Tako govoriti kao vi, to je retkost kod ženskih" (ona odgovara: "Zašto svaka ne oseća, šta je nacionalni ponos").

¹⁰ Srda Trifković, "Srboomrzac ili samomrzac?", *Sloboda*, glasilo Srpske narodne obnove u Americi, br. 1803, 25.10.2001. Slično mišljenje o Ceroviću ima i Majkl Đorđević, jedan od predvodnika srpske dijaspore u SAD.

¹¹ Prema Vasiliju Krestiću i drugim učesnicima Drugog kongresa srpskih intelektualaca, "pogubna je podela po partijskoj pripadnosti, regionalna svest" (23-24.4.1994). Međutim, "Istina je da sabornost nije jednoumlje, već objedinoumlje" (pri čemu drugi pojam nije objašnjen). Danilo Tvrđinić, "Mondijalizam", *Nova iskra*, br. 67, oktobar-decembar 2001, str. 11.

¹² Vreme, 11. 5. 1992. Na zaboravimo da je Stojan Cerović ostao i "srboomrzac" i "samomrzac", iako bi na njegove "grehe" Srda Trifković verovatno trebalo da gleda drukčije no Kapor pre jedne decenije (vidi gore, nap 10). No, ovaj poslednji sasvim nedavno unosi i nove kriterije i dodaje svojoj zbirci "milantne antiratne raspuštenice od kojih su, glavom bez obzira, pobegli čak i rođeni muževi" (Večernje novosti, 21.4.2002).

SMRDIĆ: Oni zar nisu pljačkali i zla činili?

GAVRILOVIĆ: Jesu, ali naši nisu gledali koji je kriv, nego koji je bogat.

ŠERBULIĆ: Neka pamte kad je bila srpska Vojvodina!

GAVRILOVIĆ: Ako smo zato ustali tražiti Vojvodinu da se pljačka i otima, bolje da je nismo ni tražili...

...

GAVRILOVIĆ: A koji je rodoljubac, taj može činiti, što hoće, je l' te?

SMRDIĆ: Rodoljubac ne može drugo raditi, nego što je rodoljubiv.

Iz slabosti prema "ludom" rodu proizilazi nova, krupnija teškoća za rezonere, stare i nove. Slemenik je nesposoban za zločin, pa i za obično nepoštenje. Onaj ko traži individualizaciju, kako svojih, da bi izdvojio loše, kao i drugih, kako bi kaznio samo krive, ne voli svoj narod i pati od nerazumne ljubavi i slabosti prema drugom, nepriateljskom narodu.

To isto, samo u drugom pravcu, znači izjava nekadašnjeg predsednika Vrhovnog suda Hrvatske kako Hrvat ne može počiniti zločin, naročito ako je žrtva agresije.¹³

6

GAVRILOVIĆ: Za Boga, kako će se kasa deliti, kad nije naša!

...

GAVRILOVIĆ: Ja vidim narod pišti po obalama i propada. Zaboga, da se skupimo i damo štogod na sirotinju. Nije pravo da izgine.

ŠERBULIĆ: Bogme, niko ne daje ni meni.

Dok nasilništvo na osnovu nekih čudnih merila može i da se podvede pod pervertirano junaštvo, dotle je obič-

na krada ono što konačno raskrinkava rodoljupce kao nitkove ("kokošare", "jajare"). Na žalost, ovo uvidanje stiže kasno i pre je dostupno "običnim" ljudima nego ideo-lozima, kojima se više prašta krupna pljačka od sitnog lopovluka.¹⁴

7

Konačno, kada plan propadne u prvobitnoj verziji, ipak se nešto važno postiglo:

LEPRŠIĆ: Šta vam imam kazivati? Madžari će biti pobedeni, pa mir.

‐ GAVRILOVIĆ: A šta će biti s nama?

LEPRŠIĆ: Dobićemo i mi, ne ono što su neke preterane glave tražile, nego što je pravo.

GAVRILOVIĆ: 'Oče li biti Dušanovog carstva?

LEPRŠIĆ: Budalaština! Nema nas dvadeset miliona.

GAVRILOVIĆ: Ali bar slavjansko carstvo.

LEPRŠIĆ: I od toga nema zasad ništa.

GAVRILOVIĆ: Ta vama je to neprestano bilo u ustima.

LEPRŠIĆ: Moralo se tako govoriti da narod ustaje.

GAVRILOVIĆ: To će reći: vi ste lagali.

LEPRŠIĆ: E, tako je, drugačije nije moglo biti.

GAVRILOVIĆ: Naravna stvar, rodoljubije sve dopušta. Nego, molim, kako sad stojimo?

LEPRŠIĆ: Ne možemo ni mi zahtevati da smo bolji od drugi! Dobili smo ravnopravnost sviju naroda, dobili smo patrijarha, dobicićemo i vojvodu, pa kud ćete više!

Na ove racionalizacije poraza neodoljivo podsećaju post-dejtonski iskazi poput "Srpski narod se integriše i homogenizuje; sabija se i zaokružuje svoj životni prostor koji dobija etničke granice ... zgušnjava se na svom život-

¹³ Sasvim blizu Sterijinom Vršcu, u Zrenjaninu je, u dvorani Skupštine opštine, 21. avgusta 1997. održana tribina povodom knjige Koste Čavoskog *Hag protiv pravde*, gde je utvrđeno da je Haški tribunal "produžena ruka najcrnje ratne propagande i mehanizam čiji je glavni cilj satanizacija srpskog naroda" (Zrenjanin, 22. 8. 1997). I Veće Univerziteta u Beogradu je zatražilo ukidanje Haškog tribunala "koji hapsi i otima nevine ljude samo što su Srbi (Politika, 13. 4. 2000).

¹⁴ Beogradski *Blic* objavljuje je spisak primalaca zaplenjenih stvari iz Savezne uprave carina, čiji je šef bio Mihalj Kertes. Među poklonima ima i vrlo skupocenih predmeta, ali je pravi šok izazvao popis sitnije robe koju je jednom prilikom na dar dobio jedan književnik: "Odelo 58, cipele 45, patike 45, tren-erka 58, kravate, čarape, letnja odela dva komada 58, majice 5, 9. april '97. Piće preuzeo 21. maja '97. Audi A4 na SUC, preuzeo 19. septembra '97. (ugraditi alarmni uredaj), servis, gume A4" (*Blic*, 7. 4. 2003).

nom prostoru"¹⁵ ili "Nastupio je period stezanja i sabiranja srpskog naroda".¹⁶ Naravno, ovi nusproizvodi nisu bili deo prvobitne zamisli, već pre nikakva "kolateralna korist", ali još može ispasti da je Veliki Plan imao i takvu varijantu.¹⁷

8

Blagorazumno rezoner počinje da pada u očaj. Izbacuju ga iz naroda a on mu hoće dobro i hoće da mu na pravi način pripada, između ostalog i zato što je svestan da njegov narod ima neprijatelja. Uz to, ne polazi mu za rukom da se razlikuje od loših ali najbučnijih predvodnika i zaštitnika tog naroda.

GAVRILOVIĆ: Kad bi svi Srbi bili kao vi, i sam ne bi želeo biti Srbljem.

...

GAVRILOVIĆ Kud sam ja pristao? Ako s njima podem oni će vikati da sam Mađaron; a smem li opet ovde ostati gde su toliko globili i otimali? Bedni narode, na koga ti spade, da se za tvoju sreću brinu! Oni, koji su se na račun tvoj obogatili, beže; a šta će biti s onima, koji ne mogu bežati, koji su stari, slabici ili bolesni, o tom se niko ne brine. Teško tebi, narode: ti stradaš, a oni se raduju; ti propadaš, a oni se bogate. – No sudbina je naša od Kosova, da prošlost oplakujemo. Idem u beli svet, da ne gledam nesreću naroda; idem, da ne čujem, kako ubice svoga roda, ljudi nevaljali, koji su prange nosili, bez svakoga stida sebe rodoljupcima nazivaju.

Osim toga, Gavrilović ide u izbeglištvo jer zna da sada u njegovom rodnom mestu glavnu reč dobijaju nemački i mađarski gramzivci, pljačkaši i larmadžije patriotskog tipa.

Razgovor na kraju *Rodoljubaca* mogao bi se danas voditi u Beogradu između onih koji su u njega pobegli ili

prognani-s područja koja je trebalo da uđu u srpske teritorije obeležene na mapama koje su crtali narodni intelektualni predvodnici i koje su po izlozima nekih beogradskih knjižara visile u ogromnim količinama i formatima.¹⁸ Neki od izbeglica i prognanih vlasnici su i akcionari krupnih preduzeća, ali velika većina živi u bedi. U listu *Odgovor*, namenjenom izbeglicama i raseljenim licima, krajem 1995. vodila se mučna rasprava o tome ko je poslednji bio u Narodnoj banci Republike Srpske Krajine u Kninu i odatle odneo novac.

III

Sterija se nadao da će se iz zabluda i poraza učiti, kako piše u predgovoru, hteo je da bude "konstruktivan":

Dokle se god budemo samo hvalili, slabosti i pogreške prikrivali, u povesnicu učili koliko je ko od predaka naših junačkih glava odrubio, a ne i gde je s puta sišao, donde ćemo hramati i ni za dlaku nećemo biti bolji, jer prostaci i mlađi ljudi, koji se tako zapajaju, i ne misle da može biti i pogrešaka u nas, pak sve što im se predlaže, za čistu istinu i dobrodetelj smatraju. Bacimo pogled na najpoznatiju povesnicu našu. Što je bilo lude, preteranije, nesmislenije, to je imalo više uvažatelja, a glas umerenosni smatrao se kao nenačnost, kao protivnost i izdajstvo; jer je svaki čovek sklonjen na črezvičajnosti, pa kad ne zna da može biti nesreće, trči kao slep za tim, i srđi se na svaku pametnu reč (...)

Pozorje, dakle, ovo neka bude kao privatna povesnica srpskoga pokreta. Sve što je bilo dobro, opisaće istoriju; ovde se samo predstavljaju strasti i sebičnosti... moja namera nije s otim ljagu baciti na narod, nego poučiti ga i osvestiti kako se u najvećoj stvari umiju poroci dovijati...

Sterija bi u naše vreme bio proglašen "potkazivačem", jer pokušava da srpsku istoriju denuncira otkrivajući da u njoj ima i nečega čime se ne bi trebalo dičiti. Samim izborom reči podrazumeva se i priznaje da ono što pot-

¹⁵ Dobrica Čosić, *Glas javnosti*, 30. 10. 1998.

¹⁶ Nikša Stipčević, *Nedeljni telegraf*, 30. 6. 1999.

¹⁷ Slične su i tvrdnje da su "lukavi" Nemci izgubili dva svetska rata da bi se sveli na teritoriju Savezne Republike Nemačke i tako postali moćni. Vojin Dimitrijević, "Srbi i Nemci: lažne i prave paralele", *Republika*, br. 116, 16-31.5.1995.

¹⁸ Na vrhu jedne mape iz 1995, na podlozi trobojnica krupno piše "Hvala Bogu što sam Srbin".

kazivač iznosi nije netačno, ali da to ne treba govoriti pred strancima, a pogotovu ne pred "neprijateljima".¹⁹

Sterijine lekcije su ostale nenaučene posle jednog i po stoljeća a njegovo svedočanstvo o vremenu oko 1848. najmanje zapamćeno baš u onom u delu koji se odnosi na parazite patriotizma. Da mu, kako to Nenad Prokić kaže, reći ne bi bile dosadna "etička deklamacija",²⁰ rezoner čak i ne sme da iznese čista načela, a to je, recimo, da treba biti za kažnjavanje svakog prestupa, za poštovanje nevinosti, za samilost prema svakom ljudskom biću, za trpežnost; on svoj ljudski stav mora da - najčešće neuspšeno - učini probavljivim i prihvatljivim tvrdnjom da se isplati držati se prava i moralnih principa, da je to u sopstvenom interesu i u interesu naroda. Rezoner nije atraktivan, jer - može se biti fanatičan u odbrani nekog ekstrema, ali se ne može biti *fanatično tolerantan*.

Iako tema kojom se Sterija bavi u *Rodoljupcima* izgleda večita, on za nju nema uzora među velikim komediografiama. Možda je to zato što je utočište romantičnog patriotizma istorijski kasno pronađeno u obliku etničkog nacionalizma, koji je srazmerno kasno nastao i ojačao. Dotle je najbolji zaklon te vrste bila religija, u koju su nitkovi masovno bežali, jer osuđivati njih značilo bi napasti veru i Boga. Zato je na neki način Molijerov Tartif preteča Žutilova, Smrdića, Zeleničke i kompanije.²¹ Koliko je takvo sklonište bilo tvrdo, pokazuje i to što Molijer nije mogao da "raskrinka" Tartifa pomoću rezonera, već je morao da pribegne "neočekivanoj sili koja se iznenada pojavljuje i rešava stvar".²² Doduše, publika je mogla od početka da vidi ko je Tartif, a ostale *dramatis personae* iz zamke koja mu je postavljena u komadu, ali - jedno su gledaoci i neposredna okolina, drugo je vlast - jedno je pozorište, drugo je lično iskustvo - a treće je život.

Sterija je htio da se ponovo pročita istorija i da se nauči nešto iz nje. Deo patriotskog utočišta je u istoriji, i

to u onoj njenoj verziji koja se jedino smatra istinitom. "Širenje istine", koje nam je svima bубnjalo u ušima od 1988. godine bio je poziv na prihvatanje zvanične verzije zvaničnih istoričara i njihovih epigona, u koje je svakako spadao i vlasnik prodavnice bojkovačke rakije na međunarodnoj čekaonici beogradskog aerodroma, dućana koji se dugo zvao *Serbian Truth – Srpska istina*, da bi se tamo preimenovao posle 5. oktobra 2000.

Sterijin zahtev se onda i danas smatra kao poziv na štetnu i zlonamernu reviziju prošlosti, koju rodoljupci ne vide kao predmet koji se može objektivno spoznati i istražiti nego kao priču koja se za dobro naroda stalno mora izmišljati:²³ "moralno se tako govoriti da narod ustaže". Malo je nade da pregaoci na stvaranju i očuvanju moći i mitova neće ponovo, umišljajno ili iz nehata, uspeti da izgrade čarobni i neodoljivi dvorac za nitkove.

VOJIN DIMITRIJEVIĆ

¹⁹ Temom potkazivača naročito je opsednut Dragoš Kalajić. Na primer: "Intelijentne bombe i njihovi korisni idioci", *Politika*, 27.5.1999.

²⁰ *Vreme*, 23. 1. 1999.

²¹ TARTIF: Uvrede me vaše ljutiti ne mogu / ja znam sve da trpim - nek je slava bogu (V čin, pojava VII).

²² *Deux ex machina* simbol je apsolutističke vlasti, koja ne mora da bude prosvećena ali lako ostaje "čista": "eh, kada bi ovo znao baćuška Staljin!".

²³ "Novi mondijalisti naročito su se okomili na tradiciju i prošlost Srba, s ciljem da ih promene". Slobodan Rakitić, *Književne novine*, 1-15.11.2001. Bilo bi zanimljivo znati ko su "stari mondijalisti". Sterija?

ŽENSKA ZAVERA



Kada su majka i kćerka nasamo, dogadaji u Sterijinim komedijama posle toga nikada ne slute na dobro. Reč je o scenama direktnе ili indirektnе zavere, nekoj vrsti opštег mesta u priči nekoliko veselih pozorja, sa namerom da prikažu pomodnost i lakomislenost ženskih likova, ali i nešto kada je o Steriji reč još važnije – zapostavljen privatni život koji se odvija iza leđa muškog protagoniste, uzrokujući potom njegove, kao i nevolje ostalih likova u komediji.

Obrazac ove dramske situacije kod Sterije prvi put zatičemo još 1830, u satiričnoj "milobruci" pod naslovom *Kako je Vinko Lozić postradao od zle žene*.¹ Za ovu priču sa navodno autobiografskom podlogom – čitamo je i kao sinopsis za neku od nenapisanih Sterijinih komedija – karakteristično je da sadrži svega tri dijaloške skice, od kojih je prva upravo pomenuta scena "zaverе". Pre nego što se Vinko Lozić oženi i tako dopusti da mu nezažljiva verenica Juca i tašta Jelka preotmu krov nad

glavom, nailazi odlomak koji publici Sterijinih komedija izgleda poznato:

JUCA: Mamo, je li istina da Vinko Lozić hoće našu kuću da kupi?

JELKA: Ti si srećna; on je rad tebe da uzme. Zašto bi inače kupovao kuću?

JUCA: (čepi se na ogledalu): Hi, hi, hi, zato mi on onako šešir skida!

JELKA: Ti si srećna, kažem ti. Nego pazi na sebe.

JUCA (trči po sobi): Dok me samo u negliže vidi! O samo to ne, frajla Juco! Ta on neće od mene uteći. Moje oči, moja brada. Pa još kad se sмеjem, itd.

U sličnom obliku i na sličnom mestu, u ekspoziciji priče, ovaj dijalog nalazimo razvijen u *Pokondirenoj tikvi* između Feme i Evice u više navrata, potom u okviru jedne od najpoznatijih scena u Sterijinim komadima uopšte, u *Tvrđici*, između Juce i njene pastorke Katice (II,1), a

¹ Milobraka je u celosti objavljena u: Jovan St. Popović, *Celokupna dela*, knj. 5, priedio Uroš Džonić, Beograd, Narodna prosveta, 107-115.

zatim i u poslednjem Sterijinom "veselom pozorju", *Rodoljupcima*, između Naničke i Milčike (III, 1).

Kontekst ove scene u *Rodoljupcima*, međutim, donekle je drugačiji nego u Sterijinim prvim komedijama i tiče se velike promene koju je njegovo pisanje za pozorište pretrpelo u njegovoj poslednjoj, tzv. "drugoj vršačkoj" spisateljskoj fazi.² Jedna od tih promena je i u nestanku glavnih protagonisti kaši svojevrsnih karakternih studija, u onom izrazitom vidu u kojem su oni dominirali u Sterijinim ranim komedijama, a zatim, u vezi sa tim, i čitave jedne diferencirane, psihološki bogato oslikane galerije muško-ženskih odnosa kakvoj ne nalazimo panađa u domaćem teatru do današnjih dana.

Iako ovu sliku *Rodoljupci* tematski ne fokusiraju tako jasno kao prva Sterijina "vesela pozorja", oni je uglavnom podrazumevaju i donekle modifikuju. Dramaturška analiza se tu obično ispostavlja kao delikatan zadatak uglavnom zbog dva razloga: prvi je taj što ona za predmet ima psihološku temu seksualne frustracije kao zaledinu muško-ženskih odnosa u većini Sterijinih komedija, dok drugi razlog proistiće iz prvog, a to je da je u našoj književnoj i pozorišnoj istoriji, eseistici i kritici o Steriji – ovo do danas ostala skoro nepoznata tema. Izuzetak su pojedini odlomci iz pozorišnih kritika Jovana Hristića (poput usputnog zapažnja povodom jedne od predstava *Tvrdice* i čuvene scene Janjinog brojanja novca koja "počinje od sekса i ide do metafizike"),³ kao i kritike *Rodoljubaca* u izvođenju JDP-a i u režiji Dejan Mijača koji je svojim likovima, navodi kritičar, "dao užasavajuće scensko obilje i udahnuo u njih nešto što Sterija (možda) nije ni

sanjao da oni imaju – jedan brutalan seksualan život").⁴ Tu su i usmena svedočenja studenata o predavanjima prof. Miodraga Popovića na Filološkom fakultetu u Beogradu od pre više decenija koji je, tvrdi se, skretao posebnu pažnju na problem seksualnosti u "veselim pozorjima", dok kod Huga Klajna, na primer, u tekstovima o Steriji,⁵ uprkos očekivanjima koje nagoveštava psihoanalitički renome autora, o ovoj temi nema ni pomena.

Zato je, na žalost, o temi seksualnosti kod Sterije još uvek neophodno, koliko to ovde prostor dozvoljava, napraviti i uvodan osvrt.⁶ Naročit problem u ovom razmatranju čini i to što je, čak i tamo gde je dotična tema najjasnije fokusirana – reč je poglavito o komediji *Pokondirena tikva* – Sterija u njenom predstavljanju uglavnom posredan i karakteristično delikatan, i to na način koji nije samo rezultat očekivane potrebe pisca za pristojnošću zbog predstavljanja jedne osjetljive teme. Da se ova osjetljivost ne tiče samo vulgarnih detalja, govore i inscenacije Sterijinih komedija novijeg doba, gde nailazimo na redovne primere zaista prekomernih i neumesnih vulgarnosti najrazličitije vrste. U isti mah, upravo primer *Pokondirene tikve*⁷ pokazuje koliko je Sterija ostao provokativan pisac i za današnju publiku, ali ne toliko zbog mogućnosti vulgarnih aluzija, koliko zbog pitanja koja ove aluzije postavljaju. Šta, na primer, Fema istinski očekuje od ispunjenja svojih snova o "noblesu" i životu na visokoj nozi, naročito u svetlu priče o poliandriji pariskih žena kojima komedija okončava? Nije li njena potreba za kulturnom emancipacijom ništa drugo do oblik seksualne fantazije, kao posledica zapostavljenog bračnog i privat-

² Periodizacija Sterijinog stvaralaštva je preneta iz *Istorijske srpske književnosti* Jovana Deretića (Beograd, Nolit, 1983.).

³ Jovan Hristić, *Pozorište, pozorište II*, Beograd, Prosveta 1982, 67.

⁴ J. Hristić, *Pozorišni referati*, Beograd, Nolit 1992, 304.

⁵ Mislimo prevashodno na njegove tekstove "Sterijin humor" (Zbornik J. S. Popović, ur. Vaso Milinčević, Beograd, 1965.) i "Nova apologija o 'Zloj ženi'" (*Savremenik*, Beograd, 1956.)

⁶ Šire razmatranje o ovom, kao i drugim temama koje se pominju u ovom tekstu pogledati u: P. Grujičić, *Ideja teatra i komedije Jovana Popovića*, magistarski rad odbranjen na Filološkom fakultetu u Beogradu, 1998.

⁷ Mislimo poglavito na predstavu Narodnog pozorišta iz Beograda u režiji Egona Savina, reditelja koji se tokom 90-ih verovatno najuspešnije bavio Sterijom. Ali, u ovoj *Pokondirenoj tikvi* iz 1998, baš kao i zatim u predstavi *Zla žena* Narodnog pozorišta iz Sombora u režiji Ljubomira Majere, suočili smo se sa većinom nedostataka koji nastaju iz pokušaja opravdavanja glavne junakinje i njene težnje za emancipacijom, poput izostanka dramatičnosti i tempa rada na sceni ili, pak, vulgarnih detalja koji se pojavljuju svuda, samo ne tamo gde im je zaista mesto. Ma koliko savremenim afinitetima to možda smetalo, Sterija emancipaciju, nalik mnogo kasnijem Augustu Strindbergu, uglavnom prikazuje kao psihopatologiju, i svako neslaganje u tom smislu kod inscenacije ostavlja uglavnom rdave posledice po estetsku celovitost predstave.

nog života čiji zastrašujući detalji neprestano izlaze na videlo tokom čitavog komada? Ko su u tom slučaju pozitivni, a ko negativni likovi u komediji? Itd, itd...

Baš kao i kod većine Sterijinih "veselih pozorja", dotična pitanja nas i ovde suočavaju sa brojnim protivurečnostima, tim više i po nas neprljatnije ukoliko polazimo od potrebe za jasnim i nedvosmislenim tezama tamo gde u prvi mah one izgledaju kao da su ponuđene u jednostavnom, čak banalnom obliku. Uzmimo samo primere tzv. utopijskih besmislica poput one o španskom moru koje gori u *Laži i paralaži* ili o luftbalonima koji lete na gorivo od konjske masti u *Tvrđici*, a za koje je naša kritika uglavnom nalazila reči osude, smatrajući ih za preterane naivnosti i nižerazredne oblike humora, iako njihov seksualni podtekst retko koja inscenacija danas uspeva da izbegne.

U tom smislu, Sterija kao da nastoji od svoje publike da, bez obzira na njen društveni nivo i obrazovanje, na zaobilazan način prihvati nešto čemu bi se ona ispočetka protivila, usled čega je njegov tetatar u prvoj polovini 19. veka posegao za čitavim nizom novih, bezmalo revolucionarnih tehnika od kojih neke u evropskoj drami zatičemo tek pola veka kasnije. Po tom pitanju naročito mesto zauzimaju *Rodoljupci*, komad koji se po svojim osobenostima ne izdvaja samo u odnosu na tekuće lokalne i evropske pozorišne tokove, već i na teatar koji su nam prethodno ponudila Sterijina i "vesela" i "žalostna pozorja". Ovu promenu vidimo prevashodno kao naglašenu otvorenost dramske forme u tretmanu vremena i prostora, a na račun plastičnosti dramskih karaktera koji više nisu celovite, karakterne individue, već uglavnom fragmentarne, ponekad čak bezimene ličnosti (u *Rodoljupcima* one i svojevoljno menjaju imena), pa samim tim i bez mogućnosti da postanu istinski protagonisti dramski priče.

Upravo je pomenuta scena između Nančike i Milčike na početku trećeg čina *Rodoljubaca*, u poređenju sa sličnim situacijama u prethodnim Sterijinim komedijama, dobar primer za navedenu promenu. Prilika gde majka savetuje kćerku o njenom ljubavnom postupanju nije više zamajac dramske intrige koja se zapliće i raspliće u porodičnom krugu, već je, nalazeći se u sredini komada, samo fragment u mozaiku jednog širokog društvenog poreme-

čaja poput revolucije iz 1848. Umesto nekadašnjih "čepljena na ogledalu" i "trčanja po sobi", karakterističnih za dotadašnje likove devojaka-udavača, za svoju Milčiku Sterija navodi samo da "čita novine", što je, razume se, u direknoj vezi sa njenim simpatijama za madarske oficire iz najbliže okoline, ali je još i više u vezi sa ambicijom pisca da pokaže neobičnu međuzavisnost između revolucionarne stihije na globalnom planu i, na drugoj strani, prividne emancipacije gde ženski likovi preuzimaju prevagu koja se više ne zadržava u okvirima porodice.

U tom cilju, *Rodoljupci* su na scenu izneli i jednu od najupečatljivijih junakinka srpskog teatra uopšte, a reč je o liku Zeleničke čija se groteskna pojавa i dijaloske partije u trećem činu mogu razumeti i kao svojevrsni traktat o ženskoj emancipaciji u revolucionarnom dobu. Počinjući svoje obraćanje Nančiki i Milčiki rečima da, između ostalog, "koliko god muški za Srpstvo rade, toliko triput više našem polu ova dužnost na srdcu ležati mora", Zelenička dalje navodi i primer o tome kako "žar rodoljubija može potpaliti i nježne persi krasnoga pola". Primer je, inače, sugestivan:

ZELENIĆKA: (...) Primjera ima dosta u istoriji. Vama valjda nije poznato opredelenje amazonkinja.

MALČIKA: Šnajder List najbolje pravi takve 'aljine.

ZELENIĆKA: Krojač List... da, no istorija amazonkinja pokrivena je tavnilom drevnosti. One su nosile oružje i isle u boj, kao svaki vojnik.

Zbog istorijskog konteksta radnje, ozbiljnost reči Zeleničke je, primećujemo, sasvim drugačija nego što je to, na primer, bio slučaj sa čankolizom Sarom i njenim savezima u *Pokondirenoj tikvi* o "vospitaniju" i "noblesu" koji su, u suštini, imale za cilj ništa drugo nego da zaobilazno razreše Femin seksualni problem. Zeleničkina ozbiljnost, međutim, postaje još i veća i više zastrašujuća kada vidi-mo kako njen nagonski atavizam, u prikazanim okolnostima, sa neobičnom lakoćom pridobija saveznike i kod naizgled sasvim neočekivanih sagovornika. Ovo pokazuje i tragikomični nastavak citiranog dijaloga:

MALČIKA: To sad nije u modi.

ZELENIĆKA: Sad je najveća moda, draga moja, rodo-ljubije. I koja se srpska kći sme toga odricati?

(III,3)

A šta je sa muškim protagonistima u *Rodoljupcima*? Čak i kada je reč o liku rezonera-antagoniste Gavrilovića, oni su uglavnom pasivne, psihološki papirnate ličnosti, bez izrazitih individualnih obeležja, ostavljajući utisak grupnog junaka. Upravo ovaj utisak o grupnom junaku, osim već navedene slike o patologiji njihovih ženskih partnera, sa razlogom sluti na tumačenja koja savremene inscenacije nude u rasponu od infantilnog mačizma do otvorene homoseksualnosti.⁸

Najposle sumirajući ovaj kratak osvrt povodom *Rodoljubaca*, dolazimo do zaključka koji se bitno ne razlikuje od onog do kojeg, verovatno i jasnije, možemo doći i povodom većine prethodnih Sterijinih "veselih pozorja". Ovaj zaključak se ne tiče samo Sterijinog uvida u tragičnu nemogućnost istinske emancipacije muško-ženskih odnosa, već i spoznaje o specifičnom fenomenu drame na kojem je, moglo bi se reći, i ponikla Sterijina vizija teatra kao mesta ambivalentnog sučeljavanja suprotnih tendencija i neizmirljivih protivrečnosti najrazličitijeg tipa. Čak i u *Rodoljupcima* - komadu čija politička oštrica, sticajem okolnosti, danas kod nas nailazi na nikada veću saglasnost i razumevanje – prepoznamo, kako ih je Sterija nazivao, "protuslovja" koja se iza ove kritike neizbežno pomaljaju kao globalna, opsesivna slika čitave jedne antropologije o konzervativnoj, patrijarhalnoj suštini muško-ženskih odnosa, a na čije narušavanje je, baš zbog dirljive sudbine junakinja u "veselim pozorjima", bolje i ne pomišljati.

Sa "protuslovjima" takve vrste, međutim, teško je zamisliti da bi se većina Sterijinih savremenih političkih simpatizera povodom *Rodoljubaca* mogla saglasiti, iako njihova civilizacijska aktuelnost, sva je prilika, danas nije ništa manja od one političke.

PETAR GRUJIĆ

⁸ Verovatno najradikalniji pomak u tom smislu ostvaren je u predstavi Beogradskog dramskog pozorišta i u režiji Gorčina Stojanovića 1999. god, gde u jednoj izrazitoj aktuelizaciji *Rodoljubaca* na tekuće političke i društvene prilike, u svojevrsnom duhu slepstik komedije, reditelj nije propustio da se osvrne i na upravo pomenute oblike seksualne patologije.



PRVO KASU-A ONDA ZA BEOGRAD!

Po gotovo jednodušnom uverenju relevantnih učesnika našeg teatarskog života predstava *Rodoljupci* Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u režiji Dejanja Mijača, spada u najznačajnija ostvarenja novijeg srpskog pozorišta (premijera: 31. maj 1986.). Kao što je prethodno žanrovska i značenjski preinačio miz komedija i jednu tragediju istog pisca, Jovana Sterije Popovića, radikalni rez u odnosu na tradicionalno tumačenje dela reditelj je izveo i na primeru *Rodoljubaca*, najozbiljnije od svih Popovićevih komedija, a po opštem mišljenju i jednog od najvažnijih dramskih dela napisanih na srpskom jeziku.¹

Navećemo ukratko neke od važnijih dramaturških karakteristika ove komedije, *veselog pozorja u pet dejstvija*, nastalog na fonu burnih istorijskih dešavanja 1848/1849. godine. Dramski tekst bez klasičnog glavnog junaka - u središtu radnje je jedna grupa vojvodanskih

Srba, sklonih pseudopatriotskom koristoljubljju - oštra je satira društvenih prilika polovinom prošlog veka. Kao što u komediji gotovo da i nema laganog i lepršavog humora (dominira verbalna komika satiričnih tonova), ni njen završetak nije klasično komedijski niti melodramski. Važno je zapaziti da - kao i u mnogim drugim komedijama istog autora - radnja nije, u inicijalnom smislu, pokrenuta od strane samih likova, nego im biva nametnuta spolja. Likovi u *Rodoljupcima* pokušavaju da se okoriste novonastalim društvenim okolnostima: stalna smena spoljašnjih zbivanja diktira i ritam njihovih promena, a raskorak između onoga što govore i čine (posebno: načina na koji čine) predstavlja jedan od osnovnih mehanizama komičkog. Pravidno, u *Rodoljupcima* nema klasične radnje niti razvoja likova (oni su, naime, jednako amoralni od početka do kraja, baš kao što i dvojica rezonera, Gavrilović i Nad Pal, uporno moralisu i pridikuju sve vreme zbivanja), ali zavidna dinamika komedije

¹ U srpskoj pozorišnoj javnosti često se može čuti da je pisac naložio zabranu igranja *Rodoljubaca* tokom pedeset godina posle njegove smrti. Ovaj apokrifni podatak, međutim, nikada nije dokazan.

počiva na usložnjavanju dramskih situacija. Za ovaj tekst Jovan Hristić navodi da je "bez sumnje jedina Sterijina komedija u kojoj nalazimo potpunu i savršenu ravnotežu između priče i karaktera, zato što su oboje - i priča i karakteri - došli u dramu spolja: iz događaja 1848. godine. Ti događaji nose karaktere i otkrivaju ih do kraja".² Dodajmo i da karaktere otkrivaju tipska imena (tačnije: prezimena), poput Lepršića, Smrdića, Zeleničke, Šerbulića i drugih.³

Prethodno smo naveli da Mijačeva režija *Rodoljubaca* predstavlja osoben datum u izvođenju komedija Jovana St. Popovića na našim scenama. Međutim, značajna postavka iste komedije, takođe na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, odigrana je i 1949. godine u režiji Mate Miloševića, a u periodu pre Drugog svetskog rata važnim se mogu smatrati i dve predstave *Rodoljubaca* u režiji Branka Gavele, u Narodnom pozorištu u Beogradu (1929) i u Narodnom kazalištu Osijek (1930). Osvrnućemo se ukratko na pomenuta ostvarenja, uz napomenu da su dve Gaveline predstave, sudeći po raspoloživim izvorima, nastale na osnovu iste rediteljske konцепције.⁴

Gavelinoj režiji prethodilo je upoznavanje s radom Vsevoloda Emiljevića Mejerholjda, čiju je znamenitu postavku Gogoljevog *Revizora* (1926), imao prilike da pogleda tokom svog boravka u Moskvi, povodom jubileja MHAT-a. ("Ova satira ispunjena je nekom gogoljevskom gorčinom", u vreme beogradske premijere, govorio je reditelj o tekstu *Rodoljubaca*).⁵ Slavko Batušić piše da je Gavelina postavka "u našem predratnom razdoblju svakako najsmioniji ne samo redateljski nego i dramaturški zahvat u Sterijinu komediju - zahvat tako kreativan i

uspješan, da je ova predstava ostala u tradicijama osječke i beogradske drame kao umjetnička realizacija sasvim naročitog formata".⁶ Iz teksta Natalije Mihajlovne Vagapove uočljivo je da je reditelj vršio određene izmene na planu dijaloga pokušavši da ga još više oživi i učini sceniski inspirativnijim (redukovanje "razvučenih" delova teksta, dopisivanje replika), da je dopisao nekoliko epizodnih likova s "rečitim" prezimenima, karakterističnim za Popovićevu komediju. "Tako je oživila i stekla svoje lice gomila gradana koja je kod Sterije označena autorskim didaskalijama. Na taj način u suštini primjenjen je mejerholjdovski princip. Oskudni dekor napravljen je u konstruktivističkom duhu", komentariše autorka.⁷ Zanimljivo je da se ova predstava, i pored velikog uspeha u beogradskim pozorišnim krugovima, nije dugo održala na repertoaru, a može se reći da slično važi i za druge značajne postavke komedije *Rodoljupci*.

Drugo važno rediteljsko ime koje pominjemo u ovom kontekstu jeste Mata Milošević. Mnogo godina pre nego što je i sam režirao Popovićevo delo, on je gledao beogradsku predstavu *Rodoljubaca* u Gavelinoj režiji, o čemu kaže: "Jasno je da mi je malo šta ostalo u sećanju. U predstavi nisam igrao, a samo sam je jednom gledao. Znam da sam je smatrao odličnom predstavom. Sećam se da je Gavela sva mesta radnje /suprotno meni/, ostavljao po Steriji. Tako se prvi čin događao na trgu, a poslednji u beogradskoj krčmi na savskoj obali. Sećam se da je Gavela uneo da se u prvom činu čitaju neki autentični politički proglaši /dok sam ja unosio kroz predstavu mnogo rodoljubive deklamacije i pesme/. Sećam se i da me je u poslednjem činu impresionirao štimung pospane krčme starog Beograda".⁸

² Jovan Hristić, *Sterijine komedije i njihova dramaturgija*, Eseji, Matica srpska, Novi Sad 1994, 147.

³ Šerb je na vlaškom zmija.

⁴ Pozivajući se na dostupne kritike, ovu prepostavku iznosi Natalija Mihajlovna Vagapova u: "Rodoljupci" Jovana Sterije Popovića i problem postavljanja na savremenu scenu klasične komedije, *Sterijino delo danas*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1981, 263.

⁵ Natalija Mihajlovna Vagapova (citat prenesen iz Gavelinog intervjua *Politici*, objavljenog 27. februara 1929), Isto, 264.

⁶ Slavko Batušić, *Sterija na zagrebačkoj pozornici*, u knjizi: *Knjiga o Steriji*, Srpska književna zadruga, Beograd 1956, 174.

⁷ Natalija Mihajlovna Vagapova, Isto, 264.

⁸ Mata Milošević, *Sterijini "Rodoljupci" na sceni*, u: *Moje pozorište, Teatron* 42-3-4 (specijalni broj *Teatrona*, za štampu priredio Radoslav Lazić), Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd 1984, 74.

Izvor citata: *Polja* (razgovor vodio Radoslav Lazić), broj 268-269, Novi Sad 1981, 272.

U režiji Mate Miloševića, postupak blizak duhu scen-skog realizma kao dominantnog stila epohe, delimično je preinačen i, po rečima samog reditelja, oslobođen izvesnog iluzionizma (što se posebno odnosilo na dekor Milenka Šerbana) na drugoj premijeri 1956. godine, kada je ova predstava obnovljena.⁹ O tome svedoči Mata Milošević: "Unošenjem mnogih pomoćnih uloga i dosta beznačajnog teksta, pokušavao sam da sve na sceni izgleda životno uverljivije. Tome je, naravno, doprineo i potpuno realistički, zanimljivi dekor Milenka Šerbana. Međutim, u tim i takvим okvirima, nastojao sam da pot-crtanom izrazitošću pojedinih karaktera i snažnom ekspresivnošću nekih scenskih zbivanja podignem tonus predstave iznad strogih realističkih okvira. Dabogme, sve to zahvaljujući izvanrednoj glumačkoj ekipi. Neku god-inu posle premijere, kada su stege popustile, pri obnovi naše predstave, oslobođili smo dekor preteranog iluzion-izma, a ekspresivnost prikazivanja još smo pojačali".¹⁰ Interesantno je da se te predstave seća Jovan Hristić: u tekstu povodom Mijačeve predstave, on pominje i režiju Mate Miloševića, a u njoj "blistavu scenu u kojoj su Viktor Starčić i Milan Ajvaz nezaboravno prodavali Voj-vodinu".¹¹ Međutim, Hristić odmah dodaje: "Mijačeva predstava načinjena je od drukčije pozorišne grade. U njoj nema velikih, izdvojenih glumačkih kreacija, ali ona zauzvrat ima veličinu zamisli u kojoj sve postoji u odnosima, a ne u pojedinostima. Drukčije se nije ni moglo u ovakvom potpunom rasklapanju jednog komanda koji je daleko suroviji i bezobzirniji nego što nam se to u prvi mah čini".

U predstavi iz 1986, scenografija Miodraga Tabačkog predstavlja ostatke ruiniranog, u sterijanskom bidermajer stilu uređenog, građanskog salona, kroz koji je proletelo topovsko dule. To prljavo i neuredno bunjište, pretrpano prašinom i ostacima ruševine, međutim, nadrasta lokalna obeležja i prerasta u simbolički prikaz građanskog sveta

uopšte, u paradigmatski primer laži na kojima taj svet počiva.

Blisko duhu nepoštene ironije, u isto vreme i stilizovane groteske koja elegantno balansira na oštroj ivici između karikaturalnog i realističkog (stilsko-žanrovska ekvilibrastika jedna je od značajnijih osobenosti Mi-jačevog rediteljskog prosedea), reditelj - tačno zapaža Vladimir Stamenković - *Rodoljupce* vidi kao "uzdržanu tragikomediju jedne ljudske grupe, čiji su primerci, dok stoje na periferiji povesnih zbivanja, manje uopštene, preterane personifikacije Zla i Dobra, primerene nečemu što podseća ili na simplifikovanu satiru ili srednjovekovne moralitete, a više karakteri s grotesknim beketovskim crtama, izgubljeni u istorijskoj situaciji, koja nadilazi sve lično, privatno, ubičajeno u ljudskom ponašanju ...".¹² Govoreći o najvažnijem rediteljevom postignuću, Dalibor Foretić poredi tri znamenite Mijačeve režije Popovićevih komedija (*Pokondirenu tikvu*, *Ženidbu i udadbu* i *Rodoljupce*) i povodom poslednje, primećuje sledeće: "Ni u jednoj predstavi prije Mijač nije toliko preinačavao Steriju... Za ovo vrijeme je, upravo zahvaljujući takvom postupku, izvukao ono što je u Sterijinoj komediji najvrednije, a što se u 130 godina njenoga života najviše izgubilo: žestoka satira vrlo konkretnih političkih ponašanja. Utoliko se Mijač svojim 'nevjerstvom' najviše približava Steriji".¹³

Važno je ukratko napomenuti u kakvim društvenim okolnostima nastaje predstava *Rodoljupci*. Šest godina nakon smrti Josipa Broza Tita, a nekoliko godina pre raspada SFRJ, u zemlji su bile sve uočljivije međurepubličke tenzije koje su postepeno prerastale u zaoštrene nacionalističke sukobe. Premijera predstave održana je godinu dana pre ključnog događaja u novijoj srpskoj političkoj istoriji, Osme sednice Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije, nakon koje su jeftini patriotizam i pragmatično shvaćeno rodoljublje - na talasu pop-

⁹ Mata Milošević, *Moje pozorište*, Teatron, broj 42-43-44, Beograd 1984, 74.

¹⁰ Isto.

¹¹ Jovan Hristić, *Pozorišni referati*, Nolit, Beograd 1992, 306.

¹² Vladimir Stamenković, *Sterija, naš savremenik*, NIN, Beograd 8. jun 1986.

¹³ Dalibor Foretić, *Nagrađenima u spomenar...*, Scena, broj 4-5, Novi Sad 1987, 20.



J. S. Popović: *Rodoljupci*, Jugoslovensko dramsko pozorište, 1949.
Joža Rutić (sa šeširom) - Žutilov, Petar Slavenski - Leprišić, Milan Ajvaz - Šerbušić,
Viktor Starčić - Smrdić, Nevenka Mikulić - Nančika, Kapitalina Erić - Miluška, Rahela Ferari - Zelenička.

ulizma i narodnjaštva - legalizovani kao zvanična, poželjna i vrlo unosna društvena delatnost. O odabiru teksta, reditelj kaže: "Na *Rodoljupce* davno već, davno pomicljam. Odlažem taj susret s njima, evo već par godina. Problem mi je bio rešiti ove pozitivne, rezonerske uloge, Gavrilovića i Nad Pala. Onog trenutka kad sam "ukopčao" šta bi to trebalo da bude, mislim da mi je predstava postala jasna. Požurivao mě je sam društveni trenutak. Prosto je vršio pritisak prozivanjem tog teksta. I ja sam se, na neki način, tome odazvao".¹⁴

Vreme u kojem je predstava nastala, međutim, nije uticalo samo na rediteljsko oblikovanje likova koristoljubivih "patriota", nego i takozvanih pozitivnih likova. Tako je Nad Pal prikazan kao indolentni, nimalo sofistcirani hedonista (Mijač ga je postavio za kafanski sto), dok o svome rediteljskom tumačenju lika Gavrilovića, tipičnog rezonera i moraliste, kojem u dotadašnjim postavkama Popovićeve komedije nije pridavana posebna pažnja, Mijač kaže: "Zanimalo me je kod Sterije kako je Gavrilović involviran u sve to. On, dakle, jeste svestan svega što se dešava, ali je i sve vreme u istom odboru s lažnim rodoljupcima: radi s njima i na neki način omogućava sve prljavštine i gluposti koje se dešavaju u pokretu. Jednostavno, on nije čovek čistih ruku. I vreme mi je pokazalo da su takvi ljudi izašli na scenu: recimo Mića Popović, Borislav Mihajlović Mihiz... Oni su involvirani u jedan proces i u određenoj meri ne mogu pobeći od odgovornosti da su i sami bili učesnici svega toga (reditelj misli na proces "nacionalnog budenja" krajem osamdesetih godina u Srbiji, kojem je, posebno u početnoj fazi, veći broj uvaženih intelektualaca i umetnika pružio značajnu podršku - prim. K.R.).¹⁵ Njima to teško pada; oni se kaju i grde druge, ali u onom odlučujućem trenutku, kada je valjalo ili sve to napustiti ili dati zamajac - oni su bili tu. Ali, ja nisam znao da je Gavrilović baš to, sve dok nije došlo vreme koje mi je te

ljude pokazalo na praktičan način. Ja sam tek onda shvatio šta je to Sterija htelo da kaže, više nego kada sam pravio predstavu. Recimo, nisam bio svestan težine reči koje izgovara Skoroteča: 'Samo da se nije toliko pljačkalo'. Jer, u mojoj svesti - recimo, u sećanju na onaj rat - ljudi su bili na ovaj ili onoj strani, a u rat su pošli s određenih polazišta, s idejom da pobede: nigde nije bilo primarno pitanje pljačke i materijalne dobiti. Kod Sterije, ovi ljudi u borbu ulaze da bi se napljačkali, domogli priviligeja, okoristili. Mislim da je on i tu kovanicu *rodoljupci* skovao po uzoru na *srebroljupci*. I do pred raspad Jugoslavije nisam ni mogao prepostaviti da takvo nešto zaista postoji: devijantni tipovi kroz koje se pokazuje suština tog pokreta. Tog trenutka nisam mogao predvideti da će doći vreme koje će kazati kako je Sterija sve to odlično video - a došlo je".¹⁶ I zaista, kada govorimo o materijalnoj koristi i ratnom profiterstvu, teško je ne primetiti kako je u Srbiji tokom devedesetih, dok se čitava nacija - uz nesebičnu "stručnu" pomoć jurodивих pesnika, raznoraznih zamlata i čaršijskih teoretičara "zavera" - opsežno bavila otkrivanjem "belosvetskih nepravdi", tu, pred našim očima, izvršen pre svega, neverovatan tranzit *kapitala* na svim nivoima.

Gotovo celokupna kritika s pravom ističe da je osavremenjivanje i aktuelizovanje *Rodoljubaca* izvršeno osobnim rediteljskim tumačenjem dramskog teksta, bez nasilnih rešenja i usiljenih, spoljašnjih intervencija. U jedan od značajnijih rezultata spada i rediteljsko prekodiranje verbalno-narativne matrice komedije u dramske situacije visoke teatarske forme. Predstava je "upakovana" u odgovarajući ram - naglašavamo da je u Mijačevim ostvarenjima i inače vidljiv okvir predstave, što na prvom mestu podrazumeva jasan početak i upečatljiv kraj - i to medu alegorične prizore preuzete iz nacionalne mitologije: tako, *Rodoljupci* počinju scenskom parafrazom slike *Seoba Srba* J. Paje Jovanovića a završavaju

14 Dejan Mijač, *Vreme je za rodoljupce* (razgovor vodila Zorica Pašić), *TV novosti*, Beograd 27. jun 1986.

15 Istine radi, vredi dodati da upravo dvojica pomenutih umetnika spadaju u malobrojne - ako ne i jedine - uglednike koji su nakon izvesnog vremena javno priznali sopstvene uloge u ovom procesu. U tom smislu, indikativna je često citirana izjava B. M. Mihiza: "Svoj nemali doprinos sluđivanju prosečnog Srbina dali su i srpski intelektualci, a među njima i Borislav Mihajlović Mihiz". Videti: Slavoljub Đukić, *Između slave i Anateme* (Politička biografija Slobodana Miloševića), Filip Višnjić, Beograd 1994, 130.

16 Dejan Mijač u: Ksenija Radulović, *Korak ispred*, Grad teatar Budva i Oktoih, Podgorica 2000, 106.

Kosovkom devojkom, dok se izmedu činova, na podiju-
mu prekrivenom crvenom čojom, pojavljuju, ne bez
ironične distance, tri alegorične figure žena u belom.
Kritičar Jovan Hristić, duhovito se pozivajući na
Sterijinog barona Golića iz *Laže i paralaže*, ove slike nazi-
va "tableauks", ali iskreno priznaje da možda i nije u po-
tpunosti razumeo značenje ovih scenskih simbola.¹⁷ Uva-
žavajući zapažanje uglednog kritičara, dodajemo da je
recepција vizuelnog okvira predstave donekle otežana sve
dok ovaj aspekt *Rodoljubaca* ne sagledamo - u kontek-
stu završnog prizora. Kraj predstave, naime, predstavlja
mrtva telesa na bojnom poprištu. Podražavajući filmsku
slow motion tehniku, rodoljupci lagano padaju jedni
preko drugih, ostavljajući nam, dobro naoružani, prilično
jasnu mogućnost da njihov kraj tumačimo u svetu
međusobnih obračuna: lažne patriote same su se poubi-
jale, ali su za sobom povukle i sve što je bilo moguće po-
vesti u smrt. Pored njihovih tela, mrtvi leže i likovi iz ale-
gorijskih prizora - konjanici i device u belom - a takva
završnica ukazuje na dvostruko korozivno dejstvo lažnog
rodoljublja. Jer, rodoljupci nisu samo društvena poštast ko-
ju vredi žigosati i ismevati: njihovo je dejstvo neuporedi-
vo opasnije, potmuljive; oni ne uništavaju samo sebe same,
nego i sve ono što je plemenito i užvišeno u tradiciji i
istoriji jednog naroda. Da je ovakvo viđenje bilo dalekovido,
svedoči i drastično zaoštrevanje društvenih okolnosti u
godinama neposredno nakon premijere *Rodoljubaca*. Na-
ime, tokom devedesetih godina, u Srbiji su devalvirani i
trivijalizovani mnogobrojni pojmovi koji u drugim sredinama
i epohama imaju izrazito afirmativne konotacije. Među
takve pojmove svakako spadaju patriotizam i rodo-
ljublje. Zbog društveno legalizovane pojave lažnih patri-
ota, čije se rodoljublje zasniva na ponavljanju okoštalih fraza,
odsustvu moralnih normi, medijskom indukovaniju
laži i bezočnom bogaćenju, u Srbiji je oštrot distanciranje
od nakaradno shvaćenog patriotism - zadugo postalo
pitanje elementarne gradanske i lične časti.

U narednim redovima analizovaćemo dramaturške i formalno-strukturalne osobenosti predstave *Rodoljupci*.

¹⁷ Jovan Hristić, Isto, 304.

¹⁸ Jovan Hristić, Isto, 305.

¹⁹ Isto.

Već u prvom prizoru vidimo da su rodoljupci - baš kao
što je građanski salon u kojem se radnja odvija, davno
odživeo svoje najbolje dane - samo bleđa senka auten-
tičnog građanstva. Pažljiviji pogled otkriva ne naročito
produhovljene izraze lica, neuredne kose, demodirane
frizure, neukusne bele čarape. Takođe, i neki detalji u
izgledu Gavrilovića svedoče o izvesnoj različitosti u od-
nosu na preostale likove: njegov ukupni *styling* (recimo,
fazonirana brada, preozbiljan i namrgoden pogled) nema
gotovo ništa zajedničko s groteskno izobličenim
fizionomijma koje karakterišu rodoljupce. Odmah na
početku počinje kuckanje čašama i konzumiranje alko-
holâ u obilnim količinama. Jovan Hristić lucidno zapaža:
"Sve je, dakle, ružno, a uz to se još i pije. Kad god mu je
tekst dopuštao, Mijač je zbivanja u Rodoljupcima sme-
štao u kafanu, gde se kod Srba i događaju najvažnije
stvari".¹⁸ Sledi prizor Lepršićeve egzaltacije - ovim je likom
načinjena paradigma anahronog "slavjanskog" pesnika ro-
mantičarsko-tradicionalističke provenijencije, inače veo-
ma vitalna i u novijoj srpskoj poeziji. Duhovitu varijaciju
verbalnog iskaza, reditelj je postigao dopisivanjem odgov-
ora na pitanja koja postavlja Lepršić. Naime, premeštajući
se s mesta na mesto (svaki deo pozornice služi mu kao
govornica!), ovaj zaneseni pesnik postavlja tobože ozbilj-
na, presudna nacionalna pitanja - i sam na njih odgo-
vara, dok mu smušeni Šerbulić sve vreme doliva piće.
Zanimljiva je i jedna osobenost Smrdića: njegov zaštitni
znak je cigareta koju u ruci duže drži neupaljenu, nego
što je odista puši. Ta cigareta samo dodatno simbolizuje
Smrdićevu duboku unutrašnju nesigurnost i zabrinutost
za ishod sopstvene sudbine (tačnije: ličnog snalaženja) u
burnim istorijskim dešavanjima. U narednom delu dejst-
va, uvođenjem ženskih likova, vidljivi su i prikriveni,
pomalo opskurni erotski impulsi rodoljubaca. Jovan
Hristić piše da je Mijač "udahnuo u njih nešto što Sterija
(možda) nije ni sanjao da oni imaju - jedan brutalan sek-
sualni život".¹⁹ (A "kada su majka i kćerka nasamo,
dogadaji u Sterijinim komedijama posle toga nikada ne
slute na dobro", osnovna je teza Petra Grujičića na temu



J. S. Popović: *Rodoljupci*, režija: Dejan Mijač, Jugoslovensko dramsko pozorište, 1986.
Milan Gutović, Vojin Brajović, Radoslav Milenković i Miloš Žutić

odnosa između polova u delu ovog pisca.²⁰⁾ Uvodjenje još jednog zanimljivog ženskog lika počinje autoritativnim i bučnim upadom Zeleničke, koja uz aktn-tašnu preko ramena, nosi i flašu rakije u ruci. Pored toga, njeni osobeni znaci su i krst na golom poprsju i muštikla s cigaretom, koja dodatno potencira njenu žensku (pseudosifražetsku) "samosvesnost". Zanimljivo viđenje ovog lika daje Láslo Vegel: "Na ovoj liniji Mijač snažno preinačuje tekst. Ovakva Zelenička je ne samo agresivan snob nego i "ideolog". Mirjana Karanović kreira neobičan tip ženskog komesara, koji prezire svoju okolinu, ali je i čuva: ona zna više, dakle može okolinom bolje da manipuliše".²¹⁾ Takođe ambicioznom i agresivnom ženskom komesaru, reditelj daje i odgovarajuću ulogu: Zelenička, naime, u predstavi organizuje doslovno cepanje Nančikine

zelene (tj. "mađaronske") haljine, što se, inače, u dramskom tekstu, samo razmatra kao predlog. Na ovaj način, ne narušavajući izvorni duh pisca, Dejan Mijač pojačava ostrašćenosti i budalaste postupke rodoljubaca: čim pronade pogodno tlo za plasiranje njihove bezočnosti, on tu mogućnost ne samo što iskoristi – nego je i posebno naglasi. Otuda Feliks Pašić, ne samo za ovu Mijačevu režiju Popovića, s pravom konstatuje: "Likovi su... takvi kakvi su, samo malčice uvećani u ogledalu teatra".²²⁾ Prvo dejstvo završava se, uz odgovarajuću muziku, bojnim pokličem i "rodoljubivim" prizivanjem rata.²³⁾

U drugom dejstvu pratimo Milčikinu opsesiju o udaji, dramsku gradaciju narednih "patriotskih" akcija, a živost donosi, kao i obično, pompejni i raspevani Lepršić, sa

²⁰⁾ Opširnije o tome, u tekstu Petra Grujičića u ovom broju *Teatrona*.

²¹⁾ Láslo Vegel, Isto.

²²⁾ Feliks Pašić, *Bez pardona, Večernje novosti*, Beograd 9. jun 1986.

²³⁾ I ovaj prizor bio je – verovatno i sasvim nesvesno – dalekovid: tokom poslednje decenije veka, Srbija je učestvovala u seriji ratova vođenih u neposrednom okruženju. Tokom tih dejstava, osnovni mehanizam manipulacije koju je sprovodio srpski režim, bio je upravo indukovanje lažnog, nakaradno shvaćenog rodoljublja, dok je prava priroda ratnih pohoda bila sadržana u enormnom i nelegalnom bogaćenju društvene oligarhije.



Dejan Matić i Milan Čučilović
u *Rodoljupcima*,
režija: Gorčin Stojanović
BDP. 1999.

zastavom vezanim oko tela. Gavrilović je daleko od smirenog i odmerenog rezonera: on besni i govori stegnutih zuba, a u interpretaciji Mihajla Janketića, čak i njegove rečenice prepune visokih moralnih zahteva, ne deluju drugačije nego kao okoštale fraze. I on je prikazan u uveičavajućem ogledalu: u trenutku kada, u raspravi s rodoljupcima, retorička sredstva postanu nedostatna, on baca sako na pod i histerično skače po njemu. Poslednji prizor drugog dejstva, jedini je u kojem se pojavljuje Nad Pal. Na scenu se unosi postavljeni sto - i tako građanski salon za momenat postaje kafana, omiljeni *topos* naših društvenih zbivanja. Uz neizbežno nalivanje alkoholom, sledi i raspojasano radovanje podstaknuto novim "patriotičkim" idejama, tačnije: interesima.

Početak trećeg dejstva otkriva žensku surevnjivost između Nančike i Milčike (i naravno, ljubomoru starije, Nančike). Dok su one obuzete razgovorima isključivo o novcu i kavaljerima, agresivna i energična komesarka Zelenička na umu ima preće (dakle, nacionalne) zadatke. Pa ipak, nešto kasnije, Zelenička se strasno bacaa na ucveljenog nečaka Lepršića (što će reći da se i ovde naziru izvesni mračni, incestuzni impulsi), dok ovaj očajava zbog zlehude sudbine vaskolikog srpstva! Smrdić donosi vesti o padu Pešte, nakon čega Žutilov organizuje "skupštinu" oko stola. Nančika vrlo otvoreno koketira s Lepršićem, a dejstvo završava dolaskom uplakane Milčike, koja jedina tuguje zbog sve neizvesnijih izgleda za udaju.

U četvrtom dejstvu vidimo i konkretni ishod rodoljubivih idealja: tačnije, Žutilova kako broji novac. Tokom ovog dejstva, posebno uzbudnje donosi dolazak Skoroteče, kojem reditelj daje izraženiju funkciju nego u dramskom tekstu. Umesto da samo nakratko ude i izade, u Mijačevoj predstavi, Skoroteča nakon predaje pisma naglo pada na pod, odakle jedva govori. Odlazi trčeći, potpuno zadihan. U ovakovom rediteljskom viđenju, lik Skoroteče simbolizuje obezglavljeni i sludenji narod. U jednom intervjuu, Dejan Mijač o tome kaže: "Narod Sterijin sam pokušao da dam kroz onog jadnika koji donosi pismo o porazu, Skoroteču. To je trkač u koga je usaden jedan absurdni motor koji ga pokreće. On trči tamo i ovamo, ne zna ni šta nosi, ni kome nosi, ni gde ide da pogine. On je pokrenut nekom velikom iluzijom,

nekom jakom reči, nekom emocijom. On ide ne shvatajući da svojim grudima štiti nešto što je potpuna negacija tih idea... Narod skorotečari. Trči kao muva bez glave, izdiše, nema snage, ali trči negde a ne zna ni zašto, ni kako, ni u ime čega. Pokrenut je, a da li će istrčati tu svoju trku ili će poginuti uludo, pitanje je".²⁴ U deceniji nakon premijere *Rodoljubaca*, o dalekovidosti ovih reči nije potrebno posebno govoriti. Kraj ovog dejstva obeležen je dolaskom zadihane Zeleničke. Svi su naoružani i unervoženi, a nakon pucnja koji dolazi spolja, sakrivaju se po čoškovima. Jedina je radosna Milčika, zbog napokon izvesnijih izgleda za udaju. U sceni opštег meteža, reditelj dopisuje vrlo indikativnu i duhovitu rečenicu koju Žutilov, jednako držeći zastavu u rukama, izgovara pre nego što rodoljupci napuste boravište: "Stan' te braćo Srbi, prvo da objememo kasu - a onda za Beograd"! Dodajmo da je i ovaj efektan detalj, bio svojevršno anticipiranje potonjih događaja: u ratovima tokom devedesetih godina ovoga veka, srpska zastava postala je nesrećno znamenje ispod kojeg je bilo legalizovano pljačkati, uopšte činiti svakojake zločine. Nakon što rodoljupci grubo spreče Gavrilovića koji ih ometa, dejstvo se završava kolektivnim pohodom na kasu.

Iako se peto dejstvo odvija u Beogradu, scenografija je ista, ali, o promeni prostora nedvosmisleno svedoči Šerbulićev urolani čilim, položen na sto. Šerbulić i Smrdić lamentiraju nad tužnom izbegličkom sudbinom. U petom prizoru, reditelj uvodi kratku pojavu čoveka s cilindrom, koji na potpis donosi papir o prodaji Vojvodine. To je scena koja na najočigledniji način razotkriva demagogiju i prevrtljive karaktere rodoljubaca. Metež, u kojem su svi likovi prisutni na sceni, dostiže kulminaciju. Dejan Mijač dramaturški preinačuje i sam završetak teksta. Umesto Gavrilovićeve rešenosti da pripoveda o beščašcu sunarodnika, njegove poslednje reči su: "Recite vi meni ko je ovdje najveći rodoljubac"? Kraj je alegorijski.

(Kada rodoljupci na kraju svode bilans svojih patriotičkih akcija, ispostavlja se da je bez konkretnе materijalne dobiti ostala jedino gospoda Zelenička. Neverovatna je

analogija sa Biljanom Plavšić, jednom od voda bosanskih Srba tokom rata u Bosni; čak, u Sterijinom tekstu Zelenička u jednom trenutku odlučuje da promeni prezime u Plavić. A ko je pratilo srpsku političku scenu devedesetih, manje mu zanimljivo nije ni delovanje Nančike: iako politički analfabeta, ona se neprestano upliće u poslove svoga muža, a pre svega pokazuje interesovanje za narodnu kasu i finansijsko poslovanje.)

Rodoljupci spadaju u one režije Dejana Mijača u kojima nema izdvojenih glumačkih kreacija, nego počivaju na kompaktnoj i usaglašenoj igri čitavog ansambla. Predstava je dragocena i stoga što je pojedinim učesnicima otvorila nove glumačke perspektive. To zapaža i Feliks Pašić: "Miloš Žutić (koji igra ulogu Šerbulića - prim. K. R.) je, to je valjda konačno jasno, prvorazredan komičar", odnosno, "Vojislav Brajović (kao Žutilov - prim. K. R.), ponovo u Mijačevoj režiji, otkriva godinama skriveni dar".²⁵ Spori tempo u glumi Milana Gutovića je kao zamka koja razotkriva duboku duševnu smetenost Smrdića. O Lepršiću u interpretaciji Branislava Lečića posebno svedoči Dalibor Foretić: "Karikiranost tog lika nikada nije prešla mjeru realistične čvrstine, a ono čime je oduševio... je njegova sposobnost da sa svojim tijelom učini što želi... Lepršićev prvi monolog koji govori skočiviš na stol koji se pod njim ljušta, da bi se, u pravom trenutku, svalio s njega, ostvarivši ne samo pravu dramsku i komičnu poantu već i jedno od onih malih scenskih čuda, koja teatar čine spojem umjetnosti i vještine, koja ga prave kazalištem".²⁶

No, dok likovi rodoljubaca balansiraju na oštroj ivici između marionetskog i karikaturalnog, likovi Gavrilovića i Nadja Pala, bliskiji su realističkom maniru. Ulogu Gavrilovića, kao prgavog moralizatora, igra Mihajlo Janjetić, a Nad Pal je u prvim izvodjenjima predstave bio Miodrag Radovanović, kasnije Branko Cvejić. I ženski likovi bili su saobraženi osnovnom rediteljskom postupku: Mirjana Karanović kao Zelenička, Dijana Šporčić kao Nančika te Vojka Ćordić kao Milčika.

²⁴ Dejan Mijač, *Vreme je za rodoljupce*, Isto.

²⁵ Feliks Pašić, Isto.

²⁶ Dalibor Foretić, Isto.

Predstava *Rodoljupci* dobila je veći broj značajnih profesionalnih nagrada, a u delu naše pozorišne javnosti, povremeno se može čuti mišljenje da je njena recepcija - kada je o publici reč - bila uzdržana (a ta uzdržanost prati ovu komediju još od 1904. godine kada je prvi put bila izvedena). Recimo, Nenad Prokić u pozorišnim novinama *Ludus*, kaže da su "Rodoljupci u poslednje dve decenije jedna od retkih velikih predstava u našem pozorištu", ali dodaje: "To Srbi nisu hteli da gledaju... To što Rodoljupce nećemo da gledamo, to je samo stoga što nećemo da se suočimo sa svojim lošim osobinama".²⁷ Međutim, sam reditelj navodi da je prekid igranja predstave bio uslovлен razlozima druge prirode. Recimo, jedan od njenih glavnih protagonisti, Milan Gutović, u to vreme napustio je podelu, a za izvesno vreme i profesionalno bavljenje glumom.

Naredna predstava na osnovu teksta *Rodoljupci* u Beogradu je postavljena krajem februara 1999. godine u Beogradskom dramskom pozorištu, u režiji Gorčina Stojanovića. Ovi rodoljupci vozikaju se na stolicama s točkovima, ispred visokog zida koji ima opštost postsocijalističkog betonskog skloništa, potpalublja broda (kuda li će ih odvesti?), klaustrofobičnog zabrana ili već nečeg sličnog. Oni su burleskno naoštrena "nogometna momčad", muško

bratstvo latentnih homoseksualnih tendencija, prikaz onog mentaliteta za koji je jedan promašeni penal na utakmici ravan nacionalnoj katastrofi. Najdirektnije je to vidljivo u liku pesnika Lepršića - njegov crnokošuljaški imidž može se tumačiti i kao izraz ostrvlenog šovinizma, koji je, opet, samo maska za prikrivene homoseksualne impulse. Brojna sociopsihološka literatura i neposredno iskustvo našeg i tudeg okruženja, pokazuju da i ovakav koncept treba uvažiti kao legitiman.

U toku pripreme ovog broja *Teatrona*, planirana je premijera *Rodoljubaca* u režiji Dejana Mijača, kojom će nakon požara 1997. biti otvorena nova zgrada Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

KSENIJA RADULOVIĆ

²⁷ Nenad Prokić, *Svako zlo za poneko dobro* (razgovor vodio Feliks Pašić), *Ludus*, broj 45, Beograd mart 1997.



KA ILUZIJI I NASPRAM ILUZIJE

Jovan St. Popović svoje dramsko stvaralaštvo započinje sa tri žalosna pozorja: *Nevinost ili Svetislav i Mileva* (Matica srpska, Pešta 1827; dva izdanja u istoj godini), *Milos Obilić* (Budim 1828), *Nahod Simeon ili Nesrećno supružestvo* (Temščarsko društvo ljubitelja srpskog književstva, Budim 1830).

Ove (uslovno rečeno) tragedije, izuzimajući *Nahoda Simeona* čija tema nije iz nacionalne istorije, promovišu kosovsku tematiku kao "sudbinsku" srž srpske prošlosti, ali i kao kohezionu silu srpskog naroda (svaki narod po jednu tačku sretnu ili nesretnu broji, sa kojom njegovi potomci u svako doba pogled upravljuju)¹. Apsolutno merilo tih drama je Srbija, srpstvo. Iz mitske tradicije gradi se jedan simbolički poredak koji se zasniva na vrednostima (vrlinama i manama) prošlosti koje za cilj imaju budenje nacionalne svesti kod tadašnjeg srpskog gradanina koji se još uvek koleba između

zapadno-evropskih gradanskih elemenata i feudalne tradicije². Ostaje, međutim, otvoreno pitanje koliko su te istorijske drame zaista bile "delovorne" u budenju nacionalne svesti, odnosno onog (i od samog Jovana St. Popovića kasnije kritikovanog) frenetičnog nacionalizma koji se ispoljio u Revoluciji 1848. Tako, za razliku od Jovana Ristića koji u studiji *Književni obrazzi – Jovan Sterija Popović (1806–1856)* insistira na većoj vrednosti žalosnih pozorja u odnosu na komedije i Jovana St. Popovića postavlja medu pisce čija su dela uticala na budenje nacionalne svesti, Miodrag Popović smatra da su "pod Metemihom, posle sredivanja prilika, srpski pesnici mogli do mile volje da pevaju o Kosovu, a glumci da šetaju pozornicom sa krunom srpskih careva na glavi. Mnoga izvodenja srpskih istorijskih drama na diletantiskim predstavama u Pančevu, Novom Sadu i drugde doveće do stvaranja pravog pozorišnog patriotizma. Predstavama srp-

¹ Jovan St. Popović, *Nevinost ili Svetislav i Mileva*, iz predgovora prvom izdanju, Matica srpska 1827.

² U XIX veku, kada je biti pripadnikom naroda/države u Evropi značilo stvarati vlastitu državnost u borbi protiv apsolutizma ili protiv stranih osvajača, rodoljublje se gotovo poistovećuje sa pojmom nacionalizma. Nacionalizam je u ideji romantičarski zanos stvaranja vlastitosti kroz priču o istorijskom narodu. Bez obzira šta ga određuje: jezik ili osećaj zajedništva na temelju mita ili zajedničke istorije. U realnosti, međutim, on je negiranje svake vlastitosti težnjom za univerzalnim kultom prošlosti instrumentalizovanim u političko-ideološke svrhe: gde vlada uzvišenost žrtvenog govora to je sigurni trenutak nastanka patetične epopeje o nacionalnom teatru senki.

skih diletantskih grupa nesmetano su prisustvovali i graničarski oficiri. Oni su od srca pljeskali srpskim kraljevima i carevima na sceni, ali su, verni česaru, i dalje bili spremni da liju krv za veličinu njegove monarhije³. Ne nameravajući da dalje otvaramo ovu krajnje delikatnu temu, navećemo, na kraju – više kao ilustraciju koja ukazuje na sociološku funkciju tadašnjeg pozorišta – i zapažanje Alojza Ujesa: "U Vojvodini XIX veka, koja se naglo razvijala, urbanizovala i prosvetljivala, potrebe za pozorištem bile su iz dana u dan sve veće. Višestruko otudeni čovek prihvatio je teatarski čin kao blisku igru, kao jednu iluziju više, kao jednu mogućnost više za spoznaju vlastite tragične sudsbine koju nije mogao tako lako da razreši. Osvećivao se i obmanjivao teatrom. Teatar je bio jedna igra više u nizu složenih igara Dvora, politike, crkve, plemstva, vojnih vlasti, policijskog sistema i cenzure. Teatar je njemu, ipak, bio i ona dragocena ljudska igračka u kojoj je on mogao da svesno i kritički i na razne načine prikazuje svoj faktički ili umišljeni položaj: da posmatra složenu društvenu igru u koju je uvučen, ali koju i sam proizvodi"⁴.

Otkuda kod Jovana St. Popovića podsticaj za (pseudo)istorijsku tragediju i kakva je njena veza sa satiričnom komedijom? Ne otkriva li ta veza strukturu nacionalne ideologije: odnose između percepcije stvarnosti i nacionalne svesti, odnosno vrednosnog sistema koji je nacionalno probudeni duh zahtevao i ostvario? Ne pokazuju li, konačno, (ne)svesne antitetične saglasnosti između Sterijinih tragedija i komedija u kojoj je meri ideologija (preobraćena u openu) postala predmet autorove autorefleksije, autokritike ili autodestrukcije (*Rodoljupci*).

Ako se ima u vidu da je posle komedija ponovo počeo da piše tragedije, otpada značaj njegovih izjava iz kojih bi se moglo zaključiti da ovo njegovo tragičarstvo treba smatrati kao lutanje i krvudanje, a komediju kao nalaženje samog sebe⁵. Tako može da se postavi pitanje da li se Sterija sa tom unutrašnjom suprotnošću nije nosio tokom celog svog života, da tek pred kraj života uspe da napiše *Rodoljupce*,

komediju koja je u osnovi svojoj tragičniji od svih njegovih tragedija zajedno⁶.

Tu unutrašnju suprotnost Taras Kermauner definiše kao "preolomljenost" između iluzije i realiteta. "Sterijin pogled na svet i društvo razapet je između *Svetislava i Mileve i Rodoljubaca*. U *Rodoljupcima* je stvaran, ironičan, setan. Mada se njegove komedije zovu veselo pozorje, a tragedije žalosno pozorje, istina je možda upravo obrnuta; u početnim tragedijama sve je puno projekata, nade, zanosa; slika sveta u *Rodoljupcima* je besperspektivna. Kao pozitivum ostaje jedino Gavrilovićev umorni skepticizam koji inače insistira na karitativnosti, sluhu za bližnjeg čoveka, ličnom poštenju, karakternoj čvrstini, ali je bez aktivizma; zalet pokreta je izgubljen. Kao da se Sterija nije mogao priključiti ni nacionalističkom pokretu u usponu niti agresivnoj kapitalizaciji; ostao je bidermajerski gradanin s mudrošću koja sledećem dobu nije bila potrebna. Ono je nju smatralo izdajstvom i kukavičlukom a rodoljupci Steriji prebacuju upravo to"⁷.

Nedoumice oko žanrovskog određenja *Rodoljubaca* dobrim delom proizilaze i iz njihove istorijske grade. Naime, u žalosnim pozorjima Jovana St. Popovića istorija je *magistra vitae* i predstavlja dogadaje iz prošlosti, koji autoru dozvoljavaju da prema njima zadrži određenu racionalnu i emotivnu distancu. Tu istorija ima status mita. Nesloga, vlastoljubivost i izdaja kojima podležu junaci žalosnih pozorja, uzroci su pada jakih i izuzetnih likova. Za dramu koja se temelji na ovakvom shvatanju istorije pogodna je forma tragedije. U *Rodoljupcima* istorija se, međutim, pojavljuje kao neposredno videna i doživljena politička aktuelnost, u kojoj nedostaju i vremenska i prostorna distanca između autora i dogadaja... Istoriska drama koja se bavi takvim savremenim, politički aktuelnim dogadajima, ni po sadržaju ni po ishodu ne bi mogla da odgovori nekim bitnim zahtevima tragične radnje. Međutim, *Rodoljupci* nisu mogli biti prikazani ni u okvirima uobičajenih komediografskih modela: "Ozbiljnost i tragika istorijskog dogadaja u kome su bili

³ Miodrag Popović, *Istorijske srpske književnosti/Romantizam*, knjiga druga, Zavod za udžbenike, Beograd 1985, 27.

⁴ Alojz Ujes, *Publika putujućih pozorišnih družina u Vojvodini u XIX veku*, Scena, br.5, Novi Sad 1990, 56.

⁵ "Dakle, posle dugog krvudanja jedva na pravac izdoh, i nadam se da neću s ovog puta svrnuti, počem sam i Pokondirenu tikvu istim manjom napisao." Iz pisma St. Popovića Vuku 20. januara 1832.

⁶ Milan Tokin, *Jovan Sterija Popović*, Nolit, Beograd 1956, 38-39.

⁷ Taras Kermanauer, *Bidermajerski srpski intelektualac između gradanstva i feudalizma*, Javna tribina, Sterijino pozorje, Novi Sad 1981, 84.

učesnici isuviše su bile velike da bi se pribeglo farsi, a preteranost negativnih osobina koje treba raskrinkati na sceni isuviše jaka za standardnu komediju manira⁸.

Tako *Rodoljupci* postaju jedan od paradigmatskih tekstova koji pokazuju da je u životu uska linija između uzvišenog mita, onde i gorkog smeha, potvrđujući stav onih teoretičara drame koji smatraju da o žanru ne treba raspravljati jer žanr određuju reditelji u tekstu predstave.

Hronologija privatne povesnice srpskog pokreta

Rodoljupci – za razliku od većine sačuvanih rukopisa Jovana St. Popovića – nisu datirani. Smatra se da je komad, u definitivnoj formi, napisan u razdoblju između 1850. i 1854. Istina, kao izbeglica u Beogradu (april – avgust 1849) Jovan St. Popović u beogradskim Srbskim novinama 21. aprila 1849. objavljuje apel/glas za rehabilitaciju svog prijatelja Stefana Popovića i u tom tekstu spominju se *rodoljupci-kesoljupci*, što može značiti da je već tada bio preokupiran mišlju da napiše komediju o toj temi. Izvesno je, međutim, da *Rodoljupci* nisu mogli biti napisani 1849, jer od zamisli pa do realizacije moralno je proći dosta vremena, kako zbog Popovićeve bolesti, tako i zbog načina njegovog pisanja. Motivi iz *Rodoljubaca* mogu se naći i u kasnijim spisima Jovana St. Popovića. Motiv o madarskim imenima koja u Vojvodini Srbi daju svojoj deci, kako primećuje Milan Tokin "srećemo u Sterijinom 'razlogu' u kome se zalaže za napuštanje gradanske azbuke i povratak na crkvenoslovensku. U Svetovidu godine 1853. objaviće i epigram *Ljubitelj slobode* a i pesmu *Pohvala sliku*, a u obema isto nalazimo ne samo motive iz *Rodoljubaca*, već baš po ovim dvema pesmama možemo slutiti da je Sterija te godine najviše radio na ovoj komediji"⁹... Komediji koja za života Jovana St. Popovića neće biti štampana niti izvedena na sceni... Posle njegove smrti (1856) rukopis će pripasti naslednicima Jovana St. Popovića i ostaće u Vršcu sve do 1878. kada ga ovi, zajedno sa ostalom rukopisnom zaostavštinom, predaju Matici srpskoj gde se autograf *Rodoljubaca* i danas nalazi.

Ako i prihvatimo malo verovatnu mogućnost da se do 1868. godine (kada je Jovan Bošković u Vili br. 18, str. 424

– 426 objavio Spisak neštampanih dela pok. Jov. Sterije Popovića) za *Rodoljupce* nije znalo – "mada je teško verovati da elita dobro obaveštenih srpskih intelektualaca koja se oko Srpskog narodnog pozorišta okupljala nije imala uvid u Sterijinu književnu zaostavštinu"¹⁰ – postavlja se pitanje zašto su *Rodoljupci* i u narednom periodu (sve do početka XX veka) prečutkivani?

Godine 1878, kada je rukopis dospeo u Maticu srpsku, sekretar i urednik njenog Letopisa bio je Antonije-Tona Hadžić, koji je istovremeno i predsednik Pozorišnog odseka Društva za Srpsko narodno pozorište. Njemu je, dakle, tekst bio "nadolihat ruke", pa opet *Rodoljubaca* nema – i neće ih biti na sceni Srpskog narodnog pozorišta sve do 1924. "Sve do početka ovog veka *Rodoljupce* ne spominje nijedan naš istoričar književnosti, čak ni oni koji su se više-manje bavili Sterijom. Ljuba Stojanović, na primer, u predgovoru *Davorju* u izdanju Srpske književne zadruge, 1892, navodi sva najvažnija i skoro sva manje važna Sterijina dramska dela, ali o *Rodoljupcima* – ni slova; ne zna ni da postoje. Pavle Popović ih u svojoj znamenitoj raspravi *Srpska drama u XIX veku*, objavljenoj 1902. u Srpskom književnom glasniku, spominje samo po naslovu, i pravda se što ih u raspravi, govoreći o Sterijinim delima, ne uzima u obzir kao ni neka druga koja su tada još uvek bila u rukopisu, jer on razmatra samo objavljena, dakle štampana dramska dela. Pretpostavljam da je Popović mogao saznati za *Rodoljupce* kao član Pozorišnog odbora Narodnog pozorišta u Beogradu, koje je poslednjih godina prošlog i prvih godina ovog veka ostvarivalo jedan zamašan repertoarski projekat: da u dužem ciklusu prikaže ceo komediografski opus Sterijin; biće da je to bio povod da se od Matice zatraže prepisi njegovih dotle neštampanih dela, pa je beogradsko pozorište tako došlo i do teksta *Rodoljubaca*".¹¹

Rodoljupci su prvi put prikazani na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu 30. decembra 1904. godine, a proces izlaska iz arhivske tame završiće 1909, kada je komad štampan u XVIII kolu Srpske književne zadruge, zajedno sa *Džandrljivim mužem* i *Sudbinom jednog razuma*.

⁸ Marta Frajnd, *Sterija, istorija i Aristofan*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1992, 224.

⁹ Milan Tokin, *Jovan Sterija Popović*, Nolit, Beograd 1956, 175.

¹⁰ Petar Marjanović, *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta 1861-1868*, SNP, Novi Sad 1974, 32.

¹¹ Luka Dotlić, *Iz našeg pozorišta starog*, SNP, Novi Sad 1982. 182.

"Tih pet godina – od prvog izvodenja, 1904, do prvog objavljivanja, 1909. – čine period pune afirmacije *Rodoljubaca* – i u književnom i u idejnem pogledu. Tek tada je Sterija jasno i glasno saopštilo šta je htelo ovim komadom da nam kaže. Njegovi suvremenici, dakle, za kritiku iznesenu u *Rodoljupcima* na njihovo ponašanje u 1848. i 1849. godini nisu uopšte znali, pa ih se, prema tome, nije mogla ni dojmiti. Imajući to u vidu, *Rodoljupci* su, u stvari, jedno veliko zaveštanje Sterijino, jedna njegova jetka poruka i ljudska opomena, istovremeno."¹² Dokazivanjem da su *Rodoljupci* pola veka "skrivani", još uvek nismo odgovorili na pitanje – zašto? Gotovo svi autori koji su se bavili ovim pitanjem razloge traže i nalaze u istorijsko-sociološkom kontekstu: ni politička klima, ni društveno-politički odnosi, ni opšta konstelacija u drugim oblastima javnoga života nisu bili pogodni za iznošenje na scenu komada u kojem je oštrica satire uperenja protiv lažnih srpskih rodoljubaca. "Sterijino razočaranje u vojvodansku inteligenciju i građanstvo – u širokim slojevima publike moglo se tada, nažalost, tumačiti kao vredanje najsvetlijih nacionalnih osećanja. Ni sam Sterija nije bio svestran pravih reperkusija istorijskih dogadaja koje je opisivao, a to je još manje mogla publika, kojoj bi verovatno smetalo što su u ovoj komediji naslikani samo periferijski refleksi ovih, za srpski narod sudbonosnih zbivanja."¹³

Tražeći dalje uzroke zašto se *Rodoljupci* nisu našli na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u periodu 1861 – 1868, Petar Marjanović, osim što ističe da bi "prikazivanje *Rodoljubaca* u to vreme izvesno bio mač s dve oštice i ne bi poslužio onim neposrednim zadacima koje je pozorište pred sobom imalo", razloge nalazi i u složenoj istoriografskoj tematiki dela. "Za tadašnje gledaoce, mada je reč o dogadajima skore prošlosti, teška i složena bila je i tematika *Rodoljubaca*. S obzirom da ni do danas u našoj istoriografiji nije izvršena sveobuhvatna analiza dogadaja iz 1848. godine, u sličnom su položaju i današnji gledaoci... I fabula *Rodoljubaca* predstavljalja je, a predstavlja i danas, izvesnu teškoću za potpuno razumevanje. Sterija kao da prepostavlja da su publici poznati svi tadašnji dogadaji, kako na bojištima tako i u pozadini, da su joj poznate sve one diplomatske zakulisne igre i sve one tragične nedrće kroz koje je narod kroz bunu prolazio."¹⁴

¹² Luka Dotlić, *Isto*, 183.

¹³ Petar Marjanović, *Isto*, 32–33.

¹⁴ *Isto*, 33.

¹⁵ Milan Bogdanović: *Rodoljupci*, Jovan Sterija Popović, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd 1965, 99.

¹⁶ Jovan St. Popović, *Rodoljupci*, *Dramatski spisi III*, Srpska književna zadruga, Beograd 1909.

Na kraju, nameće se još jedno pitanje: da li je Jovan St. Popović uopšte želeo da to svoje delo za života štampa? Biće – kako nas obaveštava Luka Dotlić – da nije: "To bi se dalo zaključiti i po rukopisu dela, vrlo brižljivo ispisanim, čini mi se s malo lektorskih intervencija, tako da autograf svojim spoljnjim izgledom ostavlja utisak kao da je spremljen da se nekome ostavi u amanet"... Ne pokazuje li, međutim, autorova napomena iz predgovora – da će se citatelji "iz gdekojih opština začuditi, kad svoje Smrdiće, Šerbulice, Žutilove, itd. u svojoj istovetnosti nadu" – da je Jovan St. Popović, ipak, imao nameru da za života objavi *Rodoljupce*? U svakom slučaju, i sam svestan da je napisao komediju izuzetne otvorenosti, satiričnosti i smelosti, koju mu savremenici – "u jednom trenutku opšte ponesenosti, ispred opasnog zanosa masa"¹⁵ – ne bi mogli oprostiti, Jovan St. Popović je za buduća vremena svoj "usamljenički i negativan" stav prema srpskom pokretu 1848. obrazložio u predgovoru *Rodoljubaca*, artikulišući na taj način aktuelnu problematiku sadržanu u ovom delu. Jezgro tog predgovora je – kao uostalom i svih predstojiva njegovih drama – autorova odbrana (teme, motiva) i isticanje namere /cilja/ dramskog teksta: zabava i pouka.

"Pozorije dakle ovo neka bude kao privatna povesnica srpskoga pokreta. Sve što je bilo dobro, opisaće istorija; ovde se samo predstavljaju strasti i sebičnosti. A da moja namera nije s otim ljugu bacati na narod, nego poučiti ga i osvestiti, kako se i u najvećoj stvari umeju poroci dovijati, svaki će blagorazuman rodoljubac sa mnom biti saglasan."¹⁶

Navedeni odlomak pokazuje i autorovu težnju da razgraniči: sveobuhvatna interpretacija dogadaja i vrednovanje srpskog pokreta u kompleksu revolucija 1848. nije tema *Rodoljubaca* nego istorije. Privatna povesnica srpskog pokreta treba da pouči i osvesti: (samo)glorifikacija nacionalnih mitova je iluzija koja vodi u pogubnu nacionalnu euforiju, u sindrom strasti i sebičnosti, koji je, nažalost, metaistorijski i univerzalan.

MILORAD RIKALO

Istorijska
pozadina
Rodoljubaca



UTICAJ VELIKE ISTORIJE NA „PRIVATNU POVESNICU”

One, 1848. godine, kada u malom banatskom gradu počinje zbitje *Rodoljubaca*, gori cela Evropa. To je godina "proleća naroda" u kojoj se revolucija širila ritmom najbržih onovremenih skoroteča. U doba kada su Rotšildovi kuriri stizali od Pariza do Beča za pet dana, revolucija je stigla za dve nedelje od Pariza do Berlina, a zatim za par dana do Beča i Budimpešte. Potres koji je razdrmao Evropu od Baltičkog mora do Palerma, od Pirineja do Transilvanije, najviše je ličio na "svetsku revoluciju" o kojoj su odvajkada sanjali revolucionari. Posvuda su se zaočile razne trobojnice, sve proistekle iz Francuske revolucije. Međutim, te trobojke, iako sve čeda iste revolucije, bile su različitih boja, međusobno suprotstavljene. Isto tako, sloboda, na svačijim usnama, bila je drugaćije shvatana.

Sve su revolucije imale ogromni početni uspeh i sve su ubrzo propale. Do zime 1848. godine, revolucija je trajala još samo u nekim delovima Italije i u Madarskoj, a do leta

1849. godine i tamo je poražena. Dok je u svom epicentru Francuskoj, revolucija imala uglavnom socijalni karakter, u Italiji i Madarskoj je poprimila karakter rata za nacionalno oslobođenje. U Madarskoj su stvari komplikovane time što su Madari činili manje od 40% stanovništva, a njihovo revolucionarno rukovodstvo je odbijalo da omogući bilo kakva nacionalna prava nemadarskim narodima. Tamo se revolucija pretvorila u ogorčeni rat celog madarskog naroda, ne samo sa bečkim dvorom, već i sa najvećim delom nemadarskih naroda Ugarske, a na kraju i sa Rusima, koji su konacno uništili madarsku revoluciju. Do intervencije ogromne ruske vojske, madarska revolucionarna vojska je bila najuspešnija revolucionarna vojska tadašnje Evrope, zadavši nekoliko velikih poraza Austrijancima, uključujući i bana Jelačića koji je predvodio hrvatske i srpske trupe.

U madarsku revoluciju su se već prvih dana uključili i Srbi, pre svih daci Tekelijanuma u Pešti, medu kojima su bili

Jaša Ignjatović, Jovan Đorđević i Jovan Subotić. Oni su sastavili srpske zahteve u 17 tačaka, u kojima su priznali «madarsku narodnost» ali su tražili i upotrebu svog jezika, upravljanje školama, srazmerno učešće u državnoj upravi. Madari su nerado gledali i na ovakve blage srpske zahteve. Pred Srbe se postavila strašna dilema: da podrže revoluciju i rizikuju pomadarivanje, ili da podrže bečki dvor i budu sredstvo kontrarevolucije. Mitropolit Rajačić je apelovao na Srbe da ostanu u miru, da plaćaju feudalne dažbine i da «ne slušaju nikakvi drugi učitelja». Stariji srpski političari su takođe bili za opreznost, ali ne i omladina koja je maštala o obnovi Dušanovog carstva, ili o novom slovenskom carstvu. Deo liberala je bio za socijalne reforme i slobode koje je nosila madarska revolucija.

Prvi nemiri su izbili u središtu sremske županije Vukovaru, a zatim u gradovima Vojne granice, Pančevu i Zemunu. «U prvim pobunama po srpskim naseljima još nije bilo jasno gde je granica koja deli madarske pristalice od njihovih protivnika» (Ekmečić). U Zemunu su prvo nosili madarske kokarde, u znak podrške revoluciji, ali su te kokarde zamenjene srpskim zastavama. Deputacija novosadskih Srba predvodena studentom prava Đordjem Stratimirovićem, hladno je primljena u madarskoj Dijeti. Na povratku, upaljene su novosadske matične knjige vodene na madarskom jeziku. Mitropolit je bio primoran da za prvi maj (13. po novom kalendaru) sazove Narodnu skupštinu. U aprilu, već gori Vojna granica, otima se spahijaška i manastirska zemlja. Već počinju prelazi gradova iz ruke u ruku. U Kikindi su skinuli madarsku zastavu i pustili robijaše koji su počeli sa paljevinom, pljačkom i još retkim ubistvima. Međutim, na pojavu madarske vojske, opet su istaknute madarske zastave, a vodi pobune izručeni. Tamiški veliki župan Petar Čarnojević dobio je mandat od madarske vlade da oružanom silom uguši nerede i proglaši preki sud u Banatu i Šajkaškoj, kao i gradovima Novom Sadu, Aradu i Temišvaru.

Majska skupština je održana u atmosferi opšte euforije. Proglašena je „Srbska Vojvodina“ koja je obuhvatala Srem, Banat, Bačku, sve do Oršave i Segedina. Ovaj „entitet“ je stupio u savez sa Trojednom Kraljevinom Hrvatskom, Slavonijom i Dalmacijom. Banatskim Rumunima je priznata „narodna samostal-

nost“. Stvoren je Narodni odbor kao neka vrsta vlade. Madarska vlada je srpsku skupštinu proglašila nezakonitom. Austrijski dvor, u želji da se sporazume sa Madarima, predao im je vlast nad Vojnom granicom i lišio bana Jelačića banskog zvanja. Srpsko-madarski rat je počeo napadom generala Hrabovskog na Karlovce.

U međuvremenu, Hrvati su zauzeli protivmadarski stav, a vlasta Kneževine Srbije je počela da podstiče ugarske Srbe da se stave na stranu Hrvata. U letu 1848. godine stižu i organizovani dobrovoljci iz Srbije, od avgusta pod Knićaninovim rukovodstvom. Razlike između Srba i Hrvata još uvek nisu jasne: u Zagrebu ističu srpske kokarde, a izgleda da je do razlikovanja srpske i hrvatske trobojke (koje su inače obe nadahnute sveslovenskim kongresom u Pragu) došlo slučajno, jer je postojala i namera da to bude jedna zastava. Koreni onog što je kasnije nazvano jugoslovenstvo, utemeljeni su ovom revolucijom, a Srbi i Hrvati su se kao retko kad u svojoj istoriji, u njoj zajednički borili.

Ata borba je bila pravi opštenarodni rat između južnih Slovena i Madara: u tom su ratu goreli građevi, a civili bivali ubijani, pljačkani i proterivani. Sentomaš u Šajkaškoj je postao simbol srpskog otpopa, jer su Srbi (a među njima i veliki broj srbjanskih dobrovoljaca) u njemu uspeli da više puta odbiju madarske napade. Zato je i nazvan Srbobran. Situacija u Banatu je, međutim, bila mnogo nepovoljnija za Srbe, jer su tamo sem pobede kod Ečke, uglavnom trpeli poraze. Svi pokreti trupa su bili praćeni odmazdama nad neprijateljskim civilnim stanovništвом.

U septembru je Hrvatska objavila rat Madarskoj, a zatim i Austrija, koja je već od avgusta rešila da upotrebi Srbe i Hrvate protiv Madara. Novi car, Franja Josif, potvrdio je odluke Majske skupštine, ali nije definisao teritoriju Vojvodine. Već u oktobrskom ustavu iz marta 1849. godine nije više reč o autonomnom položaju Vojvodine. Srpska vojska je uglavnom stavljena pod komandu carskih austrijskih oficira.

U proleće 1849. godine je krenula madarska protivofanziva, pa je i sam Srbobran. Dok su se u Šajkaškoj Srbi uz pomoć dobrovoljaca brzo konsolidovali, u Banatu je došlo do sloma srpskog pokreta. Palo je Pančevo 10. juna, a

na godišnjicu napada na Karlovce, 12. juna, Novi Sad je zapaljen artiljerijskom vatrom sa Petrovaradina. Izbeglica je bilo 30 - 40 000 po celom Sremu i u Beogradu. Tek je slom Madara u ratu sa Rusima u letu 1849. godine okončao i rat u Vojvodini. Učešće južnih Slovena u gušenju madarske revolucije, a posebno učešće Rusa, izazvalo je talas antislovenskih osećanja kod tadašnje evropske levice. Verovatno je zbog uloge Srba i Hrvata u ratu sa Madarima, Engels nazivao južne Slovene „Völker Abfall“ (otpad od naroda). Austrijski dvor, naravno, nije održao obećanja data u vreme rata sa Madarima. U čitavom ovom ratu pогinulo je po (oko) 6 000 Srba i Rumuna, 1 000 Hrvata, 10 000 Austrijanaca, 24 000 Madara i više desetina hiljada Rusa.



Svi ovi podaci koje obično srećemo po knjigama „klasične“ istoriografije, pomalo deluju suvo. U njima nema „privatne povesnice srpskog pokreta“, kako bi Sterija rekao u svom predgovoru. Uticaj velike istorije na male

ljude, njihove živote, porodice, poslove i osećanja, danas je u središtu interesovanja istoriografije. Takva saznanja nam, na žalost, uglavnom ne nude knjige iz naše istoriografije, ali, na sreću, tu su Sterija, Jaša Ignjatović, Sremac, a nešto kasnije i Glišić, Laza Lazarević i Matavulj. Među svima njima, možda nema bolje „uhvaćenog“ velikog istorijskog trenutka kao u *Rodoljupcima*. Zapravo, *Rodoljupci* prevazilete okvire male i parohijalne srpske književnosti. Teme i likovi svih ostalih pisaca mogu se naći i drugde, isto kao i teme i likovi ostalih Sterijinih komada. *Rodoljupci*, pak, mogu se zbivati samo u Vojvodini za vreme Revolucije 1848. godine. Ova, prividno, komedija, predstavlja dragoceno svedočanstvo prave istorijske tragedije malih ljudi u velikim vremenima koja uništavaju čitav svet kakav su poznavali, stavljujući ih pred političke i moralne izbore koje ne razumeju ili kojima nisu dorasli. Njihova zbumjenost oko nacionalnih simbola nije samo odlika površnosti ili pozerstva. U pitanju je svet koji otkriva nacionalne identitete, a koji još uvek nisu tako čvrsto utvrdeni kao što se kasnije verovalo, pogotovo ne u južnoj Ugarskoj. Otuda originalnost *Rodoljubaca*. Jedan od osnovnih

Rodoljupci, režija: Dejan Mijač, JDP 2003.



komičkih zapleta, stalna smena nacionalnog opredeljenja, nije samo komičko preterivanje, već slika jednog metežnog trenutka, u kome svi žele nacionalnu i društvenu slobodu. Cela 1848. godina je započela u slobodarskom duhu borbe za demokratiju i oslobođanja na svim poljima, pogotovo na nacionalnom.⁹ Veliki ideali, društvene i nacionalne slobode, na terenu života običnih ljudi pretvaraju se u medususedski rat i pljačku. Da stvari budu još složenije, ne samo da svaka grupa vidi slobodu isključivo za sebe, već postoji i nedoumica oko pita-nja ko smo to „Mi”, a ko „Oni”? – i to ne samo u slučaju Srba i Madara, gde su razlike, makar jezički i verski, ako ne i politički, jasne, već u mnogo zamršenijem slučaju Srba i Rumuna (Šerbulić), a da i ne govorimo o različitim shvatanjima onoga što bi danas zvali „integracija”. Da li praviti Dušanovo carstvo svih Srba, ili neku državu južnih Slovena, ili panslovensko carstvo, ili pak biti deo reformisane Madarske? Lepršić nije samo pesnik – samozvani nacionalni vizionar, kakvih smo se nagledali i u kasnijim vremenima. Ne samo intelektualne elite onovremenih Srba, već i svih ostalih naroda Habzburškog carstva nalaze se pred sličnim problemima. Svi veruju da otkrivaju zaboravljene nacionalne vrednosti, a zapravo stvaraju sasvim nove. Svi se plaše da će biti progutani od većih naroda; čak i sami Madari, čije je plemstvo do pred revoluciju na Saborima govorilo latinski, a čija je elita govorila nemački. Stare elite su bile ravnodušne prema tim pučkim idealima kao što su narodni jezik, ili narodna prava. Nove elite, arme je ljudi željnih bilo kakve sigurne službe, a bez aristokratskog znanja jezika, bile su nosilac nacionalnih pokreta.

Treba imati na umu još jednu tragičnu dimenziju 1848. godine u južnoj Panoniji. Nama koji smo preživeli 20. vek, „vek mega smrti” sa milionima žrtava i svim mogućim zverstvima, brojevi žrtava i materijalne štete 1848. godine, deluju manje nego savremenicima. Setimo se da je to vreme bidermajera, stabilnosti i reda, u kome su ratovi na domaćem terenu bar vek i po daleko. Niko od junaka *Rodoljubaca* nije mogao da zapamti takva iskustva kao što su izbeglištvo, gradanski rat, pokolji. Nji-

hova želja da učare što više i produ što jeftinije, nije samo znak pokvarenosti njihovih naravi. Iako Srbija jamačno nije imao nameru da ublažava slabosti nijednog od svojih junaka, ja ne mogu bez odredene simpatije da pomislim na žene iz *Rodoljubaca*, koje usred „muškog” ratovanja i politikants-tva, čeznu za malim, običnim ciljevima: da idu na bal, nose lepe haljine, da se udaju. A zatekle su se u istorijskom trenutku kada su i bezazlene intimne ljudske odluke – sa kim se dopisivati, ili plesati – taoci velike politike.

Dovedesete godine 20. veka dodatno su „obogatile” čitanje ovog komada. Problemi ratnog proterstva ili izbeglištva deluju bolno poznato, kao i konfuzija oko određivanja nacionalnih granica i identiteta, kao i moralna predaja i prodaja. Je li srpska istorija tragikomični krug? Iako Srbija pesimistički zaključuje: „hoće li se naći koji će reći da po ovakovima može narod procvetati?”, srpski narod je ipak procvetao čak i posle sloma revolucije 1848. godine. Nadamo se da će i današnji pesimizam biti opovrgnut sličnim budućim razvojem.

PREDRAG J. MARKOVIĆ



HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

PUČINI, ČOVEK POZORIŠTA



Izložba

u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije

autor: kustos Ksenija Vujović

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

47

Kada sam, prošlog decembra, bio pozvan da otvorim izložbu autora Ksenije Vujović "Pučini na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu" u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, prva asocijacija mi je bila na izložbu fotografija posvećenu Pučiniju organizovanu novembra 1974. u milanskoj Skali¹. Obema izložbama je zajedničko da se osvrću na ličnu, životnu Pučinijevu priču i na istoriju postavljanja na scenu, u tim pozorištima, Pučinijevih dela, sa posebnom pažnjom na sva značenja reći "teatar".

Ali zbog čega "pozorišna" izložba o jednom muzičaru? Zbog čega izložba fotografija? Ako obratimo pažnju na muzički žanr - lirska scena - i na muzičara Đakoma Pučiniju, odmah će biti jasna adekvatnost pozorišnog elemen-

¹ Vidi: katalog izložbe *Pučini*, Muzej Milanske skale od 30.11.1974. do 11.1.1975.



ta, kao što će i Muzej pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu biti idealan prostor za postavljanje jedne takve umetničke inicijative.

Veza Pozorište - Opera u Italiji je posvedočena velikim brojem teatara koji se posvećuju lirskom repertoaru: Lorenzo Bianconi² nam skreće pažnju da se između 1821. i 1847. godine izgradilo više od sto teatara, između 1830. i 1840. godine bilo je više od 248 lirskih sezona (117 redovnih, 57 vanrednih i 74 povremenih), i to iako je italijanska teritorija bila podeljena u više država: na kraju 1890. godine u Italiji ima 1055 lirskih i dramskih pozorišta, od kojih jedanaest reževisanih uglavnom za opere (*Comunale* u Bolonji, *Bellini* u Cataniji, *Pergola* u

Firenci, *Carlo Felice* u Denovi, *Scala* u Milanu, *S. Carlo* u Napulju, *Bellini* u Palermu, *Argentina* i *Costanzi* u Rimu, *Regio* u Torinu i *La Fenice* u Veneciji). Libreta se posmatraju kao pozorišne drame, štampaju se i dostupna su publici, dok je partitura rezervisana za profesionalce koji rade na postavljanju dela. Jednom reču, u 19. veku u Italiji vrhunac muzičke umetnosti bila je opera dok su bile zapostavljene druge forme muzičkog izražavanja za koje je Italija bila uzor do tog momenta (nije slučajnost da su Pučini i Verdi komponovali duhovnu muziku sa operskim uticajem). Posebno Pučini ima odnos prema drami i sceni označen istančanim osećajem za akciju i pozorišni efekat. Ksenija Vujović³ sa pravom primećuje kako Pučini odabira temu iz drama već videnih na sceni, da bi mogao biti siguran u njihov efekat u pozorištu. Tipična za to je inspiracija za operu *Madam Baterflaj* koju je dobio nakon što je u Londonu prisustvovao Belaskovoj pozorišnoj verziji istoimene novele J.J. Langa: i zanimljivo je da Pučini nije znao engleski.

Pučinijev savet mlađom muzičaru iz Luke, Đovanetiju, svedoči koliko je Pučini uticao na rad libretista i o potpunoj podređenosti koju je od njih zahtevao: "...muzičar bi morao da zna da sam napise libreto, ili da bar vodi libretistu u formiranju činova, u raspoređivanju scena, itd, jer muziku mora da stvara maestro, i samo on, na kraju, može znati po svojim kriterijumima, šta može da se pretoči u muziku, ne libretista. Dobro, on može da ima dobre zamisli o postavi dela, ali kompozitor ima pravo na zadnju reč. Ja sam uvek htio i radio tako, i ne bih mogao ništa da stvorim (kad bih našao temu koja me zaista zanima) ako prvo sadržaj a posle i libreto (...) ne bi zadovoljavali u potpunosti moje namere koje sam instinkтивno osetio u dubini duše kada sam se sreo sa temom."⁴ Kao dokaz za ovakav stav dovoljan je osrvt na Pučinijevu prvo remek delo *Manon Lesko* na čijem libretu su radili Leoncavallo, Praga, Oliva, Ilika, Đakoza, Rikordi, ali je na kraju uvek ostalo stilski koherentno jer je iz svih bio jedan autor – Pučini.

² Vidi: Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia* - Bologna 1993.

³ Vidi: Ksenija Vujović, *Dakomo Pučini na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu*, Beograd 2002.

⁴ Nav. u Alfredo Bonaccorsi - *Giacomo puccini*, u *La musica - Encyclopédia Storica* Vol. III Torino 1996, 832.

Osećaj za scenu dokazuje i svojim dramaturškim adaptacijama drama koje mu služe kao izvor tema: kao u *Toski* u kojoj uspeva da smanji impozantan broj od više od sto uloga iz Sarduove drame na tri glavne i tri sporedne uloge, dajući muzici zadatku da uprizori ambient 19. veka. Još upadljiviji primer je slučaj sa *Devojkom sa Zapada* čiji libreto ima mnogo veći scenski efekat od već zaboravljene Belaskove drame *The Girl of the Golden West*, i to zahvaljujući adaptaciji ad hoc kojom se briše jedan ceo čin iz izvorne drame (III čin koji opisuje sudeće Džonsoruu).

Mnoge promene su vodene duhom tadašnjeg vremena. Mario Apolonijo primećuje kako „kultura romantizma dolazi u pomoć dekadentnoj melodrami i daje joj način da traje još neko vreme pribegavajući kategorijama emocija, koje u ostalom nisu izostale ni u jednom periodu istorije teatra”⁵. Ali, posle 1860. romantični sentimentalizam je diskreditovan, a da bi se uravnotežilo obilje emocija došlo se do kompromisa da se uvedu elementi realnosti i u melodrami. Zbog ovoga, u Pučinijevom delu više od verizma radi se o iluziji realnosti: Pučinijev temperamen „ga vodi da stvara poeziju o sopstvenoj melanhoniji, da integrise svoju patnju sa predstavom jedne poetike poverene izmišljenim ličnostima, ali autentičnim u njihovoj psihološkoj i umetničkoj realnosti” (Bonakors) ⁶. Pučinijevske emocije su sažete u *Triptihu*: ljubomora (*Plašt*), materinstvo (*Sestra Andelika*), šala (*Dani Skiki*), koji sledi sporedne likove kao Benua i Alcindoro iz *Boema*, i koji će imati naslednika u liku Goro-a u *Turandotu*.

Pučinijeva dramaturška aktuelnost je pre svega igrati „na efekat isčekivanja u odlučujućim momentima, ili na emotivnom poistovećivanju publike u grčevitom isčekivanju događaja koji se mora desiti ali se ne zna kada: to je postupak upotrebljen za smrt Mimi u *Boemima*, za

pravo-lažno strejanje Kavaradosija u *Toski*, za partiju karata u *Devojci sa Zapada*, za rešavanje enigma u *Turandotu*. Ovaj efekat isčekivanja biće potpuno usvojen od strane kinematografije (tj. prozne umetnosti koje najdirektnije nasleđuje ideološke i tehničke karakteristike melodrame, i koja će od početka dvadesetih godina 20. veka zauzeti mesto melodrame u masovnoj kulturi”⁷.

Ali vratimo se na izložbu fotografija⁸. Fotografije iz Pučinijevog života prikazuju nam momente sa kojima možemo sastaviti figuru muzičara od njegove osamnaeste godine do perioda kada je napisao *Turandot*, i beleže neke aspekte njegovog privatnog života (ljubav prema lovu i automobilima, izleti u čamcu, priatelji i porodica). Ali, od posebnog značaja je bogatstvo sakupljenog materijala o izvođenju Pučinijevih dela u Narodnom pozorištu u Beogradu, od prve postavke na scenu jedne Pučinijeve opere (*Toska*, 10. januara 1914.) do naših dana.

Veliki broj fotografija ženskih uloga iz Pučinijevih dela navodi na razmišlanje o značaju žena u kompozitorovom svetu.⁹ Ne treba zanemariti da je Pučini ostao bez oca kada je imao pet godina i da je skromno živeo sa majkom, pet sestara i bratom. U njegovom životu je veliki uticaj imala prvo majka, koja umire 1864. kada Pučini doživljava prvi uspeh kao kompozitor sa operom *Le Vili*, a zatim Elvira Bonturi Đeminjani, žena njegovog školskog druga, koja će ostati uz kompozitora celog života (i za koga će se udati 1904. nakon smrti prvog supruga).

Nije slučajnost da su ženski likovi glavni i najaktivniji akteri Pučinijevih drama (skoro svi naslovi njegovih opera spominju glavni ženski lik), i već sa *Manon Lesko* heroina se izdvaja zbog istaćane-rafinisane psihologije, zbog duhovnih kvaliteta i fizičke lepote: njegova Manon je jače volje nego ona u romanu Prevosta (u kome je glavni lik ustvari De Grij), u njegovoj Manon već se

⁵ Vidi: Mario Apollonio *Storia del teatro italiano* Vol. II parte quarta *Il Teatro dell' età romantica* - Firenze 1981, 637.

⁶ Alfredo Bonaccorsi, 829.

⁷ Lorenzo Bianconi, nav. delo, 88.

⁸ Za sve spomenute fotografije vidi Ksenija Vujović, nav. delo

⁹ Vidi: Giampaolo Rugarli *La divina Elvira - l' ideale femminile nella vita e nell' opera di Giacomo Puccini* - Venezia 1999.

¹⁰ Vidi: Mario Apollonio, nav. delo



Dakomo Pučini sa sinom Tonijem

prekida sa operom *Plašt*. Ali dok Manon postaje svesna svoje negativnosti kad ju je ova već uništila i Madam Baterflaj nalazi spas u samoubistvu, Sestri Andeliki oduzima se pravo na materinstvo u ime lažnih moralnih pravila njenog društvenog staleža.¹²

Na ovom mestu nećemo ulaziti u detalje Pučinjevog uspeha u Beogradu¹³ ali želimo podvući prisustvo Pučinijevih dela na beogradskom repertoaru još od 1900. godine, kada su bile izvedene arije iz *Boema*, pa sve do prvog izvodenja jedne opere (*Toska*) već 1914. Ovi podaci

su vrlo značajni ako se uzme u obzir situacija Beograda pre, za vreme i posle Balkanskih ratova i na pragu prvog svetskog rata. I zvanični početak rada Beogradske opere počinje u znaku Pučinija sa premijerom *Madam Baterflaj* 1920. godine, a zatim sa premijerom *Boema* u junu iste godine. O značaju koji beogradske scene dobijaju posle drugog svetskog rata svedoče velika svetska imena koja su pevala Pučinija u Beogradu (Franko Koreli, Đan Đakomo Guelfi, Đuzepe Di Stefano itd.) uključujući i Tita Gobija, jednog od najboljih izvođača uloge Skarpie. Ali veliki broj domaćih pevača, neki od njih svetskog glasa, zajedno sa čestim izvođenjem Pučinijevih dela u Narodnom pozorištu, dokazuju još jednom da je opera „italijanski izum, koji je moderna Evropa diveći se prisvojila.“¹⁴

ANDREA DARDI

prevela s italijanskog Ivanka Zdravković Dardi

Napomena:

Izložba je otvorena 23. decembra 2003. Na otvaranju su govorili Andrea Dardi iz Italijanskog instituta za kulturu, Dejan Savić, direktor Opere Narodnog pozorišta i Ksenija Vujović, autor.

¹¹ Alfredo Bonaccorsi – nav. delo, 836-837.

¹² Michelle Girardi, *Giacomo Puccini, l'arte internazionale di un musicista italiano* Venezia 1995, strana 399

¹³ Vidi studiju K. Vujović i njenu preciznu hronologiju premijera Pučinijevih dela u Beogradu - Ksenija Vujović, nav. delo

¹⁴ L. Bianconi, nav. delo, 40.



Foto: Branko Belić

POZORIŠNI KRITIČAR, JEDNA KARIJERA

(SA VLADIMIROM STAMENKOVIĆEM, U MUZEJU, 3. MARTA 2003.)

FP: Pozorišni kritičar, dugogodišnji profesor Pozorišne akademije, odnosno Fakulteta dramskih umetnosti, i... nesuđeni filmski režiser. Je li tako?

VS: Tako je.

FP: Kako je to bilo?

VS: Molim vas da shvatite da ovo govorim bez ikakve gorčine. Kada sam 1947. završio gimnaziju i maturirao, bio sam zaljubljen u film, voleo sam ga mnogo više nego pozorište, što je prirodno bilo za moje godine. Prva sam generacija, recimo, koja je čitala strip. Duško Stojanović, koji je posle postao profesor Fakulteta dramskih umetnosti i jedan od vodećih teoretičara filma u Evropi, i ja rešili smo da konkurišemo za prijem na Visoku filmsku

školu. Spremali smo se kao ludi, imam još neke naše skripte iz muzike, sa kojima verujem da bi se i dan-danas mogao položiti neki ispit. Jedno poglavlje je radio Duško, drugo sam radio ja. Prijavili smo se. On je bio godinu dana stariji, bio se upisao na prava, nije imao smelosti da sam podje u tu avanturu. Kad je našao drugara, krenuo je. Nažalost, od Komiteta za kinematografiju dobili smo odgovor, valjda je to bio SFRJ... ovo je meni deseta država, pa se nećete ljutiti, ako pogrešim...

FP: Jesi li tačno izbrojao?

VS: Ne znam, ne možemo da se složimo oko nekih država da li su postojale ili nisu... Ali, nije važno. Uglavnom dobijemo odgovor da ne ispunjavamo uslove da prisupimo ispitu, mada smo bili odlični đaci. Našli smo se u

čudu, obojica, iako ne preterano, i odložili stvar za iduću godinu. U međuvremenu, ja sam se, povučen čitavom svojom generacijom, upisao na medicinu. Začudo, tu sam primljen. To je bila 1947, jedina godina posle rata kada su kandidati za studiranje na Medicinskom fakultetu bili primani prema školskom uspehu. Već 1948. to se nije moglo ni zamisliti... Godine 1948. ponovo smo konkurisali za Visoku filmsku školu, sa istim ishodom. Opet smo dobili odgovor da nemamo uslova da pristupimo ispitu.

FP: Koje uslove niste ispunjavali?

VS: Valjda nismo imali traženu podobnost. Zapravo ne znam, ima u tome nešto paradoksalno, pošto sam se dve godine kasnije javio na jedan konkurs u Avala filmu i bio glatko primljen. Komisija je bila na visokom nivou, bili su tu Vučo, Finci, Bihalji Merin. Čak se sećam da me je Finci pitao nešto oko Servantesa. Posle, kada smo se već znali po drugom osnovu i bili kolege, i prijatelji na neki način, Finci se nije toga sećao, a ja jesam dobro. Primljena je bila jedna devojka, lepa, vrlo seksepilna, moglo se prepostaviti da joj je i to pomoglo, i jedan čovek koji je posle otišao u vajare. U Avala filmu sam se kratko zadržao.

FP: Šta si radio?

VS: Bio sam asistent režisera za filmove iz nauke i tehnike. Uglavnom smo gubili vreme. O nekom školovanju kroz praksu nije moglo biti ni govora. Plata je bila dobra, ne mogu da kažem. Seo sam i izračunao da će mi otprilike trebati jedno dvadeset godina da dodem do igranog filma. Računica je bila savršeno tačna, gotovo u dan. Vladan Slijepčević, koji je tri meseca ranije bio primljen na isti konkurs, došao je do filma posle 21 godine. Dao sam ostavku i počeo polako da zaboravljam svoj san o filmu.

FP: Kada je počeo tvoj „ljubavni dodir“ sa pozorištem?

VS: To je teško reći. Prvu predstavu, sa Žankom Stokić, verovatno neke putujuće grupe, gledao sam kao vrlo mali dečak u Vrnjačkoj Banji. Prva predstava koje se bolje sećam, to je predstava u Narodnom pozorištu. Komad se zvao *Kaplar Miloje*, imena autora ne mogu da setim. Bio je jedan od onih komada koji glorifikuju epsku stranu naše istorije iz Prvog svetskog rata. Taj detalj

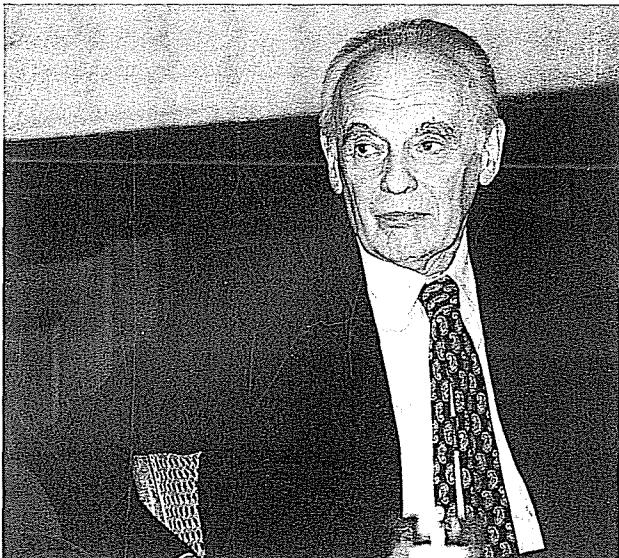
pominjem zbog jedne stvari koja je, možda, imala značajan uticaj na način na koji će ja ubuduće pristupati pozorištu. Na predstavu me je odveo deda. Moj deda nije skidao uniformu devet godina, i ja sam odrastao na pričama o toj epskoj epizodi srpske istorije. Danas deci pokazuju pozorište sa one slikovite, bajkovite, tajanstvene strane, kao nešto što se graniči sa snom, a dečja je mene odveo na nešto što je potvrđivalo njegovu priču. Samim tim sam pozorištu pristupio na način da mu apsolutno verujem, da u njemu tražim neku dubinu, neku ozbiljnost, mada ta predstava, *Kaplar Miloje*, gotovo sa izvesnošću se može reći, ničeg od toga nije imala.

FP: Ako je moj podatak tačan, prvu pozorišnu kritiku objavio si u „Književnim novinama“ u martu 1956. Je li tačno?

VS: Nisam siguran, možda je to bilo u februaru 1956.

FP: Da li si tada već radio u Radio Beogradu?

VS: Ne... Imao sam sreću da sam bio školski drug Miodraga Pavlovića, verovatno jednog od najobrazovаниjih Srba u dvadesetom veku. On je bio džin za nas sve ostale, u trinaestoj ili čestrnaestoj godini čitao je Leopardiju na italijanskom. Posle škole nismo se nešto naročito družili, vidali smo se povremeno... Zaboravio sam da kažem



da na medicini nisam dugo izdržao, dogurao sam samo do sečiranja leševa i onda definitivno digao ruke od te priče. A pošto je Duško Stojanović, moj nesuđeni saradnik na filmu, bio na Pravnom fakultetu, otišao sam i ja na Pravni, završio ga, odslužio vojsku i zaposlio se u sudu. U sudu sam radio skoro dve godine, prošao sam sva moguća odeljenja. Ima jedna zgodna anegdota u vezi sa tim, vratiću se malo kasnije na nju, da prvo završim priču o tome kako je došlo do objavljinjanja prve kritike. U to vreme plamteo je sukob između „Dela“ i „Savremenika“, i neko je došao na ideju da između ta dva tabora postavi „Književne novine“, list koji će biti umereno konzervativan, umereno moderan, i tako amortizuje sukob koji političarima, naročito onima koji se bave kulturom, nije bio po volji. Redakcija je bila izuzetno reprezentativna, jedan od urednika bio je Rade Konstantinović, pa Dušan Matić, Oto Bihalji Merin, Tasa Mladenović, više se ne sećam ko je sve bio. Jednog dana, pre nego što je došlo do moga kontakta sa „Književnim novinama“, Mija Pavlović, koji je znao da idem u pozorište i da ponešto beležim o njemu, da volim da mislim o njemu, javio mi se i pitao me da li bih za „Književnost“ napisao nešto o jednoj od predstava koje dolaze. Sticajem okolnosti, na repertoar je bila stavljena *Mačka na usijanom limenom krovu*, jedna od kulturnih predstava toga vremena, i ja sam potrošio možda mesec dana da o njoj napišem tekst od dvadesetak-tridesetak strana. Šta se desilo u međuvremenu, ne znam, ali tekst nikada nije objavljen. Onda mi je Mija predložio da ga preradim za „Književne novine“, naravno u obimu koji dopušta novinski prostor. Ja sam to uradio, i tekst je štampan... Ipak ne bih htio da propustim onu anegdotu. Dakle, u Radio Beogradu zaposlio sam se u redakciji radio drame, koju je vodila Mira Trajlović. U tome je ključnu ulogu odigrao jedan značajan čovek koga takođe nema među nama, Stevan Majstorović. U redakciji je bio i pisac, po mom mišljenju duboko zanemaren, do sad neotkriven, Miodrag Đurđević, pisac koji je stekao izuzetno ime u evropskoj radio drami, verovatno je bio najizvođeniji naš pisac u tom periodu, možda i do danas... U sudu sam, od sedam do dva, radio stvari koje me u suštini nisu zanimalle, prosti su me gušile. Uporedo sam pisao i objavljivao pozorišne kritike. Radio sam vrlo naporno, studiozno, ali sam gledao da se nekako iskobeljam iz te situacije. Tek 1957. otvorila se ta mogućnost da se zaposljam u Radio Beogradu. Već sam bio stekao neko ime kao pozorišni kritičar, jer su u sukobu između Fincija i Klajna,

koji je tih godina bio na vrhuncu, ljudi želeli da čuju glas koji se razlikuje i od Klajnovog i od Fincijevog. Tako sam, sticajem srećnih okolnosti, ušao u taj među-prostor. Kad danas čitam te svoje tekstove, pitam se zašto su ih uopšte objavljivali. Kad sad hoću da ih objavim, moram temeljno da ih preradim. A tekstove koje pišem u poslednjih deset-dvanaest godina takoreći ne dodirujem.

FP: U čemu je stvar?

VS: Stvar je u tome što se sve uči. Nisam znao neke elementarne stvari koje sam posle morao da naučim, i koje sam naučio... Taj dolazak u Radio Beograd smešan je po jednoj anegdotici kojom želim da vas zabavim. Poslednje odeljenje u kojem sam radio u sudu bilo je istražno odeljenje. Jednog dana došla je jedna gospoda, relativno mlada, koja je imala neki saobraćajni udes. Nije bilo ništa dramatično, neka ogrebotina, sa nekim diplomatskim predstavnikom. Ja sam je saslušao, pošto je predmet bio u nadležnosti suda. A tada već sam bio dobio zaposlenje u Radiju. Danas sam je saslušavao, a sutra u deset sati pre podne otišao sam na nešto što se zvalo preslušavanje radio drame. Ušla je ta mlada žena, pogledala me i pitala me: „Je li vi imate brata blizanca koji je mene juče saslušavao u sudu?“ Rekao sam: „Imam. Niko ne može da nas razlikuje.“ Kasnije sam ipak objasnio da nije u pitanju brat blizanac, nego je posredi neka dvostrukost u mojoj situaciji, koja se, srećom, tog dana razrešava.

FP: Da proverimo još jedan podatak. Po mojoj evidenciji, prvi tekst u NIN-u objavio si u septembru 1961.

VS: Tačno, u septembru 1961. NIN je svojevremeno bio početak u tom nedeljniku, mojom krivicom, locirao u šezdeset drugu, pa kad su u redakciji hteli da to obeleže, iz nekih praktičnih razloga pomerili su u šezdeset treću.

FP: Čas je da se setiš tih dugih godina u NIN-u.

VS: Pa evo, ukratko. Posle pet godina saradnje u „Književnim novinama“, počeo sam, od septembra 1961, pošto se veoma ugledni Bora Glišić iznenada povukao iz javnog života, da objavljujem pozorišnu kritiku u NIN-u. Imao sam sreću da više od četiri decenije, u stvari četrdeset dve godine, pišem za jedne velike, liberalne novine koje su, korak po korak, širile granice slobode u nekadašnjoj Jugoslaviji i čiji je prestiž, baš zbog toga, u mnogome prevazilazio granice naše zemlje. U NIN-u su mi

ostavljali najveću tada moguću samostalnost, ali od presudnog značaja bilo je to što su oni koji su u jednom omekšanom, pa ipak totalitarnom, društvenom poretku cenzorski kontrolisali javno mnenje najmanje obračali pažnju na pozorišnu kritiku. Tako se otvarao jedan gotovo idealan, prazan, slobodan prostor za dug hod kroz vreme i prostor. Mislim da sam tu šansu u potpunosti iskoristio. Ukratko, bez takvog NIN-a ne bi bilo ni mene, a nadam se da sam i ja ugradio ponešto u njegov ondašnji, ali i sadašnji ugled i uticaj.

FP: Ako dobro računam, to je 47 godina neprestanog, kontinuiranog pisanja pozorišne kritike.

VS: Sasvim tačno.

FP: Znaš li za neki sličan primer, kod nas sigurno ne, ali u Evropi ili u svetu?

VS: Mislim da postoji jedan francuski kritičar, zove se, mislim, Leoto – nisam sasvim siguran, tu bi mogao Ivan Medenica da mi pomogne – koji je izdržao isto toliko, možda nešto kraće. Ali je on čuven po nečem drugom: uživao je u negativnim kritikama, pisao je vrlo kratko i odsečno, i bez mnogo osjetljivosti prema onima o kojima piše.

FP: Kako se istrajava u tom poslu tolike godine? Šta čoveka drži?

VS: Verovatno ga drži ljubav za pozorište, pre svega, kao kičma istrajnosti. Ali, mislim da kod mene ima jedan dodatan motiv. Rano sam uočio koliko su u našoj istoriji, u našoj kulturi pogubni diskontinuiteti, koliko kod nas ljudi blesnu, kratko traju, kako se neki poslovi počinju, a nikad ne završavaju. To bi bila jedna strana priče. Druga strana priče je komplikovanija. Podsticaj da izdržim toliko dugo bio je potpuno van pozorišne sfere. Pripadao sam generaciji koja je posle 1945. godine prisustvovala potpunom razaranju onog gradanskog društva koje je postojalo pre Drugog svetskog rata. Poticao sam iz porodice vrlo skromne, otac mi je bio profesor matematike, neka vrsta intelektualnog proleterijata...

FP: Ti si Beogradanin?

VS: Beograđanin, da, dosta dugo... Kad sam počeo da pišem kritiku, odmah sam shvatio da se spektar njenog dejstva ne prostire samo na pozorište, da se u pozorištu, pošto je svaka predstava neka vrsta društvenog skupa, jer

se jedna grupa ljudi, da bi nešto razjasnila, direktno obraća drugoj ljudskoj grupi, koja za trenutak predstavlja reprezentativan uzorak nacije, da pozorište na neki način utiče na one koji utiču u društvu, pa da postoji mogućnost da se kroz pozorišnu kritiku brane neke vrednosti koje su dovedene u pitanje i, u najsrećnijim slučajevima, možda doprinese i restituisanju tih vrednosti. To je bio i, bez sumnje, do danas ostao jedan od glavnih motiva mog istrajava u pozorišnoj kritici. Posle su, naročno, došli drugi motivi. Kad se jednom nađete u takvom poslu, a imate dva ozbiljna motiva, jedan estetske, drugi društveno-političke prirode, onda se može dugo istrajati. Vrlo sam uporan čovek, vrlo teško pišem, uvek pišem po nekoliko verzija istog teksta, u neke sitne sate...

FP: Rukom?

VS: Rukom isključivo, posle to prebacujem na mašinu. Kompjuter je za mene nešto nepojamno, ne odgovara mom ritmu pisanja, ritmu misli. Spadam u one koji pišu onako kako je pisao, nemojte ovo da shatite za pretenциoznost, nego samo tražim zgodan primer, Ivo Andrić. Andrić je govorio da treba da stanete na jednu reč i, ako ne propadnete u podrum, onda je ta reč tačna. Ja sam tako pisao. I kad ponekad u sitne sate vidim da stvar ne ide, kažem sebi: »Vlado, ti si Bundes liga, moraš da izdržiš!« Makar bio poslednji minut, u tom poslednjem minutu sve može da se preokrene.

FP: I daš gol...

VS: I onda dam gol. Ili promašim, ali ostajem u utakmici.

FP: Poznato je da si za svih ovih 47 godina izbegavao prisnije kontakte sa svetom o kojem pišeš, sa pozorišnim svetom.

VS: Odmah sam doneo tu odluku. Čak mislim da jedno vreme ljudi nisu ni znali kako izgledam. Možda su mislili da je Vladimir Stamenković pseudonim, da to piše neko drugi... Doneo sam tu odluku svesno, i prekršio sam je, naravno, tokom tog toliko dugog perioda. Neobično volim glumce, mislim da je to jedan izuzetno častan soj ljudi kod nas, mada se o njima često misli na drugi način. Oni su to potvrdili u proteklih pet decenija, a naročito poslednjih dvanaest-trinaest godina, više puta. Ali su ipak retki oni sa kojima sam popio kafu, špricer ili viski.

FP: S kim si popio najviše kafa?

VS: Najviše kafa sam popio sa Batom Stojkovićem, a jedino s njim nisam govorio dve godine. Bata Stojković se – da ne ulazimo u tu priču, priča je dugačka – nešto bio naljutio na mene. Posle smo se pomirili i povremeno smo znali da popijemo kafu. Pa sam čak, pošto istu slavu slavimo, a ja ne umem da kupim prase, išao sa njim da mi on izabere prase za slavu... Sličan odnos imao sam i prema književnicima. Čak ni sa čovekom kome dugujem svoj ulazak u pozorišni svet, s Mijom Pavlovićem, nisam dugo bio u nekim naročito prisnim odnosima. Biraо sam prijatelje na sasvim drugoj strani. Kad se bavite jednom tako nemerljivom stvari kao što je pozorište, gde možete biti i ne biti u pravu, zavisi od toga kako ko pride nekoj predstavi, pravo su vam osveženje ljudi koji ipak rade nešto gde se zna šta je šta, gde postoji jedna aksiomska osnova koja ne dozvoljava proizvoljnosti.

FP: Izjavio si jednom da je tvoja pozicija u životu pozicija onoga koji stoji sa strane i posmatra događaje. A ipak si vrlo aktivno učestvovao u nekim dramatičnim događajima, kao umetnički direktor i selektor Pozorja, oko *Golubnjače*...

VS: Život je paradoksalna stvar. Ima jedan veliki paradoks kad sam ja u pitanju. Vida Ognjenović, sa kojom sam u vrlo prijateljskim odnosima, koja voli i da daje i da dobija komplimente, možda je jedina uočila nešto što me karakteriše. Rekla mi je jedanput da sam ja jedini čovek koga ona zna iz pozorišta a da se grozi estrade i onog što je eštradno u profesiji kojom se bavim i u pozorištu. I zaista, za mene i ovaj razgovor predstavlja jednu neverovatnu muku. Čak i u profesorskom pozivu, koji takođe sadrži jednu komponentu estradnosti, meni je to predstavljalo, kroz svih 28 godina koliko sam predavao, izuzetno težak napor. Uprkos tome, našao sam se nekoliko puta u vrtlogu događaja, jednostavno zato što sam zastupao, po mom mišljenju, ispravne ideje i ispravna shvatanja. Bilo je nekoliko takvih slučajeva. Prvi put, kad sam bio sasvim mlad kritičar, oko *Godoa*, 1956. godine, drugi put povodom Aleksandra Popovića. *Godoov* slučaj bio je jasan. Podelili su se bili i kritika i publika, pozorišni umetnici, stvar nije bila toliko prevratnička na umetničkom nivou, koliko je bila prevratnička u društvenom smislu. Po mom dubokom uverenju, nevolja sa *Goodom* i gužva koja se oko njega isplela imala je jednu sasvim

nepozorišnu osnovu. U društvu koje je napredovalo, kako je napredovalo i u kom pravcu se kretalo, to je već druga priča, ali je koje je, bez sumnje, bilo u napretku i koje je htelo po svaku cenu da afirmiše neku vrstu programske optimizma, pojavila se predstava koja je htela da ozakoni nešto sasvim suprotno: sumnju, radikalni pesimizam. Po prirodi stvari, pošto volim da sumnjam, a i pesimista sam, doduše radikalni pesimista na dnevne staze, a još radikalniji optimista u kosmičkim razmerama, na neke duže staze, našao sam se usred tog sukoba. Nisam tu imao presudnu, ni značajnu ulogu, mnogo veću ulogu sam imao nešto kasnije, kada je na red došao Aleksandar Popović.

FP: Koja predstava?

VS: Od prve njegove predstave pa nadalje. Popović je razbijao akademski odnos prema pozorištu, i to je naišlo na otpor u književnim krugovima, pa i kod ljudi koji su, recimo, podržavali *Godoa*. Jednog od njih moram da pomenem, Dušana Matića. Gotovo smo se posvadali oko podrške koju sam davao Aleksandru Popoviću. Treći sukob je oko *Tikava*. Tu, isto tako, nisam imao jedno od najistaknutijih mesta, ali se ipak čula i moja reč. Pokazalo se, i to si tačno primetio u svojoj knjizi o sukobu oko *Tikava*, da je i u najkomplikovanim situacijama, u društvu koje je u osnovi bilo totalitarno, mada je to, ponavljam, bio jedan omekšani totalitarizam, postojala mogućnost da neko sa strane kaže ono što misli da je istina o tome i odupre se pokušaju da se nepotrebnom politizacijom preseće jedna značajna promena koja je nastupila u našem pozorištu, baš sa tom predstavom.

FP: Da se za trenutak vratimo Aleksandru Popoviću. Pričao si mi da se politika na neki način uplela u tvoj rad baš povodom Popovića.

VS: Pa jeste. Ali, ima jedna druga stvar koju bih hteo da ispričam. Ako biste na mom slučaju posmatrali sudbinu intelektualca u poslednjih pedeset i nekoliko godina, dobili biste sliku koja je gotovo idilična. Ja zaista, tokom pedeset godina, nikada nisam bio izložen pritisku od političara ili od redakcije, ili od nekog faktora izvan pozorišta, ili čak iz samog pozorišta. Politika se u mojo posao direktno uplela samo dva puta. Jedanput povodom komada Brane Crnčevića *Kafanica, sudnica, ludnica*. Tekst o toj predstavi nije ni objavljen, samo se pojavio posle u

mojoj knjizi *Pozorište u dramatizovanom društvu*. Drugi put je u pitanju bio komad Aleksandra Popovića *Kape dole*. U to vreme kritičar je imao jedan veliki problem. Govorilo se ezopovskim jczikom, govorilo se u aluzijama, ali se govorilo o bitnim stvarima. Mislim, naravno, na pisece. Pošto kritičar nema prava na tu vrstu ezopovštine, mora neposredno da se izjašnjava, on je uvek bio u poziciji da njegov tekst deluje malo denuncijantski, da bude zloupotrebljen ako napiše ono što stvarno misli. *Kape dole* su bile komad očigledno napisan sa ciljem da detronizuje vladajući par na vrhu države, to je bilo svima jasno.

FP: To je onaj par iz nekadašnje, druge Jugoslavije, da objasnimo mladim gledaocima...

VS: Da, imali smo dva para u našoj novijoj istoriji, neki više vole prvi, neki drugi, neki i, valjda, najbrojniji, ni jedan, ali ima i onih, u koje i sâm spadam, koji misle da je onaj prethodni na neki način proizveo ovaj drugi... I sad, glumci, kako ih bog dao, počeli su još na probama da prave šale, menjajući naglasak, počeli su svi u glas da govore „KaPe dole“ umesto „kape dole“... Napisao sam tekst vrlo pažljivo izbalansiran, vrlo odmeren, ali tekst koji je sadržao jednu ogragu koja je branila i pisca i kritičara, jer je naglašavao da je u drami prikazan fenomen diktature uopšte. Kad je to napisano, mogao sam da napišem, čak prilično direktno, šta mislim i onome na koga je najviše ciljao Aleksandar Popović. Taj pasus je bio strašan, toliko strašan da нико nikad nije ni smeo da kaže da se to odnosilo na pravi predmet te predstave. To mi je kasnije veoma mnogo pomoglo, kada je nastala ona hysterija oko Brozove sahrane, koju sam veoma teško doživeo. Kazao sam sebi: Ipak si rekao nešto koliko si mogao, još za života čoveka o kojem je bilo reči. Tekst je prošao redakciju, ušao je u štampu i, kad je već bilo odštampano 26.000 primeraka – NIN je tada imao ogroman tiraž, više od 120.000 – direktor „Politike“, inače civilizovan čovek, nije među živima, nema razloga da mu pominjem ime, zaustavio je rotaciju i sklonio tih 26.000 primeraka. Nije ih uništilo, nego ih je poslao u unutrašnjost. Direktor je onda izbrisao sve ono što je pokrivalo i pisca i mene kao kritičara, i stvar je ostala ogoljena na čistini, što je dokazivalo da je svaka cenzura u osnovi glupa. Godinu-dve kasnije, kad smo se sreli, on mi je rekao: „Zašto mi vi i Muharem (Pervić) stalno pravite probleme?“ Ja sam mu rekao: „Znate šta, ako ko pravi probleme, pravite ih vi sami.

Vi ste uradili to i to, a da je izbio sukob oko onoga što je ostalo od teksta, a taj sukob ne bi bio naivan, ja bih priznao taj tekst za svoj. Pa, ako hoćete, ubuduće u svom radu uzmite u obzir i ovo što vam sad govorim.“

FP: Imaš oba ta teksta?

VS: Imam oba teksta, imam oba NIN-a.

FP: To je bio jedini slučaj cenzure?

VS: Jedini. Naravno, postojala je autocenzura, tačno se znalo o čemu se može pisati, dokle se može pisati i kako se može pisati. Međutim, to je slučaj u svakom društvu. Civilizacija, između ostalog, i počiva na autocenzuri. Kad ne bi postojala ta autocenzura, teško da bi nešto od civilizacije i opstalo.

FP: Kažeš da nisi imao nikakvih pritisaka za sve ove godine.

VS: Ne, nisam imao pritisaka, imao sam sukobe. Na Sterijinom pozorju sam imao sukobe maksimalne, praktično sam bio najuren sa njega, posle pet godina... Uz moje petogodišnje delovanje na Sterijinom pozorju, gde sam krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka bio umetnički direktor i glavni selektor, u javnosti se obično vezuje tendencija da se na njemu afirmiše takozvano „političko pozorište“. Ne volim tu sintagmu; štaviše, mislim da je i netačna i štetna. Ona sugerira da je politički faktor esencija teatra. A promena je bila u nečem sasvim drugom: u sklopu pokušaja da se tadašnje jugoslovensko društvo liberalizuje, čemu se težilo pre svega u političkoj sferi, otvoren je, to jest aktiviran je, s istim ciljem, već postojeći i drugi front u umetnosti, u pozorišnom životu zemlje. Jednostavno, tada je davana prednost pozorištu koje nastoji da bude konstitutivan čimilac u oblikovanju društvene svesti, u kojem se prikazuje katastrofa ili tragikomedija pojedinca, odnosno čitave ljudske zajednice, koji su iznutra izlomljeni i poraženi, koje istorija slama u heros-tratskom, utopijskom nastojanju da proizvede više, u stvari lažne oblike čovečnosti. Tom pozorištu bi pre pristajao naziv „teatar razotkrivanja“... Potom sam se sukobio oko *Golubinjače* sa nekadašnjim tastom Nenada Čanka, sa Žikom Berislavljevićem, sad vidim da opet dolazim na neki način u sukob s jednjim od njih.

FP: Sa Žikom ili sa Čankom?



Foto: Branko Belić

VS: Sa Čankom. Dobro, ta je stvar još u toku, videćemo...

FP: Trudio si se, priznaješ, da zadržiš nezavisnu poziciju u svakom pogledu. Po koju cenu?

VS: Mislim da nemam neprijatelja u pozorišnom svetu, koliko znam. Iz nekog potpuno iracionalnog razloga jedino se Branko Pleša pred kraj života nešto bio naljutio na mene, ovih poslednjih godina, pod Miloševićem, ali to nije imalo neke naročite razmere. Znam da me ne voli Žigon, ali to je čisto na ide-ološkom planu: on je komunista, ja sam antikomunista, ma šta pod tim podrazumevali. Ne znam da postoji još neki izraziti, karakterističan primer. Nikada nisam imao neke favorite, pisao sam o ljudima i ovako i onako, neki put sam pisao hvalospeve, neki put sam pisao negativno, čak i o najbližim

ljudima, čak i o ljudima koje sam najviše voleo, čak i o ljudima koje sam najviše cenio. I to pokazuje da se, ako se izdrži u tome, ipak može postići i nezavisnost i tačnost.

FP: Izade kritika, da li nekad pomisliš: zašto sam ovo napisao?

VS: Kako da ne, imam čak i jedan egzaktan dokaz za to: komad Biljane Srbljanović, *Porodične priče*. Prevideo sam bio jedan bitan aspekt tog komada za koji mislim da je jedna od najboljih njenih drama, i u knjizi koju sam objavio posle postupio prilično neuobičajeno: dopisao sam postskriptum već objavljenoj kritici. Ostajući generalno pri svojoj prvobitnoj oceni, priznao sam da sam, bez obzira na to što sam komad pažljivo čitao, prevideo jednu bitnu stvar, i to sam poštено napisao.



Foto: Branko Belić

FP: Deluješ kao miran i staložen čovek, a povlačio si neke vrlo radikalne poteze. Za vreme Berčeka izbegavao si da ideš u Narodno pozorište, u vreme sankcija nisi pratnio Bitef, napustio si jedno vreme Novi Sad i Sterijino pozorje...

VS: Ja samo ostavljam utisak mirnog čoveka. Ja sam vrlo temperamentan čovek, čak violentan, samo uspevam da se kontrolišem...

FP: Večeras su ti tvoji studenti poklonili jednu knjigu u kojoj možeš da proveriš svoju violentnost, *Karakterologiju Jugoslovena*.

VS: Oni su tu knjigu meni tendenciozno dali. Ja sam jedan od prvih koji je počeo da priča o mentalitetu, ali sam brzo odustao od te priče. Shvatio sam da je to jedna romantičarska kategorija. Naravno, nisam to ja izmislio, u nauci postoji ozbiljno mišljenje koje zastupa gledište da, pod uticajem istorijskih faktora, jedna grupa ljudi, jedna

nacija, jedna zajednica, stvara privid da su neke njene osobine nešto neizmenljivo, konstantno. Ja imam obično dva dokaza protiv te priče. Jedan je istorijski, drugi je banalan, ali važniji. Često sam govorio studentima da Nemce, recimo, u 18. veku niko nije smatrao narodom koji je obdarjen tehničkom inteligencijom, nego da je to narod zamlata, nekih pesnika, filozofa. Ne prode ni sto godina, a Nemci su personifikacija naroda koji je obdarjen tehničkom inteligencijom. Drugi je primer banalan, i meni mnogo draži. Ja vas molim da gledate utakmice premijer lige u Engleskoj i da gledate kako igraju crnci. Oni igraju fudbal na najtipičniji engleski način, borbom po celoj dužini terena, imaju brzinu, ne odustaju, ne izvode nikakve egzibicije.

FP: Znači da je ipak proradio tvoj violentni karakter kad si povukao one radikalne poteze?

VS: Ne, to je bilo čisto političko opredeljenje. Nisam želeo da sudelujem u nečemu što je stvaralo privid da

živimo u normalnom društvu. Nisam izbegavao da idem u Narodno pozorište, kao što ti kažeš, jednostavno nisam ušao u to pozorište dok je Berček bio u njemu, mada sam znao da posle njega neće doći niko mnogo bolji. Moram priznati, nije došao ni naročito gori. Jednostavno sam se solidarisao sa grupom glumaca koji su zbog Berčeka napustili pozorište.

FP: Jesi li i u životu povlačio radikalne poteze?

VS: Privatno?

FP: Da.

VS: Pa nisam često. Povukao sam, mislim, taj radikalni potez ka pozorištu koji se nimalo nije sviađao mom ocu čiji je uticaj odredio moj identitet, uprkos tom razilaženju. Onda, bila su jedan ili dva radikalna poteza u sentimentalnoj sferi, ali to je sasvim privatna, isuviše intimna stvar.

FP: Pomenuli smo malopre tvoje studente. Kad враćaš u sećanje godine na Fakultetu dramskih umetnosti, ko je u tim sećanjima?

VS: Predavao sam dvadeset osam godina na Katedri za dramaturgiju beogradske Pozorišne akademije. Moje, sada već odavno mrtve kolege, Ljubiša Đokić, Jovan Hristić i Slobodan Selenić, i ja upustili smo se tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća u poduhvat jedinstven i u evropskim razmerama: sistematski smo nastojali da talentovanim devojkama i mlađičima što više skratimo put do toga da postanu afirmisani dramski pisci sa što potpunijim akademskim, teorijskim obrazovanjem. I tako se ubrzo pojavio Dušan Kovačević, dragulj u kruni srpskog pozorišta, i, uz Steriju, svakako naš najznačajniji dramatičar. A odmah za njim stupila je na scenu i plejada drugih autora koji su u našu dramsku književnost uvodili nove teme i forme drukčije od dotadašnjih, zapravo dragocen moderan senzibilitet: Milica Novković, Deana Leskovar, Nenad Prokić, Stevan Koprivica, Siniša Kovačević, Nebojša Romčević i Igor Bojović. Najmanje smo pomogli Biljani Šibljanović, nešto njenom, nešto našom krivicom, iako je ona jedan od najdarovitijih izdanaka te beogradske škole, što pokazuje da bi svi oni i bez nas pre ili posle postali to što jesu. Imao sam, dakle, retku privilegiju da neosetno starim pored mlađih ljudi koji su mi bili i dragi i po svemu bliski.

FP: Posle toliko godina, kako danas odlaziš u pozorište: sa radošću, sa mukom ili...

VS: Čeznem da odem u pozorište, a da ne moram da pišem. Ipak, zadržao sam neku nevinost kao gledalac. Dovoljno je da se i najpoznatiji glumac malo bolje maskira, a da ja ne mogu da ga ne prepoznam. To svedoči o tome da spontano, koliko god mogu, posmatram predstavu, ali bih ipak voleo da mogu natenane da je gledam, da uživam, da ne moram sve da gledam, da izbegnem ono što Boba Selenić smatra najtežom stvari u kritičarskom poslu, a to je pišanje o osrednjim predstavama. Da gledam one koje su najbolje i one koje su najgore. Da ih, onako od srca, gledam, sa besom ili sa oduševljenjem.

FP: Kakvo, zapravo, pozorište voliš?

VS: Volim pozorište, hajde da upotrebim jedan Šilerov izraz, koje putem plemenite zabave pruža najdublja saznanja o životu. Volim, onda, ono pozorište koje bismo slikovito mogli da predstavimo scenom iz *Hamleta*, scenom „mišolovke“, kad jedna grupa ljudi drugoj grupi ljudi otkriva tajnu o onome što truje čitavu njihovu zajednicu, kojoj pripadaju i jedni i drugi. Volim različite vrste pozorišta, ali volim da pozorište ipak govori o nečem ozbiljnom, makar to bilo i u formi lakrdije, prividno bezazleno i nevino.

FP: Bulevar ne voliš?

VS: Ne volim. Ne volim ga čak i kad je najbolji. Možda zato što sam ga, baveći se istorijom i teorijom drame 19. veka, dosta proučio. Naravno, to ne znači da u njemu nisu sadržani i mnogi elementi koji su posle ušli i u takozvano ozbiljno pozorište. Ali, kad je u čistoj formi, ja ga ne volim. Nije „bulevar“ ono što najviše ne volim. Ne volim ono što zovem producentskim pozorištem, ono što je sada na dnevnom redu, ono što možemo da vidimo i na filmu i u pozorištu, kad producent postaje, u stvari, glavni akter, kad on kaže, da se zadržimo na američkom filmu: moraš imati jednog homoseksualca, moraš imati jednog crnca, moraš imati pokvarenog biznismena, moraš imati jednog poštenog lekara... To možda najviše ne volim. I jako se bojam za neposrednu budućnost našeg pozorišta. Balzak je rekao da, kad se pojave novobogaša, kultura i društvo mogu da očekuju spas tek kad na društvenu scenu stupe unuci tih novobogaša. Pošto mi nismo Francuzi, tek ćemo od prounuka moći da dočekamo to olakšanje. Danas svi pominju policiju i sud-

stvo kao probleme. To jesu zaista ozbiljni problemi, ali je glavni i središnji problem našeg društva u nečem sasvim drugom, u tome da je ekonomsku moć zadržala grupa ljudi koja je na vrlo nečasan način došla do te moći u prošlih 13 godina. Ako se njihovi unuci, ili oni sami, sa svojim standardima umešaju u kulturu, to neće biti dobro za pozorište, ni za društvo u celini.

FP: Za režim koji je pao jednom si rekao da je bio ravnodušan prema kulturi, dakle i prema pozorištu. Da li se s novom vlašću nešto promenilo u tom odnosu?

VS: Rano je da o tome govorimo. Ja sam to mislio u drugom smislu. Milošević i njegovi su, sa političkog stanovišta, postupali ispravno, jednostavno su znali da je taj deo populacije izgubljen za njih, da tu nemaju šta da traže i pustili su da se u umetnosti sve odigrava kao u nekom izolovanom zabranu. Što se nove vlasti tiče, ona očigledno ulaže ozbiljne napore, s obzirom na našu ekonomsku situaciju, da pomogne pozorištu, bar u Beogradu. Ne znam, istina, kako stvari stoje izvan Beograda. Nisam čuo da se vlast sada meša u repertoarsku politiku pozorišta, što, naravno, ne znači da neće u jednom trenutku početi i to da čini. Ali, čak ako i pokuša tako nešto, neće u tome uspeti u ozbiljnijoj meri, jer kod nas za dugo, za vrlo dugo, s obzirom na iskustvo koje imamo sa totalitarizmom, neće više moći čitavo društvo da kontroliše samo jedna volja i jedna ruka.

FP: Sjajan naslov tvoje knjige, *Pozorište u dramatizovanom društvu*, odnosi se na jedno razdoblje naše istorije, ali čini se, da l' ti je to sreća dala il' nesreća, da živis u raznim periodima dramatizovanog društva i kao kritičar svih ovih pedeset godina.

VS: Ova druga knjiga nosi komplementaran naslov, *Kraj utopije i pozorište*. Društvo je očigledno bilo, i ostalo, dramatizovano. Ja nisam imao tu sreću ili nesreću da živim u nekom mirmom društvu, govorio sam samo o onome što sam znao iz prve ruke.

FP: Ponavljaš često da je pozorišna kritika težak i mukotrpan rad sa višim ciljevima. Šta je to teško, a šta mukotrpo u tom poslu?

VS: Meni lično je najteže kad napišem negativnu kritiku. Evo, pre nekoliko dana objavio sam jednu izuzetno oštru kritiku o predstavi Jagoša Markovića *Govornica*, a pre nepunih godinu dana, mislim s pravom, napisao sam

nešto što je sasvim suprotno, o njegovoj inscenaciji *Sku-pa*. Tu predstavu veoma cenim, stavio bih je u vrh onoga što sam uopšte video u pozorištu. Dok sam onda bio srećan, sad mi je trebalo tri dana da ovu drugu predstavu prebolim.

FP: To je teško, a šta je mukotrpo?

VS: Mukotrpo je to što ne možete da gledate predstavu kao svaki drugi normalan čovek, nego morate da mislite nešto o njoj. U mom slučaju stvar je još komplikovanija. Pojavio sam se, po mom osećanju, u javnom životu u jednom okruženju koje mi nije bilo prijateljsko, i morao sam, da bih se održao, da budem maksimalno ozbiljan, precizan, tačan, a to je mukotrpo, strašno mukotrpo. Mogao sam da pišem sasvim drugčije, mogao sam da pišem sa više duhovitosti, sa više šarma, ali šarmom se ne bih odbranio, a nekom ozbiljnošću mislim da sam uspeo da se odbranim.

FP: Šta bi mi rekao kad bih te sad pozvao da, ovoga časa, idemo u pozorište?

VS: Rekao bih ti: Nemoj, Felikse, molim te, 'ajdemo negde na neko piće.

SA BILJANOM SRBLJANOVIĆ,
u MUZEJU,
3. FEBRUARA 2003.

PISANJE KAO MUKA



FP: Biljana Srbljanović, dramska spisateljica. U Muzej pozorišne umetnosti Srbije stižete maltene pravo iz Njujorka. Šta ste radili u Njujorku?

BS: Boravila sam u Njujorku kao Fulbrajtov stipendista, na New York University; Tisch school of the arts, gde sam bila gostujući predavač. Predavala sam predmet Savremena evropska drama, ali to nije bio ni kurs iz istorije pozorišta, niti kurs iz dramaturgije, niti mi možemo da imamo naučni pristup tome »pokretu«, pošto on sada, ovog trenutka, još uvek nastaje. Nemamo nikakvu sekundarnu literaturu, ili ponešto tek imamo. Uglavnom imamo novinske napise, kritike i drame koje čitamo. Stvarno sam se trudila da razvijemo što življu diskusiju o drama-ma i o kontekstu u kojem mlađi autori – engleski, nemački, istočnoevropski, nešto malo francuski, ali uglavnom engleski i nemački – pišu. U svom izboru bila sam limitirana

dramama koje su prevedene i objavljene na engleskom. Gotovo da ništa nije prevedeno na američki engleski. Uglavnom sam koristila prevode iz Velike Britanije, ili objavljene drame ili drame prevedene za potrebe pozorišta. U Americi su od novijih savremenih evropskih drama poznate samo engleske, odnosno britanske, irske i škotske. Jasmina Reza je prevedena, ali ljudi slabo znaju za nju. Tek će da čuju, pošto je postavljaju na Brodveju. Ali, za nove nemačke pisce, ili skandinavske, koji su prevedeni i na trideset jezika, nikad niko nije čuo.

FP: Kako ste, kao mlada profesorka, održavali autoritet kod svojih studenata, mlađih ljudi?

BS: Američki studenti, uostalom kao i naši, navikli su na mlade predavače. Zatim, ja i nisam više tako mlađa, razlika između mene i studenata je čitavu deceniju, ili više.

FP: Jesu li vaši studenti čuli za Jugoslaviju?

BS: Jesu, naravno, čuli su, ali mislim da ih mi ne zanimamo posebno. Dobro, sad je ta opsednutost Irakom, uopšte je situacija takva, napeta, da može da se reaguje ili histerično ili krajnje indiferentno. Mladi ljudi reaguju nervozno, pokušavaju nešto da urade, ali, u principu, mislim da je društvo prilično indiferentno... A i mi im više nismo tema.

FP: Koliko oni uopšte znaju o svetu?

BS: Znaju koliko znaju, kao što znaju studenti bilo kog fakulteta u bilo kojoj drugoj zemlji. Koliko znaju naši studenti za sve države Amerike, toliko oni znaju za gradaove Srbije. Evo, sad da pitam bilo kog našeg studenta da nabroji više od deset država Amerike, sigurna sam da ne bi znao. A isto sam sigurna da bi pri tome imao svoj veoma agresivno izražen stav o toj zemlji. Amerikanci bar nemaju nikakav stav o Srbiji.

FP: Da li nas mrze?

BS: Naravno da ne. Nimalo. Da bi se ljudi mrzeli, moraju da znaju jedni za druge. Oni, kao što rekoh, sasvim malo znaju za nas. Zatim, mrzeti drugu zemlju ili naciju nije politički korektno, a ta politička korektnost je novi bon ton. Oni ne mrze čak ni Irak, njima je Iraka »žao«, oni bi da pomognu iračkom narodu. Otvorena mržnja prema bilo kome i bilo čemu krajnje je nedopustiva.

FP: Kako živi pozorište u Americi?

BS: Da sam tamo provela neko ozbiljnije vreme, znala bih. Provela sam ipak samo jedan semestar. I uspela sam da vidim samo pozorište u Njujorku. A Njujork je, opet, specifičan zato što ima Brodvej. Ja nemam neku naklonost prema zabavljačkom pozorištu. Mislim da bi, na primer, operete u abonentskim pozorištima provincije, koja imaju puno para, bile jedini pandan Brodveju. Brodvej je uglavnom zabavljačko pozorište lišeno svakog smisla, namenjeno isključivo tome da ga što više ljudi vidi i da ljudi plate kartu od 100 dolara. Ništa drugo. Naravno, vi možete da potražite i druge predstave. To je ono poznato »off Broadway« pozorište i »off off Broadway«. Tu ima

svega i svačega. Na Brodveju, na primer, imate predstavu *Kabare*, čuveni *Kabare*, koju je radio jedan mladi britanski reditelj – to je veoma važno – predstava se završava toliko mračno, mnogo mračnije nego film. Ako se sećate, u filmu se na kraju u iskrivljenom ogledalu vide svastike na rukavima. Ovde je reditelj otišao korak dalje. Gotovo da imate iluziju da se svi nalaze u gasnoj komori, a onaj glavni ceremonijal majstor u *Kabareu* ima i Davidovu zvezdu i onu roze traku za homoseksualce. I vi shvatate da svi oni, u stvari, završavaju u gasnoj komori. Publika, koja sedi zabavljena svojim kokicama, šokirana je. Aplauz nije takav kakav je na predstavama gde se mnogo peva i igra, i ima puno šljokica. I ovde svega toga ima, ima i golih muških guza, to je veoma važno za Brodvej, ali, takav je utisak ostao, sve je malo drugačije. To vam je primer dobrog Brodveja. Obično su predstave sasvim konvencionalne. Kada se postavlja klasičan komad, to ovako izgleda: izade glumac, obuče kostim i govori lepo tekst, lepo i tečno da ga svi razumeju. Ne postoje neke posebne rediteljske intervencije, ne postoji, za mene, razlog zbog kojeg igraju baš taj a ne bilo koji drugi komad. Na off Brodveju imate »umetničkije« predstave. Gledala sam, na primer, Brehtov *Nezadrživi uspon Artura Uija*, sa Al Paćinom. Dok sam stigla do karte – a bilo je gotovo nemoguće dobiti kartu, karte koštaju više od sto dolara i prodaju se istog sekunda – produkcija je već bila na izmaku, na kraju šeste nedelje. Ne igra samo Al Paćino, igraju i poznate televizijske zvezde. Počinje predstava, Al Paćino izade, treba da kaže nešto, a svi mu aplaudiraju. Izade onaj što igra u *Sopranosima*, svi mu aplaudiraju, a da još nije rekao ni reč. Aplaudiraju mu zato što je zvezda. Aplaudiraju mu što uopšte postoji. Ja ne mogu da pratim predstavu u takvim uslovima: vidim samo Al Paćina, a ne njegov lik, tačnije Al Paćina koji tumači neki lik. Čitavo vreme pokušavam da vidim i nešto drugo, a tog drugog nema. Sve se na kraju ponovo svodi samo na spektakl, ali ovoga puta sa umetničkim i intelektualnim pretenzijama. Mnogo više cenim ono klasično bulevarsko pozorište, mnogo mi je iskrenije, nema drugu nameru osim da zabavi. Dakle, ja dodem, jedem svoje kokice, oni mi malo pevaju, malo igraju, malo lepo i razgovetno deklamuju i onda idemo kući. Taj Breht ima neke umet-

ničke pretenzije, ima neke intelektualne pretenzije, ali, što je veoma važno, karta košta 120 dolara, a ne možete od čoveka od koga tražite da plati 120 dolara očekivati da sad nešto razmišlja, kad je on došao da se zabavi. Od »off off« pozorišta, koje bi trebalo biti najalternativnije, verovatno imam najveća očekivanja, i zato sam se tu najviše razočarava. Ponekad samo što se ne potučete s glumcima, koliko ste ljuti i razočarani. Prosto, taj stupanj besmislice ne mogu da izdržim. Mogu da izdržim na Brodveju, ali kad to rade ljudi od kojih očekujete da nešto naprave, to shvatam kao ličnu uvredu, uvredu za umetnost. Zato mnogo više volim pravi spektakl nego ove stvari na pola. Uopšte je američka kultura veoma opterećena spektakлом i javnim nastupom. Recimo, mobilni telefoni su se u Americi pojavili tek pre neku godinu, imaju mnogo komplikovaniji i zastareliji sistem od evropskog i sad su ušli u veliku modu. Svi pričaju. Hodaju ulicom i pričaju. I to više nije privatni razgovor, to je javni nastup. Sve govore tako glasno da ih okolina čuje jednako koliko i sagovornik sa druge strane linije. Ja, kao i drugi, slušam razgovore ljudi, i kad nisu tako glasni, volim da prслушаšvujem, da pratim tude svade, tude situacije, da špijuniram tude živote, to mi je vrlo zabavno. A u Americi ne morate da prслушаšvujete i špijunirate, pošto se sve čuje. Inače su Amerikanci veoma vaspitani ljudi. A ovo je jedan stupanj nevaspitanosti koji je koncept. Čovek ide ulicom, drži kafu i razgovara. Imaj javni nastup. Imaj nešto da saopšti svetu. Svako ima nešto da kaže o svetu, o filozofiji, o ljudima. Ubica, da bi bio pet minuta na televiziji, u stanju je da prizna krivicu. Čovek će biti osuđen na smrtnu kaznu zato što nije mogao da izdrži a da ne da intervju Barabari Volters.

FP: Pošto priče ovih večeri uvek imaju neki početak, a početak je kad se neko rodio, sad ćemo iz Amerike preći u zemlju u kojoj ste vi rođeni. Niste Beogradanka?

BS: Ja sam se rodila u Švedskoj. Desilo se tako, moji su se roditelji zatekli tamo. To je bio onaj talas gastarbajtera krajem šezdesetih godina. Moj otac je otisao u Švedsku, za njim je otisla i moja mama. Onda je ubijen ambasador Rolović, za Srbe u Švedskoj je, zbog ustaške emigracije, nastala vrlo neprljatna situacija, i moja mama je pritiskala

tatu da se vratimo. Ja sam tada još bila beba, tako da nemam nikakvih sećanja.

FP: Odrasli ste, to ste jednom rekli, u stabilnoj porodici.

BS: Pa, onoliko koliko može da bude stabilna i normalna naša cmogorsko-srpska porodica. Po definiciji, nije baš sasvim normalna kombinacija. Ali, šalu na stranu, odrasla sam u u najobičnijoj porodici.

FP: Roditelji su vas podržali u vašim naporima?

BS: Nisu imali nekog izbora. I nisam ja pravila nekakve nemoguće izbore. Nisam odlučila da budem striptizeta, pa da se umešaju. Mojim izborom fakulteta na početku nisu baš bili oduševljeni, ali mogli su i gore da očekuju od mene. Imala sam najobičnije i najnormalnije roditelje na svetu, koji, naravno, imaju ambiciju da im deca uspeju. Ideja je da diplomiraš i da se udaš.

FP: Jedno je završeno...

BS: Ovo drugo neće, ali nema veze.

FP: Je li već počeo rat kad ste se upisali na Fakultet dramskih umetnosti?

BS: Počeo je baš kad sam se upisala, devedeset prve. Samo, moram da kažem nešto najiskrenije, meni je prva godina Akademija prošla u potpunoj opsednutosti samom sobom/ Kinotekom i studijama kojima sam oduševljeno prišla. Misliла sam da sam izabrana i dotaknuta od svemira da se zateknem na tim studijama. Stvarno bih slagala ako ne bih rekla da više od nerviranja zbog helikoptera koji su sletali na onaj travnjak VMA i koji su me budili non-stop, više od toga moja svešt o ratu nije postojala. S druge strane, bila sam prilično angažovana kao običan čovek, vukla sam se još po prvim demonstracijama. Ali, to su bile dve potpuno odvojene stvari: imali smo svest o sopstvenom problemu, a nismo shvatali posledice tog problema, koje su tek počinjale. Stvari sam shvatala tragično zbog toga što su moji školski drugovi stradali na razne načine, od mobilizacije, ali nisam imala takvu sliku sveta da bih rekla: to je zbog rata. Nego: neprijatelj mi je vlast, i vlast juri moje drugove da ih odvede u vojsku, gde će da

Porodične priče

režija: Jagoš Marković

Atelje 212

Isidora Mincić, Goran Šušljik,

Branka Šelić i Sergej Trifunović



Foto: Vukica Mikača

nastrandaju, ili će emigrirati i ja ih više nikad neću videti. A nemam svest o tome da postoji nešto izvan mog dvorišta.

FP: Kad ste shvatili da ne sanjate, odnosno da vam se dešava?

BS: Ja to ne mogu da utvrdim. One godine kada je bio miting na Ušću ja sam bila pred maturom, i u školi su nas organizovali da idemo na miting. Meni tata i mama nisu dali da idem, manje iz političkih razloga, a više da me neko ne bi pregazio. Postala sam punoletna i dobila pravo glasa kad je i Srbija dobila pravo glasa. Prvi višestраначki izbori su i moji prvi izbori. Prosto se to paralelno dešavalo... A kad sam se osvestila, i da li sam se uopšte osvestila, ne znam.

FP: Sećate li se šta ste pisali kao rad na prvoj godini?

BS: Neku budalaštinu.

FP: Šta je bila tema?

BS: Nešto, kao, ljudi se vole, pa se ne vole, užasno

glupo... Ne, ne želim da pričam o tome. Da predemo na nešto drugo.

FP: O čemu pišu sadašnji studenti?

BS: Pišu razne stvari. Pišu, recimo, o onome što opseđa ljude u tim godinama: o odnosu prema porodici, buntu, odrastanju. Nekad se to manifestuje izborom konkretnе teme, nekad se manifestuje skarednim jezikom ili potrebom da se šokira. Imate studente koji imaju vrlo artikulisane političke stavove, koji o tome pišu, imate, naravno, one blažene koji pišu o dečku koji je ostavio devojku... Činjenica je da i studenti u Americi imaju slične preokupacije, samo se one, naravno, na drugi način artikulišu. Ali, u principu to je to: detektujete bundžije, detektujete one što su svesni, i detektujete one koji ne znaju gde im se koji organ nalazi.

FP: Vi ste poslednja generacija jedne odlične katedre, Katedre za dramaturgiju. Nažalost, osim profesora Stamenkovića koji je tu, u publici, drugih profesora više nema među živima.

BS: Profesor Đokić je predavao na prvoj godini, profesor Hristić na drugoj, profesor Vlada na trećoj, profesor Selenić na četvrtoj... Ja pripadam njihovoj poslednjoj generaciji. Kad smo apsolvirali, profesor Selenić je iznenada umro, pa je došao profesor Prokić, što i nije tako loše, onda je profesor Đokić umro, profesor Vlada je otišao u penziju, onda je Vava umro.

FP: Šta ste naučili od svojih profesora?

BS: Svašta. Mislim da su te studije vrlo ozbiljno koncipirane, i vrlo ozbiljne bile dok je bila ta vrsta podele po godinama. Dobro, sad imam poziciju asistenta pripravnika, tako da ne bi mogla ništa da kažem o nastavnom planu i programu. Ali, ja se, na primer, ne stidim da odem na bilo koji univerzitet na svetu, ne stidim se sopstvenog obrazovanja. Mogu da se postidim talenta, ali sopstvenog znanja se ne stidim. Hoću da kažem da ne dolazim tako često u situaciju da se osećam da nešto ne znam, štaviše osećam da mi je mnogo pruženo obrazovanjem, bar neka startna pozicija mi je pružena... Glupo sam rekla da se ne stidim. Čovek zna da ništa ne zna. S druge strane, kad se uporedim sa svojim kolegama sa velikih svetskih univerziteta, vrlo ponosno mogu da kažem odakle sam.

FP: Vodite li evidenciju o tome gde se sve igraju vaši komadi?

BS: Pobrojavam jezike. A gde se sve igraju? Znate kako, posao izdavača je da vam ne kaže, posao pozorišta je takođe da vam ne kaže, onda mora da vam plati. Nekad sazname iz novina, nekad sazname s neke desete strane. Uopšte je besmisleno da se čovek bavi time, ili da idem da gledam gde se sve igraju moji komadi. Kad napišete nešto, to je za vas gotovo. Kad tekst posle dve godine izade u javnost, za vas je ta priča završena. Što je još gore, ili se stidite, ili biste sve promenili. Osim toga, ja imam taj, kako da kažem, Stanišlavski metod u pisanju, imam proživljavanje, pa je malo besmisleno posle dve godine ili pet godina proživljavati istu priču.

FP: Pre nekoliko godina vaš profesor Stamenković napisao je, sećate se verovatno, da je toliko interesovanje Evrope za vaše drame fenomen koji je teško objasniti. Naravno, profesor Stamenković ceni vaše drame...

BS: Stvarno je teško objasniti, zbog toga što to ne može da se objasni. Ne može niko da kaže: te drame su najbolje, pa baš zato se izvode. To, naravno, nije objašnjenje. Odlučila sam da uopšte ne razmišljjam o tome. Nije to od posebne važnosti. U stvari, jedan od mojih komada je igran na ne znam koliko jezika, ostali nisu do te mere. *Supermarket* je, recimo, igran deset puta, *Trilogija* dvadeset puta...

FP: A *Porodične priče*?

BS: *Porodične priče* najviše, možda sto puta... Prema tome, ne mogu da kažem da imam neki globalni uspeh, nego taj jedan komad ima jako veliki uspeh, a onda uz to idu i ovi drugi komadi. Pre svega je to priča o tom jednom komadu, ali i o vremenu, o trenutku u kome je savremena evropska drama postala užasno moderna, u kome sva pozorišta u Evropi hoće da igraju novi evropski komad, u kome je situacija u Srbiji takva da smo mi na naslovnim stranama svih mogućih medija i u kome je, eto, i moj komad. Kad bi abonentsko pozorište u Ulmu odlučilo da igra baš *Porodične priče*, a da prethodno nije videlo da ih igra Hamburg, a od Hamburga je videla Poljska, a od Poljske, ne znam ko...

FP: Šta je bilo sa junacima *Beogradske trilogije*?

BS: Umrli od starosti... Ja sam taj komad napisala sabirajući sopstvena iskustva i iskustva svojih bližih i daljih poznanika i prijatelja. To nisu konkretnе ličnosti, ali su ljudi koji figuriraju i postoje. Bilo bi tužno kada bih ih sad prepoznala, to bi značilo da se ništa nije promenilo u glavama ljudi koji su pre deceniju ili nešto manje odlučili da promene način života. Moji nekadašnji prijatelji ili ljudi koji su pripadali toj generaciji, uopšte oni koji su se našli u toj situaciji, mislim da su započeli neke nove živote na drugim krajevima sveta i da imaju druge preokupacije, da se, prosti, više ne bi prepoznali u tom komadu. Ali, i nije neka velika mudrost, taj komad. Uvek je tako bilo: kad god postoji neka ekonomski ili egzistencijalna kriza, ljudi se kreću, pomeraju se. A kad te neko iščupa iz tvoje matične sredine, to je neka vrsta traume, i za sredinu i za tu osobu.

FP: Neće se vratiti?

BS: Ja mislim da ne. Nema to toliko veze sa time da

se ovde ne nudi ništa bolje. Pre svega, da biste živeli negde izvan svoje sredine, vi morate sopstvenu sredinu da ubijete na neki način. Prosto se s tim raskine, započinje se neki drugi život, stiču se druge navike, upoznaju se drugi ljudi. Ljudi vrlo retko dolaze u situaciju da deset godina kasnije kažu: sve je ovo bio stend baj, sad se vraćam. Jer, nema ni tog grada koji su oni ostavili, i neka druga zemlja je...

FP: Metaforički, a misleći na vaš komad, moglo bi se reći da bi trebalo da ubijemo svoje roditelje da bismo mogli mirno da živimo.

BS: Nisam ja ništa izmisnila. To je, tako, jedno od opštih mesta i banalnosti: da čovek mora da ubije svog stvoritelja da bi on postao stvoritelj nečeg drugog. Možda u tradicionalnijim, patrijarhalnijim sredinama, kao što je naša, postoji taj odnos prema deci, da ona nikad ne odrastaju, da su tretirana kao deca, samim tim i kao krajnje neodgovorna bića, i kad imaju pedeset godina. Na kraju, dokle god su ti živi roditelji, ti si u poziciji nekog deteta. Uopšte, kod nas ne postoji neki stupanj lične odgovornosti i zrelosti koje normalno dolaze sa punoletstvom. Kod nas punoletstvo ne znači ništa. Kod nas je čovek odgovoran sa trideset, aki i tad postaje odgovoran. Vi ste meni rekli da sam mlada profesorka, a ja imam trideset dve godine. Stvarno je patetično da kažem da sam mlada...

FP: Nisam pitao za godine.

BS: Evo ja kažem... Kod nas postoji ta jača okrenutost porodici. Roditelji kroz decu sami sebi produžavaju svoj životni vek, što je takode prirodno. Nije naš patent, ali je dosta izraženo u patrijarhalnim sredinama.

FP: Šta su vaši roditelji rekli kad su gledali *Porodične priče*?

BS: Moj otac me je pitao otkud mi inspiracija... Ništa, šta mogu da kažu roditelji? Čula sam to od Prokića: kad imate prvu premijeru, a tu su i vaši roditelji, najvažnije je da oni čuju da vama aplaudiraju, pa onda i oni aplaudiraju. Šta drugo mogu da kažu roditelji detetu nego da je sve super. Svi roditelji vole da im dete bude uspešno, na nekom planu... Moja mama je imala odličnu analizu *Supermarketa*. A ja sam baš imala tremu, pošto je to ipak

način govora i obraćanja koje ne koristim pred rodi-teljima. I molila sam glumce da na premijeri malo smanje doživljaj, da neke stvari izbacue. Obećali su mi da će izbaciti, ali ništa nisu izbacili. Bilo je dosta napeto, ali moji roditelji su shvatili zašto sam to napisala, za razliku od, na primer, Petra Volka koji nije razumeo.

FP: Znači, mama se preporučuje...

BS: Mama se preporučuje za pisanje kritika u »Ilustrovanoj politici«. Mnogo je ozbiljniji kritičar.

FP: Za vašu generaciju jednom ste mi rekli da je nesrećna. Za moju generaciju su govorili da je nesrećna generacija, za generaciju posle moje su govorili da je nesrećna generacija... Šta je to što sve te naše generacije objedinjuje u nekoj nesreći?

BS: Mi smo možda malo opsednuti sobom i mislimo da se svet vrti oko nas, što je normalno, kao što ja mislim da svet postoji zbog mene; kad ustanem ujutru, osećam samo onaj deo sveta koji postoji za mene, ne osećam ništa drugo. Malo je problem ove zemlje u tome što mi mislimo da su naše generacije izuzetne po nečemu, da je naša sudbina izuzetna po nečemu. To može da kaže svaka nacija na svetu. Šta, onda, da kažu Jevreji? Nesreća ljudska je univerzalna i dolazi sa slobodama ljudskim. Ne verujem u tu priču da ovde svaka generacija iznova gradi nešto. Ako gradi, i treba da gradi, mislim da je to u redu. Ali, meni se mnogo više dopadaju sredine i zemlje koje su sposobne za promene, za velike promene, za revolucionarne promene, pa taman one bile pogrešne, nego one koje imaju jaku tradiciju koja traje vekovima. Kad imate crkvu kojoj treba 600 godina da ispravi grešku u kalendaru, na primer, pa je ni onda ne ispravi, onda je to oslanjanje na tradicionalnost. Meni su mnogo simpatičnija društva koja su u stanju da sve sravne sa zemljom i da krenu iznova bez ikakvog kompleksa.

FP: Pominjete crkvu. Pre dve godine, kad smo razgovarali za NIN, vi ste se plašili jedne stvari koja vam se činila opasnom, a to je kleronacionalizam.

BS: Opasna je ta vrsta neukog kleronacionalizma. Veliki procenat ovog društva poziva se na vrednosti o kojima ne zna ništa, a sâm ne živi po tim vrednostima. Kada

bi živeo po tim vrednostima, naša bi sredina bila drugačija. Sad govorim nešto u korist pravoslavlja. Kada bi ovo društvo zaista poštovalo hrišćanske vrednosti, bilo bi potpuno drugačije. A mi imamo, deklarativno, klanje u ime hrišćanskih vrednosti, što nije patentirano samo u našoj naciji, to imamo i u komšiluku, to imamo sada i na svetskoj sceni.

FP: Kako vi stojite sa Bogom?

BS: Pa, ne javljam mu se, ne razgovaramo. Mislim da je to krajnje intimno pitanje. Verovatno postoje ljudi koji osećaju potrebu da to javno manifestuju, koji osećaju potrebu da javno diskutuju na tu temu i da sami sebe preispituju na tu temu, a ja lično smatram da je to zaista lično, intimno, najintimnije čovekovo osećanje.

FP: Smem li da vas pitam kako stojite sa nacionalnim osećanjem?

BS: Moje nacionalno osećanje je razvlačeno i seckano na fronce. U trenutku kada onaj juri zardalom kašikom, onaj je na vlasti a opozicija je u rasulu, vi, iz bunta, kažete da ne osećate ništa. Naravno da osećate, vi ste deo te sredine, taj jezik je moj jezik, taj jezik je moj instru-

ment, ja ne mrzim ništa što je drugo, štaviš u sopstveni identitet pokušavam da uvučem različite stvari koje me, na neki način, preokupiraju, prosto su značajne za mene. Tuda tradicija i moja tradicija, sve to zajedno čini jedan ljudski identitet, i ne znam zbog čega bi moj, taj i takav srpski identitet u »levis« farmerkama ili ne znam u čemu bio manje srpski nego identitet nekog akademika sa šeširom.

FP: Jednom ste mi pričali da ste upoznali Arkana...

BS: Nisam ga upoznala, nego sam ga ustupirala. Vozio me čovek kolima, one godine, devedeset treće, kada se kandidovao za predsednika, a kada su svi stopirali, i moja mama je stopirala. Uzmem autostop na Banjici, pokupim Vanju Medeniku na autoputu, pa u školu. To je bio jedini način da dodem do Akademije koja je jedanaest kilometara udaljena od moje kuće... Tek kad sam ušla u kola, shvatila sam, i toliko sam se uplašila...

FP: O čemu ste pričali?

BS: On je mene pitao... Situacija u gradu nije bila baš prijatna, ubijali su se, i bilo je pravilo da, kad stopiraš, nikad ti ne kažeš gde ideš, nego oni otvore vrata, pa ti



pitaš njih kuda idu, tako da imaš vremena da proceniš da li ćeš ući u ta kola ili ne. Ako vidiš da su idioti, kažeš: »Hvala, ne u tom smeru.« Ipak, ovog puta je stao taj džip, Pelević je otvorio vrata i pitao me kuda idem. Ja sam se ušeprtljala, jer mi je izgledao poznato, a nisam mogla da se setim ko je. Kažem kuda idem, oni kažu: upadaj! Udem, pozadi, pored mene, bodigard, Pelević napred, a vozač mi poznat... To je bio Arkan. Ja sam se prilično prepala. Čestitala sam praznike, nisam smela Novu godinu, nego sam rekla nešto generalno, i kad me je dovezao, izšla sam živa i zdrava. Mislila sam se da li da mu nešto kažem ili da ne kažem ništa. Ništa nisam rekla... Posle sam saznala da je te zime, kad su, ponavljam, svi autostopirali, jer nije bilo benzina a ni para, Arkan svakoga dana, veoma ljubazno primao autostopere. Nekoliko godina kasnije, dok je trajalo bombardovanje, mene je zvao njegov advokat, onaj Đovani di Stefano, i držao me na telefonu pola sata, preteći mi da će da mi se nešto desi zato što sam u italijanskim novinama, između ostalog, pisala i o Arkanu. Taj advokat je sad u zatvoru, to je onaj Italijan koji je bio specijalni gost na Fakultetu dramskih umetnosti, dolazio je devedeset treće kao predstavnik MGM-a, primili su ga od dekana do cele filmske katedre, a čovek je kriminalac, u zatvoru je negde u Engleskoj.

FP: Po prirodi, jeste li plašljivi?

BS: Jesam, veoma sam plašljiva, ne pretvaram se da nisam.

FP: Pre pet godina razgovarali smo za »Ludus«. To je bilo ono vreme kad se nije znalo hoće li nas bombardovati ili neće, oktobar devedeset osme, čini mi se.

BS: Ja sam rekla da se ne bojam, da mi je svejedno.

FP: Da, ali bili ste u stanju zebnje i, istovremeno, ravnodušnosti.

BS: I za vreme bombardovanja ljudi su reagovali na razne načine. Ja nisam imala neki poseban strah, možda samo prva dva-tri dana. Više sam osećala bes, konfuziju. Jednog dana ste ljuti na ove dole, drugi dan ste ljuti na one gore, prosto vas to razjeda. Moja mama je, recimo, izgubila jedanaest kilograma, iz straha za sopstveni život. Ja mogu da kažem da je to sebičluk, da se toliko bojiš za

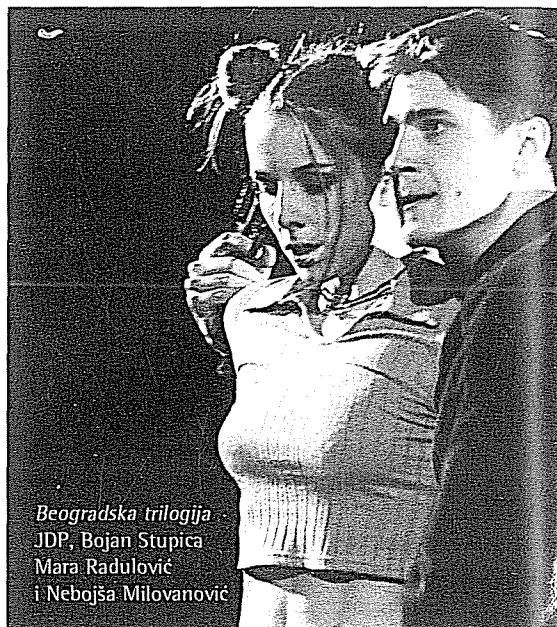
sopstveni život da ga sâm uništavaš iznutra, ali organizam je taj koji tako reaguje... Nije to samo neki konkretan strah, da će nešto da vam sleti na glavu i da vas više neće biti, to je više nemoć koja može da vas razljuti ili dovede u situaciju potpune rezignacije. Kad stvari nisu u vašim rukama, a vrlo često u životu nisu, vi zadžavate iluziju da jesu ili se barem borite za to, i onda vam se učini da vam je sve jedno.

FP: Kako se branite od straha?

BS: Pa, ne branim se. Mene je stid od straha, pogotovo kad se bojite svega, a ja se baš svega bojam.

FP: Miša?

BS: Nevideno se bojim miša. Ali, bojim se i da će neko da me ubije, da će neko da me opljačka. Bojala sam se u Njujorku i svi su mi se smeјali, pošto je Njujork trenutno najsigurniji grad na svetu. Toliko je skup da kriminalci ne mogu da prežive. Nema ko ni da vas napadne. I zakonom je zabranjeno da živite na ulici; kad vas vide da ste na ulici, vi ste uhapšeni. Svejedno sam nosila svoje oružje, nešto na struju, ali ta stvar mi više treba ovde, po Dorćolu, nego u Njujorku.



FP: Jeste li probali to oružje?

BS: Nisam.

FP: Kako u belom svetu izgovaraju vaše prezime koje nije baš jednostavno za izgovor?

BS: Nemci veoma precizno, sa vrlo tačnim akcentom, pošto su to Nemci, uopšte ta srednja Evropa je navikla na neobična imena. Nekada preskoče prezime, pa sam samo Biljana, posebno u Italiji, na primer. Čini mi se da vam se u Americi, ali ne samo u Americi, i ovde, prezime zapamtiti onda kada ima zašto da vam se zapamti. U principu, svuda važi to pravilo. Kad bi mi se igrao komad na Brodveju, svi bi znali itekako precizno da izgovore moje ime.

FP: Kažete da se vaši junaci iz *Trilogije* verovatno neće vratiti u Beograd. Vi se stalno vraćate. Niste nikad imali želju da odete zauvek?

BS: Jesam, naravno. Svako ko je ovde živeo poslednjih godina ima tu želju. Svako ko je imao iole snage u sebi i iole mogućnosti, ne mislim samo na finansijske mogućnosti, nego prosti na mentalni kapacitet, o tome je bar ozbiljno razmišljao. Sad se, čini mi se, više nalazim u nekoj unutrašnjoj izolaciji. Ranije ste imali osećaj kolektivizma koji svaka revolucija, pod znakom navoda, u pripremi nosi sa sobom. Vi se osećate delom nekog pokreta, ili delom neke subkulture, ili uopšte nekog alternativnog načina razmišljanja, bilo čega. Otkako su se stvari preokrenule, jedni su otišli u establišment, drugi u neku sumanutu kontru, treći se bave nečim drugim, i više nema tog osećaja pripadnosti. U tom smislu se mnogo više osećam usamljeno, u nekoj vrsti izolacije.

FP: Je li to isto osećanje koje ste imali pre dve-tri godine? Tada ste se osećali strancem u sopstvenoj zemlji.

BS: To zvuči kao nešto, a ne znači, u stvari, ništa. Kad to čovek kaže, to nije tačno. Ne možete u sopstvenoj zemlji nikad da se osećate kao stranac. Nikad ne možete biti potpuni stranac, možete se samo osećati neprihvaćenim, izolovanim, necenjenim ili preterano cenjenim iz pogrešnih razloga. Na taj način se možete osećati da ne pripadate nečemu, ali strancem ne.

FP: I ostajete definitivno?

BS: Pa, ja ovde živim, nikad se nisam iseljavala iz ove zemlje, niti sam imala neku ozbiljnu nameru. Dosta putujem, kretanje mi u principu nije veliki problem. U jednom trenutku mi je bilo veoma važno da putujem zbog toga što sam bila željna da vidim nešto što je drugačije. Sa druge strane ste ovde osuđeni na to da vam neko drugi filtrira, čak i političke, ideološke, estetske, umetničke i sve druge stavove. Gledala sam sinoć na Studiju B reprizu emisije gde je bio Nikola Barović...

FP: »Uticak nedelje«?

BS: Da. I Nikola Barović govori o tome kako je u spejs šatlu koji se srušio bila učiteljica, kao prvi civil koga su Amerikanci poslali u svemir. Eto, dakle, kako se oni odnose prema školstvu, u kosmos ima da ide prvo učiteljica, a kako je kod nas drugačije. Kod nas su učitelji, kaže, uvek trpeli, njegova učiteljica iz škole pedesetih godina je trpela. U Americi, kaže on, učiteljice su cenjene i negovana vrsta. A to je apsolutna neistina. Sasvim naprotiv, učiteljice u Americi su fizički najugroženija skupina ljudi, među intelektualcima, pošto ih daci po državnim školama veoma često napadaju, čak ubijaju. One su najmanje plaćene, one su na minimalcu, ako rade u državnim školama, a u škole deca donose oružje. U školama Amerike, zbog kulta oružja, zbog toga što su privatne škole nedostupne najvećem broju građana, zbog toga što država ne odvaja dovoljno sredstava za obrazovanje i zdravstvenu zaštitu, veoma je opasno i slati decu i raditi. U školama Amerike dešavaju se masovna ubistva. Upadnu dva učenika i pucaju po učionici dok ne poubijaju sve što se mrda. Gotovo svaka državna škola ima metal-detektor na ulazu, daci se pretresaju, pošto unose oružje... mi imamo strašno mnogo problema u našem društvu, i u mnogo čemu treba da se ugledamo na Ameriku, ali u odnosu prema učiteljkama i obrazovanju sigurno ne. Onog trenutka kada u Americi odlučite da napravite dete, treba da počnete da štedite za njegovo školovanje, da biste mu platili skupe privatne škole, e da ne bi bilo ubijeno ili ubilo učiteljicu. Znači, nije sve baš lepo u tom sistemu. Zbog toga je veoma važno kretati se

i videti, ne dozvoliti da vam se plasiraju lažne informacije, i sa jedne i sa druge strane ideoološkog spektra. Liberal-kapitalističko društvo je surovo društvo, taj klasni sistem je stigao da podseća na novo robovlasičko društvo. Kinezi su robovi novog sveta, ima ih dovoljno i svuda se kreću; ne morate da idete u Afriku da kidnapujete robe, oni dođu kod vas. Ako zarađuju i minimalno, zarađuju više nego u svojoj komunističkoj Kini. Kinez je, dakle, vaš rob. Radi poslove za koje je minimalno plaćen, a njemu je i dalje bolje. Ljudska prava možda više nisu ograničena rasom i verom, barem ne javno, ali su veoma ograničena novcem, kapitalom koji posedujete, vašim bankovnim računom. Naravno, ne tvrdim da je u Srbiji bolje, naprotiv, ovde je čovek ograničen i klasno, i nacionalno, i verski, i polno, ali niko i ne kaže da svet treba da se ugleda na nas.

FP: Vrlo davno čitao sam knjigu koja se zove *Druga Amerika*, o Americi sirotinje, o Americi koja se ne vidi dok se ide njenim širokim autostradama. Vaša nova drama ima naslov *Amerika, drugi deo*. Je li ona druga Amerika prvi ili drugi deo te Amerike?

BS: Jedno vreme mi je bilo zabavno da čitam knjige iz dvadesetih, tridesetih godina, o susretima velikih pisaca koje ja cenim, evropskih ili ruskih, sa tadašnjom Amerikom. Tadašnja Amerika se nije puno promenila u društveno-političkom smislu, u odnosu na ovu današnju. Meni je to viđenje stvari veoma zanimljivo. Kafkina Amerika, na primer, Iljif i Petrof, Ernst Toler i njegovi paralelni putopisi između Amerike i Rusije. Martin Luter King, kada je primao Nobelovu nagradu za mir, u svom govoru je kritikovao Ameriku koja je u to vreme gorela zbog vietnamskog rata, u kome je zbog ideje jednakosti pobila nekoliko miliona ljudi i, kao Amerikanac i veliki kritičar Amerike, naravno da je bio optuživan da nije patriota, da je izdajnik. A kao veliki i pravi Amerikanac, u svom nadahnutom govoru rekao je jednu ključnu rečenicu: »Nema velikog razočaranja bez velike ljubavi.« Da on toliko ne voli svoju zemlju, ne bi bio tako kritičan prema njoj. Ne bi mogao biti tako razočaran. I to je cela istina. Razočaranje sopstvenom zemljom može da proistekne samo iz vaše velike ljubavi prema toj zemlji. Iljif i Petrof

imaju genijalnu knjigu koja se zove *Prizemna Amerika*. Tridesetih godina oni kreću kroz Ameriku i pišu o onome šta gledaju. Singer ima užasno depresivnu knjigu, ali veoma tačnu, *Druga Amerika*. I tako, čitajući te knjige, smislila sam, još pre nego što sam znala da ću tamo da proboravim neko duže vreme, a već sam bila nekoliko puta, smislila sam da želim nešto da kažem o tome. Sama sam to sebi zadala. Kad sam pisala *Pad*, opsativno sam se bavila sopstvenom sredinom. Onda sam smislila da u poslednjoj replici *Padu* na neki način najavim sledeći komad, *Supermarket*, tim završnim monologom, da će na našoj krvi i na našim kostima izgraditi luksuzni supermarket, i sve će polako pasti u zaborav. U *Supermarketu* sam, opet, sama sebi najavila sledeću temu – Ameriku. U svom poslednjem kriku pred samobistvo glavni junak žali zbog toga što nikako da se uklopi u sredinu i posebno žali što nije doneo odluku da ode u Ameriku. Upravo to je njegov krik, sa omčom oko vrata: »Amerika! Na kraju kraljeva, postoji banalan razlog za taj naslov. Pošto je Kafka napisao roman o Americi a da nikad nije bio u Americi, onda sam ja smislila da se taj komad zove *Amerika, drugi deo*, da se glavni junak zove kao glavni junak iz Kafkinog romana, pa kad me budu pitali koliko si ti to bila u Americi kad smatraš da sve već tako dobro poznaješ, ja mogu da kažem: Duže nego Kafka.

FP: Ako smem da primetim, *Amerika, drugi deo* je jedna odlična drama. Kad je pročita, čovek oseti izvesnu mučninu, ako je to pravi izraz za to osećanje. To je drama o usamljenim, bespomoćnim, čemernim ljudima u jednom društvu gde je novac mera svih vrednosti.

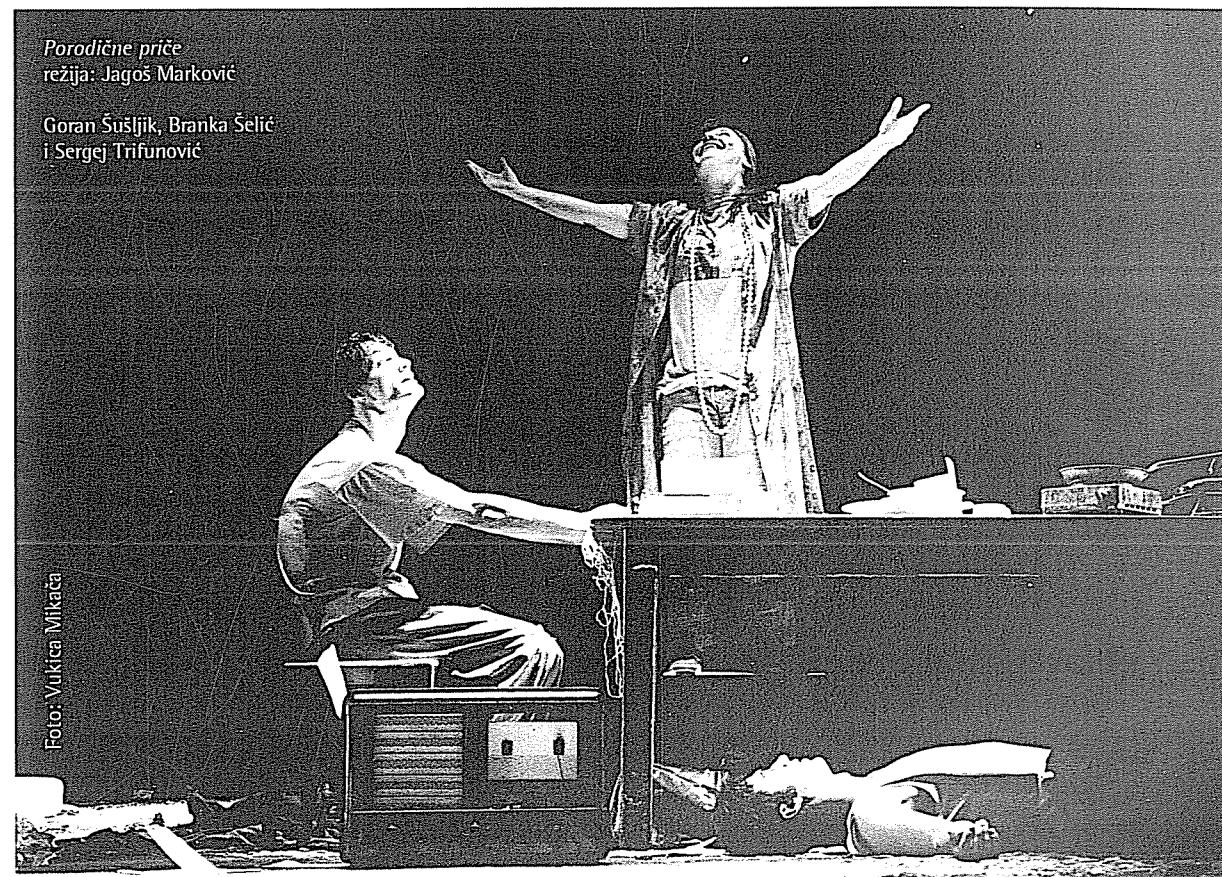
BS: Ja veoma volim Kafku, u poslednje vreme mi to dosta znači, pored Gogolja koji je za mene važan...

FP: A Čehov?

BS: Ne, ja uopšte ne volim Čehova. Sasvim ne volim čehovljevsку dramaturgiju koja je uvek jednolinjiska. Kada junaci na početku izadu na scenu sa svojim srcem na dlani, sa svojim saopštavanjem, deklamovanjem onoga što ih sačinjava i muči, mene gotovo vreda ta banalnost. Zbog toga, kada gledate Čehova na sceni, u režiji nekakvih mediokriteta, uvek imate frivilnost, lažnu,

glumljenu lepršavost na početku, bele, vazdušaste kostime, hod lagan, glumljeni zvonak smeh, hinjene situacije, a nešto tu kao vreba. Onda se to što vreba, a što je od početka očigledno u svojoj nesuštini, strovali junaci ma na glavu i sve propadne, sve se preokrene, glavni junak poludi, obuče crni kaput, podigne kragnu i revere u znak zabrinutosti i bludi pogledom po ruskom društu, stepama i višnjicima, dok se ne ubije ili, jednostavno, krene u susret izvesnom kraju. Glumci i reditelji veoma vole da rade Čehova, toliko svetskih pozorišta svake godine proizvode invaziju tih predstava, čini mi se da se Čehov i Šekspir igraju podjednako često – koliko ja imam uvid, najviše od svih autora klasike – ali veoma, veoma mali broj predstava rađenih po Čehovu bude uspešno ili

uopšte zaslužuje da postoji. Šekspira ima i groznih i perfektnih, gotovo podjednako, a Čehova gotovo po pravilu nepodnošljivo glupih, ili pretencioznih, ili slinavih, ili raspričanih, banalnih i poražavajućih, a veoma, veoma malo genijalnih. Kafka se, s druge strane, mnogo manje igra. Tu postoji nekakva suptilnost, koja je kontraindikovana pozorištu, a postoji i nešto od egzistencijalne izgubljenosti čoveka u sistemu, koja ne mora da bude diktirana samo društvenim trenutkom, nego jednom ljudskom, egzistencijalnom prazninom, nesavladivošću društva i života oko vas. I sad, Jozef K. upada u nekakav lavirint nečega; šta je to, uopšte nije važno definisati, važan je taj osećaj strepnje koji imate uz Jozefa K, a ne morate uopšte razumevati zbog čega. To je nešto što ja osećam kao neku



vrstu ličnog straha kada ujutro otvorim oči u tom svetu koji nazivamo Amerika, koji je i u Evropi. U svim prenaseljenim sredinama imate osećaj da ste ništavni, i da nisu u pitanju samo novac i bankovni račun, već da postoji klasni sistem u kome više nije važno poreklo onako kako je to bilo važno u feudalnom sistemu, jer sad smo svi jednaki, rođenjem, kako tvrdi američka deklaracija nezavisnosti, taj simbol savremene demokratije, a u stvari smo svi sasvim različiti, u odnosu na socijalni kapital, na lične performanse i talente, svi smo nejednaki i bivamo podložni prirodnoj selekciji, kao kod životinja, važan je vaš background, koju školu ste završili, gde, pod kim, a ne šta zapravo znate, kako ste obučeni, koliko to košta, gde ručavate i sa kim, koga poznajete, kako se kotirate, kakve talente imate, koji stupanj sposobnosti za zabavljanje društva, koliko ste zabavan sago-vornik ili ne, znači koliko su vaše lične performanse isplatiće na neki način za to društvo. Ako nešto od toga nemate, vi ste nevidljivi, vi ne postojite, vi ste ne samo niža klasa, već i niža ljudska vrsta. Možete, jednostavno, nestati a da to нико не primeti, jer vas i ovako нико ne primećuje. Kad čovek u tom svetu skine odelo, koje ga čini čovekom, ispod tog odela nema ničega, sve je prazno, prazan vazduh. Kad kažem odelo, mislim na ljudsku masku, a kad toga nema ili kad to izgubite, vi ste malo gušći vazduh i možete nestati; ne samo što možete nestati, nego se нико nikada više neće pitati gde ste.

FP: Kad se iz takve Amerike vratite ovamo, s kakvim osećanjem se vraćate?

BS: Ne baš dobrim. Užasavam se te nove ideologije koja proglašava da će naša budućnost biti svetla ukoliko usvojimo principe i zakone tržišnog ponašanja u svakom smislu. I ovaj rat koji počinje u Iraku nije samo rat za novac, naftu i dominaciju u tom važnom delu sveta, što je do banalnosti očigledno, i nije samo rat religija, to je rat drugačijih koncepcata sveta. Pri tom ne mogu da kažem koji je za mene dalji, koji manje prihvatom kao razuman. To je kolonijalni, agresorski, napadački rat, ali i napad na tiranina, opasnog zlikovca, koji jeste ozbiljna pretnja. To je rat finansijskih fundamentalista protiv Sadamovog gotovo boljševičkog fundamentalizma.

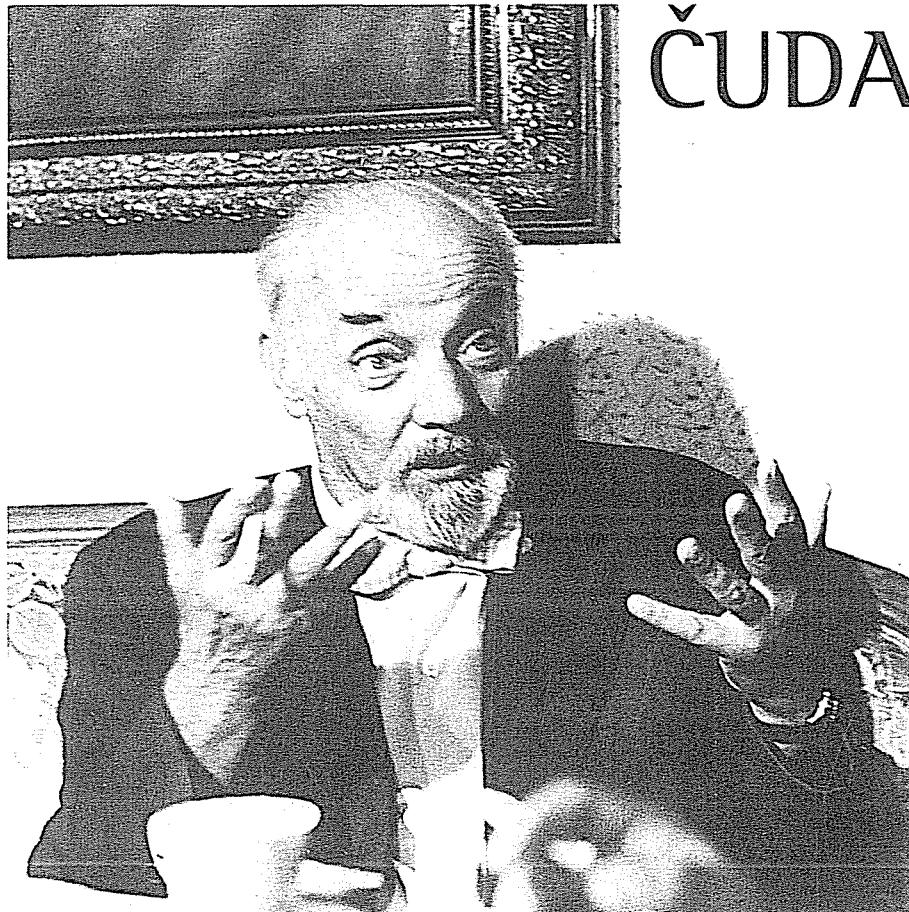
FP: Ovo vreme vam očigledno ne odgovara, ovaj vek i prošli vek. Kad biste mogli da birate, u kom veku biste živeli?

BS: Ne bih ništa menjala. Živila bih u ovom, svom dobu.

FP: Kako ste?

BS: Vrlo dobro, hvala. Možda delujem napeto, ali da nema tog emotivnog angažmana, treptanja, uzbudjenja, ja ne bih ništa pisala. Ne razumem ljude koji ustanu ujutro i pišu zbog toga što vole da pišu. To su psihopate, ti ljudi koji vole da pišu, ja se izvinjavam, ali tako mislim. Mislim da je pisanje velika, nepodnošljiva muka, tegoba, odgovornost. Da nemam taj emotivni angažman, hladne glave i mimog srca, ne znam ko bi me ikada naterao da nešto napišem.

HILJADU ČUDA



KARLO BULIĆ – AVANTURA KAO ŽIVOT

pripremio Feliks Pašić
Muzej pozorišne umetnosti Srbije,
Beograd 2002.

storičari, istraživači i hroničari pozorišta kao institucije i pozorišne umetnosti kao najstarije stvaralačke discipline (uz ritualne igre i ples, naravno) neprekidno imaju pred sobom važan i dostojanstven cilj: da od neumitnog rada vremena (zaborava kao neizbežne antropološke pojave) spasu ono što će budućim naraštajima služiti kao neophodna osnova i

dragoceno iskustvo. Odlaskom naraštaja koji su svojim očima i duhovnim čulima posmatrali određene pozorišne predstave, rediteljske i glumačke domete, nestaju najbitniji svedoci prve i dragocene recepcije umetničke celine. Kad danas čitamo oglede-portrete Milana Grola o starom srpskom pozorištu iz prvih decenija prošlog veka, uzećemo jedan od nekoliko pogodnih primera, dobijamo živu sliku



Sonja Hlebš i Karlo Bulić

jedne kulturne sredine, njenih podvižnika i junaka. Ali, nešto neumitno nedostaje: ono što su pomeli vreme i sama priroda pozorišnog čina koja podrazumeva »sad i nikad više«.

Monografija *Karlo Bulić – Avantura kao život*, koju je pripremio pozorišni kritičar i hroničar Feliks Pašić, daje celovit prikaz jedne stvaralačke ličnosti čiji rad pamte samo nešto starije generacije, oni koji imaju nešto više od pedeset godina života, ako izuzmemo televizijske serije i televizijske drame koje povremeno i mlade podsećaju o kakvom glumcu je reč. Karlo Bulić (1919–1986), rođen u Trstu, počeo u pozorištu kao putujući glumac negde u Hrvatskoj 1935. godine, prošetao i ostavio trag u mnogim najznačajnijim pozorištima ovog kulturnog podneblja, igrao velike uloge u Držićevim, Krležinim, Pirandelovim dramama, da pomenemo samo neke. Igrao Lembaha (u režiji čuvenog Tomislava Tanhofera), doktora Križoveca i još neke likove u Krležinom ciklusu o Glembajevima, o

njemu su najveće pohvale ispisali najznačajniji pozorišni kritičari onog vremena. U jednoj kritici Milan Bogdanović hvali Karla Bulića, uz priznanje da ga nije »poznao«. Uzgred, ali ne sa manje uspeha, bavio se pozorišnom šminkom i maskom, a, ne manje važno, najznačajniji ljudi našeg pozorišta dali su mu osetljivo priznanje majstora pozorišnih minijatura (ili minijona, što nije kolačarski, niti kasapski termin).

Najveću slavu i legendarne razmere narodnog junaka Karlo Bulić je zadobio igrajući Dotura Luidija u velikoj i kasnije nedosegnutoj televizijskoj seriji *Naše malo mesto*, po tekstu velikog dalmatinskog epičara i zabadala Miljenka Smoja. Karlo Bulić je ostavio značajna ostvarenja i domete u našem filmu i radio drami, ali snaga novog televizijskog medija s početka sedamdesetih učinila je Bulića jednim od najzanimljivijih junaka naše medijske scene.

O svemu tome, i još mnogo više, govori ova monografija koju je svojim nepogrešivim ukusom, velikom marljivošću i znalačkom selekcijim dokumenata oblikovao i ispisao Feliks Pašić. Tu je, najpre, izvanredan biografski ogled o Bulićevim životnim stazama i priključenjima, uz neverovatnu, gotovo filmsku epizodu o Karadorđevićevom zlatu koje je, pri kraljevom begu iz zemlje, bilo jedno vreme pod nadzorom »smešnog vojaka« Bulić! Potom slede dokumenti o životu i radu, prepiska s braćom, topla sećanja njegove kćerke Maše, pregled uloga u pozorištu, uz odlomke kritičkih prikaza, potom rad na televiziji, u serijama i radio dramama.. Uz sve to, tu je obilje dragocenih faksimila i fotografija iz pozorišnog života, iz predstava i ličnog porodičnog albuma.

Izvanredno i luksuzno tehnički opremljena, ova Pašićeva knjiga je spomenik i svedočanstvo ne samo o neverovatnom umetničkom životu Karla Bulića, već i o jednoj epohi koja zahvaljujući ovom pogledu na minula vremena nudi obilje podsticaja za razmišljanje o tome gde smo bili i šta nam se sada događa.

MILAN VLAJČIĆ



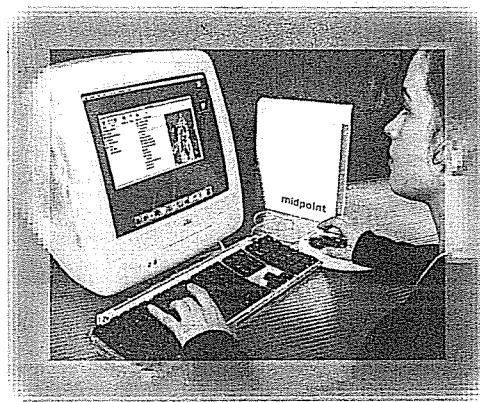
POZORIŠTE I „NOVI MEDIJI“ (1)

Temat priredila: Anja Suša

DRUŠTVO EKRANA

„Digitalne elektronske kulture - tako bogate, raznolike i vitalne - predstavljaju svedočanstvo o našem vremenu. Svedočanstvo koje nam pomaže da shvatimo složenost života i kulturnih identiteta.“

(Preuzeto iz kataloga *Svet informacija* objavljenog povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu)



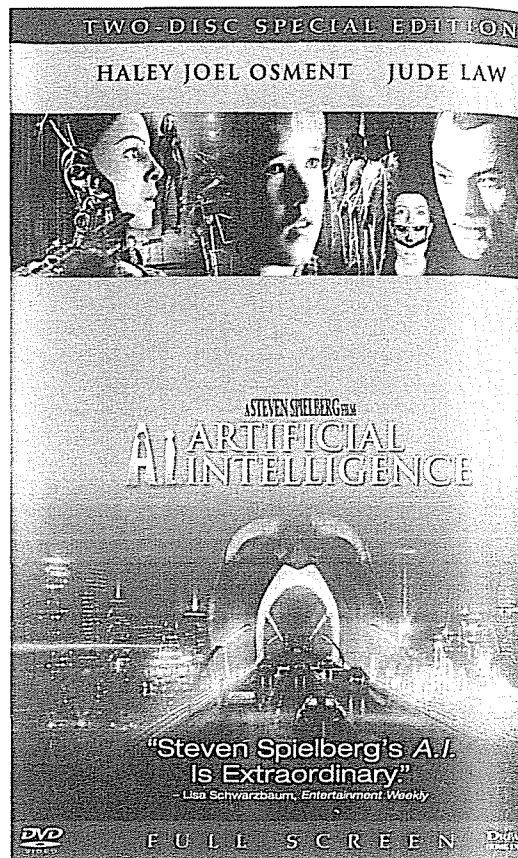
Obaveza prema tehnički i tehnološki visoko razvijenom društvu u kome živimo (a koje je nemoguće ignorisati čak i u Srbiji) nalaže nam da se pozabavimo fenomenom koji je prisutan u najširoj kulturološkoj sferi savremenog čovečanstva i u bezmalo svim umetnostima, pa tako i pozorišnoj. Reč je, svakako, o veoma popularnom i u novijoj teoriji umetnosti često analiziranom fenomenu „novih medija“ koji je promenio sliku sveta i način življenja te uveo komunikacijske kodeve koje u savremenoj umetničkoj teoriji i praksi treba ozbiljno uzeti u obzir.

Poput ostalih umetnosti, savremeno pozorište je, uprkos jedinstvenom preimcuštvu živog kontakta sa publikom, uspelo da ostvari veoma duboku vezu sa proizvodima tehnološkog napretka. Stepen upotrebe modernih

kommunikacionih sredstava u pozorišnoj praksi definitivno korelira sa materijalnim bogatstvom određenog društva, ali novac nije jedini predušlov za vezu između pozorišta i onoga što se naziva „novim medijima“. „Novi mediji“ su indirektno lansirali novi način mišljenja koji proističe iz života u takozvanom „društvu ekrana“. Lev Manović, jedan od najpoznatijih svetskih teoretičara medija ovako definiše pojam ekrana: „Vizuelnu kulturu modernog doba, od slikarstva do filma, karakteriše intrigantan fenomen: postojanje drugog virtualnog prostora, drugog trodimenzionalnog sveta zatvorenog okvirom i smeštenog u normalni prostor. Okvir odvaja dva potpuno različita prostora koji nekako koegzistiraju. Ovaj fenomen je ono što definiše ekran u najopštijem smislu, ili, „klasičan ekran“.²

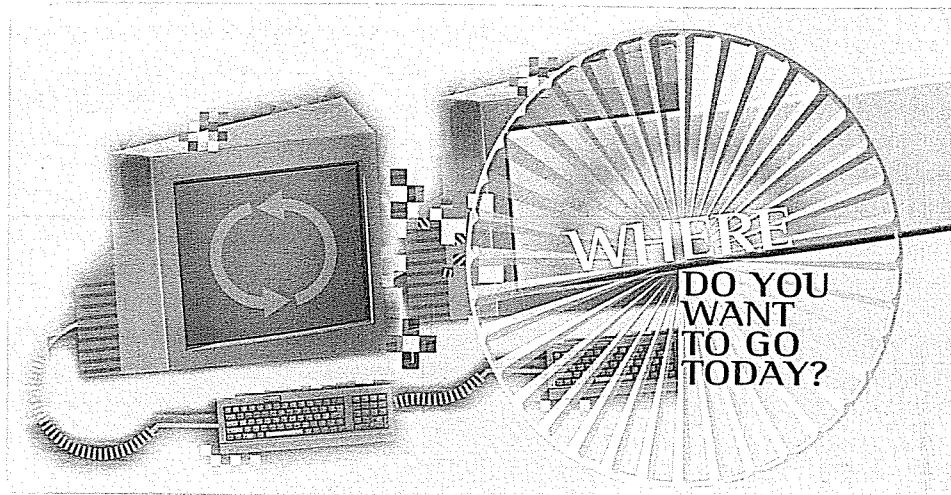
Mnogo je teoretičara moderne umetnosti koji se temeljno bave elaboriranjem fenomena „novih medija“, a ovaj fenomen je veoma teško svesti u usko definisane teorijske okvire, pre svega zbog neprestanog napretka u toj oblasti. Govoreći o novoj tehnološkoj realnosti iz perspektive mnogim ograničenjima sputanog ljudskog tela, Bojana Kunst piše: „... ono što izgleda tako zavodljivo u ovoj novoj tehnološkoj realnosti jeste varljiva sposobnost koja nam omogućava da prevazidemo uznemirujuća i traumatična ograničenja koja su uvek pretila racionalnoj argumentaciji modernog subjektiviteta: činjenica jeda je čovek uvek bio deo nepredvidljive prirode, i da je kao takav uvek bio definisan kao »prolazna struktura ograničenih sposobnosti za prilagodavanje i dostignuća“ (S. Freud).³

Kao ključnu istorijsku okolnost koja je pogodovala ekspanziji »novih medija« u savremenoj umetnosti, Lev Manović navodi propast Sovjetskog Saveza jer su tim dogadjajem »nestale tenzije koje su pokretale kreativnu imaginaciju kako na Iстoku tako i na Zapadu - tenzije između slobode i ograničavanja, između interaktivnosti i predodređenosti, između konzumerizma na Zapadu i nečega što mislioci i umetnici na Iстoku nazivaju »duhovnošću«. Šta je zauzelo njihovo mes-



² Lev Manović, *Metamediji*, izbor tekstova, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2000, 12.

³ Bojana Kunst, *Cyborg and my body*, Četvrta evropska feministička konferencija u Bolonji, Italija, objavljeno u: Treca, 2001, Godina III, Br. 1-



to? Trijumf konzumerizma, komercijalna kultura (zasnovana na stereotipima i limitiranim klišeima), mega-korporacije koje polažu pravo na tako bazične kategorije kao što su prostor vreme i budućnost (»Where Do You Want To Go Today?« reklama za Microsoft; Internet Time by Swatch koje deli 24 sata na 1000 Swatch »otkucaja«...) i nešto što neki mislioci i umetnici nazivaju »globalizacijom«.⁴

Pokušajmo u najkraćim crtama da definišemo pojam »novih medija«. Reč »novo«, po Manoviću se u devedesetim pojavljuje ponovo. Međutim, ovaj teoretičar »novo« ne povezuje sa jednim određenim medijem kakvi su bili fotografija, štampa ili film - pre bi se reklo da »novo« stoji kao odrednica za medije uopšte. Rezultat toga jeste termin »novi mediji«.

Ovakva terminološka prečica nam po mišljenju Manovića »pre svega pomaže pri označavanju novih kulturnih formi čija je distribucija zasnovana na posredovanju digitalnih kompjutera: CD-Rom, DVD, Web-prezentacije, kompjuterske igre, hipertekst, hipermedijiske aplikacije...«. Manović, inače, zagovara prilično smelu tezu da su »novi mediji«, zapravo nova avangarda, uprkos prividnoj neu-poredivosti estetičkih kategorija sa tehničko-tehnološkim. Ovaj teoretičar to objašnjava materijalizovanjem avangardne vizije kroz kompjuter. »Sve strategije, razvijane sa ciljem da se probudi uspavano i apatično buržoasko društvo (konstruktivistički dizajn, Nova tipografija, avangardni film i montaža, foto-montaža), danas definisu pokretačku osnovu postindustrijskog društva: interakciju sa kompjuterom«.⁵

⁴ Lev Manović, n. d. 8.

⁵ Isto, 57

M anović dalje kaže: »Nova avangarda više se ne bavi posmatranjem i reprezentovanjem sveta na nov način, već novim načinima pristupa-nja i korišćenja prethodno akumuliranih medija. U tom pogledu, novi mediji su postmediji ili metamediji, pošto koriste stare medije kao svoj osnovni materijal.«⁷

Iako je reč o fluidnom pojmu koji se iznova stalno redefiniše, »novi mediji« u najširem mogućem značenju tog pojma, poslednjih godina sve više inspirišu i pozorišne umetnike. Iako je naše pozorište prilično konzervativno i oprezno, a često i neartikulisano u upotrebi novih tehnoloških dostignuća, iako se teorija i praksa »novih medija« gotovo ne izučava u umetničkim školama, mišljenja smo da nam diktat i ukus vremena nalažu, u meri u kojoj prostor i primarna orijentacija ovog časopisa to dopuštaju, da posvetimo pažnju i ovom nadasve zanimljivom fenomenu savremene pozorišne teorije i prakse.

Profetske reči iz kataloga štampanog povodom izložbe »Svet informacija« koja upravo obilazi Evropu, poručuju: »Digitalna umetnost današnjice je kulturno nasleđe sutrašnjice«.⁸ Bez ambicije da dokazujemo ili opovrgavamo ovu tezu, pokušaćemo da čitaocima približimo neke od ključnih aktuelnih fenomena koji proističu iz relacije savremeno pozorište – novi mediji.

U tekstovima koji slede, pokušaćemo da prikažemo dvosmernost te relacije, i to tako što ćemo sa jedne strane pokazati kako se tehnološki napredak koristi u pozorištu – u ovom slučaju plesnom – i tako ga značajno unapređuje (tekst Scotta DeLahunte o softweru »Choreograph«), a sa druge ćemo na primeru poznatog TV kviza pokušati da prikažemo i teatralnost novih medija (tekst Anete Lazić i Saše Miletića).

Tekstovima u ovom broju *Teatrona* ćemo samo od-škrinuti vrata koja vode u nove prostore savremenog teatra, a ovom temom nastavićemo da se bavimo i u na-ređnim brojevima našeg časopisa.

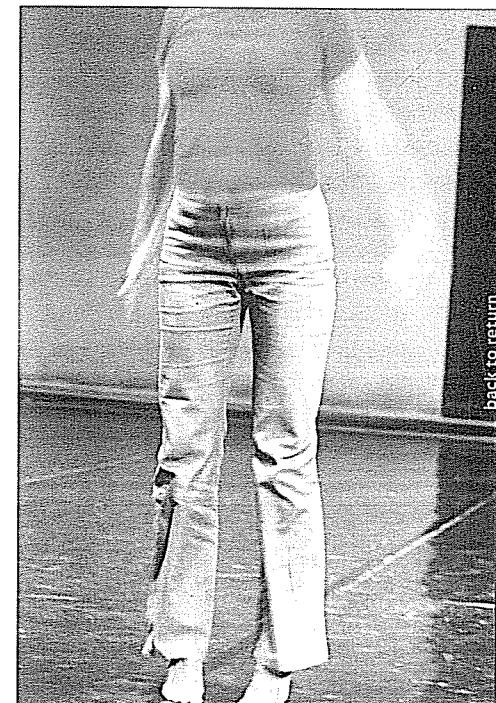
ANJA SUŠA

⁷ Isti, 74.

⁸ Katalog izložbe *Svet informacija*, Isti. (<http://world-information.org/wio/program/basic>)

Duplex / ChoroGraph

SOFTVER ZA PREDSTAVU



Skot DeLahunta
u razgovoru s *Barriedale
Operahouse*

2. maj 2002.
(dopunjeno 16. aprila 2003.)

Barriedale Operahouse je umetnička grupa sa sedištem u Londonu i Beču, osnovana 1994. pod rukovodstvom Mihaela Klina (Michael Klien) i Nika Mortimora (Nick Mortimore). Njih dvojica su sredinom 1997. počeli da razvijaju softver za „koreografe, reditelje pa čak i scenografe“ koji bi potpomogao strukturisanje i kontrolu različitih komponenti bilo kog predstavljačkog dogadaja, pod tim podrazumevajući zvuk, video, pokret itd. Naposletku su se složili da naslov ovog programa bude „ChoroGraph“, a prvi prototip, programiran u MAX-u, omogućavao je koreografu da „drag and drop“ metodom upravlja nizom različito obojenih modula (pri čemu je svaki modul predstavljao po neki deo celine) duž vremenske linije, čime je postalo moguće menjati redosled delova predstave tokom samog izvedenja. Prva predstava koja je koristila ovaj prototip, *Solo One*, izvedena je 1998. Svaki obojeni modul predstavljao je određenu frazu pokreta i muzičku sekvensu, a plesač je mogao da posmatra monitore na sceni kako bi video aranžman koji je koreograf izabrao. Ono što je u „ChoroGraph“-u centralno jeste koncept „ne-linearne“

koreografije koja se ne oslanja na konvenciju fiksne strukture vremena, već je otvorena za preuređivanje. Nakon predstave *Solo One*, Majkl i njegove kolege započeli su usavršavanje ovog softvera kako bi raspored modula uređili u skladu s kompjuterskim algoritmima i senzornim inputom publike i samog izvodača.

Svaka sledeća verzija „ChoreoGraph“-a (videti spisak verzija/izvođenja na kraju teksta) načinjena je u sprezi s predstavom i u svaku je implementirana dodatna funkcionalnost, koja dalje istražuje odnos između kompjuterskog softvera i koreografske strukture. (1) Dve verzije „ChoreoGrafa“ razvijene su 2002, najpre *Duplex* (duet) a potom *Einem* (solo). Obe su uradene u saradnji sa Vilijamom Forsajtom (William Forsythe), upravnikom *Ballet Frankfurt*, koji je obezbedio plesače, te prostor za probe i izvođenje predstava. Duplex je takođe imao podršku *Collaborative Arts Unit, Arts Council of England*. Einem je dobio dodatnu podršku od *Tanzquatier Wien* i *ZKM, Karlsruhe*.

Duplex je premijerno izveden 6. i 7. marta 2002. u frankfurtskom TAT-u. Prvobitni tim se sastojao od Mihaela Klina (koreografija), Džoun San Martina (Jone San Martin) i Fabrisa Mazlaje (Fabrice Mazliah), (izvođači); Folkmara Klina (Volkmar Klien, muzika), i Nika Rotvela (Nick Rothwell, programiranje). Razgovor koji sledi je uz priličnu mjeru slobode sastavio Skot DeLahunta od elektronske prepiske vodene posle prve reprize *Duplex*-a.

Razgovor:

Skot DeLahunta (SD): Želeo bih da vam postavim veliki broj pitanja o *Duplex*-u i njegovom razvoju, ali biste možda mogli da opišete tek jednu premisu koja je poslužila kao podloga ovom delu. Kažete da je osnovna struktura „klasični pas de deux“, možete li da objasnite šta pod tim podrazumevate?

Mihael Klin (MK): Raspored delova u klasičnom *pas de deux* izgleda ovako: *entrée, adage, solo* prvog igrača, solo drugog igrača i *coda*. Uvek sam mislio da bi ovo bila sveukupna koherentna struktura koja bi mogla da podrži razvoj ideja koje smo imali pri razvoju ovog softvera.

Nik Rotvel: (NR) Pri radu unutar strukture koju ima *pas de deux*, sastavni delovi dela imaju međusobnog posrednika u algoritamskom jezgru koje plesačima pruža vizuelni *display* u realnom vremenu. Taj posrednik takođe diriguje i komponentama muzičke partiture i izvodi ih, u skladu sa sklopom ne-linearnih okvira koji čine celokupnu koreografsku strukturu.

SD: Da bi mi bilo jasnije, pre nego što se upustimo u priču o softveru, dva plesača znakove na sceni dobijaju od četiri monitora postavljenih u prostoru. Sva četiri monitora pokazuju istu informaciju, koja uključuje horizontalnu vremensku liniju za svakog plesača i zelenu „start“ liniju koja teče vertikalno duž jedne strane ekrana. Obojeni moduli se pojavljuju na jednoj strani ekrana i lagano se kreću duž plesaćeve vremenske linije. Da bi stigli do zelene linije, treba im čitav minut, što plesačima daje vremena da vide šta sledeće treba da se dogodi i da se pripreme da izvedu materijal povezan s modulom odgovarajuće boje.

MK: Upravo tako. Forsajt je već napravio presedan u kome njegovi igrači dobijaju šlagvorte od monitora na sceni, a i mi smo to isprobali u *Solo One*, tako da smo već znali da ovakav sistem šlagvorta može da funkcioniše. Ipak, imali smo ograničeno vreme za progone, tako da je igračima na premijeri bilo pomalo teško, valjda zbog balovanja monitorima i prisećanja svih različitih delova materijala, ali je već na prvoj reprizi napredak u izvedbi bio ogroman.

SD: A svako izvođenje je drugačije jer se koristi ovaj softver koji može da napravi različiti sled ili niz za taj duet. Ali vi nove rasporede delova možete da napravite bez izvodača, zar ne? Samo pritisnete „start“ i gledate kako se svaki put dešavaju različite permutacije strukture.

MK: Potpuno tačno. Ovo nam je omogućilo da testiramo softver i da vidimo da li imamo pravu mešavinu elemenata postavljenih u međusobno ispravne proporcije. Tako da sam ja, kao što Nik može da posvedoči, napravio mnoge verzije bez plesača, ne bih li postigao pravu mešavinu. To je bilo zasnovano na potpuno subjektivnom shvatanju onoga što sam želeo da *Duplex* bude. U osnovi se sastojalo od pet tipova modula (individualni materijal, zajednički materijal, podržani materijal, liftovi, pauze).

Hteo sam da generišem pravu proporcionalnost ovih tipova modula kako bih obezbedio dovoljnu količinu unisona, ali ne previše, pravu količinu kanona i tako dalje.

SD: Ubrzo ću Nika, kao programera, zamoliti da unešekoliko objasni kako se ovo postiže softverom, ali pre toga bih želeo da pitam još nešto u vezi s pokretom. Softver u stvari nema vokabular pokreta ili kratke fragmente fraza, već permutuje različite aranžmane od nivoa kratkih fraza (predstavljenih ovim modulima) sve do šire, celokupne strukture dueta. Pretpostavljam da je Mihael u saradnji s plesačima došao do vokabulara pokreta ili do fraza.

MK: Jeste. Koreografiju tih sekvenci radio sam u prilično diktatorskom maniru. Ima svega tri sekvene koje su zapravo zadaci improvizacije, a ne fiksirane koreografije. A zatim plesači imaju priliku da odredenim modulima manipulišu na određeni način; na primer, repeticijama, lupovima, itd. U budućnosti bih voleo da napravim *Duplex* 2 – gde će svi moduli biti čista improvizacija, bez fiksirane koreografije. Za ovu verziju *Duplex-a* 1 želeo sam da stvorim formalizovani pokret kojim će se onda manipulisati iznutra.

SD: Da se vratimo na softver. Čini mi se da govorite da program „razume“ strukturmne parametre dobrog dueta, tako da će svaka iteracija, iako različita od prethodne, opet biti uspešna koreografija. Dakle, Mihaele, pored toga što ste napravili materijal pokreta koji se pojavljuje u svakom modulu, vaš posao kao koreografa bio je i da Niku definišete ove strukturalne parametre (u izvesnoj meri zasnovane na klasičnom *pas de deux*), kako bi on mogao da ispiše kod za ovu verziju „KoreoGrafa“. Je li ovo manje više tačno? Ako jeste, onda je to vrlo zanimljiv konceptualni aspekt... ugradnja koreografskih ideja u softver iz koga zatim, permutacijama, svaki put proizlazi „dobro skrojen“ ples.

MK: Istina. Mada je „dobro skrojen“ ples diskutabilan. Ja o tome više razmišljam kao o stvaranju dosledne ‘mapa’ za plesače unutar koje oni sopstveno delo stvaraju mnogo više nego što je to slučaj u tradicionalnom okruženju. Ovo je još više tako kada moduli nisu zadati, već su više improvizovani. Ali je takođe istina i da bih voleo da nastavim istraživanje u smeru koji opisujete, da stvorim ono

što bih nazvao „koreografskim obrascima“ koje svako može da ispuni (i to bukvalno svako – od moje mame do Barišnjikova).

SD: A šta bi se dogodilo kad bi drugi koreograf napravio novi vokabular pokreta i fraza (*Duplex* koristi 36 diskretnih fraza/modula) i koristio ih sa softverom kakav je sada? Mihael, sećam se da ste mi jednom rekli da konkretni pokreti ni nisu od tolikog značaja. Zar ne bi ples isto toliko dobro funkcionišao i sa materijalom nekog drugog?

MK: U stvari sam se predomislio oko toga (valjda jesam ja to govorio). Mislim da je za *Duplex* važan baš ovaj materijal pokreta. Međutim, to možda ne znači da i drugačije ne bi mogao da funkcioniše kao „koreografski obrazac“. Valjda bi mogao. To bi bilo malo grubo, ali mislim da bi mogao da funkcioniše u nekom obrazovnom okruženju. Da, moglo bi da se radi desetak fraza ili modula, a moglo bi i više... Parametri su skroz laki za izvrštanje.

SD: A šta mislite kad kažete da su „parametri skroz laki za izvrštanje“?

NR: Možda ja mogu na to da odgovorim. Parametri o kojima Mihael govorи su vrednosti „težine“ dodeljeni raznim modulima pokreta, „refresh settings“ (koji sprečavaju da se neki modul pokreta ili lanac modula ponavlaju suviše često ili u suviše pravilnim intervalima) i razni grafovi parametara težine u vremenu. Ovo bi prilično lako moglo da se prilagodi nekoj drugoj vrsti strukture.

SD: Nik, možete li da odete malo dalje i da u kompjuterskim terminima objasnite koji su to mehanizmi za postizanje prave „mešavine“ koju je Mihael pomenuo nešto ranije? Kako ovaj softver određuje „proporcionalnost“? Pada mi na pamet nešto o dinamičkim krivuljama koje je neko pomenuo.

NR: „ChoreoGraph“ (makar u slučaju *Duplex-a*) jeste relativno čista izvodačka mašina (koja sama pronalazi sve potrebne podatke o klasama, vrstama i težinama modula u konfiguracijskom fajlu) povezana sa zbirkom tipiziranih pravila napisanih kao pod-zakrpe za MAX. Tipizirana pravila su se bavila (na primer) smeštanjem ljubičastog odsečka u drugi solo ili završetkom komada belim unisonom. Uglavnom je sve ostalo generičko, uključujući i

praćenje krivulja i težina za odsečke. Oblik predstave koji proizlazi iz ovoga je kombinacija ispravno konfigurisane generičke mašine i nešto povezivanja pravljenog posebno za određenu priliku.

SD: Radoznao sam, da li postoji područje ili polje istraživanja nauke o kompjuterima sa kojim su algoritmi koje koristite naročito povezani, na primer verovatnoća i nasumični procesi, detektovanje i procenjivanje, baze podataka, numeričko računanje itd?

NR: Kompjuterska nauka koja je ovde korišćena je prišljeno jednostavna i najvećim delom se sastoji od jedva nešto malo više od linearne programiranja, sa još nekom dodatnom mašinerijom koja se tiče zakona verovatnoće u delovima vezanim za selektovanja modula.

SD: Hvala, nemam pojma kako bih to implementirao u neki kod, ali to što govorite mi zvuči kao da ima smisla. Sad bih da upitam za još nešto što mi je Nik rekao prošle jeseni, o ideji da se softver programira tako da sklađišti ili pamti svaku permutaciju *Duplex-a*, tako da bi mogao da „uči“ od prethodnih verzija. Na ovaj način bi svako izvođenje dela zadržalo najbolje rezultate prethodnih izvođenja. A kako bi ovo moglo da se uporedi sa genetskim algoritamskim projektima gde je evolucija biljaka nešto što se zasniva na procesu u kome se svaka generacija informiše evaluacijom i selekcijom iz prethodne generacije?

MK: Zar to ne bi bilo prekrasno! Mislim da radimo na tome. *Duplex* je imao nekoliko ciljeva za koje smo morali da prihvati da su u ovom momentu preambiciozni. Međutim, počeli smo da koristimo delove istorije da bismo softver mogli da „hranimo“ unapred. To nije problem, ali je problem kako učiniti to hranjenje unapred smislenim. *Duplex* je takođe suviše ograničen da bi pravio budućnost zasnovanu na prošlosti u širem smislu, pošto nema „metabolizam“, niti stvara potomke. Tu nastupa Einem, što je sledeći solo projekat i verzija softvera na kome radimo. On bi trebalo da radi sa jasnim metabolizmom. Možda ćemo uspeti da kodiramo neku vrstu genetskog algoritma kako bi stvarao potomstvo, mada mislim da će za to biti potrebno nekoliko godina (možda to vidite u *Cellfish*). Algoritamska strana nije glavni (iako jeste težak) problem. Primarna briga je pronaći mehanizam

koji je smislen kao interfejs za delo koje radi zajedno sa plesačem, umesto da bude tek „izolovano“ u virtualnom svetu (kao što većina tvorevina artificijelnog života jeste).

SD: Izgleda mi da je ovo deo koji je teško preneti ljudima - ovde se suviše stvari događa istovremeno. Izgleda da ste vi u procesu generisanja koreografske strukture u dva konteksta i, u stvari, softverske strukture su jednakovo važne, ali su publici nevidljive. Šta mene intrigira jeste relacija između ovih nevidljivih kompjuterskih struktura i samog plesa. Ja ne bih o artificijelnom životu govorio kao o izolovanom u virtualnom svetu. Cilj eksperimentisanja s celularnim automatima, na primer, je da se ispitivanjem odnosa između pravila i konteksta i ponašanja koje iz toga proističe uči. Zar ne biste i vi to isto radili s „ChoreoGraph“-om, koristeći ga da ispitujete i učite o strukturama plesa?

MK: Pa, glavna stvar je da mi svojim radom ne doprinosimo nekoj naučnoj raspravi. Ne želimo da bilo šta izdvojeno stvorimo u virtualnom svetu. Možda će citat iz Gregorija Bejtsona (Gregory Bateson „Steps to an Ecology of Mind“, *Koraci ka ekologiji umja*) pomoći da objasnim šta mislim. „Ne bi bilo tačno reći da je glavni posao kompjutera, transformacija inputskih diferencija u outputskе diferencije, mentalni proces. Kompjuter je samo luk jednog većeg kola koje uvek uključuje čoveka i okruženje iz koga se informacija prima i na koji će informacija koja izlazi iz kompjutera imati uticaja. Legitimno bi bilo reći da ovaj totalni sistem, ili ansambl, pokazuje mentalne karakteristike. Operiše na osnovu pokušaja i pogreški i ima kreativni karakter.“ Ne znam da li ovo ima smisla, ali ono što ja hoću da naznačim je da mi radimo na dizajniranju „čitavog“ luka i da bilo koji odvojeni deo sistema nema potpuni smisao. Dakle, ne vidim da mi generišemo strukture u dva konteksta, kako vi primećujete, iako možda delovi u pojedinim aplikacijama i imaju smisla. O tome bih morao da razmislim.

SD: Citat iz Bejtsona pomaže da se demonstrira kako vi sebi predočavate ovaj projekat, ali sam ja i dalje privučen idejom da koreografija može da postoji istovremeno i ispoljeno na ova dva mesta apstrakcije i artificijelnosti – u algoritmu i na pozornici. I zanima me gde i kako publika uopšte opaža algoritam. Ako razmišljamo u kontinuiteti-

ma i kibernetičkim sistemima koji uključuju plesače, softver i gledaoca, onda razumem, ali iz nekog razloga uvek dolazi do toga da razdvajam komponente takvih sistema. Mislim da je to neka vrsta testa za relevantnost ili važnost/vrednost, tako nešto. Drugim rečima, bez softvera, koreografija (koreograf), plesači (pozorišni prostor), publika – već čine neku vrstu kulturnog/socijalnog sistema. Vi dodajete softver i one koji u njegovom razvoju učestvuju kao značajni doprinos, ali za gledaoca je diskutabilno da li tehnologija pravi ikakvu razliku, jer je ta razlika nevidljiva ili ju je nemoguće opaziti.

NR: U stvari, ja mislim da publika može da je opazi, ali nejasno: mi nastojimo da delo nastalo neortodoksnom stvaralačkom metodom predstavimo isto onako kao da je stvoreno na uobičajeni način. Onda to postaje neka vrsta meta-igre između stvaraoca/stvaralaca i publike, a elementi te igre su sklop slika i emotivni sadržaj koji publika projektuje u delo.

MK: Ja isto mislim, a s ovim ljudi mogu da se ne slože, da čitav sistem na sceni pravi ogromnu razliku i to na vrlo mali način. Mislim da postaje moguće opaziti da je igrač doveden u stanje gde mora da izgradi strategije, da bude kreativan i pronađe rešenja izvan svog fizičkog aspekta. To je proces koji dopušta da i plesačev um bude „koreografisan“, a ne samo telo. Mislim da *Duplex* pokazuje taj supitni i, za mene, prekrasni i uzbudljivi kvalitet igre, rizika i neverbalne komunikacije koji se retko sreće u formalnim plesnim komadima (koji nisu improvizacije). Mene takođe stimuliše onaj nivo znanja da je bilo koja manifestacija samo jedna od manifestacija *Duplex-a...* Nikad ne možete da gledate *Duplex* kao takav, samo njegove manifestacije. Tu je reč i o koegzistenciji i zavisnosti (kompjuter u stvari ne zanima da li plesači igraju kako on svira – ali Nika valjda zanima).

SD: Vidim gde se preklapaju neobičnost i međuzavisnost. Pokušavam da pronađem način da razmišljam o odnosu između koncepcije, namere i realizacije projekta koji tačno objašnjava ovaj odnos između softvera i koreografije (i vaše saradnje). Još nisam našao prave reči, ali izgleda da se projekt sastoji od neke kombinacije Mihailovićevih sistematskih opisa koreografske strukture (i kreacije vokabulara pokreta), Nikove sposobnosti da ovu sistema-

tičnost kodira u funkcionalne algoritme i da u MAX-u uradi interfejs za davanje šlagvorta, Folkmarove doprinose muzici (i interfejsu?) i sposobnosti plesača da rade u ovom modusu.

MK: U stvari, prvo bitno je cela ideja proizašla iz potrebe da se muzika i ples (i drugi mediji) nekako sinhronizuju – čak i ako svi funkcionišu na „ne-linearni“ način. Muzička strana koju je razvijao Folkmar do sad nije bila zastupljena u našoj raspravi o ovom sistemu, ali je ona potpuno čudesni element čitave stvari.

SD: Još nešto o ovoj odvojenosti. Do koje mere ste vi mogli da posmatrate softver kao autonomno umetničko delo ili dokumentaciju? On je, na kraju krajeva, kodiran da sadrži i interaktivno izlaže koreografsku strukturu i funkcionalno je estetičan (zelena linija, crni ekran i jarko obojeni moduli). Kad pritisnete početnu tipku, svaki put dobijate novu plesnu sekvencu. Zašto ona ne bude uključena u kanon plesa za ekran ili plesne skice/notaciju, na primer?

MK: Pa, kako ja to vidim, da, sistem može da postoji sam, ali bih to u ovom stadijumu pre uporedio s miksetom svetla kojom se kompjuterski upravlja. Ako ste dizajner svetla, možete da uzmete isprogramirane šlagvorte i da ih samo gledate kao brojeve na monitoru; oni će vam nešto govoriti, pošto ćete, kao dizajner svetla, moći da vizualizujete predstavu. Za sve ostale, to su samo brojevi na ekranu. Tako je „ChoreoGraph“ u svom sadašnjem obliku samo niz raznobojnih kvadrata na ekranu, kvadrata koji za nekog imaju značenje a za nekog drugog su beskorisni. To je interfejs za predstavu. Sam po sebi u ovom trenutku nema nikakvog smisla i ne znam da li će ikad i imati. Trenutna verzija je očigledno potpuno integrisana u *Duplex*. Možda će u budućnosti, uz dovoljnu količinu sredstava, biti razvijeni neki autonomni elementi softvera ili čak celine koje mogu da stoje same za sebe.

SD: Nik, pomenuli ste da i *Nodding Dog* i *Duplex* imaju u sebi mnogo jedinstvenih redova koda što ih, suštinski, čini odvojenim softverskim paketima koji u svojim sistemima imaju malo toga što je generalizovano. Znači li to da ćete sledeći put kad budeTE stvarali delo „nelinearne“ koreografije morati, što se tiče koda, da počnete od početka iako osnovne ideje koje stoje iza „ChoreoGrapha“ ostaju dosledne kroz sve projekte?

NR: Da, suštinski to zaista znači da se pri kodiranju svakog projekta mora početi od nule.

MK: Mislim da mi učimo u hodu – oba ova dela mogu imati različite kodove, ali su im interfejsi slični. To nas uči o aplikacijama – i kako da neke stvari postignemo.

SD: Ali gde i kako očekujete da će sama arhitektura softvera postati generalizovanija?

NR: Pa, delimično je to pitanje pronalaženja sredstava za pokretanje „ChoreoGraph“-a od specifičnih aplikacija napravljenih za određenu priliku (kao što je slučaj sa *Nodding Dog* i *Duplex*) do generičke platforme, tako da se novim projektima/aplikacijama omogući što lakši pristup. Naravno, nije u potpunosti jasno kad je tačno pravo vreme da od specifičnog krenete ka opštem. U inženjerskom smislu to je neka vrsta tamnog vilajeta. Ako ostanemo na pojedinačnom, imamo mnogo više posla, ali ne zatvaramo put za nove pristupe i kreativne procese, što bi moglo da se dogodi sa opštom alatkom. Ja osećam da nam treba još par projekata rađenih „po meri“, pre nego što budemo mogli da steknemo jasan uvid u mogućnosti aplikacija.

SD: Planirate li da i drugim koreografima dozvolite da na neki način rade s ovim?

MK: Da – kad god požele – svi mislimo da bi to bilo sjajno. Glavni problem je da softver učinimo dovoljno prijemučivim za korisnika, a za to, opet, moramo da pronađemo još sredstava.

SD: Pomenuli ste tri prethodna projekta, *Solo One*, *Nodding Dog* i *Duplex*, i dva predstojeća, *Einem* i *Cellfish*. Svaki je nadogradivao znanje stečeno u prethodnim verzijama „ChoreoGraph“-a (pogledati spisak verzija/izvođenja). To što se ovde pojavljuje nije samo jedno delo, već slika niza dela u kojima se razvija forma odnosa i pristup odnosu između koda i koreografije.

MK: Da, svako novo delo nas uči nečemu drugom i daje nam mogućnost da kreiramo različite aspekte „mašine za ne-linearno izvođenje“. *Solo One* nas uči osnovama; *Proxima's Drift* (bez kompjutera) o vremenskim tabelama, dinamičkim krivuljama i prenošenju unapred onoga što je prošlo; *Nodding Dog* nas uči interfejsu sa kompleksnim koreografskim sistemima i pronalaženju istih; *Duplex* nas uči svemu ostalom (formalizovanju koreografske strukture, ideji o „mapama za plesače“). Ali, važno je zapamtiti da

koreografske strategije moraju da se razvijaju isto kao i kompjuterski aspekti. Da bi se na ovaj način stvorilo uspešno „ne-linearno“ delo, moramo da razvijamo koreografske tehnike, kompozicione tehnike i kod istovremeno, pri čemu svaki aspekt zahteva otprilike istu količinu vremena.

U budućnosti, kao što sam pomenuo, koncentrišaćemo se na druge aspekte, kao što su metabolizam, rast, homeostaza, reprodukcija i adaptibilnost; nekim od njih bavićemo se u *Einem*, a nekim kasnije, u *Cellfish*. Projekat smo počeli 1997. I, uz pomoć nekoliko organizacija kojima smo veoma zahvalni, bili smo u mogućnosti da svaku verziju prototipa razvijamo kroz svako izvođenje. (2) dok to nastavljamo i trenutno smo u pregovorima sa *Tanzquatier* u Beču i *ZKM, Karlsruhe*, da budu koproducenti *Einem*-a sa nama, takođe se nadamo da ćemo dobiti značajnu podršku i da ćemo imati priliku da napravimo veći razvojni korak ka generičkoj platformi koju je Nik pomenuo i da ćemo je time učiniti pristupačnjom drugima.

SD: Pa, želim vam sreću i jedva čekam da vidim novu verziju „ChoreoGraph“-a.

Kraj



Spisak prošlih i budućih verzija „ChoreoGraph“-a (Mihael Klin):

Solo One (London, 1998)

Ovaj solo je za cilj imao da demonstrira sasvim bazične koncepte ne-linearne koreografije ili ideju da elementi koreografske strukture mogu biti postavljeni u algoritamski međusobni odnos i menjani/manipulisani u realnom vremenu (putem različitih inputa ili algoritama). Ovaj solo je takođe bio prvi put da smo koristili monitore da upravljaju zadacima plesača.

1b) PDE (London, 1999)

Gradeći na osnovnim idejama Solo One i inkorporirajući ih u „javno umetničko delo“, PDE je stvoren kao „perforno“ izvođenje uz korišćenje „ChoreoGraph“ softvera, da bi se stvorilo marginalno, bešavno, beskrajno i umirujuće delo koje se instantno adaptira atmosferi određene lokacije i podržava je. Različiti senzori prikupljaju podatke o lokaciji. Ova informacija se unosi u kompjuter, koji onda aranžira scenario pokreta i muzike u skladu sa dinamičkim nivoima i to tako da odgovara okruženju. Plesač dobija informacije putem monitora u realnom vremenu (instantno). PDE je namenjen javnim prostorima (foajeima, restoranima, barovima i kafeima) i referenca je na „wallpaper-art“.

1c) Cay – Portobello Festival/ICA (London, 2000)

Ovo delo je predstavljalo naš prvi pokušaj da inkorporiramo ne-linearne elemente, kao i razvijeni softver *Solo One* u prostor srednje veličine. Dve adaptirane i proširene verzije *Solo One* su korišćene tako da utiču i da na njih utiče treće, više pozorišno, izvođenje koje je funkcionalo po linearном settingu. Dve verzije *Solo One* su bile povezene putem telematike zatvorenog kola, što je jedna od crta koje se koriste za povezivanje dve prostorno razdvojene scene putem videa. Istraživali smo unutar metoda distribuirane kontrole, koji su regulisani i procesuirani putem korišćenja bazične strukture.

2a) Proxima's Drift (Atina, 2001)

Tematski, ovo delo se bavi tokom. Praktično, kao i

konceptualno, to nas je suočilo sa izazovom da stvorimo „tok“ kroz koreografsku metodu zasnovanu na pravilima. Softver „ChoreoGraph“ NIJE korišćen za generisanje/stvaranje strukture ili scenarija. Pravila (individualna pravila i grupna pravila koja uključuju pokret, tajming, prostornu dinamiku itd) izvodili su direktno sami plesači, u skladu sa svojim sopstvenim ličnim procenama trenutnog opštег stanja dela. Opšta struktorna dinamika dela je raspoređena korišćenjem talasne dinamike zajedno sa trenutnom mešecinom na dan i u vreme izvođenja. Ovo je osiguralo stalne novine u sub-strukturi dela (izvan kontrole plesača) povrh koje su primenjena pravila. Finalna manifestacija na sceni ima sličnosti sa celularnim automatima zasnovanim na kompjuterima kad inteligentna bića (plesači) prosude „stanje“ komada da bi zaključili (našli strategiju) kojom će izvesti određena pravila.

U koreografskom smislu, to je bio istraživački projekt koji se bavio „igrom na sceni“, prenoseći unapred dinamičke krivulje (prošlost koja uslovjava budućnost).

2b) Samen (Beč, 2001)

Solo Dejvida Terlingoa (David Terlingo) koji je nadalje istraživao ideju ne-linearne koreografije stvarajući nešto poput mosta između *Proxima's Drift* i *Nodding Dog* u koreografskoj metodi.

Nodding Dog (Beč, 2001)

Delo zasnovano na kompleksnosti, ne-linearnosti i međuzavisnosti. *Nodding Dog* deluje kao jedan veliki adaptabilni sistem, sastavljen od većeg broja dinamičkih koreografskih pod-sistema (struktura koje funkcionišu same po sebi kao entitet, ali na koje utiču drugi entiteti i čine pod-rutine za meta-entitet) koji su u stalnoj međuigri. Bavili smo se time koliko kompjuter može da na sceni deluje kao ne previše kompleksni „regulator“, koji prima razne inpute da bi osigurao sinhronizovane medije (svetla/živa muzika/ples/film). Tako smo ovde koristili jasan i razvijen koreografski metod nadahnut teorijom sistema, teorijom igara i celularnih automata. Ovaj koreografski metod dopušta da delo bude regulisano od strane jednotavnog izuma (kakav je „ChoreoGraph“) na jednostavan način i da postigne jasnú promenu. (na primer: ekran obaveštava igrače da se jedan pod-sistem zatvara a drugi otvara bez redosleda koji je nužno unapred definisan).

Duplex (Ballet Frankfurt, 2002)

Jasno je da je *Duplex* bio najrazvijenija „simbioza“ softvera i koreografske metode. Softver je korišćen da izloži prilično jasnu i samu po sebi logičnu „mapu“ dela (izvesnu notaciju dela). Onda su plesači mogli, uz pomoć određenih koreografskih izuma i u skladu s njima, da mapu interpretiraju, čitaju je, pridržavaju je se, tumače itd.

Einem (ZKM/TQW 2002)

U *Einem*, cilj nam je da razvijemo strukturu koja poseduje neku vrstu ‘metabolizma informacija’. Otud, de- lo će imati potencijal da a) prošlost prenese unapred i b) da se menja tokom vremena. Ovo će se postići tako što će igraćima biti dopuštena interakcija i negovanje strukture tokom „životnog veka“ *Einem*. Raznim tačkama se treba posvetiti, koreografski, muzički i programerski. Naročito ćemo se baviti teorijama Gregorija Bejtsona o tome „kada je razlika razlika“ i kako je individua uslovljena svojom prošlošću. Mislim da će nam za bavljenje pitanjima učenja, homeostaze i adaptibilnosti u koreografskim strukturama verovatno biti potrebna nova verzija dela.

Cellfish (2003/04)

Ovo delo predlaže koreografiju kao generalizovani genotip nekog plesa (GTYPE), pri čemu su izvođenja njen generalizovani fenotip (PTYPE). Slično artificijelnom životu, u kome generalizovani genotip predstavlja bilo koji skup pravila na niskom nivou, a generalizovani fenotip strukturu i/ili ponašanje koje se pojavljuje kao rezultat kada se ta pravila aktiviraju u nekom specifičnom okruženju. Samo delo će biti adaptibilna struktura koja će se razvijati i „učiti“ kroz iskustvo koje sakuplja tokom svog „života“. Delo koje sakuplja sve rezultate istraživanja prethodnih dela ne bi li stvorilo nešto nalik organskoj strukturi s dodatnim elementom genetski kodiranih informacija za buduću upotrebu.

6b) ***Cellfish 2*** (2004)

Varijacija na Cellfish

Collider (2005)

Cellfish i *Cellfish 2* se sudečaju i stvaraju novo delo.

ZAVRŠNE NAPOMENE:

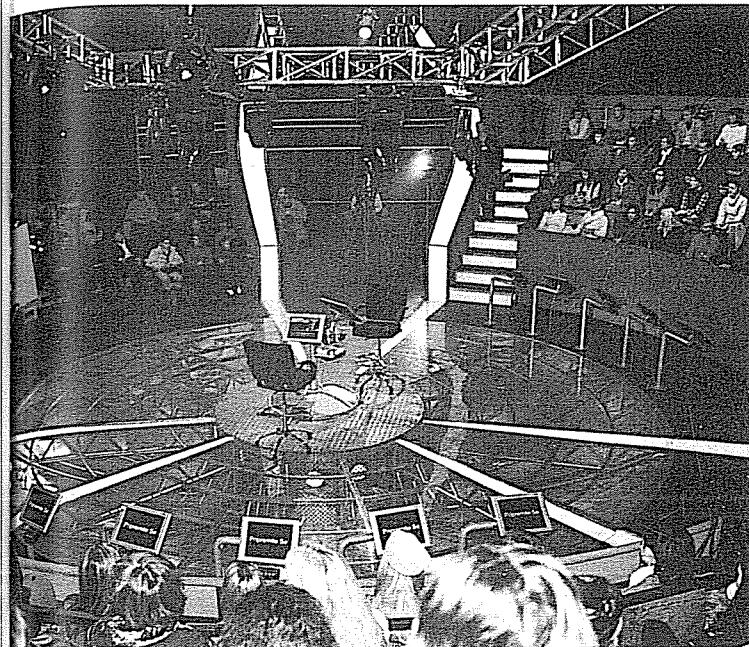
Projekat “ChoreoGraph” ima nekoliko prethodnika u istoriji istraživanja regulatornih sistema, kako u oblasti istraživanja kompjuterske nauke, tako i u umetnosti u oblastima muzičke kompozicije, slikarstva i arhitekture. Na polju plesa jedan od prethodnika je rad Džona Lensdauna (John Lansdown), Londonca, po obrazovanju arhitekte. Lensdaun je bio naročito zainteresovan za mogućnosti „artificijelne kreativnosti“ i, 1968, po prvi put počinje da eksperimentiše sa „kompjuterski generisanim“ plesovima. Pogledati: John Lansdown „Computer Generated Choreography Revisited“ in Proceedings of 4D Dynamics Conference. ed. A. Robertson. De Montfort University, Leicester, 1995. pp. 89-99. Available at URL: HYPERLINK <http://www.dmu.ac.uk/ln/4dd/guest-jl.html> <http://www.dmu.ac.uk/ln/4dd/guest-jl.html>.

(2) Projekat su u prošlosti podržali: : London Arts Board (1997 and 2000-2001); Arts and Technology Centre, London (1998); Greenwich Dance Agency, London (1998); Collaborative Arts Unit, Arts Council of England (2000-2001); Tanzquatier Wien (2001); Ballett Frankfurt (2001-2002); Osobe koje su zaslužile da budu posebno pomene: Samantha Jones, Dean Xavier, Nik Haffner, Bro-nac Ferran i William Forsythe.

Za dodatne informacije o *Barriedale Operahouse* i ume-tnicima koji su njeni članovi pogledati <http://www.barriedale-operahouse.com/duplex>

Skot De Lahunta se bavi istraživanjem, pisanjem, predavanjem i konsultacijama u vezi sa uticajem novih medija i informacionih tehnologija na živa izvođenja u predstavljačkim umetnostima, s naročitim fokusom na plesu. Za više o njegovim spisima i izveštajima pogledati: <http://huizen.dds.nl/~sdel/>

TEATAR IZ GLOBALNOG SELA:
FENOMEN TV KVIZA
“ŽELITE LI DA POSTANETE
MILIONER?”



Istorija Quiz Show-a (*quiz* eng. ispit; zadirkivanje) počinje na radiju i to u Americi tridesetih godina XX veka, a razvija se od ulične ankete koja se, istina izmenjena, i danas rado spovodi. U početku novac nije igrao nikakvu ulogu da bi se nešto kasnije, oko 1932, i taj ključni segment pojavio i načinio kviz onakvim kakvim ga danas poznajemo.

Četrdesetih, u ratnim okolnostima, nije bilo mesta za ovu vrstu zabave, ali se ona na velika vrata ponovo vraća već pedesetih. Novo konzumentsko društvo, koje žudi za novcem, blagostanjem, novim produktima i novim nacionalnim identitetom, kako u Evropi tako i u Americi, uživa u novoj senzaciji, a jedan od najgledanijih kvizova

KRATKI KVIZ - EHO

bio je „21”, koji za dve godine (1956 – 58) stiče ogromnu slavu, da bi se zatim ugasio zbog skandala (nameštaljki u vidu doturanja odgovora simpatičnim kandidatima) koji je „potresao Ameriku”.

Ipak, kviz-ne gubi bitku: pravila igre se menjaju u skladu sa potražnjom tržista, a prave se i nastavci dobro prodavanih licenci. „You Bet Your Life”, koga je 14 godina, što na radiju, što na televiziji vodio komičar Gručo Marks, spada u onu grupu kvizova u kojima je voditelj u centru pažnje.

Svojevrsni fenomen stiže, međutim, pred kraj XX veka: 1998. britanska firma „Celador“ počinje sa emitovanjem kviza „Ko želi da postane Milioner?“ (televizijske kuće su često engleski naslov prilagodavale svom jeziku) i za nepune dve godine prodaje prava u više od 70 zemalja. Kako je glavni element kviza zarada, on ostaje veran potrošačkom društvu za koga uostalom i postoji. Ali, bez obzira na njegov moderan okvir i savremeni izgled upotpunjjen tehničkim dostignućima, ne treba zaboraviti na njegovu društvenu funkciju, koja se ogleda u veoma starim načelima zabavljачke umetnosti, pa samim tim i teatra.

Novi HEROJI

Kada se jedan prosečan tv-gledalac odluči da posveti sat svog (skupog?) vremena kvizu „Želite li da postanete Milioner?“, on zauzvrat dobija veliku satisfakciju: bez pomeranja iz svoje udobne fotelje, on postaje deo „medijskog (globalnog) polisa“ u kome se odvija svojevrsni spektakl - takmičenje običnih ljudi (baš kao što je i on sam) i „sveznajuće mašine“ - kompjutera. Za svaki tačan odgo-

vor takmičar dobija novac, ali šta je zapravo to što dobija gledalac?

Šansa da se zaradi na relativno jedostavan način oduvek je privlačila pažnju konzumenata. Još od pomenutih radio-kvizova, pa sve do današnjih tv i *online* igara, stvara se velika fama oko novca, ali, u slučaju ovog kviza, i „takmičara-heroja” čijih se petnaest minuta slave pomno prati i iščekuje. Ako se pravilima igre, međutim, doda i mogućnost da „izabranik” može biti svako, pa čak i onaj sa najniže društvene lestvice, onda spomenuta takmičenja sigurno dostižu zavidnu kvotu gledanosti. Od televizije se očekuje aktuelnost, dinamičnost, besprekornost u ritmu i atmosferi.

KUĆNI TEATAR

Ne malo estetskih elemenata kviza „Želite li da pos tanete Milioner?” ukazuje na njegovu teatralnost. Ako se počne sa preciznom analizom najočiglednijih vizuelnih karakteristika, dolazi se do sasvim izvesnih paralela sa antičkim amfiteatrom. Vidljivi deo studija sagraden je u polukružnom obliku: gledalište je pod oštrim uglom u odnosu na podium, a „arena”, odnosno scena, u obliku kruga. Pored ove sličnosti ne smeju se izostaviti ni televizijska dramaturgija i režija - pošto su takmičari, njih deset, prošli kroz prvu bitku za mesto „glavnog junaka”, prostor u kome se emisija dalje odvija vidno je smanjen, odnosno sveden na dve stolice - jednu za moderatora i drugu za „pobednika” kome je pružena šansa da zaradi. Montaža svetla i muzike takođe su orkestrirani: što su pitanja lakša, odnosno što je suma koja se može zaraditi za tačan odgovor manja, to je studio više osvetljen i muzika je brža. Kako se takmičar približava idealu - milionu, tako se „vidno polje” sužava, odnosno publika se zatamnjuje dok se svetlom naglašavaju samo igrač i voditelj. Muzika je usporenija, često podražavajući otkucaje srca. Ovaj vizuelno-akustični trik jasno upravlja gledaočevom pažnjom upućujući ga na ono što „treba da vidi”.

Medutim, najvažniji elemenat drame, koji se i u ovom kvizu jasno zapaža jeste sukob. On je utemeljen između „protagoniste” i „antagoniste” odnosno takmičara (u ne-

kim slučajevima i takmičarskog para) i kvizmastera koji su u centru arene jedan naspram drugog, a ubličen je u dijaloskoj formi. Ipak, stvarni oponent i neka vrsta zagonetne Sfinge, koja će „izabraniku” ponuditi nagradu ako odgovori na njene zadatke je kompjuter.

Protagonista je suočen sa pitanjem i ponuđenim odgovorima, potpuno „hladno” prezentovanim od strane „sveznajućeg Orakla”.

U prilog hipotezi da se kviz može uporediti sa antičkim teatrom ubraja se i aktivna uloga publike. U pozadini, odnosno u polukrugu sa leve i desne strane, iz pravca tvgledaoca, simetrično, kao neka vrsta vizuelne potpore kandidatu i kvizmasteru, sedi „hor”, koji svojim prisustvom daje legitimitet emisiji i potvrđuje ono sto se dešava u glavnom krugu, u centru. On ima dvostruku funkciju: deluje kao posmatrač ali i kao aktivni učesnik - na zahtev kandidata, spreman je da mu priskoči u pomoć, tako što će mu dati (po mogućству) tačan odgovor na pitanje, na koje takmičar nije u stanju da odgovori. Međutim, ovaj „hor” se i bitno razlikuje od antičkog - on ne komentariše radnju u glas kao jedno telo, niti ima epsku ulogu naratora, već se njegova aktivna funkcija svodi na daljinsku neverbalnu komunikaciju sa igračem - pritiskom na taster on daje svoj prilog donošenju rešenja, ali je dobi-



jeni grafikon samo skup individualnih odgovora, a na kandidatu je odluka da li veruje većini.

Sa druge strane, osnovna uloga takmičara je njegova svojevrsna "individualna igra" - od trenutka kada sedne na stolicu, on je gospodar situacije - vreme mu nije ograničeno, tako da on, uz manju ili veću pomoć voditelja, sam bira ritam i intenzitet svog delanja. Zahvaljujući svojoj ličnosti i odovarajućem prilagodavanju situaciji, on postaje simpatični i voljeni heroj (istina kratkog veka) ili anti-heroj, ukoliko se ispostavi da nije bio dovoljno vešt. Iščekivanje kako će se svaki takmičar ponašati, poklapa se sa motivima gledanosti. Između kandidata i gledaoca se stvara interaktivna veza, te se njegov peh ili sreća reflektuju na posmatrače. Napetost je duboko ukorenjena u samoj situaciji sa kojom svako može da se poistoveti - vrednovanje znanja. Uloga jednog takvog ispitanika, u koga su uperene oči miliona, po sebi je veoma dramatična, a u koncept igre ubrajaju se i voditeljeva poželjna „mučenja" u vidu odugovlačenja tačnog odgovora ili provokacije.

NARATIVNI OKVIR

Svaka epizoda kviza ima jasan tok: „junak" (običan čovek-građanin za razliku od antičkog plemića) se prati od „dolaska u arenu"; upoznaje auditorium sa svojim prijateljem ili partnerom koji ga bodri, otkriva ko je on i čime se bavi i odmah, zbog važnosti pozicije koju dobija, postaje ličnost sa kojom se gledalac poistovećuje. Što je njegov skok u odnosu na predašnje stanje veći, odn. što može da dobije ili izgubi više novca, ili ukoliko, pak, dobije zadovoljavajuću sumu, to je svakako izazvana (emotivna) reakciju kod posmatrača, koja se može uporediti sa katarzom: strah za njegovu „sudbinu" i sažaljenje ukoliko izgubi novac. I sve to zato što takmičar ne sme ni jednom da pogreši odgovor.

Kakav je to junak i zašto je on potreban savremenom društvu? Za odgovor na ovo pitanje treba pokrenuti pitanja idealja ličnosti sa kraja XX veka, ali i prisetiti se mita o heroju koji igrom spleta okolnosti, a i zahvaljujući svojoj brzini, visprenosti, obrazovanju ili informisanosti (o čemu će kasnije biti reči), stiže do cilja. U postherojskom društvu,

međutim, više nikome nije važno da li je taj junak fizički jak ili mentalno potkovani, da li je obrazovan ili talentovan. Od njega se očekuje samo (površno) znanje i sposobnost da tri pomoći što mudrije i efikasnije iskoristi, i da pritom bude što duhovitiji, prirodniji, „realniji". Igračka taktika mora biti spontana, jer se odnosi na jedinstvenu kombinaciju pitanja i ne može se naučiti. I upravo to izaziva radoznalost. U suštini, nikoga istinski ne zanima ko je taj „junak", niti iz njegove ličnosti može progovoriti didaktičar. Igračeva uloga je prvenstveno uloga pokretača aktivne radnje ali ne i nekoga koga ćemo pratiti stalno, kroz svakodnevni život, kao što je slučaj u reality show-ovima srodnog, ali ipak različitog tv koncepta. Kada kandidat ode sa osvetljene stolice u mrak, više nikog ne interesuje šta je sa njim. Ne zna se ni odakle dolazi (samo površno), niti kuda ide, ali je važno da se njegova šansa budno proprati, jer je upravo to ono što je osnovni element pažnje - da li će uspeti. Međutim, to je i mesto na kome se ovaj kviz i antičko pozorište razilaze. Antička predstava je okupljala građane, koji su u tragediji mogli da se susretnu sa već poznatim mitskim pričama, te da samo proprate i ocene novo izvođenje, dok su u komediji uživali u parodijama na društvo, aktuelne ličnosti i događaje. Konzumenti ove zabave su, pak, lišeni svakog drugog intelektualnog naprezanja, osim aktuelnog igračevog pitanja. Ovakve i slične tv emisije su, u stvari, logični produžetak jednog pučkog zabavljačkog pozorišta - u skladu sa potrebama vremena i tehnoškim napretkom, ali i sa tom važnom razlikom što se danas svi slojevi društva podjednako zabavljaju i što današnji heroji nisu plemići. Njihove vrline nisu tragička uzvišenost ili plemenitost, već informisanost, aktuelnost i sposobnost precizne elimenacije podataka. Ako se tome još doda činjenica da je za realizaciju kviza potreban ogroman novac, onda se i humana i moralna dimenzija junaka sigurno dovode u pitanje.

I na kraju, za one kojima će termin „junak" zasmetati: u suštini, jedini pravi „besmrtni" junak je u stvari voditelj. On je taj koga svi pamte, prepoznaju i koji je veoma često i sam milioner zahvaljujući dobrim gažama.

I o istinskoj didaktičnosti kviza treba govoriti sa velikim oprezom: da li je negde slučajno „usvojena" informacija

(koja može biti i odgovor na trivijalna pitanja o događajima iz žute štampe) - odraz obrazovanja? Jedno je sigurno: kroz kandidate se može naslutiti ekonomski, kulturni i obrazovni moći države u kojoj se kviz igra.

RITUAL: ČOVEK – MAŠINA

Današnji gledalač rado učestvuje u ovakvim igrama i prihvata ritual strogo propisanih pravila (što je zajednički imenitelj svih kvizova), jer mu njegova „aktivno-pasivna“ uloga daje satisfakciju ukoliko zna odgovor. Ponavljanje scenskih i dramaturških efekata ovde nema estetsku dimenziju koju bi, verovatno, imali u postavci jednog pozorišnog komada, nego ustaljeni okvir omogućuje da se gledalač lakše koncentriše na kandidata i na njegovu individualnost i neponovljivost.

I uloga tehnologije je u „Milioneru“ gotovo egzemplarna: gledalač prati kviz preko TV-a; kompjuter „postavlja“ pitanja; pomoću pritiska na dugmad A, B, C i D, u tačnoj kombinaciji, kandidat postaje „izabranik“; ima pravo na tri džokera – pomoći: kompjuter sam odstranjuje dva netačna odgovora; publika „pomaže“ pritiskom na taster; kandidat može da pozove prijatelja pomoći – telefona. Esencijalni konflikt se u stvari odvija između protagoniste čoveka i antagoniste kompjutera, mada su u „areni“ fizički suprotstavljeni čovek i voditelj. Kompjuter je naravno samo medij sa koga dolaze timski osmišljena pitanja po principu slučajnog izbora, ali je on ipak važan elemenat imidža ovog tv događaja.

„Novi teror podataka“ na kome kviz insistira ublažen je ponekim zalutalim trivijalnim pitanjem koji uljuljuje iluziju o obrazovanosti. I iako je pohvalno da se želja za proširivanjem polja interesovanja stimuliše, ipak se ne može očekivati da se duhovni život populacije obogaćuje dvočasovnim nedeljnjim kviz-treningom.

NUSPOJAVE

Uzimajući u obzir veoma pristojan prostor koji je rezervisan za ovaj kviz u medijima, kao i njegovu zavidnu gledanost, sasvim je razumljivo da su se u međuvremenu pojavile i reakcije na ovaj fenomen. Prisetimo se “Quiz – a

3000” nemačkog reditelja Kristofa Šlingenzifa, koji se, praveći parodiju, bori protiv diktata nepogrešivosti, ali i opreznosti tvoraca pitanja, koji izuzimaju „neumesne“ podatke, recimo iz nemačke nacističke prošlosti (u njegovoj, parodiranoj verziji kviza se, recimo, pojavilo pitanje koje se zasigurno ne bi našlo u originalu: „Poredajte koncentracione logore u Nemačkoj, od severa ka jugu...“).

U međuvremenu nastaju i drugi kvizovi sličnog profila kao što su „Sam protiv svih“, „Jedan protiv sto“, „Ruski rulet“ itd, ali „Milioner“ ostaje jedinstven po formatu i svrsi, jer u sebi uokviruje osnovne potrebe potrošačkog društva: zaradu i laku mentalnu satisfakciju.

Na kraju treba naglasiti da je bilo za očekivati da će ideja o (priučenim) svaštaznalcima koji postaju milioneri biti veoma uspešna, uzimajući u obzir i činjenicu da takav tv program okuplja otudene članove familije i briše granice između bogatog i siromašnog sveta, ali prvenstveno zbog dobro iskombinovanog trenda američkog sna i globalizacije. Budimo iskreni: ko nije barem jedno veče proveo uz „Milionera“ i barem jednom poželeo da se nade na „vrućoj stolici“?

ANETA LAZIĆ I SAŠA MILETIĆ

Napomena: autori su studenti Instituta za pozorište, film i medije, Univerzitet Beč

MOLIJER I KOMEDIJA-BALET



Veličanstveni ljubavnici, bakrorez Ž. Moraia mladeg

Avgusta 1661. godine moćni Nikola Fuke (Nicolas Fouquet), upravitelj finansija francuske države, inače retko kultivisan čovek i pokrovitelj brojnih umetnika, rešio se da u svom raskošnom novopodignutom zamku Vo-le-Vikont (Vaux-le-Vicomte) priredi u čast kralja Luja XIV veličanstvenu svetkovinu. Ta sjajna zabava dogodila se samo nekoliko nedelja pre nego što je Fuke, do tada najmoćniji čovek u Francuskoj posle kralja, pao u nemilost, bio uhapšen i osuden na doživotnu tamnicu. Ne sluteći šta će mu se dogoditi, nesrećnik koji je verovao da je na vrhuncu svoje sreće, želeo je da počasti kralja, između ostalih atrakcija, i noćnom komedijom pod bakljama, izvedenom u parku zamka. U tu svrhu Fuke se obratio Molijeru, čiju je *Školu za žene* već ranije dao izvesti u svom zamku.

Dok je na dvorovima italijanskih država i državica i njihovih dinastija (Mediči u Firenci, Gonzage u Mantovi, Este u Ferari) aristokratski oblik državne umetnosti predstavljala opera, na francuskom dvoru, od Katarine Mediči pa nadalje (od dinastije Valoa, pa do Burbona) cvetao je balet, kao zvanična ceremonijalna umetnost, u čijem izvođenju se nisu libili da učestvuju ni poneki najviđeniji predstavnici najvišeg staleža, uključujući i samog Luju XIV, koji je bio pasioniran i vešt igrac (igrajući u predstavama naravno najčešće uloge raznih božanstava, alegorijskih simbola pravde ili mudrosti, ili sunca, što je bio jedan od povoda za njegov nadimak Kralj Sunce). Taj dvorski balet igrao se u okviru raskošnih svečanih spektakala, koji su trajali i po desetak sati, a ponekad i više dana, i bili u obliku divertismana, odnosno sastojali su se od zbira raznoraznih atrakcija, muzike, pesme, stihova, jahačih i žonglerskih veština, u veleleptnim dekorima postavljenim ili u balskim dvoranama, ili u parkovima, uz sofisticiranu scensku maši-neriju, koja je omogućavala svakojaka čudesa. Ipak je najvažniji sastojak ovakvih svečanosti bio ples. Pojedine tačke često nisu bile podložne nikakvoj dramaturgiji, ili je postojala neka mitološka ili alegorijska okosnica, koja je davala sasvim površno i proizvoljno opravdanje za nizanje atrakcija.

Molijer je prihvatio Fukeovu narudžbinu. Znajući za kraljevu fascinaciju baletom, potruđio se da spoji svoju komičnu invenciju, vladanje pozorišnim zanatom i vladajući ukus dvora. Tako je nastala komedija *Nametljivci* (*Les Facheux*) u tri čina u stihovima, protkana muzikom i baletskim scenama. U svom predgovoru za ovu komediju (Avertissement – najava) Molijer je objasnio pragmatične i skoro slučajne okolnosti njenog nastanka:

Namerica je bila da se prikaže i jedan balet; i kako je postojao samo mali broj vršnih igrača, bili smo prinuđeni da razdvojimo baletske ulaske, pa se pojavila ideja da se oni smeste u međucinove komedije, da bi ti intervali dali vremena istim igračima da se ponovo vrate u drugim odelima. Na taj

način, da se tim intermedijima ne bi prekidao tok komada, dosetili smo se da ih vežemo za predmet radnje najbolje što se može, i da od baleta i od komedije naćimo jednu stvar... Bilo kako bilo, to je melanž koji je nov za naša pozorišta, kojemu bi se ugled mogao potražiti u antici; a kako ga je ceo svet ocenio prijatnim, može da posluži kao idea i za druge stvari, koje bi moglo biti promišljane uz manje oskudice vremena." (Pod „ugledom u antici“ Molijer je verovatno mislio na horove u Aristofanovim komedijama, a pominjanje vremena potiče od činjenice da je čitav komad bio naručen, zamišljen, napisan, isprobан и predstavljen u žurbi, u roku od petnaest dana.)

Verovatno zbog te žurbe, *Nametljivci* su više serija scena, nego celovita komedija. Na scenu se izvodi čitava parada neugodnih i nametljivih tipova, kao u reviji (među njima i pretenciozni markizi, galantni kavaljer, ljubitelj muzike, plemić osetljiv na svoju čast, kockar, brbljive precioze, pronalazač izgubljen u svetu svojih snova, profesionalni izazivač na dvojboje, i drugi), koji ometaju da se jedan ljubavni par srećno spoji. Svečanost u parku zamka Vo-le-Vikont priredena je 17 avgusta 1661, uz dotada nečuvani luksuz i raskoš. Postavku *Nametljivaca* izvršio je čuveni Toreli (Torelli), specijalist za pozorišnu "mašineriju", a autor dekora bio je još čuveniji Lebren (Le Brun), kasnije rukovodilac dekorisanja Versaja. Komedija je izazvala veliko zadovoljstvo Fukeovih gostiju, a naročito najvažnijeg, samog kralja.

Ovo prigodno delo, skoro delce, stvoreno na brzinu i retko kasnije igrano ili pominjano, po svojoj vrednosti ne zauzima neko važnije mesto u obimnom Molijerovom opusu. Pa ipak, izvođenje *Nametljivaca* označava važan trenutak u razvoju Molijerovog pozorišta i u njegovoj karijeri. Tom prilikom Luj XIV je osetio kakvu bi ulogu Molijer mogao igrati u u projektu neuporedivih kraljevskih svetkovina, kojima je nameravao da zablesne čovečanstvo u novom svetilištu francuske monarhije, Versaju, koji će uskoro biti sagraden. Od tog časa Molijer je postao, moglo bi se

reći, ovlašćeni snabdevač francuskog dvora komedijama i divertismanima svih vrsta.

Nametljivci su označili radanje jedne nove žanrovske nijanse u Molijerovom komedio-grafskom stvaralaštvu. Pored farse i "visoke" komedije u stihovima Molijer je ovim delom oblikovao novi žanr, komediju-balet (*comédie-ballet*), koja je u velikoj meri obeležila njegovo pozorište. Za razliku od drugih velikih francuskih pisaca toga vremena Molijer je oduvek imao afiniteta za spoj muzike i teatra. Istina, još u ranijim, naročito italijanskim komedijama, ples je imao istaknuto mesto, ali najčešće kao neobavezna aplikacija. Molijerova invencija i njegov teatralni instinkt doneli su bitnu novinu: sjedinjavanje muzike i komedije (odnosno dramskog teksta) u jednu organsku celinu, u kojoj jedno prirodno proističe iz drugog, i obratno. I kod njega, kao u nekim komedijama italijanskih autora, na sceni se pevaju serenade, daju se koncerti, igra se menuet ili kuranta. Ali u Molijerovom slučaju, za razliku od prethodnika, to su više ili manje moguće, ako ne i nužne epizode dramske radnje, opravdane okolnostima priče i motivacijama likova.

Molijer se trudio da njegove muzičke intervencije, koliko god nekad delovale bizarno, prirodno proističu iz bizarnosti komedijске situacije i likova, i da princip verovatnog i mogućeg uvek opravda i najsmelije egzibicije njegovog teatarskog osećanja. Svaka muzičko-dramaturška ekscentričnost morala je imati svoje prividno logičko objašnjenje, ako ne i opravdanje. Tako naprimjer, u *Kneginji od Elide*, koja predstavlja jedan od vrhunaca Molijerovog dara za divertismanske čarolije, u baletsko-muzičkim intermedijima pojavljuje se jedan satir, koji se izražava isključivo pevajući, čak i u dijalogu sa drugim licima koja se služe govorom. Ovom bizarnom i efektnom scenskom rešenju Molijer daje jednostavno objašnjenje: satir je u svojoj ljubavi za muziku toliko navikao na pevanje, da je zaboravio da se drugačije izražava i komunicira. Naravno, i sve moguće i nemo-

guće nimfe, fauni i satiri, pojavljuju se na poziv nesrećne kneginje, ne bi li svojom pesmom i igrom utažili njen bol (kao kada Orsino poziva svirače u Šekspirovoj *Bogojavljenskoj noći*). Ili naprimer: u komediji *Ljubav iscelitelj* Zganarel, kome je čerka na smrt bolesna od neke nepoznate bolesti (ustvari zaljubljena), šalje slugu Šampanja da potraži lekara. Šampanj međutim dobije ideju da se obrati apotekaru, a ovaj je, kao neki veštac, okružen šarolikim tipovima iz komedije del arte, koji plesom uslužuju mušterije, zastrašujući ih i namećući im čudotvornost svojih lekova. Najupečatljiviji primeri invencije kojom Molijer spaja princip verovatnoće sa ekscentričnošću muzičke ludorije sva-kako su scene rituala (u lažnom turском žargonu) proglašenja gospodina Žurdena za plemenitog Mama-mušija (*Gradanin plemić*), ili ceremonije promovisanja Argana (na pseudolatinskoj makaronštini) za učenog doktora medicine (*Uobraženi bolesnik*).

Molijerovo estetičko shvatanje ovog organskog jedinstva, kao i svest o pragmatičnoj oportunitosti nastanka ovog žanra, najubedljivije i najkraće se formulišu u prologu komedije-baleta *Ljubav iscelitelj*, u kome alegorijske ličnosti Komedija, Muzika i Balet pevajući ispovedaju svoju poruku:

Quittons, quittons notre vaine querelle,
Ne nous disputons points nos talents tour à tour,
Et d'une gloire plus belle
Piquons-nous en ce jour:
Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

U slobodnom prepevu ovi stihovi glase:

Prepiranja napustimo vajna,
Talenata nek nam utakmica stane,

Nek slava najlepša, sjajna,
Leči naše rane:
Jedinstvo troje nas, ko strela hitra leta,
Cilj joj je užitak prvog kralja sveta.

Molijerove komedije-baleti, u kojima se ponekad u plesnim numerama pojavljivao i sam kralj (naravno u ulogama Neptuna, Sunca, Apolona i slično), postale su neizostavni deo svetkovina u kraljevskim dvorcima Versaju, Fontenblou, Šamboru i Sen-Žermenu. Četrnaest komada se mogu svrstati u ovaj žanr, a to je oko trećina njegove ukupne pozorišne produkcije. Većina ovih komada naručena je od samog Luja XIV, a kasnije ih je Molijer prenosio u svoje pozorište Pale-Roajal u izvođenjima namenjenim redovnoj građanskoj publići, uglavnom sa izrazitim upehom, iako je tom prilikom najčešće morao da se liši dela raskoši, tehničkih čuda i da smanji broj muzičara, pevača i igrača.

Kako se u pojedinim od ovih komada kao osnovna dramska matrica mogu pojavljivati elementi farse, visoke komedije, pastorale, ferije i slično, pa čak i tragedije, odrednica "komedija" u složenici komedija-balet nema samo uže žanrovsko (komediografsko) označenje, nego se ima shvatiti u najširem smislu, koji podrazumeva prikaz, glumu, dramsku igru i slično. (Podsetimo se na istorijski datum nastanka baleta u modernom smislu, na 1581. godinu, kad se na dvoru Katarine Mediči pojavljuje Le Grand Ballet Comique de la Reine – u bukvalnom prevodu Veliki kraljičin komični balet. U njemu nije bilo ničeg izrazito komičnog, pa u ovom slučaju pridev "comique" treba shvatiti kao "dramski"). Zato pojam komedije-baleta treba shvatiti kao prevashodno molijerovski žanr, koji karakteriše sjedinjavanje dijaloga, baleta, pantomime, instrumentalne i vokalne muzike, kao i likovnih umetnosti. Tako se ovom žanrovskom odrednicom mogu opredeliti sledeća Molijerova dela: *Nametljivci* (*Les Facheux*, 1661), *Ženidba na silu* (*Le Mariage forcé*, 1664), *Kneginja od Elide* (*La Princesse d'Elide*, 1664),

Ljubav iscelitelj (*L'Amour médecin*, 1665), *Meliserta* (*Mélicerte*, 1666–1667), *Komična pastoralna* (*La Pastorale comique*, 1666–1667), *Siciljanac* (*Le Sicilien*, 1666–1667), *Žorž Danden* (*George Dandin*, 1668), *Gospodin od Pursonjaka* (*Monsieur de Pourceaugnac*, 1668), *Gradanin plemić* (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670), *Veličanstveni ljubavnici* (*Les Amants magnifiques*, 1670–1671), *Grofica od Eskarbanja* (*La Comtesse d'Escarbagnas*, 1670), *Psiha* (*Psyché*, 1671) i *Uobraženi bolesnik* (*Le Malade imaginaire*, 1673).

Najčešći Molijerovi saradnici, koji su u velikoj meri doprinosili uspehu njegovog muzičkog pozorišta bili su kompozitor Žan-Batist Lili (Jean-Baptiste Lully, 1632–1687), kraljevski upravitelj muzike i budući osnivač francuske opere, koji je ponekad postavljao i koreografije, zatim baletmajstor Pjer Bošan (Pierre Beauchamps), upravitelj kraljevskog baleta i pozorišni arhitekt i scenograf Gaspare Vigarani. Naročito se saradnja Molijera sa Lilijem ističe kao primer spoja dva komplementarna talenta, koji su se umetnički prepoznali i međusobno obogatili. Vrhunac njihovog zajedničkog stvaranja svakako su *Gradanin plemić* i *Psiha*.

Liljeva muzika za *Gradanina plemića* smatra se kao jedan od istorijskih primera uspešne scenske muzike, koja sjedinjuje elemente muzičke i dramske strukture; ona se i danas izvodi, bilo koncertno, bilo u okviru postavki Molijerovih komada, i snima na nosačima zvuka. Međutim, formula barokne pozorišne svečanosti kao mogućnost sinteze više umetnosti učinila se privlačna stvaraocima i u novije vreme. Tako su početkom dvadesetog veka dramski pesnik Hugo von Hofmannsthal (Hugo von Hofmannsthal) i kompozitor Richard Strauss (Richard Strauss), posle nekoliko veoma uspelih operskih dela, u traganju za sintezom posegli i za Molijerovom muzičko-scenskom baštinom. Načinili su novu, temeljnu obradu *Gradanina plemića*, u kojoj se u kući gospodina Žurdena, pored ostalih muzičkih i plesnih egzibicija, u okviru svadbene svečanosti na kraju predstave izvodi i mala mitološka opera



Kneginja od Elide, bakrorez Ž. Moraia mladeg

Ariadna na Naksusu, koja je, međutim, da bi zadowljila i ukus domaćina, protkana intervencijama lakrdijaških likova ko-medije del arte. Ova Hofmanstal-Štrausova obrada posle premijere 1912. godine ipak se nije u potpunosti dokazala, iako se i danas ponekad izvodi, više kao umetnički kuriozitet. Zato su Hofmanstal i Štraus pribegli novom rešenju i umesto Molijerove potke zamislili novu dramsko-muzičku situaciju i stvorili obimni prolog, koji se, umesto u baroknom Parizu, događa u Beču XVIII veka, na svečanosti u palati skorojevića bogataša sa aristokratskim ambicijama.

Psiha je možda od svih dela tandem Molijer-Lili imala kod savremenika najviše odjeka, kako na dvoru, tako i u građanstvu. Ova obrada mitološke ljubavne legende o Amoru i Psihi, pripremana je po porudžбинi dvora, i po običaju u oskudici vremena. Kralj je za karnevalsku sezonu 1671. godine želio da se u velelepnom kraljevskom pozorištu u Tiljerijama priedi predstava u kojoj bi mogao biti upotrebljen dekor Pakla iz jedne ranije italijanske opere, i napravio neku vrstu pozivnog konkursa za najpoznatije pozorišne autore, pozvavši ih da ponude prigodnu mitološku temu. Na ovom pesničkom takmičenju pobedio je Molijer (mada su učestvovali i Rasin i Kino) projektom za obradu dirljive priče o ljubavi Amora i Psihe. Do realizacije projekta *Psihe* došlo je pravim radioničkim putem, jer su zbog kratkih vremenskih rokova pored Molijera, koji je bio autor dramskog plana i pojedinih delova teksta, bili angažovani kao pisci teksta i tada ugledni pesnik Filip Kino (Philippe Quinault), kasniji libretist Lilijevih opera, kao i veliki, tada već ostareli Pjer Kornej.

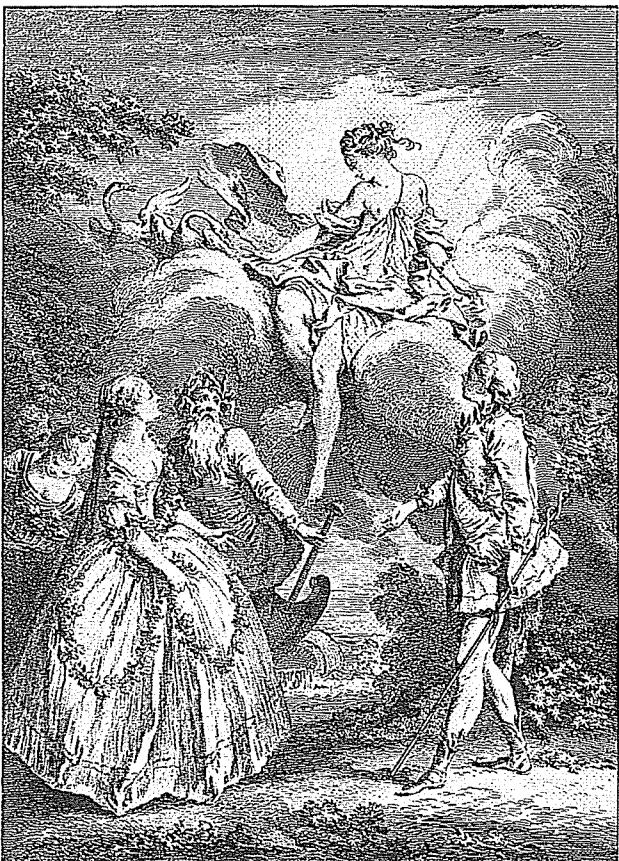
*O*vako kolegjalno pripremana *Psiha* početkom 1674. godine stigla je tako oduševljen prijem na više puta ponovljenim predstavama na dvoru, da se Molijer odlučio, prenosivši je na daske svog javnog pozorišta Pale-Roajal, da prethodno izvrši

obimnu i skupu rekonstrukciju scene i scenske tehnike, ne bi li time omogućio da se i običnoj publici ponudi bar deo onih čarolija koje su neštedimice rasipane među dvoranima. Takođe je pristupio i adaptaciji gledališta, dogradnjom još jedne, treće galerije, da bi se time omogućio prijem što većeg broja masovno zainteresovane publike. Psiha je u svoje doba bila ono što danas nazivamo kultna predstava.

Koliko je su Molijerove komedije-baleti bile na putu stvaranja buduće francuske opere vidi se po tome što je Lili sedam godina kasnije prosto sažeo govorni tekst *Psihe*, komponovao ga u obliku recitativa, pa uz ranije stvorene plesne i pevane numere stvorio jedno od svojih dela u novostvorenom žanru francuske opere, kojoj je data žanrovska oznaka *tragédie lyrique*, to jest lirska (što znači muzička) tragedija. ¹ Molijer je *Psihi*, zbog ozbiljnosti i dirljivosti priče i likova, dao podnaslov tragedija-balet.

Međutim su plodni stvaralački odnosi Molijera i Lilija počeli da dobijaju rivalski karakter. Došlo je do oštrog sukoba, a zatim i do definitivnog razlaza, koji je Molijeru naneo mnogo štete. Lili je čak uspeo da otkupi kraljevsku koncesiju za izvođenje muzičkih predstava. Tako je stekao ekskluzivnu privilegiju da nikо u francuskom kraljevstvu bez njegove dozvole nije smeо da izvodi "komade stavljene u muziku", niti bilo kakvu drugu predstavu u kojoj bi bilo više od dve pevane arije i više od dva muzička instrumenta.

Ova zabrana teško je pogodila Molijera i dovela ga u očajnu situaciju, pogotovo oko javnih izvođenja *Psihe*, za koja je imao ogromne pripremne troškove. Zato je posle mučnih birokratskih procedura uspeo kao znak izuzetne milosti da dobije posebno odobrenje da samo za *Psihu* može koristiti čak 6 pevača i 12 violina, ali je i dalje imao ogromne teškoće, jer je Lili u međuvremenu odveo iz Molijerove trupe sve najbolje muzičare. Od ovog udarca Molijer se nikad nije povratio.



Psihe, bakrorez F. Bušea

Svoje poslednje, predsmrtno delo, *Uobraženog bolesnika*, Molijer je morao stvarati poštujući nametnuta ograničenja i osiromašenja. To je ujedno jedina od njegovih komedija-baleta koja nije bila prvo prikazana na dvoru, nego je odmah izašla pred građanstvo. Pored ostalih restrikcija, naravno da nije više moglo biti ni govora o Liliju. *Uobraženog bolesnika* komponovao je Marc-Antoine Šarpantje (Marc-Antoine Charpentier), inače najuspešniji kao autor crkvene muzike. Njegova muzika bila je inferiorna u odnosu na ranija Molijerova dela: nije imala Lilijsku invenciju i šarm, niti scensku funkcionalnost i istorodnost sa pričom i radnjom. Sve te okolnosti, uz druge brojne Molijerove nedacé finansijske, porodične, zdravstvene i društvene prirode, dovele su do poznatog i tragičnog kraja: 17 februara 1673, tokom četvrte predstave *Uobraženog bolesnika*, u kome je igrao naslovnu ulogu, u finalnoj muzičkoj sceni travestije promocije doktorata, dok je na makaronskom latinskom izgovarao "Juro", Molijera je potresla konvulzija, koju je kao iskusan glumac uspeo da maskira grimasom. Umro je iste večeri. I danas se u muzeju Francuske komedije pokazuje fotelja u kojoj je kao uobraženi, a fatalno stvarni bolesnik sedeо i navodno umirao igrajući svoju poslednju veselu ulogu.

Bilo bi neinteligentno pomisliti da je Molijer svoje komedije-balete stvarao rutinski, zato što su bile uslovljene pragmatičnim razlozima, odnosno kraljevim narudžbama i njegovim ukusom. Uostalom, treba se podsetiti da su mnoga od najznačajnijih umetničkih dela svih epoha nastajala nekom vrstom direktne ili indirektne porudžbine. Najzad, pravi umetnički artizam svoj najsnažniji izazov dobija u susretu sa ograničenjima, odnosno uslovima za-datim ponekad sasvim prozaičnim, tehničkim ili tržišnim okolnostima. Molijer je i suviše bio umetnik punog pozorišnog instinkta, koji nije mogao da ne oseti zavodljivost čarolija galantnih feerija, adoracije ljubavi, mladosti i lepote. Najzad, ono što je bilo najprovokativnije u komedijama-baletima, njihova formula

omogućavala je Molijeru da bez zazora razmahne svoju ekscentričnu invenciju, da se poigra bizarnim i grotesknim scenskim dosetkama i da pusti krila svojoj šarolikoj fantaziji i neobuzdanim ludorijama.

Igra, odnosno ples, bila je potka njegovog komičnog talenta. Sistem igre može se vrlo lako pronaći i u konstrukciji njegovih nemuzičkih komedija: naprimjer u igri šamara Orgona i Dorine u *Tartifu*, u simetričnoj sceni bračnih obećanja između Don Žuana, Maturine i Šarlote u *Don Žuanu* i slično. Francuski teatrolog R. Fernandez u svojoj knjizi Molijer ili suština komičkog genija (*Molière ou l'essence du génie comique*) naglašava:

"...do kog stepena dijalog, kao i kretanje scena liče na kretanja u plesu, i još više na gimnastiku, do kog stepena se replike povezuju sasvim fizičkim sudarima i preokretima, do kog stepena izuzetnost replika dolazi manje od njihove elokvencije, a više od neke vrste muskularnog zamaha koji ih lansira kao iz katapulta... Molijerov genije se sastoji u koincidenciji moralnog i fizičkog dejstva, plesa i demonstracije... Molijer je uspeo da pronade literaturu grimasa i fizičkih stavova."

Molijer je uspeo da konstituiše dobitnu formulu komedije-baleta, koja je međutim prevashodno ostala vezana za njegovo pozorište i njegovu epohu. Retko su kasniji pozorišni stvaraoci crpli iz ove molijerovske formule ili pokušavali da je prilagode sebi ili osavremene. Redak izuzetak u ovom smislu je plodni francuski dramski pisac Žan Anuj (Jean Anouilh), između ostalog autor i jednog komada o Molijeru i pasionirani molijerista, čiji *Bal lopova* (*Le Bal des voleurs*), predstavlja sjajan primer moderne obnove komedije-baleta, povezujući molijerovsku tradiciju i princip plesnih intermedija sa duhom meduratne cinične i paradoksalne komedije.

Udanašnjem francuskom pozorištu zavladala je nažalost moda ekonomičnih predstava (verovatno i pod pritiskom tzv. objektivnih okolnosti). Nedavno je u Teatru Antoan u Parizu veoma hvaljena i rado gledana predstava Sarduove *Madam*

San-Žen u dobroj meri postavljena uslovno, što će reći štedljivo. Po koloritu, duhovitosti, energiji i uopšte lepoti nekadašnja predstava Bojana Stupice daleko je iznad ove pariske predstave. U Parizu se čak naglašava da se, u režiji Žan-Luj Baroa iz 1957. godine, sa Madlen Reno u naslovnoj ulozi, *Madam San-Žen* poslednji put pojavila na francuskoj sceni u formi velikog spektakla, kako je i napisana (sa onolikim brojem kostima, dekora, uloga i statista), i da se to verovatno više nikad neće ponoviti. Uostalom, francusko pozorište i inače u najvećem delu njegovog razvoja obeležava princip redukcije. Tako današnji Francuzi i kad igraju *Gradanina plemića* ili *Uobraženog bolesnika*, to čine redukovano, odnosno najčešće lišavajući se dragocenih elemenata komedije-baleta i ograničavajući se, kako bi to rekao gospodin Žurden, na prozu. Takva, isključivo dijaloska postavka, ove komedije lišava njihovog dragoceognog nadrealnog prizvuka i smešta ih u okvire suvog racionalističkog, skoro didaktičnog pristupa. Zato ostaje za nadanje da će se bar o nekoj godišnjici Molijerovog genija, pojaviti neki pozorišni genije, kome će biti omogućeno da obnovi neku od komedija-baleta sa svim njihovim čarolijama i ludorijama.

SVETOZAR RAPAJIĆ

RAZLOZI ZA ODABIR KLASIKE

Aljoša Vučković, Tanja Bošković i Petar Kralj

Foto: Vukica Mikača



U kratkom vremenskom rasponu od nepunih mesec dana, na scenama dva beogradска pozorišta postavljene su dva klasična dramska dela, i to istog pisca, Ž.B.P. Molijera. Dodatna zanimljivost sastoji se u činjenici da obe drame o kojima je reč, i *Grđanin plemić* i *Ubraženi bolesnik*, ne pripadaju dělu Molijerovog opusa koji obuhvata njegove velike komedije. Ove drame spadaju u, za Molijerovo vreme, popularan dramski žanr komedije-baleta koji obuhvata umetnute baletske deonice, a čija je uloga bila da zabavi publiku na dvoru. S obzirom na to da se kao tako anahrone one ređe i postavljaju na savremenim scenama, neobično je da su se dva reditelja različitih generacija, u gotovo istom trenutku, opredelila baš za ta dva dela. Osim toga, pomenute dve predstave jesu primeri dva dijametralno suprotna pristupa inscenaciji klasičnih drama, te su u tom smislu pogodne za upoređivanje na različitim nivoima.

GRAĐANIN PLEMIĆ

Atelje 212
pisac: Ž.B.P. Molijer
reditelj: Ljubomir Draškić

Predstava *Gradanin plemić*, u režiji Ljubomira Draškića, predstavlja prvo postavljanje ove komedije baleta na Velikoj sceni pozorišta Atelje 212, a četvrtu inscenaciju tog dela na našim pozornicama.

Priča o gospodinu Žurdenu i njegovoj želji da više ne bude građanin već da se po svaku cenu predstavi kao plemić u društvu u kome aristokratija živi na način o kojem on više mašta nego što zna, jedna je od mnogih obrada teme pokondirenosti koja postoji i u našoj književnosti. Kao i Sterijina Fema, i gospodin Žurden ne najlazi na razumevanje okruženja, ali se njegov položaj donekle razlikuje. Naime, on to što želi da postigne izražava u jednom okruženju koje je otmenije, civilizovanije i pokvarenije od Feminog. Žurdenu mnogo više izlaze u susret, manje mu se rugaju, ali ga materijalno iskoristavaju, čega on, zaslepljen svojim ciljem da se uspne na društvenoj ljestvici, nije svestan.

Uprkos činjenici da se savremeno društvo razlikuje od onog u kojem je, i za koje je, stvarao Molijer, pokondirenost i želja za približavanjem krugovima vlasti, ili onima koji su joj bliski, ostala je prisutna i rasprostranjena i danas. U tom smislu, sama odluka reditelja da se posveti inscenaciji ove drame deluje kao dobra polazna ideja, jer univerzalnost teme nudi garanciju da će je savremena publika shvatiti i prihvati.

Problem se, međutim, javlja na nivou sprovodenja zamisli u delo. Od raznih pristupa postavljanju klasičke, Ljubomir Draškić se, naizgled, opredeljuje za rekonstrukciju, dakle za pokušaj dosezanja duha vremena i načina na koji bi komad bio igran u vreme nastanka. Taj pristup je legitiman rediteljski postupak, ali način na koji je u konkretnom slučaju izveden navodi na pomisao da je reč isklju-

čivo o liniji manjeg otpora. Stiče se utisak da je predstava rezultat rediteljevih prepostavki vezanih za pozorište 17. veka, pre nego nekog ozbiljnijeg izučavanja istorije pozorišta toga vremena.

Ono što prvo pada u oči jesu raskošna scenografija (Mladislav Lalicki), nakindurenii, svetlucavi kostimi iz epohe (Božana Jovanović), muzika na sceni (kompozitor Zoran Obrenović), baletski divertismani (koreograf Andelija Todorović), mačevanje (Vladimir Posavec-Tušek). Svi ti audio-vizuelni efekti deluju impresivno, ali se pozitivan utisak tu skoro sasvim i završava, jer je akcenat toliko snažno stavljen na spoljašnje manifestacije da su one preuzele primat i kada je gluma u pitanju.

Likovi su postavljeni tako da je najdominantnija osoba njihovog karaktera na sasvim otvoren način stavljena u prvi plan. Žurden (Petar Kralj) je okružen ogledalima da bi uživao u sebi. Markiza Dorimena (Tanja Bošković) je hladna i izveštačena pa se kreće kao lutka, grof Dorant (Aljoša Vučković) je toliko poželjan muškarac da služavke prilikom svakog njegovog dolaska gube prisepnost i same zadižu suknje dok im on ide u susret. Učitelji muzike i igranja se prenemažu, dok učitelj filozofije izgleda i ophodi se neprirodno, na način na koji je ostatak sveta doživljavao i nauku kojom se on bavi.

Vodeni nejasnom rediteljskom vizijom, glumci sve vreme balansiraju između dve krajnosti: jednostavnog izraza u stilski elaboriranom okruženju. S jedne strane, oni barataju glumačkim izrazom koji se prevashodno oslanja na najjednostavniji fizički humor i geg (podrigivanje, prostakluci, lupkanje služavki po zadnjici, valjanje po podu u sceni pijanstva, padanje na nos od umora).

Prost verbalni humor, takođe obilato korišćen, najbolje se sagledava u sažetom »prepevu« dve velike i ozbiljne vinske pesme iz drame, koji u predstavi integralno glasiti: »Imam čerku, imam ženu, / za markizom sećem venu«. Dakle, obe pesme iz drame zajedno, svedene su na ta dva stiha. Taj detalj možda najočiglednije ilustruje koliko je rediteljeva doslednost paradoksalnog karaktera, odnosno u kojoj meri reditelj spontano izneverava svoj koncept neke navodne rekonstrukcije izvorne scenske konvencije dela.

Naime, originalni prepev Sime Matavulja (po čijem prevodu je predstava i radena) bio bi ne samo sasvim jasan, već i daleko adekvatniji u datoj situaciji: »Pijmo, drugovi, kvasimo grlo, / i uživajmo strasno / jer ovaj život kratak je vrlo: / pijmo dok nije kasno«, i tako punih trideset stihova, u istom duhu. Stihovi u predstavi, dakle, više ne predstavljaju rekonstrukciju, već aktualizaciju koja se, zapravo, svodi na »primitivaciju«, jer originalna pesma nije prizemna, već opuštena i životna. Koliko god apsurdno zvučalo, ali odluka za njenim svodenjem na prethodno pomenute stihove proizilazi iz istog poriva kao i zadržavanje površinske nakidurenosti 17. veka: stvaranje površinskog utiska. Kao što raskoš ostavlja utisak na prvi pogled, tako i prosta parna rima (»ženu-venu«) ostavlja instant utisak na uho naviknuto na primitivni melos.

S druge strane, glumci, ipak, jesu suočeni sa očiglednim pokušajem rekonstrukcije kada su u pitanju drugi aspekti pozorišnog čina, a u odnosu na koje je takav način glume sasvim neadekvatan. Koreografski elaborirani divertismani, povremeno koreografisan pokret i u okviru samih dramskih delova, kostimi, i pokušaj oživljavanja epohe, dolaze u oštru diskrepancu sa prizemnim humorom iz najprimitivnijih TV serija skromnije produkcije. Iz tog razloga, artificijelost u gestikulaciji do koje glumci povremeno dolaze, najvećim delom se doživljava kao preigravanje.

Glavnu ulogu, lik gospodina Žurdena, tumači Petar Kralj. Uprkos tome što njegova gluma takođe ostaje na površini oslanjajući se na oprobane gegove mucanja, zbumjenog gestikuliranja i povremenog siktanja kojim odražava sve vrste nezadovoljstva, glumac možda najdoslednije ostaje u okvirima te vrste izraza. Njegov Žurden je zbrkan, zbumjen i neodlučan, povremeno i detinjast, tako da ostavlja utisak čoveka kojim je lako manipulisati baš zato što je prostodušan i naivno veruje da je upravo plemstvo ono što mu je potrebno. Pod uticajem sveukupne simplifikacije izraza, Žurdenova dobroćudnost povremeno sklizne u retardiranost, što je već manje simpatično, ali je istovremeno i nešto što je vremenom, u narednim igranjima, moguće izbeći.

Mladi glumac Nebojša Ilić, u ulozi sluge Kovijela, ostvario je uspelu ulogu i maksimalno iskoristio mali prostor koji mu je poveren. Odmereno i bez preterivanja, koliko je to unutar generalne tendencije ove predstave bilo moguće, Ilić je istakao svoje komičarske sposobnosti, i pokazao da izrasta u komičara ozbiljnog lica, koji uspeva da zasmeje publiku svedenim i preciznim glumačkim izrazom.

Sa kakvim god da je očekivanjima prišao ovoj predstavi, gledalac nakon spuštanja zavese ostaje zbumjen i pomalo osuđen. Čak i pod prepostavkom da nekoga u današnje vreme uopšte interesuje da gleda tako zastareli pozorišni izraz, taj izraz nije sproveden do kraja. Balet je pravi, ali je muzika snimljena. Kostimi na glumcima su iz epohe, ali glumački izraz nije. Gledaocu koji je želeo da gleda sedamnaestovekovno pozorište, nisu ispunjena očekivanja, a još manje onome koji se nadao da će imati priliku da prisustvuje novom čitanju Molijera koji, makar na neki način, korespondira sa sadašnjim trenutkom i senzibilitetom savremene publike.

Osnovni problem sastoji se u činjenici da se ne prepozna središte rediteljevog interesovanja. Pokondirenost, licemerstvo, dodvoravanje, jeste nešto sa čime se suočava ne samo Molijerovo već i savremeno društvo. Prepostavka je da te pojave neki vide kao problematične, dok su drugi skloniji da ih sagledavaju kao normalan deo svakog društveno-istorijskog konteksta te su, u tom smislu, prema njima sasvim ravnodušni. Sa koje strane taj problem sagledava Ljubomir Draškić, ostaje nejasno. Ako ga vidi kao ozbiljan, i/ili ukoliko je mišljenja da ga većina ljudi sagledava na taj način, zašto ga zamotava u lepršavu oblandu spoljašnjih efekata umesto da odabere neki ugao iz kojeg bi se negativnost te pojave najjasnije dala oslikati? S druge, pak, strane, pomisao da Draškić zastupa drugi pomenuti stav po pitanju pokondirenosti prilično je neuverljiv jer, zašto bi se ijedan (ozbiljan) reditelj bavio nečim što ga ne interesuje, ili za šta smatra da ne zanima većinu ljudi. U tom smislu, nejasan je motiv odbira ove drame, uz pomisao da je prostor u repertoaru mogao biti raspodeljen i na primereniji način

UOBRAŽENI BOLESNIK
Narodno pozorište Drama
pisac: Ž.B.P. Molijer
reditelj: Đorđe Marjanović

Za razliku od prethodne, postavka drame *Uobraženi bolesnik* na sceni Raša Plaović, izvedena je drugom vрstom rediteljskog pristupa. Našavši se na sceni Narodnog pozorišta deseti put od njegovog osnivanja, prvi put u režiji reditelja mlade generacije Đorda Marjanovića, drama je postavljena na način koji jasno ukazuje na težnju reditelja da je aktuelizuje, uz pomoć savremenog scenskog izraza približi savremenom gledaocu.

Kao i *Građanin plemić*, i ova drama pripada žanru komedije-baleta, ali nosi i svojevrsan pečat. Osim što je u njoj našao izraza Molijerov lični prezir prema lekarima šarlatanima, to je, navodno, i drama tokom čijeg je iz-

vodenja Molijeru, koji je tumačio glavnu ulogu, pozilo i nakon koje je umro.

Nadrilekarstvo je na izvestan način prisutno i danas. Ogleda se u raznim oblicima vidovnjaštva, bioenergije, pa čak i homeopatiјe koja se povremeno koristi i u pseudomagijiske svrhe. Ono što omogućava postojanje, opstanjanje, čak i procvat takvih oblika šarlataanstva, jeste povećan stres kao dominantna bolest savremenog društva. Jedna od manifestacija stresa jeste i hipohondrija, strah od bolesti, koja kod osobe pogodene njome i razvija fiks-ideju da je bolest već tu, ali je retka ili još neustanovljena, pa iz tog razloga i neizlečiva. Ta prenaglašena brija za zdravlje koja postaje opsesivna i nesnosna za ljude u

Foto: Miša Mustapić



Boris Komnenic, Sena Đorđević

okruženju hipohondra, predstavlja centar interesovanja reditelja Đorda Marjanovića.

Svestan, međutim, činjenice, da su pomenuti oblici nadrilekarstva u savremenom društvu istovremeno izvr-gnuti ruglu ali i dalje vrlo zastupljeni, reditelj se oprede-ljuje da tu temu obradi na jedan, pre svega, iskarikiran način koji će najjači efekat ostaviti kod mlade publike. Tako da je efekat, prilagođen pomenutoj ciljnoj grupi, i stvaran prvashodno spolja.

Scenom dominira visok paravan na kojem su jedan do drugog skenerski snimci mozga iz raznih perspektiva (scenografija je delo Jasne Dragović). To ostavlja utisak bolnice, u šta gospodin Argan, uobraženi bolesnik, i jeste pretvorio svoj dom, ali istovremeno ukazuje i na ogroman stepen opsednutosti bolešću. Osim toga, imajući u vidu činjenicu da Argan ni u jednom trenutku ne misli da neš-to nije u redu sa njegovom psihom, ne shvatajući da su problemi na koje se žali trivijalnije prirode, snimci mozga jasno odražavaju i rediteljev stav da pred sobom, zapravo, imamo psihički bolesnog čoveka koji traži pomoć za

sve osim za ono za šta mu je ona, u stvari, najpotrebni-ja.

Jarko crveni paravani, u kombinaciji sa povremeno psihodeličnim osvetljenjem, dovode do osećaja anksio-znosti i nelagodnosti koje oseća ne samo Argan već i nje-govo okruženje, ali i publika. Kako predstava odmiče, gledaocu postaje sve jasnije da nije Argan jedini koji je u celoj situaciji nenormalan.

Pošto nas veoma brzo ubedi u to da bi pomenuti snimci mozga mogli pripadati bilo kome od aktera, rediteljevo poigravanje nalazi utemeljenje u tom stavu, te postaje zabavno. Likovi su iskarikirani do te mere da pos-taju jednodimenzionalni nacrti osobine koja dominira svakim od njih, a tome u velikoj meri doprinosi i kostim Bojane Nikitović. Argan (Boris Komnenić) je neuredan u svojoj bolesničkoj odeći kao čovek koji zaista iskreno veruje u sopstveno loše stanje, a ne prenemaže se da bi skrenuo pažnju. Smešna ružičasta kapica sa naušnicama dodaje dimenziju detinjeg traženja pažnje. On je zabri-nut, opsesian, namćorast, egocentričan i nemoćan, i



Foto: Miša Mustapić

Boris Komnenić uspeva da izdiferencira sve te nijanse Arga-novog ponašanja. Belina, Arganova druga žena (Sena Đorović), izuzetno je zgodna, doterana i negovana, samosvesna, snažna žena-manipulator, koja nas ni u jednom trenutku ne ostavlja u dilemi zašto joj Argan veruje, zašta joj se povinjuje, i zašta je zaljubljen u nju. Duplu ulogu Arganove dve kćeri, Anželike i Lujzice, tumači Zlatija Ivanović. Mlada kćer je prikazana kao detinjasta, sa plišanom igračkom i u cipelama na štiklu koje su pet brojeva veće, dok starija deluje potpuno šašavo, i po odevanju i po ponašanju, tako da i nije nikakovo čudo da je otac takvog potomka nervno labilan. Otresita sluškinja Toaneta, u tumačenju Nele Mihailović, odevena je u smešnu haljinu upadljivog dezena, nafatiranih bokova i stomaka, jakog je glasa, mrkog pogleda, preduzimljiva i okretna. Toma Diafoarus (Mihailo Lađevac), Anželikin udvarač koji govori jednostavne stvari upotrebljavajući visokoparnu leksiku i način izražavanja, odevan je u beli sako i pantalone, ali šarene gaće i čarape, kao i vilenjačke uši i naranđasta kosa, nesumnjivo ukazuju na njegovu pravu prirodu blesana i glupaka. Jedna od upečatljivih scena je ona u kojoj ogromni cvet koji Toma nosi Anželiki na poklon, zapinje za vrata, a njemu ne pada na pamet da ga malo iskrene da bi mogao da prode, nego stoji i nebrojeno puta udara o okvir. To je samo jedno od mnogobrojnih rešenja koje zalaže na teritoriju crtanog filma, slapstik komedije i, naročito stripa, jer se upravo stripovska estetika i stilizacija ogledaju u tome da likovi imaju sugestivan izgled i ponašanje, otklon koji ih jasno profiliše. Glas iz off-a koji postavlja pitanja u cilju postavljanja dijagnoze hipohondrije, funkcioniše kao suptilan komentar na ono što se u tom trenutku odigrava na sceni, ali i predstavlja još jedno sredstvo bliže filmskom nego pozorišnom izrazu.

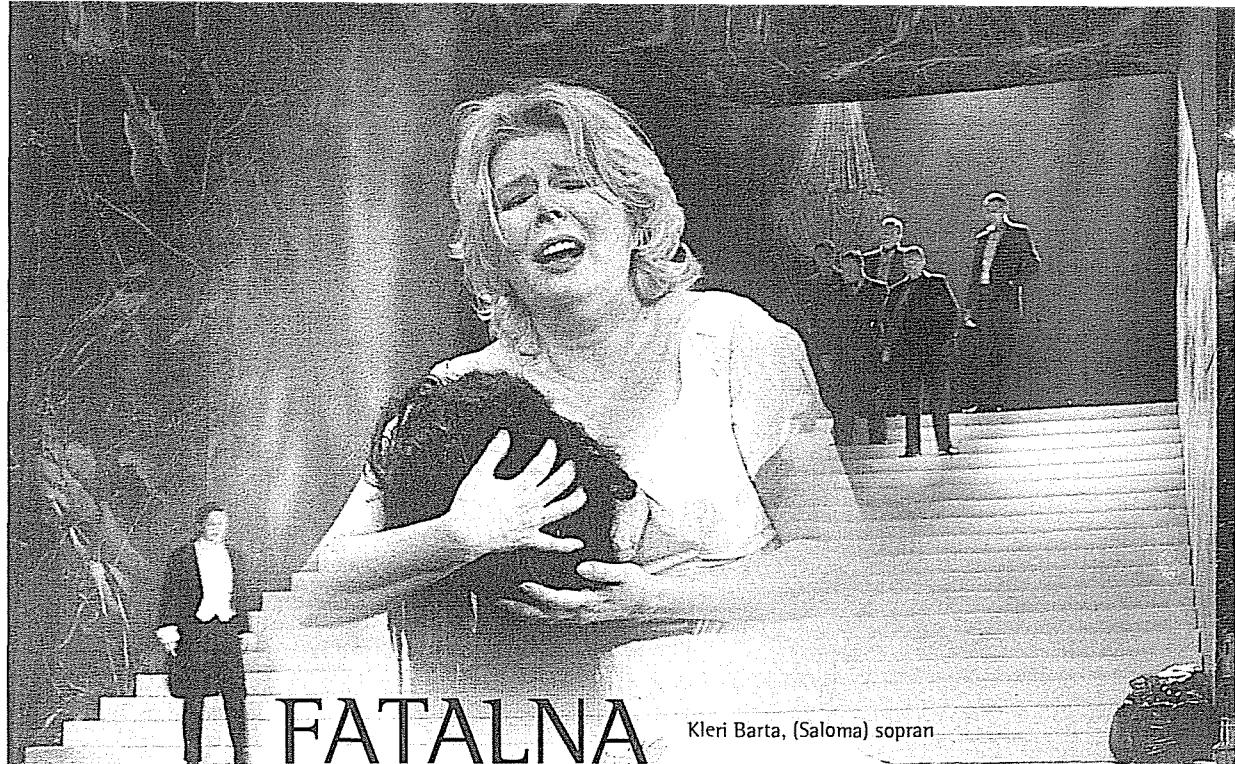
Iako stav gledaoca prema takvoj vrsti scenskog izraza zavisi prevashodno od ličnog ukusa i stepena naklonosti prema stripu i crtanom filmu, mora se priznati da ceo pristup predstavlja prilično dobru ideju. Već sâmo povezivanje sa umetnošću stripa i crtanog filma dovodi do stvaranja uslovnosti koja pruža mogućnost eksperimentisanja u tim okvirima, a reditelj u tome zaista i ostaje dosledan, ne gubeći iz vida činjenicu da i ti oblici

izražavanja imaju svoju unutrašnju logiku. Osim toga, sam žanr komedije-baleta bio je, kako je već napomenuto, namenjen zabavi, tako da ovakvo poigravanje njime pravda izbor ove drame za inscenaciju. Baletske deonice su u potpunosti izbačene, ali postoje muzičko-pevačke numere (za razliku od prethodne predstave, sa životom muzikom i živim glasovima glumaca sa scene), koje utemeljenje nalaze u žanru, odišu životnom radošću i scenским šarmom. One ukazuju i na veliku fizičku spremnost glumaca, jer je tako dinamičan tempo zahtevao od njih snagu, širok dijapazon sposobnosti, kao i visok stepen koncentracije (ne zaboravimo da su su strip junaci neuromni i uvek sveži).

Medutim, kako glumci ipak nisu likovi iz crtanog filma već ljudi od krvi i mesa, vreme trajanja predstave uzima danak, tako da tempo, a time i zanimljivost, pred kraj primetno opadaju. Stiće se utisak da je reditelj Đorde Marjanović, u želji da iskoristi svaku komički potentnu situaciju, zaboravio na činjenicu da i crtači traju po pet minuta. Nakon dva i po sata tako žestokog tempa, i ptica trkačica bi posustala, zar ne?

Nakon ova dva pozorišna iskustva, ostaje pitanje da li reditelji treba da postavljaju dramsku klasiku po svaku cenu ili treba da joj se vraćaju onda kad u sebi i oko sebe prepoznaju nešto što bi uz pomoć nje bilo prikazano bolje i efektnije nego na bilo koji drugi način? Osim toga, odabir manje poznatih ili onih drama koje na neki drugi način ostaju u senci ostalih dela nekog pisca ili vremena u kome su nastale, ne treba da bude shvaćen kao alibi za potencijalno neuspelu predstavu, već kao dodatni izazov da se od malo materijala napravi predstava koja će pravdati svoj život na sceni.

VESNA RADOVANOVIC



FATALNA PRIVLAČNOST

Kler Barta, (Saloma) soprano

SALOMA

Narodno pozorište, Opera
kompozitor: Johan Štraus
reditelj: Branko Klimek

105

Dvetnaesti januar 2003. godine treba da ostane zabeležen u istoriji beogradskog Narodnog pozorišta kao dan kada je na ovoj sceni prikazana jedna opera u potpuno novom produkcijском, autorskom, vizuelnom i svakom drugom kontekstu, rezultirajući nesvakidašnjim umetničkim efektom. Uz to, *Saloma* Riharda Štrausa pojavila se ponovo tek posle 73 godine i u daleko povoljnijem trenutku za recepciju jed-nog provokativnog dela koje na scenu iznosi biblijski motiv drastične sadržine. Od same pojave Štrausove opere bilo je nepovoljnijih klerikalnih i moralističkih reakcija, a kuriozitet je da je svojevremeno, dakle, prilikom svog prvog prikazi-

vanja na beogradskoj sceni, ova opera bila anatemisana od strane nekih pripadnika Srpske pravo-slavne crkve. Želimo da verujemo da su takva vremena za nama, mada neki skorašnji primeri iz pozorišnog života Srbije upozoravaju na uvek spremnu budnost «branitelja» moralnog reda i zakona. Štrausovo delo je, ipak, zaštićeno dvos-trukom barijerom – radi se o operi, tj. elitističkoj pozorišnoj formi i još na stranom jeziku.

Priča o pogubljenju Jovana Krstitelja, čiji je egzekutor u stvari bila Saloma, tačnije njena neutoljena seksualna želja, u novoj beogradskoj predstavi je kroz osavremenjivanje scenske postavke dobila i današnja, sasvim

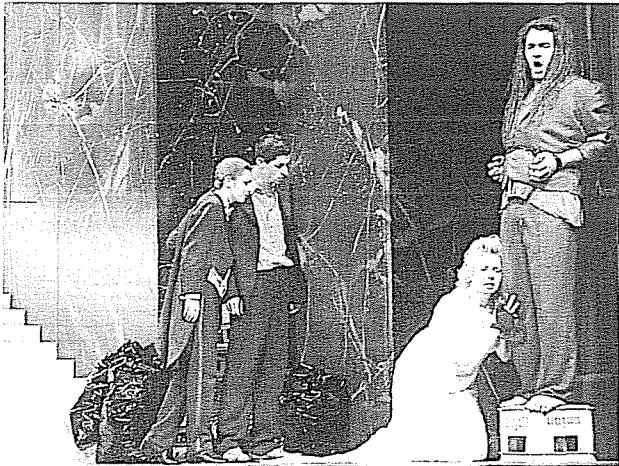


Leandra Overman (Irodijada)

nova psihoanalitička tumačenja, mada su ona proistekla iz veoma pažljivog iščitavanja originalnih ideja Riharda Straus-a. Naime, prema zamisli nemačkog reditelja Bruna Klimeka Saloma je neiskusna i naivna devojka (jedina obučena u belo, svi muškarci su u crnim odelima, a Irodijada u tamnoj haljini), nevina mlađa osoba koja je impresionirana nečim što se ekstremno razlikuje od razvratnog, okrutnog sveta njene majke i očuha, nečim što nalazi u rečima svetog Jovana. Ona, međutim, svoju fascinaciju zamenjuje seksualnom željom i u tom nesporazumu nesreća i nastaje. Takođe, kao odblesak vremena, neke scene su dovedene do paroksizma nasilja i poremećenih porodičnih odnosa. Čuvena *Igra sedam velova* nije nikakav orijentalni trbušni ples, već igra na oštici, na tankoj liniji koja razdvaja zavodenje od vulgarnog, incestualnog gesta što kulminira scenom silovanja, odnosno prizorom sa najviše emocionalnog dejstva, jednim od težišta predstave. Ovakvo tumačenje savršeno odgovara Strausovoj intenciji da u ulogu Salome smesti pre svega veliki dramski potencijal, ne obavezno i koreografski. Štaviše, *Igra sedam velova* je nastala naknadno, kao jedina zaokružena numera u operi i tradicija njenog tumačenja je prilično kompromitovana njenom «holivudizacijom». U beogradskoj predstavi, međutim, ova scena je transponovana

na jedan viši značajniji nivo i završava se u snažnom dramatskom krešendu slikom u kojoj Irodijada istresa kesu dubreta na sopstvenu kćerku, učestvujući na taj način i sama u njenom obeschašćenju. Reditelj je u stvari dozvolio sebi malu prekompoziciju originalnog toka fabule i nago-veštenu scenu silovanja sa samog završetka preneo u ovaj trenutak, dobivši tako logičan sled dogadaja, adekvatan njegovoj konцепцијi.

Savremenim scenskim izrazom je zaista pun pogodak u ovom projektu Narodnog pozorišta, nešto što smo godinama čekali u želji da se naša scena konačno približi svetskim tokovima kada se radi o prikazivanju opere. Naravno, puko prenošenje tematike u današnje vreme ne bi bilo dovoljno kada ga ne bi pratili svi ostali aspekti predstave, a oni su bili zaista izvanredni. Tu poseb-

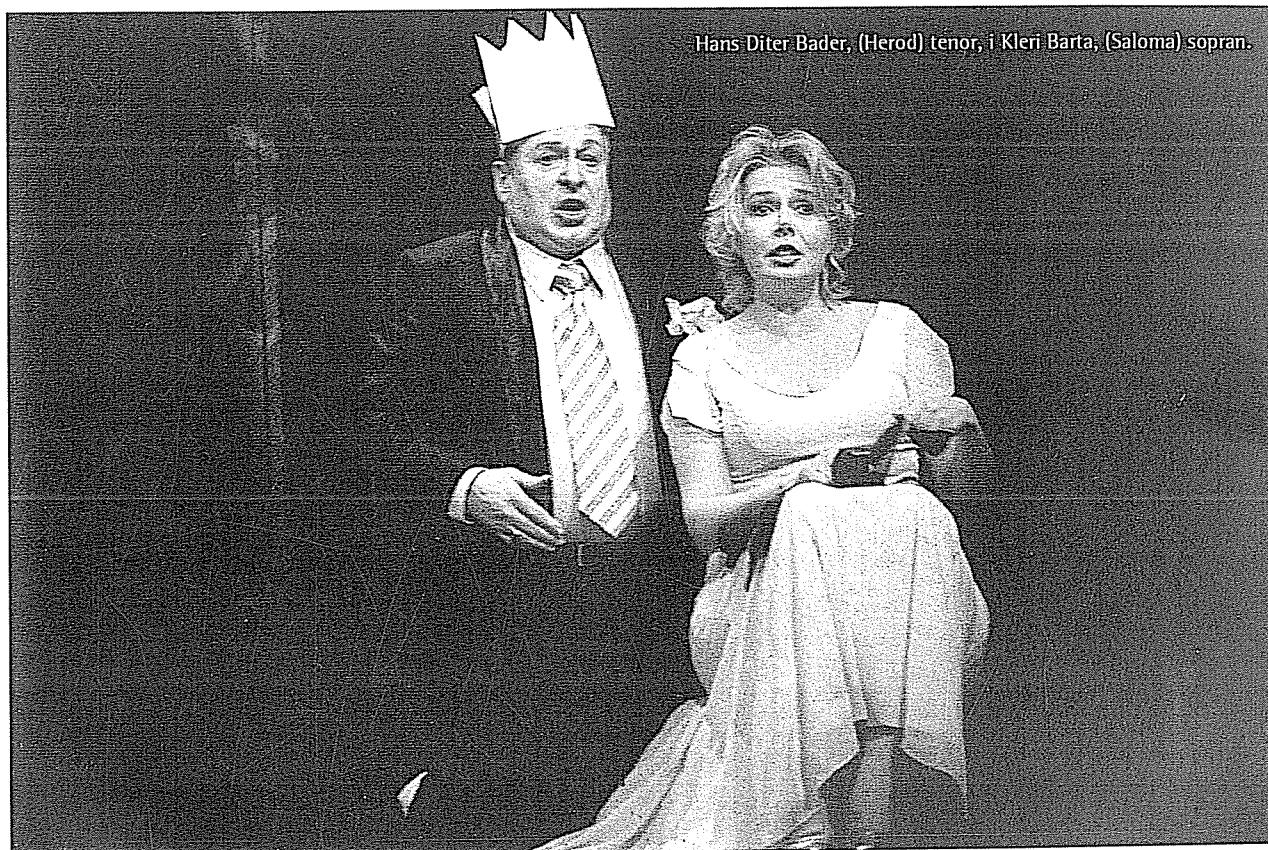


Kler Barta, (Saloma), Miodrag D. Jovanović (Johanjan)

no treba istaći glumu i to svih aktera, od protagonisti-a do tumača sporednih uloga, glumu današnjeg senzibiliteta, ogoljenog, beskompromisnog, bez traga romantičarske emfaze tako svojstvene operskim pevačima, dakle, glumu zbog koje zaboravljate da ste u operi – vi ste u pozorištu. Nije bilo glumačkog praznog hoda, onih trenutaka kada pevač ne zna šta će sa sobom, čekajući na početak svoje fraze, a što tako često kvari utisak na našim operskim predstavama. Saloma koju je tumačila švedska pevačica

Kleri Barta bila je u okviru najviših standarda, a konцепција ове uloge sasvim je odgovarala fahu lirskog soprana ove pevačice, što je u skladu i sa činjenicom da je i Štraus s vremenom odustao od svog početnog insistiranja da je za ovu ulogu potreban glas jedne Izolde, dakle, težak, dramski sopran. Barta je autentično prikazala lik Salome prema konceptu reditelja Klimeka, ali ono što su na sceni predstavljali Irodijada Leandre Overman i Irod Hans-Ditera Badera, nepogrešivo je asociralo na društveni kontekst obezličenog bogatstva - otudenog, lišenog svih emocija, uverenog u svoju apsolutnu moć, a zapravo na pragu dekadencije i propadanja. U tom smislu priča o Salomi postaje univerzalna, a kreacije Overmanove i Badera najviši dometi predstave. Naravno, i vokalni kvaliteti pomenutih umetnika u potpunosti prate njihova glumačka dostignuća. Očarava

lakoća sa kojom oni izvode svoje ekstremno zahtevne deonice čija je težina kod prvih tumača ovog dela izazvala samo zburjenost i zabrinutost, a imponuje njihova potpuno neprimetna komunikacija sa dirigentom što predstavlja još jedan doprinos totalnoj pozorišnoj igri. Od Overmanove i Badera neki naši pevači bi mogli da uče kako se i u najkomplikovanim delu vokalni solista oslanja na sopstveni doživljaj muzičkog toka, ne gledajući u dirigenta kao u ikonu, a od Overmanove posebno kako se umetnik (drugim rečima, primadona) ne libi ni najprovokativnijih scenskih radnji (u tom smislu, naravno, i Kleri Barta je dala primer za ugled). Za inostranim tumačima glavnih rola nijednog trenutka nije zaostajao Miodrag Jovanović koji je ulogu Johana muzički superiorno interpretirao i to u jednom prilično nezavidnom fizičkom položaju, mada se u



njegovoj glumi još uvek mogu nazreti maniri tradicionalnog shvatanja operske umetnosti. Slično se može reći za Radivoja Simića, dok su sporedne uloge Aleksandra Tasića, Aleksandra Stamatovića, Borisa Babika, Steve Jovićevića i ostalih bile samo formalno sporedne, izdigavši se na nivo autentičnih kreacija u službi što realističnijeg konteksta.

Konačno, još jedan razlog zbog kojeg zaboravlјate da ste u operi jeste odlično izvedena orkestarska pratnja, ali malo je reći pratnja. Muzička partitura je, naime, toliko srasla sa događanjima na sceni da se uopšte ne doživljavaju kao dva paralelna toka. To je, međutim, zasluga samog Štrausa koji je od ove svoje opere načinio vrhunski primer uspele muzičko-dramske strukture, odnosno, kako se često tumači, kontinuiranu (muzičkom terminologijom rečeno – prokomponovanu) scensku simfoniju poemu, bez izdvojenih, zaokruženih numera i sa prirodnim tokom scenskog vremena. Savršeno uvežban orkestar pripremao je Dejan Savić do dolaska mladog nemačkog dirigenta Štefana Šrajbera koji je ansambl doveo do premijere. I tu je ključ uspeha ove predstave – saradnja nemačkih i naših umetnika ostvarena zahvaljujući Fondu Đurđevke Čakarević, jednoj nemačko-srpskoj instituciji. Scenografsko-kostimografski par Aleksandar Zlatović, sa sjajno zamišljenim, a jednostavnim rešenjem hola memer ног monumentalnog zdanja, čistih, hladnih, geometrijskih linija, i Uta Vinkelsen, autorka odgovarajućih, savremenih kostima, predstavljaju takođe još jedan primer uspešnosti zajedništva i saradnje preko svih barjera.

GORICA PILIPoviĆ



PRIKAZI KNJIGA

KNJIGA PUTOKAZ, KNJIGA OPOMENA

Predrag Kostić,
NEMAČKA DRAMA I POZORIŠTE
NA KRAJU XX Veka
Prometej, Novi Sad 2002.

U knjizi Predraga Kostića *Nemačka drama i pozorište na kraju XX veka* nema osnovnih podataka o piscu niti njegovog predgovora. Znači, u ovu knjigu zanimljivog naslova za svakog pozorišnika, ulazite *in medias res* i bez predrasuda.

Ne možete da se pozivate na to šta je autor tom knjigom htio da obuhvati i obradi. Nešto podataka o autoru naći ćete u ovoj knjizi, koja inače deluje objektivno, čak i kao naučna studija, kada nas pisac iznenada u tekstu obavesti o sebi, na primer, ovim rečima: »Da ću sedeti 1996. godine kao gledalac u starom, čuvenom Ciriškom pozorištu, nisam mogao ni da sanjam, godinu dana pre toga sedecí gladan i žedan u blokiranom Sarajevu. Na mojo sreću i to se desilo. Vanplanski, igrom sudsbine«. Pišući o Handkeovom komadu *Igra pitanja*, autor nas obaveštava da je nemačka premijera tog komada, posle bečke pod rediteljskom palicom Klausu Pajmana, održana u Štutgartu, mestu njegovog boravka.

Dakle, ostaje nam priyatna dužnost da prikažemo šta je autor svojom knjigom obuhvatio i kako je tu temu obradio bez njegove pomoći.

Predrag Kostić je posle sintetičnih desetak stranica o temama i orientaciji nemačke drame osamdesetih godina podrobno obradio, po njegovom mišljenju, osam najkarakterističnijih drama pisaca nemačkog govornog područja iz tog perioda - *Pozorišnici* Tomasa Bernharda, *Moja borba* Georga Taborija, *Bezizgledna borba* Herberta Ahnenburša, *Kvartet* Hajnera Milera, *Celina* je komad Friderika Rota, *Bolest ili Moderne žene* Elfride Jelinek, *Iznad sela* Petera Handkea i »*Žene. Rat. Komedija*« Tomasa Braša. Autor, kao i mnogi, sledi praksi da se nemačkim piscima smatraju i austrijski dramatičari, kao što su među nabrojanima Bernhard, Tabori, Jelinek i Handke.

Drugi, veći deo knjige je studija o nemačkom pozorištu dve poslednje decenije XX veka, pri čemu se pod pozorištem smatraju ne samo predstave već i dramska dela, najčešće nemačkih pisaca čije se drame prvi put izvode.

Pišući o nemačkoj drami osamdesetih godina, Predrag Kostić pravi, po mom mišljenju, tačnu sintezu, uočavajući da su pisci koji su davali pečat celokupnoj slici 80-ih godina »izgrađivali svoje individualne pozicije« i »ponovo ušli u područje lakrdije, seksa, sentimentalnosti i potrebe

obraćanja veri«, »Nikakve inovacije, nikakvi pronalasci, nikakvi počeci. Bila je to decenija nastavljanja i varijacija, starih bajki i starih komada: bračne i emancipacione bitke, seks i frustracija«. Drugim rečima, bilo je to okretanje leđa politici.

Kostić tu svoju tezu dokazuje time što ukazuje na činjenicu da čak i jedan svestrano angažovani Hajner Miler u toj deceniji počinje da postavlja ne društvo, već »samog sebe kao zagonetku«. On kaže da je Milera »put vodio od Brehta ka Robertu Wilsonu, od politike ka privatnom, od socijalistilčki poučnog komada ka estetskom praznom komadu«. (Pri tom, Kostić se sa jednim od najvećih inovatora u pozorištu XX veka obračunao jednim olakim atributom *prazni komad*).

Angažovani Krec komadom *Ni riba ni meso* te decenije analizira porodične promene koje su nastale uvođenjem novih tehnika. Nova dramska dela iz perioda 80-ih mrzovoljnog i oduvek smrću opsednutog Tomasa Bernharda, Kostić duhovito zove »dramaturgijom knjige žalbi«. Boto Straus, koji je na »nemačke pozornice uneo jedan element koji im je oduvek od vajkada nedostajao: vedrinu« i bio postmodernist sa svojom dramom *Hipohonder* kada se to još te 1971. godine nije tako zvalo, pišući dramu pomoću citata iz kić-štampe poput Bilda, oduvek je razarao političko poučno pozorište, te je tim smerom nastavio i pome-nute decenije.

Handke se opet 80-ih godina u drami *Preko seća* (1982) suprotstavio *no future* generaciji, nihilizmu i skepsi svojih savremenika. Našoj sredini nepoznat Tankred Dorst po mišljenju Kostića, u svom najvećem komadu *Merlin ili Pusta zemlja* je svojim elegičnim osećanjem završetka jednog doba u pustoj zemlji besmisla bolji nego »ustajala nostalgija Hajnriha Milera za revolucijom«.

Pre nego što je prešao na pojedinačne komade, Kostić zaključuje »da je za dramatičare koji su oblikovali pozorišni profil 80-ih bilo zajedničko da nisu imali ničeg zajedničkog«.

Autor je na kraju svoje sinteze o 80-im pronašao izuzetno precizan odgovor poljskog kompozitora Pendereckog na pitanje nemačkog novinara zašto više ne eksperimentiše, koji se ne odnosi samo na područje muzike: »Nije više potrebno da pronalazimo novo. U poslednjih

pedeset godina napravili smo toliko toga novog, da sada pre živimo u jednom dobu svršetka veka, kada gledamo unazad. Zato je ovo doba sinteze. Sada važi samo onaj ko ima snagu i ima nešto da kaže: nije važno da li je to zaista novo«.

Posle toga Kostić prelazi na analizu osam drama po svom izboru. On ih podrobno i lepo prepričava, uočava njihove literarne, scenske i misaone vrednosti. Poredi ih sa drugim autorima i sa delima koje je taj pisac ranije napisao. Pri tom se ne srećom, možda duhovitih opaski. Te duhovitosti, kao britki lični sud, lišavaju, možda srećom, ovu studiju naučnih pretenzija i voluminoznog tekstu daju šarmantan eseistički ton. Upravo te dosetke pomažu da bolje shvatimo naročito one dramske tekstove koje nismo imali priliku da čitamo.

Kada je kraćom uvodnom sintezom i obradom osam drama na osamdeset stranica temu dramaturgije skinuo sa dnevнog reda, vraća se na nemačko pozorište 80-ih i 90-ih na svojih narednih sto pedeset stranica. Sad proširuje temu i piše uporedo o predstavama i dramama kao jedinstvenom procesu. Kada nađe na neku značajnu novu nemačku dramu iz 90-ih godina (ne obuhvata celu poslednju deceniju XX veka, već samo do 1996. godine), onda o njoj piše nešto opširnije, ali ne podrobno kako je to činio u prvom delu.

Sada se ravnopravno bavi dramom i predstavom. Autor nas vodi kroz bogatu panoramu jedne od najbogatijih evropskih pozorišnih kultura. Taj pozorišni putopis kroz nemačke pozorišne dvorane nužno je uslovљen ukusom našeg pozorišnog Vergilija kroz »božanstvenu komediju« nemačkih teatarskih prilika. Ali ne samo ukusom, već i time koliko je uspeo da vidi. Ne otkrivam nikakvu tajnu da je nemačko pozorište na kraju XX veka bilo pravi pozorišni okean kojim su plovili sjajni brodovi, a njima upravljali odlični navigatori i obavešteni putnici, sa ukusom. Očigledno entuzijasta i vredan gledalac, Kostić nije mogao ne samo videti sve, nego čak ni sve značajno što se tamo i tada dešavalо. Iako je mnogo toga najznačajnijeg očigledno video.

Moram reći da sam 80-ih i 90-ih video mnoge odlične i značajne predstave kojih nema u Kostićevoj odisejadi. Ali, one koje smo obojica gledali - tačno je opisao, prokomen-

tarisao i ocenio. Na osnovu toga imam poverenja u autorovu ocenu i onih koje bih voleo da sam ih video, a nisam.

Kostićevom knjigom obuhvaćeni su, opisani i analizirani mnogi nesumnjivo najznačajniji reditelji. Oni su, po oceni Kostića, bili nosioci četiri mogućnosti kraja XX veka u Nemačkoj: tumačenje, pretumačenje, rekonstrukcija i postmoderna. A kao da je violinski ključ, smatra autor, za te nastupajuće godine bila predstava Klaus Mihaela Grübera iz 1981. godine Pirandelovog komada *Šest lica traže pisca* iz 1921. godine.

A onda sledi hronološki, iz godine u godinu, prikaz predstava Štajna, Bondija, Taborija, Cadeka, Nojenfelsa, Čulija, Hajnera Milera, Kargea i Langhoffa, Pajmana, Kundele, Tragelena, Dorna, Bogdanova, Petra Palića, Švaba, Rut Berghaus i dva stranca: Amerikanca Roberta Vilsona i Kanadankina Robera Lepaža.

I onaj koji nije gledao nijednu opisanu predstavu (u Nemačkoj ili na Bitefu), niti čitao jednu dramu opisanu u knjizi Predraga Kostića, posle čitanja ove knjige imaće utisak o onom šta se dešavalо u Nemačkoj krajem XX veka.

Ono što nesumnjivo nedostaje ovoj panorami jesu režije umetnika koji je jedna od najznačajnijih pojava sredinom 90-ih godina u Nemačkoj i koji je po opštoj oceni, svojom novom estetičkom i rezultatima, možda jedina velika pojava te decenije. A to je Kristof Martaler. On je danas ukras svakog nemačkog i svetskog festivala. A njemu, kao izuzetnoj pojavi, Nemačka pripreduje posebne festivalne posvećene samo njegovom rediteljskom opusu.

Veliki odsutnici iz knjige su: reditelj koga više nema među živima, šokantni i neponovljivi Elmer Šlef, a među mlađima Frank Kastorf i Tomas Ostermajer.



Iako autor nije nigde napisao da je njegova knjiga naučna studija, ona ipak na to najviše liči. Ali, šta god da je a ne studija – ovoj, za nas dragocenoj knjizi, nedostaje indeks svih pomennutih pisaca i reditelja, kao i ostalih umetnika. Posebno je šteta što nemačka imena umetnika nisu u zagradi navedena u originalu kada se prvi put spominju, kao i što nisu navedeni originalni nemački nazivi dela, kako bismo ih mogli naći u nemačkim bibliotekama, u drugim studijama, kao i u bibliografijama, leksikonima, priručnicima i časopisma. Dužnost da to sugerira autoru imala je inače veoma solidna izdavačka kuća »Prometej« i urednik Zoran Kolundžija.

Malo me je začudilo da autor pokušava da izmeni transkripciju, već davno uvedenu, imena trojice poznatih autora svetske književnosti i teatra. Kostić uporno transkribuje ime poznatog austrijskog pisca kao Hantke, što je pravilno, umesto dosadašnjeg Handke, zatim Beket u Bekit, što je diskutabilno, i Čulija u Čulija, što naš pravopis smatra apsolutno nepravilnim (mada se i meni čini da je italijanski izgovor bliži našem č).

U jednom Kostić sigurno greši, baš kao i neki naši jezikoslovci koji tvrde da Diseldorf treba transkribovati nakazno kao Dizeldorf (kao da je neko selo gde se proizvode dizel-motori), jer se slovo *s* nalazi između dva samoglasnika. Da, to je pravilo kada se jedno *s* nađe u nemačkom, a ne u našem jeziku. Kod nas je pravilna transkripcija ona koja je najbliža originalnom izgovoru, a to je u ovom slučaju nesumnjivo Diseldorf. Zamislite da se naziv grada Esena transkribuje kao Ezen, a i u tom slučaju *s* se takođe našlo između dva samoglasnika, ali u nemačkom originalu piše se sa dva *s* (Essen), kao i u slučaju Diseldorf-a (Düsseldorf).

Na kraju, pored svih svojih manjih mana, u knjizi Predraga Kostića prevladuju vrednosti i vrline. Ona je pravo iznenadno bogatstvo za našu sredinu, time što proširuje sliku najznačajnije pozorišne sredine u Evropi druge polovine XX veka.

Knjiga vrednog i neumornog čitača savremenih nemačkih drama i vrednog gledaoca njihovog pozorišta skreće pažnju na neke kod nas nepravedno zaobidene dramske pisce, kojima smo ostali dužni, pre svega mi koji smo imali i priliku da ih stavljamo na repertoar naših pozorišta ili da ih stampamo. To su, pre svega, Tomas Bernhard, Elfride Jeli-

nek, Tankred Dort, Peter Turini, Herbert Ahtenburš, Verner Švab, Wolfgang Bauer, Gert Jonke, Frederike Rot i Tomas Braš.

Knjiga Predraga Kostića je u ovom trenutku, osim pomenutog praktičnog aspekta, značajna iz još jednog, i to dubljeg razloga.

To je slika nemačkog pozorišta, za koje smo mi istorijski vezani, ne samo kao organizacioni uzor u doba naših pozorišnih početaka u XIX veku, već kao uzor ozbiljnog shvatanja teatra u društvenom kontekstu. Nemačko pozorište ostaje i danas kao primer svima koji kod nas ozbiljno misle i rade u pozorištu, koji ga stvaraju i koji ga dotiraju. U uslovima sadašnje izgradnje civilnog društva i demokratije, neka pozorišta kao da su se opustila i neodgovorno skreću naše repertoare u smeru komercijalizma, i bulevarskog ili kriptobulevarskog repertoara. U vreme uskraćenih sloboda 90-ih godina, pozorišni umetnici kao da su u pozorištu bili pronašli prostor slobode, pribežište za velike ideje koje su im u društvu bile uskraćene.

Neki pozorišni upravnici poput Šure, koja u finalu Gorkovog komada *Jegor Bulićov* uzvikuju: «Kada dođe revolucija, ja ću se rasputiti», kao da variraju taj uzvik i kažu »Kad dođe demokratija, mi ćemo se raspustiti».

Knjiga Predraga Kostića, preko nemačkog primera, opominje da nema opuštanja. Može biti da u pojedinim periodima pozorište stavљa akcent na političke i društvene teme, a drugi put na metafizičko, ali u oba slučaja pozorište ostaje kao mesto od sudbinskog značenja za našu sredinu - na tim principima je ono osnivano i tako mora ostati. Nije slučajno da je kod nas Nebojša Romčević napisao dramu *Karolina Nojber* koja raspravlja o tome da li će pozorište postojati kao površna ili istinska umetnost. Nadajmo se da neki budući Romčević neće negde u budućnosti da napiše dramu o porazu neke naše Nojber u borbi za pozorište ideja, suštine i dostojanstva. To, naravno, ne znači progon saznajnog smeha sa scene.

JOVAN ĆIRILOV

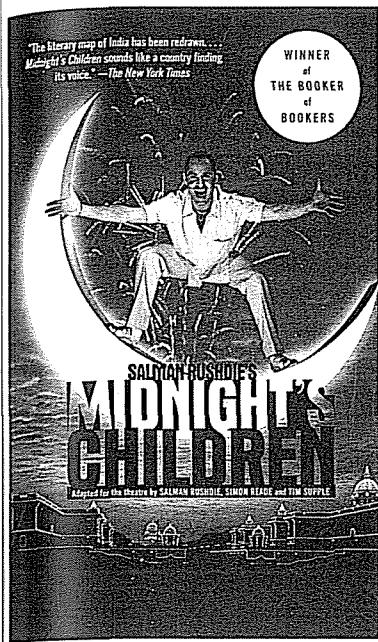
PREDLOG ZA PREVOD

RUŠDI NA POZORNICI

Salman Rushdie's *MIDNIGHT'S CHILDREN*
Adapted for the theatre
by Salman Rushdie,
Simon Reade and Tim Supple
The Modern Library, New York 2003.

Zahvaljujući saradnji Šekspirovog kraljevskog pozorišta iz Londona sa njujorškim univerzitetom Kolumbija i Mičigenskim univerzitetom iz En Arbor, jedno od retkih dela novije književnosti na engleskom jeziku koja zaslužuju epitet klasičnog nedavno je otpočelo i svoj scenski život. Dramatizacija proslavljenog romana Salmana Rušdija *Deca ponoći* (1981) premijerno je prikazana u londonskom pozorištu Barbican 18. januara ove godine. U toku marta predstava se preselila u Njujork (i to u čuveno pozorište Apolo u Harlemu), potom u En Arbor, a trenutno je na turneji po Velikoj Britaniji. Povodom američke premijere, u Njujorku je kao prateći program priređen i festival *Dece ponoći* - niz tribina, okruglih stolova, predavanja, filmskih projekcija i koncerata vezanih za Rušdija i savremenu indijsku kulturu uopšte.

Budući da Rušdijevu spisateljsku karijeru već izvesno vreme diktiraju pravila izdavačke industrije, nimalo ne čudi što se i štampana verzija ove dramatizacije već u februaru pojavila u prodaji, za sada samo u Americi. Bilo kako bilo, tekuća godina svakako je bila podesan trenutak za postavljanje *Dece ponoći* na scenu, jer se 2003. navršava deset godina otkako je ovaj roman proglašen za najboljeg laureata prestižne književne nagrade Booker, koju je osvojio još 1981. Nagradom "Booker of Bookers" iz 1993, *Deca ponoći*



izabrana su, dakle, za najbolji od svih romana ovenčanih ovim priznanjem u prvi četvrt veka njegovog postojanja.

Deca ponoći predstavljaju ključno delo novije književnosti na engleskom jer po mnogo čemu obeležavaju prekretnicu - kao pogled na Indiju iznutra i kao preispitivanje višeslojnosti „indijskog“ identiteta, te samim tim i kao postkolonijalno delo *par excellence*; kao verovatno prvi veliki roman napisan na engleskom koji nesumnjivo potпадa pod kategoriju „magičnog realizma“; kao početak narativne revolucije koja kombinuje postmodernizam i indijsku tradiciju usmenog pripovedanja;

kao roman koji je najzad potpuno afirmisao takozvanu anglo-indijsku književnost... Ako bi i bilo preterano reći da je cela jedna generacija indijskih književnika „izašla ispod Ruš-dijevog šinjela“, onda je sva-kako sigurno da njihova dela ne bi privukla pažnju koju su stekla u svetu da ovaj roman nije poslužio kao zamajac. Vikram Set, Vikram Čandra, Rohinton Mistri, Arundati Roj, Džumpa Lahiri, Amitav Goš, Bharati Mukerdži, Anita i Kiran Desai, kao i sam Rušdi, činili su, krajem devedesetih, verovatno naj-popularniju nacionalnu grupu pisaca koji stvaraju na engleskom jeziku. U književnosti - pa i na filmu - nastupilo je doba „indijskog šika“.

A pre svega toga behu *Deca ponoći* - šeherezadinska priča o 1001 detetu sa natprirodnim moćima rođenom u trenutku proglašenja indijske nezavisnosti, zapanjujuća mešavina žanrova i stilova koja se može opisati kao porodična hronika, autobiografija, roman mladog čoveka, pregled indijske istorije u XX veku sa elementima alegorije, roman iz savremenog političkog života, humoristični roman, metaprozni eksperiment... Možda kao posledica potrebe da se „obuhvati celokupna stvarnost“, vremenski

i prostorni raspon romana je ogroman - od 1915. do 1977, od Kašmira i Amritsara preko Agre, Delhija i Bombaja, pa sve do Pakistana i Bangladeša. Radnja romana obuhvata prelomne istorijske događaje kao što su podela Indije, stvaranje Pakistana, proglašenje indijske nezavisnosti i ratovi između Indije i Pakistana i traje do 1977, to jest do tridesetogodišnjice nezavisnosti i ukidanja vanrednog stanja koje je Indira Gandhi proglašila dve godine ranije. Veliki broj likova pripada trima generacijama, a glavni junak i narator Salim Sinaj predstavlja klasični primer nepouzdanog pripovedača koji, na primer, sve navedene istorijske događaje pripisuje svom doduše diskretnom uticaju.

S obzirom na obim i složenu prirodu Dece ponoći, nije nimalo neobično što prethodni pokušaji da se ovo delo prenese na pozornicu ili filmsko platno nisu uspeli. Najблиža realizaciji svojevremeno je bila TV dramatizacija u pet nastavaka, koja je trebalo da bude snimljena u produkciji Bi-Bi-Sija, ali se od ovog projekta odustalo. Jedini oplipljiv rezultat bio je gotovi scenario, objavljen 1999.

Pored romana kao osnovnog predloška, pomenuti scenario poslužio je kao polazna osnova za aktuelnu dramatizaciju romana, na kojoj je Rušdi počeo da radi u letu 2001. sa rediteljem Timom Saplom, koji je ranije već režirao dramatizaciju njegove knjige *Harun i more priča* (Kraljevsko nacionalno pozorište, 1998), i dramaturgom Sajmonom Ridom, a na inicijativu Šekspirovog kraljevskog pozorišta. Rid i Sapl načinili su prvu verziju teksta i poslali ga autoru na preradu, da bi ga potom sva trojica doterivala do konačne verzije.

Glavna dilema bila je, naravno, kako uopšte sažeti takav gargantuanski roman u okvire koji bi dozvoljavali njegovo prikazivanje na sceni. Kako se navodi u kratkom objašnjenju koje prethodi dramskom tekstu, autori su nastojali da se drže tri osnovne priče na kojima se roman zasniva - indijske istorije XX veka, sage o jednoj muslimanskoj porodici i priče o glavnom junaku i pripovedaču Salimu Sinaju. Za razliku od trodelne strukture romana, drama je podeljena na dva dela (čina?) - prvi se završava u prelomnom trenutku kada Salim shvata da poseduje telepatsku moć komunikacije sa 1001 magičnim detetom.

Nažalost, Bi-Bi-Sijeva kritičarka Džeki Finley s pravom

je primetila da će oni koji su čitali knjigu imati utisak da je drama u odnosu na nju bleda, jer su mnogi upečatljivi likovi i scene izostavljeni, dok će oni koji je nisu čitali biti zbumjeni mnoštvom likova i dogadaja i brzinom sa kojom se složena radnja odvija. Po svoj prilici, bilo je nemoguće izbeći da dramatizacija na momente deluje nepovezano i suviše fragmentarno (uprkos tome što je fragmentarnost jedna od odlika Rušdijevog romansijerskog postupka). Osnovna slabost Dece ponoći kao dramskog teksta jeste prilično neuspela kombinacija direktnih citata iz romana i dijaloga pisanih specijalno za ovu priliku, otelovljena u preteranoj upotrebi Salima kao naratora koji pripoveda i komentariše određene dogadaje, umesto da u njima učeštuje - naime, komad bi predugo trajao ako bi sve bilo pretočeno u radnju, a uz još skraćivanja, priča bi izgubila na koherentnosti. Ovo nametljivo, nespretno i isuviše često pribegavanje figuri naratora naročito je izraženo u prvom delu drame. Kasnije vas uzbudljivost same priče ipak ponese. Salim se, međutim, do kraja smenjuje u ulozi naratora - koji, izdvojen iz radnje, komentariše zbivanja na sceni - i direktnog učesnika u dogadajima. Treba napomenuti i da je glavni glumac Zubin Varla dəbio pohvalne kritike za ovu ulogu, između ostalog i zbog toga što je, kao stožer čitave predstave, uspeo da ublaži ovaj nedostatak samog teksta.

U aktuelnom (i zasad jedinom) izvođenju, predstava, inače, i pored svih skraćivanja traje oko tri i po sata, a članovi ansambla, kojih je ukupno dvadeset, smenjuju se u određenim ulogama ili svi zajedno predstavljaju „narod“, „demonstrante“, „vojsku“ i, naravno, „decu ponoći“. U objavljenim prikazima ističu se složeni sistem rasvete i zvuka, kao i raskošni kostimi doneti iz Indije - što sve verovatno treba da odgovara bogatom tkanju romana i da bar donekle nadoknadi bujnost Rušdijevog teksta, koji je znatno „tanji“ u dramskoj verziji.

Već je na osnovu čitanja ove dramatizacije jasno da je skupa produkcija neophodna, jer se u drami obilato koriste filmski materijali - i dokumentarni i originalni. Tehnika korišćenja video bimova nije naročito originalna, jer snimci najčešće treba da posluže kao zamena za neke od elemenata romana koji su morali da budu izostavljeni. Na primer, ako se Salimovi roditelji sele iz Delhija u

Bombaj, na platnu se u tom trenutku prikazuju snimak putovanja vozom i dokumentarni snimci Bombaja. Isti postupak zatim se primenjuje prilikom svake promene lokacije. Najefektnija upotreba filmskog platna verovatno je ona na samom kraju komada, kada se na njemu prikazuju isečci iz indijske istorije od 1978. do danas, uz naglašavanje burnih dogadaja i nasilja.

Rušdi nije odoleo iskušenju da uspostavi logičnu vezu sa sadašnjim trenutkom, naglašavajući time pesimističnu notu kojom se roman (a i drama) završavaju, budući da Salima na kraju gazi gomila koja maršira, svodeći ga „na trunke nemuštrog praha.“ Ista sudbina predviđa se i za potonje generacije, koje će sve povući „smrtonosni vrtlog gomile.“ Mada Rušdijev videnje indijske istorije nije sasvim crno, indikativno je da se i ovde još jednom naglašava njena tragična strana, kojom se autor već bio pozabavio u nekim od svojih kasnijih romana. S obzirom na dramatičnost naše (naj)novije istorije, verujem da ovaj aspekt *Dece ponoći* čini ovo delo dodatno aktuelnim u našoj sredini.

Navešću, za kraj, još jednog britanskog kritičara, po čijem sudu dramatizacija *Dece ponoći* nužno podseća na pokušaj da se Levijatan uhvati lasom! Međutim, i pored neujednačenih kritika, ima i onih koji smatraju da izvođenje ove drame predstavlja istorijski momenat u istoriji britanskog pozorišta. Svakako bi bilo lepo kada bi se našoj publici pružila prilika da to i sama proceni - recimo na sledećem BITEF-u. I to pre nego što Holivud umeša svoje prste u celu stvar, jer po nekim izvorima predstavnici holivudske studije već proučavaju ovu dramatizaciju. Rušdi, sa svoje strane, navodno razmišlja o mogućnosti da u budućnosti napiše neki originalni tekst za pozornicu, a izlazak njegovog novog romana već je najavljen za jesen (možete se čak i pretplatiti preko „Amazona“!). Izvesno je, dakle, da će nova simbolična deca, obdarena raskošnim talentom, nastaviti da se rađaju iz susreta Indije sa engleskim jezikom...

SRĐAN SIMONOVIĆ

Gradimir Hadži-Slavković (1925-2003)



Iz sveta igre otisao je zauvek Gradimir Hadži-Slavković. U okvirima rada Baleta Narodnog pozorišta i komplettnog baletskog staža bio je prvi solista, šef Baleta, pedagog-repetitor i iznad svega dragi kolega, divan drug i prijatelj, prozvan "Hadžija".

Pripadao je grupi mladih entuzijasta koji su u beogradski balet došli po završetku Drugog svetskog rata iz Kulturno-umetničkog društva "Abrašević". Izuzetno stasit, lepog izgleda i lepog, urodenog kultivisanog i privatnog i scenskog ponašanja, Hadžija se među njima isticao kao izvanredan igrač našeg folklora. U godinama koje nisu pogodne za osvajanje baletske tehnike, ali u vremenu opšteg entuzijazma, svi zajedno upisali su se u Državnu

baletsku školu i samopregomo, disciplinovano, u razredima sa poletarcima, učili klasičan balet, neophodan za rad u nacionalnoj ustanovi, kao što su Opera i Balet. Naš dragi umetnik bio je i u tom uzrastu izuzetno uspešan. Gotovo odmah uočen, počeo je da dobija solističke uloge. Njihov broj je ravan broju premijera na balet-

skoj sceni Narodnog pozorišta u toku mnogih godina celokupnog baletskog staža. Već u prvom celovečernjem baletu - *Ohridskoj legendi* Stevana Hristića i Margarite Froman, tumačio je Glavnog janičara, u baletu *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva i mладог Dimitrija Parlića, primetena je njegova uloga Benvolia. Tadašnji vrsni kritičar "Politike", Branko Dragutinović kao da je vizionarski

opredelio njegovu umetničku budućnost, ističući interpretaciju izrazite humanosti lika. Učestvovao je u svim značajnim događanjima baletske scene, u praizvođenjima baleta kao *Kineska priča* Krešimira Baranovića i Dimitrija Parlića, u vrtoglavim uspesima *Čudesnog mandarina* Bele Bartoka i Dimitrija Parlića. Njegova interpretacije uloge Hilariona u baletu *Žizela* sovjetskog koreografa Leonida Lavrovskog, smatrana je za idealni obrazac izvođaštva, a uloga Kana Gireja u baletu *Bahčisarajska fontana*, u koreografiji Rostislava Zaharova, dostizala je vrhunske parametre.

Gradimir Hadži-Slavković je bio i odličan partner i uzo- ran drug svojim koleginicama - mnogima je pomagao prilikom njihovih debitovanja u glavnim ulogama. Uvež- bavao je balete Dimitrija Parlića i Pie i Pina Mlakara. Sa uspehom je prenosio balet *Žizela* na scene Baleta Narod- nog pozorišta u Sarajevu, Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Makedonskog narodnog pozorišta u Skoplju, HNK u Zagrebu. Preosno je balete Dimitrija Par- lića - *Romeo i Julija* na scenu Finske opere u Helsinkiju, *Čudesni mandarin* na sarajevsku scenu, *Dvoboj Tankreda i Klorinde* na sarajevsku i novosadsku baletsku scenu, balete *Romeo i Julija* i delove *Labudovog jezera* na scenu pozorišta u Birmingamu, SAD. Predstavljao je i kao balet- ski umetnik, i kao čovek, dugogodišnju potporu ansam- blu, solistima i koreografima Baleta Narodnog pozorišta. Profesionalan rad Hadži-Slavkovića zaslužuje obimnu monografiju, ali i paralelno isticanje njegove humane izu- zetnosti - uvek veseo za druge, uvek spremjan da pomo- gne, uvek da peva uz svoju gitaru - od učešća u oktetu "Skadarlija", do veselja u vozu tokom dugih, zamornih putovanja na silnim gostovanjima po zemlji i inostranstvu, karakterističnim za period u kome je radio. Bio je dragocen u trenucima pada raspoloženja svojih kolega, kada je jed- nom reči punom humora umeo da pruži impuls celom umornom ansamblu. Svoje brige, a ko ih nema, skrivaо je u sebi. Izuzetno redak karakter i temperament - njegovim poštovaocima, kolegama i prijateljima će zaista biti teško bez njega.

MILICA JOVANOVIĆ



SAVREMENA SCENA

AKO JE UTORAK, MORA DA SMO U BEOGRADU!

ULOGA KNJIŽEVNOG MENADŽERA
U SAVREMENOM
BRITANSKOM POZORIŠTU

117

Nije baš odgovor koji ste očekivali od književnog menadžera Kraljevskog nacionalnog pozorišta, ali, dok sam ovo pisao, bio je utorak i ja sam bio u Beogradu. Voleo bih da mogu da vam kažem da mi se život sastoji od neprekidnih "veselih putovanija" širom Evrope u potrazi za nekim novim Havelom ili Koltesom, beskrajanim niz iskrenih, intelektualnih razmena nad šoljicama espresa i čajnim pecivom u bohemskim kafićima, ali, pomalo s tugom, moram da vam priznam da to i nije tako. U onim retkim prilikama kada sam uspeo da se udaljam od svog pisaćeg stola, bio sam deo jednonedeljnog seminara koji je organizovao Studio pozorišta, uz podršku Britanskog saveta, a koji je zamišljen da sa domaćim dramskim piscima i rediteljima preispita nove prakse rada u Srbiji posle okončanja sukoba. Prošlo je pozorište "reditelja"; došlo je pozorište partnerske saradnje pisca i reditelja. Ili je to barem u teoriji tako. Posle decenija autoritarnosti u svakoj birokratskoj strukturi - uključujući i pozorište - čini se da bi novostečena demokratija trebalo da dopre i do sobičaka dramskih pisaca tako

da oni koji tamo sede i piskaraju mogu da znaju šta da očekuju od pozorišta kada u njih donesu svoje drame. Kao pomoć u ovim promenama, srpski umetnici su se odlučili da kod Britanaca potraže mapu, a posebno, u Kraljevskom nacionalnom pozorištu Velike Britanije. Iznenada je putovanje postalo manje "veselo", a više ozbiljno. Svako putovanje u inostranstvo vas neumitno podstakne da razmišljate o životu kod kuće, ili, u okvirima profesije, o onome što čovek svakodnevno radi. Na prijemu prilikom otvaranja seminara rekli su da sam Glavni dramaturg Velike Britanije. Usprotivio sam se. Niti ja niti Kraljevsko pozorište koristimo taj termin: uglavnom zbog toga što, mada se sve više koristi u Britaniji, reč ima druge konotacije u Evropi. Ako je verovati nekim mojim kolegama u Evropskoj uniji, oni biraju repertoar, angažuju reditelje, prevode dramska dela, pišu programe i sede na probama u ime pisaca živih i mrtvih. Ja ne mogu da se pretvaram da sam takvo otelotvorene divljenja i straha! U Kraljevskom pozorištu mi radimo kao tim za umetničkog direktora koji ima konačnu reč. To je neka modifikacija demokratije?

Kakvu to mapu možemo da ponudimo Srbima? Kako zapravo mi to radimo u Britaniji? Da li ikada menjamo svoj pravac? Jedna od očiglednih razlika između dve države je broj drama koje se pišu i koje su u opticaju. U Kraljevskom pozorištu dobijamo više od 1000 rukopisa godišnje, deset puta više nego što prode kroz ruke naših kolega u Beogradu. Osim toga, mi smo samo jedno od mnogih britanskih pozorišta koja se bave novim dramama. Moj kolega Grejem Vajbrou iz pozorišta Rojal kort mogao bi da posvedoči da dobija oko 3500 rukopisa drama godišnje. Zapravo, brojka koju često koristi organizacija za podršku dramskim piscima "Writernet" ukazuje da svake godine oko 25.000 rukopisa cirkuliše između pozorišta i pisaca. Očigledno je da dolazi do udvajanja jer gladni pisci šalju pregršt rukopisa istovremeno raznim pozorištima, ali još uvek je ogroman zadatak proceniti tu količinu materijala. Da bismo to uradili, kao i mnoga pozorišta u Britaniji, mi imamo odeljenje za rukopise u kome drame koje dobijamo procenjuje tim čitača, ali pre nego što kažem nešto o tome interesantno je ukazati da se mi razlikujemo od drugih pozorišta zato što su naš

profil i imidž drugačiji od njihovih, pa otuda privlačimo drugačiju vrstu dramskih dela. (Kada bih želeo da se ružno našlim, rekao bih da se drame malih razmera i za malu pozornicu nude pozorištu Buš i Rojal kort od strane pisaca koji poznaju tržište, dok beznadežni prvenci meni šalju ogromne drame koje se ne mogu izvesti, o izgubljenom bratu Ričarda III pod izgovorom da Nacionalno pozorište može da plati kostime i bezbrojne promene scena!)

Kakav je zapravo naš imidž? Vide nas - sasvim pogrešno - kao klasično pozorište. Mnogi prepostavljaju da mi jednostavno ne postavljamo nove drame. A zapravo, Kraljevsko pozorište je uvek izvodilo nove drame, od vremena kada je bilo Old Vik gde je Londonu podarilo Stoppardovu dramu *Rozenkranc i Gildenstern*, preko svojih formativnih godina na Saut benku gde je premijerno izveden Šeferov *Amadeus*, kao i rane drame jednog od prvih kućnih dramatičara Kraljevskog pozorišta, Stivena Poljaka, do prošlogodišnje Sezone transformacije sa 13 svetskih premijera u pet meseci. I sećam se jednog trenutka ranih devedesetih godina gde je naš repertoar od osam drama bio sastavljen od dela novih ili živih dramskih pisaca.

Kako ostvarujemo ovaj program nove drame? Jedno od glavnih mesta razvojnog krila je Studio Nacionalnog pozorišta. To je prilično ozbiljan naziv za prilično neupadljivu zgradu. Ona nije građena namenski - zapravo, Studio se nalazi u radionicama pozorišta Old Vik, tamo gde su se nekada nalazile oružarnica, atelje za slikanje i stolarska radionica - zgrada funkcioniše kao skriveno, neupadljivo mesto za obuku i razvoj novih umetnika, uključujući pisce, scenografe, glumce i reditelje. Za mlade scenografe i kostimografe, to je mesto na kome mogu, u određeno vreme tokom godine, da pokažu svoja portefolia i makete drugim umetnicima; za glumce ansambla Nacionalnog pozorišta i za druge glumce povezane sa Kraljevskim pozorištem mesto gde mogu da drže radionice za glas, pokret, žanr i tekst; za mlade reditelje postoji tronedeljni kurs kao i prilika da urade pojedinačne projekte (novih ili klasičnih dela), i, napokon, za mlade pisce, to je mesto gde mogu da dođu i pišu.

Zadržaću se neko vreme na njima zato što su oni moje posebno polje interesovanja. Svake godine dvanaestorici

pisaca nudimo "pridruženi status" (to je zapravo 11, 4 pisaca zbog praznika, ali lakše je misliti da nam se novi dramski pisac pridružuje svakog meseca). Pridruženi status je period plaćenog zaposlenja, period od osam nedelja kada dodelujemo sobu sa pisačim stolom i kompjuterom nekom piscu i čekamo da vidimo šta će se desiti. Na ovaj način, u bilo kom trenutku, imamo jednog dramatičara koji je na polovini svoga pridruženog statusa, a drugi nam se pridružuje. Osim toga, piscu dodelujemo mentora po njegovom izboru. Mentor zvuči kao nešto veliko, kao da neka veličina uzima slobodno popodne od sopstvenog posla i silazi sa Olimpa da bi protumačila misterije dramskog pisanja. Nije to ništa tako formalno. Mada ima vrlo malo formalnih centara za obuku dramskih pisaca u Britaniji, mi se, po pravilu, ne trudimo da to radimo. Umesto toga, mi zamolimo pisce koji su već pokazali prirođan dar za pisanje da nam se pridruže u daljem profesionalnom razvoju. Kolikogod da uživam da razgovarama sa piscima – mada nisam ubedjen da je to dobro za moje zdravlje zbog količine cigareta i alkohola koji su potrebni da bi se prodiskutovao rukopis! – prosto zbog mojih ostalih dužnosti oslanjam se na mentore da se sastaju sa pridruženim dramskim piscima.

Teško je ukratko reći šta to oni rade zato što svaki pisac ima svoje različite potrebe. U jednom slučaju sećam se da sam predložio da mentor i pisac često zajedno idu u pozorište i da raspravljaju o dramama, a u drugom slučaju da posećuju galerije kako bi pisac razvio svoje osećanje za vizuelno, u trećem slučaju sećam se da sam rekao mentoru da pisca uvede u scenu gej klubova. Moram da naglasim da ne koristimo državna sredstva za ovaj rad, ali još uvek stojim iza toga da su takvi izlasci bili dobra ideja! Ukratko, mentor je prijatelj i saborac, dok ja ostajem distancirana figura producenta. Možda sam odabrao dramskog pisca, ali on ne mora da mi pokaže svoj rad u toku, dok ne oseti da je za to spremam. Što nas, naravno, dovodi do samog tog rada. Prirodno očekujemo da nešto proizade iz pridruženog statusa i u većini slučajeva to je drama ili prva verzija drame.

Kada je komad gotov, ja i reditelj koji se nalazi u kući pročitamo ga da bi odlučili da li je spremam da ga čitaju glumci. Ako se složimo da jeste, uredićemo da se odaberu

odgovarajući glumci i onda će se zakazati čitanje. To je, obično, događaj niskog publiciteta, i ponekad se događa "in camera", mada češće pisac želi da njegov agent i jedan ili dvoje njegovih prijatelja budu prisutni. Ono što zatim uradimo – ili ono što zatim ne uradimo – je važno: ne raspravljamo o delu. Odemo u neki pub i pričamo, ali verujem da je suštinski važno da pisac dobije nekoliko dana sa razmisli kako je proteklo čitanje. Tada i samo tada se sastajemo da bi razgovarali o statusu dramskog dela, da se tako izrazim. Često, u tom trenutku, pisac je spremam da razgovara o tome kako će nastati sledeća verzija. Ako smatram da komad to zavreduje, podstaći ću ga u tome; ako, međutim, smatram da nećemo više biti zainteresovani za delo, vreme je da to jasno kažem. Važno je da se uvek bude pošten prema piscu, da nikada ne stekne uverenje da je pozorište zainteresovano za njegovu dramu kada to zapravo nije slučaj. Mi jednostavno ne plaćamo ljudi dovoljno da bi ih dovodili do pogrešnog uverenja.

Za one drame za koje imamo interesovanja, imamo dve opcije: ili ćemo otkupiti dramu za izvođenje u samom Nacionalnom pozorištu, ili ćemo, ponekad, otkupiti dramu da nam služi za radionice. Rad u radionicama je čudan termin i preterano se koristi u Britaniji i Sjedinjenim Državama. U nekim institucijama, to može označavati proces poluproba koje dovode do javnog čitanja. To je možda zbog toga što je drami potrebno vreme sa glumcima kako bi se rešili neki autorovi problemi koji su mu se činili nepremostivi u samoci njegove/njene radne sobe; ponekad to može biti prilika da pozorište vidi da li komad uopšte funkcioniše. U tom slučaju, drama je na audiciji za izvođenje na sceni. Moram priznati da sam protiv ovog poslednjeg. Smatram da je to manjkavost uprave ili prosvđivanja; ili verujete u neku dramu ili ne verujete.

Za studio Nacionalnog pozorišta, radionica je nešto drugačija. Dok može napokon dovesti do scenske postavke – bilo u Nacionalnom ili u nekom drugom pozorištu – filozofija iza radionice u našem Studiju je da je to deo procesa obuke za dramske pisce. Ono što mi nudimo je prilika da saradjuju sa rediteljem, da odaberu glumce, probaju i prerade tekst ako je to potrebno bez pritska premijere na vidiku. To može zvučati preterano, ali u pozorišnoj kulturi gde se novo dramsko delo proba tri/četiri

nedelje i prođe možda kroz dve ili tri kontrolne probe, često postoji finansijski i umetnički pritisak koji nameće kratkoročna rešenja koja garantuju samo približavanje nameri pisca i da će ona biti ostvarena do premijere. Jednostavno rečeno: cilj postaje da se stvar "popravi" i da se "nešto odradi" na drami. Glumci jednostavno nemaju vremena za beskrajna dopisivanja i prerade. Oni moraju da nadu svoje likove, da se dogovore o tekstu i da ga nauče. Ovo me je podsetilo na priču o nastanku predstave *US*, drame koju je Piter Bruk zamislio kasnih 60-tih godina u pozorištu Rojal Šekspir kompani kao odgovor na rat u Vijetnamu. Tokom jedne probe namenjene istraživanju ličnih strahova, zatražio je od svakog člana ansambla da na trenutak razmisli, a zatim se popne na pozornicu i sa prisutnom grupom ljudi podeli šta ga je najviše prestrašilo. Bez pogovora, mlađi članovi su na to pristali: jedan je govorio o strahu od davljenja, drugi o strahu od letenja, a zatim je izašao ser Džon Gilgud. Nastala je pauza. Pa zatim i sledeća. "Džone, šta ti je Džone? Šta te prestrašuje?", pitao je Piter. Onda je Džon odgovorio sa dubokim ubedenjem: "Šta me užasava? Da nam je premijera kroz tri nedelje!". Namerna nam je da piscima damo malo više vremena da uživaju u procesu i nešto iz njega nauče. Biće vremena za kompromise sa komercijalnim svetom i bez konzervatorijumskog podleganja.

Gоворио сам општно о раду на новим dramama у Studiju. Ali, то је само део приče. Ono што морам да кажем је да не радим само нове комаде. Наš репертоар је класичан у смислу да ће на њему увек бити места за дела нашег националног песника, Шекспира, и његових савременика. Jednako важно, мора бити простора и за међunarodni rad. Како ја гледам на ствари, један од циљева институције као што је Краљевско позориште је да представи, по највишим стандардима, страна дела која нису позната британској позоришној публици и да ради оног што се не мора урадити на другом mestu. Drugim rečima, приказивањем nepoznatog povećавамо британски канон познатог позоришта, а такође и усважамо драмска дела у размери коју мали број професионалних позоришта може да замисли. Добар пример овога је драма под називом *Mandat* руског драматичара Nikolaja Erdmana коју планирамо да прикажемо идуће године. У Британији, Erdman је најпоз-

натији по драми *Samoubica* коју је позориште Rojal Šekspir kompani извело у Oldici pre trideset година. *Nalog* sa 28 likova је jednakо смеšна crna komedija, али мало је позната код нас, uglavnom zbog тога што се позоришта plaše troškova izvođenja.

Naravno, нalaženje drame је само један део задатка književног менаджера. Он мора да одабере одговарајућег prevodioca. Kod нас се то често ради у договору са уметничким директором и са osobom која је изabrana да режира представу. То је delikatan процес. У Краљевском позоришту изградили smo политику скоро неhotice. По нjoj, скоро увек, ако planiramo да представимо страну драму, zamolimo некога да "bukvalno" prevede original, а затим tražimo некога да уради нову verziju на основу тога. Kako se to dogodilo? Заšto od prevodioca који говори тaj jezik ne zatražimo da dramu preradi на engleski jezik? Ili, зашто не користимо postojeći prevod? Naravno, moglo bi se olako primetiti да као нација имамо мало lingvista, али постоји стварна и praktičна корист што радимо на овај начин. Kao прво, prevodi vrlo brzo zastarevaju, па би чovek ionako želeo да зatražи да се уради нови. Kao друго, драмскиisci unose posebnu вештину стварања verzije која има visokorafinirano osećanje позоришта, и naravno - a ovde dolazi do izražaja delikatnost - они морaju znati да се snadju na probama, међу glumcima, brzo da dopisu tekst i da sarađuju sa rediteljem u procesu evoluiranja predstave. Ne bi trebalo zaboraviti da je скоро за svakog ovde prisutnog, тaj процес bezмalo putovanje samootkritića; a predstava njihovo prvo kolektivno putovanje на tom određenom brodu. Od vitalне је важности да verzija, njihova mapa, буде јасно obeležена.

Retki su slučajevi када се верно не držimo originalnih prevoda, али могу да се setim izuzetaka где је bilo fine slobode. Gde je original izvan закона о autorskom праву i где je добро poznat, чovek може понекад smatrati da ima pravo da mu se vrati i napravi prevod na dijalektu (mislim na škotsku verziju *Revizora* коју је уradio Džon Birn ili brilljantnu verziju *Tartifa* Liz Lokhed на dijalektu Glazgova ili brojne prevode Čehova на irski dijalekt). Такве prerade нам omogućavaju да starog prijatelja видимо у новом светлу. Nešto spornije, pre nekoliko godina када smo prikazali Bulgakovljevo *Bekstvo*, ponovo smo naručili

prevod nekih delova prve scene. Jedan me profesor univerziteta prozvao zbog toga, pa sam o tome porazgavarao sa dramskim piscem i prevodiocem Ronom Hačinsonom. "Ali, scena ne funkcioniše", rekao je on. "Drama nikada nije u potpunosti dovedena do scenskog izvođenja za života Bulgakova. Da je on danas živ, promenio bi je." Očigledno je da nikada nećemo znati, ali to je redak slučaj odstupanja od vjeruju našeg zanata u svetost autora zbog koga smo obično tako verni originalu.

Počeo sam da govorim o prevodu i prividno napustio temu rada na novim dramama, zato što hoću da skrenem pažnju na dve stvari: na britanski stav prema novoj drami i na inicijativu Studija Nacionalnog pozorišta koja želi da se uhvati u koštač sa tim stavom. Kako se gleda na novu evropsku dramu u Britaniji? U najgorem slučaju nema nikakvog gledišta, u najboljem smisljeno zaposavljanje. Mogu li ovo da potkreplim? Samo u Londonu postoji 47 pozorišta u Vest endu, 22 of-Vest end pozorišta i 36 frindž pozorišta. U koliko njih se prikazuju inostrane drame? Spisak trenutno čine, na Vest endu: *Kroz lišće Kreca*, *Mrtvački ples* Strindberga i *Tako je (ako vam se tako čini!)* Pirandela. Istina, Ibzenov *Brand* je u probama, i postoje planovi da se prikaže *Majstor zidar*. I to je, verovali ili ne, dobra situacija. Skoro deceniju, samo je Jasmina Reza nudila alternativu mjuziklima i prosečnom građanskom materijalu iz srednje Engleske na velikim scenama. Skoro je nepojmljivo da se drama živog autora, Kreca, prenese sa frindž pozornice u Vest end pozorište. Na drugom mestu, imamo na of-Vest end-u izuzetno prisustvo *Kaligule* i *Žene iz mora* - obe pogodne za zvezde - i starog poengleženog Fejdoa, *Lovac*. I na frindžu situacija jedva da je bolja, ali tamo možete videti Ženski orkestar Anuja (dramskog pisca, koga, uzgred, nikada nije prikazalo moje pozorište) u sali iznad jednog paba, *Ines de Castro*, *Služavke od Ženea* i *Krajnosti* Viljema Mastrosimona - i u ovom slučaju, nova drama iz osamdesetih! Jednostavno, savremena evropska drama se ne prikazuje.

Zašto je to tako? Zato što, uprkos najboljim naporima proevropskih pozorišnih stvaralača u Britaniji - i među njima se ističe pozorište Rojal kort - uopšteno govoreći, kao naciji, naši pogledi su još uvek upereni ka zapadu pre nego ka istoku. Najveći deo novih drama koje

nisu domaće dolaze iz Amerike. I pod tim ne mislim na američki kontinent: tu ne uključujem Kanadu (uprkos činjenici da se Moris Paniš daje iznad jednog bistroa negde u severnom Londonu) i sigurno ne mislim na južnu i centralnu Ameriku. Mogu da svoj pogled ograničim na osam kvadratnih milja ostrva Menhetn: Toni Kušner, Nil Labjut, itd. To su američki glasovi koje slušamo. Čak i genijalni dobitnik nagrada Naomi Valas, ograničena je da se igra u sali sa šezdeset sedišta u južnom Londonu (njena drama *Trestle at pope Lick Creek*).

Otkud to? Postoji viši koji se priča u Britanskom savezu: kako se zove čovek koji govoriti tri jezika? Odgovor: trojezičan. Dva jezika? Dvojezičan. Jedan jezik: Englez. Neću da razmatram da li je to pitanje ksenofobije ili slabog obrazovanja ili pogrešno osećanje superiornosti, ali je istina da smo, kao nacija, slabo opremljeni da slušamo ili cenimo - u jezičkom, a često i kulturnom smislu - radove naših suseda u Evropi. To bi trebalo da bude nacionalna sramota. Još i gore, zbog toga smo i siromašniji. Delom kao odgovor na to siromaštvo, pre nekoliko godina je Studio zamislio projekat "Kanal", tako nazvan zato što je bio pilot projekat sa francuskim kolegama (i, uzgred, delom i finansiran od strane Francuzova).

Imajući u vidu naš nedostatak dramskih pisaca lingvista i naše politike da pripremamo verzije uz pomoć književnog prevodioca i dramskog pisca, krenuli smo da identifikujemo savremene francuske dramatičare čija dela bismo mogli da prevedemo prvo kao književna. Na osnovu toga, britanski dramski pisac, početnik u prevodenju, pozvan je na kratak pridruženi status u Studiju da uradi verziju francuske drame. Po završetku, francuski dramski pisac je pozvan na kratko vreme u Studio, gde su se oni sreli. Rezultat je bio pet javnih čitanja prošlog leta u Nacionalnom pozorištu, od kojih su dva dovela do scenske postavke u drugim pozorištima. U isto vreme, naši francuski partneri MEEC, naručili su francuske prevode britanskih dramskih pisaca kao što su Gregori Bjurk, Mark Rejvenhil i Ričard Bin za čitanje u Francuskoj komediji (Comédie Française). Francuski i britanski dramatičari su postali prijatelji, jedni druge sada posećuju, prevode i međusobno se promovišu.

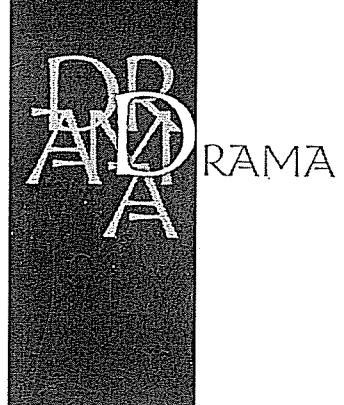
Uspeh projekta je takav da smo ga proširili, uključivši partnere iz Italije, Austrije, Francuske i Argentine, a nadamo se da ćemo ubuduće koristiti formulu za projekte sa Mađarskom, Srbijom i drugim balkanskim zemljama. Takođe se nadamo da ćemo ovim procesom kulturne razmene istovremeno promovisati stranu dramu u Ujedinjenom kraljevstvu, kao i britansku dramu u inostranstvu. Postepeno, nadamo se da ćemo izmeniti stanje stvari, ali pomalo poput našeg nacionalnog otpora evru, mislim da će biti potrebno vremena da to zaživi. Sva je sreća, nismo sami u ovom izazovu. Kao što sam napomenuo, postoje neka pozorišta - često off-Vest end statusa i obima - koja prikazuju savremena inostrana dela, a što je još važnije, postoje druga velika pozorišta sa politikom internacionalizacije. Ključno među njima je pozorište Royal Court koje je uvek bilo tih medunarodno od svojih najranijih dana kao Engleski stejdž kompani. Osim redovnih predstava Brehta, Beketa, Friša, Ženea i Jonesa 50-ih i 60-ih, oni su tokom poslednje decenije, u svojoj letnjoj školi, radili sa piscima iz celog sveta. Štaviše, ovaj rad i plaćanje drama iz inostranstva doveo je do toga da smo nedavnih godina imali sezone čitanja i scenskih postavki dela iz Brazila, Rusije i Nemačke, kao i internacionalizaciju ka dramama iz Indije, Palestine i Kine, da pomenem samo tri zemlje.

Što se mene tiče, ako je sreda, verovatno vodim radionicu u Lipsiču ili Saton koufildu, jer ne možemo zanemariti veliku glad dramskih pisaca da im dela budu izvedena, iz koje god zemlje oni poticali.

DŽEK BREDLI

Napomena:

Ovo je tekst izlaganja Džeka Bredlia
na 11. Međunarodnom simpozijumu
pozorišnih kritičara i teatrologa,
Sterijino pozorje,
Novi Sad, 31. maj - 1. jun 2003.

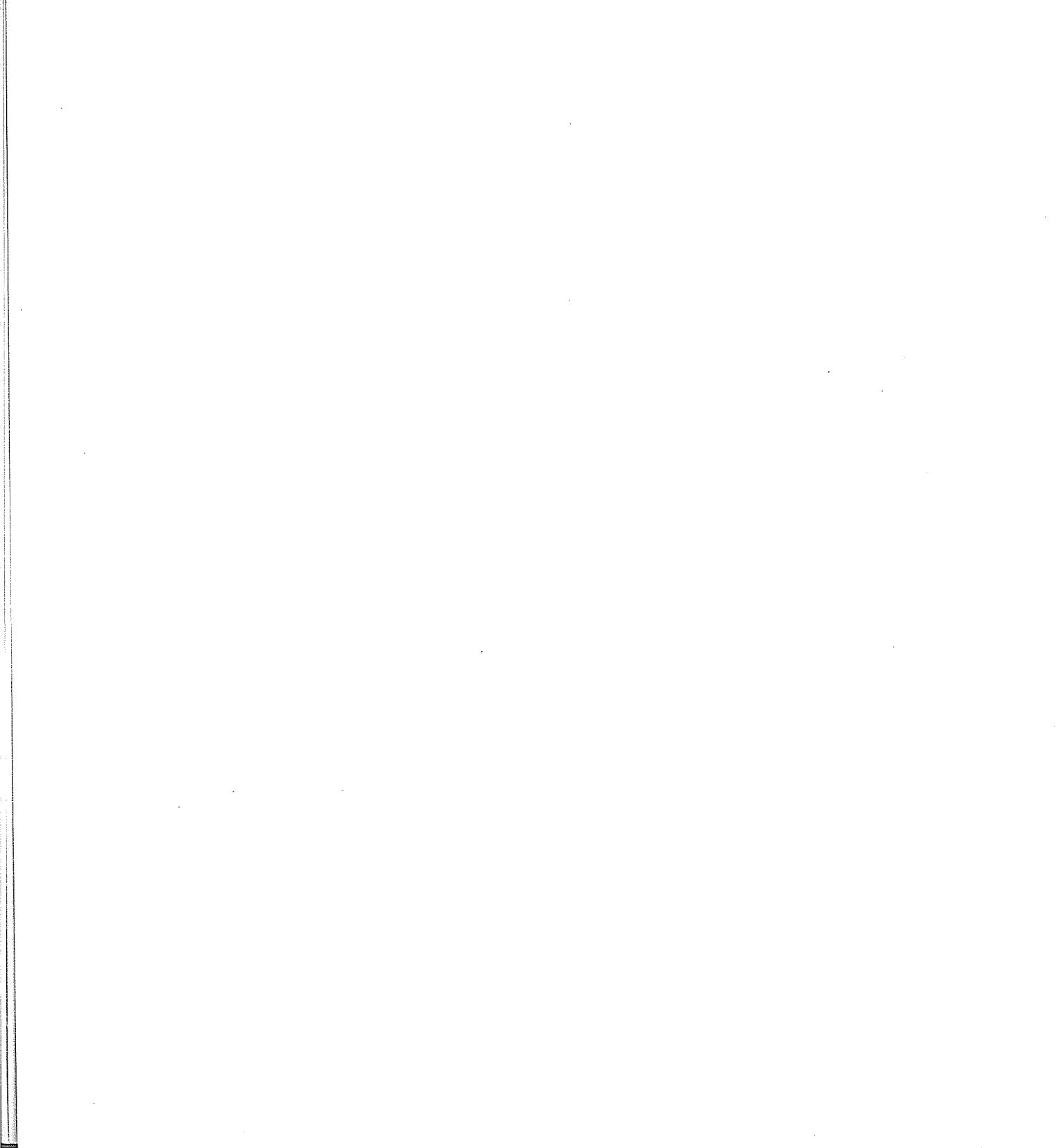


Milena Minja Bogavac

TDŽ

ILI PRVA TROJKA

TRAGEDIJA (NE)ODRASTANJA



TDŽ

Samo smo brbljali, brbljali, brbljali...

Kišnu je noć smenilo jutro i nebo je počelo da gubi boju,

Od teget do plave,

Od plave do sive,

Od sivlje do bele... po šavovima.

Samo smo trošili, trošili, trošili

I noć i priče,

Priče izmišljene,

Poverene, priče ispričane, nepreprečljive...

Samo smo pričali, pričali, pričali...

A napolju se još jedno jutro šunjalo, kroz krošnje i preko krovova...

I ja znam ... ali neću da kažem.

Ja brbljam ali ne govorim ništa...

Tdž.

Sve sam videla.

Na njegovo rame pala je senka.

Tdž.

I sve sam čula.

Zvono na vratima, ptice, i krik, i šapat, i kapanje...

Nije se probudio.

Opet se leto bлизило kraju, i ne samo leto, ne samo leto...

Znam.

Ali neću da kažem.

Tdž - to je čarobna formula!

Formula da zauvek budemo mlađi!

A šta je zauvek? I šta je vreme?

Šta pisac, a šta reditelj hoće da nam kaže?

Čuješ li kapanje kiše u oluk (OFF)?

Kao sekundara.

Glupo rešenje. Prstom u oko, u uvo za slepce.

I slep bi shvatio, shvatam i sama.

... Samo smo brbljali, brbljali, brbljali...

Whach this! Take that! Try this!

Open your minde and close your eyes!

Oni su rekli da vreme ne postoji, nego su koraci, dugi i kratki

I sad dok troše to čega nema ... Čuješ li kapanje?

Misli o tome!

Samo smo brbljali, brbljali, brbljali...

O onome što smo videli,

O onome što se desilo nije,

Nije i nije moglo da bude! ... Sve nam je drugo promaklo.

Petnaest kapanja u prvom planu,

I sto petnaest kliničkih smrti.

Hiljadu jedna ili jedna noć,

I sav taj stvaran svet oko mene

Samo čekam da prode, samo čekam da prode, samo čekam da prode

U jednu sekvencu montaže u glavi,

U jedan kadar sa hiljadu slika, u jedan vatromet, u munju bez cilja.

Sada se smeji da bi posle plakala,

Jer ako odmah zaplačeš

Nećeš ni znati kako je ovo tužna priča,

Ustvari.

Ja znam, ali neću da kažem.

Ja znam, ali neću da slutim.

Ja znam, i zato neću da spavam.

Ako već moram, onda neću da sanjam.

Ako već moram, onda će budna... da mi ne promakne to čega nema,

Ako ga ima - kao što kažu!

Još ćemo brbljati, brbljati, brbljati...

Potrošićemo i vreme, ako stvarno postoji.

Sada se smejem, a posle ću plakati.

Još ćemo brbljati, brbljati, brbljati...

Ali pazi da slučajno ne kažeš ništa!

Bolje da čutiš... Zasad je easy.

Well, I 'm easy!

Easy like Sunday morning!

Easy like Sunday morning!

Sunday morning after Saturday night!

LICA:

Nina Novaković - Ni, šiparica sa Senjaka.

Marko Prodanović - Marki , njen Najbolji drug na svetu.

Predrag Mravović - Mravke, njihov omiljeni debil.

Nik - Dorćolac.

Mala Nina, devetogodišnja Nina Novaković

Mali Marko, desetogodišnji Marko Prodanović

Mali Mravke, desetogodišnji Predrag Mravović

Splav na Adi Ciganliji. Terasa sa drvenom ogradicom, i malim prilazom. Na velikoj drvenoj tabli ispisano je ime splava: "MALI VESELJAK". Staza kojom se dolazi do splava, na njoj jedno drvo, tužna vrba.

Na drugoj obali vide se novobeogradski soliteri. Šum vode, kreket žaba.

Svetlo u splav kućići se ne pali dok u tekstu ne bude nazačeno.

1. ŽMURKE

Mrak. Jedina osvetljena topom bele svetlosti je tužna vrba. Pod njom, na travi sede Mala Nina, Mali Marko i Mali Mravke.

MARKO:

Prva trojka!

NINA:

Prva trojka!

MRAVKE:

Prva trojka!

(*Svo troje staju u krug za razbrajanje.*)

MARKO:

Zimi-zami-zum.

(*Mravke ispada.*)

MRAVKE:

Ne žmuriš. Zimi zami zum!

(*Marko ispada.*)

MARKO:

Yes!

MRAVKE:

Ni-na žmuri, Ni-na žmu-ri!

(*Nina se nevoljno okrene da žmuri stajući licem okrenuta ka drvetu.*)

MARKO:

Ša-rac komarac iglicama boc!

(*Nina pogada kojim ju je prstom ubo.*)

Sto...Dvesta...Trista...Trista!

(*Nina se okrene nevoljno da žmuri, Marko i Mravke po-beognu u mrak.*)

NINA:

Pet, deset, petnaest, dvadeset, pet...

(*Prestaje da žmuri, okreće se, gleda oko sebe, nastavljući da broji naglas.*)

...trideset, pet, četreset... (*malo odčuti*) ...Polazim!

(*Mravke istrči iza drveta, i zapljuje se*)

MRAVKE:

Pu za mene!

NINA:

Ne važi se! Pu Mravke!

MRAVKE:

E, važi se! Nisi brojala do trista i nisi rekla: "ko se krije..."

NINA:

(*zapuši uši, viče*) Ko se krije oko mene, iza mene, pored mene, žmuri stoput posle mene! Pu Mravke! Pu Mravke!

Pu Mravke!

MRAVKE:

Sad se ne važi!

NINA:

Važi se!

MRAVKE:

Ne važi!

(*Dok se oni raspravljaju Marko istrči iz mraka, zapljuje se*)

MARKO:

Pu za mene!

NINA:

Mravke žmuri!

MRAVKE:

Ne žmuriš ja nego ona. Brojala je dvadeset. Reci joj.

MARKO:

Reci joj ti.

MRAVKE:

Žmuriš!

NINA:

Ne žmuriš!

MRAVKE:

Žmuriš.

NINA:

...E baš ne žmuriš. I tako neću više da se igram.

(*Sedne pod drvo nadmdano, prekrsti ruke.*)

(*Mrak.*)

PRVI DEO

1.

Pozno leto. Veče. Zalazak sunca boji svetlost u narandžasto. Tokom prvog dela svetlost se menja iz naranđaste u sivu, i iz sive u tamnoplavu, kako odmiče noć. Na terasi splava sede Nina, Marko i Mravke. Nina je doterana, a njih dvojica svakodnevno obučeni.

MRAVKE:

Prva trojka!

MARKO:

Prva trojka!

NINA:

Ja se ne igram!

MRAVKE:

Što?

NINA:

Danas mi je osamnaesti rodendan, bre! Ne mogu da igram žmurke do pedeset.

MARKO:

Pa jeste. Ljudi u našim godinama se već žene, udaju i drogiraju, a mi igramo žmurke...

MRAVKE:

Nemoj sad da skinem ovu patiku, ima da se nadrogiraš ko buzdovan.

MARKO:

Ja ču i da se nadrogiram, samo ne od tvoje smrdljive čarape, je l' znaš?

MRAVKE:

Otkud ti znaš kako radi moja čarapa?

MARKO:

Vidim po tebi kako si tdž. Sigurno gajbi snifkaš soknice, kad te keva ne vidi. A?

MRAVKE:

Ne nego ih dajem tvojoj kevi, da ti skuva ručak.

NINA:

Je l' si to sam smislio, Mravke?

MRAVKE:

Pa, da.

NINA:

Pa i vidi se... (*Marku*) Nego, kad će da dode taj tvoj...?

MARKO:

Nik?

NINA:

On.

MARKO:

Nemam pojma, rekao sam mu, ono... Kad padne mrak, opušteno. Što?

NINA:

Bezveze... Pitam. Sutra se ide u školu, znaš... Zato.

MARKO:

Ja idem popodne.

NINA:

Znam. Ove godine ćemo svi biti u istoj smeni. Prvi put.

MRAVKE:

Pa kad je ovaj bambalić ponavljao.

MARKO:

A ti nisi, a? Tdž.

MRAVKE:

Jesam, ali ja sam prvi, a ne četvrti ko mentol. Ko još ponavlja četvrti razred?

MARKO:

Pa šta... Biće mi gotiva. Samo kad nisam više s onim zrakačima u razredu.

NINA:

A kakvo ti je novo odeljenje?

MARKO:

Pa, ne znam... Poznajem samo Niku, ali on je do jaja. Videćete večeras. Dečko je lud ko struja.

NINA:

A odakle ti njega znaš? Iz škole?

MARKO:

Ma, ne... Od Setrema. Onda kad sam probao vutru, znaš?

MRAVKE:
On se druži sa Setremom?

MARKO:
Ma, jok... Diluju za istog tipa.

NINA:
Baš simpatično! Fin neki mladić.

MARKO:
Šta je, bre, bilo, bre? Što ste toliko konzervativni?! Pa nije trava heroin... Videćete. Gotivno je. Tdž. Nije ništa strašno.

NINA:
A kako je?

MARKO:
Ne znam kako da ti objasnim... Smešno... Ne, ozbiljno, može vilica da ti se ukoči od smeha.

NINA:
(zabrinuto, dodirujući svoju vilicu) Vilica?

MARKO:
Nije ništa strašno. Što si tdž?

NINA:
I koliko to traje? Mislim, koliko te drži?

MARKO:
Par sati... Otkud znam.

MRAVKE:
Je l' ima šanse da me keva provali kad se vratim?

NINA:
Ti kakav si ziljavac, sigurno će te provaliti...

MARKO:
Hoće da proba vutru, a ne ume pertle da veže sam.

MRAVKE:
To ti ne umeš, bambaliću. Moje su lepo vezane, vidiš, a ti... Ti ni nemaš pertle.

MARKO:
Keva ti ih je vezala, priznaj!

MRAVKE:
Nije.

NINA:

Priznaj! Sigurno te ne pušta da vezuješ sam...

MRAVKE:
Nije, bre, pušta me!

MARKO:
Dobro, možda te i pušta za pertle, ali za frizuru nikako.

MRAVKE:
Šta za frizuru?

MARKO:
Priznaj da ti keva pravi frizuru...

MRAVKE:
Ponekad...

NINA:
Aaaa! Tdž. U četvrtom srednje ti keva pravi frizuru...

MRAVKE:
Pa to je od kad sam ono jednom ošiš'o na čirokanu.

MARKO:
Kad ti je slomila lenjir o glavu?

MRAVKE:
To nije bilo zbog čirokija, nego zbog toga što sam ponavljaо.

NINA:
Zar nisi prvo ponavljaо, pa se ošišao?

MRAVKE:
Ma, jesam. Nego, znaš... Keva je iskulirala ponavljanje dok se nisam pojavio s čirokanom. Tek tad joj je puk'o film.

NINA:
Misliš lenjir?

MRAVKE:
Da.

MARKO:
Keva ti je Hitler, ozbiljno.

MRAVKE:
Boљe to nego tvoja keva, što ti kupuje cigare, a nemate 'leba da jedate u kući. Ne daš joj, bre, ni da vežba... Nina, njegova keva uzme da svira, znaš, da vežba violinu, a on joj namerno odvrne muziku...

MARKO:

Ne, nego treba da pozdravljam kevu sa "Zi hajl" kad je sretnem u hodniku...

MRAVKE:

Ja ne pozdravljam moju kevu...

NINA:

E, dosta. (*oni je pogledaju*) Ja svoju kevu ne poznajem, nisam je upoznala, neću je upoznati! ... Je l' ste sad srećni?!

(*ustane, nervozno šeta po splavu*)

MARKO:

... Gde ćeš, Ni?

NINA:

' Ajmo unutra...

MRAVKE:

' Ajmo, ja sam se smrz'o ko pička.

NINA:

Ti bar nemaš minić, znaš.

MRAVKE:

(*pogleda u njene noge*) U jeee...

NINA:

Šta?

MRAVKE:

Noge su ti ko Van Bastenu...

NINA:

(*dobro je čula šta joj je rekao*) Šta si rek'o?

MRAVKE:

Ma, ništa...

NINA:

(*Marku*) Šta je rek'o?

MARKO:

Tas-tas-tas-tdž. ... Pusti ga u kurac!

2.

(*Nina uđe na splav tj u kućicu, u kojoj se tek sad upali svetlo. Sto, stolice, dva poljska kreveta, ligeštul, polica s*

bojom i terpentinom, slikarski stalak, na njemu neka započeta skica. Svuda po prostoriji vise neuramljeni crteži, akvareli i slike. Marko i Mrvake uđu za njom.)

NINA:

(*pride velikoj torbi na stolu, i otvorije*)

Hoćete nešto da jedete? Hoćete tortu?

MARKO:

Ne još. Bolje kasnije, kad se navarimo... Mislim, kad dođe Nik.

MRAVKE:

Ja hoću. Daj mi.

MARKO:

Vidi ovog slepca...

MRAVKE:

Ko je slepac, bambaliću jedan? Ja koji sam dovuk'o celu ovu torbu sa Senjaka, ili vi koji ste se usput igrali šuge?

NINA:

Da nisi možda htio da ti pomognem?

(*servira mu kolače na tanjir*)

MRAVKE:

Ne ti. Ti si žensko. (*pogleda u tanjur ispred sebe, ugrize parče kolača*) Nego ovaj bambalić. Natovario me ko da sam Šiptar sa Zelenjaka...

MARKO:

Tdž. Ko da si inače doktor nauka. Pa, ti si brate, i tako fizikalac.

MRAVKE:

(*punih usta*) Kao prvo, ja sam sportski tip, a kao drugo nisam fizikalac.

NINA:

Kakav si ti sportski tip, majke ti? Treniraš taj fudbal od osnovne u mrtvom Grafičaru, a prošli nedelje si prvi put ustao sa klupe...

MRAVKE:

Nisam prvi put. Branio sam i protiv Arsenala.

MARKO:

Šta buncas?

MRAVKE:
Ozbiljno ti kažem, Arsenal iz Tivta. Ozbiljno, primio sam samo dva gola...

MARKO:
Što? Trener te izbacio posle pet minuta?

MRAVKE:
Sve jedno, nisam fizikalac.

NINA:
Nego šta si?

MRAVKE:
(ponosno, sa nadglaskom na svakom slogu) Budući Ofset Mašinista.

NINA:
Woooow! Ofset mašinista? ...Pa, ja sam impresionirana tvojom neverovatnom karijerom...

MRAVKE:
Zezaj, zezaj, al' mi smo ti najvažniji od svih. Kad mi 'oćemo da štrajkujemo, niko nema da radi, znaš?

MARKO:
Tas-tas-tas-tara-ta-ta-tas! ...Šta pričaš ti, Mrvake, bre? O čemu bre ti to?

MRAVKE:
Šta o čemu ja to? Ja bre kad sretnem na praksi u "Bigzu" one pičke iz dorade, ili iz fotosloga, ja samo ovako stanem. Ja ih, bre, na odmoru, bez frke pošaljem po burek ...

NINA:
Po burek? E to već...

NINA i MRAVKE:
Ne mogu da verujem.

MRAVKE:
Pa normalno kad si bambalić. Zato i ideš sam po burek... A i ti isto, Nina.

NINA:
Ja ne idem sama po burek.

MRAVKE:
Koga šalješ? Ove prvake, a? Gimnazijalce gušttere? A?

NINA:
Ja uopšte ne jedem burek. U njemu ima milion kalorija...

Zabole me k...Kalorija, znaš.

MARKO:
Tg-tg-tdž...Kol'ko je sati? Gde je ovaj ludak više?

NINA:
A, Marki...Ja ipak ne znam da li to da probam...

MRAVKE:
Da, i ja ne znam. Sutra idem u školu, a imam i trening.

NINA:
...Mislim, duvajte Vi, meni to ne smeta, ali znaš...Ipak je sutra prvi dan škole...

MARKO:
Punoletna?! ...Što si tdž, bre?! Danas ti je rodendan, budalo. Lepo si rekla da ćeš da probaš za osamnaesti...

MRAVKE:
Ma, ja to kad sam prob'o kod burazera u Banji, ništa mi nije bilo. Ozbiljno ti kažem.

MARKO:
Možda su ti seljaci uvalili čaj?

MRAVKE:
Ma, to na moj mozak ne utiče...

MARKO:
Kad ti ni nemaš mozak, tdž...Idem da vidim 'de je ovaj...Možda ne može da nađe splav...Sa' ču.

3.

(Marko izade sa splava, svetlo u splav kućici se ugasi za njim. ZVUK PARKIRANJA AUTOMOBILA- OFF. Marko izlazi gledajući gde je Nik, Nik ulazi na scenu sa desne strane, skupo i urbano obućen, noseći flašu vina i jednu belu ružu.)

MARKO:
Brate.

NIK:
'de si jebote?... (pozdravljuju se) Vidi se kakav si...Kakva

ti je to klošarska majica? Čuvaš je iz osnovne, a?

MARKO:

(*Marko postideno pogleda u svoju majicu, i neodredeno klimne glavom*) Je l' si naš'o "Veseljaka"? Istripovao sam se da nećeš moći da nadeš...

NIK:

Ma, 'de ja nešto da ne nadem, brate. Ja sam bre, nalazio adresu po Bronksu a ne... Ma, bio sam ja ovde. Jednom sam se ovde šteko'o od murije... kod ortaka na čamcu... Nego, reci mi, brate...

MARKO:

Šta?

NIK:

Ta cica kojoj je rođendan...?

MARKO:

Nina?

NIK:

Je l' dobra?

MARKO:

Molim?

NIK:

Kakva je cupi, lepo te pitam.

MARKO:

A, to... Nina je... Nina je moja... najbolja drugarica.

NIK:

A znam to, bate. To si mi rek'o. Nego, je l' dobra, lepo te pitam?

MARKO:

Tdž. Nemam pojma, što?

NIK:

Što?!... A je l' ovo njen splav?

MARKO:

Da. Od njenog čaleta. Što?

NIK:

Bezveze. Dobro mesto za štek, a?

MARKO:

Za kakav štek?

NIK:

Otkud znam kakav...?! Uključi malo mozak, gledaj oko sebe, bre. Razmišljaj. Organizuj se. Kapiraš?!

(*Nik futerski zagrli Marka, Marko se nasmeši, u tišini ude na splav, Nik ude za njim.*)

4.

(*Kad udu na splav, svetlo na splavu se pali, Nina ustaje da dočeka goste.*)

NINA:

Hej.

NIK:

Ti si Nina?

NINA:

Ja? Ne. Mora da si me sa nekim pomešao... A ti?

NIK:

(*pruži joj ruku, nasmeši se, švalerski*) Nik. ... Srećan ti rođendan, izvoli...

NINA:

Poklon?! (*drugarima*) Dobila sam poklon!

NIK:

Nisam baš bio inventivan, jebi ga... A ti bi baš mogla i da me poljubiš. (*Nina, Marko i Mravke ga šokirano pogledaju*)... Za srećan rođendan, i to.

NINA:

Ah, da... (*poljubi ga, u obraz, on je povuče i poljubi i on nju. Pusti joj ruku, Nina ga pogleda sa smeškom*) Ovo je Mravke... Moj kum.

NIK:

'De si kume?!

MRAVKE:

Predrag. (*pruži mu ruku, ali Nik to ne vidi, seda za sto.*)

NIK:

'Oćemo nešto da svarimo, a?

MARKO:

Ma, da, brate...

NIK:

(*Nik seda za sto, vadi paket vutre, sitni je*) Kume, daj karton.

MRAVKE:

Karton?

NIK:

Tako je brate... Cepaj taj "Klasik", 'ajde...

MRAVKE:

(*uzima svoju kutiju cigareta sa stola*) Da je pocepam?

MARKO:

Da bre, kretenu, za flop. Tdž-tdž.

MRAVKE:

(*zbuđeno pocepa paklu cigara na pola, da je Niku*) Evo.

NIK:

Vidi ovo... Brate... Šta si mi ovo dao?... (*Marku*) Koji ludak, brate... Je l' ste vi nešto gumali, a?

MARKO:

Ma, jok...Nismo večeras...

NINA:

Šta?

MARKO:

Ma, ništa. Tdž.

NIK:

Šta ništa?

MARKO:

Ništa... (*Nina sedne do Niku, Marko ustane stane iza nje, zagli je i poljubi u kosu*) Totalni tdž.

NIK:

(*liže rizlu, srolao je džoint*) Znate kakva je ovo dži-dža?...

Prskalica. ... Razvaljuje.

NINA:

Kako to misliš?

NIK:

(*pali džoint*) Šta? Domaćica, bre. Sadio Setrem u dvorištu,

a ja i oví moji ortaaci zalivali istopljenim sličicama... (*ispuštajući dim*) Haluciogena, keve mi... (*doda džoint, Marko pruži ruku da ga uzme*) Ne ti, klošare, ne ti, breee... Daj slavljenici... (*pruža džoint Ninj*)

NINA:

(*uzima džoint, gledajući Niku*)... Kako to misliš haluciona?...

NIK:

Samo puši, videćeš...

NINA:

(*nesigurno pogleda u džoint, pa u Marka*) Da pušim?

NIK:

(*ustane, povuče Ninu za ruku, i ona ustane*)

Daj mi to... Dodi...

(*uzme joj džoint, stavi ga u usta da joj da šat, pokazuje joj rukom da pride, Nina ga gleda zbuđeno, on joj opet pokaže rukom da dode, Nina mu pride, i prvi put u životu duva, i to na šat.*)

Drugari gledaju zbuđeno. Nina sklanja lice od Niku, počinje da kašje, Nik smejući se dodaje džoint Marku, Nina počinje da se smeška, oni duvaju. Svetlo na sceni ostaje isto, dopunjeno jednom disku kuglom, koja se od ovog trenutka pali i polako vrti.)

5.

(Dok drugari duvaju, Nina izlazi na terasu, zamišljeno se naslanja na ogradu. Kada ona izade, svetlo u splav kući se gasi, ostaje samo disko kugla, koja se i dalje vrti. ROADS grupe PORTISHEAD (OFF) .

Nina stoji naslonjena na ogradicu, gleda u vodu. Marko izlazi za njom. Ona ga u prvom trenutku ne vidi, on stane iza nje i zagrlji je. Nina se okrene.)

NINA:

Marki, to si ti.

MARKO:

Šta si mislila?

NINA:

... Ništa. Što?

MARKO:
Vidi... Imam i ja poklon za tebe, samo sam čekao... Znaš...
(daje joj upakovani paketić)

NINA:
Za mene? (Marko klimne glavom, smešeći se)

MARKO:
Keva je uvijala, nisam ja... (Nina ga pogleda, smešeći se, otvara paketić, i nalazi oglicu)

NINA:
Predivna je... Hvala ti. (zastane na trenutak, onda ga zagrli, staje zagljeni neko vreme)

Stavi mi... Hajde... (daje mu oglicu, Marko joj je stavljao oko vrata, Nina se okreće prema njemu) Čekaj! Moram da zamislim želju.

MARKO:
Želju?

NINA:
Kada staviš novu ogllicu, ili narukvicu, uvek pomisliš želju. I nikad je ne skidaš. Sve dok se ne pokida... Razumeš?

MARKO:
Tdž.

NINA:
A kad se pokida...

MARKO:
Da?

NINA:
Ostvariće se. Kapiraš? Želja će se ostvariti.

MARKO:
Poželi nešto...

(Nina zatvori oči, disco kugla se zavrati brže, Marko joj kači ogllicu, disco kugla ponovo uspori, i Nina otvori oči.)

Je l' mi lepa?

MARKO:
Čš-čš.

NINA:
A?

MARKO:
... A je l' lepa želja?

NINA:
Smejaćeš mi se.

MARKO:
Tdž. Što?

NINA:
Tako... Znam.

MARKO:
Šta?

NINA:
Je l' misliš...? Pogledaj me. Jer misliš da bih prošla na akademiji?

MARKO:
Tdž. Na kojoj, bre, akademiji?

NINA:
Misliš da bih mogla da budem glumica?!

MARKO:
a... Otkud znam.

NINA:
(stane u neku movie star pozu) A da si ti u komisiji?

MARKO:
Tdž. Ušla bi preko veze...

NINA:
Misliš da će uspeti?

MARKO:
Šta to mene pitaš? Tdž. Ja ako uskoro ne skupim neki bend... Ne znam. Tdž. Moraću bar nešto da upišem, zbog vojske...

NINA:
Ej, bre! ... Ozbiljno, bre. Možeš od nekog da pozajmiš gitaru za probe. Samo stvarno moraš negde da počneš da sviraš... Ozbiljno.

MARKO:
Ts-tas-tdž. Nešto ćeu iskombinovati...

NINA:

Znam. Nisi lud.

MARKO:

A tvoja mama... Ona je bila glumica, je l' tako?

NINA:

(gleda ga neko vreme u tišini) Moja mama je... Znaš?

MARKO:

Znam... Izvini...

NINA:

Ne, ne izvini, ne to... Nego...

MARKO:

Šta?

NINA:

Lagala sam... Da je ona, znaš...

MARKO:

Bila glumica?

NINA:

Ne to... Ne to... Bila je... Nego... Lagala sam da je ona...

Znaš? (Marko je gleda s nerazumevanjem)... Da je...

Umrla. To sam lagala.

MARKO:

Šta?

NINA:

Izvini, ja... Molim te, izvini...

MARKO:

Ne kapijam... Šta se? ...

NINA:

... Ona je bila glumica, znaš?... I, to... I... Bože, kako se osećam... Sve je... (smeši se) Tata je rekao da je ona... imala neke probleme, kapiraš? ... (pokaže rukom na glavu)

MARKO:

Aha.

NINA:

I... Onda je otišla...

MARKO:

U bolnicu?

NINA:

(odmahne glavom) U manastir. (pogleda u Marka, strogo) Nemoj to nikom da kažeš, znaš?!

MARKO:

Nina, ja... Ne... Šta ti je? ... Ja znam kako je to... Kapiraš? Tdž. Ti znaš da sam ja vanbračno dete, ja isto čaleta nisam nikad... Kapiraš?

NINA:

Znam. Izvini.

MARKO:

Čš-čš-čš... to izvini?

NINA:

Što ti nisam ranije rekla... Mislila sam... Više sam volela da je mrtva, razumeš? Uvek smo bili samo tata i ja. Razumeš?!

MARKO:

Tdž.

NINA:

Razumeš?

MARKO:

Razumem, bre... Razumem.

NINA:

Je l' smo mi sad drogirani?

MARKO:

Jesi li?

NINA:

Ja... Ne znam... (smeje se)... 'Ajmo unutra...

(Ulaze na splav, muzika se pojačava. Mrak.)

2.

KUĆA OD LIŠČA

Ponovo je osvetljena samo tužna vrba. Ispod nje se nalazi nedovršena kolibica, sklepana od granja, dasaka, kamenja i lišća. Mali Mravke i Mali Marko ulaze na scenu vukući jedno veliko parče šperploče. Nina trčkara pored njih.

NINA:
(*radosno*) Šta će to da bude? Šta će to da bude?

MARKO:
To je za krov.

MRAVKE:
Treba samo da nađemo još neki najlon, da ne prokišnjava.

(*Mali Mravke i Mali Marko spuštaju veliku šperploču na ostale, tako da kolibici koju prave stave krov*)

NINA:
Pa, nećemo valjda ovde zauvek da živimo?

MARKO:
Ako nam se svidi hoćemo. Šta nas briga?

MRAVKE:
Giju - giju - gic. Mene moji nikad ne bi pustili.

NINA:
Ni mene moj tata.

MARKO:
Šta nas onda briga za kišu? Ne moramo da dolazimo ovde kad je kiša

MRAVKE:
Srušiće se krov kad padne kiša, pametnjakoviću.

MARKO:
A da napravimo kuću negde drugde?

MRAVKE:
Pa, opet će da se sruši.

NINA:
Neće. Stavićemo cigle.

MARKO:
Da. Stavićemo cigle.

MRAVKE:
Koje cigle?

NINA:
Ove cigle. Na krov. Ovako. I nema šanse da prokišnjava.
(*Nina podigne jednu ciglu i stavi je na krov, Marko učini isto to za njom*)

MRAVKE:
Ne mogu cigle, nemojte to...

NINA:
Pa, i tvoja kuća na Senjaku je od cigle, a ne prokišnjava.
(*Marko stavlja još jednu ciglu na krov, kućica počinje da krka, jedan zid se iskrivi i padne, zatim pada cela kućica. Klinci na trenutak gledaju u čudu.*)

MRAVKE:
Šta sam vam rek'o?

(*Na nebu bljesne jedna munja, začuje se snažna grmljavina, i duvanje vetra. Klinci ovo osluškuju*).

NINA:
Počinje kiša!

(*Čuju se snažan veter i padanje kiše. Mala Nina, Mali Marko i Mali Mravke otrče svako na svoju stranu, u mrak. Ostaje osvetljena samo gomila dasaka i granja pod vrbom.*)

DRUGI DEO

1.

Proleće. Veče. Vazduh je pun belih maca, sve je zeleno, procvetalo. "Veseljak" je malčice nakrivljeniji, nego u prošlom činu. Sa leve strane, na scenu ulaze NINA, MARKO i MRAVKE, još usput pušeći džoint.

Nina zastane, pogleda u pravcu iz kog su došli. Marko i Mravke zastanu za njom.

NINA:
(*Marku*) Vidi... (*Pokaže rukom u pravcu iz kog su došli*)
Sinoć su svetlela oba.

(*Nina i Marko se zagledaju*)

NINA i MARKO:
(*istovremeno*) Neverica! (*Mravketu*) Jesi video?

MRAVKE:
Šta?

NINA:
Sad su se ugasila oba svetla na mostu. Oba...

MRAVKE:

Na ovom našem mostu? Železničkom?

MARKO:

Sad, evo... pre sekund!

MRAVKE:

A, pa da. To je moja keva zvala onaj broj što puštaju na RTS-u i rekla im kako samo na našem mostu gori svetlo. Oni joj valjda rekli: "Hvala Gospodo, što obavljate Vašu građansku dužnost u ovim teškim vremenima" ... (smješe se)

MARKO:

Ne seri?!

NINA:

Koju, bre, građansku dužnost?! Keva ti je bezmalo imbecilna!

MRAVKE:

Zašto?

NINA:

Zašto? ... Zato što misli da je sad obezbedila gomilu jebenog cementa i žica od jebenih zlikovaca NATO pakta. Je l' imaš ti gajbi neki drugi kanal sem RTS-a?

MRAVKE:

Kao prvo, i tebi je bilo čudno što samo tu gori svetlo. A to što se tiče RTS-a, imam i druge kanale ali je na svima isti program, pošto je rat, ako niste primetili.

NINA:

Rat, a? Rat. Pa, nije ti ovo četrdeset prva godina kad ti je deda pobeg'o u partizane, znaš. I nije ovo rat, znaš. Ovo je bombardovanje. Kapiraš? A te bombe gore u proseku imaju veći IQ od tebe i tvoje keve, i tvoje sestre zajedno. A to je malo čudno, zar ne?

MRAVKE:

Šta ti je?

MARKO:

Šta je tebi? Tdž. Misliš da metode zamračenja funkcionišu? A? Tdž.

MRAVKE:

Tako su rekli na televiziji...

NINA:

Gledaj me! Televizija. Buuuum!

(rukama demonstrira kako je izgledalo kada je pala bomba na televiziju, besno ude na splav, dečaci krenu za njom.)

2.

(Nina otključava vrata, umesto da upali svetlo upali baterijsku lampu koju izvadi iz džepa. Mravke pali sveću, stavљa je na sto.)

NINA:

Koji mrak.

MARKO:

Tdž. Kao i svuda. A kad smo prošli put bili ovde, bio je tvoj rođendan.' Ladno je prošlo (Marko broji na prste) ... devet meseci ...

NINA:

Kojih devet meseci?

(Dok ona govori, Mravke zainteresovano gleda po splavu, zaviruje u čoškove, ispravlja slike na zidovima)

Prošlo je devet hiljada meseci, ili to sve nikad nije ni bilo. Možda smo sve to izmislili. Ceo taj naš život, i detinjstvo, i školu, i sva ta sranja... Kapiraš?

MRAVKE:

(zadovoljno) Nina, ovaj splav se iskrivio.

NINA:

Kako?

MRAVKE:

Sigurno. Pogledaj slike. Stoje krivo u odnosu na pod, je l' vidiš?

NINA:

U pičku materinu! ... Splav se iskrivio, je l' me kapirate?

MRAVKE:

To je od detonacija... Meni se u sobi pojavila znaš kolika pukotina na zidu...

NINA:

Ućuti! Nije zato! Nije zato!

MARKO:
Ni, šta ti je?

NINA:
Kako ne razumeš?! Ništa nije pravo. Nikad nismo bili ovde. Sve smo izmislili. Kako ne kapiraš? Ovo je teško zajebavanje. (*udari rukom o zid splava, poskoči*) Kulise!

MRAVKE:
Kakve te sad kulise spopale? To je, bre, normalno. Meni se u sobi pojavila znaš kolika pukotina... Ozbiljno, ja...

MARKO:
Ma, umukni! (Mrvake učuti, Nina i Marko se gledaju)
Tdž.

NINA:
Tdž.

MRAVKE:
Ja nemam pojma šta vi to pričate, keve mi.

NINA:
Gde je Nik?

MARKO:
Rekao je da će doći do mene pre uzbune. Dok nešto uvrši.

NINA:
Uzbuna je svirala pre dva sata, a zna da sutra putujem.
Mrvake, 'aj ga zovi!

MRAVKE:
Nemam kredita!

MARKO:
Nemoj da lažeš, štekaro. Keva ti je kupila.

MRAVKE:
Kupila je, ali sam ja prodao. Samo nemojte to da pričate pred njom, da me ne patosira.

NINA:
Što si prodao mamin kredit, je li?

MRAVKE:
Zato što biste sada pušili kurac. Ne pljuge.

(*izvadi iz džepa dve pakle "Klasika" i tresne ih na sto*)
Eto, zato!

MARKO:
Brate, "Klasik"! Do jaaajja!

(*otvorи jednu paklu, uzme cigaretu, ponudi Ninu, ona odmahne glavom.*)

Što nećeš?

NINA:
Neću da pušim krdžu.

MRAVKE:
Pa, nema šta drugo da se puši.

NINA:
Pušiću čistu vutru. (*izvadi svoju kesicu, rizle i čitav pribor na sto.*) Albanski skank umesto američkog Marlboro. A sutra uveče ću i tako biti u samom carstvu švercovanih pljuga, demokratije i ostalih civilizacijskih nus proizvoda.

MARKO:
Strani plaćenik i domaći izdajnik, jednom reču lokator.
Tdž.

(*Mrvake se smeje*)

NINA:
Tačno tako. Osećam se kao poslednji pacov koji napušta brod.

MARKO:
Šta ti je? Zezao sam se.

NINA:
Nije zezanje, kapiraš? Meni nije zezanje. Najviše bih volela da me sutra pogodi neko sranje, negde na nekoj obilaznici, u nekoj pripizdini srpskoj, i da se ugljenišem, i da me...

MRAVKE:
Je l' si ti normalna, budalo? Učuti, bre! Šta to pričaš?

NINA:
Kako šta pričam? Reci mi. Osećam se kao da više nikad neću doći u Beograd... Kao da nikad neću doći kući, je l' me razumete?

MARKO:
Nina, ne ideš u Ameriku, ideš u Crnu Goru.

NINA:
Pa, šta?! Misliš da mi se ide? Misliš da mi se ide da me preleću avioni koji vas gadaju? Misliš da sam srećna?!

MARKO:

Pa, ne znam, onda. I Niku su hteli njegovi negde da šalju, dok na kraju nisam ja zamolio njegovu kevu da ga nigde ne vodi. Što i ti ne popričaš s čaletom?

NINA:

(imitira) " lako si punoletna, ti si još uvek redovan dak, i dok te Ja izdržavam, gospodice Novaković, radićeš onako kako Ja kažem. Bez pogovora! "

MRAVKE:

To da kaže moj pokojni čale, ja bih ti verovao, ali tvoj je baš pozitivac...

NINA:

Šta ti to znači pozitivac? A? Javi ti se sa smeškom na ulici. Je l' to? On je, Mravke, poznat slikar, ima pedeset godina, i može da živi na Cetinju ili u bilo kojoj vrleti. A ja? Ja sa njim... Kao kuče. Uvek tako.

(Nina se zaplače) Uvek tako. Šta se kome jebe kako je meni?! (ustane od stola kako ga odgurnuvši, i sedne na pod u čošak) Uvek tako!

(Marko sedne do nje, pokuša da je zagli, ona se otme) Šta ti hoćeš? Boli tebe kurac što ja sutra putujem. Kada je Nik trebalo da ode, pričao si kako ćeš poludeti...

MARKO:

Nina, nemoj da...

NINA:

(ne sluša ga) Mravke, nađi Bensendine u mojoj torbi, hoćeš?

MARKO:

Imaš još?

NINA:

Imam.

MARKO:

Na Senjaku si mi rekla da smo sve popili.

NINA:

Nisam luda sve da popijem. Ratno je stanje.

(Mravke joj dodaje kutijicu) Hvala.

(Nina ustaje, odbrojave bensendine ispred svakog od njih)

Pet, deset, petnaest, dvadeset, pet mića. Dosta.

(svi saspu tablete iz šake u grlo, kad proguta, Nina tiho doda)

Laku noć.

(Pale se narandžasto svetlo i disko kugla.

Drugari ostaju u tišini, Marko uzima gitaru, proverava da li je naštimovana, hvata neke akorde, zatim počinje da svira i peva pesmu TONIGHT, TONIGHT grupe SMASHING PUMPKINS .

PRELETANJE AVIONA ZAGLUŠUJE NJEGOVU SVIRKU-OFF

Nina, Mravke i Marko se instiktivno skupe, Nina i Mravke počinju da pevaju sa Markom držeći uši zapaštene. Svo troje se trude da nadglasaju buku aviona, tako da njihova pesma više liči na dranje nego na pesmu. Pemu prekidaju SNAŽNE DETONACIJE- OFF. Kad se sve smiri...)

NINA:

U jebote!

MRAVKE:

(istrčava sa splava na terasu, pokazuje srednji prst ka nebū, skandira na glas, izbezumljeno) Si-di-te- do-le ! Si-di-te do-le! Mamu vam jebem mentolsku, bre!

(viče, s rukama oko usta) Mamu vam jebem!

MARKO:

Jebote, gde je ovo bilo!

MRAVKE:

(utrčavajući nazad) Sigurno Brankov most!

MARKO:

Budalo, znaš šta bi ostalo od splava da je most?

NINA:

Pa šta?! Makar bi Toni Montano odleto u vazduh, a s njim i sve one raspevane babe što nisu čule za depil vosak.

(histerično se smeje)

MARKO:

Čš-čš-tas-taratatata-tas-tas! Ajde još da pušimo, Mravke brže motaj , 'ajde, 'ajde, tas-tas-tas!...

(spolja se čuje parkiranje kola, kao i ritmično pištanje automobilske sirene u ritmu navijačkog bubenja.)

3.

(Na scenu utrčava Nik, brzo pretrčava do splava, preskače ogradiću i upada na splav. Ne pozdravlja se, odmah s vrata počinje da urla i skače. Pokreti su mu iscimani, neartikulisani, koči mu se vilica)

NIK:

Ljudi, šta je ovo biloooo!

Vozim malo pre malu Kristinu kući, i zajebavam se u kolima. Istripovao da vozim Need For Speed, diabla, bate! Odjednom BUUM! Za ovoliko izbegnem banderu, ona počne da vršti, ja se primim, nastavim još lude da drajam, tamo na Novom Beogradu! Samo skrenem... Annnn! Kočnice urlaju pozadi... Vuuuuuummm... čuješ samo bum-bum-bum, ono puca i dalje, tek vidiš ovako iznad nas: (pokazuje rukom) PVO gađa raketu. Jebote, igrica! Igričaaa! Mi stanemo! Razumeš? Vatromet! Velika žuta ide pravo, male crvene je maše, velika žuta stane, pogleda levo, pogleda desno, produži, male crvene i dalje lete ka njoj. Počnemo da navijamo, kao: tooo, takooo jeeee... i samo vidiš TDŽ! Jedan je okrzne sa strane, i ono se raspršti! I ja: Oleeeeeee! !!!! To! Kad čuješ sa svih krovova vrštanje... Svi se jebeno deru. Ja stao, gledam... Neverica. Znači vidi, znači neverica! Niko, bre' ne ide u sklonište, bre! Ceo grad na krovu, u pičku materinu? ...

NINA:

Nik! Jebote! ... Čekaj malo!

NIK:

Šta?

NINA:

Detoniraš.

NIK:

Deeeeetooooniiiraaaaammmmm... Haaa! Znaš kako je močno bilo... malo pre sam lepo rek'o orataku: Hoću da raznesem most!

MRAVKE:

Koji most?

NIK:

Gazelu, brate!

Ide mi na kurac keva što se istripovala, kao: aaaaaaa, stalno, kao aaaaaaa, aaaaa, gadaće je, aaaaa, jaaaa! Aaaa! Reko': bre kevo, brate, učuti bre više, bre! Ako će neko da ruši po mom gradu - Ja ču da rušim! HAAAAAAAAAAA! (skače) Ja ču da rušim!

NINA:

Idi na Kosovo pa ruši, bre !

NIK:

(tek sad skače kao lud, skandirajući) Kosovo je Srbija! Kosovo je Srbija!

MRAVKE:

(skoči za njim) Kosovo je Srbija!

NINA:

(zapusi uši, jako vršti)

Smiriteee seeee!

NIK:

(sedne, uštine Ninu za obraz, imitira je) Smirite se, smirite se! Što si tako upuvana?

NINA:

Putujem sutra u Crnu Goru.

NIK:

Boli te kurac!

NINA:

Ne boli me! Osećam se ko poslednja pička.

NIK:

Pa, nemoj onda! Reci čaletu da ćeš da živiš kod mene!

NINA:

Ma, daj!

NIK:

Šta bi ti falilo? ... Ti si i tako na istim supstancama ko moja keva. Aaaaa! Mogle bi da gumate bensove i stondirate po kući ceo dan... Kako se ono kaže za srećne porodice...?

NINA:

Idila!

NIK:

E, da...Tako reci čaletu.

(... da bi skrenuo pažnju na sebe Marko uzima gitaru i počinje da drnja neke akorde, ali samo ga Mrvake sluša...)

NINA:

Morao bi prvo da me oženiš!

(smeška se)

NIK:

Zbog čaleta, a?...

Važi!... Mravke!

(Cimne Mravketa) Ti ćeš da nam budeš kum, batrice!

MRAVKE:

Kome bre kum?!?

NIK:

Ti si, bate, najveća budala na svetu!

MRAVKE:

A, mora neko i to da bude. Takvi smo ti svi mi ... Ofset mašinisti...

(Nik se smeje)

NIK:

Ko, bre ?

MRAVKE:

Ofest mašinisti! (ponosno) Najgori od najgorih...

NIK:

(smeje se, i pravi glupe zvukove, grči mu se vilica.) Ofest mašinisti, a? ... Je l' vi jedete neku drogu, koji Vam je kurac? Ofest mašinisti...

MRAVKE:

(priča dok ne bude prekinut, iako je više nego očigledno da nikog ne interesuje njegova priča)

Mi ti brate, u "Bigzu" varimo ko ludi! ... Ja, onda ima jedan Cigojner, čovek je majstor kakvog nema, al' mora da se navari svaki put pre nego što pride za mašinu...Ja ga samo gledam i pitam se...

NIK:

Marko, nešto je trebalo da ti kažem.

MARKO:

Šta ?

NIK:

Ne sećam se. Hoćeš da mi učiniš nešto?

MARKO:

Tdž. Što se ne sećaš? Šta?

NIK:

Aj idi do kola (baci ključeve na sto) i iz kasete donesi jednu kutijicu... Lepuuuu kutijicu... I... donesi viski, ima otvoren na sedištu.

MRAVKE:

Viski?

NIK:

Vi-ski, vi-ski... Živim u diskontu pića, bre! (trese cigaru po podu) Sedimo u pikslu! Sedimo u pikslu! (zgrabi ključeve se stola, istrči sa splava)

MARKO:

Gde ćeš?... (Nini i Mravketu) Gde će ovaj?

NINA:

Jebote, gde se gasi? Šta mu je?

NIK:

(utrčava na splav)

Aaaaaa!!!! E, tako !... Malo da Vas podignem! ... Smorili ste mi se mnogo,bre... Pušite ovu travu, a to mene više ništa ne radi, jebote... Aaaa! Bio sam malopre kod onog Setrema...

MARKO:

Kod Setrema?

NIK:

A, da. Setio sam se! Setio sam se! Setio sam se! (povuče Marka) Slušaj šta je rekla moja keva, slušaj. Kaže, ako hoćeš da radiš kod nje u diskontu da dodeš. Nije loša kinta.

MARKO:

Stvarno?

NIK:

Šta sam ono...? A, e, da! Da! Setrem Mezakri. Malo pre. Dao mi šiptar da pušim neki pajp, a paja ko kada, keve mi... Ko iz kade da pušim vutru, keve mi. Mislio sam da će da ustondiram, ali ništa, bre. Ništa. Ne volim bre, vutru više... Ne volim...

MARKO:
A kad da dodem kod tvoje keve?

NIK:
Ustvari, volim je. Ali je varam!

MARKO:
Kad da dodem kod tvoje keve, Nik?

NIK:
Sutra, bre! Znaš kol'ko posla ima u diskontu pića od kad je bombardovanje? Ljudi piju ko štuke, keve mi... A ima i koje hoćeš gudre. Keva hoće da ja radim u diskontu, al' jebi ga, kad nemam vremena, imam svoje obaveze, bre.

MRAVKE:
Kakve ti obaveze imaš?!

NIK:
Ja sam ološu zaposlen čovek. Nisam, bre, ja ko ovi... (pokaže na Ninu i Marka) umetnici. ... (Marku) Moraš bre nešto da radiš! Znaš?! Neće bre sigurno tvoja keva da te izdržava, od plate u filharmoniji.

MARKO:
Tdž. Da...Do jaja... Mislim, tdž. Samo da skupim kintu za gitaru, i pojačalo, pazi, ono... Hvala ti.

NIK:
Koje ti pojačalo treba, brate? Reci! Juče mi nudili klinci s Dorćola neko ovolio za pet kserova, a ja ih sve išamarao, što hoće da se drogiraju... Nek idu bre kući, nek slušaju ove pesme: Vooooliiimooo te, otaaadžbinoooo našaaaal!, da se malo nauče ponašanju za vreme ratnog stanja.

NINA:
Na čemu si ti, bre?

NIK:
Gurao sam prste u šteker kad sam bio mali.... 220 u volti-ma...

(*Udarí Mravketa po ledima*) To je omladinaaac!!! Je l' tako? Omladinaaac!

(*Iz kutijice za film vadi nekoliko extazija i stavlja ih na sto. Jedan zadržava u ruci. Nini, kao doktor*) Reci AAA!

NINA:
Aaaa!

(*Nik joj ubaci extazi u usta*)

NIK:
Tako!
Ajde sad Vi...

MRAVKE:
A šta je to?

NIK:
Kako me ,bre, tvoja kuma ne pita šta je?! A? Ako hoćeš zgutaj, ako nećeš, nemoj... Boli me kurac.

(*Marko`zguta bez komentara*)

NINA:
A šta je, stvarno?

NIK:
'Ajde, brzo to otopi u ustima... Ovako .

(*On uzme poslednji i pokaže joj kako da ga izmrvi.Nina krene to da uradi, ali joj se život zgadi. Refleksno hoće da pljune, ali Nik joj brzo doda viski*) Nemoj da pljuješ, budalo! Ne... Don't do it, I can feel it! Zalij to... Tako.

NINA:
Bljak!

MARKO:
Videćeš da l' je bljak za pola sata.

NINA:
A šta je ovo, stvarno?

MARKO:
(*pevuši poznat refren*) Promeniću ti živoot! Izmešaću ti boooje kiselinom!"

NINA:
Kiselina?

NIK:
Nije kiselina... Eksić.

NINA:
Ekstazi?

NIK:
Sextazi!

(Mravke krišom ispljune eks u ruku, tako da publika to vidi i baci ga na pod)

Ofsete, je l' si progutao?

MRAVKE:
(zbunjeno) Aha... (stane nogom na mesto na koje ga je bacio)

NIK:
E, onda smotaj ooogroooman džoint.

(Nik mu baci kesu vutre na sto) Ima se, može se!

MARKO:
Kad ideš ujutru, Ni?

NINA:
Ćale je rekao da odmah posle smirele dodem kući...

MRAVKE:
A kad se vraćaš?

NINA:
Nemoj to da me pitaš, je l' ti jasno?!

MRAVKE:
Pa, nećeš valjda tamo da ideš u školu ako prestane ovo sranje?!

NINA:
Ćuti, jebote!

MARKO:
A čale?

NINA:
(ovo joj je najednom neverovatno smešno) Znaš šta on kaže? Kaže... Neće da se vrati u Srbiju dok je Milošević... Na vlasti...

NIK:
Jebote, je l' hoće da ga sahranimo tamo?!

NINA:
(agresivno) Neću da mislim na to, je l' ti jasno?!

NIK:
Ni, jebote, al si se uradila!

NINA:
Ko se bre uradio, majmune?!

(pali se stroboskop, Nina ustaje, šeta po splavu, najednom poskoči, smeška se) Ja se uradila, a? Nisam se uradila, znaš?! Nsam. Nsam... (sve ih pogleda) U jebote.
(pesma IDIOTEQUE grupe RADIOHEAD - OFF.)

Nina i drugari počinju da urlaju od smeša, muzika se pojačava, slede je DETONACIJE - OFF, nebo nekoliko puta bljesne crveno. Mrak.)

3.

ISTINE

Opet je osvetljena samo tužna vrba. Pod njom sede Maša Nina, Mali Marko i Mali Mravke.

MRAVKE:
Prva trojka!

MARKO:
Prva trojka!

NINA:
Bolje da se igramo istine.

MRAVKE:
Kako se to igra?

NINA:
Ovako. Jedan pita, a drugi moraju da mu kažu istinu i samo istinu, inače...

MRAVKE:
A šta ako ne znam odgovor?

NINA:
... Inače, ako lažu, umreće im majka.

MARKO:
A ko će da pita?

NINA:
Ja.

MRAVKE:
Zašto uvek ti?

NINA:
Zato što ja nemam mamu. (pauza) Prvo pitanje za Mravke.

keta. (*Mravke netremice zuri u Ninu*) Ko je tebi bolji drug? Ja ili Marko?

(*Mravke čuti*)

NINA:

'Ajde, odgovori.

MRAVKE:

(*gleda čas u Ninu, čas u Marka, oboje ga gledaju s očekivanjem*) Isto. Ti si mi najbolji drug, a ti si mi najbolja drugarica... Ustvari, ti si jedina devojčica s kojom se družim...

NINA:

Znači, ko ti je bolji?

MRAVKE:

Rek'o sam ti.

NINA:

Moraš da kažeš ko ti je bolji.

MRAVKE:

Ne znam.

NINA:

Ovo je igra istine. Moraš da odgovoriš.

MRAVKE:

A ko je tebi bolji?

NINA:

Ja sam prva pitala.

MARKO:

Pa, rekao ti je...

NINA:

A ko je tebi bolji? Mravke ili ja?

(*Marko se smeška, čuti.*)

NINA:

Ko ti je bolji?

(*Marko joj nešto kratko šapne. Nina gleda u čudu*)

MRAVKE:

Nema šaputanja!

MARKO:

Bolje da se igramo žmurke. Prva trojka.

NINA:

Prva trojka.

(*Mravke nevoljno staje u pozu za zazbrajanje. Mrak.*)

TREĆI DEO

1.

Toplo oktobarsko veče. U daljini se čuju žamor grada, vreve, pištaljke. Na scenu padne nekoliko žutih listova, pre nego što uđu Nina, Marko i Mravke, noseći rančeve i gajbu piva. Nina trči ispred njih dvojice, zatim staje kao ukopana, gledajući splav.

MARKO:

Šta?

NINA:

Što ste pustili da splav ovako propadne? Pogledaj kako je krv.

MARKO:

Nije mnogo...

MRAVKE:

Jok i nije... Možeš opušteno da mu promeniš ime...

MARKO:

Šta sereš?

MRAVKE:

Nek se zove Krivi Stojko.

MARKO:

Ma, nek se zove - tdž.

NINA:

Trebalo je da mi javiš, Marko. Tata bi mi dao pare... Ovo mora da se popravi.

MRAVKE:

Ma, i ti si našla kome da ostaviš ključ. On ne zna da zakuca poster, a ne da pazi na splav...

MARKO:

E, učuti, jebote... Tdž. Šta nije u redu sa splavom?

NINA:

Ma, dobro... Nije strašno.

(krene da otvori kapljicu, ona joj ostane u ruci, Nina ih zbumjeno pogleda.)

Hm. Daj mi ključ.

MARKO:

E, da, jebote... To ti nisam rekao.

NINA:

Šta?

MARKO:

Ne znam gde je ključ.

NINA:

Kako ne znaš gde je ključ?

MARKO:

Negde mi je u kući, provereno, ali nisam mogao da ga nadem. Tdž. Izvi... Jebi ga...

MRAVKE:

E, bambaliću, 'bem te u usta, jebala te glava .

NINA:

Pa, kako ćemo da uđemo?

MARKO:

Nija frka... Nik , Setrem i ja smo skinuli prozor...

NINA:

Prozor? Što mi to nisi rekao?

MARKO:

Nisi me pitala...

(Marko sklanja razvaljen prozor)

MRAVKE:

Bolje da si dala ključ Cigojneru iz Bigza. On bi ti bolje čuv'o splav, keve mi...

NINA:

Ne mogu da verujem.

2.

(Jedno po jedno ulaze na splav kroz prozor. Čim uđe, Nina počinje da skuplja razvučene crteže, i podiže stolice srušene na pod)

NINA:

Ćale bi me ubio...

MARKO:

Znam, znam ! Izvini, jebi ga. Izvini. Evo, daću ja pare za majstora... Nik i ja ćemo...

NINA:

Ma, ne trebaju mi pare. Rećiću tati da je neko provalio unutra, a nije znao koliko vrede ove skice...

MARKO:

Koliko?

NINA:

Što?

MARKO:

Tdž. Bezveze pitam. Mis' im... Izvini... Tdž. .

(Mravke mu daje pivo, Nina i dalje nešto sprema po splavu, vidi se da je ljuta, ali se trudi da se ne posvada)

MRAVKE:

...E, pa Nina, dobro došla kući... Za Zvezdu i revoluciju!

MARKO:

Koju revoluciju? Tdž. Nemoj da se pališ !

MRAVKE:

Pa za ovu... revoluciju.

NINA:

Ovo se, Mravke, zove generalni štrajk! Revolucija traži žrtve.

MARKO:

Tdž!

MRAVKE:

Dobro, onda za štrajk! ... Šta god da je, došlo mi je ko godišnji odmor, ozbiljno. Rintam u onom "Bigzu" po ceo dan, radim ko crnac - plaćam ko belac. Imam valjda i ja dušu, mamu im njihovu ?!

NINA:

Znate da sam se jedva sam se probila do Srbije? Pruga je blokirana, skroz.

MARKO:

Ts-Čš-Čš! ... Ovde je tako već mesec dana. Od pre izbora.

NINA:

A ti?

MARKO:

Šta ja? Pa, ko i uvek... Blejim, zezam se... Šta?

NINA:

Šta ima novo?

MARKO:

Ništa... Svašta... Šta znam... Radim u diskontu, to znaš. Zgottivio sam se s Nikovom kevom, tako da znaš, žena je kul... Svaki dan mi ostavlja i bakšiš, i još brdo para za zezanje... Ono, blejim. Nik i ja - klasika. Akcije, znaš kako je...

NINA:

A... Gde je Nik?

MARKO:

Opusti se, šta? Frka je u gradu...

NINA:

Da. Valjda. ... Nego, je l' negde sviraš?

MARKO:

Normalno...

MRAVKE:

Da, da... Svira kurcu... Kad će neka svirka, a Marki? Sledeće godine?

MARKO:

E, svirka će da bude, i to uskoro, je l' ti jasno?...

MRAVKE:

Kad? Dok nađeš bend, pa dok se malo upoznate, dok napišete pesme, a?

MARKO:

Tdž. Na čemu da sviram kad nemam gitaru?!

MRAVKE:

Kol'ko para zarađuješ kod Nikove keve, mog'o si dosad da je kupiš lično od Hendrix-a, iz njegove ruke...

MARKO:

Ma šta to tebe boli kurac?

MRAVKE:

Samo ti lepo kažem, bre. Žao mi je zbog tebe. Nina studira, jebi ga. Upisala. (Nina ustane od stola, nešto poravi na polici) Ja sam već pos'o majstor, i samo ti nemaš ni

diplomu nego sediš u diskontu pića i...

MARKO:

Makar ne volonterišem, ko ti u "Bigzu".

MRAVKE:

Ja ne volonterišem...

NINA:

Ma, ne, šta ti je? Nego je l' obe marke od plate potrošiš, ili jednu stavљaš u štek?

MRAVKE:

Bar radim svoj pos'o, a ne ko on...

NINA:

Radnička klasa se bori za prava! Udarnik za novi milenijum. Živelj!

(Oni se kucnu)... I dosta više ovih sranja. Vi se vidate svaki dan, a mene niste videli bar deset meseci...

MRAVKE:

Ko se viđa? Mi? Nikad... Nikad me ni ne zove...

NINA:

Što?

MRAVKE:

Pa, ko mene jebe... On se druži sa svojim Nikom...

MARKO:

Ma, ne seri Mravoviću. Zvao sam te, ali me tvoja keva uvek poštira...

Tdž. Što ti nisi ni svratila dok ti je bio prijemni?

NINA:

Pa, kako?! Nisam... Nisam mogla da svratim.

MARKO:

Mogla si da pišeš s Cetinja. Tdž.

NINA:

Poslala sam vam razglednicu!

MARKO:

Niku.

NINA:

Ti si se i tako skoro preselio kod Niku, i njegove keve. Što da cimam poštara na dve adrese?

MARKO:
Osnuj društvo za zaštitu poštara.

NINA:
... Al si ti postao zajeban...

MARKO:
Tas-tas-tas. Ja sam uvek bio zajeban, nego si zaboravila...

NINA:
E, biće da je to...Znaš....Šta se desilo ovde?! (*tišina*)
Stvarno, drugari...Poznajem vas ceo život. Šta se desilo?

MARKO:
Ništa. Malo sam nervozan...(*ustaje i šeta po splavu. Zatim sedne, uhvati se rukama za stomak i ljuča se gore dole u stolici. Nina ga sumnjičavo odmerava.*)

NINA:
Kako hoćete.

MRAVKE:
Marko, 'ajde Marko da piše sa mnom na ex?

MARKO:
Šta, kurac?

MRAVKE:
'Ajde, jedno na eks za druga iz osnovne. 'Ajde.

MARKO:
Ma, beži bre, zidaru. Što da pijem na eks? Tdž.

MRAVKE:
Kako što? Nina doputovala, a ti, pičko? Nećeš da pišeš ko što piju ofeset mašinisti? A? (*eksira flašu, pijano*) Kad pišeš, pij ko ptica. Nemoj da mi pišeš ko galeb.

NINA:
Šta si rekao?. Nemoj da pišeš ko ptica, pij kao... Galeb?

MRAVKE:
...Misliš ti da ja znam šta to znači?...

NINA:
Brate, je l' on često ovako?

MARKO:
Ma otkud znam, ide mi na kurac!

MRAVKE:
Ima, bre, da eksiram i ovo pivo, da mu jebem mater!

NINA:
(*dok Mravke eksira*)
'Ajde okreni Niku! (*daje Marku telefon*)

MRAVKE:
(*spušta flašu na sto, i počinje da urla*) Hej Pjano! Skoči i daj go glavom! Hej Pjano! (*pijano skače okolo*)

MARKO:
'Ajde čuti!

MRAVKE:
Ale-ale-aleeeeeeee!!!!

MARKO:
Halo, Nik? Ej, brate?! Gde si? Šta... (*Nini i Mravketu*) Ništa ga ne čujem... Učuti malo... Ej, gde si? Gde? Šta? Nik, šta ti je? Nije tako, bre, nije istina... Ne seeeriii?... Halo?... Ništa ga ne čujem...
...Prekinula se veza. Nik je u skupštini...Kaže da ljudi iznose stolice...

MRAVKE:
Sto-oooli-ceeeeeee! Aleeee-ale- Aleeee!

Pobeda! Pobeda!

NINA:
Ne seri!... Kad će da dode?

MARKO:
Nemam pojma, bre. Nisam ga ništa čuo od ovog degena! (*ponovo okreće, Mravke i Nina ga napeto gledaju*)... Nije dostupan!

MRAVKE:
Puuukooo je kooo zveeeečkaaaaa!!!

MARKO:
E, ako hoćeš da se dereš idi u skupštinu pa gutaj suzavac sa Otporašima, znaš?

MRAVKE:
A što ti ne ideš, kad si tako pametan?

NINA:
Pozovi ponovo!

(Marko okreće)

MARKO:

Halo!... Ej... Mravoviću, učuti malo! ...

MRAVKE:

Hej Pjano!

(*Marko ispusti telefon na pod, ošamari Mravketa. Mravke ostane ukočen, čuteći. Marko krene da otvori vrata, seti se da su zaključana, šutne ih, izade kroz prozor.*)

3.

(Nina izade za Markom. Svetlo u splav kućici se gasi)

NINA:

Je l' si ti poludeo?

MARKO:

Što? Udario sam degena i tdž! Neću, bre, više da trpim iživljavanja... Nije mi dobro, nervozan sam...

NINA:

Alo, udario si ga. Mravketa.

MARKO:

Udario sam ga i šta sad?

NINA:

Nemoj da se dereš na mene, Marko bre.

MARKO:

Nemoj ti na mene da se dereš.

NINA:

Ja da se ne derem na tebe. Ma nemoj. (izdere se) Draću se uvek, kako hoću' je l' ti jasno?

MARKO:

A Nik?

NINA:

Šta Nik?

MARKO:

Da ga je Nik udario, šta bi bilo?

NINA:

... Nisi ti Nik, Marko. (*krene da ude nazad na splav, ali je Marko povuče*)

Šta ti je?

MARKO:

Slušaj, Ni.. Izvini.

NINA:

Meni se izvinjavaš? Šta ima meni da se izvinjavaš? Šta mi se izvinjavaš... Šta? Šta se desilo? Reci mi.

MARKO:

Vidi, ja... U nekoj sam frci, znaš... I Mravke mora da ode...

NINA:

Gde da ode?! Tek smo stigli.

MARKO:

Nek ide po burek sa pičkama iz dorade, što se mene tiče... Pošalji ga !

NINA:

Ne razumem...

MARKO:

Tako. Postoje... Postoje stvari o kojima nema pojma... I ne mogu pred njim.

NINA:

(*dugo ga gleda*) Bilo bi ti bolje da je stvarno važno.

4.

(*Nina uđe na splav, na splavu se ponovo upali svetlo*)

NINA:

Mravke?... Mogu nešto da te zamolim?

MRAVKE:

(*pred njim je još jedno pivo*) Šta da me zamoliš?

NINA:

Kad sam bila klinka... Znaš da smo čale i ja bili ovde po celo leto... On je slikao, i to, a ja sam blejala po Adi... Mislim, i vi sa mnom...

(*Ulazi Marko, koji je zbumjeno pogleda, a onda shvatit*)

MRAVKE:

I šta to ima veze?

NINA:

(*nežno*)... Ma, slušaj, kad ti pričam... Meni je čale svako

jutro donosio burek iz jedne pekare na Čukarici, i ja sam...

MRAVKE:
Neću da idem po burek...

MARKO:
... Baš si TDŽ!

MRAVKE:
Ti mi se ne obraćaj... (Nini) Gde da idem? Sve je ZA-TVORENO ZBOG KRAĐE!

NINA:
Ovo je šiptarska pekara... Možda oni nisu...

(Mravke čuti.)

MARKO:
Mravke... Izvini... Za ono malo pre... Molim te.

MRAVKE
Opa, Markiša... Dobro si se setio.

MARKO:
'Ajde da popijemo jedno da nazdravimo, a? 'Ajde, ko što pijete vi, ofset mašinisti...

NINA:
Ko galebovi.

MRAVKE:
Mnooogooo sam pijan, Markiša!

MARKO:
Koji ti je kurac? Ne možeš više? A?

MRAVKE:
Što je mnogo, mnogo je.

MARKO:
Ne možeš više?!

MRAVKE:
Uneredio sam se!

NINA:
Od šest piva? Ma, daj. Nismo voletarci.

MARKO:
'Ajde, bre, brate, ne možeš ni sedam piva da eksiraš... Kakav si ti to majstor?.

MRAVKE:
Majstor, a? ... Jaaaooo... Dajte mi nož zapaliću mu kuću!
Daj mi flašu ovamo, pederu jedan!
Idemo... Tri,četiri, sad!

(počinju da piju. Nina menja Markovu flašu za praznu sa stola.Mravke popije pivo i s treskom spusti flašu na sto. Zatetura se, pijano, tih, zavrćući jezikom) 'Ajmo, 'ajde, svi u napad, 'ajmo, 'ajde... (sedne) Baš ste mi nedostajali, majke mi... Dugo vas nisam video, sad, kad sedim s vama... Toliko mi je dobro da se ne bih začudio ni da čujem da je ... Pao Sloba!

NINA:
Vidiš. A kad te u noći u kojoj bi i Sloba mogao da padne zamolim da odeš po neki... pišljivi burek... Šta mi ti kažeš?
(Mravke ustaje, i pijano zagrlji Ninu.)

MRAVKE:
Pičko jedna obična! (bučno je poljubi u glavu) Ići će!
Eto. Ići će, za moju krštenu kumu! Eto..

(S mukom izlazi kroz prozor. Nekoliko puta padne. Na splavu se menja svetlo. Marko vadi iz ranca neki cd i iz šteka na patici staniol.)

MARKO:
Dodi ovamo.

NINA:
Heroin?!

MARKO:
U grumenu... To je od Nikovog lerdija... Iskusno...

NINA:
Pa ti si to u zikrići, a? Je l' te setre? A?

MARKO:
Koliko hoćeš da ti izvučem?

NINA:
Marko, ja sam se zaklela da to neću nikad da probam ... Sećaš se?

MARKO:
A... Pa, šta? Tdž. Ceo grad je na ejču... Boli nas kurac...
(Nina nervozno ustaje)

NINA:
Koji grad, Prodanoviću? Ti i Nik? Vaše diskontarije?

MARKO:
Tdž... Optimistična si kad provedeš oko godinu dana u Crnoj Gori...

(Nina ustaje i rasprema stvari sa stola. Onda opet sedne, i gleda šta ovaj radi)

NINA:
Kakav je feeling?

MARKO:
Tdž... (malo odcuti) Znaš ... Je l' znaš kakve je boje svetlo na Senjaku, kada leti zalazi Sunce?... Ili... Onda, u skloništu, kad si ti govorila ono sa glume a ja te pratio na gitari?

NINA:
(odsutno, ravnio) "Ja sam galeb. Ne , to nije ono..."

MARKO:
Da, ma to je to... To si govorila.

NINA:
Monolog s prijemnog...

MARKO:
Ili kao kad slušaš Radiohead...

NINA:
Kakve sve to veze ima sa dopom...?

MARKO:
Isti, dovoljno dobar osećaj za propadanje u neko... nežno stanje svesti... Čš-čš... Tdž.

NINA:
Kao da možeš da promeniš svet?

MARKO:
Nema razloga za bolji svet. (svuče crtu) Na pajdu izvališ da nema razloga za bolji svet. Ništa ne možeš da promeniš. (ušmrkne)

NINA:
Što Marko, to ?

MARKO:
Sa Nikom... l, onda, sa Kristinom, zezanje...

NINA:
Kojom Kristinom?

MARKO:
Mojom devojčicom... A, da, ti ne znaš... Kristina... Mnogo nam je dobro... Ono, tdž... Je l' znaš ti nju? Nikova ortakinja iz osnovne...

NINA:
Ona sa zelenom kosom?

MARKO:
E, da... Samo je sad srebrna...

NINA:
Je l' rnoj neka opsesija farbanje kose?... Je l' ona frizerka?

MARKO:
Tvoja koleginica, samo studira u Parizu...

NINA:
Fensi. ... Kad će u Pariz?...

(ustaje i šeta po prostoriji. Marko je već ne čuje jer je u stondu. Ona ga vidi, priđe.)

Marko! Nemoj da mi stondiraš ovde, pičko.

MARKO:
Šta kurac... Šta?

NINA:
Kad bi Nik pojeo govno, je l' bi i ti ?

MARKO:
Molim?

NINA:
Pitam te je l' ima situacije u kojoj Niku možeš da kažeš ne?!

MARKO:
(uspravi se) A ti?

NINA:
Šta ja?

MARKO:
Što si to pitala?

NINA:
... Mravke, moj kum, otišao je po burek, ako ga se još sećaš, ima diplomu. On je VK... Čovek je jebeni majstor.

Kapiraš? A ti nemaš ništa, Prodanoviću. Ti si moj najbolji prijatelj. Imаш sluha, nisi glup, dobro sviraš, i ti si radnik u diskontu pića Nikove keve! Pa, kako da nisi shvatio?

MARKO:
Što me gušiš?... Je l' si ti moja mama?! Šta? Tdž.

NINA:
Ne daj Bože da budem ko tvoja mama. Samo sam pitala ima li jedne situacije u kojoj bi Niku rekao ne!

MARKO:
Kad to čak ni ti, gospodice Novaković, nisi mogla!

NINA:
Molim?

MARKO:
Znaš na šta mislim!

NINA:
Na šta?!

MARKO:
Na tvoj prijemni, na noć kad si bila kod njega, na...

NINA:
Šta s tim...?

MARKO:
Znam da si spavala sa Nikom!

NINA:
Lažeš!... Odakle znaš?

MARKO:
Znam i detalje... Znam i za ogrlicu i...

NINA:
Odakle znaš?!

MARKO:
Pa, kako? To mi je najbolji drug...

NINA:
Najbolji drug? Idiose! On nije ničiji najbolji drug, ni-či-ji...

MARKO:
A ti znaš?

NINA:
On nije tvoj drug, on je sin tvoje gazdarice budalo!

MARKO:
A ti si drugarica gazdaricinog sina, koja mu se brže bolje uvalila u krevet... Koja si glupača!

NINA:
(šamar) Nemoj to više nikad da kažeš! Je l' ti jasno?!

MARKO:
Aaa! Smiri doživljaj.

NINA:
Pederčino!... Je l' i ti spavaš sa njim?
Skinula sam ti dečka, je l' to ?!...

MARKO:
Nina, šta ti je?

NINA:
Znaš šta mi je? Ti! Ti si latentno homoseksualni, drogirani, neobrazovani, neodgovorni, uobraženi sin svoje lude keve! Ti si rođen tužan! Nemaš nikog, Marko! Ja se tebe... Gadim!

MARKO:
... Zar nisam ja tvoj najbolji prijatelj?

NINA:
... Nikada. Mi to nisi rekao. To što imam sa tobom, to je bolest, ne bliskost. Ja sam bolesna od griže savesti! Nikada ništa nisi uradio kako je trebalo.

MARKO:
Otkud ti znaš? Tdž. Misliš da imaš prava nekog da vredaš, a je l' to misliš?...

NINA:
... Pederu... Kao žena si od te droge!...
Gde je Nik?... Hoću da ga zovem? (uzima telefon)

MARKO:
E, kurac! Misliš Da njega boli dupe za tebe? A? Tebe on kao voli? Tebe voli? Tebe niko ne voli u ovom gradu! Misliš da će prestati da se gudrira zbog tebe?! E... Nemoj da ga zoveš.

(otme joj slušalcu)

NINA:
Šta to radiš, Marko?

MARKO:
Misliš da će hteti da te čuje?

NINA:
Vrati mi taj telefon.

(otme mu telefon, odgurne ga od sebe, Marko je gleda s iščekivanjem)

MARKO:
Šta? Šta ti ima njega da zoveš?!

NINA:
Da nisi peder, možda bi neke stvari uspeo da shvatiš.
(lukavo se osmehne)

MARKO:
(tiho, za sebe, gledajući Ninu koja okreće broj na telefonu)
Ja nisam... peder.

NINA:
Nik?! Kad dolaziš?... Šta?... Ne... Ne seri... Pališ!...
(prekida vezu) Nik kaže...
... Pao je Sloba!

MARKO:
Laže!... Ne... Ne moguće.

(Nina stoji zbumjeno na trenutak, zatim preskoči kroz prozor i izđe napolje. Marko ostane na splavu. Svetlo u splav kućici se ugasi.)

5.

(Nina staje blizu ograde splava, čuje Nikov auto kako se parkira, a zatim ugleda Niku koji utčava na scenu.)

NIK:
(dere se) Goooootooov je! Gotoooov je! Pobeda! Pobeda!

NINA:
(prilazi mu) Nik!!!! Bez svega?... Ne mogu da verujem!

NIK:
(beogradski) A bez svega!... Dobro došla u Slobodnu Srbiju!

NINA:
(rasjejano) ... Kući...

NIK:
Lepo izgledaš...

NINA:
(zaplače se) Kako se osećam dobro i izgledam, a izgledam kao krpa... Zašto si napravio takvo sranje????

NIK:
Ma, koje sranje? Je l' Prodanović tu? (Nina klimne glavom nemoćno) ... Jeb'o sam mu kevu noćas... Izvini...
(utrčava na splav)

NINA:
Stani!... Zašto si mu rekao da si spavao sa mnom?

NIK:
Molim?!

NINA:
Što si ga navuko na drogu?

NIK:
(vrati se ka njoj) Devojčice! Niko nikog ne može da navuče, znaš! Ljudi se navlače sami, je l' jasno?!

NINA:
Što si mu rekao da si spavao sa mnom?

NIK:
Molim? Znaš da to nije istina... (krene ka splavu, dobaci)
... Jebaću mu mater...

6.

(Nik ulazi na splav kroz prozor, Nina brzo uđe za njim, svetlo na splavu se ponovo pali.)

NIK:
Što mi praviš pakao od života, bre?! (udarac)

MARKO:
Aaaaaa!

NIK:
Nije heroin lopta!
(Udarac, Marko vršne.)

NIK:
Zašto si rekao mojoj kevi za heroin, breeee????!!!!

(*udarac*)

Nisu to vaše diskontarije!

(*gurne ga, on padne*)

MARKO:

Nisam, Nik... Nisam...

NIK:

Tuko sam danas čaleta, je l' znaš?! Rođenog čaleta. I mor'o sam da zapalim s gajbe. Zbog tebe. Zato što nisi normalan.

MARKO:

Nisam, brate!...

(*Udarac*) aaaaa!!!

NIK:

Nisam ja tvoj brat! (*udarac*) Nisam ja tvoj brat! (*udarac*)

Ti si zaboravio da sam još uvek ludi od tebe?! ... Je l' si zaboravio? I da ćeš bez mene najebati, je l' si i to zaboravio?! Ubiću te, Prodanoviću! Ubiću te, razumeš??!!

MARKO:

A.... (*udarac*) Nemoj!!!

NIK:

Nemoj molim te!

MARKO:

Nemoj... Molim te!

NIK:

Pola grada me juri, je l' si svesan ? Reko' si mojok kevi za koga dilujem, je l' si svesan?!

MARKO:

Nisam...

NIK:

Šta nisi? (*Udarac*) Nisi svesan?!

MARKO:

Nisam rek'o...

NINA:

(staje između njih dvojice, vidno je uplašena)

Što si rek'o da ti je Nik rek'o da si rek'o... da si... Da sam spavala s njim?!

NIK:

...Što si prič'o da sam spav'o s Ninom?! (*Udarac*)

MARKO:

Aaaaaaa!!!!

NIK:

A! A! A! A? ... Ne mogu da te bijem kad se dereš ko pička.

(*Nik je gurne u stranu, Marku*) ... Izlazi napolje! (*Marko izlazi, dok je na prozoru*) Od sutra ne radiš kod moje keve, i nema te kod mojih gajbi , je l' ti jasno?!

MARKO:

Jasno mi je!

NIK:

Daj mi karticu iz telefona.

MARKO:

Što?

NIK:

Je l' ti mene zajebavaš? (*povuče ga za uvo*)

MARKO:

OK, aaa... Evo...

(*Dok Marko vadi karticu iz telefona, Nik mu ne pušta uvo*)

NIK:

Tako... tako... (*stavlja karticu na sto*) I nemoj da ti padne na pamet da pozoveš moju kevu... 'Ajde sad pali! Je l' jasno?

MARKO:

Da.

NIK:

Šta je jasno?

MARKO:

A koji ti je kurac , Nik?

NIK:

Šta je jasno?...

MARKO:

Da više nismo... Da više ne dolazim na posao, i da...

NIK:
...ću da te ubijem, ako pozoveš bilo koga iz kraja, ako se javiš mojoj kevi na ulici, i ako se meni javiš na ulici. Jasno?

MARKO:
Jasno...

NINA:
Ma, prekini, Nik... Prekini! (*Marku*) 'Ajde pali!

NIK:
Reci!

MARKO:
Jasno mi jeeee!

NIK:
Žena te brani, pičko, žena te brani!... 'Ajde sad pali!
(*gurne ga, Marko udari o ogradu, preplašeno izade sa scene, teturajući se.*)

NIK:
Pičke materine. (*sedne*) Evo ti kartica, je l' imaš? Uzmi.

NINA:
(*histerično vršti*) Ma kakva kartica, je l' si ti lud?! Šta si uradio? Pogledaj šta si uradio?

NIK:
(*čvrsto je zagrli, ona prestane da viče*)... Ni, napravio mi je sranje! Razumeš?! Ja ga zaposlio... Jebote, živeo je kod mene...
Razumeš?... Je l' mu je kući sranje. I dao sam mu telefon, bre, i garderobu, i kintu, ej... Mojne da plaćeš... (pomazi je po kosi).

NINA:
Nik, on je... Zašto si mu dao da se drogira?!

NIK:
(*sedne za sto, mota džoint*) On je punoletan.
(*Nina plče*) ... Znam da ste Vi zajedno odrasli, i te vaše Senjačke fore, znam... I video sam trista morona koji su se navukli, ali ovaj je ostao bez mozga, razumeš?!... Ja sam mislio da ste vi dobra deca, keve mi. Mislio sam da će mi mali biti zahvalan. Kapiraš? Izvuk'o sam ga iz sranja, bre. Jebi ga. Danas me šutnuo s gajbe, s rodene gajbe, brate, jer je celo leto pio s mojom kevom... možda je i jebo...

Otkud znam? ... Prodanović. Brate, vaše dete pod vašom kontrolom. Ko da je pandur.

NINA:
I gde ćeš sad?... Da živiš?

NIK:
Znaš ti Kristinu?

NINA:
Markovu devojku?

NIK:
Kog Marka?

NINA:
Pa, Prodanovića... Onu sa srebrnom kosom...

NIK:
E, da ali nije ona njegova devojka...

NINA:
On mi je tako rekao...

NIK:
Bate, on je prs'o! ... (smeši se) Reko je da je Kristina njegova devojka? Hahaaa! On je lud, jebote... Mada, Kristina ti dode nekako... svačija... znaš? E, Ona... Juče je zapalila za Francusku. Tamo je izdržava neki matorac... pa sam kod nje na gajbi za sad... (*zapali džoint*) Gde ti je Mravke?

NINA:
(*sedne do njega*)... Zašto si rekao Prodanoviću da si spavao sa mnom?!

NIK:
(*doda džoint*) ... Nisam mu rekao, bre. On mnogo laže, keve mi... Nisam mu ništa rekao.

NINA:
A odakle zna za ogrlicu?

NIK:
Koju ogrlicu?

NINA:
Tu koju imaš oko vrata.

NIK:
(*pipne ogrlicu koju je Marko poklonio Ninj*) ... Ovu?...

Pazi ta ogrlica ima čudesno poreklo... Zona sumraka, majke mi. Našao je Prodanović u mom krevetu, a ja nemam pojma ko je tu ostavio...

NINA:

Nemaš pojma?...

NIK:

To veče sam bio na nekom LSDu i sećam se da sam bio u Barutani, i ničeg se više ne sećam... Ni gde sam bio, posle, ni s kim...

NINA:

Ne sećaš se?

NIK:

Pa, Kiseline... Klasičan bed. Imaš rupu u mozgu kad se probudiš.... A ogrlica je baš kul, a?

NINA:

Nik, tu sam ti ogrlicu JA ostavila.

NIK:

Ne seri?... Mi smo se videli to veče?!

NINA:

Ja sam te večeri s tobom izgubila nevinost.

NIK:

Dobra fora.

NINA:

Nije fora, Nik!

NIK:

Pališ me?

NINA:

Ne... Nemoguće da se ne sećaš... Ja... Ti si... Pa, samo sam tebi rekla da nisam ušla u uži izbor... Rekao si mi ... Da me... Da ćeš se skinuti dok se vratim... da...

NIK:

Izvini.

NINA:

Šta?

NIK:

Ja tebe volim. Kao drugaricu... Kapiraš? Ako... Ako je nešto bilo ja... Stvarno nemam pojma... Izvini...

NINA:

Nema tu izvini, pičko! Nema izvini! Koje su to pederske žvake, Nik?! Kako se ja jebeno sećam?! I ja sam gutala istu kiselimu! I ja! Bila sam u kurcu zbog prijemnog, htela sam da se ubijem... Ne mogu da verujem koja si pička!

NIK:

...Slatka si kad se iznerviraš.

NINA:

Ma, jebi se!

NIK:

Ej...Nemoj da se ljutiš?

NINA:

A šta da radim, pičko?! ...Šta da radim?!

NIK:

Sedi ovde...Tako.

Ti si ... Ti si super, razumeš? Da sam ja neko drugi bio bih zaljubljen u tebe...Ali, nisam. Ja, Nina... Ja ne smem!

NINA:

Ti ne smeš?!

NIK:

Zbog tebe.

NINA:

Opasna sam? Zajebana ko kratko ćebe, je !?

NIK:

Zbog mene, ustvari. Tebe bi mesec dana sa mnom smračilo za ceo život. Pa, ne... Znaš i sama... Pa, nisi ti takva devojka...

NINA:

Kakva devojka?!

NIK:

Nisi ti... mala Kristina... Nisi to, razumeš. Ti si pametna, talentovana... Nisi navučena. Nisi drolja... Ti treba da pališ!

NINA:

Da palim?

NIK:

U neki Holivud, jebote! S nekim pametnim tipom, bre... Ja ne bih mogao da te sačuvam... Od sebe.

(*Nina mu udari šamar, on ne odreaguje.*) Ti očigledno ne kapiraš ko sam ja...

Nina. Ja sam, Nina, navučen. Od šesnaeste godine, kapi-raš?... I samo pravim sranja. Mene ni jedna riba ne pali ko gan. Ti nisi iz te priče...

(pauza)

NINA:
Šta sad da radim?

NIK:
Mislio sam da si upisala glumu...

NINA:
Ma, prekini s tim.

NIK:
Ma, naći ćeš vezu, upisaćeš, šta?... Znaš ti da je ona, bre... Neda Arnerić četiri puta polagala prijemni?

NINA:
Valjda Mira Karanović?

NIK:
Ma, otkud ja to znam... Nina.

(*duga tišina, Nina briše suze, pokušava da izgleda mirno*)

NINA:
Kako je u gradu?

NIK:
Luuuudnicaaaa... Demokratija. Znaš koji će sad tek priliv gudre da bude... Hoćeš da idemo u grad?

NINA:
Ne.

NIK:
Da te vozim kući?

NINA:
Ne.

NIK:
Hoćeš... Još da varimo?

NINA:
Ne.

NIK:
Hoćeš da ti poklonim stolicu ...?

NINA:
Ne!

NIK:
Iz skupštine?

NINA:
Neeee!

NIK:
Pa, je l' hoćeš nešto od mene?

NINA:
Ne! ...

NIK:
A sa mnom?

NINA:
S tobom sam možda nešto htela, ali... In su promene.

NIK:
Da.

NINA:
Da.

NIK:
Čak je i Sloba pao.

NINA:
Da.

NIK:
U jebote! Tvoj čale će sad da se vrati, a?

NINA:
Da. Vidiš kako se sećaš...

NIK:
Da. (*duga tišina*)

NIK:
Onda, palim ja...

(*Nina mu pokaže rukom ka prozoru, on krene, pa se vrati*) E, izvini za splav... Pazi... Tu sam štekovao neku robu... I valjda je Prodanović mnogo prič'o, pa su čuli ovi

Zemunci, i... jebi ga. Mislim, mene je to više koštalo nego popravka splava...

NINA:

Krenuo si.

NIK:

A, da. 'Ajde... Čao.

(*Opet krene, pa se vrati. Skine ogrlicu i stavi joj je u ruku.*)

Nek bude kod tebe...

(*Izade. Čuje se kad upali kola i njima brzo krene*)

7.

(*Nina baci ogrlicu iza svojih leda, u reku. Napolju počinje da svijeće, čuju se ptice. Počinje pesma NAJDUŽI JE POSLEDNJI SAT grupe BLOCK OUT.*)

NINA:

TDŽ.

(Nina izvadi novčanicu iz džepa, pažljivo je savije u rolnu. Stavi je u nos, ušmrkne lajn heroina preostao na stolu.)
Ćuti, i čeka u tišini, da sa svetlo promeni. Ulazi Mravke, mokar i pocepan. U ruci nosi masnu hartiju.

MRAVKE:

Je l' si čula da je pao?

NINA:

Čula.

MRAVKE:

Evo ti burek.

(*daje joj burek, Nina hoće da povrati, skloni ga od sebe.*)

NINA:

Hvala.

MRAVKE:

Iš'o sam do Ceraka. Tamo ima pekara, i radi.

NINA:

Je l' si ti nekad radio dop, Mravke?

MRAVKE:

Probo sam jednom, kod burazera u Banji, da vidim kako je

NINA:

I kako je?

MRAVKE:

Meni je bilo bezveze. Ništa nisam izvalio.

NINA:

Kako nisi?

MRAVKE:

Otkud znam... Jebes drogu.

NINA:

Možda je bila loša...

MRAVKE:

Ma, ne razumem ti se ja u to... Prest'o sam čak i da varim u zadnje vreme. Samo ponekad s Cigojnerom... Mislio sam da će da imam više kinte, al' tek sam posle provalio da me duvanje najviše i sjebalo.

NINA:

Da ti izvučem jedan lajn od dobre, a?

MRAVKE.

Da nisam počeo da duvam, možda bih sad još igr'o fudbal, ko zna... Al' jebi ga...

NINA:

Da ti izvučem?... Nije ništa strašno, videćeš...

MRAVKE:

(*tek sad vidi da mu Nina priča o heroinu na stolu*)

Odakle ti to?

NINA:

'Ajde, Mravke... Nemoj da si pička...

MRAVKE:

Ma, neka jebote... Neka...

NINA:

Vidi, ovako... (*Nina izvlači crtlu od heroina preostalog na stolu, savija novčanicu, i nabije je u nos*). Uzmeš ovako, i što jače ušmrkneš.

MRAVKE:

Ma, ne mogu ja to Nina... Nešto sam i prehladen...

NINA:

'Ajde, Mravke, bre...' Ajde... (*gura mu novčanicu u nos, nabija mu glavu na sto, Mravke se otima, na kraju malo ušmrkne.*)

NINA:

E, tako. Je l' si uzeo sve?

(*Mravke trudeći se da Nina ne vidi oduva prašak sa stola.*)

MRAVKE:

Aha.

NINA:

Ti si moj najbolji drug.

(*muzika se pojačava.*)

MRAVKE:

Gde su ostali?

NINA:

Otišli.

MRAVKE:

Znaš šta? Ja ustvari, nisam nikada.

NINA:

Šta?

MRAVKE:

Rekao sam ti da sam probao, a nisam.

NINA:

Ma, znam. I ja sam Marku rekla da nisam, a jesam..

MRAVKE:

Je l' si ti to plakalá?

NINA:

Ma, ne.

MRAVKE:

Nego?

NINA:

Ništa. Mislim, Tdž.

(*ustondira, Mravke je gleda i on polako tone u stond. Muzika razvaljuje. Scena utone u mrak. Ostaje osvetljena samo tužna vrba. Pod njom nema ničega.*)

Sintaksa i morfologija reči Tdž

Tdž je jedna od najkraćih i najbesmislenijih reči u srpskom jeziku.

U beogradskom žargonu pojavila se devedesetih godina, u popularnoj muzičkoj emisiji GETO na radiju "Studio B". Ova emisija se bavila crmačkom muzikom (hip-hop, rap, soul, r&b) pa je kao takva ostala ključna za razvoj mlade beogradske hip-hop scene.

U emisiji GETO postojao i je kviz koji se zvao "Tdž GAME". Koncept ovog kviza sastojao se uglavnom u ponižavanju slušalaca postavljanjem pitanja na koja je nemoguće pametno odgovoriti.

Reč Tdž, u kvizu je korišćena kao sinonim za žargonske reči: bedak, blam... Međutim, kako se izlizala od upotrebe, ova rečka se udaljila od svog prvobitnog značenja. Ona je postala poštupalica, univerzalna uzrečica kod koje nije bitno značenje, već zvučanje. To je zvučanje tupog udarca. To je zvučanje stanja svesti prosečnog srpskog omladinca.

Ako to stanje nazovemo očajanjem, onda Tdž znači očajanje. Ako to stanje nazovemo beznađem, onda Tdž znači beznađe. Ako to stanje nazovemo: otupelost, onda nema reči koja je bolje ilustruje od jednosložne, tupe i nadasve besmislene rečice Tdž.

Tdž je, dakle, nešto poput legendarne uzrečice "Dow!" crtanog junaka Homera Simpsona. Kako Tdž zapravo ne znači ništa, ovu reč ne treba objašnjavati već dokazati. Jer Tdž nije reč. Tdž je nedostatak reči. Tdž znači ne znati šta da kažeš. Zvučanje ove reči definiše njenu značenje.

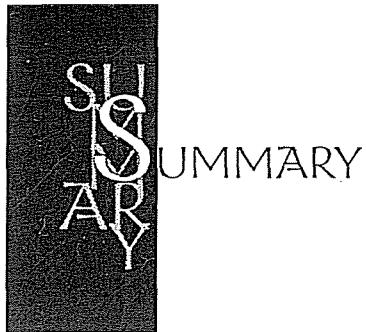
Foto: Ivan Marković



BELEŠKA O AUTORU

Milena Minja Bogavac rođena je 9 februara 1982. u Beogradu. Završava treću godinu studija Dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Od 1999. godine radila na više od deset pozorišnih i filmskih projekata u okviru pozorišne trupe DMS, od kojih su najvažniji: *Tišina* (u selekciji ove godišnjeg festivala u Edinburgu), *Toržestvo Šaljapinu* (u Narodnom Pozorištu), *Playflashbeck@beton* (u Beton halu teatru), *Yes to art* (ulična manifestacija otvaranja 36. Bitef) i *442* (dokumentarni film o stvaranju umetničke asocijacije s mladim zagrebačkim umetnicima).

Njena prva drama *North Force* u režiji Jelene Bogavac nalazi se na repertoaru Bitef teatra. Jednočinka *Svi drugi* prevedena je na norveški i biće ove godine premijerno postavljena u Oslu, kao deo omnibusa *nastalog* u okviru radionice čiji su učesnici bili mlađi pisci iz Srbije i Norveške.



in

this issue of *Teatron*, our regular feature on the history of the national theater, *Theater History / Reappraisal*, is devoted to Jovan Sterija Popovic's comedy *The Patriots*. The choice was motivated by several reasons. Firstly, this play is almost universally regarded as the most important – if not the most important – play written in the Serbian language; secondly, this year is the comedy's 150th anniversary (we must note that *The Patriots* have never been precisely dated, although the comedy is believed to have been written in 1853); thirdly, the new building of the Yugoslav Drama Theater was recently inaugurated with a performance of *The Patriots*, directed by Dejan Mijac. Finally, the topicality of the play in the context of contemporary Serbian society is quite striking.

We must point out that Sterija Popovic's play has not been analyzed solely from the dramaturgical or theatrical point of view. On the contrary, we were interested in placing the play in a broader socio-culturological context, and we therefore invited eminent experts from fields other than theater studies to contribute to the feature. The first text is by Dejan Mijac, who first directed *The Patriots* for the Yugoslav Drama Theater in 1986, making a strong mark on the history of the contemporary Serbian and Yugoslav theater. The emphasis of his article is not so much on the policy of sham patriotism as on the ordinary people who make this policy possible. The writer Ljubomir Simovic has written an essay about the play, focusing on its extraordinary topicality. The international law expert Vojin Dimitrijevic shares his insights into the socio-political and culturological aspect of *The Patriots*, drawing inspired and witty parallels between the

political instrumentalization of patriotism at the time the play was written and the present moment. The dramaturge Petar Grujicic draws attention to an interesting and hitherto insufficiently researched dimension of Sterija Popovic's opus – the relationships between his male and female characters. The dramaturge Ksenija Radulovic writes on directors' visions and the more important productions of *The Patriots*, with a special look at Mijac's 1986 direction which – albeit unconsciously – anticipated numerous events in Serbian history. The theaterologist Milorad Rikalo puts *The Patriots* into the appropriate context of Sterija Popovic's opus and writes about the factual basis and other historical points of reference relevant to an analysis of the play, while the distinguished historian Predrag J. Markovic writes about the historical background of the play.

The section *Museum Chronicle and Essays* carries texts about the activities of the Serbian Theater Museum: a review of the exhibition on Puccini written by Andrea Dardi from the Italian Culture Institute, Feliks Pasic's interviews with the playwright Biljana Srbjanovic and the critic Vladimir Stamenkovic (which form part of a cycle, "Interview with an Artist," conducted by Pasic), and Milan Vlajcic's review of a monograph on Karlo Bulic.

The *Theater Aesthetics* section focuses on the provocative topic of *The Theater and "New Media,"* which we hope that Serbian playwrights, directors and other people involved in the theater will find stimulating, despite the fact that the theatrical environment in which they create is predominantly conservative. We are interested in two aspects of this relationship: the application of new media/technologies in the contemporary theater and the theatrical mechanisms that serve as a matrix in modern media. The editor of the feature is Anja Susa, who has written the introductory text, while the first installment of the feature brings texts about the new "theatrical software" – "ChoreoGraph" (presented to *Teatron* readers through Scott DeLahunta's interview with members of the *Barrieadale Operahouse* art group), as well as about the theatrical aspects of the popular TV Quiz *Millionaire* in a text by Aneta Lazic and Sasa Miletic, students at the Vienna Theater, Film and Media Institute.

The *Chronicle of the Contemporary Theater* features a text on the very interesting, specific and underresearched genre of the comic ballet by Svetozar Rapajic, professor at the Faculty of Drama Arts in Belgrade, and the occasion for a closer look at this genre is the startling fact that within a single month two of Moliere's comic ballets, *The Nobleman Citizen* and *The Hypochondriac* have been staged in Belgrade theaters. Vesna Radovanovic writes about the productions in the regular theater review column. Gorica Pilipovic has reviewed the successful Belgrade production of the opera *Salome*.

In the *Book Review* section Jovan Cirilov writes about Predrag Kostic's book *German Drama and Theater in the Late 20th Century*, highlighting the important links between the Serbian and German theaters. Srdjan Simonovic has reviewed the dramatization of Salman Rushdie's novel *Midnight's Children*, which has just been published in book form in New York. The ballet critic Milica Jovanovic writes about the deceased ballet dancer Gradiimir Hadzi-Slavkovic in the *In Memoriam* column.

In the section *The Contemporary Scene* we continue to present trends in world theater and drama. This issue features an article by Jack Bradley, the literary manager of the Royal National Theatre in London, in which he writes about his very interesting experiences as literary manager of a theatrical company, which is a profession specific to the British theater and therefore less well known in other countries – it can only tentatively be compared to the role of a dramaturge in a "Continental" theater. As always, the last feature in the issue is the text of a contemporary Serbian play; this time it is the play *Tdž or the First Three* by Milena Ninja Bogavac, a student of Dramaturgy at the Faculty of Drama Arts in Belgrade. The play, imbued with the sensibility of her generation, is characterized by authentic, forceful and dynamic dialogue, and treats the theme of growing up against the backdrop of the dramatic historical events in Serbia in the 1990s.



DESIGNED BY MIDPOINT