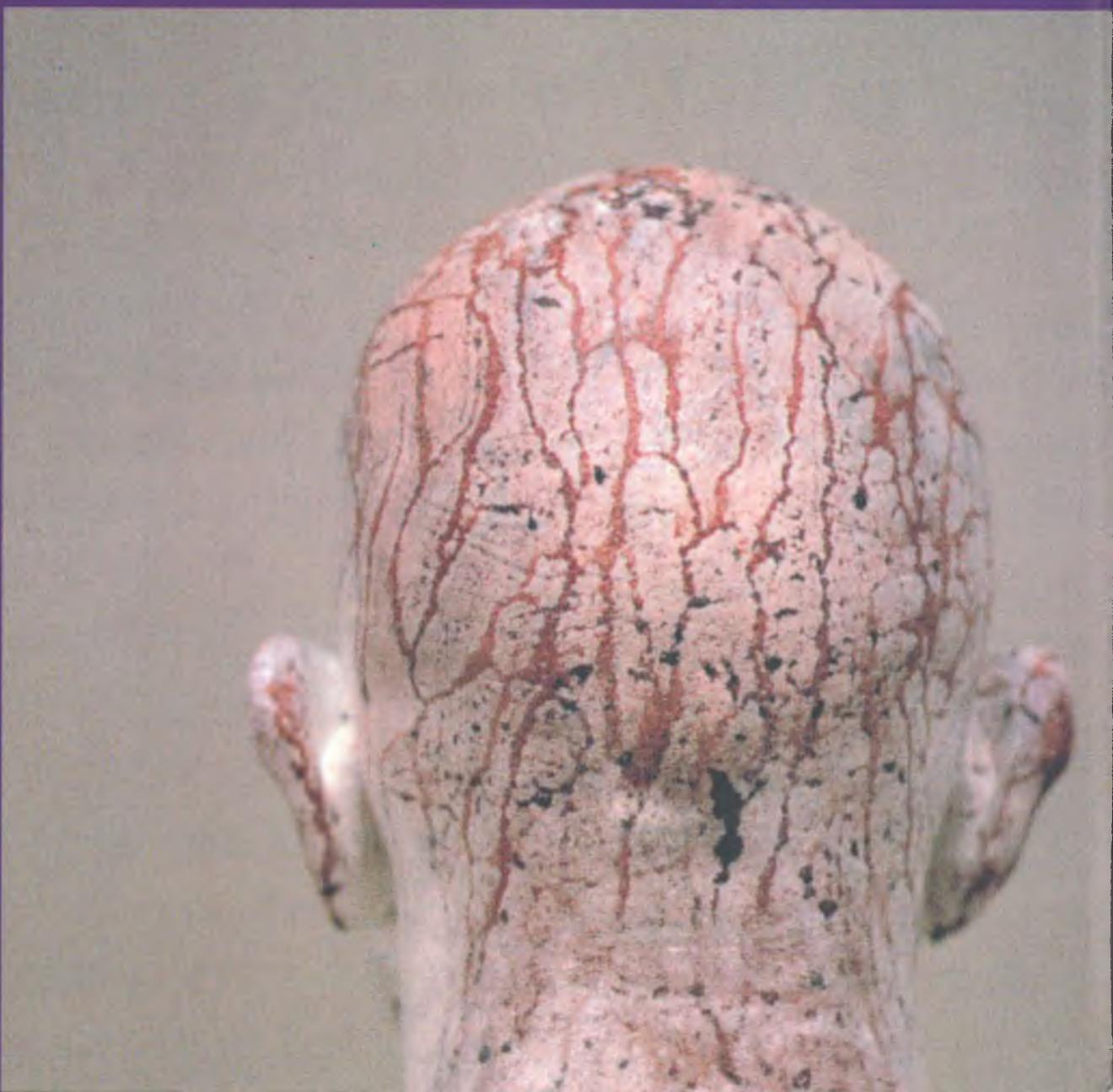


TEATRON

126/127

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



Teorija opere je 'izašla'
iz istorijskih i muzikoloških rasprava
i počela da se 'razgranava'
kroz studije kulture. Pokrenuto je pitanje
prava na teoretisanje
o operskom svetu,
a to pravo su osvojili filozofi,
estetičari, psihanalitičari, političari,
pa čak i lekari. Potreba za 'umrežavanjem'
muzikologije, matičnog operskog
teorijskog 'utočišta',
sa postmodernističkim strategijama
razumevanja primetna je
u muzikološkim tekstovima
poslednje decenije.

'Nova muzikologija' dovodi
u žižu interesovanja muzikološki diskurs
'impregniran' jezikom
drugih disciplina i aktuelizuje pitanja
kontekstualizacije koja su ranije pokrenuta...

U tematu *operski rituali 'male nacionalne kulture'*
scenom operi u Srbiji se bave
muzikolozi i teoretičari umetnosti,
teatrolozi, kompozitori,
reditelji i performeri.

Poput antropologa koji 'na terenu'
analiziraju različite
društvene rituale, i autori tekstova
ovog temata pišući o operi
u velikoj meri kritikuju i razmatraju
društvo i kulturu u kojima su
te opere nastale ili izvedene.

Žil Delez i Feliks Gatar
kulturu poput naše nazivaju
«malom nacionalnom kulturom»
u kojoj se zbog
«skučenosti njenog prostora
svaka situacija trenutno vezuje za politiku».

Jelena Novak

OPERSKI RITUALI
‘MALE NACIONALNE KULTURE’



TEATRON

126/127

Proleće 2004 / Leto 2004

TEATRON

Casopis za pozorišnu umetnost

Broj 124/125

Godina XXIX

YU ISBN 0351-7500

Izдавач

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

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

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Uredništvo

Ognjenka Miličević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Anja Suša

Grafičko oblikovanje:

Tatjana Simonović Ljubomirova

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Jezička redakcija

Mirjana Paunović

Stampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno aprila 2004.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije

SADRŽAJ

UVODNIK 5

ISTORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA Operski rituali male 'nacionalne kulture'

Jelena Novak, <i>Uvod</i>	7
Tatjana Marković, <i>Prve srpske opere između istoka i zapada</i>	9
Gorica Pilipović, <i>Tematika srpskih opera</i>	17
Ivana Stamatović, <i>Koštana kao „nova Carmen“ pro et contra</i>	21
Bojana Cvejić, <i>Dlan u zubu ili manifestovanje opere-mašine</i>	29
Ivan Medenica, <i>Uspešan novi pristup</i>	35
Jelena Novak, <i>Vera u autentičnost</i>	39
Ivana Stamatović, <i>Naša opera u Beču</i>	41
Jelena Novak, <i>Ekonomija operske traume</i>	47

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

Jelena Kovačević, <i>Pera Dobrinović</i> (povodom izložbe o Peri Dobrinoviću u MPUS)	55
Feliks Pašić, <i>Svi moji ljudi iz zavičaja</i> (razgovor s Dušanom Kovačevićem)	57
Petar Grujičić, <i>Fenomen demencije u komedijama Dušana Kovačevića</i>	71
Feliks Pašić, <i>Ne žalim za onim što je prošlo</i> (razgovor s Jovanom Čirilovim)	77
Milan Madarev, <i>Luda veruje u život</i> (razgovor s Tomijem Janežičem)	89

ESTETIKA POZORIŠTA	Funkcija tela u savremenom pozorištu
	Aleksandra Jovićević, „ <i>Dala sam svoje telo umetnosti</i> “: Prema mogućoj istoriji predstavljanja telana na sceni 97
	Ana Vučanović, <i>Jedna, druga, treća n-ta Plešuća tela</i> 115
	Ivana Sajko, <i>Mjesto za patnju</i> 125
HRONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA	Vesna Radovanović, <i>Na razmedj vekova</i> 133
	Gorica Pilipović, <i>Aeroplani i baloni</i> 139
	Milica Jovanović, <i>Sudbina umetnika</i> 141
PRIKAZI KNJIGA	Ana Tasić, <i>Edicija savremene svetske drame</i> 143
	Jelena Novak, <i>Status opere danas</i> 149
IN MEMORIAM	Feliks Pašić, <i>Miodrag Petrović Čkalja (1924-2003)</i> 152
	Tihomir Stanić, <i>Ljubomir Muci Draškić (1937-2004)</i> 157
	Mihailo Vukobratović i Aleksandar Đaja, Mihailo Bata Paskaljević (1923-2004) 159
	Milica Jovanović, <i>Dušan Trninić (1928-2004)</i> 161
	Ksenija Braun, <i>Angel Šurev (1932-2004)</i> 163
	Božo Koprivica, <i>Marina Koljubajev (1950-2004)</i> 165
SAVREMENA SCENA	Biserka Rajčić, <i>Kristijan Lupa ili režiraj samog sebe</i> 167
	Dejan Mijač, <i>Sveti trenutak ničega</i> 175
	Dimitrije Vojnov, <i>Velika bela zavera</i> 179
SUMMARY	214



Pozorišni časopis *Teatron* prevashodno je posvećen temama iz oblasti dramskog teatra u najširem smislu, dok su operski i plesni teatar prisutni u vidu kritičkih prikaza recentne domaće produkcije. Međutim, u koncipiranju novog dvobroja našeg časopisa (126/127) došli smo do uvida da su se stvorili različiti uslovi da se naš standardni temat Istorija pozorišta/preispitivanja posveti upravo nacionalnoj operskoj umetnosti. S jedne strane, nedavano su realizovana dva projekta koja nude neposredan povod za bavljenje nacionalnom operom: krajem prošle kalendarske godine obnovljena je, u okviru proslave 200 godina moderne srpske države, prva srpska opera *Na uranku* Stanislava Biničkog iz 1903, a nešto pre toga premijerno je, u Beču, izvedeno prvo opersko delo poznate kompozitorke Isidore Žebeljan, *Zora D.*, koje naši muzikolozi označavaju kao prekretnicu u istoriji nacionalne opere. Dakle, gotovo istovremeno ponudene su dve granične tačke našeg istraživanja: obnova najstarije tradicije i pojava najsavremenijih tendencija u srpskoj operskoj umetnosti. Drugi razlog za formulisanje ovakvog temata nalazi se u činjenici da se u poslednje vreme formirala jedna nova generacija muzikologa koji, koristeći se i drugim metodološkim pristupima (teorija roda, semiotika, teorija recepcije i dr.), sveobuhvatnije i studioznije pristupaju operskim fenomenima. U ovom tematu problematizovće se nekoliko opštih pitanja: odnos prema operskoj tradiciji, fenomen operske režije, inovativne pojave u srpskoj operi. S posebnim zadovoljstvom izdvajamo podatak da je intervju Isidore Žebeljan njen prvi javni istup na temu autorkinog operskog prvenca, *Zore D.*. Detaljniju i stručniju elaboraciju temata *Operski rituali 'male nacionalne kulture'* možete pročitati u uvodniku Jelene Novak.

U rubrici *Hronika Muzeja i ogledi* predstavljamo izložbu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije realizovanu povodom 150 godina od rođenja glumca Pere Dobrinovića, kao i intervjue koje je Feliks Pašić vodio s Jovanom Cirilovim i Dušanom Kovačevićem, u okviru svog redovnog ciklusa "Razgovori s umetnikom". Такode, у овој руб-

rici Petar Grujić autor je teksta o jednoj, do sada verovatno manje istraženoj osobnosti drama Dušana Kovačevića – tačnije, demenciji i senilnosti njegovih dramskih likova. Ovaj segment časopisa zatvaramo intervjuu sa slovenačkim pozorišnim umetnikom Tomijem Janežičem, koji govori o sopstvenim, rediteljskim i radio-ničarskim iskustvima tokom stvaralačkog procesa (autor Milan Mađarev).

Temat iz *Estetike pozorišta* posvećen je jednom veoma značajnom aspektu/konstituentu teatarskog čina, koji tek u teoriji 20. veka dobija odgovarajući trešman – ljudskom telu. Ovaj blok tekstova nazvan je "Funkcije tela u savremenom pozorištu" zato što želimo da što sveobuhvatnije sagledamo različite aspekte/upotrebe/funkcije tela i telesnog u savremenom teatru, da se ne fokusiramo samo na one pozorišne pojave u kojima je upotreba tela najočiglednija, kao što je fizički teatar (savremeni ples, teatar pokreta). Takođe, namera nam je da se u ovom tematu, koji će se protegnuti i na naredni broj *Teatrona*, telo ne tretira samo kao glavni aparat pozorišne umetnosti, već i kao njen relativno čest i značajan predmet (npr. teme fizičkog nasilja i drugih manipulacija telom u drami "novog brutalizma"). U prvom nastavku temata objavljujemo tekstove koji pružaju uvodnu kontekstualizaciju fenomena tela i telesnog (Aleksandra Jovićević), odnosno koji analiziraju dva različita i veoma karakteristična oblika artikulacije tela u savremenom pozorištu – savremeni ples (Ana Vujanović) i body performance (Ivana Sajko).

O predstavama recentne pozorišne produkcije pišu naši kritičari u *Hronici savremenog pozorišta*: Vesna Radovanović o novima domaćim dramskim predstavama, nastalim po delima poznatih pisaca iz nekadašnje Jugoslavije (*Everyman/Svako* od Gorana Stefanovskog i *Nevjesta od vjetra* od Slobodana Šnajdera), Gorica Pilipović o operi *Ljubavni napitak*, i Milica Jovanović o baletu *Pesnik Čajkovski*.

U rubrici *Prikazi knjiga* Ana Tasić piše o ediciji savremene svetske drame Centra za novo pozorište i igru (CENPI), koja našoj publici predstavlja relevantna dela novije dramske produkcije,

i to ona nastala izvan uticaja komercijalnih tokova (Bernar-Mari Koltes, Žan-Lik Lagars, Marijus fon Majenburg). Takođe, muzikolog Jelena Novak ukazuje na značaj knjige američkog novinara i muzikologa Džona Ričardsona *Arheologija koja peva*, a koja je jedinstvena kao primer analize i interpretacije problematike vezane za savremenu operu sa stanovišta poststrukturalističkih teorija, ali i po tome što u celini razmatra pitanja vezana isključivo za savremenu operu.

Između dva broja *Teatrona*, preminuli su naši kolege: Miodrag Petrović Čkalja, Ljubomir Muci Draškić, Mihajlo Bata Paskaljević, Dušan Trninić, Angel Šurev i Marina Koljubajev. Sećanje na njih beležimo u rubrici *In memoriam*.

U *Savremenoj sceni* ponovo se vraćamo jednoj od najznačajnijih nacionalnih teatarskih produkcija u Evropi i svetu – Poljskoj. U okviru ove vrlo bogate i značajne produkcije, izabrali smo da analiziramo jednu pojavu – delo velikog reditelja Kristijana Lupe, koje je i naša publika konačno imala prilike da upozna tokom poslednjeg Bitefa (predstava *Brisanje*). Delu Kristijana Lupe prilazimo s dve tačke gledišta: naš vodeći polonista Biserka Rajčić pruža sveobuhvatan, informativni uvid u nastanak, razvoj i recepciju Lupinih režijskih ostvarenja, dok naš vodeći reditelj Dejan Mijač nudi subjektivni doživljaj rada svog poljskog kolege, za koji ga vezuju slična poetička stanovišta. Najzad, časopis kao i uvek zaključujemo novom dramom domaćeg autora: ovog puta to je Dimitrije Vojnov s tekstrom *Velika bela zavera*, inspirisanim životom Kurta Klobajna, jedne od najznačajnijih figura rokenrola i uopšte pop kulture pret-hodne decenije. Interesantno je da je ova drama na izvestan način apartna, tačnije da tematski nema dodirnih tačaka ni sa jednim od dva za sada dominantna toku kojima su naši mladi pisci skloni (u tom smislu, jedan tok čine različite varijante drame novog brutalizma, a drugi – novi deparatizovani pogled na zbivanja iz naše nacionalne istorije.)

KSENija RADULović i
IVAN MEĐENICA



ISTORIJA POZORIŠTA/PREISPITVANJA

OPERSKI RITUALI
'MALE NACIONALNE KULTURE'

UVOD

Teorija opere je 'izašla' iz istorijskih i muzikoloških rasprava i počela da se 'razgranava' kroz studije kulture. Pokrenuto je pitanje prava na teoretišanje o operskom svetu, a to pravo su osvojili filozofi, estetičari, psihanalitičari, političari, pa čak i lekari.¹ Potreba za 'umrežavanjem' muzikologije, matičnog operskog teorijskog 'utočišta', sa postmodernističkim strategijama razumevanja primetna je u muzikološkim tekstovima poslednje decenije. 'Nova muzikologija' dovodi u žigu interesovanja muzikološki diskurs 'impregniran' jezikom drugih disciplina i aktuelizuje pitanja kontekstualizacije koja su ranije pokrenuta. "Novi pristupi muzici, od kojih je većina proistekla iz drugih polja (...) semiotika, teorija recepcije, narratologija, teorija roda, kulturološki kriticizam – to su samo neki od analitičkih pristupa koji su doveli do rađanja novih studija iz oblasti muzike. Rezultat konglomerata kritičkih aktivnosti se uobičajeno naziva *novom muzikologijom*".²

U tematu *operski rituali 'male nacionalne kulture'* scenom opere u Srbiji se bave muzikolozi i teoretičari umetnosti, teatrolozi, kompozitori, reditelji i performeri. Poput antropologa koji 'na terenu' analiziraju³ različite društvene

Fusnote se nalaze
na strani 8.

tvene rituale, i autori tekstova ovog temata pišući o operi u velikoj meri kritikuju i razmatraju društvo i kulturu u kojima su te opere nastale ili izvedene. Žil Delez i Feliks Gatar i kulturu poput naše nazivaju "malom nacionalnom kulturom" u kojoj se zbog "skučenosti njenog prostora svaka situacija trenutno vezuje za politiku".⁴

Posmatrajući svet opere u Srbiji tokom poslednje decenije moguće je uočiti raznolike društvene, operske, teatarske, teorijske, sociološke, političke, mitske, performerske, predstavljačke procese. Tatjana Marković u tekstu "Prve srpske opere između istoka i zapada" uz pomoć semiotičkih modela analizira dela *Na uranku Stanislava Biničkog* (1904) i *Knez Ivo od Semberije* Isidora Bajića (1910). Ona uz pomoć tih primera prati formiranje operske svesti u stvaranju građanskog društva u Srbiji. Kroz tekst je moguće nazreti načine na koje "operski identiteti velikih nacionalnih kultura grade internacionalni jezik opere i utiču na identitete malih nacionalnih kultura".⁵ Gorica Pilipović u tekstu *Tematika srpskih opera* uspostavlja tipologiju koja otkriva potrebu za tematizacijom nacionalnih mitova koji su većinom činili predmet interesovanja domaćih stvaralaca opere. Tekst Ivane Stamatović *Koštana kao "nova Carmen"* – *pro et contra* u okviru domaće teorije muzike pionirski komparativno analizira *Karmen* Žorža Bizea i *Koštanu* Petra Konjovića koristeći i aparaturu teorije roda. Bojana Cvejić, rediteljka nekoliko operskih dela koja su tokom devedesetih godina postavljena u Beogradu, teoretizuje u tekstu *Dlan u zubu ili manifestovanje opere-mašine* sopstvena iskustva u polju operske režije. Ivan Medenica kritički posmatra mehanizme domaćeg sveta opere na primeru opere *Saloma* Riharda Štrausa koja se ukazala kao *prošiveni bod* (fr. *point de capiton*), element koji menjaju celokupno polje značenja u koje je uveden. Način na koji je izvođenje Štrausovog dela preispitalo uvrežene konvencije domaćeg operskog sveta deluje upravo po tom principu. Kompozitorka Isidora Žebeljan u intervjuu *Vera u autentičnost* govorio o svom prvom operskom delu *Zora D.* (2003), nepoznatom domaćoj kulturnoj javnosti, ali sa uspehom prikazanom u inostranstvu, uz koji donosimo i sazeto svedočenje sa jednog od bečkih izvođenja iz pera Ivane Neimarević. Najzad,

Jelena Novak u tekstu *Ekonomija operske traume* vezujući svoj diskurs za teoriju kulture i (post)psihoanalitička učenja razmatra tri dela koja su uspostavila scenu domaće savremene opere: *DreamOperu* Jasne Veličković, kamernu operu *Narcis i eho* Anje Đorđević i kamernu operu *Zora D.* Isidore Žebeljan.

JELENA NOVAK

¹ Linda Hutcheon & Michael Hutcheon, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln/London, University of Nebraska press, 1996. Linda Haćion je završila studije književnosti, a njen suprug Majkl Haćion je lekar.

² Videti: Kofi Agawu, *Analyzing Music Under the New Musicological Regime*, Music Theory Online, Volume 2, Number 4, May 1996, A Publication of the Society for Music Theory, Yale University. videti: <http://smt.ucsb.edu/mto/issues/mto.96.2.4/mto.96.2.4.agawu.html>

³ "Dok antropolozi moraju da putuju u prastare južnoameričke šume i na pacifička ostrva da bi pronašli ostatak nekadašnjih društvenih rituala, nama je dovoljno da odemo u operu. Tu su na sceni naši sopstveni neobični rituali, mitski počeci našeg društva; njegovi izgubljeni ali još uvek prisutni izvori su predstavljeni i oživljeni kako u najvišoj, tako i u najtrivijalnijoj formi.", tvrdi slovenački filozof Mladen Dolar. Videti: Mladen Dolar, *If Music Be the Food of Love*, Beograd, Teorija koja hoda br. 4, 2002.

⁴ Žil Delez, Feliks Gatar, *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998, str. 28.

⁵ Miško Šuvaković, *Poststrukturalističke rasprave o operi*, u: Paragrami, tela, figure, Beograd, Čenpi, 2001, str. 233.

PRVE SRPSKE OPERE IZMEĐU ISTOKA I ZAPADA



Isidor
Bajić



Stanislav
Binički

Paradigmatični primeri srpske opere građanskog društva su prva izvedena operska dela – *Na uranku* Stanislava Biničkog (1904) i *Knez Ivo od Semberije* Isidora Bajića (1910). Kao autori brojnih i značajnih komada s pevanjem, ovi kompozitori su pristupili pisanju opere sa znatnim iskustvom u negovanju muzičko-scenskog žanra, Binički uz to i kao operski dirigent. U odnosu na kontekst o kojem je bilo reči, opera je i u srpskom građanskom društvu zauzela ulogu prepoznatljivog koda. U skladu sa stavom da je kultura označena mitskim pričama i obredima,¹ u Srbiji su u devetnaestom stoljeću bile najzastupljenije priče o slavnom srednjovekovnom Dušanovom carstvu, o Kosovskom boju i izgubljenoj slobodi. U dvadesetom

¹ Vidi: Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

stoleću, prethodno romantizovani mit o Kosovu, kao i viševekovna borba sa otomanskim osvajačima i konačno oslobođenje, dobili su status gradivnih kodova nacionalnog identiteta. S obzirom na to da je opera kulturni model koji je reprezentovao odnos prema socijalnom okruženju posredstvom mitova, bajki i slično, ona konstituiše semiosferu.²

Prepoznatljivi kodovi su očevidni na diskurzivnom nivou: kodovi ukazuju na socijalnu ili komunikacijsku funkciju i podrazumevaju vrstu sporazuma između slušalaca/gledalaca, određenog njihovom zajedničkom kulturnom osnovom, odnosno socijalnim normama i specifičnim činjenicama. Dominantni kodovi u srpskoj umetnosti devetnaestog stoljeća bili su, kako je rečeno, vezani za izgubljenu slobodu, za težnju da je osvoje, kao i za utvrđivanje čvrstog položaja u evropskom društvu. Ovi kodovi su u operi *Na uranku*, koja je dobila titulu prvog srpskog operskog dela, i na tekstualnom i na muzičkom planu ostvareni početkom dvadesetog veka u poslednjoj etapi srpskog muzičkog romantizma – ali istovremeno i prvoj u razvoju operskog žanra. Konceptacija prve opere je zasnovana na dominaciji ikoničkih i indeksnih znakova u prikazivanju srpske istorije iz vremena Prvog srpskog ustanka, odnosno u romantičarskim okvirima recepcije ovog perioda stotinu godina kasnije. Drugim rečima, sprovedena je stroga polarizacija likova na pozitivne i negativne prema nacionalno-političkom kriterijumu, iz čega proizilazi apsolutna nemogućnost uspostavljanja mostova između srpskog i tur-skog idioma na ideološkom planu muzičkog diskursa, mada na tehničkom/muzičkom planu ova ideja nije sprovedena sasvim dosledno, kao što će biti obrazloženo u daljem toku teksta.

Obnove opere Stanislava Biničkog u poslednjim decenijama dvadesetog veka, kao i slično intoniranog Baji-

ćevog operskog ostvarenja, bile su deo aktualizovanja nacionalno-istorijski označenog konteksta. Tako je prva srpska opera i poslednji put postavljena u okvirima manifestacije proslave dvestote godišnjice Prvog srpskog ustanka, istovremeno i stogodišnjice premijernog izvedenja ovog operskog dela. Naime, opera *Na uranku* je pretpremijerno izvedena u niškom Narodnom pozorištu početkom decembra 2003., a potom i krajem decembra 2003., odnosno početkom januara 2004. godine, tačno na stogodišnjicu premijere po starom i novom kalendaru i na sceni beogradskog Narodnog pozorišta. Za razliku od recepcije opere Biničkog u prvim decenijama dvadesetog stoljeća kao ikoničkog znaka (romantizovane) prošlosti, početkom dvadeset prvog veka ona dobija ulogu simboličkog označitelja kako pomenute romantizovane slike prošlosti, tako i prošlosti same. Na taj način, načinjen je pokušaj re-uspostavljanja građanske tradicije postkomunističkog društva posredstvom opere kao institucije koja je bila i označitelj profilisanja građanske klase u Srbiji. Čini se, međutim, da ova ideja nije imala adekvatnu realizaciju u poslednjoj postavci redigovane opere, u režiji Borislava Popovića, kada su u naslovnim ulogama nastupili Ana Rupčić, Dejan Maksimović, Nataša Jović-Trivić i Miodrag Mika Jovanović, uz niški Univerzitetски hor i Simfonijski orkestar pod dirigentskom palicom Angela Šureva.³ Kao redaktor opere, Šurev je znatno osiromašio orkestraciju, a uz govo nedostatak glume većine statičnih pevača, izuzev uverljivog Dejana Maksimovića i Nataše Jović-Trivić, oslabljen je upravo glavni argument za postavku Biničkovog operskog dela – istorijski dokument i svedočanstvo o utemeljenju jedne od najznačajnijih institucija građanske klase. Opera je koncipirana kao jednočina opera verističkog brzog zapleta koji vodi do završne kulminacije, istovremeno i tragičnog zapleta – što je,

² Vidi: Jurij Lotman, "Über die Semiosphäre", *Zeitschrift für Semiotik*, 1990, 4/12, 287–305.

³ Ovom prilikom izdata je i posebna publikacija – kompilacija dosadašnjih napisa o stvaralaštvu Stanislava Biničkog, posebno onih posvećenih njegovoj operi: *Na uranku. Sto godina od prvog izvedenja*, priredila Jelica Stevanović, Beograd, Narodno pozorište, edicija "Iz istorije Narodnog pozorišta" u Beogradu, 2003.

na neki način, potvrđeno i činjenicom da je scenograf Milutin Ilić upotrebio scenografiju za operu *Cavaleria rusticana* uz manje izmene! – uz to je i nedopustivo prekinuta pauzom, čime je narušen jedinstven dramaturški tok celine. Tome je doprinela i pomenuta izražita statičnost većine vokalnih solista, kao i horskog ansambla. A o mogućnostima zanimljivije i dinamičnije interpretacije ostvarenja Stanislava Biničkog svedoči i sledeća semiotička analiza prvih srpskih opera.

Narativni nivo u dvema jednočinim operskim tragedijama, dakle, označava patriotizam u svetlu ideje vredne života kao koda prepoznavanja. Autor libreta obe opere je vodeći srpski komediograf Branislav Nušić, takođe autor drama i komada drugih žanrova. U operi *Na uranku* ovaj kod je predstavljen u okviru romantičnog ljubavnog zapleta. Priča o dva suparnika – Srbinu Radetu i Turčinu Redžep-agi – koji su zaljubljeni u istu devojku, Srpskinju Stanku koja voli Radeta, smeštena je u patrijarhalno srpsko selo početkom devetnaestog veka. Turčin, uvreden devoičnim odbijanjem njegovog udvaranja, odlučuje da se osveti mладом paru, prekida njihovo venčanje, otkrivajući dugo čuvanu tajnu: Rade je vanbračno dete. Greh njegove majke Ande (četvrti lik u operi) je neoprostiv u datom društvu, te je tragedija nezaobilazna. Završni vrhunac opere, kao u verističkim dramama, obeležen je Radetovim ubistvom majke, u nemogućnosti da joj oprosti. Tako srpsko-otomanski antagonizam jeste povod i uzrok tragike i egzoticizma.

Navedeni prepoznatljivi kod na narativnom nivou je još očiglednije izražen u operi *Knez Ivo od Semberije*, u priči o Turčinu Kulin-begu koji vodi grupu srpskih robova kroz oblast kojom vlada knez Ivo. Knez i njegovi podanici pokušavaju da oslobole robeve, nudeći Turčinu sav svoj novac. Kulin-beg oslobađa sve robeve osim lepe robinje Stanke. Odlučan da i nju oslobodi,

knez Ivo daje svoju kuću, imanje, čak i svoje oružje, ne obazirući se na uznemirene molbe i upozorenja svoje majke Boje. Kada Turčin odbija da oslobodi Stanku i pored svega toga, knez Ivo preduzima poslednji korak, odričući se srebrne porodične ikone i kandila. Videvši to, i u nemogućnosti da se pomiri sa odricanjem od najznačajnijeg tradicionalnog porodičnog simbola, majka pada umirući i tek tada, najzad dirnut njenom smrću, Kulin-beg oslobađa Stanku. Jasno je da grupa robova označava Srbe koji su spremni da žrtvuju sve što poseduju, čak i sopstvene živote, za slobodu. U obe opere, srpski narod, otelotvoren u horskom ansamblu, ima aktivnu ulogu u radnji. Na taj način, opera "reprezentuje identitet (dogadjaj, koncept, ideologiju)"; ona je znak odredene kulture, nivoa konvencija, običaja, navika, tipičnih izraza, slika, narativa.⁴

Tragedija je zasnovana na preokretu u radnji, na pravcu od situacije do njene suprotnosti (sreća → nesreća, prema Grimasu /Greimas/). U skladu sa grimasovskom vezom između modaliteta koji određuju radnju (volja, znanje, mogućnost) i socijalne imperativne (ti možeš, ti moraš, ti treba), postoji sedam mogućnosti (osma je negacija same radnje): intencionalna radnja, slučajna ili neintencionalna (bez volje protagoniste), pogrešna (bez njegovog znanja i volje), propala radnja (bez sposobnosti), nezgoda (i bez volje i bez znanja), željena (bez mogućnosti i akcije), izostavljena radnja (bez akcije).⁵ Razmatrajući Biničkovu operu, može se zaključiti da je reč o neintencionalnoj radnji, jer sin izvršava zločin iz strasti da bi kaznio svoju majku zbog greha i, sledstveno tome, zbog nemogućnosti sopstvene sreće. U Bajićevoj operi protagonist ubija majku indirektno, te se može takođe govoriti o nenamernoj akciji. Narativna gramatika obe opere prepostavlja radnju u skladu sa Grimasovim naratološkim modelom:

Dakle, navedena specifična pozicija diskursa narodne pesme ukazuje na činjenicu da dva sveta u obe

⁴ Miško Šuvaković, "Poststrukturalističke rasprave o operi", *Paragami tela i figure*, Beograd, CENPI, 2001, 216.

⁵ Prema: Jorgen Dines Johansen i Svend Erik Larsen, *Uvod u semiotiku*, prev. Stipe Grgas, Zagreb, Croatiabiber, 2000.



U ovom kontekstu, u operama su predstavljena dva suprotstavljeni sveta, otomanski i srpski. U skladu sa diskurzivnom semiotičkom analizom odnosa između teksta i muzike u obe opere, mogu se naznačiti diskurs narodne pesme ili folklora, koji ovde ima i značenja

diskursa patriotizma i njegova suprotnost, personifikacija Drugog ili diskurs Orijenta. Diskursi su jasno profilisani u obe opere kako na narativnom, tako i na muzičko-semantičkom nivou – dakle, sistemom intonacija se "definiše specifična kultura":⁶

12

1 diskurs (srpski narod)	presek (diskurs narodne pesme)	II diskurs (otomanski svet)
- pevanje uz orkestarsku pratnju	- pevanje uz orkestarsku pratnju	- solo pevanje bez orkestarske pratnje
- horsko pevanje u zapletu (prokomponovani muzički tok) uz orkestarsku pratnju	- horsko pevanje u žanr-scenama (zatvorene muzičke numere) uz orkestarsku pratnju	- solističko pevanje bez instrumentalne pratnje - orkestarsko sviranje (dodatajni instrumenti)
- silabično pevanje	- silabično pevanje	- melizmatično pevanje
- široka romantičarska melodija	- melodija u duhu srpskih folklornih napeva, mogući odjek orijentalne melodike	- projenalna melodika (sa karakterističnom prekomernom sekundom)
- dur/mol	- dur/mol, orijentalne lestvice	- orijentalne lestvice, dur/mol

⁶ Boris Asaf'ev, *Muzikačnaya forma kak process 2: "Intonacijā"*, Moskva, MUZGIZ, 1947, 154.

opere nisu strogo odvojena zbog obeležja srpske folklorne muzike. Naime, određena muzička sredstva su vezana za standardni vokabular romantičarskih zapadnoevropskih operskih numera (kao Duet Radeta i Stanke) i, u poređenju sa tim, diskurs narodne pesme dobija funkciju preseka dva sveta. Lestvice karakteristične za srpske folklorne napeve su balkanski mol, ciganski mol, odnosno one koje sadrže prekomernu sekundu /sekunde, jednu od najjasnijih asocijacija na orientalnu muziku. Ovaj interval je takođe prepoznatljiv znak gradskih folklornih melodija, koje su inspirisale i Biničkog i Bajića u brojnim horskim delima, pesmama i kamernim kompozicijama. Čini se da diskurzivni dualitet nije sproveden dosledno, s obzirom na to da su orientalni muzički elementi prisutni i u vokalnom partu likova iz srpskog tabora. Na primer, lajtmotiv kneza Ive uključuje prekomernu sekundu (a-ciganski mol). U svetu tretmana srpskih narodnih melodija u skladu sa pravilima zapadnoevropske harmonije u okvirima dursko-molskog sistema (umesto latentnih harmonskih odjeka), jasno je zašto ova oblast predstavlja presek muzike dva sveta.

Dihotomija srpsko-ottomansko uvedena je na samom početku opere pevanjem mujezina u sukcesiji sa motivima koji upućuju na srpsku narodnu igru (*Na uranku*), ili je praćeno ehom pravoslavnog pojanja (*Knez Ivo od Semberije*), što se može shvatiti kao ikonički (usled akustičkog podudaranja) i istovremeno kao indeksni znak (znaci islama i pravoslavnog hrišćanstva). Muzički materijal zasnovan na folklornim napevima i nagoveštajima pravoslavnog pojanja simbolizuje idilični svet srpskog sela (crkveni praznici, žetva, narodne igre, venčanje), uglavnom kroz horske glasove i orkestar. Odlike folklornih melodija su značajne za reprezentovanje Srba – na primer, paradigmatska funkcija paralelnih terci (nalik na folklorni napev) u dijalogu Stanke i Radeta ili tokom svadbene igre.

Žanr-scene (svadba, crkveni praznik sv. Đorda) takođe su zasnovani na folkloru i, analogno srodnima u

operama Glinke (scena venčanja u operi *Ruslan i Ljudmila*), Borodina (Polovecke igre u operi *Knez Igor*) i drugih, oblikovane su kao zatvorene numere unutar pro-komponovanog toka. Dok je glavna uloga u dramskoj liniji opere Biničkog data numeri *Hor seljaka i seljanki* (pripreme za venčanje Radeta i Stanke, što znači da je žanr-scena namenjena slikanju detalja iz života srpskog naroda), u Bajićevoj operi žanr-scene označavaju oba diskursa: svečanosti posle pravoslavne božje službe ispred crkve i turska *Igra čočeka*.

Hor seljaka i seljanki ima zanimljivu ulogu u dramaturškom toku opere: ova numera je smeštena u zapletu, mada atmosfera i muzički jezik numere ukazuju na meso to u ekspoziciji, predstavljajući odmoriste i odlažići dalji razvoj zapleta i finalnu kulminaciju. Numera je trodelne forme sa instrumentalnim uvodom (A-hor, B-solo tenor, A-hor), praćene instrumentalnom igrom (a a b a), koncipiranom kao niz četvorotakta, karakterističnih za narodne igre. Ovo dosledno, uporno (*focal*) ponavljanje je povezano sa muzičkom ikoničnošću, kako smatra Monelle,⁷ a tvrdnja je još uverljivija ako ima-



Na uranku, Narodno pozorište, 2004.

⁷ Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Reading, Harwood Academic Publishers, 1991, 68.



Foto: Miša Mustapić

Na uranku,
Narodno pozorište, 2004.

mo na umu da je ikoničnost u ovom slučaju vezana i za otelotvorene obrede. Kada se Redžep pridružuje gostima na svadbenom veselju i započinje priču o grehu Radetove majke, hor preuzima drugačiju ulogu, u skladu sa svojom novom funkcijom. Od tog trenutka do završne kulminacije i tragičnog raspleta, hor komentariše tragičnu priču, potom i dogadaje koja ona uzrokuje uzviciima, deklamativnim ponavljanjem tonova (na primer, ton septime u okviru septakorda koji izvodi orkestar) u triolama ili punktiranom ritmu.

Lajtmotivska tehnika je još jedna karakteristika obe opere, mada ne u razvijenijem vidu. U Bajićevoj operi reč je o motivu kneza Ive, prezentovanom i u vokalnom i u instrumentalnom parti (pre svega u violončelu tretiranom kao lajtembru). Lajtmotiv prokletstva u Biničkoj operi ima funkciju preseka dva osnovna diskursa, ukazujući na njihovo prožimanje. Prvi put se pojavljuje u Redžepovoj deonici u kvartetu Radeta,

Stanke, Ande i Redžepa, zatim u njegovom duetu sa Stankom i kasnije kao samostalni orkestarski motiv.

U obe opere oblast Drugog označava otomanske osvajače, odnosno, diskurs orijentalnog. Na taj način se gradi prepostavka da se racionalnost vezuje za Zapad, dok oslikavanje orijentalnog lika, uprkos određenim pozitivnim aspektima, naglašava negativne aspekte.⁸ Drugim rečima, Orijent se reprezentuje kao "čudan, egzotičan i misteriozan, ali takođe senzualan, iracionalan i potencijalno opasan".⁹ Kao što je rečeno, ovaj diskurs je predstavljen na početku obe opere posredstvom mujezinovog poziva na molitvu. U skladu sa islamskim običajima, poziv je melizmatična melodija u kojoj se ponavlja Alahovo ime. U ovaj tekstualno-muzički pol spada i *Igra čočeka* iz Bajićeve opere, predstavljajući turski ples u 9/8 (2+2+2+3) ritmu.

Očigledno je da postoji dvostruka intertekstualnost između srpske tradicije scenske muzike i evropske operske

⁸ Herbert Lindenberger, "Opera/ Orientalism/ Otherness", *Opera in History from Monteverdi to Cage*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, 161.

⁹ Bryan S. Turner, *Orientalism, Postmodernism and Globalism*, London, Routledge, 1994, 44.

muzike, posebno verističke, što uslovjava jedinstvenu (ne u vrednosnom smislu) kombinaciju strukture, muzičkih parametara, likova... (vidi tabelu).

Intertekstualnost sa evropskom (romantičarskom, verističkom) operom manifestuje se, na prvom mestu, u okviru *ideološkog* modela muzičkog diskursa, a ne tehničkog, odnosno na polju zamislji. "U muzičkim društвima postoje koncepcije i norme koje određuju ocenjivanje muzike u odnosu na norme i ukuse datog društva".¹⁰ Prethodni stav se može potvrditi iz još jedne tačke gledišta: i Binički i Bajić su bili veoma aktivni u dopri-

nosu osnovne ideološke linije srpskog muzičkog romantizma ne samo kao kompozitori, već i kao organizatori muzičkog života, muzički pisci. Oni su naglašavali neophodnost, čak zahtevali da se u muzičkim ostvarenjima koriste folklorni napevi ili melodije u duhu folklora. I upravo su folklorne melodije (kao *indeksni* znak srpske narodne muzike, ali istovremeno i simbol srpske nezavisnosti) bile razlog prenaglašenih pohvala posle izvođenja dve opere, obezbedujući *komunikativnost* kompozicija. Smatra se da su opere bile veoma uspeшne zbog prisustva narodne pesme i patriotizma. Čak je i Tolstoj

OPERA	EKSPOZICIJA (nagoveštaj zapleta)	ZAPLET	LIRSKI ANTIKLIMAKS	KULMINACIJA I RASPLET
P. Mascagni: <i>Cavalleria rusticana</i>	- <i>Preludio e Siciliana</i> (Turriduova serenada) - <i>Coro d'introduzione</i> (uskršnje jutro, crkvena zvona, seljani na seoskom trgu)	- <i>Scena (Santuzza e Lucia)</i> (motiv prokletstva) - <i>Sortita di Alfio</i> (kočijaševa pesma) - <i>Scena e Preghiera</i> (soprani hor) - <i>Romanza e Scena</i> (Santuzza e Lucia) - <i>Scena: Duetto</i> (Santuzza e Turridu) - <i>Stornello di Lola</i> - <i>Duetto</i> (Santuzza e Turridu) (on odbija njeno udvaranje, motiv prokletstva, priprema osvete) - <i>Duetto</i> (Santuzza e Alfio)	- <i>Intermezzo sinfonico</i> - <i>Scena, Coro e brindisi</i> (slavlje, napitnica) → preokret (izazov na dvoboju)	- <i>Finale</i> (Alfio-Turridu, dvoboj; Turridu-Lucia, oproštaj; Turriduova smrt, Santuzza pada mrlja)
S. Binički: <i>Na uranku</i>	- <i>Jutro (Morning)</i> , (instrumentalni uvod i mujezinova molitva) - Stankina arija - Stanka i Rade: dijalog - Stanka, Rade i Andja (majčin blagoslov za venčanje)	- Stanka, Rade, Andja, Redžep (motiv prokletstva) - Stanka i Rade (pripreme za svadbu) - Stanka i Redžep (ona odbija njegovo udvaranje, motiv prokletstva, priprema osvete) - Redžepova arija (motiv prokletstva)	- <i>Intermezzo</i> - <i>Hor seljaka i seljanki</i> (svadbeno slavlje, proslava Đurđevdana) → preokret (pojava Redžepa)	- <i>Finale</i> (Redžep otkriva da je Rade nezakonito dete; Andino priznanje; Rade ubija svoju majku; Motiv prokletstva)

¹⁰ Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 16.

smatrao Nušićev pozorišni komad *Knez Ivo od Semberije* jednim od najboljih u slovenskoj književnosti tog vremena!!!¹¹

Srpske romantičarske opere, poput mnogih evropskih, inspirisane su nacionalnom istorijom. Međutim, naglašeni patriotizam kao prepoznatljivi kod usled specifične političke situacije postavljanjem dva centralna diskursa (srpskog) muzičkog romantizma (diskursi folklora i patriotizma u sadejstvu, u ovom slučaju data, kroz prizmu nacionalno-orientalno) uvode analogiju između prošlosti i sadašnjosti. Na taj način semiotički pristup razmatranim muzičkim izotopima diskursa folklora i diskursa patriotism, takođe u osnovi muzičkog jezika opera kao njihovog diskurzivnog preseka, vodi ka zaključku da kompozicije zasnovane na strukturama komunikacije ostvaruju različite komunikacijske uloge, prvenstveno emotivne.¹² I tom emotivnom komunikacijskom funkcijom romantičarska muzika u okvirima struktura komunikacije reprezentuje i konstituiše sebe kao kulturnu praksu. Tako je poslednja postavka opere *Na uranku* Stanislava Biničkog iz januara 2004, zapravo, reprezentovala konzervativno osmišljenu proslavu osnivanja – kontradiktorno! – moderne srpske države. Anahrona postavka bazirana na dominaciji ikoničkih, umesto simboličkih, znakova, jezika kodiranog elementima romantizma, a ne njegove transpozicije u sadašnje vreme. Može se zaključiti da prenaglašeno romantizovana slika sopstvene nacionalne prošlosti, što je dovelo do neodgovarajuće – preciznije, danas neodgovarajuće – interpretacije nacionalnog idioma pojednostavljenjem (ili osiromašenjem) izražajnih sredstava, muzičkog jezika, svedoči i o socijalnom i kulturološkom kontekstu početkom dvadeset prvog stoljeća u Srbiji.

TATJANA MARKOVIĆ



Foto: Miša Mušlapić

Na uranku,
Narodno pozorište, 2004.

¹¹ Cf.: Aleksandar Vasić, "Knez Ivo od Semberije" Isidora Bajića", *Zvuk*, 1986/2, 56–66.

¹² Umberto Eco, *Kultura. Informacija. Komunikacija*, prevela Mirjana Drndarski, Beograd, Nolit, 1973, 966.

TEMATIKA SRPSKIH OPERA

Kada su se početkom XX veka stvorili uslovi za pojavu prve srpske opere, zaista se nije moglo očekivati da ona bude nešto drugačije u odnosu na tradiciju srpskog pozorišta XIX veka. To znači da je od samog početka demonstrirala svoj konzervativizam, oslanjajući se na uglavnom tragičnu nacionalno-istorijsku tematiku predstavljenu sredstvima realističkog pozorišta. Krug tema koje su interesovale naše kompozitore obelodanio se sa svim jasno te prve godine naše operske istorije – 1903: Stanislav Binički komponuje i uspeva da dovede do scene operu *Na uranku*, Božidar Joksimović bezuspešno nudi Narodnom pozorištu svoje delo *Ženidba Miloša Obilića* (završeno doduše godinu dana ranije), Petar Konjović ga u svakom pogledu sledi, a Miloje Milojević ostavlja samo skice zamišljene opere *Stanoje Glavaš*. Do početka I svetskog rata tom nizu se pridružuje opera Isidora Bajića *Knez Ivo od Semberije* (1911), a mnogi kompozitori iだже učestvuju u stvaranju tada omiljene forme komada s pevanjem u kojem se neguje slična tematika (od 1907. do 1913. godine figuriraju naslovi *Čučuk-Stana*, *Kraljeva jesen*, *Koštana*, *Kosovska tragedija* i sl.).

Logično je da su se u to pionirsko vreme kompozitori opredeljivali za uhodane puteve, bez ikakvog rizika, u situaciji priličnog nepoverenja koje je vladalo prema operi kao pozorišnoj formi. Upućena publika još nije postojala, književnici su pisanje libreta smatrali neprivlačnim, a Uprava Narodnog pozorišta se ustručavala da postavlja dela na scenu. Binički je, na primer, mesecima "otimao" reč po reč libreta od Branislava Nušića. Operu je tek u drugom pokušaju, posle smene upravnika, uspeo da postavi u Narodnom pozorištu, da bi umesto stručne kritike dobio pošalicu koja je kružila posle premijere – "u našega Staše čuješ malo Vagnera, malo tamburaše".

Prvi svetski rat je samo formalno prekinuo taj početni trend prevodenja srpskih istorijskih drama u muziku. Nacionalna tematika, podržana naravno muzikom sa jasnim uporištem na folkloru, bez obzira na različite kompozicione postupke pojedinih stvaralaca, i dalje je u živi interesovanja kompozitora. Kao da je stvaranje srpske operske scene zahtevalo i svojevrsno buđenje nacionalne svesti¹ ili bar ostvarenje nacionalnog muzičkog idioma i u tom žanru po ugledu na neke druge tradicije (češku ili rusku, na primer), ali ponovo sa višedecenijskim zakašnjenjem. Međutim, u grupi koju od 1925. do 1940. godine čine *Zulumčar* Petra Krstića, *Knez od Zete i Koštana Konjovića*, *Đurad Branković Svetomira Nastasijevića*, uz koncertno, fragmentarno izvedeno *Meduluško blago* istog autora ili neizvedenog *Čengić-agu* Milenka Paunovića, izdvaja se opera *Suton* Stevana Hristića. Iako je i njena fabula preuzeta iz nacionalne dramske tradicije, to više nije svet turskih aga i begova, Marka Kraljevića ili Maksima Crnojevića. Hristić je za libreto uzeo modernu psihološku dramu Iva Vojnovića, čak njen integralni tekst, o propasti jedne stare, plemičke dubrovačke porodice, odnosno o vanvremenenskim kategorijama lične žrtve, očuvanja ljudskog doslovanstva, te sukoba starog i novog. To više nije ni svet

monumentalnih istorijskih slika sa mnoštvom učesnika, već kamerni prizor sa samo nekoliko likova. Neobičnost Hristićevog dela je utoliko veća što je ono hronološki prvo u pomenutom nizu – nastalo je 1925. godine i prethode mu samo poznate opere romantičarsko-nacionalne sadržine. Pa ipak, autor je morao da načini izvestan ustupak konvencionalnom ukusu dodavši kasnije baletski divertisman. Time je zadovoljio i zahtev da opera pre svega mora da bude spektakl, ako već ne poseduje prepoznatljive arije, i ta vrsta predrasuda zadržće se nedopustivo dugo, možda i do dan-danas.

Opera, za razliku od govornih pozorišnih formi, jednostavno nije bila prostor za plasiranje smelijih ideja, o eksperimentu da ne govorimo, to bi u kontekstu naše muzičke scene pre mogao da bude balet sudeći po prvim, a i kasnijim primerima.² Ako se inovacija na operskoj sceni i manifestovala, bila je vezana za vizuelne aspekte – scenografiju i kostimografiju, ali samo u delima inostranih kompozitora: tokom 30-tih godina u Narodnom pozorištu prikazivana je *Travijata* Đuzepe Verdija preneta u savremeni kontekst, što je po ondašnjim kriterijumima sasvim sigurno bila izuzetna novost, ako ne i režijska provokacija. Nažalost, II svetski rat je prekinuo sva dalja istraživanja u tom pravcu do neviši diskontinuitet u svakom sociološko-kulturološkom smislu.

Ako je u predratnom periodu masovno okretanje nacionalnim temama bilo prirodno za tradiciju koja se tek radala, posle rata to je rađeno po diktatu najviših partijsko-umetničkih struktura. "Zar da ovoj našoj novoj publici izvodimo... operu Kšeneka *Skok preko senke* sa njenim horom seksualnih psihopata ili operu Branda *Mašinovoda Hopkins* sa ubicama i erotomanima ili Hindemitovu *Svetu Suzanu...*? Ne! Mi o našoj novoj publici vodimo računa. Mi ćemo je vaspitavati, mi ćemo je podizati pravim umetničkim delom. Nova naša stvarnost, ogroman elan i entuzijazam naših naroda koji po-

¹ Premjera Konjovićeve opere *Ženidba Miloša Obilića* 1917. godine u Zagrebu značila je više od obične predstave i zbog austrougarske cenzure morala je da bude održana pod naslovom Vilin veo.

² Miloje Milojević 1923. godine komponuje baletsku grotesku u jednom činu *Sobareva metla* na nadrealistički tekst Marka Ristića.

lažu osnove socijalizma, napor i omladine, nove pruge, fabrike i radilišta, sve to čeka da postane sadržaj umetničkog dela, kantate, opere i simfonije”³, instruiše Oskar Danon, vodeći muzički autoritet, dirigent i direktor Beogradske opere. Rezultati stižu tokom 50-tih godina: Konjovićevi *Seljaci*, njegova jedina komična opera, na tekst *Dida Veselinovića* i Brzaka, koju je prilagodio novom društvenom trenutku utoliko što je donekle pojednostavio svoj muzički jezik, *Gorski vijenac* Nikole Hercigonje, ostvaren doduše u neobičnoj formi scen-skog oratorijuma, *Simonida Stanojla Rajića* na tekst drame *Kraljeva jesen* Milutina Bojića, ponovo jedna monumentalna istorijska freska, da bi se krug zatvorio na kraju decenije kada Konjović piše *Otadžbinu* prema Vojnovićevoj drami *Smrt majke Jugovića* (izvedena je tek posle 23 godine – 1983).⁴ Donekle disonantan ton u ovu grupu unosi *Pokondirena tikva* Mihovila Logara, dakle sa tematikom iz gradanskog života, tematikom i komikom koje će na izvestan način nagovestiti “muzičku šaljivu igru u dva dela” *Majstori su prvi ljudi* Dušana Kostića iz 1962. godine, takođe baziranu na temama iz milje vojvodanskog građanstva. Tako je srpska konzervativna operска scena morala da čeka na pojavu komičnog duha tek drugu polovinu XX veka. Godina 1962. uz to donosi i jednu od retkih naših opera koje nisu inspirisane nacionalnim temama – *Ljubav, to je glavna stvar* Dušana Radića na tekst Molijerove komedije *Plemeniti gospodin Pursonjak*. Iako se za ovo delo može reći da je paradoksalno blisko komadu s pevanjem zbog dugih govornih scena (opera je, u stvari, i nastala kao proširena verzija muzike za istoimenu predstavu), njena novina je jezik neprimeren dotašanjoj ozbiljnoj operskoj pozornici, jezik pun žargona i kolokvijalnih izraza, ali to je zasluga prevodioca – Stanislava Vinavera.

Radić je i ovde, sa svojom reputacijom provokativnog stvaraoca, pokušao da uputi izazov publici i kritici, ali to nije bilo dovoljno: već tada su se čuli glasovi

o potrebi stvaranja opere sa savremenom tematikom; bilo je i onih koji su pitali da li je opera uopšte više nekome potrebna, a svojevrsna stvaralačka kriza zavladala je i na evropskoj sceni – opera se sve više smatraла za anahronizam. Krajem 60-tih godina poljski analitičar Boguslav Šefer napisao je dalekosežne reči: “na muzičkoj sceni se ne može pojaviti vidovitije, značajnije delo sve dok se ne dogodi ključni ideološko-estetski prelom”.⁵

Na našoj sceni, međutim, nije bilo preloma i neće ga biti sve do pre nekoliko godina, možda zato što je jedva bilo i opera. Tražeći bar na neki način nove puteve neki kompozitori su se tokom 80-tih godina okrenuli relativno novom, televizijskom mediju, mada se i krug tema širi, na primer u opusu Stanojla Rajića sa ostvarenjima *Dnevnik jednog ludaka* prema Gogolju, odnosno *Bele noći* prema Dostoevskom, oba rađena kao televizijske opere.⁶ Prva opera specijalno namenjena ovom mediju bio je Logarov *Paštrovski vitez* (Karloš Macedonović), realizovan 1983, ali komponovan 1974, dve godine pre nego što će se na jednoj predstavi u okviru BITEF-a, a ne na sceni Beogradske opere, dogoditi autentični ideološko-estetski prelom. On je, doduše, došao iz sveta – *Ajnštajn na plaži* Filipa Glasa, ali kao što uopšte pozorišna dostignuća BITEF-a uglavnom nisu doticala našu ustaljenu pozorišnu praksu, tako ni prikazivanje Glasove opere nije imalo nikakvih reperku-sija, bar ne na muzičkoj sceni. Umesto toga likovi koji i dalje figuriraju u svesti naših kompozitora su Karadorde (kod Rajića) ili majka Jugovića (kod Radića), ali to možda i ne bi bio problem da uporno ne opstaje i potpuno nekritički odnos prema prošlosti sa osećanjima uzvišene patetike i strahopoštovanja. Ali zašto bi opera bila izuzetak u vaskolikom srpskom mentalitetu i kulturnom biću.

I tako se ideološko-estetskim prelomom na našoj sceni može proglašiti opera *Narcis i Echo* Aleksandre Anje

³ O. Danon, *Uloga savremene muzike u društvu*, Muzika, I, 1948.

⁴ Opera Četrdeset prva Mihovila Logara premijerno je izvedena 1961. godine u Sarajevu.

⁵ B.Šefer, “Mužičko-scenske vizije budućnosti”, u *Novi zvuk*, izd. P. Selem, Zagreb, 1972, 96.

Đorđević, koja kao da je u vezi sa Glasovim *Ajnštajnom* po kriterijumu nepostojanja libreta i radnje u klasičnom smislu. Ovo delo, koje pre operiše raspoloženjima i stanjima, unosi sasvim nov senzibilitet, saobražen današnjem duhu, iako sa veoma malo direktnih savremenih konotacija. I dok neki naši muzički poslenici starije generacije još uvek čekaju prikidan operski libreto, mladi autori ruše sve tabue, kao na primer i onaj o prevazidnosti operске forme sa zaokruženim, odvojenim numerama. Ništa nije prevaziđeno i sve je relativno, kako nas uči doktrina postmodernizma, ali čini se da su i na kraju XX, odnosno na početku XXI veka "postavljači" opera maštovitiji od njihovih eventualnih tvoraca. Primer Anje Đorđević za sada je usamljen, dok se tim predviđen rediteljkom Bojanom Cvejić već više puta dokazao u izuzetno zanimljivim postavkama stranih opera.

GORICA PILIPOVIĆ



Narcis i Echo, Anja Đorđević
u režiji Alse Stojanović

⁶ Godine 1986. pojavio se i jedan od retkih primera antičke tematike – *Gilgameš* Rudolfa Brucija, permijerno izveden u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.

KOŠTANA KAO “NOVA KARMEN“ PRO ET CONTRA

Još 1916. godine, 15 godina pre nego što je opera Koštana premijerno izvedena na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, Petar Konjović je u pismu Tihomiru Ostojiću zapisao: "Snivam da bi se kroz one tople vranjanske motive i mirišljavu atmosferu mogla izvesti jedna nova Carmen". Čak i da kompozitor nije ukazao na neposredni sadržajni izvor inspiracije za svoje ostvarenje, on bi se svakom poznavajuću opersko literaturu nametnuo posve prirodno. Jer, iako među dvema operama postoje znatne razlike na nivou muzičkog jezika i tipa muzičke dramaturgije,¹ one poseduju i iz-

¹ Sa jedne strane, jeste "slovenski obojena, kasnoromantičarska moderna *Koštana*", koja ponegdje dobija obeležja "osobene nacionalne varijante ekspresionizma", sa vokalnom deonicom bliskom fleksijama govorene reči, izgrađena poput "razvijene muzičko-scenske poeme" u šest slika oblikovanih u "krupnim blokovima koji se oslanjaju na vokalno-simfonijске principе". Sa druge strane jeste muzički manje inovativna lirska drama, koncipirana u tradiciji opere-komik u tri čina sa numerama. Cf., Nadežda Mosusova, "Srpska muzička scena (125 godina Narodnog pozorišta)", u: *Srpska muzička scena – zbornik radova*, pr. Nadežda Mosusova, Beograd, Muzikološki institut SANU, 1995, 14; Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1980, 45-46; Elena Gordina, "'Koštana' Petra Konjovića u tradiciji realističke muzičke drame", u: *Život i delo Petra Konjovića – zbornik radova*, pr. Dimitrije Stefanović, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1989, 77; Winton Dean, *Bizet*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1975, 227.

vesne nedvosmislene srodnosti koje se, pre svega, ispoljavaju na ravni uporišnih tačaka sižea i mesta koje u njemu ima naslovni lik: obe opere su nastale prema književnim delima realističnog pravca, naslovljene su imenom glavne junakinje što ukazuje na njihov status i značaj u operskom narativu, obe heroine na izvestan način narušavaju društvene modele 'dozvoljenog' ponašanja, na takav način pokreću lanac tragičnih događaja kojim destabilizuju društveni red i, na kraju, i same postaju žrtve te tragike. Isto tako, i Koštana i Karmen su pevačice: glavni vid njihovog izražavanja je pesma, a primarni instrument njihove moći jeste glas. Ipak, oko navedenih uporišta dramske priče u dvema operama su ostvarena dva međusobno bitno različita libretistička i muzička postupka. Naš cilj je da te postupke razmotrimo poklanjajući posebnu pažnju posledicama koje su oni imali po konstituisanje rodnog identiteta glavnih junakinja.

U cilju sagledavanja pomenutih razlika načinićemo uporedni pogled na opere *Koštana* i *Karmen* (*Carmen*) iz vizure koja, pored primarnih muzikoloških temelja, obuhvata i druge discipline. To su, pre svih, teorija roda sa svojim 'pomoćnim naukama'. Ona treba da pruži odgovor na pitanja kako su u pomenutim operama pred-

stavljene brojne uloge koje žena ima u društvu, kao i kako se ženski rodni identitet konstituiše u odnosu prema identitetu drugih ženskih, ali i muških likova.² Zatim, kako smo fokus istraživanja usmerili upravo ka ženskom rodu, tako važno mesto u našim razmatranjima imaju feministička teorija muzike,³ odnosno, feministička muzikologija,⁴ kao i, donekle, ženske studije.⁵

Rodni identitet ženskih likova u operama *Koštana* i *Karmen* nije jednoznačno određen: u obe opere ima onoliko međusobno različitih identiteta koliko ima i samih žena. Uloge kroz koje se ti identiteti izgraduju se samo delimično podudaraju jer su one neraskidivo povezane sa drugim društvenim kategorijama – rasom i klasom. Stoga se tek kroz tu "goruću"⁶ trijadu oblikuje identitet svakog ženskog lika ponaosob. Dakle, pored toga što su žene, Koštanu i Karmen spajaju još dva važna svojstva: obe su pripadnice druge (obojene) rase i nižeg sloja. S obzirom na to da je reč o temeljnim faktorima društvenih diferencijacija, najpre ćemo u najkraćim crtama razmotriti koji značaj su oni imali u kontekstima razmatranih opera.

Odnosi koje opere *Koštana* i *Karmen* uspostavljaju između društvenog konteksta sugerisanog libretom i konteksta u kojem su nastale imaju izvesnih među-

² Razumljivo, detaljna rasprava o razlikama između muzičkog prikazivanja ženskog i muškog identiteta moguća je samo ukoliko se obe grupe likova analiziraju na jednak način. S obzirom na to da muški likovi nisu predmet našeg istraživanja, osnovne smernice za razmatranje ovog problema ćemo izložiti u završnom segmentu rada.

³ Spisi o umetnosti sa feminističkih pozicija predstavljaju prirođan izdanak feminizma kao političkog pokreta koji, u najširem smislu, ima za cilj problematizaciju svih pitanja vezanih za "društveno-istorijsku poziciju žena kao podredenih, ugnjetenih i eksploatisanih u okviru dominantnih vidova proizvodnje (kakav je kapitalizam) i u okviru društvenih odnosa patrijarhata ili muške dominacije". Cf., Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, 4-12.

⁴ Feministička muzikologija je postavila dva važna pitanja: koje je mesto žena u istoriji muzike i na koji način su one predstavljene u muzičkim delima? S obzirom na to da je ona to učinila nakon što su feministički orijentisane teoretičarke i teoretičari utemeljili osnovne koncepte ove teorije u vezi sa drugim umetnostima (književnošću i filmom), bila je 'poštedena' uslova da definise bazične pojmove na kojima počiva. To je, sa jedne strane, na izvestan način olakšalo početnu poziciju teoretičarki feminizma u muzici, ali ju je, sa druge strane, znatno otežalo, jer muzika, kako ispravno ističe Suzan MekKler, "poseduje sopstvena ograničenja i mogućnosti koje treba da budu identifikovane i ispitane" (Cf., Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota/London, University of Minnesota Press, 1991, 7). Tako se feministička muzikologija razvijala paralelno kroz dva važna odnosa: prema 'tradicionalnoj muzikologiji' i prema muzici kao objektu svoga proučavanja.

⁵ Ženske studije, kao studije o ženi, podrazumevaju "interdisciplinarno i kritičko proučavanje svih aspekata društvenog odnosa polova, društvene podele rada, prirode i istorije, u kome analiza položaja žene zauzima centralno mesto." Cf., Žarana Papić, "Šta su to ženske studije", u: *Sociologija i feminism*. *Savremeni pokret i misao o oslobođenju žena i njegov uticaj na sociologiju*, Beograd, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1989, 17-20. Papić navodi da disciplina ženskih studija može biti poistovеćena i sa studijama za ženu koje prvenstveno imaju aktivistički i edukativni karakter. Cf., Ibidem.

⁶ Cf., Mike Bal, "Oko njegovog gospodara", *Ženske studije*, Beograd, 1997, 7, 99-123.



Iz opere *Koštana*
(podaci o izvođenju nepoznati)

sobnih srodnosti, ali i razlika.⁷ Obe opere se odvijaju u geografski udaljenim krajevima: novooslobođenim srpskim zemljama, odnosno, u Španiji. Ta mesta su i za beogradsku i za parisku sredinu imala značenje egzotičnog i orijentalnog, ne po svojim "prirodnim" svojstvima, već po tome kako su bila konceptualizovana u dominantnom diskursu.⁸ Jer, kao što je istakao Edvard Said (Edward W. Said), "razvoj i održavanje svake kulture zahteva postojanje drugog, različitog i kompetitivnog *alter-ego-a*".⁹ Svako društvo stvara svoje Druge i konstituiše

se u razlici prema njima istovremeno projektujući na njih svojstva koja negira sebi. Tako se u dominantnom diskursu srpske i francuske kulture orijentalni Drugi pojavljuje kao "stran, egzotičan i misteriozan, ali i senzualan, iracionalan i potencijalno opasan".¹⁰ I ne samo to: on se ukazuje kao zavodljiv, bujan, puten, neobuzdan, preteći, upravo kao i glavne junakinje opera. Činjenica da obe pripadaju drugoj rasi svedoči o tome koliko su predstave egzotičnog u ovim operama tesno vezane za ženu i, shodno tome, poistovećene sa svojstvima koja joj se pripisuju.

⁷ Konteksti opere su pluralni. Pored pomenuta dva, opera se uodnošava i sa kontekstom u kojem se izvodi. Tom odnosu nećemo posvetiti pažnju, jer bi on podrazumevao rekonstrukciju odredene operske postavke što izlazi iz okvira naše teme.

⁸ Razumljivo, reč je o regionima koje danas ne smatramo orijentalnim, ali krajem XIX i početkom XX veka oni su imali takav status. Isto tako, pojam Orijent se danas ne koristi i kao opšta oznaka za sve što je udaljeno i egzotično. Cf., Edvard V. Said, *Orientalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2000, 102

⁹ Edvard V. Said, op. cit., 440.

¹⁰ Cf., Herbert Lindenberger, "Opera/Orientalism/Otherness", u: *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, 169.

Stoga egzotika u operama Koštana i Karmen nije "nevini" element, nije puki dekor, već predstavlja temeljni dramaturški činilac dramskog dešavanja. Međutim, iako rasna drugost Koštane i Carmen unutar egzotičnog miljea fatalno određuje njihovu sudbinu u operskom narativu, ta egzotika u razmatranim delima nije osmišljena na jednak način. Sa jedne strane, u operi *Koštana* egzotičnost je vezana za vrlo određeni lokalitet i istorijski trenutak koji ima osnovu u realnom dogadaju: radnja Stankovićeve i Konjovićeve *Koštane* odvija se u Vranju u poslednjoj četvrtini XIX veka, u vremenu obeleženom velikim socijalnim promenama, prisajedinjenjem novooslobodenih krajeva Srbije i preobražajem konzervativnog, patrijarhalnog, feudalnog sistema u novo, moderno, građansko društvo. Naglašenost političkog okvira unutar same opere veoma je važna jer na specifičan način aktualizuje klasne razlike među akterima dela te time, posledično, još jedan činilac drugosti glavne junakinje. Pomenuti okvir se, isto tako, ukazuje kao presudan faktor slojevitog prikaza porodičnog statusa ženskih likova u ovoj operi. U muzičkom tekstu dela je zastupljena ista vrsta konkretizacije. O tome svedoči posebna priprema sa kojom je kompozitor pristupio muzičkoj obradi priče obrativši posebnu pažnju ne samo na to da muzičko-folklornu građu "našega juga" integrše u tok dela, već i na to da operu u celini zasnuje na bogatstvu akcentuacije i mogućnostima širokih modeliranja u melodijskoj liniji, a da pri tome očuva izraze i osnovne karakteristike zvučnih fleksija našega govora.¹¹ Pored živopisnosti nacionalnog obeležja, on je prikazao i "nešto od orientalske egzotike" i dušu i krvbića koja se tim podnebljem kreću i žive.¹²

Sa druge strane, radnja opere Carmen odvija se u Sevilji, oko 1820. godine. Ipak, Carmen bi mogla biti bilo koja orientalna žena, ne samo sa španskog, već i sa nekog drugog područja. Čini se kao da je mogla do-

ći iz bilo kog kraja sveta, kao da je bez porekla, bez ko-rena kao i, uostalom, i drugi likovi u operi. Međutim, ona i kao takva, u izvesnom smislu deteritorijalizovana, nosi teret pripadnosti nižem sloju: zaposlena je kao radnica u fabrici cigareta. Isto tako, sama pozicija ženskih likova je u ovoj operi u celini oslobođena od neu-mitnosti prostora koji tragično određuje status ženskih likova u operi Koštana. I način na koji se Bize (Georges Bizet) odnosi prema prema slikama udaljene, egzotične Španije, različit je u odnosu na Konjovićev odnos prema prikazivanju vranjanskog kolorita. Bizeova "španska" muzika ima vrlo malo srodnosti sa autentičnim španskim zvukom. I Bize je, poput Konjovića, proučavao folklorni materijal pre nego što je počeo da piše operu i uvrstio neke od tih izvora u tkivo dela,¹³ ali nje-gov cilj nije bila muzička etnografija kao znak posebnosti i jedinstvenosti prostornih koordinata operske priče. Štaviše, znatan deo španske arome opere *Karmen* verovatno je imao podsticaj u brojnim pesmama koje su činile gotovo nezaobilazan deo muzičkih programa pariskih kabarea i kafe-koncerata. On je bio u suprotnosti sa preovlađujućim muzičkim jezikom preostalog dela opere, kao zastupnikom tradicije zapadnoevropske visoke umetnosti.¹⁴

S obzirom na opisane načine strukturiranja konteksta opera Koštana i Carmen, možemo razmotriti i postupke putem kojih su konstituisani rodni identiteti naslovnih junakinja. U tom smislu, zanimljivo je istaći da su prerade literarnih izvora, koje su načinili libretisti Petar Konjović, odnosno, Anri Majak (Henri Meilhac) i Ludovik Alevi (Ludovic Halevy), u celini rezultirale većim stepenom iznijansiranosti i slojevitosti grupe ženskih likova u obe opere, ali da se ti rezultati međusobno, ipak, veoma razlikuju.

Povećani stepen unutarnje diferencijacije ženskih ak-tera se na nekoliko načina odražava na reljefnost u ob-

¹¹ Cf., Petar Konjović, "Razgovori o Košlani", u: *Knjiga o muzici*, Novi Sad, Matica srpska, 1946, 106.

¹² Miloje Milojević, "Koštana", u: *Muzičke studije i članci*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1933. 74.

¹³ Habanera je nastala prema pesmi *El Arreglito*, koju je prema afričko-kubanskom folklornom modelu napisao španski autor Sebastijan Iradier (Sebastian Yradier), uvod za IV čin baziran je na španskom polu, a melodija Karmeninog drskog odgovora Zunigi u 1 činu potiče od pesme iz *Siudad Real*.

¹⁴ Cf., Susan MacClary, *Georges Bizet: Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 51–58.

likovanju lika Koštane i Karmen. Kao centralnom ženskom liku Stankovićeve drame i Konjovićeve opere, Koštani je, istovremeno i kao ženi druge rase i niže klase, koja uzburkava strasti i prekoračuje dozvoljene granice ponašanja, suprotstavljena grupa Srpinkinja, članica uvaženih porodica (Stana i Vaska sa drugaricama i Kata). U Merimeeovoj (*Mérimée Prosper*) noveli, pak, Karmenina centralna pozicija je prikazana veoma jednostrano. Prevrtljivoj, beskrupuloznoj lažljivici, koja zavodi muškarce ne samo svojim telom, već i neskrivenom strašću i neobuzdanim emocijama, nije data alternativa. U operi je ta jednostranost prevaziđena uvodenjem lika Mikaele kao predstavnice dominantne rase i više klase. Pojava Stane i Vaske sa drugim devojkama i Kate, u jednoj, i Mikaele, u drugoj operi, veoma je važna jer zastupa okvire društveno dozvoljene pozicije ženskog subjekta. Ipak, odnos ovih žena prema glavnim junakinjama je posve različit. Na primer, Stana i Koštana su, kako je i propisano nepisanim patrijarhalnim zakonima, sve vreme fizički razdvojene, ali se među njima ostvaruje svojevrstan 'razgovor' u prvoj slici dok Stana u kući sluša pesmu koju Koštana peva sa Stojanom u hanu. Mikaela i Karmen se u toku opere nijednom ne susreću. U Konjovićevoj operi je i sama Stanina uloga dobrog kućnog andela snažno osenčena kroz monolog u kojem ona opisuje čudesno, erotsko dejstvo Koštanine pesme: tako Koštanina nesputana čuđnost dobija svoj pandan. Mikaelina ličnost je predstavljena kao nerealno jednostrana, gotovo bezgrešna.

Koštanin i Karmenin svet osvetljeni su uz pomoć nekoliko likova. Konjović je Koštanino okruženje produbio dodavši dva nova ženska lica: Zadu i jednu Ciganku. Nastup Zade je značajan ne samo u muzičkom smislu,¹⁵ već i zbog toga što ona unosi dodatnu disonancu među ženskim likovima: upravo je Zada ukrala Koštaninu košulju i donela je Kati. Ovde se nagoveštava još jedna linija raslojavanja tih likova: i u grupi Ci-

ganki postoji unutarnja 'klasna' diferencijacija. Koštana je popularna i tražena i stoga dominantna u odnosu na sve druge devojke koje ostaju u njenoj senci. Pojava jedne Ciganke svodi se na svega nekoliko izgovorenih reči. U kvantitativnom smislu, njen uloga je zaista neznatna.¹⁶ Međutim, nastup jedne Ciganke je u dramaturškom smislu veoma važan. Neposredno nakon što Koštana u četvrtoj slici odlučuje da se "među njih", Cigane, neće vratiti, jedna Ciganka je poziva da izade jer se "bez nje ne može". Tako se otkriva da i među Ciganima postoje neumitni, nepisani običaji kojih se oni moraju pridržavati. Zato je ona 'samo' "jedna Ciganka", bezimena i hladna kao i sila koja upravlja sudbinom članova hadžijske porodice. Na Karmeninoj strani su Fraskita i Mercedes: najpre u muzičkom smislu doslovno neodvojive od Karmen, zatim se postepeno distancirajući od Bizeove heroine, da bi na kraju njihove reči upozorenja doprinele dramskoj tenziji.

Identiteti Koštane i Karmen oblikovani su na nekoliko nivoa: obe su date u ulozi pevačice/zabavljачice i u poziciji nečije drage (odnos Koštane prema Stojanu i Karmen prema Hozeu i Eskamilju). Lik Koštane dodatno je osvetljen i kroz njenu ulogu kćeri, a lik Karmen kroz pripadnost bandi krijumčara. Iako su obe profesionalne pevačice, Koštanin i Karmenin odnos prema pesmi i sama funkcija pesme i pevanja u profilisanju njihovog lika medusobno se veoma razlikuju. Ekspozicija lika Koštane kao pevačice ostvarena je najpre kroz opise drugih aktera radnje te o zavodljivom dejstvu njene pesme saznajemo posredno. Karmen se, suprotno Koštani, kao pevačica u operi predstavlja neposredno: nakon kratkog odgovora na pitanja okupljenih muškaraca, ona počinje da peva Habaneru.

U drami, kao i u prve tri slike opere, Koštana je prikazana kao biće koje gotovo da ne ume ništa drugo nego da peva i igra. Koštana često odbija da primi novac za nastup čak i onda kada peva po želji drugih, jer

¹⁵ Cf., Snežana Nikolajević, "Odnos između Stankovićeve i Konjovićeve *Koštane*", *Muzički talas*, Beograd, 1997, 1-2, 40.

¹⁶ Isto, 39.



A. Trifunović kao Hadži-Toma
i B. Kezer kao Koštana u operi *Koštana*

pevajući ona 'progovara' i o svom unutarnjem svetu. Čini se kao da pevanje proiznosi Koštanu u svet poetiske lepote, daleko od gradskog hana i ciganske mahale, svet u kome ona slobodno diše, misli, oseća, voli, pati. Ovo je naročito ubedljivo iskazano u pesmi "Jovane, sine, Jovane" sa početka II čina drame/II slike opere, jednoj od dve pesme koje Koštana peva 'za svoju dušu'. Ta pesma nema funkciju da razonodi prisutne, ali rečito ukazuje na pomenutu skrivenu dimenziju Koštaninih pevačkih nastupa. Naime, Koštana se identificuje sa likom mladića iz pesme, a o silini tog poistovećivanja govorи činjenica da ona najpre prepričava sadržaj

pesme i potom počinje da peva. Tako se između narodne pesme i njene interpretatorke stvara vrlo snažna povratna sprega: sadržaj stihova, koji je Koštana izložila neposredno pre nastupa, pobuduje njenu emotivnu reakciju, a sapostavljanje Jovanove tragične smrti sa iznuđenom pesmom i igrom njegovih roditelja i sestre ukazuje se kao najava Koštanine sudbine. Pevajući druge pesme po želji obesnih muškaraca Koštana ostaje poštena: udaljava se od Stojana kad on pokuša da je poljubi, da posegne za njenim prsima i ne pristaje na Mitketov zahtev da skine mintan. Koštana udovoljava željama očaranih muškaraca isključivo svojom pesmom.

I ekspozicija lika Karmen ostvarena je pretežno kroz pesmu. Međutim, ovaj vid izražavanja ima bitno drugačiju funkciju u oblikovanju njenog lika. U Karmeninom izvođenju nema ni traga od posvećenosti i iskrenosti sa kojom se predstavlja junakinja Konjovićeve opere. Čak je i zabavljачka funkcija vokalnog izvođenja u konцепciji lika Karmen donekle potisнута: ona ne peva po želji muškaraca, a kao zabavljачica se najotvorenije predstavlja na samom početku drugog čina, kada peva čuvenu Segedilju. Karmenini slušaoци se predaju njenim čarima, i to ne samo glasovnim! Za razliku od Koštane, Carmen koristi ovaj vid izražavanja u posve drugačije svrhe: od samoga početka opere pesma je sredstvo putem kojeg ona demonstrira svoju moć nad muškarцима. Na primer, dok Zuniga ispituje Carmen u vezi sa incidentom u fabrici, ona mu odgovara pevajući. Pri tome, tekst pesme je delom zasnovan na slogu "la, la", a delom sadrži i njene prkosne odgovore. U ovoj sceni istaknuta je ne samo diskurzivna razlika operskog pevanja (koje drugi akteri na sceni zaista čuju kao pevanje) prema operskom govoru, već i značenjska razlika između vokaliza na neutralnom slogu i konkretnog sadržaja odgovora na Zunigina pitanja: ironijsko i subverzivno dejstvo pesme je, tako, dvostruko.

Funkcija pesme kao oružja protiv represivnih društvenih normi se u oblikovanju Koštaninog lika razvija postupno, kroz nekoliko faza, koje kulminiraju u petoj slici. Naime, Koštana u četvrtoj slici prolazi kroz snažnu transformaciju nakon koje moć svoga glasa i nje-govo dejstvo na slušaoce počinje da koristi na bitno

drugačiji način nego do tada. Pre završne slike drame čitalac ne saznae gotovo ništa o njenim unutarnjim preživljavanjima. Nadgrađujući Stankovićevu dramu, Konjović je posvetio posebnu pažnju privatnoj strani Koštaninog lika koja nikome iz njenog okruženja nije značajna. Tako, "dok Koštana u drami nije pravi nosilac dramske akcije, nego povod i impuls za celo dramsko odigravanje – ona se u operi izdvaja najviše tom ... slikom."¹⁷ U četvrtoj slici Koštana spoznaje svoj ropski položaj: "I svi to hoće, svi! Svi! Ne gledaju ni rod, ni doba!" U ovom kriku, kao i u celoj slici, "ima nečeg od rasnog protesta i od revolta društveno potlačene jedinke protiv vladajućih".¹⁸ Koštana, zapravo, osvešćuje u sebi jednu strašnu činjenicu: ne samo da je žena, već da je, kao Ciganka, drugo i od same žene: nešto što se može iskoristiti u obesnim, pijanim noćima i zatim odbaciti kao da uopšte ne postoji. Muzička karakterizacija ovog odlomka je veoma upečatljiva, nedvosmisleno ekspresionistička.

Zahvaljujući toj transformaciji Koštana u petoj slici više nije 'samo' zabavljačica. Ona shvata da je u pesmi, zapravo, njen najjača snaga i izvodi pesmu "Devet godina minaše". Međutim, njen cilj nije da razonodi Mitketa, već da ga dotuče i navede na tragičan čin. Stoga je i obrada ove melodije različita u odnosu na obrade drugih narodnih pesama koje su joj do tada bile poverene. Za razliku od harmonskog i orkestracionog kolorizma prethodnih obrada narodnih melodija, njihove jednostavne homofone fakture, sada je uočljivo postojanje tri faktorna sloja: nestvaran, tegoban ostinato u orkestarskom parti, melodija pesme koju u trećoj strofi, najpre u veštačkoj imitaciji, a zatim u slobodnom kontrapunktu, izvodi Alil i komentari građana u potpunosti izdvajaju pomenutu pesmu od onih koje je Koštana pevala u dotadašnjem toku opere. Subverzivno dejstvo pesme

je, tako, ostvareno drugačijim sredstvima od onih koje smo istakli u vezi sa Karmeninim izvođenjem Segedilje. Interpretacija pesme "Devet godina minaše" je potpuno 'očišćena' od organa, od tela pevača, njoj je oduzet erocičan aspekt Koštanine vokalne interpretacije, a slušaocu je, posledično, oduzet objekt uživanja. Na tom mestu ostala je praznina čija je logična posledica Mitketov pokušaj samoubistva.

Koštana i Carmen se razlikuju i po svom odnosu prema voljenim muškarcima. Koštanina ljubav prema Stojanu menja se od bezbrižne, donekle i površne, ali iskrene zaljubljenosti na početku, do mučnog saznanja o neminovnosti rastanka na kraju zbivanja. U literaturi se mogu naći zapažanja da Stojan nikada neće razumeti Koštanu, njeno neukrotivo srce i žđ za ličnom slobodom.¹⁹ Čini se da se njihov odnos može sagledati i na drugačiji način. Naime, Konjović u operski libreto uvodi jedan detalj: na kraju druge slike Koštana govori Marku da potraži Stojana i kaže mu da sve to što radi – radi zbog njega. Ona je prema Stojanu iskrena, što se muzički ispoljava kroz njihova dva zajednička nastupa u okviru tonalno koncipiranih ansambala saglasnosti. Tek u IV slici Koštana postaje svesna toga da će i takva ljubav u jednom trenutku postati žrtva njene dvostrukе drugosti. Upravo iz tog razloga njihov dijalog u poslednjoj slici se muzički (u pogledu harmonskog jezika, tipa vokalne deonice i svojstava orkestarskog pisma) znatno razlikuje od prethodnih zajedničkih nastupa.

Karmenin odnos prema Hozeu karakteriše nestalnost i hirovitost. Transformacija njenih osećanja predstavljena je u opsežnom duetu iz drugog čina. Za razliku od prethodnih, uglavnom hromatskih nastupa kao eksponenata "retorike zavođenja",²⁰ Carmen počinje duet u čistom, dijatonskom B-duru, okruženom pro-

¹⁷ Stana Đurić-Klajn, "Koštana Petra Konjovića u Beogradskoj operi", *Politika*, 25. maj 1950, 5.

¹⁸ Stana Đurić-Klajn, op. cit. 5.

¹⁹ Vclibor Gligorić, "Bora Stanković i pozorište", *Teatron*, Beograd, oktobar 1976, 5.

²⁰ Cf., Susan McClary, "Sexual Politics in Classical Music", u: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota/London, University of Minnesota Press, 1991.

zračnim zvukom gudačkih instrumenata i, kao u pesmi iz prvog čina, izgovara neutralne slogove.²¹ Nakon što je on obavesti da mora da se vrati u kasarnu, njena muzička karakterizacija se potpuno menja i prerasta u niz kratkih, međusobno kontrastnih fraza. One putem tonalne nestabilnosti, praćene ritmički razuđenim kombinacijama u orkestarskom partu u *staccato* artikulaciji slikaju bujicu ironije i izrugivanja koje Carmen upućuje skrhanom Hozeu. Dalji tok događaja je samo logična posledica Karmenine snažne želje za slobodom i nje-gove nemogućnosti da razume i prihvati njenu prirodu. Iz istog razloga ni naklonost glavne junakinje prema Eskamilju, koja je veoma brzo zamenila staru ljubav, nije ni imala priliku da se ugasi.

Koštaninom identitetu kćeri kompozitor nije posvetio mnogo pažnje. Iz retkih segmenata gde se ona pojavljuje u toj ulozi saznajemo da Koštana, poput devojaka iz uglednih srpskih porodica, mora da se povinuje reči starijih ukućana; saznajemo i da je ona instrument ne samo u rukama obesnih mukaraca, već i u rukama sopstvenih roditelja. Bizeova predstava Carmen kao izgrednice je u odnosu na Merimeovu novelu znatno drugačije koncipirana: beskrupulozna razbojnica i kraljivica, prvo bitno voda krijumčarske bande, u operi je izgubila mnoštvo "kvaliteta" koji su karakterisali njenu prošlost. Bize i libretisti su istakli pozitivne crte njenog karaktera i načinili ga čovečnjim i prihvatljivijim za kanone operske umetnosti XIX veka. Ipak, prikazi porodičnog okruženja Koštane i razbojničkog okruženja Carmen međusobno korespondiraju u činjenici da su zasnovani na interesnim odnosima.

Na kraju, ukažimo na još jednu razliku između opera *Koštana* i *Karmen*, sada u vezi sa muzičkim konstruisanjem razlike između ženskog i muškog rodnog identiteta. Naime, kao što smo prethodno istakli, vremenski

i prostorni okvir radnje u Konjovićevom delu fatalno određuje postupke operskih lica. Oni su u nepremostivom procepu između neumitnih zahteva sredine i sopstvene sputane čulnosti. Jedini lik koji uspeva da prevazide antagonizme većite podvojenosti između spoljnih i unutarnjih nužnosti jeste Koštana. Ona to postiže kroz pesmu. Suprotno Koštani, "Karmen je svoju čulnost ostvarila u erotičkom smislu. Koštana je svoju čulnost pretvorila u fluid ... pesme".²² Stoga je važna činjenica da je Konjović, preradivši dramski tekst, promenio prvo bitan odnos govora i pevanja. Naime, svi glavni Stankovićevi junaci sublimiraju čulnost kroz pesmu. Pod pritiskom svoje 'nečiste krvi' oni oslobađaju svoje telo kroz glas kao medij najneposrednije vezan za čovekovu telesnost. Suprotno tome, Konjovićev Mitke i Hadži Toma u operi ne pevaju. Istina, obojica se iskazuju u arioznim monologima, ali nikada ne prekoračuju granicu pesmenosti, to jest, onu granicu koju i akteri opere čuju kao pevanje. Stoga možda i nije naročito čudno što glavni muški likovi u operi nemaju nijednu svoju pesmu. Jer, upravo pesma, kao različita u odnosu na govor, u operi Koštana dobija značenje ekscesa u društvu. Ona, kao materijalni segment zvučnog medija, nezavisno od lingvističkog i muzičkog sadržaja koji se pevanjem prenosi, konstituiše rodnu, rasnu i klasnu drugost glavne junakinje. U operi Carmen ta razlika nije ostvarena primarno na nivou ekonomije zvučnog medija, već na ravni njegovog sadržaja pre svega u tonalnom i tematskom smislu.²³ Tako se i iz ove vizure (premda ona može činiti osnovu nekog drugog obimnijeg istraživanja) pokazuje da opera *Koštana* Petra Konjovića nije tek "nova Carmen", kako je kompozitor poželeo, već jedno uistinu samosvojno muzičko-scensko ostvarenje.

IVANA STAMATOVIĆ

²¹ O značenju neverbalnog obraćanja Hozeu videti u Susan McClary, *Georges...*, 95.

²² Miodrag Protić, "Borisav Stanković prema našem realizmu XIX veka", u: *Srpska književnost u književnoj kritici. Epoha realizma*, prir. Miodrag Protić, Beograd, Nolit, 1972, 362.

²³ O ovome je opširno pisala Susan McClary, "Sexual politics...", 53-67.

El Retablo
de maese Pedro,
REX, Beograd 1998.



DLAN U ZUBU ILI MANIFESTOVANJE OPERE-MAŠINE

Da li vi volite operu manje je važno od pitanja da li opera voli vas. Neugodno, kič pitanje?

Do sredine prošloga veka voleli ste operu zato što je ona volela vas, vaše građansko poreklo, vaš istančani ukus, vaše životno doba bilo da ćete zauzeti lože patri-cija ili da tek pristupate sceni društvenog ugovora, gde treba ugoditi životne poslove od trgovine preko politike do bračnog aranžmana. Taj *decorum* je izgubljen, ali kako danas polagati pravo na dela, a ne na dogadaje opere kada su ona primarno predstavljala oblik performativne prakse koji se sav sastojao od ulaganja života, upisivanja glasa u igre moći, uživljavanja u uloge i alegorijske naracije čija će nam značenja u lokalnoj topogra-fiji ostati nedostupna ili nerelevantna? Upravo je to jedan od interesa s kojim prilazim operi. Kako? Dvostruko tudinski, i pomalo izbeglički, *clandestin*.

Prvo je trebalo oslobođiti se ruke koja vas tapše po ramenu u znak odobravanja: vaše pravo na operu zaga-rantovano je porodičnim srodstvom, muzičkim talen-tom, građanskom erudicijom. Adornovo pravilo – ko u ra-nom detinjstvu nije pohodio operu, nije naučio i nikada neće moći da u njoj uživa, jer nije subjekt koga je

opera društveno interpelirala – više ne važi. Za generaciju koja je izrasla iz medijskog spektakla, iz simulacije i video-spota MTV-ekrana, scena, pogotovo operска, ne postoji. Ipak postoji interes za suočenjem blistavog ekrana simulacije i leša operskog spektakla. Da budem precizna, uprkos muzičkom obrazovanju i pozorišnoj praksi, u operu ulazim kao stranac u carstvo značkova. Stranac, ne zato što me privlači egzotizam operске simbolike poput tri dečaka, žene bez senke, pisma i zabranjenog pitanja..., već odaziv pozivu ruševina evropske kulture, ili poseta Pompeji iz karaoki-perspektive Japana.

Smisao pitanja da li opera voli vas jeste u sledećem: da li pristajete na to da vam se konvencija prikaže u svojoj proizvoljnosti? Da li ćete rizikovati tradicionalna uverenja o "stvaranju po unutrašnjoj nužnosti," realističkom režijskom prosedeu, naturalističkoj glumi i verodostojnom tumačenju dela? Opera je pružila azil

izbeglicama iz *mainstream* dramskog teatra 70ih i 80ih, Patrušu Šerou, Bobu Vilsonu, Piteru Selersu. U srpskom okružju škole Stanislavskog i para-edukacije Barbe opera nudi mesto istraživanja artificijelnog spektakla. Spektakl ovde ne treba poistovetiti sa atributima spektakularnog i sentimentalnog prikazivanja. Terminom spektakl označiću četiri poetička elementa: postupak konstrukcije, mimetički poredak slike i glasa, raskol čula na mestu sinestetičnog *Gesamtkunstwerka*, i suspenziju realnog vremena. Podimo, dakle, redom.

Režije opera *Bastjen i Bastjena* (1996.), *Putujuće pozorište majstora Pedra* (El Retablo de Maese Pedro) (1998.) i *Vojnikova priča* (L'Histoire du Soldat) (2000.), u saradnji sa dirigentom Premilom Petrovićem i scenografom Igorom Vasiljevim, upravo se temelje na odsustvu temelja, kao unutrašnjeg uzroka "u" delu, nastale bez teze kojom bi se logocentrično i racionalno mogla redukovati svrhovitost postavke. Prva pubertetska ope-



Bastien & Bastienne,
Budva grad teatar, 1996.

ra Mocarta i pastoralni kliše o ljubavi pastira i pastirice, jedna od mnogih epizoda iz Servantesovog *Don Kihota*, Ramuzova pseudofolkorna povest o prodaji duše đavolu. Iako se libretu – čiji kvalitet, izvinjavajući se u predgovoru, pisac opravdava zahtevima operskog žanra – uzima samo kao izgovor, kao pogodan predložak "uglazbljivanju" opere, čak ni muzika ne pruža dovoljan razlog režijskog izbora. Reč je o trećem polju akcije, gde muzika i tekst čine elemente koje je potrebno konstruisati, iznova izmisliti. Konstrukt nije indiferentan i hladan, on upravo polazi iz fascinacije mašinom opere kojom su upregnute ekstremne snage izvođenja. Virtuzitet bih nazvala: višak ili eksces u produkciji manjka smisla, proizvodnja efekta otkinutog od uzroka, fetiš pevajućeg glasa mimo govora. Ali pre no što ću pokušati da opišem prostor fenomena, afekta i senzacije, viška koji ne može biti obuhvaćen konceptom iako je njim direktno izazvan, ukazala bih na još jedan aspekt konstrukcije.

Izaći iz operske zgrade u drugi prostor znači izmestiti operu iz aparata gradanske, tačnije, buržoaske (a ne civilne) ideologije. Pomenute opere bile su postavljene u prostorima REX-a i Beton-hale teatra. Izmeštanjem iz Narodnog pozorišta, aparat koji podupire izvođenje opere kao ekstremne prilike, ekstremne usled toga što skriva ekonomski i politički uslove produkcije u protokolu izvedbe, učinjen je vidljivim. Hierarchy specijalnosti uloga u produkciji, od pevača do suflera, ne može se održati u instituciji poput REX-a koja nudi galerijski prostor. Svaki napor u konstruisanju odsutnog teatarskog okvira (orkestarske rupe, proscenijuma, dubine i visine scene) postaje izvedben ukazujući na dispozitiv opere i ogoljeno prazno mesto iluzije. Otud težnja za smanjenjem patosa distance između publike i izvođača. Prvi izbor: postaviti publiku, orkestar, pevače i performere horizontalno u istu ravan i u tesnoj blizini. Drugi izbor: naglasiti kao pod znakovima navoda svaki ulazak pevača i performera na scenu tako što će se svaka pojava drastično razlikovati od prethodne. U doslovnom i banalnom izvođenju ovog zadatka bilo je ponešto kemp-infantilizma – Kolas sa konopca usred publike pa u invalidska kolica, Bastijena na trotinetu,

Don Kihot na bolničkom ležaju, – sve sa ciljem vežbanja atletike oka posetioca opere, naviklog da u operi sluša zatvorenih očiju. Prostor scene razmaknut i decentraliziran uz simultanost više pokretljivih fokusa na blizini dodira publike.

Operска režija, svakako, polazi od interpretacije, ali je ona uvek-već nužno interventna. Moj postupak ne teži za hermeneutičkom analizom latentnog smisla, jer umesto "pronalaženja" autora i društvenih okolnosti kojima je nepovratno izgubljen intencionalni plan i politika u genezi opere, on pokreće fluks transpozicija slika, situacija i stejtmenta. Na primer, klasicistički stereotip pastoralne ljubavi soprana i tenora se umnožava u refleksiji para ljubavnika-egzistencijalista, zatim, para blizanca, redimejd (readymade) dečaka i devojčice, kojima se idila naivnog retorički potertava. Režim prikazivanja u operi privlači me sa retoričke strane mimezisa: prikazati ne narativ po sebi, nego prikazati prikazivanje, ideal konfiguracije u dramskoj kompoziciji i formalnoj strukturi opere. Tako je lutkarsko pozorište majstora Pedra koje je Don Kihot u viteškom ludilu zamenio za stvarne likove da bi odbranio čast Dulsineje transponovano u paralelnu priču o snimanju filma o srednjevekovnom viteštvu, pa je realnost prikazivanja utrostručena i odložena filmskom ekipom iza scene, glumcima u filmu, i Don Kihotom pred televizorom na kojem se projektuju titlovi modifikovanog teksta.

Pevanje opere na originalnom jeziku omogućava disocijaciju verbalnog i tonskog teksta po Hanslikovom (Hanslick) principu nemotivisane, nekauzalne ekspresije. *J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égalé mon malheur*, podjednako se može zameniti tekstom ispod iste melodije: *J'ai gagné mon Eurydice, rien n'égalé mon bonheur*. Ove intervencije ne trpe otpore muzike dogod se kreću u stilskom domenu barokno-klasične opere XVIII veka gde je muzičko prikazivanje regulisano teorijom afekata. Teorija kojom se pripisuju određene kompozitorske procedure kao retoričke formule u prikazivanju osećanja tuge, radosti, straha i gneva predodredila je dinamiku recitativa i aria u operi s numerama. Forma ispresecana odsecima odvijanja dramske radnje (recitativ) i zastojima emocionalističke refleksije (aria) uobičajeno predstavlja

problem za reditelje čiji se postupak svodi na iznalaženje rešenja koja će održati klasični luk dramske kompozicije, rešenja poput eliminisanja rečitativa, skraćenja muzičkih repriza u trodelnoj formi arije, kontinuiranog vezivanja rečitativa i arije u scenu. Kontrast arije i rečitativa zanimljiv je ako se tretira poput nadene konvencije: isprazniti formu od ideološkog uloga i uložiti "meso" u ljušturu koja više ne predstavlja zalog forme, već njen fetišizirani relikt! Sanjarenje Bastijene za izgubljenom ljubavlju i iznenadni gnev zbog Bastijenovog neverstva: jukstaponiranje dva medija, filma u slikama dok se pevačica uživo ne pretvori u kamen od statične figure, i iznenadna erupcija akcije razbijanja stola na kojem će napisati pismo. Primarno nije izazivanje kulturnog šoka kod konzervativne operske publike, već preterivanje do paroksizma konvencije u intenzitetu, brzini i kvalitetu ispražnjenog izraza koje onemogućava pozitivnu emocionalnu identifikaciju.

Medij opere ne nalazim u udruženom dejstvu više medija, bilo da je reč o razdvajajući razmicanju nezavisnih "tekstova" muzike, teksta, scenske akcije i pokreta bilo da se teži idealitetu *Gesamtkunstwerk*. Razdvojenost tekstova – to je već pozitivna činjenica od koje svaka interpretacija polazi ako najpre hoće da se razračuna sa retorikom "crvenog na crvenom." Od libreta do slikanih kulisa, udvaja se i ikonički ugled i umnožava jezik na jezik, tekst na tekst – "crveno na crveno". Ono što govori muzika, treba da ponovi libreto, treba da potvrdi scenska radnja, treba da ubedi gluma, treba da ilustruje dekor itd. Mimetički lanac na mestu realnog kao simbolnog, od-prirode-mita-bogova-do-čoveka, traži ikonoklastičko simuliranje i dupliciranje konteksta scenskog prikazivanja, planova slike, scenske radnje, zašto?

Medij opere je determinisan fikcijom vremena muzike. Opersko delo se nudi scenskoj postavci kao muzički objekt unapred određenog trajanja. Muzičko-literarna struktura pevanog teksta se zasniva na raskoraku između vremena pevanja i vremena govora (pevanje teksta najčešće traje duže od njegovog izgovaranja). U operi je to nadoknaden formalnim ponavljanjem istog teksta, stoga i muzike. (U operi s numerama to su reprize

i repeticije, dok je u prokomponovanoj muzičkoj drami ponavljanje zastupljeno u tkanju lajtmotivske mreže i nije nužno vezano za iste reči koliko za pojmove i dramske situacije). Ovim formalnim postupcima kompozitor teži da uzapti proces muzičkog toka, da zasiti i zasvodi celine redundantnom formalnom sintaksom i tako izgradi arhitektonski okvir muzike.

Vreme muzike hoće da postane prostor muzike. Specifičnost medija opere, odnosno muzike u operi, sastoji se u suspenziji realnog kao doslovног u korist fikcionalnog vremena. Fikcija, koju su renesansni humanisti Firentinske kamerate pretpostavili operi kroz ideal grčke tragedije interpretiran uzvišenom transfiguracijom pevanog teksta nasuprot govora, danas se ogleda u retoričkoj glumi. To je prva prepreka s kojom se hvatam ukoštač. Zamislite prizor, stran svakom osim pevaču i ljubitelju operske muzike: pevačica stupa na scenu dok njen partner peva; zašto primećujemo da hoda polako, ne da njen korak prati tempo i metro-ritmički sklop muzike, već da se pretvara nečujnim da ne bi poremetio tok muzike, skrenuo pažnju na sebe dok sva pažnja treba da bude skoncentrisana na vokalnu bravuru njenog partnera. Moje je bilo da frustriram udobnost navike pevača prema kojoj je sve podređeno inscenaciji glasa. Ne zato da bih pevačkom telu vratila spontanost i prirodnost, jer ničeg prirodnog, spontanog i organskog nema u vokalnoj impostaciji *bel kanta* ili muzičko-dramskog pevanja, već upravo da bih naglasila artificijelni okvir prema shvatanju: "Kada se prihvati činjenica da sve što smestimo u okvir postane artificijelno, onda artificijelno na sceni deluje prirodno." (B. Vilson) Zato je pevač pored vokalne uloge stavljen pred razne svakodnevne fizičke zadatke, hodanje, trčanje, penjanje, jahanje, pevanje ležeći, pevanje okrenutih leda publici, jednom rečju, ponašanja tela pokrenutog tako da je oslabljen primat glasa.

Glas je samo jedan od "organa" tela bez organizma. Prema istom imperativu: zašto se tekst libreta smatra predloškom, a muzički tekst Ur-tekstom, koji ne podleže intervencijama reditelja? Nije samo telo u operi, nego je i opera sastavljena od organa, rashodovanog tela bez organizma ili bez racionalno uredenog meha-



*El Retablo
de maese Pedro,
REX, Beograd 1998.*

nizma njenih delova koji operišu odvojenim procedurama. Za režiju opere uobičajeno su angažovani pozorišni i/ili filmski reditelji, te scenografi, a u poslednje vreme i koreografi, s namerom da njihova "druga," operi strana, "nemuzikalna" perspektiva poremeti stereotipe operске režije. Paradoksalno, upravo zato što dolaze izvan muzike, ukoliko ne sarađuju sa kompozitorom na paralelnom komponovanju muzike i postavci predstave, kao što su Wilson i Glas konstruisali operu *Ajnštajn na plaži* (*Einstein on the Beach*), oni će s poštovanjem nepoznatog terena ostaviti muziku netaknutom i unapred suziti interpretaciju na semantički plan prikazivanja. Zato se savremena operска režija kreće između dve paradigmе: vilsonovska, zasnovana na hiperestetizaciji spektakla kao vizuelno-plesnog događaja, i selersovska, zasnovana na eklektičkoj rekонтекстualizaciji sižeа opere u savremenom svetu što neretko izaziva komičan, groteskan ili kemp efekat transpozicije (Na primer, Handelov *Julije Cezar* (*Giulio Cesare*) u Se-

lersovoj (Sellars) režiji događa se na predsedničkoj konferenciji za štampu u Hilton hotelu u Kairu). U oba slučaja važi, ako se sklope oči, ne čuje se razlika – otklon od tradicionalne scenske postavke se ne odražava na interpretaciju muzike.

Inscenacije *Bastjen i Bastjena* (*Bastien&Bastienne*) i *Putujuće pozorište majstora Pedra* (*El Retablo*), uključuju intervenciju ne samo na planu dirigentske interpretacije, već i u prekidu kontinuiteta dela i performativnom upadu glasova drugih muzika. Značajno je bilo početi operu ne iz tišine koja prvi zvuk pretvara u nešto poput zova mitskog budenja duha muzike – to je taj patos distance i romantičarsko nasleđe sublimnog koji se uvertirom ili muzičkom predigrom tradicionalno uspostavlja – već iz buke komešanja raznih naslojenih muzika. U *Bastien&Bastienne*, to su Meredith Monk, Rihard Wagner, Lajbah i sirene za uzbunu, koje prvo učestvuju u maskiranju početka, a onda prekidaju očekivani vrhunac pred očekivani obrт u lieto fine.

Zakon zuba i dlana – još jedna dimenzija maštine iluzije. U *Maloj anatomiji slike* (*Petite anatomie de l'image*), Hans Belmer opisuje sledeći mehanizam: osećam da me zub boli, stisnem pesnicu, nokte zarivam u dlan. Dva ulaganja libida, rekao bi Liotar (Lyonard), iako je evropsko tradicionalno pozorište uložilo dve hiljade godina u rešavanje problema razmaka ili ubedjujući nas u uzročnu povezanost dlana i zuba ili insistirajući na distanci između iluzije i istine, označitelja i označenog. Analogni razmak i reverzibilnost nalazim u asimetriji glasa i tela pevača. Koreografija lakog, pokretnog glasa u grobnici glomaznog tela rezonatne kutije. Ako se telo pevača manipuliše mehanizmom *Übermarionette*, onda mu ne treba realizam ljudske figure. Fascinira me fetišizacija glasa, i zato naglašavam disocijaciju glasa od drugih "organa." Ako glasu ne treba telo, onda je telu potreban glas – drugim rečima, treba uložiti libido, a ne dekoraciju glasa u ostale "organe" akcije i scen-skog ponašanja.

Na izvestan način, to se već dešava na makroplanu predstava *Bastjen i Bastjena i Putujuće pozorište majstora Pedra* (*El Retablo*), usled kumulativne dramaturgije ređanja paralelnih planova naracije, nagomilavanja ljudskog dekora u akcijama koje nisu muzički ili dramski motivisane. Možda se tu manifestuje moj interes za operu mimo semiotičkog izazova. Opera, po drugi put mrtva, mrtva pre no što je bila rođena iz nemogućnosti obnavljanja antičkog idea (J'étais morte avant que je suis née), i posle tri veka umrla u kritici *Muzikteatra* (*Musiktheater*) s početka prošloga veka, interesuje me u svom nekro/pedo – filičnom životu čiji se vitalizam mora izmisiliti. Privlači me mesto između ulaska u operaciju maštine i izlaska izvan nje.

Tumaramo praznih ruku pored maštine orkestra koja, jednom kada je puštena u pogon, diktira puls disanja, kretanja, produkcije izvanrednog uvećanja glasa. Da li je moguće manipulisati radom maštine između žive izvedbe i hiperrealističkog snimka? Kako pretvoriti, preprogramirati mehanizam opere u mašinu želeće produkcije, kojom neće upravljati ni narcisoidna volja pevača, ni stilска estetizacija reditelja, ni *Werktreue* etika dirigenta, ni želja za spektakлом publike? Šta drugo, onda?

Mašina u želji za stalnim produžavanjem životnosti glasa i pokreta kao fluksa koji se prekida, kao i za insistiranjem na prekidu, reverzibilnosti, manipulisanju brzinom, intenzitetom, pogledom, stavom prema ili odbijanjem od pogleda publike, deteritorijalizacijom opere kao institucionalne prakse. Nema fiksnih uloga, karaktera koji se ogledaju u tipu glasa. Samo glas, vršak bez horora, jer bi horor uvek podrazumevao priču i mesto samopotvrđivanja gledaoca.

I ako se vratimo na početnu sliku Pompeje iz karaoke-perspektive Japana, zaključićemo: MTV-ekran ne poučava samo potrošačkom kulturom, već utiče dispozitivom izmenjene percepcije čiji bi prenos na scenu opere mogao da rezultira otporom "mesa" glasa. Ne tražim urgenciju "u" delu tumačenja, već u ekstremnoj instanci izvođenja opere. Izvođenje se uvek upisuje u teritoriju žanra (diskurzivnu praksu, društveno-političke okolnosti i sve druge pokretne kontekste), što je svakako važno. Ali za mene izvođenje vredi sa svoje moći uspostavljanja kontakta preko/mimo kognitivne recepcije koncepta, uspostavljanja hijastičkog odnosa gledaoca i izvodača. Konceptualizacija operskog izvođenja, da, ali dogod omogućava događaj vriska pre horora, dlana u zubu, ekspresivnosti bez ekspresije. To je polje u koje ulažem istraživanje scenskih mogućnosti opere.

BOJANA CVEJIĆ



USPEŠAN NOVI PRISTUP

35

Jedan od značajnijih datuma u novijoj istoriji naše opere sigurno je bila prošlogodišnja postavka *Salome* Riharda Štrausa u Narodnom pozorištu. Ova predstava, nastala u koprodukciji Narodnog pozorišta iz Beograda i Fonda "Đurđevka Čakarević", izdvojila se po nekoliko osnova. Pored zanimljivog i za našu sredinu gotovo nepoznatog producentskog modela (saradnja nacionalne institucije i privatne fondacije), ova postavka *Salome* izdvojila se i po svojim muzičkim, ali i scenskim vrednostima. Što se tiče muzičkih dostignuća, tu treba izdvojiti vrlo dobre uloge gostujućih pevača, Kleri Barte (Saloma), Hansa-Ditera Badera (Irod) i Leandre Overman (Irodijada), kao i našeg umetnika Miodraga Jovanovića (Johanan), ali i visok izvodački standard orkestra beogradske Opere, kojim je dirigovao takođe gost, Štefan Šrajber. Ipak, ono po čemu se ova postavka *Salome* najviše izdvaja iz naše



Hans Diter Bader kao Herod – tenor
i Kleri Barta kao Saloma – sopran
u operi *Saloma*,
Narodno pozorište, 2003.

aktuelne operske produkcije jeste promišljena, utemeljena, inventivna i prilično radikalna scenska zamisao, koja zaista dostiže visoke standarde nemačkog teatra iz kog dolaze gostujući umetnici. Možda ne bi bilo preterano reći da je ova jedna od najznačajnijih operskih režija – ako ne i najznačajnija – koju smo mogli da vidimo na našim institucionalnim scenama u poslednjih nekoliko godina; zbog toga smatram da, iako kritičar dramskog teatra, mogu i treba da o njoj pišem.

Sām početak predstave jasno predviđava da se nemački reditelj Bruno Klimek opredelio za koncept modernizacije. Prvo što se u predstavi primećuje jesu savremeni salonski kostimi (autor Uta Vinkelsen) i scenografsko rešenje (autor Aleksandar Zlatović) s monumentalnim mermernim stepeništem koje bi moglo da označava različite epohe da se u njegovom podnožju, u čošku, ne javlja jedan diskretan ali rečit scenski znak – nagomilani otpaci savremene civilizacije (crne plastične kese, gajbice i sl.).

Ovo rešenje pronalazi opravdanje u istoimenoj drami Oskara Vajlda, literarnom predlošku Štrausove opere, čija se radnja dešava u prostoru izvan (iza) svečane dvorane u kojoj se trenutno odvija pir tetrarha Iroda; dakle, logično je da se u zaledu raskalašne svečanosti gomilaju njeni otpaci. Naravno, jasno je da ovo rešenje nije tu samo zato da bi se realistički označio konkretni prostor, već da ono ima i neku metaforičku funkciju. Međutim, čim se ovaj scenski znak eksplicitno dešifruje – pravo dubre kao metafora društvene i opštelske truleži – on postaje banalan. Da bi se utisak banalnosti otklonio, da savremeni kostimi i nagomilano dubre ne bi bili potpuno spoljno rešenje, bilo je potrebno da rediteljev koncept, tokom predstave, dobije neko solidnije dramsko pokriće.

To pokriće gromoglasno je pružila sjajno postavljena scena čuvenog Salominog plesa (*Igra sedam velova*) koja, retroaktivno, opravdava ceo rediteljski koncept. Reditelj nalazi rešenje koje istovremeno otklanja potencijalni problem vezan za plesačke mogućnosti jedne operske umetnice (što je većiti izazov u postavci opere *Saloma*) i, što je još mnogo važnije, postaje zna-

čensko središte predstave. Saloma polako silazi niz veliko stepenište, uz minimalne kretnje koje su maksimalno erotizovane (zadizanje haljine, spuštanje u polučučanj s raširennim nogama), da bi ples završila dobrovoljnim seksualnim činom s očuhom Irodom. Međutim, u ovoj, nemački oporoj, ciničnoj, smeloj i uzbudljivoj režiji, odlazi se i korak dalje; inspirisani Irodom poslupkom i ohrabreni alkoholom, na Salomu navaljuju i ostali gosti, siluju je, a onda nad njom, kao nad poslednjom uličarkom, prazne one kese s dubretom. U tom završnom poniženju – posipanju dubretom – središnju ulogu ima Salomina majka Irodijada, koja se na ovaj način sveti čerki što joj je zavela muža.

Dakle, ovaj ples više nije ona vajdovska, simbolička kombinacija estetskog i erotskog uzbudjenja, kojom Saloma zavodi svog očuha Iroda, i tako ga primorava da joj ispuni bizarnu želju – da dobije odsečenu glavu utamničenog proroka Johana u čiji se glas zaljubila. Salomin ples sada postaje jasan i profan poziv na seks. Tek ovakva, potpuna "desakralizacija" Salominiog božanskog dara za ples pruža puno pokriće rediteljskoj zamisli da se, polazeći od nagomilanog dubreta, prikaže opšta moralna i društvena trulež. Tom efektu demistifikovanja doprinose još neka rediteljska rešenja: pre svega, Irodovo izrazito prostačko ponašanje, koje ima i groteske crte, i Irodijadino pijano posrtanje, bauljanje, posipanje pićem i valjanje po patosu. Ovde posebno treba izdvojiti i pohvaliti spremnost operskih umetnika da se prihvate ovako provokativnih glumačkih zadataka (silovanje, bauljanje...) i tako omoguće ostvarenje rediteljevog koncepta modernizacije. Ta svest o značaju glumačkog zadatka je nešto što bi moralo da bude velika škola našim operskim pevačima koji i dalje, kao u 19. veku, traže mesto na sceni u kome će da se ukopaju, nameste svoj lepši poluprofil i "bace" svoj divan glas u publiku.

Međutim, osim što jasno označava Salomin društveni milje, ova postavka ima funkciju i u prikazu njene ljubavi, njene čežnje za gordim i čednim prorokom koji je odbija. To što je zbog nje spremna da pređe sve granice, da izgubi ljudsko dostojanstvo, da trpi najve-

ća poniženja i patnju, čini da Salomina opsesivna, bizarna, morbidna, uništavajuća i samouništavajuća ljubavna čežnja poprimi neočekivanu herojsku veličinu. Tek onda dobijaju pravu težinu Vajldove završne reči, koje Saloma izgovara kad poljubi krvava usta na odsečenoj Johananovoj glavi – "Kažu da ljubav ima gorak ukus". Da nije te dublje dimenzije, da se na ovaj način ne ispituje i onaj univerzalni odnos strasti i dostojanstva, čežnje i samopoštovanja, kao i krajnje graniče do kojih ljudsko biće može ići u želji da se emocionalno i erotski ostvari, rediteljska zamisao Bruna Klimeka svela bi se na manje-više površan i prepoznatljiv prikaz devastiranosti savremene civilizacije. Ali, ovako, s ovom dubljom dimenzijom, Klimekova režija Štrausove *Salome* potvrđuje se kao promišljeno, višeslojno i sveobuhvatno ostvarenje modernog teatra.

Visoki umetnički domet scenske postavke opere *Saloma* u Narodnom pozorištu ima i šire implikacije i sveobuhvatniji značaj – on istovremeno ukazuje na jedan od glavnih problema našeg, kako operskog tako i dramskog teatra, ali i nudi moguće rešenje. Naime, lako ćemo se složiti sa stavom da je najdiskutabilniji aspekt našeg pozorišta, dramskog u svakom slučaju – režija. Moguće rešenje, koje implicira ova predstava, jeste dovođenje stranih reditelja, koji bi radili s našim glumcima, odnosno pevačima, i tako uvodili disciplinovane i odgovornije odnos prema radu, ali i postavljali drugačije i smelije umetničke zahteve – videli smo, na primer, do koje su mere bili provokativni glumački zadaci koje je reditelj Klimek postavio izvodačima opere *Saloma*. Pri tome, ne treba smetnuti s uma činjenicu da ovakve medunarodne saradnje, bar kad je operski teatar u pitanju, predstavljaju već uveliko raširenu i dominantnu praksu svugde u svetu. Naravno, u našoj dosta zatvorenoj i konzervativnoj sredini, takvi pokušaji će u početku sigurno nailaziti na veoma jake otpore, ali se čini da su oni nužan preduslov za oporavak srpskog pozorišta, jer će se na ovim, novouspostavljenim sceniskim kriterijumima, razvijati nove generacije naših umetnika. Dok se to ne desi, predstave kao što je *Saloma*, koje bi u svetskim okvirima predstavljale samo visok stan-

dard, biće, za naše pozorište, i dalje nedostižan ideal.

Međutim, sudbina ove postavke opere *Saloma* ima jedan zburujući i uz nemirujući obrt: izgleda da su oni prepostavljeni otpori zaista bili veoma jaki, jer se, naime, ova predstava više ne igra, iako je naišla na nepodeljenu podršku kritike i veoma dobar prijem kod publike. Racionalno objašnjenje moglo bi da bude da je u našem repertoarskom sistemu (gde se, dakle, predstava ne igra iz večeri u veče) vrlo teško održati projekat s toliko gostiju iz inostranstva (troje pevača i dirigent). Ali, kada se zna da je u sâmom startu bilo predviđeno rešenje za ovaj problem – alternacije – onda počinju da se pomaljaju i neka druga moguća objašnjenja, koja ne deluju ni malo prijatno... Bez želje da zvučimo patetično i senzacionalistički, moramo da se zapitamo da li je efekat *carevog novog odela*, koji je ostvarila ova predstava, ujedno bio i glavni razlog što ona nije mogla da bude tolerisana u jednom veoma inertnom i konzervativnom okruženju kao što je beogradska Opera?

Ivan Medenica



VERA U AUTENTIČNOST

(E-MAIL PREPISKA
SA KOMPOZITORKOM
ISIDOROM ŽEBELJAN,
FEBRUAR-MART 2004)

Ne bi se moglo reći da je srpska kultura ikada bila operска na način na koji su to bile, recimo, italijanska, nemačka ili francuska kultura. Međutim, poslednjih godina nekoliko opera se pojavilo u svetu savremene muzike u Srbiji: elektronska "DreamOpera" Jasne Veličković, "Narcis i Echo" Anje Đorđević i Vaša jednočina kamerna opera "Zora D." (Napomenimo da je svetsku premijeru Vaša opera imala prošle godine u Amsterdamu, i da se njeno izvođenje u Beogradu očekuje na Bemusu ove godine).

Šta je, prema Vašem mišljenju, uticalo na stvaranje klime i uslova za komponovanje opera u nas?

Pre svega mislim da je u pitanju opšta klima koja obeležava zapadno-evropsku kulturu poslednje decenije, a koja do neverovatnih razmara favorizuje operski žanr, kako tradicionalne, tako i moderne operске umetnosti. Dakle, uživanje u operi je ponovo u modi. Sve

ovo je posledica činjenice da su mnoge druge umetnosti u nekoj vrsti krize kada je elitna publika u pitanju. Recimo, film je prilično sveo svoju umetničku ravan pokušavajući da makar i samo podsvesno zadovolji vladavinu tržišnog principa (tzv. vladavinu "ovog" ili "onog" mediokriteta). Elitna publika se okrenula operi, kao žanru koji još uvek pruža umetnički doživljaj, a čiji primarni princip nije zadovoljenje opštег ukusa. Naravno, ova ideja se već uveliko deformisala kao i svi drugi "prirodni" muzički pravci poslednjih decenija, koji su ubrzo po nastanku propali jer nisu odoleli komercijalizaciji. (U popularnoj kulturi to je bio slučaj sa grundž muzikom, trip-hopom itd.) Sve to je slika dekadencije u kojoj živimo, a ona nije neprolazna. Mislim da se taj dah i duh vremena oseća i u našoj umetnosti, bilo da je došao kroz hermetične tipove konceptualizacije, bilo putem filmova i diskova muzike Majкла Najmana, npr.

Ono što je, međutim, zanimljivo jeste činjenica da su tri pomenute opere potpuno različite, kako po svojoj konceptualnosti (ili njenom odsustvu), tako i po muzičkom sadržaju. Elektronska "DreamOpera" u kojoj nema pevanja je konceptualno-video-muzičko-filozofski gest antiopere, dok je "Narcis i Echo" kamerna opera koja se veoma (a možda i u potpunosti) približila žanru operete ili mjuzikla.

(Ima još nekoliko opera koje su napisane poslednjih godina u Srbiji, ali još uvek nisu našle svoje mesto u pozorištu). Ovakve različitosti su, posebno u našoj skučenoj sredini, izuzetno zdrava pojava.

"Zora D.", čiji ste koautor libreta, zajedno sa Vašim bliskim saradnicima Milicom Žebeljan i Borislavom Čičovačkim, temelji se na melodramatičnoj prići, čija dramaturgija funkcioniše uz pomoć "flešbekova" koji umrežavaju prikaz nekoliko ljudskih sudbina iz nekoliko različitih vremena: fikcionalne beogradske pesnikinje Zore Dulijan koja je nestala pod čudnim okolnostima ostanuvši za sobom samo jednu pesmu i Mine koja, našavši pesmu, šezdeset godina kasnije polazi u potragu za istinom... Da li je, i u kojoj meri "Zora D" opera o misterioznoj pesnikinji, opera o poeziji ili opera o operi?

"Zora D." je opera koja, služeći se klasičnim operskim sredstvima, predstavlja novu muziku.

Moja ideja je bila da pevači u ovoj predstavi ne glu-me, nego da samo pevaju, kao što to čine pevači popularne ili narodne muzike, dakle, da kroz pevanje predstavljaju stanja a ne dogadjanja. Ovako izvedena opera mogla bi da se opiše kao nedramatska opera stanja. Dalje, ideja je bila da to bude predstava u suštinskom smislu te reči – da se dogadjaji predstavljaju, a ne da se imitiraju (odnosno da se ne imitira njihova realističnost).

Inače, opera je tokom 2003. godine, posle svetske premijere u Amsterdamu, 12 puta izvedena u Beču, i to u okviru proslave 50 godina postojanja Bečke kamerne opere.

U "Zori D." se pojavljuje ukupno devet likova:

žena sa šalom boje srebra, Mina, mlada žena (sadašnje vreme), Zora Dulijan, pesnikinja (30-e godine prošlog veka), stranac, profesor Kostić, profesor književnosti (sadašnje vreme), antikvar, (sadašnje vreme), Jovan, mladi oficir (30-e godine prošlog veka), Vida, stara žena (sadašnje vreme), Mlada Vida, iz vremena 30-ih godina prošlog veka.

Te uloge tumače ukupno četiri vokalna solista – sopran, dva mecosoprana i bariton. Odlučili ste se za konцепцију da jedan glas tumači više likova, zbog čega?

Ovaj princip je nešto što pripada operskoj tradiciji predstavljanja likova. Sama priča bazira se na svega tri osnovna lika, a to su Zora Dulijan, Jovan i Vida. Svi ostali likovi su neki drugi pojavnici vidovi već pomenu-tih osnovnih likova – oni su njihove senke u drugim vremenima. Ta ideja ima ukus *Twilight Zone*-priča, mada muzika nije pisana pod uticajem ovog, ili bilo kakvog drugog poznatog muzičkog žanra. Postoji još jedan bitan razlog zbog koga je ovaj princip postao deo moje opere. To je momenat transvestije koji u operi božanstveno funkcioniše. Imaju neke čarolije u toj opštjoj operskoj neprirodnosti – od načina pevanja, preko pevača koji se preoblače (bilo u lik istog, ili drugog pola), do samih priča koje su vrlo često dosta nategnute

i u koje je teško poverovati. A sve ovo zajedno, u stvari, potvrđuje razlog popularnosti opere u vremenu dekadencije.

Živimo u svetu masovnih medija. Neki od najznačajnijih autora opere danas - pomenimo

Filipa Glasa/Roberta Vilsona, Luja Andrisena/Pitera Grinaveja, Džona Adamsa/Pitera

Selsera i Stiva Rajša/Beril Korot – problematizuju status opere u tome svetu pomerajući granice operske umetnosti. Kakva su Vaša razmišljanja o operi u vremenu medija? Da li ste imali ambicija stvarajući "Zoru D." da se pozabavite tim pitanjima i da li imate namenu da se njima bavite buduće?

Ja nemam predrasuda, hvala bogu, pa u skladu sa tim nemam definisan odgovor na vaše pitanje. Jedan sam od prvih muzičara koji su pravili *rap*-pesme u Srbiji, ("Jedan trn mali", je moja *rap*-pesma koja je nekoliko nedelja bila prva na listi diskomera Studija B, 1990), kao i prvi kompozitor koji je pravio *techno* ili *trip hop* muziku za pozorišne predstave (*Nagon*, *Jedanaest nedelja*, *Country*). U skladu sa ovim, verujem da će se i u svom budućem radu baviti istraživanjem novih žanrova ili medija, ako to moj umetnički poriv bude tražio. Sama po sebi, upotreba medija ne osigurava kvalitet i originalnost umetničkog izraza. (Uzgred receno, video art, kao i ideja multimedijalnosti, postoje još od 60-tih, pa ih ja i ne doživljavam drugačije nego kao krajnje klasično sredstvo, kao što je to slučaj i sa klarinetom, npr.)

Kako biste opisali Vašu poziciju u svetu jednog od najvitalnijih jezika savremene muzike u Srbiji – neoklasizma. Kako definišete sopstveni muzički jezik i poetiku?

Nisam sigurna da mi je jasno na šta mislite. Ako pod neoklasizmom podrazumevate bilo kakvu revitalizaciju već postojećih stilova, onda bih sa tim mogla da se saglasim, jer je to slučaj sa stanjem muzike u celom svetu. Postoji podela na prašnjave sledbenike minimalizma i na prašnjave sledbenike avangarde koja je

NAŠA OPERA U BEČU

Opera *Zora D.* Isidore Žebeljan doživila je svoju austrijsku premijeru 25. oktobra 2003. godine u Kamernoj operi u Beču. Iste večeri, kojom je svečano započela jubilarna pedeseta sezona najmlade operske kuće u ovom gradu, izvedena je i jednočinkna Pitera Maksvela Dejvisa *Mr. Emmet takes a walk*. Opera Isidore Žebeljan sa intrigantnim, gotovo trilerskim zapletom, zasnvana je na priči Dušana Ristića, a libretu su zajednički napisali Isidora i Milica Žebeljan i Borislav Čičovački. U operi se paralelno prate dogadjaji koji su se odigrali u Beogradu 30-tih i 90-tih godina prošlog veka. Ove vremenski udaljene punktove povezuje jedna ljubavna priča, u kojoj se na neobičan način prepišu svetovi živih i mrtvih*. Zanimljiva priča o mladoj pesnikinji, muzički je realizovana u impresionističko/ekspresionističkom i minimalističkom prosedu, sa ukusno provučenim elementima folklora i džeka.

Postavke opera *Zora D.* na sceni Kamerne opere poverena je britanskom reditelju Dejvidu Pauntniju, koji je jednostavnim postupkom ostvario efektno rešenje koje simbolično oslikava "slojevitost" Zorine tajne. U saradnji sa video-umetnikom Dejvidom Hanekeom i rediteljkom Nikolom Rab, Pauntni je na vertikalno postavljene trake od belog platna, projektovao snimke čiji sadržaj prati, nagoveštava ili komentariše radnju. Pored toga, pevači u toku izvodenja otkidaju jedan po jedan komad platna iza kojih se otvara predmet ili deo nameštaja koji ukazuje na to gde se radnja odvija da bi na kraju, kao i misterija Zorinog nestanka, čitava bina ostala otkrivena.

Pored sjajnog scenskog rešenja, uspešnoj premijeri *Zore D.* u Kamernoj operi, doprineli su i izvrsni izvođači. Sopran Aile Asonji, izuzetna mlada pevačica iz Estonije, besprekorno je interpretirala uloge Zore i Mine, dok su ovom prilikom još nastupili i holandski bariton Martin Sanders (u ulogama Stranca, profesora Kostića, antikvara i Jovana), mecosopran Margrit van Rejzen (kao mlada Vida), kao i vokalno i glumački ubedljiva pevačica iz Velsa, Rejčel En Morgan u ulozi stare Vide. Soliste je pratilo so-lidan orkestar Kamerne opere kojim je dirigovao Danijel Hojem Kavaca.

*Mlada bibliotekarka Mina pronalazi pesmu davno nestale pesnikinje Zore Dulijan, koja je tokom 30-tih godina prošlog veka bila aktivna u kulturnom životu Beograda. Ekscentrična Zora bila je poznata po tome da svaku svoju pesmu, čim bi je napisala, spaljuje, tako da je do današnjih vremena dospela samo njena poslednja pesma u kojoj je opisano mesto na kome je poslednji put videna živa. Sedeset godina nakon misterioznog nestanka mlade pesnikinje, Mina – čija je fizička sličnost sa Zorom zapanjujuća, odlučuje da pode u potragu za istinom. Ona se susreće sa likovima iz sadašnjosti, ali i prošlosti, čiji se životni put u nekom trenutku ukrištio sa sudbinom Zore D.

Ivana Neimarević

mutirala u jos mrtvorodjeniji oblik poznat kao *new complexity*. U iščekivanju nove muzike kompozitori lutanju kao guske u magli. Baš zato se današnja teorija umetnosti toliko i osokolila. Ali ta njena lakoća u opserviranju umetničkih događanja svakako neće moći duго da opstane, pošto nema svoj suštinski *raison d'être*. Ili će muzika i umetnost preživeti ovaj period dekadencije i pronaći svoj novi duhovni oblik, ili ih više, u nama poznatom obliku, neće ni biti. U svakom slučaju, one neće izgledati onako kako ih danas zamišljaju neke od modernih estetika.

Moj muzički jezik ima svoju autentičnost i ona je nešto što pažljivi slušalac, bilo emotivno bilo auditivno, uvek prepoznaće. Citiraču šta je o mojoj muzici rekoao Dejvid Paučni (David Pountney): "Muziku Isidore Žebeljan otkrio sam kao član žirija za opersku nagradu Dženezis fondacije. U masi predstavnika tzv. 'akadem-ske moderne', koji svi jedan drugoga loše imitiraju, njen muzički glas odmah me je osvojio svojom originalnošću, neposrednošću izraza i, pre svega, emocionalnom ekspresivnošću, što danas predstavlja retkost, a što je od neprocenjive važnosti u slučaju kada jedna priča treba da se ispriča na sceni." (D. Pountney, *Zora D.* und Mr Emmet takes a walk, programska knjižica za postavku u Bečkoj kamernoj operi).

U "Zori D." elementi prijemčivih ostinatnih/repetitivnih struktura prožimaju se ponekad sa melodijsko/harmonskim sklopovima kojima se aludira na folklorne izraze balkanskog podneblja. U ansamblu je prisutna deonica saksofona, instrumenta koji jeste ideološki simbol popularne muzičke kulture, ponajviše džeza. Da li, i u kojoj meri pravite podelu muzike na umetničku i popularnu, i kakav je status Vaše muzike u tom sistemu?

Ponavljanje muzičkih fraza u mojoj muzici nije onog repetitivnog porekla koje se smatra zaštitnim znakom minimalizma, već ima veze sa tipom ponavljanja karakterističnim za narodnu muziku. (Ovakav vid ponavljanja je prisutan i u muzici Stravinskog, Janačeka i Prokofjeva, ali i kod Vivaldija i Skarlatija, naravno, uvek

na drugačiji način). Minimalizam je potpuno inkompabilan mom muzičkom jeziku, jer se u mojoj muzici stanja (i to uvek nova) brzo smenjuju, što je u suštinskoj suprotnosti sa minimalističkom ideologijom. Što se tiče balkanskog folklora, on je naravno prisutan u mojoj muzici i, budući da su prve kompozicije, koje sam napisala sa 15 i 16 godina, sadržavale zrna melodijsko-harmonskih sklopova koje sam čula u svom ne-svesnom, nasledjenom od srpsko-rumunskih predaka, on je zadat kao nešto najprirodnije moguće.

Saksofon jeste instrument koji se asocijativno najvise vezuje za džez, ali njegov zvuk, kao i zvuk bilo kojeg drugog instrumenta, zavisi od izraza same muzike i načina na koji je upotrebljen. Ako muzika ima snažan i autentičan izraz, onda ona određuje zvuk instrumenta (kako akustičnih tako i elektronskih), a ne obrnuto.

Uopšte ne razmišljam o tome da li je muzika (bilo koja) popularna, ozbiljna ili ne. Odavno me je prošla polemička vatrenost vezana za ovu tematiku. To je posledica izuzetno zdrave kulturne klime u kojoj je stavaša moja generacija umetnika.

Jedan od najsnažnijih simbola opere jeste impostirani glas. Uvođenje glasova iz sveta popularne muzike u operu (npr. Luj Andrißen "Ištar"), ili pak iz različitih folklornih tradicija u operu (npr. Rolf Valin), ili pravljene visokotehnoloških intervencija u deonici glasa (npr. Stiv Rajš) jesu neke od tendencija koje ozbiljno redefinišu jedan od najsnažnijih simbola opere. Da li planirate da u budućim operama preispitujete glasovne konvencije u operi?

Pitanje impostiranog glasa, i to ne samo u operi već i u koncertantnom pevanju, odavno me je zaokupljalo. Moram reći da je moja dečija odbojnost prema impostiranim glasovima bila razlog malog skandala koji je bio deo mog prijemnog ispita iz kompozicije. Moju solo pesmu "Dok mlad i lud bejah" na prijemnom ispitu pevao je Igor Pervić, tadašnji čuveni gradski momak i junak nekoliko alternativnih bendova po-



Iz opere Zora D. Isidore Žebeljan,
Copyright Klinger & Husar OEG Photographic

put "Duh Nibora" i "Ljubav i moda". I posle ovog dogadjaja traganja za nekonvencionalnim glasovima su se nastavila, te su dovela do poznanstva sa mojom, sada već dugogodišnjom prijateljicom, pevačicom Anetom Ilić koja je izvodila mnoge moje kompozicije. U vreme kada je počela da peva imala je divan prirodan lirski glas koji me je uvek podsećao na nešto dublji, ali takođe božanstven glas Lole Novaković.

Neimpostirano pevanje sa orkestrom je, pojavom mikrofona, postalo moguće, a prisutno je još od početka

20. veka. Forma mjuzikla je nešto što takođe odavno postoji. U međuvremenu, posle mnogobrojnih iskustava u radu u pozorištu, sviranju u bendovima ili sa Goranom Bregovićem, a i pošto sam preslušala mnogo opera, shvatila sam da rešenje operskog problema, onako kako sam ga ja videla, ne leži u izboru između impostiranih i prirodnih glasova, već u muzici samoj. Jedna od problematika današnjeg vremena i jeste u tome što tehnologija čini čuda, ali samo u sferi "kako" – ona ne može da da odgovor na pitanje "šta". Ako muzika nije dobra, ništa joj neće pomoći, ni najveće zvezde popu-

larne muzike, ni najbolji reditelji, ni filmske ili video projekcije, ni kompjuteri.

Ima divnih impostiranih glasova kao što ima i divnih prirodnih glasova, i tu za mene nema gotovih rešenja. Moguće je da će se u nekoj mojoj narednoj operi naći i neki neoperski pevač.

Sa Robertom Vilsonom, Piterom Grinavejem, Piterom Selersom, operski reditelj je konačno postao ravnopravan autor opere sa kompozitorom i libretistom. Oni obično sinhrono stvaraju delo sa ostalim koautorima. Kakva je situacija bila sa "Zorom D." u tom pogledu? Opišite rediteljske "tekstove" istaknutog britanskog operskog reditelja Dejvida Pountnija i njegove saradnice Nikole Rab, i video "tekstove" Davida Hanekea. Kakva je, i da li postoji uslovljenost između dramaturgija muzičkih, libretističkih i rediteljskih "tekstova" u "Zori D."?

Veza između pomenutih segmenata može se sagledati hronološki. Prvo je nastajao libreto i to u nekoliko verzija. U ovim fazama pisanja libreta učestvovao je i Dejvid Pauntni. Nekoliko puta sam, na njegov poziv, boravila u Pragu, Beču, Londonu i Salzburgu, gde je on režirao predstave. Pauntni je poseban čovek, izuzetno lucidan, intelligentan i duhovit. Neki od njegovih predloga i sugestija bili su dragoceni za osmišljavanje libreta. Sama originalna priča, preuzeta iz TV scenarija "Šta se dogodilo sa Lidijom S?" Dušana Ristića, doživela je puno izmena i, iskreno rečeno, našem malom libretističkom timu (Milici Žebeljan, Borislavu Čičovačkom i meni) zadala dosta muke. To je usud onih priča koje se iz jednog medija prenose u drugi. Međutim, intuitivni osećaj koji mi je govorio da je u pitanju sjajna operска priča, nije me prevario. Osnova za režijska rešenja, kao i za video-scenografiju, nalazi se u libretu. Neke od ideja, kao što je na primer predstavljanje sadašnjeg vremena kroz crno-bele slike, a oslikavanje prošlosti bojama, nalaze se još u prvom sinopsisu. Zatim, moja potreba da se priča predstavlja, a ne "oživljava" donekle je ispoštovana kroz maestralno idejno-scenografsko rešenje sa srebrnim zavesama. One na fantastičan način demaskiraju realističnost, ali su u isto vreme

i velovi koji prekrivaju delove ove trilersko-misteriozne priče. One takođe služe i kao podloga za prikazivanje videa. Video je deo scenografije i na najfiniji način spašava njenu funkcionalnost i gotovo apstraktnu likovnost u jedan umetnički gest. To je moderna fantastično-ekspresionistička predstava. Ono što u režiji nije sprovedeno je moja zamisao da pevači ne glume, već samo nastupaju sa svojim "pesmama". Radnja bi se, na ovaj način, odmotavala sama od sebe u vidu niza slika ili fotografija, ne zamrzutih, nego kao u nekom filmu koji se stalno zaustavlja.

Bili ste član kompozitorske grupe "Sedam veličanstvenih". Šta se sa njome dogodilo?

Sa većinom mojih sjajnih prijatelja iz grupe "Sedam veličanstvenih" sam i danas u kontaktu. Šta se sa njome dogodilo? Pa, postala je jedna od bezbroj žrtvi bezumne aždaje koja nas je u poslednjih petnaest godina polako proždirala.

Kako vidite domaću kompozitorsku scenu?

Našu kompozitorsku scenu vidim u velikoj krizi. Najznačajniji srpski kompozitori platili su visoku cenu primitivnoj sredini i njenom pretežno mediokritetskom muzičkom establišmentu. Od iste boljke, i to već u ranim danima, počinju nažalost da boluju i naši najmladi kompozitori. Za njih jedini spas može da bude u veri u autentičnost. Upravo muzika starijih kompozitora, kao na primer Ljubice Marić ili Ludmile Frajt, obeležena je izuzetnom originalnošću. Originalnost može da nastane samo kao posledica kombinacije talenta, hrabrosti, slobode i vere u sebe. Današnje srpsko tlo nije pogodno za stasavanje ljudi sa integritetom (mada situacija nije bolja ni u svetskim razmerama), jer naše mlađe ljude mori osećaj frustriranosti u odnosu na današnju kulturu Zapadne Evrope i Amerike, osećaj niže vrednosti i očajnička potreba za identifikacijom sa ovim svetovima. Zamena teza predstavljena je kroz bezuslovno prihvatanje parcijalnih informacija i globalnih sugestija o tome šta je moderno, a šta nije. Mislim da bi naši mladi izvodjači i muzikolozi mogli u velikoj meri

da doprinesu boljom klimi u našoj muzičkoj sredini ako bi se okrenuli konstruktivnom aspektu svoje profesije, odnosno organizovanju koncerata, njihovom osmišljavanju i oglašavanju, kao i prezentaciji naše najbolje muzike u svetu. Ono što svakako veoma ohrabruje i obećava je lucidnost i hrabrost svake nove generacije mlađih izvodjača i kompozitora. Jedino što nedostaje su prava saznanja – nema dovoljnog protoka informacija i ljudi.

Stvarali ste i još uvek stvarate mnogo muzike za pozorišne predstave. Od kakvog su značaja za Vas bila ta iskustva dok ste pisali operu "Zora D."?

Iskustvo pisanja pozorišne muzike mi nije pomoglo u komponovanju opere, jer pozorišna muzika podrazumeva sasvim drugačiji tip stvaralačke koncentracije. Koliko god pozorišna muzika može da bude sjajna kao muzika po sebi, ona ipak obično zadovoljava samo po neku dimenziju stanja ili dogadanja datog komada, odnosno scene, dok je muzika u operi sama nosilac tog stanja ili dogadjanja. To od kompozitora opere zahteva da bude sposoban da predstavi veoma različite muzičke izraze i da delove tih izraza oslika najsitnijim muzičkim valerima. S druge strane, veliko pozorišno iskustvo pomoglo mi je da otvorim neke posebne vizure u osmišljavanju priče, vizure koje se tiču mogućih režijskih postupaka i ideja.

U nekoliko navrata bili ste saradnik Gorana Bregovića u procesu stvaranja muzike za filmove Emira Kusturice. Kakav je Vaš odnos prema poziciji koju Bregović zastupa u svetu popularne kulture? Koji je bio Vaš motiv za tu saradnju i na koji način je ta saradnja uticala na Vašu poetiku?

Pošto kao umetnik ne pripadam popularnoj kulturi, moj odnos prema Goranu Bregoviću, prema onome što on radi i prema njegovom mestu u pomenutoj kulturi nema nikakav drugi aspekt osim sociološkog. Dakle, on je čovek koji potpuno pripada popularnoj kulturi budući da ima nedvosmisleno siguran i tačan osećaj za muziku koja osvaja velike mase i prostore. Međutim, u

našoj sredini postoji žal za svetovima zapadnjačkog urbanog tipa, što je opet posledica kompleksa niže vrednosti. Poenta je zapravo u tome da nema suštinske umetničke razlike između onoga što radi Goran Bregović, neka druga inostrana mega-zvezda ili neka alternativna grupa. Razlika je sociološkog a ne muzičko-vrednosnog tipa.

Moj motiv za ovu saradnju bila je potreba da prehram dete u vremenu diktature. Pravo pitanje je da li je ta saradnja uticala na moju poetiku? Šta vi mislite?

Nedavno ste pisali muziku za otvaranje izložbe veoma provokativnog umetnika Bila Vajole koja je izvedena u Londonu. Kako je došlo do te saradnje i kako je ona izgledala? Recite nešto više o toj kompoziciji.

Narudžbinu da napišem muziku za otvaranje izložbe ovog sjajnog umetnika u Nacionalnoj galeriji u Londonu dobila sam od Dženezis fondacije koja je i naručilac moje prve opere. Ljudi iz ove fondacije, koja je ujedno bila i pokrovitelj izložbe, izabrali su mene da napišem muziku posvećenu najnovijim video-radovima Bila Vajole. Ovi video-radovi su inspirisani slikama starih baroknih i renesansnih majstora. Naziv izložbe je "The Passions". Umetnost Bila Vajole je na mene ostavila poseban utisak zbog toga što je obeležena snažnim emotivnim izrazom, jer je to upravo element koji karakteriše moju muziku, kao i moju ljubav prema bilo kom umetničkom delu uopšte. Muzika i likovna umetnost, pre svih ostalih umetnosti, mogu biti lišene nekog simboličkog, ili literarnog predteksta, što im ostavlja široko polje za apstraktno, tj. emotivno dejstvo.

Moj susret sa Bilom Vajolom bio je dirljiv. Već pri prvom susretu poklonio mi je knjigu za koju je rekao da mu je promenila život. To je knjiga "The Mysticism of Sound and Music", *The Sufi Teaching of Hazrat Inayat Khan*. Muziku sam nazvala "Pesma putnika u noci", a komponovana je za klarinet i gudački kvartet. Ovo delo ima formu putovanja, i u osnovi je "pevanje" a ne "igranje". Kompozicija je bila izvedena četiri puta u Nacionalnoj galeriji, a svirali su je muzičari članovi ansam-

bla *Academy of St. Martin in the Fields*. Kompozicija bi trebalo da bude izvođena i u drugim gradovima Evrope i Amerike, t.j. u gradovima gde će ova izložba biti postavljana.

Da li možemo da očekujemo još operskih dela od Vas? Kakvi su Vam dalji profesionalni planovi?

Da, mislim da je moguće da ću razmišljati o novoj operi.

Zamoliću vas da prihvate izvinjenje što o budućim planovima i dogadjajima neću govoriti ovom prilikom. Zbog slovenskog sujeverja.

JELENA NOVAK



EKONOMIJA OPERSKE TRAUME

U poslednje tri godine u beogradskom svetu opere i 'oko' njega su postavljena tri operska dela živih kompozitorki čime je scena savremene opere u nas dobita izuzetne impulse za svoje formiranje. Već sama činjenica da je reč o autorkama koje barem delimično žive i rade u Beogradu izuzetna je za domaću opersku i muzičku scenu budući da se srednja kompozitorska generacija uglavnom ili iselila iz zemlje, ili je stvaralački nestala u turbulentnim devedesetim balkanskih prostora.

Opera Narodnog pozorišta u Beogradu, kao i kamerna opera *Madlenijanum* u Zemunu, na svoj repertoar postavljaju isključivo operska dela mrtvih autora, готовo neizostavno muškaraca. Diskurs tih operskih institucija očigledno još uvek ne namerava da sebi postavi pitanje poput onog koje je ranije inicirala Linda Bušar (Linda Bouchard): "Kako iko može biti kompozitor, kada svi učimo da su kompozitori bogovi, geniji i naravno svi belci, muškog pola i uglavnom mrtvi?". To je diskurs koji je većinom prestao da se propituje i preispituje, on zna šta je to opera i kako ona jeste i uspavano je siguran u definicije operskih institucija.

Iznesimo fakta vezana za tri pomenute savremene opere. Reč je o delima *DreamOpera* Jasne Veličković (1974), kamernoj operi *Narcis i Echo* Anje Đorđević (1970) i kamernoj operi *Zora D. Isidore Žebeljan* (1967). *DreamOpera* je premijerno izvedena 25. avgusta 2001. godine u Piranu u okviru *New Moment – Ideas Campusa*,

opera *Narcis i Echo* je premijeru imala 10. oktobra 2002. godine u okviru 34. BEMUS-a, a kamerna opera *Zora D.* premijerno je postavljena u Amsterdamu 15. juna 2003. godine. Niti jedno od ovih dela nije imalo praizvedbu u operskoj kući – *DreamOpera* je izvedena u pozorištu Tartini u Piranu, opera *Narcis i Echo* u zgradi BITEF teatra u Beogradu, a kamerna opera *Zora D.* u teatru *Frascati* u Amsterdamu. Sva tri dela bila su izvedena više puta na više lokacija – *DreamOpera* na sceni V sprat Nacionalnog pozorišta u Beogradu, kao i u multimedijalnom institutu MAMA u Zagrebu,¹ kamerna opera *Narcis i Echo* u pozorištu *Duško Radović* u Beogradu, a kamerna opera *Zora D.* nakon tri izvodenja u Amsterdamu, dvanaest puta u Bečkoj kamernoj operi. Jugokoncert i Radio-televizija B92 su zajednički objavili nekomercijalni snimak opere *Narcis i Echo* u DIVX formatu, dok ostala dva operска dela nisu objavljena. Domaća teorijska muzikološka javnost je odreagovala na pojavu ovih dela, a usledice, kako je najavljivano, izvođenje kamerne opere *Zora D.* u okviru Beogradskih muzičkih svečanosti ove godine.

Koliko god iritantna, činjenica da domaće operске institucije nisu angažovano odreagovale na pomenuta operска dela zapravo nije zabrinjavajuća. Jer, barem dva od pomenuta tri dela nisu ni mišljena u okvirima (neo) klasicističko-romantičarskog operskog sveta, te se, čini se, njihovo plasiranje kroz aparaturu tog sveta nije ni očekivalo, a ne bi ga trebalo ni priželjkivati. Potezi operskih institucija u Srbiji koji bi kreirali savremenu opersku scenu, ili bolje rečeno, njihovo izostajanje, privukli su moju teorijsku pažnju. Oni su simptom postsocijalističkog društva u tranziciji koje operu doživljava kao *traumu* preuzetu iz feudalnih, rojalističkih, komunističkih i socijalističkih vremena u kojima se konstituisala domaća 'operska svest'.

Trauma i traumatizam su medicinski termini čije izvorno značenje potiče iz grčkog jezika gde reč *trauma* označava ozledu, ranu. Traumatizmom se uobičajeno

označavaju posledice koje su uzrokovane 'ozledom' organizma, bilo da je u pitanju fizička ili psihička 'sila'. Pojam traumatizma objasnio je Sigmund Frojd: "tako nazivamo doživljaj koji duševnom životu u kratkom vremenu donosi tako veliki porast podražaja da na normalno uobičajen način ne uspeva ovladavanje ili prerađa tih podražaja, iz čega moraju rezultirati trajne smetnje u energetskom pogonu..."² Društveni 'organizam' domaće postsocijalističke kulture je, čini se, pored osatalih, doživeo i opersku traumu. Ispostavilo se da produkcija i ukazivanje savremenih operskih dela domaćih autorki deluje upravo po principu traume, kao neodgovarajući podražaj koji društveni/kulturni organizam nije u mogućnosti da 'svari' i adekvatno na njega odreaguje, već formira mrežu 'imunoloških' mehanizama kojima bi se od savremenog operskog 'virusa' trebalo zaštитiti, odnosno razlomiti, razmrvitи taj operski podražaj u umerene fragmente koje je nekako moguće apsorbovati.

Jake kulture odavno su utemeljile svoje institucije, te se danas mogu pohvaliti bogatom operskom tradicijom. Prva komercijalna operska kuća je otvorena 1637. godine u Veneciji, opera *Garnije* u Parizu je građena od 1862–1875 godine, Metropoliten opera u Njujorku osnovana je 1883. godine, Londonski Kovent Garden je iz zvanja kraljevskog pozorišta 'preformulisan' u Kraljevsku opersku kuću 1892. godine. U Srbiji na početku trećeg milenijuma samostalna namenska zgrada opeare još uvek ne postoji. Slična je situacija i sa nekim scenama bivšeg jugoslovenskog prostora – i hrvatska opera deli sa baletom i dramom zgradu Hrvatskog narodnog kazališta, dok u Sloveniji već nailazimo na autonomnu opersku kuću u kojoj su smešteni opera i balet.

Setimo se filozofa Slavoja Žižeka i njegovog pokušavanja definisanja granica Balkana: "Kao da ne postoji konačan odgovor na pitanje 'Gde počinje Balkan?' – Balkan je uvek negde drugde, malo dalje na jugois-

¹ Autorka ovog teksta učestvovala je u izvođenju *DreamOpere* u Piranu i Zagrebu.

² (J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Rječnik psihanalize*, Zagreb, Naprijed, 1992, str. 475).

tok... Za Srbe, Balkan počinje *tamo dole*, na Kosovu ili u Bosni, a oni brane hrišćansku civilizaciju od evropskog Drugog. Za Hrvate, on počinje u pravoslavnoj despotskoj i vizantijskoj Srbiji, od koje Hrvatska brani zapadne demokratske vrednosti. Za Slovence Balkan počinje u Hrvatskoj, a mi smo poslednja odbrana miroljubive *Mitteleurope*. Za mnoge Italijane i Austrijance Balkan počinje u Sloveniji, zapadnoj predstraži slovenskih hordi. Za mnoge Nemce sama Austria je zbog svojih istorijskih veza zaražena balkanskom korupcijom i neefikasnošću itd.”³ Možda je upravo institucija opere jedan od simbola koji ukazuje na kulturnu politiku moćnih zapadnih građanskih društava. Čini se da društvo koje ima utemeljenu snažnu scenu opere danas ipak počinje van balkanskog kulturnog kruga. Društvo koje je u poziciji da kreira politiku savremene opere plasira dela savremenika podržana operskim kućama sa jakom i razvijenom tradicijom.

“Ispravno bi bilo operu protumačiti kao specifično gradansku formu koja u demagizovanom svetu paradoksalno nastoji da sačuva magijski element umetnosti”, tvrdi Teodor Adorno i nalazi da je “kroz operu moguće nazreti razvojnu tendenciju samog građanskog društva.”⁴ Slično prethodnome, moguće je zaključiti da “artikulacija građanskog (buržoaskog) okružja polazi od toga da, na primer, opersko delo omogućava u prvom koraku otudujući estetski uobličenu samoidentifikaciju izdvajanja građanskog sloja iz homogene mitske strukture naroda. Opera je uobličena saglasno ‘novim’ društvenim vrednostima stabilizovane više (ili srednje) društvene klase i vrednosti nove strukture društva su uobličene kroz sistem operske bihevioralnosti”.⁵ Podstaknuti prethodno navedenim konceptima analizirali smo nedavno objavljeni intervju u beogradskom nedeljniku Vreme. Intervjuisan je jedan od gradskih funkcionera,

a tekst je naslovljen *Moj san je opera na ušću*. Šta se ovakvim iskazom zapravo saopštava?

Za operu je njena ‘društvenost’ oduvek bila veoma važna. Putem nje se pokazivala društvena moć. Često je opera bila ogledalo, mesto upisa ‘tela’ društva, mesto na kome su se vodile klasne borbe, mesto na kome se pokazivala moć. Stoga se i pomenuti iskaz može shvatiti kao politički, iako nije kao takav determinisan. Šta je zapravo ono čime se ukazuje rečenicom ”*Moj san je opera...*” To zapravo nije poruka o operi, već poruka o građanskom društvu koje ima operu, pokazivanje težnje ka takvom društvu, odnosno njegovo prečutno obećavanje, društvu sa viškom novca i slobodnog vremena koje ima potrebu za operom i koje je stvorilo istoriju konzumiranja ove forme. Zgrada opere u Beogradu je odavno priželjkivana, a i dalje se priželjuje kao kakvo mitsko biće, oličenje izraza budućnosti, danas oličenoj u floskulji ‘ulaska u evropske integracije’.

Predložak sna o operskoj zgradi iznikao sedamdesetih prošlog veka u prestonici zemlje koja će dvadesetak godina kasnije doživeti brutalna društvena zbijanja danas deluje ironično i nestvarno: ”Predložena ideja, stakleni kubus u kome je sadržaj nacionalne opere, za savremenike je predstavljala izraz budućnosti, projekat koji estetikom i upotrebom materijala prevaziči svoju epohu. Danski autori su iskoristili prednost lokacije na obali reke Save, u novom delu grada, i u zgradu utkali niz konotacija oblikujući je kao ‘komad kristala o koji će se danju odbijati svetlosne zrake i od-sjaj vode, a koji će noću blistati svetlošću iz svoje unutrašnjosti’. Na ovaj način ostvaren je kontakt sa ambijentom i dat je odgovarajući značaj prostoru u kome objekat Opere dominira kao tačka gde se sustiću stari i novi deo grada”.⁶ I početkom sedamdesetih godina prošlog veka nepostojeća institucija opere je predstav-

³ Slavoj Žižek, Manje ljubavi - više mržnje, Beograd, Beogradski krug, 2001, 152-3.

⁴ Teodor Adorno, *Gradanska opera*, Muzički talas broj 1-2, Beograd, Clio, 1997, str. 55.

⁵ Miško Šuvaković, *Poststrukturalističke rasprave o operi*, u: Paragami, tela, figure, Beograd, Cenpi, 2001, str. 222.

⁶ Dijana Milašinović Marić, *Vodič kroz modernu arhitekturu Beograda*, Beograd, Društvo arhitekata Beograda, 2002, str. 144.



Hans Dal, Torben Lindhardsen: Zgrada opere, projekt, međunarodni konkurs i nagrada 1971. Novi Beograd, priobalje uz reku Savu (nerealizovano rešenje).

Ijala zalog za uspešnije i modernije društvo čiji je simbol predstavljala. Međutim, to društvo nije ni danas realizованo u skladu sa 'operskim 'potrebama'.

Na opersku zgradu u Srbiji će se još čekati. Stoga će pokušaji stvaranja savremene operske scene na ovim prostorima očigledno morati da na različite načine preispituju tradicionalne operske institucije, počev od same zgrade, preko pevača impostiranog glasa, učešća savremene tehnologije u operi, itd. Upravo su ovakva i slična pitanja bila otvorena *DreamOperom*, delom koje sa institucijom opere 'radi', ali ne nužno u operskoj zgradici. *DreamOpera* je opera postsocijalističkog društva koja sa jedne strane pokazuje delovanje umetnika, teoretičara koji je operu podredio sebi i tako ugrozio jednu od institucija moći društva, a sa druge strane ukazuje na to da pojedinцу više nije potreban novac, skupoceno odelo, nakit da bi se pojавio u operi. Dovoljno je da ima televizor i video rikorder. Takav recipijent je sposoban da kod kuće uživa u operi, nekada simbolu učešća u društvenoj moći. Kapitalističko društvo neprestano proizvodi preterivanja i potrebe, tvrdi Žižek. Tako se i sa potrebom za operom preteralo, te je opera pretvorena u

njenu društvenu suprotnost – postala je lako dostupna, jeftina i neglamurozna.

Postsocijalizam se ukazao kao potrošač, ali i mogući proizvodač ovakve operske kulture. *DreamOpera* svojim 'razmrvljenim' libretom na engleskom i srpskom jeziku u kome kao podjednako (ne)važne figuriraju fluskule/parole iz sveta teorije i filozofije umetnosti i marketinga insistira na proizvodjenju fluksa značenja uz pomoć opere. Time se nenarativno preispituje i problematizuje kontekst u kome je opera nastala i izvedena – postsocijalističko tranziciono društvo i marketinški kampus. Značenja koja produkuje literarni tekst ne utiču na dramaturgiju muzičkog toka, ili pak dramaturgiju bilo kog drugog 'teksta' opere. U pojedinim trenutcima libreto je konstruisan tako da njegova struktura simulira strukture različitih operskih ansambala – dueta, terceta, horova. Nosioci dva narativna teksta saopštavaju fikcionalne iskaze zasnovane na problematizovanju operskih institucija. Ostali, arijski koncipirani 'likovi' stupaju u 'dijalog' sa njima, tvoreći pritom neочекivane fluktuacije značenja koje proističu od sučeljavanja art/market parola sa teatralizovanim teorijskim

naracijama. *DreamOpera* problematizuje intertekstualni operski medij odustajući od uobičajenih odnosa muzičkog, verbalnog i scenskog teksta. Njena autoreferencijalnost i performativnost su u prvom planu. Međutim, drugačija je pozicija koju zauzimaju autori opera *Narcis i Echo* i *Zora D.*

Šta tematizuju libreta opera Anje Đorđević i Isidore Žebeljan? Pišući o temama koje su zaokupljale operске autore sedamnaestog i osamnaestog veka Lesli Orej nalaže da je fundamentalna razlika između francuske i italijanske opere ležala u izboru tema: "Dok su Italijani nalazili inspiraciju u velikim istorijskim figurama prošlosti, kao što su Aleksandar Veliki, Ptolomej ili Neron, osnovni princip francuskih teoretičara bio je da likovi iz stvarnog života nisu podobni za opersku prezentaciju. U ovom, kao i u mnogim drugim pitanjima Lili (Jean Baptiste Lully) je postavio čvrsta uporišta, on je svoj materijal uzimao ili iz mitologije (*Phaéton*, 1683), pastoralne tradicije (*Acis et Galathée*, 1686), ili viteške srednjevekovne literature (*Amadis*, 1684, *Armide*, 1686)".⁷ Čini se da se tokom četvorovekovne operske tradicije interesovanje autora opera generalno nije drastično izmenilo. Razmatranjem opera Glasa, Rajša, Adamsa i Andrišena, nekih od najznačajnijih stvaralaca savremene opere, utvrdili smo da su tematizovani sledeći problemi: biografije poznatih ličnosti, aktuelni društveni događaji i različiti transformacioni modusi dramskog i tekstova književnosti (scenario, biblijska tematika, mitologija, bajka).

Libreto opere Anje Đorđević kreće se 'oko' mita, dok je libreto operskog dela Isidore Žebeljan zasnovan na tekstu preuzetom iz TV scenarija "Šta se dogodilo sa Lidjom S?" Dušana Ristića. Anja Đorđević je za libreto svoje opere iskoristila pesme Marije Stojanović na srpskom jeziku inicirane mitom o Narcisu i Eho. Narcis, Echo i dve nimfe bili su dovoljni za uspostavljanje fragmentarnog narativa. U operi su jasno razdvojena tri odseka u kojima se smenjuju nastupi likova. Stihovima se često uspostavlja 'nadstvarna' atmosfera svojstvena nad-

realizmu, avangardnom pokretu koji je funkcionisao kao pobuna protiv etike, politike, estetike i umetnosti građanskog društva. Čini se da je u libretu opere *Narcis i Echo* na delu postnadrealistička metoda prikazivanja parodoksalnih situacija:

NARCIS: Moja želja je dobro ispredeno vlakno

Ja nemam nikakvu nejasnu čežnju

U mom stomaku ne стоји oblak

Ja hoću taj jedan čisti lik

Hoću taj jedan čisti lik

Tamo.

EHO: U redu je što odjekujem

Kao rezonantna kutija lire

Al' ti što govore u skrovišta beže

Il' su im glasovi ispod mog sluha.

Za razliku od opere *Narcis i Echo* za čiji se libreto koristi mit, autori opere *Zora D.* okreću se simulacionističkom proizvođenju mita o nepostojećoj srpskoj pesnikinji *Zori Dulđjan*. Poput Pitera Grinaveja (Peter Greenaway) koji u delu *Rosa, smrt kompozitora*, u saradnji sa Lujem Andrišenom (Louis Andriessen) 'upliće' fikciju i realnost oko navodne istrage koja se sprovodi u vezi sa smrću desetaka kompozitora od kojih su većina izmisljeni likovi, Borislav Čičovački i Milica i Isidora Žebeljan ustanovljavaju lik misteriozne pesnikinje čiji život pokušavaju da sagledaju iz perspektive onih koji su je nadživeli. Insistira se, međutim, na romantizaciji dramske strukture. Ova priča, poput Grinavejevih, obojena je senzacionalizmom dokumentarističkih televizijskih emisija, ali bez snažnog ironijskog otklona koji je svojstven Grinaveju i Andrišenu.

Šta se u ovim operskim delima dogodilo sa pevanjem i impostiranim glasom, tim simbolima operskog sveta? U elektroakustičkoj *DreamOperi* se ne peva. Samo na početku, kao indeksni znak za pevanje emituje se sinusni ton, zbir svih frekvencija. Taj 'veštački glas' koji je odabran za glas koji se oglašava mehaničkim

7 Leslie Orrey, OPERA – A Concise History, London, Thames and Hudson, 1987, str. 39, 40.

Isidora Žebeljan: *Zora D.*

krikom pita se zapravo da li je pevanje još uvek moguće u operi. U ovoj operi se ne peva uživo na sceni, 'operski', budući da na sceni nisu likovi nego figure. Međutim, njena instrumentalna muzika je poreklom vokalna. Deonica elektronike je zasnovana na arhivu motiva koji su izvučeni iz konteksta različitih opera i sa kojima se nadalje radilo. Slično je urađeno i sa rečitativima 'stvarnih' opera. Oni su takođe poslužili kao uzorci za elektronsko predoblikovanje. No, ako su rečitativi i arije postali instrumentalna muzika, šta se dogodilo sa 'pravim' rečitativima i arijama u ovoj operi? Arije su

svedene na strukturu teksta koja imitira kolorature, na reklamne poruke koje su kratke, ali koje je, poput koloratura, moguće ponavljati u nedogled. Sa druge strane, rečitativi su održali svoju narativnu dijaloško-saopštavajuću funkciju, koja je ovoga puta zasnovana na problematizaciji moći kapitalističkih institucija.

Za razliku od *DreamOpere*, u delima *Narcis i Eho* i *Zora D.* postoje pevani likovi. Karakteristično za operu *Narcis i Eho* jeste kritičko preispitivanje impostiranog operskog glasa koje je rezultiralo raznolikim spektrom vokala u okviru četiri lika koja se u operi pojavljuju. Sama kompozitorka nastupila je kao Ebo. Način njene vokalne interpretacije tipičan je za popularnu muziku, a ne za mainstream operska dela. Lik Narcisa namenjen je falsetnom tenoru. Ovakvim potezom je, čini se, ukazano na autorkino simulacionističko 'sećanje' na kastratski glas, ženski glas muškog tela, glas koji prelama kroz sebe rodni identitet tela koje ga proizvodi. Kao suprotnost autorkinom glasu koji simbolizuje savremeni široko rasprostranjeni vokal popularne muzike i kastratskom glasu koji je označitelj davnih operskih vremena, ukazuju se kolorurni vokali dve nimfe. Budući da te kolorature nisu potvrđene institucijom iz koje su potekle, one mogu biti shvaćene i kao autorkin ironijski komentar na opersku simboliku. Za razliku od Anje Đorđević, Isidora Žebeljan u operi *Zora D.* raspolaže aparaturom tipičnih operskih glasova. Vokalni protagonisti su sopran, dva mecosoprana i bariton koji ne pretenduju da uspostave otklon od operske tradicije. Iako ne isključuje mogućnost da će pitanje operskoga glasa oštire problematizovati u nekom od narednih dela, u *Zori D.* ovo pitanje nije bilo u žiži autorkinog interesovanja.

"Ne volim belkanto glas, volim glas koji peva srednjevekovnu ili renesansnu muziku ili pak glas Ella Fitzgerald (Ella Fitzgerald) ili Sare Von (Sara Vaughan) – glas koji je bez vibrata i koji koristi mikrofon. To je jedini glas koji sam ikada koristio... ", ističe jedan od najradikalnijih savremenih operskih autora.⁸ Ovakav Rajšov stav zasnovan je na oštrom kritikovanju romantičarske

⁸ Iz razgovora autorke teksta sa Stivom Rajšom objavljenim u 22. broju časopisa *Novi zvuk*, Beograd, Muzički informativni centar SOKOJa, 2003, str. 12-20.

operske ideologije, a jedno od neizostavnih oruđa takvog stava jeste i zaobilaženje, tj. preformulisanje institucije simfonijskog orkestra u operi, tj. prelaženje sa prikazivanja operskom muzikom u insistiranje na njenom izvođenju, tj. njenoj performativnoj dimenziji. *Dream Opera* je elektroakustičko delo, dok dela *Narcis i Echo* i *Zora D.* ustanovljavaju i koriste različite instrumentalne ansamble. Oni nagoveštavaju posve različit odnos autorki prema načinu na koji bi muzički tekst trebalo da funkcioniše u operskoj 'intertekstualnosti'. Tako je operска muzika Isidore Žebeljan zasnovana na predstavljanju ostalih operskih tekstova. Ona funkcioniše poput "ekrana" na kome je moguće pratiti načine na koje je muzika sposobna da predstavi vanmuzičke dogadaje ili stanja. Shodno tome opersku muziku ovog dela svrstali bismo u tradiciju evropske opere u kojoj muzika funkcioniše kao predstavljačka umetnost.

Prelom u odnosu na predstavljačku opersku tradiciju dogodio se *Ajnštajnom na plaži* (*Einstein on the Beach*, 1976) Filipa Glasa. Ta opera je proizvela snažan avantgardni udar koji se osetio i van operskih institucija – "poližanroviti" *Ajnštajn na plaži* je uticao i na performans, teatar i ples. Ovo kulturno delo stvorilo je prostor za stvaranje početka "postistorije" operskog žanra, kao i uslove za postavljanje sledećeg pitanja: Nije li opera od svojih početaka pa do svojih modernističkih vrhunaca zapravo bila logocentrički mehanizam *par excellence*? Prvo 'beše' libreto, pa je prema libretu nastajala muzika, pa je prema uglazbljenom libretu opera režirana na sceni teatra. Kao što je u logocentričkom viđenju sveta i jezika npr. prvo mišljenje koje se materijalizuje govorom, a ovaj opet biva materijalizovan pismom. Logocentričko ustrojstvo opere dekonstruisano je i preispitano u velikoj meri kada je reditelj postao ravnopravan koautor opere sa libretistom i kompozitorom, što je institucionalizovano *Ajnštajnom na plaži*. Ovo delo snažno se okrenulo i jednoj nepredstavljačkoj umetnosti – performansu. Izvođenje institucije opere na sceni, pokazivanje funkcionsanja struktura operskih tekstova, kao i produkcije značenjskih efekata, suprotstavilo se ideo- logiji predstavljanja.

Nakon simboličke operске 'smrti' najsnažniji simboli opere – školovani glas, dive, trivijalni zapleti, groteski snobizam dostigli su vrhunac u progresivnoj operskoj istorijskoj linearnosti i postali su 'prazni znaci' koji postoje da bi bili reinterpretirani u arhivu završene operske istorije. Shodno tome, u *DreamOperi* insistira se na performativnosti, izvođenju operskih tekstova i značenjskim efektima koje ti tekstovi produkuju.

Operска muzika dela *Narcis i Echo* ukazuje se između pomenute dve paradigme. Autorka ovog dela kao da se poigrava i sa načinima na koje je muzika u mogućnosti da predstavi različita vanmuzička stanja/dogadjaje, ali i sa performerskim autoreferencijalnim nastojanjima – pomenimo činjenicu da autorka nastupa u naslovnoj ulozi, kao da je kontemplativna predstavljačka akustička operska atmosfera 'napadnuta' ozvučavanjem protagonista i ansambla koje delo uvodi u svet blizak onome koji zastupaju i produkuju masovni mediji.

Čini se da je institucija operskog reditelja u delu *Zora D.* snažno uspostavljena, za razliku od dela *Narcis i Echo* čija je rediteljka Alisa Stojanović. Dejvid Pauntni (David Pountney), istaknuti britanski operski reditelj, između ostalog reditelj premijernog izvođenja čuvene

Anja Đorđević: *Narcis i Echo*



opere *Satjagraha* o Mahatmi Gandiju, Filipa Glasa, režirao je operu *Zora D.* Čini se da je on kao autor *Zore D.* posve ravnopravno libretistima i kompozitorki, na što ukazuje činjenica da je aktivno sarađivao sa libretističkim timom pri izradi libreta, ali i kompleksno promišljeno rediteljsko rešenje koje upotreboom videa i flešbek postupaka razrađuje opersku eklektičnu multimedijalnost. Za razliku od takve Paunutnijeve pozicije, rediteljski tekst *Narcisa i Echo* je prilično nerazrađen kada se uzmu u obzir raznolike 'otvorene' mogućnosti koje je muzičko-libretističko rešenje 'opere sa numerama' nudilo. Rediteljski postupak Alise Stojanović kojim se insistira na znacima kempa (*Narcis* koji peva dižući tegove, ili nimfe "darkerke") rezultirao je rediteljskim ostvarenjem koje je figuriralo pre kao kostimirano koncertno izvođenje opere nego kao operska intertekstualna struktura u kojoj je scenski tekst ravnopravno muzičkom i libretističkom.

Za razliku od prethodnih, *DreamOpera* se ukazala kao opersko delo u kome je pokazano izvođenje opere, ali ne samo izvođenje opere kao dela, već izvođenje kao pokazivanje funkcionisanja njene institucije. Takođe, pokazano je kako se u okviru opere može reinterpretirati institucija *performance arta*, ali i teatralizovati teo-

rija uz pomoć *live* slikanja, ili uvođenja videa kao niza kolažiranih fragmenata fotografija, reprodukcija slika, inserata filmova.

Ono što se nakon razmatranja ove tri opere ukazuje kao posebno provokativno za teoretičara, analitičara i kritičara jeste, najpre, čini se, uočavanje i teoretizovanje razlika koje među ovim delima postoje iako su nastala sa malom vremenskom distancicom, a zajednička im je i pripadnost autorki istoj kulturi i, makar delimično, delovanje u njoj. Ono što je možda i najteži zadatak teoretičara jeste paralelno kontekstualizovanje ovih dela na domaćoj i svetskoj savremenoj operskoj sceni. Scenu savremene opere u Srbiji ova tri dela zapravo konstituišu, a time su od izuzetnog značaja za kulturnu sredinu njihovih autorki. Međusobna različitost dela time je od još veće važnosti kao tačka koja trasira moguće različite operske puteve u nas. Sa druge strane, ova dela jesu i fragment globalnog savremenog operskog svestra vladajućih 'jakih nacionalnih kultura' Zapadne Evrope i Severne Amerike. U tom kontekstu njihov značaj i provokativnost, budući da su 'mereni' na znatno rigoroznijoj i široj skali, svakako su manji. Odatle proizilazi paradoks sa kojim su domaći umetnici gotovo primorani da 'rade': 'egzotika' male nacionalne operske kulture koju oni žele da preispitaju, i u nekim slučajevima čak da se od nje otrgnu, čini se kao jedan od moguće najprovokativnijih označiteљa u širem kulturnom kontekstu. Drugim rečima, ne bi bilo neobično da se u širem kulturnom kontekstu od ovih dela očekuje upravo 'egzotika', neretko zasnovana na politizovanim medijskim procenama 'male nacionalne kulture' koja određuju ove autorke. Ukoliko se delom ponudi stereotip u odnosu na očekivano, u muzičkom tekstu najčešće oličen koketiranjem sa folklornom tematikom, biće to samo još jedno u nizu neproblematičnih ispunjavanja želje Drugog. Ukoliko se često prizeljkivana 'egzotika' odstrani, ujedno se i smanjuju šanse za plasman dela na globalno kulturno tržište. Ovaj na prvi pogled nerešiv traumatični paradoks će se, nadamo se, ukazati barem kao podsticaj za dalja preispitivanja savremene domaće opere.

JELENA NOVAK





HRONIKA MUZEJA I OGLEDI



PERA DOBRIKOVIĆ

Izložba

u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije
autor: muzejski savetnik Olga Marković

Ima glumaca koji su život posvetili svojoj umetnosti i, kao po nekom višem i važnijem ugovoru, postaju ne samo miljenici publike nego istinski scenski velikani. Nekolicina ih je da su i svoju smrt posvetili sceni. Možda je to puka slučajnost, ali radije verujem da su i to veće znali u šta se upuštaju, i da nisu odustajali dok god je bilo srca.

Prošle godine navršilo se 150 godina od rođenja (u julu 1853.) i 80 godina od smrti (decembar 1933.) glumca Pere Dobrinovića. U garderobi Srpskog narodnog pozorišta stigao je da nanese pola šminke za lik sluge Jovana u Trifkovićevom *Ljubavnom pismu*. A onda ga je srce izdalo. To veče proslavio bi pola veka te komedije. Muzej pozorišne umetnosti priredio je izložbu *Pera Dobrinović, 150 godina od rođenja*, autora Olge Marković (otvaranje 23. decembra 2003.).

Iz pera značajnih naših pozorišnih kritičara, Milana Predića povodom smrti, Veljka Petrovića, koji je pre više decenija objavljivao u "Politici" napise o životu i glumi Dobrinovića, te Milana Grola i Todora Manojlovića u drugoj polovini XX veka, pomalja se jedinstvena glumačka priroda Pere Dobrinovića. Rastao je u centru beogradske čarsije, u berberskoj radnji svoga oca, ali uz nešto starijeg Tošu Jovanovića, budućeg trageda koji ga je najizvesnije uputio ka pozorištu. Proveo je 40 godina u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, ali je igrao i režirao i u beogradskom Narodnom. Glumu je predavao u Glumačko-baletskoj školi. Jednom je zaigrao na filmu, *Tragedija naše dece*, zdravstveno-vaspitni film iz 1921. godine. (Nažalost, tog filma nema na izložbi.) Bio je *glumac od rase*, piše Predić. Majstor komedije i tragedije, što mu je dalo demonsku moć, kaže Manojlović ("svako je veliko umetništvo demonske suštine"). Prema Grolovom mišljenju, sposoban za scenski smeh, plać, srdžbu ili zadovoljstvo.

Izložba nas vodi kroz lepu galeriju fotografija iz predstava *Karlova tetka* (uloga Lorda Fokura Beberlina), *Kir Janja, Ričard III, Kralj Lir* (Dvorska luda), *Nov komad* (Jorik), *Raspikuća* (Valentin), *Otelo* (Jago), *Saćurica i šubara* (Pantelija slepac), *Seoska lola* (Mita Kradić), ... i iz nepoznatih komada ali sa upečatljivim izrazom i gestom. Možda je jedna od njih, Pera i jedno dete na ulici, iz pomenutog filma? Njihova patina pojačava nastalu iluziju o vremenu na razmeđu XIX i XX veka, o stilu, kostimima, samoj kompoziciji fotografije. Ali najviše pleni lice glumca precizne a raskošne mimike. Na grupnim fotografijama Dobrinović uvek zauzima centralni položaj, omiljen i među kolegama. Jedino je malo ličnih slika i

fotografija supruga, takođe glumica, Jelisavete-Jece Popović-Dobrinović (prve žene) i Sare Bakalović, koja je ostala za njim.

Od drugih teatralija izloženi su sačuvani negdašnji skromni plakati i programi. Pažnju skreće i nekoliko plakata štampanih na grčkom jeziku. U vreme Prvog svetskog rata, 1916, Dobrinović, srpski umetnik, član Srpskog kraljevskog narodnog pozorišta, davao je "svoju predstavu" u Pozorištu Dimotikon. Naime, u to vreme njegove glumačke parade gledali su francuski glumci u Atini i zvali ga u Comédie Française i na film. Odbio je jer nije znao francuski. Među plakatima je poslednji postavljen s Perinim imenom – najava da je svečana večer povodom proslave pedesetogodišnjice *Ljubavnog pisma* Koste Trifkovića odložena zbog smrti glumca 21. decembra.

Pisani radovi o Peri Dobrinoviću izloženi su u vitrinama, tako da se samo delimično mogu pregledati. Od dokumenata zanimljivo je pismo preporuke za mladog Peru Dobrinovića, koje Alekса Bačvanski piše Jovanu Đorđeviću: *darovit, prilježan i pouzdan*. Sačuvana su i pisma Pere Dobrinovića, te povelje, priznanice, izveštaji s proba...

Muzej poseduje kopiju Dobrinovićevog portreta, rad Uroša Predića, ulje na platnu, koja vas dočekuje u ovom prostoru.

Izložba Olge Marković postavljena je dokumentaristički, te donosi bogat i raznovrsan materijal. Doduše, dosta originalnih dokumenata je fotokopirano, no i dalje lako citljivo. Staviše, ujednačena prezentacija pruža preglednost i mogućnost studioznog pristupa liku glumca Pere Dobrinovića.

Izložba je otvorena do kraja aprila.

JELENA KOVACHEVIĆ

SVI MOJI LJUDI

IZ ZAVIČAJA



SA DUŠANOM KOVAČEVĆEM,
U MUZEJU, 10. NOVEMBRA 2003.

FELIKS PAŠIĆ: Dušan Kovačević – dramski pisac, reditelj, akademik. Je li to dobar raspored?

DUŠAN KOVAČEVĆ: Skoro da jeste.

FP: Računam, prvo si bio dramski pisac, pa onda akademik.

DK: Moglo je i obrnuto. Mislim da je priča o Akademiji, ako smo već krenuli od kraja, komplikovana priča. Malopre, dok smo čekali, pričali smo da neki ljudi iz našeg sveta koji su apsolutno zaslužili da budu u Akademiji nisu imali tu mogućnost i sreću da, jednostavno, prođu kroz tu kuću. Gospodinu Ćirilovu sam objasnio koji je mehanizam. I sad, kad sam prvi put prisustvovao jednom od odlučivanja, skoro da ne bi bilo teorijske šanse da prođem. Zapravo, samo Ode-

ljenje koje predlaže da bi neko bio akademik sastavljeno je uglavnom od ljudi iz struke teorije (Odeljenje jezika i književnosti – prim. F. P.). Naravno da svako predlaže svoje ljude, a nas koji se bavimo samo profesionalnim pisanjem možda je pet-šest, tako da naš predlog u principu nema toliku ozbiljnu težinu u samom Odeljenju. Predlog je da se Odeljenje podeli na odeljenje koje će biti isključivo odeljenje pisaca, jer rođačelnik te kuće je Sterija. Malo je neobično, najblaže rečeno, da njegovih kolega u toj kući nema dovoljno. Mnoge ljude koji su bili na korak od Akademije pretekla je druga priča. To je veća šteta, naravno za Akademiju. Mogli su, jednostavno, svojim znanjem i iskustvom da pomognu da se neke stvari bitno promene. Osnovni problem je zapravo u tome što bi to odeljenje trebalo da bude nekakva kruna autoriteta, da ima veliko poverenje kada se kaže da tamo sede ti i ti ljudi, da se veruje da je to ozbiljno odeljenje. Ne pričam o celoj Akademiji, stvarno se ne razumem previše u druge oblasti. A moj ulazak je bio, verovatno, više po sili neke inercije i posili nekakvih političkih zbivanja, jer ne verujem da je odlučivao samo moj rad. Mislim da je tu bilo još nečega. Sumnjam da bih danas ušao, jer se ponovo politika uplela u odlučivanja pojedinih ljudi, samo sad sa "druge strane".

FP: Nedostajala su ti tri ili četiri glasa da budeš izabran za redovnog člana Akademije?

DK: Tri glasa.

FP: "Zapostao sam 1948. godine od roditelja, majke Marije i oca Đorda, u selu Mrđenovcu, sedam kilometara nizvodno Savom od Šapca prema Beogradu. Na jednom prekookeanskom brodu dve godine prodavac bulevarских novina, dve godine lučki radnik, privremeni preprodavac lekovitog bilja i osam meseci trgovачki putnik nisam bio, a verujem neću ni biti." To si napisao za program *Maratonaca*, biće sad evo tačno trideset godina.

DK: Da, kako vreme brzo prolazi.

FP: Sedamdeset treće... Nisi imao sreću da imaš tu američku biografiju.

DK: Mogu reći da sam imao sreće. Sećam se, kad mi je rečeno da treba da napišem nešto za program, seo sam, i onako pošteno, sam pred sobom, razmislio šta bi to uopšte bilo zanimljivo, izuzev činjenice da sam tad bio na četvrtoj godini Pozorišne akademije, znači nisam bio završio ni Akademiju. Nijedan drugi podatak nije bio zanimljiv. Sećajući se sjajnih biografija ljudi, koje su bile skoro zanimljivije od onog što su pisali, posulo mi je bilo žao što ja nemam neku komplikovanu i uzbudljivu prošlost. I tako sam priču okrenuo na opačke – šta nisam bio.

FP: Od svega što si napisao sasvim je tačno da se si se rodio u Mrđenovcu, sedam kilometara nizvodno od Šapca.

DK: Da, to je tačno. Rodio sam se u kući koja i danas postoji.

FP: Šta ćeš ti u Mrđenovcu?

DK: To se i ja često pitam. Pokušao sam da na to sam sebi odgovorim: šta bi se desilo da su moji Kovačevići, koji su pre više od dvesta godina krenuli iz okoline Grahova, odnosno sa te tromeđe, znali da plivaju? Da se nisu zaustavili na obali Save, da su je preplivali i otišli dalje? Ja sam to u nekom intervjuu rekao i onda su zvrčali telefoni: kako mogu nešto tako da kažem kad svi Kovačevići znaju da plivaju! Priča o mom selu zapravo je priča o onome što je možda najbitnije u životu jednog piscu, a to se zove zavičaj ili mesto gde ste progledali. Prve slike, i prvi glasovi, i prve reči, i prve lepe i loše stvari koje nam se dogode u životu, dogode se u tim ranim godinama.

FP: Prve slike pamtiš iz sela ili iz Šapca?

DK: Šabac je udaljen od mog sela šest-sedam kilometara, tako da je Mrđenovac praktično danas predgrađe Šapca. Selo je na padini Mišara, i cela ta priča je jako bitna za sve ono što sam ja kasnije radio. Znam neki put, malo u šali, malo ozbiljno, da kažem da sam rođen u srpskom Bermudskom trouglu, između Mišara, Tršića i Cera. U tom predelu, sve zajedno rastojanja pedeset-sezdeset kilometara, dogodila se velika istorija: i prva

pisana revolucija, i dve srpske revolucije, i jedna od najvećih bitaka u Prvom svetskom ratu. Znači, to je neko trusno područje, i u dobrom i u lošem smislu. Kad živate tu, šetate tim predelima, u stvari hodate po živoj istoriji. Ne morate, čak, puno da učite i da čitate: ulice su značajne, mesta su poznata, uvale su obeležene, Sava je oduvek bila neka granica, izuzetno bitna za poslednja dva veka... Kad čovek dođe u neke godine, prve slike verovatno boji nekim drugim bojama. One sigurno nisu bile ni tako žarke, ni tako romantične, nisu bile ni tako lepe, ali verovatno je to regulisano u našem kompjuteru, izbacujemo u glavi ono što nije bilo lepo i pamtimo dogadaje koje osmišljavamo na neki drugi način. Za mene je odrstanje, odnosno povremeno življenje na selu bilo izuzetno bitno, jer sam bio u dodiru sa prirodom. Mnoga moja kasnija sećanja otprilike su bila vezana kao sećanja na život Toma Sojera. Pokraj naše kuće bila je jedna mala rečica koja se ulivala u Savu. Imali smo čamac. Živeli smo prilično slobodno i, za razliku od gradske dece, imali smo prostranstva, sve one lepe i ružne strane prirode. Mogao bih reći da je odrstanje u prirodi izuzetno bitno za nekog ko se bavi ovim poslom.

FP: Jesi li tu video prve golubove?

DK: Prve rasne golubove video sam kod jednog mog rođaka u Sremu... Eto šta znači odrstanje. Kad kažem "u Sremu", dužina samoglasnika koju ja imam u toj jednoj reči nije iz Srema, ona je iz Mačve. Kad povremeno hoću sebe da čujem, čujem te dužine. A pošto nemam vremena da se slušam, onda govorim onako kao što sam naučio u detinjstvu. Da sam odrastao u nekom drugom kraju, imao bih drugi naglasak, drugi akcenat. Mada pričaju da ljudi iz moga kraja i kraja oko Zlatibora govore dosta čisto... Ta priča o golubovima je, zapravo, počela vrlo bezazleno, a pretvorila se u klasičnu dramu. Otišao sam kod nekih rođaka u Srem, a taj čovek je imao golubarnik. Pošto sam se ja zalepio za golubarnik, gledajući jato golubova, kada smo kretali za Šabac, on mi je dao poveću kutiju, a u kartonskoj kutiji bila su dva goluba. Rekao je: "Ovo je za tebe". U dnu dvorišta imali smo šupu, a to je bilo ono klasično dubinsko dvo-

rište kao iz komada Ace Popovića, i u toj šupi napravio sam nekakav mali kavez. Naravno, od dva goluba posle su bila četiri, pa šest, deset, dvadeset. Tako da sam otpočeo jednu avanturu koja se zvala: život posvetiti pticama. Negde od sedme godine, pa dok se nisam odselio u Šabac, mislim da sam više proveo gledajući u nebo nego u bilo šta drugo. To je ozbiljna, velika opsesija. Ko nije imao prilike da vidi kako izgleda čovek u teškom kliničkom stanju kad voli golubove, ne može da razume. To je, u pravom smislu, strast: gajiti visokoletače. To je nešto čemu posvetite veći deo dana i života. Išao sam po gradu i uglavnom sam gledao u nebo. Uvek sam u džepu imao kukuruza i žita. Jednom sam iskočio kroz školski prozor jer mi je jedan golub bežao. Znao sam da me neće pustiti, a pošto sam sedeо uz prozor, iskočio sam i podigao ostale golubove. Krali su mi mnogo golubova. Mislim da sam prošetao po krovovima većine šabačkih kuća... Kada sam se preselio u sadašnju kuću, video sam dva goluba koja su slučajno sletela. Nahrario sam ih, i danas ih imam preko pedeset. Dolaze svako jutro, ali se ne usuđujem da sagradim golubarnik, jer znam da bih ceo dan ponovo gledao u nebo.

FP: Gde je tu drama?

DK: Drama je u tome što sam imao velike probleme, i u kući i u školi. Dobio sam, sa druge strane, nešto više. Dobio sam jedno dragoceno osećanje. Napisao sam o tome jednu dramu, mislim da je to bilo na prvoj godini, kasnije mi se nije svidela pa sam je, kao još neke svoje rane radove, jednog dana uništio. Drama je bila posvećena golubovima. Mislim čak da sam s njom i položio prvu godinu. A priča je bila o tome kako četiri čoveka sede u jednom dvorištu i gledaju u favor. Pošto ne možete ceo dan da gledate u nebo, onda gledate u favor. Sama ta činjenica malo je neobična: da odrasli ljudi sede i pričaju krajnje ozbiljno, i gledaju u favor. U favoru se odslikava nebo i u njemu vidite golubove dok ne probiju "zvučni zid" i nestanu. Onda se opustite i čekate da se ponovo pojave.

FP: Jesi li u školi zapinjao?

DK: Misliš generalno?



Milan Gutović,
Milutin Butković,
Bora Todorović,
Đorđe Jelisić
u predstavi
Maratonci trče počasni krug
Atelje 212, 1973.

FP: Generalno gledajući...

DK: Generalno gledajući, zapinjao sam generalno. Prvo su bili golubovi, a zatim sam počeo da igram fudbal. Znači, ako nisam bio u golubarniku, bio sam na terenu, tako da mi je ostajalo malo vremena za učenje. A zapravo i nije tako. U blizini moje kuće bila je biblioteka. Pričam o godinama između 1952. i 1965. U tom periodu nema televizora. Radio sam obožavao. I puno smo čitali. Takmičili smo se u tome ko je šta pročitao i koliko je knjiga pročitao. Znao sam da odem ujutru u biblioteku da uzmem knjigu i da je vratim uveče da

bih novu mogao da čitam noću. A ono što se zvalo obavezno štivo, to sam nekako preskakao, jer sam se vrlo rano, već sa nekih sedam-osam godina, dočepao ozbiljnije literature, pa mi je kasnije bilo dosadno da čitam priče koje su, kao obavezna literatura za osnovnu školu, bile poprilično naivne. U to doba smo već čitali klasične knjige, tako da sam imao neko predznanje za gimnaziju... I dan-danas ne može da se desi da iz kola ili iz bilo kog vozila kojim putujem ne prepoznam goluba u letu na bilo kojoj visini i da ne znam koji je golub. Na golubovima sam mogao da doktoriram.

FP: Jesi li padao?

DK: Kako to misliš?

FP: Mislim na razrede u školi. Jesi li ponavljao?

DK: Ja sam mislio na fudbal... Jesam, pao sam prvi razred gimnazije.

FP: U Šapcu ili Novom Sadu?

DK: U Šapcu. Pao sam u Šapcu prvi razred gimnazije i posle sam pitao neke ljudi kakvi su to rođajubi... Kao što znate, Šabac je u dva svetska rata masakriran, u prvom je uništen i potpuno spaljen, u drugom je delimično spaljen, znači ostalo je nekoliko kuća. Ja sam pao prvi razred gimnazije na popravnom iz nemačkog. I dan-danas se sećam lekcije na kojoj sam pao, ona se zvala "Koch Kohs Tope". To je priča o nekom hemičaru i o njegovom loncu, pronalasku. Čak znam celo poglavlje. Pao sam zato što nisam znao nešto drugo. Izgubio sam godinu. Gubitak godine u tom trenutku mi je ličio na katastrofu i predstavljao mi je veliki problem, ali imam osećaj da sam kasnije nadoknadio to vreme. U principu sam poprilično strog prema sebi. Kad kažem da će nešto uraditi tog i tog dana, onda to uradim, po cenu da stvarno radim 24 sata. Jednostavno, nisam se dobro snalazio u školi, bila mi je tesna. Za ono što je mene interesovalo i što sam voleo, i što sam, čini mi se, znao, za to nisam imao prostor. Da sad ne pričam o onome što je poznato: da smo imali u jednom trenutku četrnaest predmeta. Bavio sam se slikarstvom koje sam voleo. Ja sam zapravo došao u Beograd da upišem Likovnu akademiju...

FP: Ali, pre nego što si došao u Beograd, šta si pisao: pesme ili odmah drame? Kako je to počelo?

DK: Da me je neko pitao u petnaestoj godini što ćeš biti u životu, čime ćeš se baviti, da mi je rekao imaš deset stvari da nabrojiš, nijedna ne bi bila pisanje, naveo bih deset različitih stvari, pretpostavki ili želja, ali nijedna ne bi bila vezana za ovo što danas radim.

FP: Cirilov je zabeležio da si režirao *Hamleta* u Novom Sadu....

DK: Ta priča je počela u Novom Sadu kao avantura, a onda sam se kasnije setio da su stvari koje vam u životu liče na slučajnost samo u nekakvom zbiru i redosledu bile razabacane; u jednom trenutku, kada pogledate unazad, vidite da je to bilo suđeno i po redu postavljeno. Malopre sam pomenuo rat i vratiću se na njega... Zašto sad ovo pričam? Mi smo u četvrtom razredu gimnazije, desetak prijatelja, osnovali list koji se zvao "Gimnazijalac". Ja sam tu bio iz nepoznatih razloga. U stvari, ispisujući pismene zadatke, pisao sam neke neobične priče koje su se nekim ljudima svidele. I danas se sećam da te priče nisu bile baš naročito dobro ocenjene, u principu su bile označene kao promašaj teme. Međutim, dve-tri priče objavio sam u tom listu, a onda smo se jednog dana dogovorili, pošto je to bilo društvo pri kraju gimnazije, da za diplomski rad kolektivno napravimo jednu predstavu. To je šezdeset šesta-sedma godina. Rešimo, ni manje ni više, da prepevamo *Hamleta* u deseterac. A *Hamleta* smo odlučili da radimo zato što je naš profesor srpskog svaki dan ponavljao po pet citata iz *Hamleta*. Onda smo hteli da ustanovimo šta je to najbitnije u toj drami. Da sad ne pominjem Mihiza i njegovu priču o mladom princu koji je ubio pola dvora... Sednemo nas dvojica, za dva tri meseca prepevamo *Hamleta* u deseterac, skupimo se, napravimo predstavu i izvedemo je u "Ben Akibi", odigramo je sa velikim uspehom. Ljudima se iz pozorišta svidi, i daju nam kostime i svetlo. Probali smo još jedno mesec dana i odigrali smo tu predstavu nekoliko puta.

FP: Šta si ti igrao?

DK: Ja sam bio Prolog, čitao sam ono što bi trebalo da se dogodi, u teškom kostimu, sa pericom. To je bila prava, velika komedija. Ljudi i dan-danas pričaju da tako nešto smešno nisu gledali. Raščlanili smo *Hamleta* i ogoleli celu priču: čovek mlađ, nežan i plav pobije pola dvora zbog toga što mu je pokojni otac šapnuo na uvo da mu se to i to desilo. I tako dalje... Sećam se da je naš profesor srpskog, kad je predstava počela, ustao i izašao. A to je bilo pred maturski ispit, i pomislili smo da je kraj. Ja sam sebe opet video u

četvrtom razredu. Komad je počinjao tako što dva stržara slušaju fudbalski prenos – igrale su Jugoslavija i Engleska na svetskom prvenstvu – i kad razmene stržu, jedan dà tranzistor onom drugom, ode gore, pojavljuje se duh i pita koji je rezultat... To ga je prizvalo da dođe. Kad se završila utakmica, došao je razočaran zbog poraza i ispričao tragediju koja mu se desila. Cela ta priča, danas gledajući, bila je komendija, međutim suštinski bitno bilo je to da smo proveli pet meseci u pozorištu, sa tom predstavom smo gostovali na festivalu amaterskih scena u Kikindi, obišli smo još dva-tri grada. I polako, neosetno, ja sam ušao u pozorište. Naucio sam tehniku pozorišnu, morao sam brzo da savladam tajne svetla, izlaska, ulaska i sve ono što je najbitnije za ljude koji rade u pozorištu... Pozorište se zavoli preko mirisa. Zato danas, kad se grade pozorišta, pričam o tome da fotelje ne mogu da budu od plastike, moraju da imaju somot; taj somot zadrži nekakav miris i čaroliju pozorišta. Znači, nije dovoljno samo kako izgleda; pozorište ima miris koji na jedan decentan način omamljuje čoveka kad uđe unutra, i prevede ga iz realnog sveta u svet iluzija. Ako se ta intimnost i ta čarolija, kada se gradi pozorište, uniše, kasnije to glumci moraju s velikom mukom da stvore, i da ono što je prirodno, kad uđete u neku kuću, pa osetite toplotu, neko tu toplotu mora kasnije da igra. Mesing, mermer, to su elementi koji, jednostavno, na prvi pogled biju hladnoću. Zato, kad uđete u staro pozorište, naročito u Austriji i Nemačkoj, i kada vidite drvo koje je dobilo patinu vremena, od trista-četrsto godina, imate osećaj da je to ozbiljna kuća. Ostanu nekakvi tragovi, ostanu nekakve senke u takvom prostoru... Uz svu šalu, ta školska predstava je za mene značila veliku probu i konkretan, direktni susret sa poslom koji je ozbiljan, a zatim i prvi susret sa publikom. Posle smo se, naravno, razišli, ja sam došao u Beograd i upisao Filozofski fakultet, istoriju umetnosti, spremajući se da polažem Likovnu akademiju.

FP: Jesi li polagao?

DK: Ne. Jednog dana sam sa jednim prijateljem koji je upisivao Pozorišnu akademiju svratio na Akademiju

i video spisak za prijemni, i klasu dramaturgije. U međuvremenu sam nešto za svoju dušu pisao; nije to bila ni duža pripovetka, ni kraći roman, nedefinisana forma, neko putovanje vozom, 60-70 strana. Došao sam i pitao Koču, čuvenog sekretara, da li bih mogao da predam jedan rad koji nije drama, on pita šta hoćeš da polažeš, ja kažem dramaturgiju, on kaže pa kako ćeš da polažeš ako nije drama... Kažem, na nešto liči. Kaže: "Ajde donesi da vidim." Umnožim rad, čini mi se u četiri ili pet primeraka, spakujem ga, dam mu. Kad je bio izabran uži izbor, vidim – ja na spisku. Ušao sam u uži krug. Ne sećam se šta je bila tema na pismenom, ali sam i to prošao. Tog dana kad je bila poslednja eliminacija, ušao sam u jednu salu, a za jednim jako strogim stolom sedeli su profesori, manje-više sam ih znao po čuvenju, sedeli su moji budući profesori Vladimir Stamenković, Boba Selenić, Vava Hristić, Žika Pavlović, Ratko Đurović, ne sećam se više ko još. Seo sam kao da čekam smrtnu presudu, jer se praktično nisam spremao, o pozorištu sam znao samo onoliko koliko sam išao u pozorište i koliko sam gledao. Znajući da ću, ako uđem u priču o pozorištu, da nastradam, počeo sam priču o slikarstvu. Bilo je jedno pitanje, toga se dobro sećam: Đura Jakšić, drame Đure Jakšića. Pošto o tome nisam previše znao, znao sam onoliko koliko sam mogao za tih deset dana da pročitam, ja sam počeo da pričam o Đuri Jakšiću kao slikaru. Ne znam koga je iz komisije to zainteresovalo, tako da sam pričao o njemu kao slikaru sve vreme i to je prošlo. Na kraju, pre nego što sam izašao – a pretpostavka je moja bila da sam primljen – Vava Hristić me je pitao: "Ako budete primljeni na Akademiju, da li ćete moći da studirate paralelno dva fakulteta?" Ja sam rekao: "Verovatno ne." On kaže: "Dobro, doviđenja." I izašao sam. Posle četiri-pet dana video sam da sam primljen. Ni kriv ni dužan... Ovo je istinita priča, a počeo sam je sa sećanjem na Šabac i na davnje godine koje su bile poprilično sive. Jednom sam rekao, negde sam to i napisao, da mi se činilo da se smrkavalо u dva sata posle podne, u tri sata da je bio mrak, a da je svitalo negde oko deset ujutru. Naročito zimi, mislim da su noći trajale po ceo dan, a svitalo bi tek u proleće...

FP: Kad ti je svanulo?

DK: Teško pitanje. Hoćeš da ti kažem petog oktobra dvehiljadite... Sećam se da sam u detinjstvu svakog četvrtka u pola devet uveče, takođe iz nepoznatog razloga, sedeо i slušao radio dramu, i bio sam veoma mali. Te radio drame su za mene, mislim, bile neka osnovna i izuzetna bitna škola za posao kojim se danas bavim. Apsolutno nije moglo ništa da se desi da me spreči da u četvrtak u pola devet ne budem pored radio aparata. Imali smo nekakav veliki radio, zvučnik je bio na podu, ja sam ležao pokraj tog radija i slušao muzičku najavu. I dan-danas se sećam te najave drame. Onda bi počinjali nekakvi talasi, nekakvi glasovi, čujete topot konjanika, onda se otvaraju vrata koja škripe, neko ide po mermernom podu, neki bat koraka i čujete dva čoveka razgovaraju. Dok slušate, vi zapravo gle-

date film. Dva osnovna elementa su tu: dijalog, koji je suština ili osnova bar mojih drama, i zvuci. Znači, nedostaje slika. To je, otprilike, kao da slep čovek gleda film. Sad ću se setiti nečega što nam je profesor Stamenković pričao. Rekao je: "Znate zašto su nemački pisci napisali najbolje radio drame? Zato što je bilo strašno bombardovanje, i mnogi su bili slepi." Je li tako, profesore? (Vladimir Stamenković, iz publike: "Otprilike sam rekao to, ali oni su davali drame i od nekoliko sati, kod nas su bile drame od 60 minuta maksimum, a oni su davali drame i od po dva sata.") Otprilike je bila ta priča: posle strašnih bombardovanja, bilo je puno slepih ljudi. Sećam se jedne drame koja spada u klasiku radio drame. Zvala se *Kapetan...* o slepom kapetanu, koji je na prozoru, razgovara sa ljudima i prepoznaće preko glasova ko prolazi. Znači, te drame su, uz to što

Branka Petrić, Stejan Đečernić
i Danilo Bata Stojković
u predstavi *Balkanski špijun*,
1983. JDP

Foto: Branislav Lučić



sam pričao o fudbalu i golubovima, bile isto nekakva moja životna škola, nešto kao obdanište za ovo čime sam se ceo život bavio.

FP: A porodica? Priče u porodici...

DK: Porodica u kojoj sam odrastao nije ni približno ista kao porodice u mojim dramama, da neko ne pomisli da sam to prepisao. Porodica je bila građanska, prosečna. Odrastali smo, manje-više mislim da je nas 90 posto odrastalo slično. Neko je imao samo jedan par cipela, a neko ko je bio jako bogat, imao je dva para cipela, ili je neko imao prevrnut kaput na ovu stranu, neko od majke, neko od oca, neko od babe. Čak to nije ni bilo bitno. Takmičili smo se u nekim drugim stvarima, cipela je služila za to što nije bio red da se ide bos. Tek kasnije, kada sam prešao u Novi Sad, koji je bio, naravno, druge tradicije i drugog načina življenja, primetio sam da je jako bitno kako ste obučeni. Šabac pedesetih godina mene najviše podseća na *Amarkord*. Priče koje sam ja slušao, koje sam gledao i u kojima sam učestvovao i dan-danas su meni na neki način drage. I dan-danas nosim te likove, i kad mi zatreba neka sakaluda, ja je isčupam iz sećanja. Bili su unikatni. To su bile nekakve atipične ljudske pojave, ljudi na svoj način originalni, imali su posebne stavove, manje-više svu su bili filozofi, svako je imao svoj filozofski pristup životu, mogao je vrlo brzo i lako da objasni sve što je nauči bilo nepoznato. Mislim da nije bilo čoveka koji nije znao sve. Bilo šta da ga pitate, samo ako imate vremena pola sata, on će sesti i objasniti vam o čemu se radi. Apsolutno nije bilo nikakve tajne. I, naravno, ta filozofija je bila blisko vezana sa politikom. Politika nam je, u pravom smislu, odredila sudbinu... Sećam se, jednog dana sam se probudio i ugledao: jedan čovek na banderi zalepljen, ali neobično veliki plakat, nije kao obična umrlica, nego preko pola bandere... pa isto na jednom izlogu, pa na drugom, pa na trećem. Pitao sam se: šta se desilo, ko je umro, u Šapcu ga nisam viđao. To je bio Moša Pijade. Ceo Šabac je bio izlepljen njegovim slikama. Onda su u školi održali komemoraciju, a bili smo deca. Mnogo godina kasnije napisao sam priču koja se zvala "Prvi put kad nisam video Tita",

kad su nas kao klince ceo dan češljali i sredivali, kupali, gledali nokte, izveli u glavnu ulicu, jer je on trebalo da prode putem od Zvornika prema Valjevu, i trebalo je da se zadrži u Šapcu jedno dvadeset sekundi. Izveli su nas, stajali smo sat-dva, počela je sunčanica da nas obara, pa su nas povukli u hlad od kuća i u tom trenutku su prošla prvo neka kola, policija na motoru, neka buka, sirene, galama, dreka, i kad su nas ponovo vratili, više nije bilo ničega. Samo prašina ostala. Jesi video Tita? Nisam video, bila je gužva. Jedini ti nisi video, svi normalni videli! To je priča iz tog vremena... Jednu scenu u *Balkanskom špijunu* bukvalno sam preslikao... Vrlo često se setim tog perioda jer sam u Šapcu živeo petnaest godina. To su, možda, one najbitnije, najstresnije i najrizičnije godine. To što upamtite i ponesete, i lepo i loše, to vam je za ceo život. Kasnije se, verovatno, trudite da to ispravljate, da nečim nadoknadite, da nešto što je propušteno sazname, da neke greške koje ste činili ne činite, da sve ono što ste želeli da kupite, da imate... Tako mi se desilo, kad mi se sinoć radio, da sam odmah otišao i kupio voz na baterije, sa daljinskim upravljačem.

FP: Da se ti igraš?

DK: Normalno. Dok nije dete odraslo, ja sam se igrao i voz se pokvario.

FP: Scena iz *Špijuna*, koja je to scena koja te podsreća na detinjstvo?

DK: To je scena kad dođu Ćvorovići da pojačaju Iliju i kad idu niz ulicu njih četvorica sa onim pištoljima – ili petorica, ne znam koliko ih ide – i onda prolaze oni pankeri, pa se mimoidu. Te scene sam gledao kao nešto što je bilo veoma ozbiljno. Imali smo nekakvu dvanaest, trinaest godina, bile smo već dečaci, hteli smo nekakvu minimalnu slobodu, a onda se pojavio taj partijski red, diktatura, i sve ostalo. Mislim da je tako bilo u svim kućama, ili u većini kuća: mora se to, ovo se mora na ovaj način, u osam se dolazi kući, u devet se gasi radio, ruča se tad, ne može to... i tako dalje, jedna vojno-poličijska disciplina. To je bilo samo sebi svrha, nismo mi to poštovали, ali takav je bio red, znalo se da

je to moralo da se poštuje. Sećam se ljudi koji su išli ulicom sveže obrijani, besprekorno očešljani, mirisali su na "brion" ili neki slični miris, onaj što miriše na bor, "pino silvestre", pa kad prođu, oko njih se stvori zavesa od tog mirisa. Održavali su neke jako bitne sastanke, i sećam se da su – to je bilo konspirativno, ne daj bože da neko čuje šta oni pričaju – zatvarali prozore, navlačili zelene zavese, a pošto su svi pušili, tad ko nije pušio nije bio čovek, kuljao bi dim kao da je neko bacio dimnu bombu. Jedan je sedeо za stolom, dvojica su bili pisari, sedeli pokraj njega, on je nešto pričao, oni su, u stvari, dobijali iz centrale, iz Beograda, direktive koje su morali da proslede. Te direktive su bile toliko tajanstvene i šifrovane da niko nije znao o čemu se radi. Čak ni taj koji je čitao nije znao. Pisalo je: mi moramo da doneсemo odluke na nivou zaključaka, pa prema tome treba shodno tome da se ponašamo... I sad, kad to neko tako ozbiljno kaže, svi moraju ozbiljno da slušaju. Šta je rekao, to niko nije znao, ali mora da se dobro zapamti i da se ne širi dalje. Da su nekog uhvatili i da su ga pitali "Šta si slušao?", ne bi mogao da prizna ni da ga streljaš. Cela ta konspiracija i ceo taj život koji je Partija diktirala odozgo prenosili su se i na nas, decu, zato što su ljudi bili, u principu, strašno isfrustrirani. Bili su izdresirani, bili su dno dna u politici, imali su svoje neostvarene želje, ambicije, a još u punoj snazi, mahom borci, pa su morali da čute, nisu smeli ništa da prigovore, sopstveno mišljenje nisu imali. Onda su sve to što je nagomilano kao nezadovoljstvo prenosili na porodicu. Tako se pojavio taj mali kućni diktator koji je zapravo neka predpriča o Radovanu. Zato je on čovek iz zavičaja. Na prvi pogled šarmantan, sve ostalo u suštini veliko zlo.

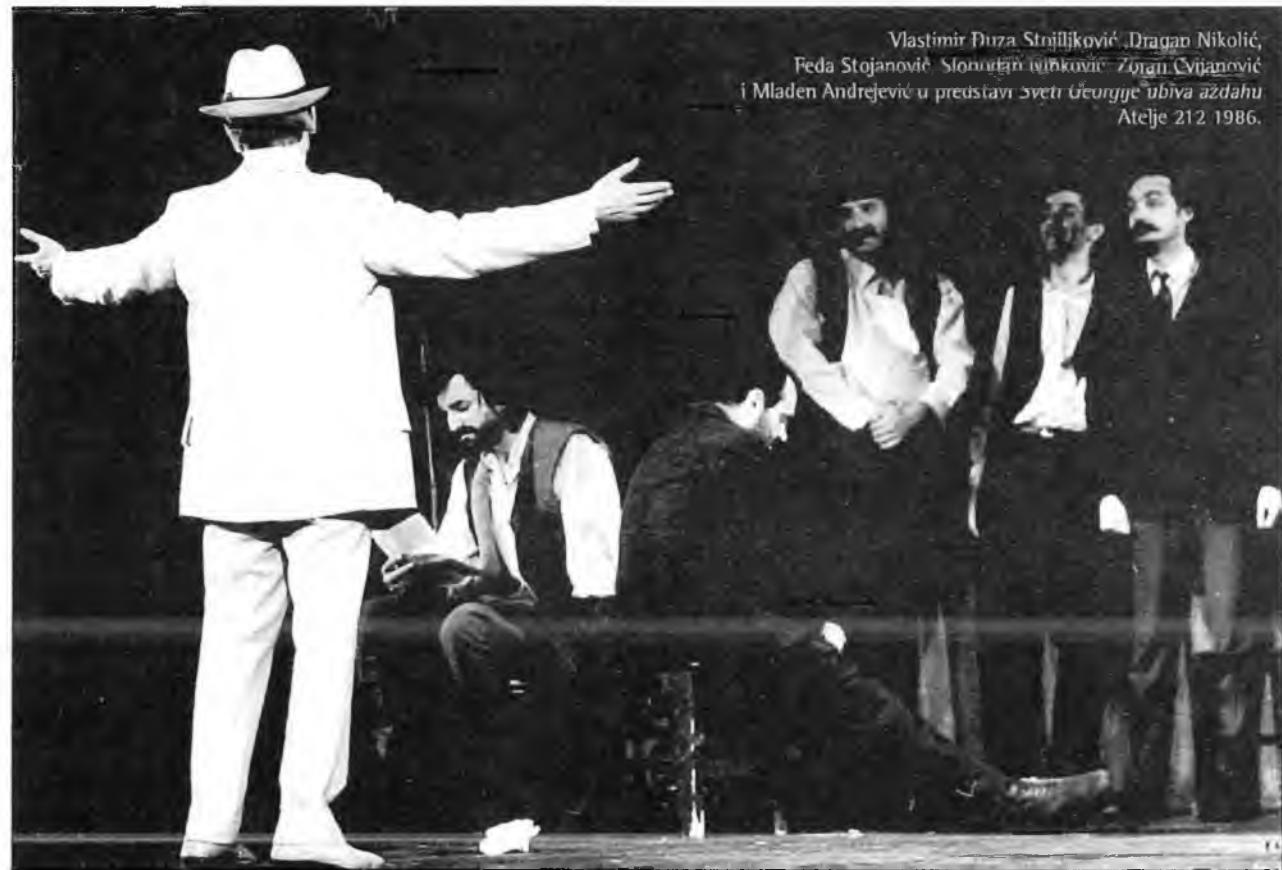
FP: Opasan?

DK: U suštini vilo ozbiljan i opasan čovek. Samo je pitanje kad će to svoje ludilo da upotrebi.

FP: Ti što su sedeli u dimu, jesu li to bili saradnici službe?

DK: Ne, to je bila politička raja. Među njima je, naravno, bilo raznih tipova, bilo je ljudi koji su kontro-

lisali grad. Ali, želja svakog partiskog čoveka, svakog ko se bavio politikom bila je da se dočepa Beograda. Da bi se dočepao Beograda, on mora da bude najbolji u službi, bilo kojoj službi, administraciji, vojsci, policiji, u svome gradu, u ovom slučaju Šapcu. Ako još učini neko veliko delo, spase deset ljudi iz prevnutog autobusa ili uhvati četiri-pet špijuna, na veliku preporuku dobija mogućnost da dođe u Beograd na razgovor, a može da mu se desi i da ostane u Beogradu. Kad se kaže da je premešten u Beograd, to je bilo kao da je dobio Nobelovu nagradu. Može da ne radi ništa i da bude odmah penzionisan, ali završio je karijeru u Beogradu, znači čovek je uspeo u životu. I to je bila ta hijerarhija koja je poštovana po tim njihovim zakonima. Nas to u principu nije interesovalo, nas su interesovale samo posledice. Recimo, batine su u našem detinjstvu bile sasvim normalna stvar, tukao nas je svako ko je bio jači od nas. Kad dobijete batine kod kuće, to je bilo kao da ste doručkovali. Jednog dana, kad sam prolazio pokraj dvorišta mog dobrog prijatelja, video sam ga obešenog za noge. Kasnije će to jako dobro doći u njegovoj profesiji, jer će postati pilot. U Rajlovcu je završio, kao pilot na supersoničnim avionima. Tad ga je otac obesio za noge, jedan baš ozbiljan partijski čovek, zato što je Dule skupljao pare za jedan list u odeljenju i pare prokockao. Igrali smo klikere i on je prokockao list. Imali smo tada jedno dvanaest godina. Kad je otac video da mu sin ide direktno u kocku, da će prokockati i kuću i dedino imanje, obesio ga je za noge i tako je on visio desetak minuta. Sreo sam ga kasnije, kad je već bio završio školu u Rajlovcu, i rekao sam mu: Da te otac nije vešao, znaš kad bi ti bio pilot! Što ja nisam postao pilot?... Ista je priča i sa *Maratoncima*. U ulici u kojoj sam živeo, na uglu, bila je prodavnica pogrebne opreme. Ispred prodavnice sedeо je najstariji član. Imali su, u stvari, manufakturu, podelili su prodavnici na koveće, na vence, cvećaru i vosak, pokrivali su, što bi se reklo, ceo obred. Nisu dozvolili ni jedan segment da im pobegne kad se, ne daj bože, pojavi slučaj za njih. I tom najstarijem – verovatno zato što je to bio najmanje odgovoran posao – dali su da prodaje sveće. Sedeо je po ceo dan, naslonjen na štap i posmatrao je ljudе.



Stalno sam imao osećaj da je gotov taj koga on pogleda, da je njegov zadatak da sedi i saopštava onima unutra šta bi to moglo da se desi i koja je klijentela u pitanju, da ne sedi džabe. Sećam se da sam prelazio ulicu, jer nisam voleo da prođem pokraj njega. Prešao bih ulicu... I sad tu počinje ona stara frojdovska priča: da je ono što čovek vidi zapravo to što on misli da vidi. Dolazio sam do ugla, onda bih se brzo okrenuo da vidim da li me gleda i – pobegao. A on me je uvek gledao. U stvari me nije gledao, mislio sam da me gleda. Zatim, te strašne ceremonije, taj obred, sahrane... Ljudima je, naročito u tom vremenu, neki put bilo teže da prisustvuju samom tom činu ceremonije, a ne zbog činjenice da je neko umro. Pravila se od toga velika predstava. Sto se više plakalo, više se žalilo. Sa suštinom to nije imalo nikakve veze. Sve je bilo parada, kao u politici.

FP: Mihiz je rekao da ti piše opsesivne drame o opsesivnim ljudima. Po nekoj definiciji, neko ko piše opsesivne drame i sâm je pod nekim opsesijama. Nije li tako?

DK: Pokušao sam to da definišem posle trideset i nešto godina rada. Sve ovo što sam ispričao malo je u odnosu na ono što se stvarno zbilo. Došao sam do zaključka da pisanje nije normalna profesija. Sigurno nije normalna. Nije normalno da čovek sedi i ceo dan izmišlja nešto. Ne može se reći da je prirodno da čovek ustane ujutru i piše neke dijaloge, razgovara sam sa sobom. Pisce bi, u principu, trebalo držati malo po strani. Jer, ne znate stvarno da li je u nekom trenutku postao lik iz svog komada. U takozvanim običnim profesijama događa se da neka profesionalna deformacija usledi posle trideset-četrdeset godina. Nekom se

saviju leđa zato što povijeno radi, šije, nekom se desi neka druga stvar, a u pisanju se prvo desi deformacija. Dese se u mladosti veliki lomovi, velike deformacije koje vi u pisanju pokušavate da ispravite. Da vam ne pričam o tome kako je mnogo jeftinije ako pišete na papiru a ne plaćate psihijatra, između ostalog. Čudan, rizičan posao. Neki put mi je žao što sam proveo silne godine ispisujući čudne likove, a da nisam živeo na neki drugi način. Težak, težak, užasno fizički težak posao. Pisanje drama je komplikovano zato što ste omedeni prostorom i vremenom. Mene pisanje drama najviše podseća na boks meč, bar u mom slučaju. Imate ring i dva čovjeka koji uđu unutra i tuku se dok jedan ne padne. Nije čudno što žena dramskih pisaca ima vrlo malo. To je fizički naporan posao. Morate iz sebe da iscedite užasnu energiju da biste je ubrizgali na tih 60 – 70 strana, da glumci tu energiju preuzmu i svojom dodatnom energijom naprave žive ljude. Moja definicija umetnosti glasi: energija plus pamet, koliko vam je Bog dao.

FP: Kao Lotar Mateus otprilike...

DK: Otprilike... Sa scene morate da savladate publiku, a publika je, u principu, zaverenički raspoložena prema predstavi. Morate da napravite busiju, da napadnete publiku, da je opljačkate i da se povučete. Kako ćete to da izvedete ako počnete da pričate mrljavo, ako nemate energiju, a publika misli unapred, brže od vas?

FP: Ti si *Maratonce* pisao kao dramu. Je li tako?

DK: Da.

FP: A ispala je komedija...

DK: Pričao sam već mnogo puta o tome. Imao sam nekih privatnih problema, oduzeta mi je bila stipendija, te druge godine bio sam na ivici da napustim Akademiju, nisam mogao materijalno da opstanem, stvarno nisam znao šta da radim, bio sam u teškoj depresiji... Zapravo sam krenuo sa inicijalnom idejom da napišem priču o tome kako je ceo svet jedno pogrebno preduzeće, i onda sam se setio tih mojih grobara i te familije iz mladosti, i sve mi se to pretvorilo u jedan, onako, raskošan pogrebni venac. Želeo sam da napišem priču

o tome kako jedan mlađi čovek ne može da izade iz jedne pogrebne familije, što je bila metafora za društvo. U to doba naš vrh vlasti imao je u proseku dvesta godina. Suština priče je u tome da čovek koji se rodi u partijskoj zemlji, u nečemu što je pogrebno preduzeće, nema šansi. Odnosno, ima šansi ako postane šef, po principu mafije. Krenuo sam da to pišem kao bunt, kao opiranje, kao jednu ozbiljnu dramu. Radio sam jednu ruku, drugu ruku, treću, ne znam koliko, da bih onda tekst doneo, na kraju treće godine, kod profesora Stamenkovića na klasu, na čas. Počeo sam da čitam i posle desetak minuta ustanovio da je to što sam napisao, u stvari, komedija, jer su moje kolege vrštale od smeha. Nije mi bilo baš najpriyatnije, pošto sam mislio da sam napisao sjajnu, ozbiljnu dramu koja će definitivno da razreši neke probleme. Onda je profesor tekst odneo u Atelje 212. Dalji svedok je gospodin Ćirilov koji je bio prisutan kad je bilo prvo čitanje.

FP: Svedoci živi, a Topalovići žilavi... Bojiš li se uroka?

DK: Da.

FP: Plašiš li se da pišeš, pošto se dosta od onoga što napišeš i desi? Prosto ti se likovi otmu i izadu u život.

DK: U principu, sad vodim računa. Ranije sam to radio dosta amaterski, bacao sam sve na sve strane. Sad vodim računa o rečenicama i o svemu što pišem, i krsitim se često.

FP: Kad sam nedavno bio kod tebe u Zvezdari, vodio si dug telefonski razgovor sa čovjom koji po svaku cenu hoće da uđe u tvoju dramu. Rekao si mi da imaš dosta takvih slučajeva, ljudi koji hoće da uđu u dramu, u pozorište...

DK: Imam jednu, možda je to već pitanje nekog senzibiliteta, stvarno paranormalnu sposobnost. Ako, na primer, dođem na fudbalski stadion pred oko sto hiljada ljudi, ja mogu da primetim ko je lud. On jednostavno zrači, ima oreol. Problem je u tome što se taj obavezno meni javi, kao da smo u nekom srodstvu. Stalno mi svraćaju ti bivši i budući likovi. Došao mi je

čovek pre pet-šest godina i doneo idejno rešenje za klacalici koja se okreće u krug bez prestanka. To je za decu ljudi koji dolaze u pozorište. Da deca ne bi ostala kod kuće i nešto zapalila, oni ih dovedu u park preko puta pozorišta, posade na tu napravu, perpetuum mobile, i mimo gledaju predstavu. Doneo je ceo model. I krajnje ozbiljno je počeo da mi objašnjava kako klacalica funkcioniše. U tim trenucima morate biti ozbiljni. Ako se nasmejete, a čovek uložio u svoj izum ceo život, to može da bude jako gadno. Ja sam mu rekao: Kako da ne, tu je gospodin Žiža, on je zadužen za inovacije u parku... Naravno, Žiža me je pogledao zaprepašćeno.

FP: Dolaze li sa svojim gotovim dramama ili čekaju da ti budeš njihov pisac?

DK: Dve su vrste ljudi. Ima onih koji donose sabrane drame, nikad ne donesu jednu. Ili donesu jednu i kažu da imaju još deset, da je ova možda najgora i da čuvaju one najbolje. Druge su vrste ljudi koji bi da ispričaju svoj život koji je izuzetno zanimljiv, takav život ne postoji napisan u klasičnoj dramaturgiji i mnogo je bolji od drama koje su oni gledali, uzbudljiviji je. Ali, oni ne znaju da pišu, pa ako bi to neko htEO, oni bi dočeli biografiju i materijale, podatke, a najbolje bi bilo da oni pričaju a vi da to zapišete, pa da se igra. Uglavnom su žeeli da igra Bata Stojković. Bata je ličio na običnog čoveka, nije imao harizmu holivudskog glumca i oni su se u njemu prepoznavali. Igrao je obične ljudе, ljudе iz komšiluka, ljudе koji se bave običnim poslom, uz sve to bio je izuzetno popularan, pa bi bilo zgodno da ja to napišem, a Bata da to odigra. Kad sam to Bati dva-tri puta rekao, nije mu bilo baš milo. Malo je psovao.

FP: Kad pišeš, zakuca li neki lik na vrata, da se pobuni, da protestuje?

DK: Čudan je to proces. Pisanje u principu nije normalna stvar, nije normalan posao. Postoji jedan racionalan deo, takozvana arhitektura drame. To možete da naučite. Čak i avangardna drama, iako je obrnuta k'o rukavica, i ona ima u sebi neki svoj red. Međutim u celoj priči o pisanju javljaju se nebrojena pitanja. Pod

jedan: zašto pišete, zašto baš tu priču, zašto ne neku drugu, šta je to što vi volite u toj priči, pošto ćete se mučiti puno dok radite... Ja ne mogu da napišem naoručenu dramu, odnosno mogao bih, ali ne bi bilo dobro... U jednom trenutku, kao u slikarstvu, morate da stane. Posle pete verzije kažete: E, sad je dosta! Može nešto da se izbriše, nešto da se doda, ali to je to, to je ta slika za tu priču. Upravo pišem jednu priču, koju sam teglio u glavi godinama, i ona se izborila između četiri-pet priča koje vrtim stalno. Kad sednem da radim, ja znam zašto baš to radim. Meni je teško da se odlučim da li će nešto da pišem, ali kad sednem da radim, znam početak, sredinu i kraj, znam zašto pišem baš tu priču.

FP: To što pišeš je priča ili novela?

DK: Priča koju zasad ne definišem. Videću šta će biti s njom, jer ima poprilično likova. I *Svetog Georgija* sam krenuo da pišem kao roman...

FP: Šta će biti sa romanom?

DK: Sa romanom? Roman sam bacio. Sve rane radeve sam bacio, sve što mi se nije sviđalo.

FP: U času depresije ili...

DK: Ne, samo sam pravio veliko spremanje. Trebalо je zapravo da letim u Ameriku, prvi put u životu, u 33. godini, i bio sam siguran da će pasti, i onda sam sebi rekao da nema nikakvog smisla da iza mene ostanu nekakve brljotine, sve sam pokupio i bacio, tako da ne ostane nikakav trag. Stvarno sam očistio sve, i student-ske i neke kasnije rukopise.

FP: A ova priča?

DK: Ova priča je pomalo neobična i bavi se svetom cirkusa. Taj komad pišem zato što ima prvih dvadeset strana potpunog realizma, a posle počinjem da se igram, predem u drugi svet. Onda mogu da radim šta hoću. To je uglavnom princip mog pisanja: u prvih deset-petnaest minuta sve je realno, a onda se polako odlepљuje i biva irealno. Kao u *Profesionalcu*: čovek uđe, kaže "Dobar dan", a kad krene otvaranje kofera, počinju igre, i

onda možete da radite razna čuda, da napravite vatromet od toga. Ovo je priča o čoveku koji je vlasnik cirkusa. U stvari je to je priča o medvedu u cirkusu, koji sjajno peva bluz.

FP: Medved je iz Šapca ili...

DK: Viđao sam, video sam ga, nažalost uvek u nekoj strašnoj prilici... Naša civilizacija je, globalno gledajući, postala jedno poprilično ružno mesto. Ljudska tragedija je, po mom osećanju, sve beznačajnija. Ne znam šta možete da smislite na sceni a da vas to direktno potrese, jer ste pre nego što ste došli u pozorište videli izveštaj: 800 mrtvih, srušene zgrade, rat, logori... I onda gledate sudbinu jednog čoveka koji je razočaran u ljubav! A svakog sekunda neko u svetu umre od gladi, od bolesti, globalna nesreća je ljudski život pretvorila

u čistu beznačajnost. Ali, kad vidite na televizijskom ekranu crnog kormorana kako se izvlači iz mora sav u nafti, vama ga je žalije od čoveka. Jer ta ptica, ta životinja nije uopšte kriva. Rat je, grubo gledajući, rat jačeg i slabijeg. Tako je od pamćiveka. Ljudi, kad su kretali u ratove, uvek su išli zbog novca, zbog osvajanja. U principu se ništa bitno nije pomerilo. Samo se bitno, pomerila ravnoteža u kvalitetu oružja. Filozofija rata je da jači tuče slabijeg dokle god može. A onda naide još jači pa tuče ovoga. Danas je opasno zato što postoji nuklearno oružje koje može svima da dođe glave. Ali, s druge strane, to nas je i spaslo. Da nije nuklearnog oružja, trećeg svetskog rata bi odavno bilo. Postoji strah da će ga svako zloupotrebiti. Kaže jedan čovek: u Pakistanu, kad se neko ženi, bace atomsku bombu, da se čuje slavlje.

Bogdan Diklić i Danilo Bata Stojković u predstavi *Profesionalac*, Zvezdara teatar, 1990.



FP: Hoće li tvoja priča imati srećan kraj?

DK: Da, namerno hoću da napravim ne jedan nego četiri srećna kraja. Kad pravim nesreću, onda je pravim kao u *Svetom Georgiju*. Sad sam se užeo da napravim nešto drugo. Priča je o jednom čoveku i o jednom klincu. Niko ne veruje da medved peva dok on stvarno ne zapeva. Komplikovana je priča, trudio sam se da je iskomplikujem maksimalno. Imao sam scenu u kojoj neko treba da prekine svađu dva čoveka, i onda sam uveo jednu ženu koja je ušla da pita nešto, u stvari trebala mi je dramska pauza, a ona se rasprčala toliko da je postala jedan od glavnih junaka. Samo je ušla i rekla "Je l' ovde neko stanuje?", i krenula je da priča. Eto, to je taj iracionalni deo u pisanju koji ne može da se nauči koji se otvara u igri: ne znate zašto se nešto desi, ne znate odakle se neko pojavi, ne znate kojim putem krene dijalog. To je lepa strana te igre: da ništa nije šematizirano, da svaki posao radite ispočetka, da uvek imate veliki strah da li će uspeti. Ja i danas, samo na osnovu činjenice da sam se trideset godina mučio i da sam uvek završio posao, garantujem sam sebi da ću završiti ovo što sam započeo. Za sve ostalo nisam siguran, nisam siguran da li će ta melodija koju spremam i koja mora da pređe u drugu dimenziju, da li će da proradi. Može ceo uvod da bude priprema za nešto što neće funkcionisati. Onda odustajem.

FP: Posle svih uspeha, da li se još raduješ uspehu? Umeš li da se raduješ?

DK: Ne. Moj najveći uspeh i najveća radost bili su kad je bila premijera *Maratonaca*, sve ostalo je manje više repriza. Uvek mi je problem ono što trenutno radim. Danas već razmišljam šta ću sutra da radim. To vam je kao trčanje: krenete u priču koju radite tri-četiri, šest meseci, godinu, dve... Morate da budete strašno skoncentrisani i morate da budete stalno prisutni, tako da mi se često desi da, dok putujem, uhvatim sebe kako nisam ustanovio gde sam prošao 200 kilometara, jer sam razmišljao o kombinaciji između tri varijante. Prode mi put u razmišljanju da li je bolja ova ili ona varijanta. Živite u paralelnom svetu, dok se toga ne oslobođi-

te. A kad već uđete u igru, morate da je se oslobođite, to je neko pravilo.

FP: Kad uđeš u avion, više ne misliš ništa?

DK: To je bilo nekad, kad sam računao da neću samo ja stradati, već da ću povući i ostale ljude, ni krive ni dužne. Baš sam imao osećaj velikog krivca. Stvarno treba da čovek nije pri čistom osećanju vremena i prostora pa da tvrdi kako je prirodna stvar da sedite na stolici na visini od deset kilometara i da se ponašate kao da je sve u redu.

FP: To nije strah od letenja?

DK: Ne, to je koncentracija. Imam neku svoju teoriju. Avion mora da ima krila, mora da ima točkove, a zapravo ogromnu tonužu ne nosi ništa, nosi je samo dobra volja četiri ili pet ljudi koji drže avion u vazduhu. Dok ostali spavaju, bdi jedno pet-šest ljudi. Avion bi verovatno pao kad bi i oni zaspali, jer nema nikakve koncentracije da se avion održi u vazduhu, a to što ima točkove i krila, to je samo da privuče putnike da uđu. Usput vas hrane da vam brže prođe vreme. Iz aviona izađem uvek umorniji nego što udem, a kažu da je avionom najlepše putovati. Čovek je, zapravo, jedno čudo od naivnosti.

FENOMEN DEMENCIJE U KOMEDIJAMA DUŠANA KOVAČEVIĆA

Na samom početku 90-ih, u sezoni 1990/1991, u beogradskom "Zvezdara teatru" praizvedena je *Urnebesna tragedija*, komad u kojem je u Kovačevićevom opusu prvi put na sceni prikazan lik nedvosmisleno oboleo od senilnosti ili demencije. U pitanju je lik staroga Vasilija, bivšeg visokog komunističkog funkcionera, pobeglog iz ludnice u kojoj se oženio pod stare dane. U ponovnom okruženju svoje porodice, nekadašnji moćnik se u međuvremenu pretvorio u grotesknog ludaka čija se morbidna podozrivost možda najbolje oslikava u lajtmotivskoj sceni njegovog dijaloga sa unukom Nevenom. Čim ostanu nasamo, nai-me, Vasilije ispituje dvanaestogodišnjeg Nevena ko je zapravo on, jer uopšte ne liči na "pravog" Nevena od pre nekoliko godina, kada je ovaj bio manji, mlađi i, činilo se, simpatičniji. Odgovori o tome da mu je unuk u međuvremennu porastao ne uspevaju da zadovolje Vasilija, a mali Neven, prvi put doveden na ivicu bukvalne šizofrenije, ostaje sam na sceni i zapanjen pred pitanjem: "Ko sam ja?"

Navedeni primer koristimo kao uvod za predstojeće razmatranje jednog prilično neobičnog, do danas još nedovoljno uočenog procesa u dramskom stvaralaštvu Dušana Kovačevića, naročito u njegovim komedijama napisanim od kraja 80-ih do danas. Ovaj proces posmatraćemo na primerima oslabljene memorije, psihičke rasejanosti, neartikulisanog opažanja i monološke otcepljenosti junaka kao karakterističnih simptoma demencije ili senilnosti, kao i indirektno, kroz dramsku strukturu koja ovakvim junacima pokušava da se na različite načine prilagodi, pre svega na tematskom i na dijaloškom planu.

Ovde dugujemo i napomenu da predstojeći tekst svoj predmet ne razmatra sa medicinskog stanovišta – iako pretpostavljamo da na primeru pomenutih komada ono takođe može da dovede do zanimljivih komentara i zaključaka – već pre svega sa dramaturškog aspekta. Isto tako, s obzirom na čvrstu i neposrednu uslovljenošć ovih komada njihovim teatarskim, a zatim i društvenim kontekstom u kojem su nastajali, verujemo da

bi skretanje pažnje na postojanje pomenutog procesa moglo da baci malo više svetla ne samo na stilske osobenosti dotočnih komada, već i na celokupni pozorišni život u kojem je Kovačević bio i do današnjih dana ostao centralna spisateljska pojava.

a) TEMATSKI PLAN

Iako se tema senilnosti manje ili više otvoreno ne-prestano provlači kroz Kovačeviče komade 90-ih, njen začetak nalazimo već u najranijim komedijama ovoga pisca. Tako u Kovačevičevoj prvoj komediji *Maratonci trče počasni krug* (1972) zatičemo nekoliko generacija porodice Topalović, od kojih trojica najstarijih imaju, kako to preciziraju prva izdanja ovog komada, 79, 102 i 126 godina, a od kojih najmanje jedan, poluparalisani Aksentije, pokazuje znake bukvalne demencije. Uprkos njihovoj izrazitoj dugovekosti, Topalovići su opsesivno podozrivi čak i prema sopstvenim ukućanima, a u njihovoj komičnoj hipohondriji, podetinjelosti, idealizovanju prošlosti i eksplozivnim ispadima prepoznajemo zametke jedne karakterizacije koja u kasnijoj Kovačevičevoj dramaturgiji neće biti svojstvena samo likovima u poodmaklom životnom dobu.

U potonjem razdoblju, počev od *Proleća u januaru* (1977), a zatim i *Balkanskog špijuna* (1983), u Kovačevičevom opusu počeće da se profilise i jedna osobita tipologija dramskih karaktera. Uopšteno govoreći, reč je o tipologiji podeljenoj na pasivne i aktivne dramske protagoniste, pri čemu su pasivni obično introvertni, u sebe zatvoreni i osobitim ličnim ili društvenim idealizmom nadahnuti likovi, dok su na drugoj strani njihovi antagonisti, aktivno zaronjeni u neposredan život i prenaglašeno okupirani praktičnim životnim problemima. Dve grupe, međutim, karakteriše i jedna upadljiva sličnost, a to je da su obe na tragikomičan, ponekad groteskni način otcepljene od sopstvenog okruženja i sposobnosti njegovog realnog opažanja. Dok su jedni u svom manje-više izolovanom svetu slepi i naivni za opasnosti koje im neprestano prete, kod drugih se podozriva okupiranost najbližom okolinom pretvara u paranoičnu opsesiju, pa se u tom smislu o jednom broju

Kovačevičevih komedija može govoriti i kao komadima o rascepljenom identitetu, gde protagonista i antagonist, paradoksalno osudeni jedan na drugoga, zapravo predstavljaju suprotne polove, lice i naličje jednog istog identiteta.

Najčistiji i ujedno najuspeliji primer ovakve dramaturške konstrukcije zatičemo u komediji *Profesionalac* (1990) i njenoj priči o književniku-disidentu Teji Kraju koji doživljava svojevrsni emocionalni preobražaj nakon susreta sa Lukom Labanom, policajcem koji ga je neopaženo uhodio čitave godine, i koji sada koristi poslednju priliku da mu preda dokumenta i predmete iz policijskog dosjeva. Po strani od satiričke potke komada, emocionalni efekat priče prevashodno počiva na sledećem zapažanju: sve ono što je Teja zahvaljujući svojoj oslabljenoj memoriji bio zaboravio, njegov nepomirljivi protivnik Luka je zapamtio, počev od epizoda iz javnog, profesionalnog i privatnog života, pa do ličnih predmeta i sitnica koje je rasejani Teja ostavljao za sobom. Sa vraćenim dosjeom, Luka je na osobit način Teji Kraju vratio i izgubljeno pamćenje.

Lik Teje Kraja inače prvi put zatičemo i kao protagonistu Kovačevičevog prethodnog komada *Klaustrofobične komedije* (1987), čiji naslov već dovoljno asocira na jedno specifično osećanje kojem pisac nastoji da podari adekvatan dramski izraz. U ovde prvi put promovisanoj tezi o "pozorištu koje potkazuje život" – toj Kovačevičevoj originalnoj i u srpskoj drami 20. veka možda jedino praktično realizovanoj pozorišnoj teoriji – Teja Kraj ne može da se razabere između iluzije i realnosti, što ga dovodi do tragikomičnih nesnalaženja i fatalnih sukoba, poglavito u porodičnom okruženju. Iz perspektive njegove porodice on je sagledavan manje-više kao osobenjak i, s obzirom na njegove godine (u *Profesionalcu* je predstavljen kao četrdesetpetogodišnjak), neko ko, ako nije još uvek bukvalno dementan, a ono je barem na izvesnom putu da u budućnosti to postane, što nedvosmisleno potvrđuje i njegova karakterizacija u naредnom Kovačevičevom komadu.

I najzad, u poslednjem Kovačevičevom komadu *Doktor šuster* (2001), tema senilnosti je prvi put postavljena u neposredno središte dramske priče, zahvaljujući

glavnom liku Nikoli Kosu, nekadašnjem hirurgu čija zaboravnost i rasejanost postaju osnova svih dramskih tokova i tragikomičnih neizvesnosti u kojima se podjednako dovode u pitanje i porodični imetak i ljudski životi. I ovde su likovi postavljeni unutar prepoznatljive tipologije karaktera, s tom razlikom što, veoma karakteristično, pasivni protagonisti i aktivni antagonisti ovo- ga puta ne dolaze u neposredan sukob. Komička osnova zapleta, zapravo, i počiva na nemogućnosti da Nikola Kos i njegova dementna sestra Divna dođu u zaoštren sukob sa svojim kriminalnim okruženjem i tako, poput Nikoline kćerke Ane, podlegnu svakovrsnim iskušenjima moralne izopačenosti, naprosto zato što su senilni. Dementnost i oslabljena memorija ovde više nisu oblik bekstva od realnosti, već zasebna sfera bitisanja, neka vrsta transcendirajućeg sveta koji je već odavno izgubio bitku sa brutalnom praksom svakodnevice, i samim tim izdigao se na jedan novi vrednosni plan.

b) PLAN DIJALOGA

U okolnostima gde su glavni protagonisti prikazani kao manje-više rasejani i dementni, logično je očekivati da su na pozorišnoj sceni oni skloniji monologu nego dijalogu. Za Kovačeviće protagoniste, međutim, generalno se može reći da su većinom likovi monološkog, a manje dijaloškog tipa.¹ To su uglavnom likovi zatvorene psihologije, prepoznatljivi predstavnici određenog mentaliteta, socijalne ili političke grupe, i veoma malo su ili, kako to u pojedinim slučajevima sliko-

vito prikazuje dramska priča, skoro nimalo podložni bilo kakvoj promeni ili preobražaju. Njihova psihologija i lična predistorija manje se ocrtavaju kroz temperament i karakterni profil, a više kroz biografske anegdote i lapidarne izraze zahvaljujući kojima su, možda povrh svega ostalog, Kovačeviće komedije i njihovi likovi do danas očuvali znatnu popularnost kod najšire publike. Najkraće rečeno, to su likovi kod kojih je važnije *šta*, od onoga *kako* govore.

Kao tipični predstavnici sveta komedije, Kovačevićevi junaci uglavnom nemaju unutrašnje dileme u pogledu svojih namera i, što je veoma specifično, upadljivo su neskloni rizikovanju ili avanturi, osim ako to nije u tzv. "širem" interesu. Čak i kod likova čija dogmatičnost jasno oličava piščev satirički stav, primetno je da njihovim akcijama obično ne rukovodi nikakva zadnja namera ili lični porok². Dramski sukob je najčešće od početka nedvosmislen, jasno uočljiv i retko kada je latentan; pre bi se čak moglo reći da je na sceni više latentna i izglednija mogućnost paradoksalnog izmirenja protagonista, a ne eksplozija njihovog sukoba ("Pomiriš se sa Đurom – on će ti oprostiti što te tuko", čuvena je replika Iljije Ćvorovića iz *Balkanskog špijuna* i, s obzirom da je izrečena bez imalo ironije, možda najbolji primer navedene vrste dramskog sukoba).

No uprkos tome, eksplozija na svršetku komada je neizbežna, a priroda sukoba koji joj je prethodio se na dijaloškom planu možda najslikovitije manifestuje po onome što su još prvi Kovačevićevi komadi uneli kao novinu na domaćim scenama, a reč je o osmišljenoj

¹ Korišćena podela na monološki i dijaloški tip likova delimično prati podelu na zatvorenu i otvorenu tipologiju dramskih junaka kakvu opisuje Folker Kloc u delu "Zatvorena i otvorena forma u drami". Na sličan način, i kod Mihaila Bahtina nalazimo brojne i zaista brilljantne distinkcije između krajnosti prividnog dijaloga u kojem su likovi isključivo u funkciji piščevog govora, kao u dijalozima platonovskog tipa, na primer, i dijaloga u kojem protagonisti istupaju kao celovite, od autora nezavisne ličnosti poput onih koje nalazimo kod Rasina ili Dostojevskog (videti poglavito u: Mihail Bahtin, "Autor i junak u estetskoj aktivnosti" i "Problemi poetike Dostojevskog"). Najposle, u Rečniku književnih termina (Nolit, Beograd, 1986.) pod odrednicom *dijalog*, prof. Jovan Deretić navodi definiciju koja jasno podupire ovde preciziranu mogućnost da dijalog, u stvari, ponekad može biti i monolog: "Misao zatvorena u sebe, samodovoljna i dogmatična jeste monološka misao, a misao otvorena za druge i upravljenja na druge jeste dijaloška misao".

² Po ovom pitanju, na primer, mogla bi da se povuče zanimljiva paralela između komedija Jovana Sterije Popovića i Dušana Kovačevića, s obzirom da obojica prikazuju likove čija je komičnost na ivici psihološke patologije, i koje završetak dramske priče, ako ih u većini slučajeva već ne zatiče kao ludake, a ono ih barem dovodi na ivicu bukvalnog ludila. Sve ostalo, međutim, kod ova dva komediografa je različito, a pomenuta zatvorenost i jednostavnija psihološka struktura Kovačevićevih likova naročito dolazi do izražaja ako se u upoređu sa delikatnošću i bogato oslikanom prirodom protagonista u klasičnim Sterijinim komedijama.

upotrebi psovke i psovanja. Tako, na primer, pojedine psovke u *Radovanu III*, naročito naglašene u poznatim improvizacijama Zorana Radmilovića, ponekad su u stanju da poprime rableovsku dimenziju i karakter čitave jedne antropološke i mentalitetske studije.

Od *Profesionalca*, međutim, dramskog teksta za koji smo već napomenuli da prvi put prikazuje junaka čiji problemi sa memorijom odaju izrazitu rasejanost na ivici bukvalne demencije, monološka priroda protagonista se u strukturi Kovačevićevih komada manifestuje još naglašenije. *Profesionalac* je, na primer, komad bez didaskalija, tačnije, didaskalije u tekstu su monološke partije Teje Kraja koji se pred publikom ispoveda, prepričavajući i komentarišući pojedine detalje i epizode koje se na sceni vide ili ne vide. Time pisac izdvaja subjektivnu tačku gledišta jednog od junaka kao dominantnu, ali na način koji je više svojstven proznoj naraciji a manje pozorišnoj komunikaciji, čime komad poprima i jednu naglašenu intimističku intoniranost unutar jedne, u suštini, hermetične pozorišne komunikacije.

Doktor Šuster,
Zvezdara teatar



Nekoliko godina kasnije, u *Lariju Tompsonu - tragediji jedne mladosti* (1995) takođe nailazimo na još jedan, ovoga puta drastičniji pokušaj pisca da pronađe adekvatnu dramsku formu za monološku ili, kovačevičevskim rečenom, "klaustrofobičnu" prirodu junaka. Centralni deo komada sastoji se iz monoloških partija kojima glumac Beli, u formi osobite "predstave u predstavi" pokušava da zabavi publiku do dolaska glavnog glumca, Stefana Nosa koji kasni na predstavu. Monolozi Belog, zapravo, sačinjavaju pokušaje šarmiranja i animacije nestrpljive publike, dok se u njihovoj pozadini odvija lična drama glavnog glumca, ali o čijoj prirodi, uzrocima, pa i samom toku je teško bilo šta odredenije reći. Pomalo neobično za primere dramskih tekstova sa "predstavom u predstavi", u *Lariju Tompsonu* se čitav jedan galimatijas zamršenih odnosa i neverovatnih dešavanja (u priči, između ostalog, učestvuju i tri para blizanaca Stefanovih rođaka, od kojih su poslednji, mađioničari, kadri da, ništa manje nego oživljaju mrtve) iza scene doima apstraktnije i nadrealnije od onoga što se, u formi manje-više neobaveznih opservacija o najrazličitijim temama, pogledanja na sat i čitanja eseja Danila Kiša ili odlomaka Fergasonovog "Pojma pozorišta" od strane Belog, odvija na sceni koja u više navrata ostaje čak potpuno prazna i napuštena od protagonisti.

Da ova težnja ka stilskoj apstrakciji ne počiva toliko na eventualnim produbljenim uvidima o čoveku i svetu u kojem egzistira – kakve, na primer, zatičemo u klasičnim primerima evropske ekspressionističke ili avantgardne drame 20. veka – već poglavito na ograničenjima monološke prirode likova, svedoči i naredni Kovačevićev tekst *Kontejner sa pet zvezdica* (1999). Veoma karakteristično, Kontejner nije ni drama ni monodrama, već svojevrsni scenski performans kabaretskog tipa, gde glavni i ujedno jedini lik Profesora pred publikom vrši reklamnu prezentaciju kontejnera za dubre, kao prvo-razrednog civilizacijskog dostignuća, sa mogućnostima neograničene praktične upotrebe u turobnoj realnosti Srbije 90-ih.

U liku Profesora, starog komuniste i simpatizera Miloševićevog režima, prepoznajemo brojne detalje i

piščeve samocitate povodom srodnih likova iz prethodnih komada. Spoljašnja forma ovoga lika je, dakle, tipološki prepoznatljiva, ali ovoga puta lišena unutrašnjeg sadržaja koji bi od nje načinio potencijalnog protagonistu, kadrog da stupi u dijaloški odnos sa likovima iz životnog okruženja. U potpunosti lišen unutrašnjeg sveta i sveden na golu, direktno uperenu satiričku reč pisca, lik Profesora je samo do krajnosti dovedena stilска tendencija, obična ljuštura koja u rasponu sopstvene geneze u Kovačevićevim komadima pokazuje jednu zakonomernu pojavu: što je unutrašnji svet lika siromašniji i što su za njega, u korist ideološke karakterizacije manje zainteresovani i pisac i sam lik, to je njegova paranoična opsednutost dogadajima i ličnostima izvan njega veća. U tom smislu, lik Profesora je toliko ispraznjen od unutrašnjeg sadržaja da njega suštinski dotiće, iritira svaki, makar i najmanji uticaj iz sveta sa kojim, u suštini, nema nikakav realan kontakt, a to je obično svet društveno-političkih dogadaja.

Time je Kovačevićeva dramaturgija otvoreno poprimila jedan izrazito zatvoren karakter, ali kao što smo videli, ne zbog eventualne složenosti i nivoa apstrahovanih ideja, već nadasve zbog osobenog konzerviranja društvene realnosti koja čak ni savremenicima ne nude jedinstveni nivo prepoznavanja ("Kao i Aristofanove danas, Kovačevićeve komedije moraće, za dve hiljade godina, biti snadbevene priličnim brojem fusnota", sa pravom je primetio Jovan Hristić još povodom "Savirnog centra"³).

Što se, pak, *Doktora šusteru* tiče, baš kao i na tematskom planu, i na planu fakture dijaloga ovaj je komad otvorio upadljive novine. Za razliku od *Kontejnera*, jedna do krajnosti zatvorena forma odjednom je proširila "klaustrofobični" svet Kovačevićevih komedija čak i bukvalno: tako u pomenutom komadu prvi put vidi-mo eksterijer prirode kao snažan simbolički akcenat, a scenski okvir gde Nikola Kos na biciklu promiće pored reke, takođe prvi put u Kovačevićevim dramama ukazuje na nešto što se može opisati kao nagon za avanturom.



Petar Kralj i Jelisaveta Sablić
u predstavi Doktor šuster

75

To su likovi koje bleskovi uvida u sopstvenu senilnost izdižu na novi nivo samosvesti. Bogatstvo unutrašnjeg sveta junaka više se ne ispoljava samo kroz biografsku predistoriju likova, već poglavito kroz stepen emocionalne osetljivosti i reakcija na najbližu okolinu. Oni počinju da govore na nov način, a kao primer neka posluži scena čija je osobita monumentalnost ubraja među ključne scene savremene srpske dramaturgije uopšte, ona u Doktoru šusteru gde se na polovini komada Nikola Kos u dijalogu sa sestrom Divnom raspituje o zdravlju njenog pokojnog muža. Zatečena, Divna ustukne "od stola dva koraka" i upita brata:

DIVNA: To me ozbiljno pitaš?

DOKTOR: Najozbiljnije.

DIVNA: Pa... ne znam... Nisam ga odavno čula.

DOKTOR: Znači, prestao je da peva.

DIVNA: Jeste. Uskoro će biti pune dve godine.

DOKTOR: "Otišao" mu glas?

³ Jovan Hristić, *Pozorišni referati*, Nolit, 1992, str. 84

DIVNA: Prvo život, a onda i glas... Nekako, zajedno. (*Sestra i brat su se čuteći gledali... Kad je Divna okrenula glavu, brat je ustao i zagrlio je. Neko vreme su tako stajali, nalik na sopstvene spomenike. Jedva čujno, doktor je prošaputao:*)

DOKTOR: Izvini... Neki put nešto važno zaboravim... Sergej je bio dobar i drag čovek... Znaš koliko sam ga poštovao i voleo... Nemoj da se ljutiš, molim te...

U paučinastom svetu senilne razneženosti, Kovačevim likovima je tako prvi put ponuđena i mogućnost da, na sebi svojstven način, postave i neka univerzalna pitanja o sopstvenom položaju u odnosu na Boga, prirodu i društvo. Okolnost da ova pitanja postavlja upravo dementni Nikola Kos, ne samo da umaruje, već i pridaje njihovo težini: u svetu gde senilni junaci uspevaju da se izbore za mesto istinskih protagonisti drame – tim naglašenije ukoliko je njihovo društveno okruženje prikazano reljefnije i dokumentaristički verno – njihov pisac dostiže emocionalnost sa kojom ovakva pitanja i jedino mogu biti pokrenuta.

Najposle privodeći kraju osvrт o fenomenu demencije u komedijama Dušana Kovačevića, možemo zaključiti da se on ispoljava u više komada i na različitim nivoima. Kao tema, senilnost se, iz teksta u tekst, postepeno i sve više probija u prvi plan piščevih interesovanja, kao neka vrsta paradoksalnog psihološkog stanja u kojem dramski likovi tek tada, makar i na momenat, postaju kadri da prekorake granice uobičajenog, tzv. "normalnog" opažanja. Koliko god da senilnost, jednako kao i ludilo, Kovačević prikazuje kao oblik bekstva likova i od sebe i od okoline, manje kao bolest a više kao karakternu osobinu i sudbinsko ishodište, ona u svom drastičnom vidu može da otvorí prostor i za uvide sa svim novoga ranga, pokazujući put ka povraćaju jednog unutrašnjeg sveta u kojem junak počinje ponovo da egzistira kao savesno i celovito emocionalno biće.

U formalnom pogledu, međutim, ovakav pristup na ivici istinskog eksperimenta u Kovačevićevim komedijama 90-ih susreo se i sa ograničenjima koja su po-

nekad išla nauštrb karakterizacije likova, ali i pozorišne komunikacije uopšte. Naročito imajući u vidu ekstremni primer *Kontejnera sa pet zvezdica*, mogli smo da se uverimo u postojanje jedne izrazito zatvorene pozorišne forme čije se poteškoće u dramskoj komunikaciji, naizgled paradoksalno, ispoljavaju naročito u momentima prenaglašene želje pisca da publici direktno saopšti neke svoje satiričke komentare i utiske povodom ličnosti i događaja iz neposrednog društvenog okruženja.

I taman kada je delovalo da se sa *Kontejnerom* definitivno iscrpeo jedan prepoznatljivi pozorišni pravac i preokupacija, Kovačevićeva dramaturgija je, čak malo neočekivano, pronašla oslonac i novi početak upravo na samosvesti o sopstvenim ograničenjima. Tako u *Doktoru šusteru*, toj raskošnoj apoteozi senilnosti, na svršetku svih peripetija u komadu, glavni junak odlazi na jedno dugo prijelekivano putovanje. U poslednjim rečima Doktora kojima se opršta od sestre Kosare, ujedno i poslednjoj replici u komadu – "Pisaću! Pisaću!" – ne možemo a da ne prepoznamo i obećanje pisca koji se zajedno sa svojim junakom otisnuo na put do cijeg se početka došlo posle dugo vremena lutanja.

A koliko daleko može da odvede ovo putovanje – pre svega u oblastima filozofske i religiozne apstrakcije u koje srpska drama jedva da je ikada kročila, a kamoći da se u njima sa uspehom snalažila – ostaje da se vidi u nastupajućem periodu.

Petar Grujić



NE ŽALIM ZA ONIM ŠTO JE PROŠLO

SA JOVANOM ĆIRILOVIM, u MUZEJU, 15. DECEMBRA 2003.

FELIKS PAŠIĆ: Svojevremeno, posle rata, bile su popularne književne večeri. Desanka Maksimović je u tome bila neumorna. Branko Čopić je jednom priznao da ne može da je prati, pa je u šali rekao da Desanka toliko putuje zato što se plaši da umre kod kuće. Imaš li ti još neki razlog za ta silna putovanja?

JOVAN ĆIRIĆ: Dok se ne uigram ne umem da budem duhovit, nadam se da će posle biti... Ja putujem najviše zbog Bitefa. Međutim, Paskal je rekao, sad sam se setio tude duhovitosti: "Ko hoće da bude svugde, taj nije nigde". A Ksavije d' Metr, Francuz, rekao je: "Može se putovati i po sopstvenoj sobi". Mogu da kažem da su to najlepša putovanja. Noću putujem po snovima, i snovi mi sve više govore o stvarnosti, sve više dolazim do toga da ipak – iako se celog života bran-

im od iracionalnosti – ima nečeg iracionalnoga. Jedan od poslednjih snova koje pamtim: da mi je jedan od prisutnih mojih prijatelja došao u san. Bio sam u Americi, vrlo često sanjam da sam u nekom drugom gradu i da ne mogu da se vratim, ne mogu da doputujem, i tog trenutka se pojavi moj prijatelj, i ja se čudim otkud on u Americi, tog trenutka me budi telefon i – on na telefonu. Tih iracionalnosti se plašim, jer smatram da sam izrazito racionalan čovek. Ali, sve više se kolebam, jer dobijam neke druge signale.

FP: Zapisuješ li snove?

JĆ: Ne. Nisam kao Krleža. Nijedan san iz svoje profesije nisam sanjao, nijedan literarni san. U jednoj od svojih poslednjih knjiga Krleža priča o svojim snovima u

kojima je sve vreme intelektualac. Ja sam u snovima vrlo običan čovek, putnik koji se seća svojih živih i mrtvih, najviše mrtvih, i krajnje sam nezanimljiv. Snovi su mi krajnje nezanimljivi, takozvani stvarnosni snovi.

FP: Tvoj centar sveta, odnosno ona stanica Perpinjan, to je Kikinda, je li tako?

JĆ: Da.

FP: Kad si prvi put iz Kikinde otišao na neko putovanje?

JĆ: Putovanja su mi i nekakve moje prve uspomene. Putovao sam veoma rano, kada sam imao tri-četiri godine, u postojbinu svoga dede, u Deliblatsku peščaru. Tamo sam bio. Gotovo je sigurno da se sećam, jedna od mojih prvih uspomena je atentat u Marseju na kralja Aleksandra, u oktobru 1934. godine. Ja se toga zaista dobro sećam. Bio sam u krojačnici dve sestre Kemperovih. Preko radija se prenosila vest da je kralj poginuo, i ja sam plakao. Znači da sam bio rojalista u svojoj ranoj fazi. A oko mene su se smeiali. Strašno mi je bilo krivo što se oni smeju meni koji plačem zato što je ubijen moj kralj.

FP: Očigledno, tvoja sećanja sežu u vrlo rano detinjstvo...

JĆ: Pa, evo, sa tri godine... Ono što je mnogo zanimljivije za ovaj skup, to je da je jedna od mojih ranih uspomena – pozorište. I opet vezano za Madare.

FP: Opšt? Nisi spominjao Madare.

JĆ: Evo, sad ču da objasnim. Sestre Kemper su bile Mađarice. U Kikindi, gde je današnje profesionalno pozorište, bilo je pozorište do moje treće-četvrte godine. Posle toga je pozorište postalo hotel, a sala je korišćena za balove... Sećam se da me je žena koja je kod nas radila, Mađarica, držala u naručju, da je predstava sva bila u beharu, a usred behara raspeti Hristos. Znači da je to bilo na Uskrs, da su to bile misterije koje su priređivali Madari i Nemci. Toga u pravoslavnoj crkvi nije bilo, ali je u katoličkoj bilo... Eto, toga se sećam.

FP: Jesi li znao madarski kao dete?

JĆ: Znao sam onoliko koliko i sada znam. Kada odem u Mađarsku – a znam dosta jezika – kažem uvek Mađarima da znam kuhinjski mađarski, *kanyha*, a to znači da uglavnom govorim o jelima, o običnim stvarima koje su na nivou deteta od šest-sedam godina. Moj otac je završio mađarsku gimnaziju, a majka je imala mačehu, Mađaricu, koja uopšte nije znaла srpski. Ja sam s njom govorio na nemačkom. Nikada nije naučila srpski. Bila je mađarska modistkinja za šešire iz Pešte.

FP: Za Miru Trailović su pričali da govorи i jezike koje ne zna?

JĆ: To je tačno. Ona je francuski savršeno znala, ona me je ispravljala, mnoge stvari sam zapamtio, gramatičke, koje nisam naučio u gimnaziji, na privatnim časovima. Uopšte se nije libila, i ne samo da me je u našem društvu opominjala, nego me je i pred Francuzima ispravljala. Zahvalan sam joj za to do dana današnjeg, jer nešto bolje govorim francuski nego da me nije ispravljala. Pravila se da govorи i kineski, i stalno je ponavljala *Zen min ū bao*, *Jang cencjang*, *Ču En Laj...* Tačno je da je govorila jezike koji nije znala, ali odlično se sporazumevala sa Rusima, sporazumevala se na engleskom, ne tako savršeno kao na francuskom. Njen francuski je bio divan francuski. I otac i majka su joj bili profesori francuskog – Andreja Milićević je preveo Igoovu dramu *Ruj Blaz* između dva rata, to je izdala Srpska književna zadruga, i *Čekajući Godoa* sa francuskog, koji je Beket i napisao na francuskom.

FP: Svojevremeno je jedna mlada novinarka, danas spisateljica, rekla za vas dvoje, malo zlobno... da je Mira Luj XIV, a ti kardinal Rišelje.

JĆ: Da, Mira je, u svakom slučaju, vladala, i formalno i stvarno. Ja samo onoliko koliko sam mogao, koliko je "Rišelje" uspeo. Recimo, nisam osnovao Francusku akademiju. Uzgred budi rečeno, mi smo čudan narod. Svi narodi slave svoju akademiju od kako ona suštinski postoji, bez obzira na to kako se zvala, da li se zvala od prvog dana Kraljevska akademija. A Društvo srpske slovesnosti, koje je osnovao Sterija i koje je, u stvari, bilo prva akademija, ne računa se u akademiju. Najsta-



Mira Trailović i Jovan Ćirilov u Ateljeu 212, 1975. godine.

riji evropski univerzitet u Bolonji nije se zvao univerzitet, a opet slovi kao univerzitet. Ko zna kako se zvao! Koji put smo narod najstariji, još iz neolita kada nacija uopšte nije bilo, a koji put skraćujemo svoju istoriju.

FP: Radni naslov ove večeri mogao bi da glasi "Sve što nismo znali o Jovanu Ćirilovu"...

JĆ: Ti sve znaš...

FP: Priznajem, ne znam. Dok sam preturao po dokumentaciji tekstova o tebi, nađem tekst "Sve tajne Jovana Ćirilova". Pomislih: sad ću da otkrijem... Kad ono: koje

će predstave doći na Bitef, a koje neće... Pomenuo si roditelje. Ti si iz građanske porodice?

JĆ: Iz tipične građanske porodice, s tim da mi je otac iz siromašne porodice crkvenjaka koga nisam zapamatio, iz crkve na groblju kikindskom, a po ženskoj strani sam iz jedne od najbogatijih vojvodanskih porodica uopšte, one koju znate, od Dunderskih. Od Dunderskih sam zapamatio samo svoju prababu, Jelicu Dunderski. Zatekao sam je kako čita Tolstoja u svojoj devedeset šestoj. A moja baka po ocu, koja je takođe umrla u svojim deve-desetim godinama, bila je nepismena. Tako da sam ja

čudan spoj nečeg plebejskog i nečeg trulo buržoaskog. Dugo o tome nisam pričao, malo sam se i stideo, a onda sam na televiziji jednog dana rekao, onako samokrički, kako o toj svojoj gradanskoj porodici znam pradede i čukundede, šta sve ne znam, da je jedan bio patrijarh, brat čukundede, a da je drugi Dunderski po maminoj liniji, nikada to nisam dovoljno ispitao, izgradio Srbima u Novom Sadu pozorište, u dvorištu hotela "Kraljica Marija", današnje "Vojvodine", koje je je izgorelo 1926. godine. A 1927. izgoreo je naš "Manjež". Interesantno da je Mata Milošević igrao i u tom pozorištu iz 1927, a umro je 1997, dan pošto je izgorelo Jugoslovensko dramsko pozorište. Tako da je zapamtio dva požara. Pričali su mi da je on bio još pri svesti i da je čuo da je Jugoslovensko dramsko pozorište izgorelo... Interesantna je anegdota da u Austrougarskoj nije smelo da se poklanja narodu nešto što je bogat Srbin sagradio, nego je srpska zajednica tadašnja moralna da plati jedan groš i za to pozorište... Jedanput sam sa Jugoslovenskim dramskim gostovao u Kikindi i pozvao sam glumce u moju kuću koju sam nedavno prodao. Prevario sam ih da se stalno greje da bi, kad god ja banem, bilo toplo. U međuvremenu, prilazi mi jedan momak i kaže: "Pozdravila vas je moja mama. Ja sam Tesla, vaš rodak. Moja mama je rođena Ćirilov, ona je udata za Teslu i naredila vam je da uzmete taksi i da odmah dodelete." Dodem, ona kaže: "Sram te bilo, evo ti genealogija Ćirilović, bavila sam se time pola godine. Ti znaš bogate pretke po ženskoj liniji, a sada ćeš znati i po sirotinjskoj muškoj liniji". Poklopilo se ono što mi je baka nekad pričala, da se pevala jedna pesma o mom dedi: "Lepi Jova, lepi Jova, bio u Temišvaru i u tom Temišvaru prvi se fotografirao...". Sad ne znam kako je to bilo u rimi, ali u svakom slučaju zvao se, kao i ja, Jova. Postoji legenda u našoj porodici da smo mi, Ćirilovi, u stvari Rusi iz Kijeva, znači Ukrajinci, da smo došli iz Rusije, što može da bude istina. Evo, prekjuc je bio dan slave moje porodice, Sveti Andrija, koji je, po legendi, pokrstio Ruse.

FP: Etimologija prezimena Ćirilov...

JĆ: Pa, to je kir, kir Janja, gospodin, gospodin Janja. Kir znači gospodin.

FP: Bio si dobro dete?

JĆ: Bio sam užasno dosadno dobro dete, i dobar učenik. Svi su govorili: Jao, kako je dobar! Otac me je samo jedanput ošamario, ja to ne pamtim, mama mi je rekla. Mama me je dosta tukla, i to nepedagoški, uvek me je tukla kada je ona bila nervozna i ljuta. Strašno!



Očuh Nenad Miladinov,
majka Muca
i Jovan Ćirilov
u Opatiji 1949. godine.



Jovan Ćirilov
sa mačehom Sonjom
i ocem Milivojem,
Kranjska gora, 1957. godine.

FP: Odrastao si u sredenoj porodici?

JĆ: Odrastao sam u krajnje nesredenoj porodici.

FP: Kad sam svojevremeno video osmrtnicu u novinama, javio sam ti se da ti izjavim saučešće, a ti si mi rekao da to zapravo nije tvoja majka...

FP: To je bila moja mačeha... Ja sam bio okos dzerek, pametno dete. "Jao, što je dobro dete!" Kad sam uz

mamu: "Jao, što liči na mamu!" Kada sam uz tatu: "Jao, što liči na tatu!". Otac je bio tipični muž koji zapostavlja svoju ženu, koji je išao sa svojim priateljima da igra karte i špriceriše. Ja niti igram karte, niti volim da pijem, baš zbog toga što sam vidoao oca kako pije, mada ga nikad nisam video pijanog. Bio je izrazito dobar čovek, ali tipičan malogradanin. Naravno da je moja majka našla ljubavnika. Ja sam nemoralan bio vrlo rano, pošto sam nosio mamina ljubavna pisma, i to mi se dopadalo. Godine četrdeset treće, usred rata, ostavi me majka i ode sa ljubavnikom. Smatram da je to mnogo pametnije nego što je uradila njena majka, a moja baba. Ona je bila zaljubljena u gradonačelnika kikindskog i tražila je od svoje autoritarne majke dozvolu da se razvede, majka joj nije dala, i ona uzme lovačku pušku iz zbirke moga dede koji je bio lovac i izvrši samoubistvo u kući. Tako da sam ja zadovoljan što je moja mama ostala živa. Imala je snage da se razvede. Njen drugi muž je bio lekar...

FP: Ti si ostao kod oca?

JĆ: Ja sam ostao kod oca, ali sam za vreme rata odlazio kod majke. Imao sam četvoro roditelja, pošto se moj otac takode venčao... Imao sam nekakav autoritet još kao mali, odlikaš, pa pametan, pa dobar, pa sve po redu, i uvek sam znao šta hoću. Jednostavno sam im rekao: Znate šta, kad ste vi pošli svojim putevima, apsolutno ne dolazi u obzir da ne budete u dobrom odnosima. Imate da budete u "dobrim odnosima". Tako da se dešavalо da s vremenom na vreme zajedno ručamo, sve petoro... S te jedne strane je to malogradanska porodica, a s druge strane krajnje nemalogradanska, što uopšte nije uobičajeno. Zahtevao sam da budu u dobrom odnosima, i bili su dobri prijatelji. Uopšte, očuh i mačeha su mi bili obrazovaniji. Recimo, moja mama je znala srpski, mađarski, nemački, francuski, a za dva jezika je moja mačeha bila ispred, jer je znala i latinski i francuski. U šesnaestoj godini mi je, za dugih zimskih večeri, kad je otac opet terao svoje – a ona nije našla ljubavnika – čitala Molijera, tako da sam francuski vrlo rano učio. U moje vreme u gimnaziji se nije učio latinski, a moj očuh, kao lekar, znao ga je, tako da sam od



Jovan Ćirilov
sa mamom Mucom,
1997. godine.

njega naučio koji predlozi idu sa kojim padežom. Od njih, sve četvoro, dosta sam naučio, s tim da je majka bila najvedrije prirode. Tek sam je upoznao kada je mene napustila moja Maja. Otišla je kolima koja sam joj kupio. Tada se mama uselila kod mene, nije me ni pitala. Prvih godinu dana sam bio vrlo nervozan, posle sam se navikao. Umrla je kod mene. Dobro smo se slagali.

FP: Znači, napuštali ste se i sastajali.

JĆ: I sastajali i napuštali, a nameštaj je išao sa majkom i njenim oficirom. Kad su svi pomrli, a majka os-tala, taj nameštaj koji išao po svetu, od Beograda, Zemuna, Padeja, jednog dana se vratio u Kikindu, na svoje staro mesto, do pre pola godine kada sam sve rasprodao, osim trpezarije... Je li treba nekome trpezarija? Divna trpezarija, secesionistička! Jeftino dajem. (Trpezarija je dan posle večeri u Muzeju našla kupca: kupili su je Makavejevi. — Prim. F. P.!)

FP: U Kikindi više nemaš kuću?

JĆ: Kuću nemam. Hteli su da mi naprave legat, da knjige dam biblioteci i sve po redu, a oni polako da me

isplaćuju. Ja sam već, u međuvremenu, tu kuću dao na prodaju. I, zamislite, istog dana kada sam dolazio da se dogovaram za taj legat, moja kikindska advokatika mi javi da je našla priliku da kuću povoljno proda. Kad sam kazao ovima iz grada koliko mi nude, a oni su imali neke komplikacije, pare su bile za iseljenje a ne za legate, rekli su mi: Vi to lepo prodajte. I ja sam kuću prodao.

FP: Žališ li u životu za nečim što si propustio?

JĆ: Ja sam sebe vaspitao da absolutno ne žalim za onim što je prošlo, niti imam nostalгију. Video sam da je to beskorisno. To je ta moja racionalnost. Naravno, u svakome nešto zadrhti zbog nekih stvari, ali se vrlo brzo oporavim.

FP: Kažeš da si još kao vrlo mлад znao šta hoćeš.

JĆ: Znao sam... U detinjstvu sam pravio svoje lutkarsko pozorište, pravio kulise i lutke, małtretirao svoje rodake da mi u dovratku sede i gledaju moju predstavu. Inspiracija mi je bila lutkarsko pozorište u Kikindi, sa božanstveno stilizovanim marionetama. Bilo je to u velikoj zgradji sokolane. Bio je to moj dvorac. Tu je otac radio honorarno, kao sekretar Udruženja trgovaca. Inače je bio javni beležnik u gradskoj kući. A u sokolani, koja je imala hiljadu nekih soba, bila je pozorišna dvorana. Uglavnom su gostovali pančevačko pozorište i Pozorište Dunavske banovine... Kad su upali Nemci, mamina tetka koja je živela sama — predavala mi je uzaludno i bez uspeha klavir, nemam sluha — došla je u Kikindu jer je bila zaljubljena u jednog hipnotizera, ona je rekla: "Jao, kakvi su došli Nemci! Na konjima dva metara, fantastično!" A za mene je to bio strašan šok, kada su došli Nemci. Istog dana sve lutke su bile pobacane sa prvog sprata sokolane i deca su razvukla te lutke mogu detinjstva. Sećam se da je moj sused, koji i sad tamo stoji, u ulici Đure Jakšića, doneo u kuću lutke sa pokidnim žicama... To su neke tužne uspomene na pozorište, a snažne su, naravno, uspomene na Pozorište Dunavske banovine. Kikinda je tada imala samo amatersko, sokolsko pozorište. S Pozorištem Dunavske banovine dolazili su mnogi koji sam posle sretao. Imao sam deset godina, ali ih sve pamtim. Recimo, sećam se Milenka Šerbana

koji je u dvorištu slikao paravan za *Spletku i ljubav*. Sećam se Tomislava Tanhofera koji je radio *Braću Karamazove* na jedan modernistički način za to vreme. Predstava je počnjala tako što je svako izgovarao po jednu rečenicu iz svog lika, osvetljen, u sleđenoj pozici. Sećam se Vereščagina kako je igrao i kako je režirao *Bogojavlješku noć*. Zapamtio sam Rahelu Ferari kako je igrala u *Maturi*. Gledao sam je kao dete od deset godina, a posle sam ja njoj bio upravnik u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Fantastičan vremenski luk!

FP: A šta si ti glumio?

JĆ: Glumio sam u Nušiću, u jednočinku *Naša deca*. Roditelji odu na bal, a njih dvoje ostanu kod kuće, imitiraju bračne svađe. Kikinda je bila oduševljena kako sam se snašao na sceni. Kao, treba da pušim, a rekviziter mi nije dao rekvizitu, pa sufleru, koji je bio na sredini, u školje, dam znak da mi baci cigaretu i šibicu. On me posluša. Tako je bila spasena predstava. Svi su posle prepričali kako sam od malih nogu bio snalažljiv u pozorištu. Glumio sam i na filmu. Zvao se *Pečati*, to je moj i Makavejevljev prvi film. Bili smo na prvoj godini studija. Igrao sam glavnu ulogu. Ideja je Makova bila da se sve vreme udaraju pečati: da se ne može ni rodit, ni venčati, ni umreti bez pečata. Možete umreti tek kada vam se udari pečat. I užasno mi je žao, kao jednom rođenom egzibicionisti... Bila je, na DIF-u, scena pregleda lekarskog na regrutaciji. Mak kaže: "Skini se!" Bila je tu asistentkinja režije, ne znam kako se zvala, i mene je bilo sramota da se pred njom skinem. Mak mi je onda stavio smokvin list. Da sam se skinuo, bila bi to prva golotinja u jugoslovenskom filmu!

FP: I posle si glumio, je li tako?

JĆ: Jesam, igrao sam u Jugoslovenskom dramskom, u *Kralju Liru*. Pozorište je 1959. gostovalo u Varšavi i upravnik Gligorić mi je rekao da mogu da idem samo ako statiram. I onda smo Belović i ja bili paževi, u prvoj sceni deobe kraljevstva. Marija (Crnobori), kao zla kćer Regana, to je moja partnerka varšavska.

FP: Glumio si i posle, direktora pozorišta...

JĆ: A da, jeste, kod Irfana Mensura sam igrao, *Vartolomejski vašar*. Sedeo sam pred početak predstave sa pokojnom Jelenom Šantić na prvoj galeriji, a znam da treba da napravim iznenadenje: da igram direktora pozorišta, i to jako strogog. Kažem Jeleni: "Moram nekoga da dočekam. Vraćam se odmah." Počne predstava, ja izađem na scenu, odigram upravnika pozorišta i – dobijem jedno četiri-pet fantastičnih aplauza. Predstava užasna! Strašno je to da sam ja bio najbolji!

FP: I, kakvo je tvoje glumačko iskustvo?

JĆ: Jako loše. Ja sam napisao silnih eseja o tome kako se čovek oseća kao glumac na sceni i sramota me je da pričam o tome, ali u svakom slučaju sve ono što treba reći o glumi čovek može da doživi sa nekoliko svojih manjih iskustava, pa donekle i u emisiji "Čirilov" koju sam radio na Studiju B, kada moraš nešto da predstavljaš. Marija bi mi rekla: "Baš nisi morao toliko da glumiš". Recimo, kad sam jedanput izašao iz kade u koju je ulazila balerina, Borka Pavićević je rekla da je to pravi nadrealistički čin.



Na dečjem maskenbalu
1937. godine,
Jovan Čirilov kao patuljak
sa bradom u sredini.

FP: Posle svih ovih godina možeš li da kažeš da poznaješ glumce?

JĆ: Mogu da kažem da volim glumce, sa razlogom... Saznao sam neke stvari, recimo da su glumci već na prvom čitanju jako inteligentni čitači. Da bolje čitaju nego drugi, kako snimaju tekst, znaju odnose, znaju na šta liče. I najneobrazovaniji glumac je pametan. Postoji specifična glumačka pamet. Ukoliko se ljudi uopšte mogu shvatiti, mogu se shvatiti i glumci.

FP: Nezavisno od toga što ih voliš, kako je njima upravljati?

JĆ: Njima upravljati? Buca Mirković je napisao knjigu *Glumci velika deca*, i ja sam jako protestovao. Velika deca, to je velika glupost. Šta? Da se neodgovorno poнајaju, da vole da se igraju? Ne da se igraju, nego da igraju. Ne vidim nikakvu vezu između dece i glumaca.

FP: Ipak, bio si toliko godina upravnik, treba velika veština da se održavaš sa toliko sujetima, sa toliko individualnosti...

JĆ: Manje-više to se postiže razumevanjem njihovih problema. Moraju da osete da imaš poštovanje za njih. Ali, upravnik može da zadovolji samo jedan deo glumačkog ansambla. Danas upravnici sa razlogom ne mogu dovoljno da utiču na to koji će glumci igrati, šta će igrati, a pošto je podela estetički čin, konceptualni čin, znači da reditelji imaju pravo prvenstva. Ja sam to shvatio. Mijaču mogu da pokušam da sugerisem, ali nemam veća prava. Osim toga, smatram da u jednom pozorištu reditelj treba da daje ton. I mislim da bi najbolje bilo da je, na primer, Mijač bio upravnik Jugooslovenskog dramskog pozorišta, jer su najbolja pozorišta u istoriji pozorišta ona u kojima je reditelj bio i glumac, a pogotovo ako je bio upravnik, kao što su bili Šekspir, Baro, Stanislavski i mnogi drugi. To je istorijski dokazano. Ja sam vrlo svesno Mijaču davao najšira prava, kao savršenom reditelju. Ali, on je neobičan čovek, sa sto mana i sto vrlina. Išao je za svojom rediteljskom mišiju, a retko ga je interesovalo da li neki glumci treba da igraju. Prosto nije želeo da sa nekim glumcima

radi, ne zbog toga što ih nije voleo, nego zato što mu otežavaju proces, zato što ga ne razumeju, zato što imaju tešku narav, tako da ih je mimoilazio. I ti su postali, ne njegovi glavni neprijatelji, nego glavni moji neprijatelji... Ali, mislim da sam dosta umeo i da umem sa glumcima. Osim toga sam repertoar pravio tako da obećava da će nešto biti dobro, pre svega sa komadima koji su značajni, a koji nikada nisu davani u našoj sredini. Kulturno-istorijska misija, to je bila nekakva moja prosvetiteljska ideja.

FP: Imaš li neprijatelja?

JĆ: Imam. Recimo, neki iz Jugoslovenskog dramskog mi se ni danas ne javljaju. To su oni koji nisu igrali ili su smatrali da su nedovoljno igrali. Čak su neki dobili Sterijine nagrade kad su igrali kod Mijača, ali mi se ne javljaju. Posle, kada je došao Jevtović (Vladimir), mislili su da će doći njihov trenutak, ali su opet malo igrali i vraćali uloge, kao i za moga vremena. Eto, to je problem, što nikada ne možeš znati koliko koji glumac zaslужuje da igra. Neki zaslužuju nesumnjivo više, ali se desi neki *circulus vitiosus*. Počne sve manje da igra i reditelji ga se sve ređe sete.

FP: Jedna novinarka, kada te je predstavljala, napisala je ovako: "Čovek od principa, ali sklon razumnim kompromisima, užasno dobranameran."

JĆ: Ne bi bilo ukusno da se s tim složim... A ono što je moja vrlina, to mi je i mana: ta sklonost ka kompromisima. U nekim situacijama kompromis je jako dobar, a u nekim životnim, čak umetničkim stvarima kompromis je loš. Ne razmišljam suviše o tome, ali kad mi ovako daš zadatak da mislim, onda pokušavam da odgovorim iskreno.

FP: Jesi li iskren u životu?

JĆ: Jesam, trudim se da, kad nešto kažem, da to bude istina. Razgovarali smo do sada na nivou anegdota, a čim ovako ozbiljnije razgovaramo, to mi je po-malo neprijatno. Ali, pošto sam došao u ovu situaciju, pristao na riju, dužan sam da na to i odgovaram. Ja jako mnogo prečutkujem, smatram da nije ukusno u sva-

koj prilici biti iskren, ali, evo, u deset godina može se jedanput...

FP: Malopre si rekao da je dolazak Nemaca za tebe bio šok.

JĆ: Da.

FP: Kad su došli partizani, ti si već bio stariji, imao si jedanaest godina. Da li je dolazak partizana bio šok za jedno građansko dete?

JĆ: To je bio veliki šok i veliko razočaranje. Jedna moja prijateljica, godinu dana starija od mene, a ona se toga ne seća, imala je crnu svesku, a bilo joj je tada 12-13 godina, i u tu svesku je upisivala grehe Srba za vreme okupacije, male izdaje odraslih... Svi smo mi imali nekakvu svest o tome da dolazi velika nesreća koja je bazirana na mržnji prema ostalom svetu. Hitler gazi Čehe, Česi su dolazili vozom sve do Kikinde, nosili smo im hranu, videli ih onako jadne, ponižene. Jedva smo slutili da to i nas čeka. Znali smo za vreme okupacije da postoje partizani. Grad je bio izlepljen poternicama za Titom i Dražom. Taj otpor iz detinjstva prema nacistima duboko je ostao u svesti. A onda dolaze partizani. Nemci odlaze. Preko puta su stanovale Švabe sa čijom sam decom proveo detinjstvo. Igrali smo se Srba i Nemača. Ponavljali smo stvarni rat. A prva stvar koja me je strahovito razočarala po dolasku partizana: da su jedinog ili jednog od retkih Nemaca koji je ostao, a nije bio u Kulturbundu, niti u njihovoj partiji, bogati trgovac, koji je pomagao Srbe i nazivan srpskom majkom, partizani, nemajući koga da streljaju, prvog streljali. To mi je bilo prvo ozbiljno razočaranje. Tih prvih dana posle oslobođenja osetim ponovo potrebu za pozorištem. Osnivaju se nekakve kulturne sekcije i ja se prijavim u omladinsko pozorište. Bira se ko će da učestvuje. Legendarna partizanka Milka Agbaba pita nekoga do sebe: "A čiji je on sin?" Kažu: dete Ćirilova, onog beležnika za vreme okupacije. "Ne, mi ćemo da primimo samo one zakrpljenih laktova!"... Posle mi se strašno dopalo novo vreme, kad je Tito prekinuo sa Informbiroom 48. godine. Kod nas nije bilo tako strašno kao u Srbiji, manje njih je otišlo na Goli otok.

FP: Šta ti se dopalo?

JĆ: Dopao mi se taj prekid sa Staljinom, to mi se čini jako važnim.

FP: Jesi li si mogao bez zakrpljenih laktova da udeš u Skoj?

JĆ: Mogao sam, ali za jedno dve godine. To mi se dopalo, jer se učio marksizam, dopala mi se ta teorija, jer to ima neku perspektivu. Nisam ocu rekao da sam ušao u Skoj. Došao je jednog dana uplakanih očiju, često je imao uplakane oči, bio je duševan čovek: "Ti mene da razočaraš, pa da udeš u Skoj!"

FP: Šta je on bio po opredeljenju?

JĆ: On je bio još predratni demokrata Ljube Davidovića.

FP: I kako je išao tvoj politički razvoj?

JĆ: Ušao sam u Partiju još kao gimnazijalac i ostao sam u njoj sve do Miloševića. Kod mene sve dugo traje. Da je po meni, ja bih još uvek bio u braku. Kad nešto krenem, onda, recimo, pišem za NIN osamnaest godina. Iz "Politike" me je izbacila Mira Marković, a pisao bih još da nije. U Jugoslovenskom dramskom me je penzionisala Ljilja Blagojević... Kod mene sve traje decenijama. A mnogo bi bilo lepše da nisam bio ni u kakvim političkim partijama...

FP: Bio si aktivan u Partiji?

JĆ: Ne.

FP: Sećam da si bio delegat na jednom kongresu srpskih komunista i da si čak govorio, o seksualnoj diskriminaciji, čini mi se.

JĆ: Govorio sam o tome da se toleriše da se integritet ljudskog tela na Kosovu fizički skrnavi, a kad se dvojica vole, da se to smatra po zakonu zabranjenim. Samo sam tu polurečenicu rekao. To je bila senzacija, svi novinari su me pitali, a samo sam NIN-u, pokojnom psihologu Ljubi Stojiću dao intervju, i više nisam o tome pričao. Smatrao sam da je seksualno opredeljenje deo slobodnog izbora.

FP: To si govorio kao delegat, a sad ćeš da govorиш kao poslanik.

JĆ: Misliš? Da ne čuje Čović! Idem sad na neke političke tribine, bio sam u Brislu i Parizu važnijim poslovima, pa nisam stigao...

FP: Ne znam kako ćeš ti kad budeš nastupao... Ali, mene fascinira kako ti političari mogu svaki dan nešto da kažu...

JĆ: Misliš novo da kažu?

FP: Kako može svaki dan da smisli nešto novo da kažeš?

JĆ: Eto, tu ulogu jako teško igram, kao politički agitator. Pristao sam zbog toga što je Čović bio fer kad je bio gradonačelnik. Uvek je nešto činio za pozorišta i Bitef. Smatrao sam da treba pomoći...

FP: Dramaturg, dramski pisac, eseista, romansijer, prevodilac, pozorišni kritičar, sastavljač rečnika, leksikograf, jezikoslovac, skupljač rečnika, poliglot, putopisac, glumac, politički radnik... Znam da ti je bilo drago kad je Milišav Savić u svom leksikonu pisaca uz tvoje ime prvo stavio pesnik.

JĆ: Naravno, ja bih najviše voleo da sam dobar i poznat pesnik. A ja imam dve jadne zbirke, prijatelji štampali....

FP: Ima li pesma koju ponekad voliš ponovo da pročitaš?

JĆ: Ima. Evo, ovo *Putovanje po gramatici*. To su sve, znate, glagoli, infinitivi, sadašnje vreme, zarez, varvarizmi, prilozi za mesto, pridevi, imenice... Šteta što se neki veliki pesnik nije setio da to napiše, to bi bile divne pesme... Evo, "Glagol":

Kad kažeš
ići
to je nešto važno
pre svega ljudski
zaista na dve noge

Kad kažeš
moći
to je nešto veliko
uglavnom belo
često filozofski

Kad kažeš
hteti
to je nešto prvobitno
vrlo stvarno
možda seksualno

Kad kažeš
imat
to je nešto savremeno
uvek prolazno
što tu i tamo liči na Rusoa

Kad kažeš
živeti
to je nešto ozbiljno
nekad prirodno
tu i tamo vrlo svetski

Kad kažeš
umreti
to je nešto drevno
nešto što ima
budućnosti

Pročitaću vam jednu od ironičnih pesama o mojim susretima sa poznatim imenima. Imam susret sa Sartrom, pa susret sa Belom Ahmadulinom kad je bila na prvom Bitfu, pa iz Aušvica, Peredeljkino, Pasternak... Evo o Beli, "Pitanje Bele Ahmaduline":

Došla je u moj grad
daleka i tuđa
sa legendama iz Sibira
po stihovima svojim
sa jezikom bogatijim od mogu
punim Tolstojevog mira
i Puškinovih širina

Došla je neradoznała
i obla
preobla za stilske figure svoje
još dosta umorna od borbi
sa javnim Genjom
pesnikom onim smešnim

Došla je erotična
kao foka
koja rjuši po telu muškarca
mirise mošusa bez stida
i stidljivo saopštava
da bi pojela
komad sira

Došla je Bela
crna i legendarna
opevana i setna
isturenih sisa
jedrih ko rime njene
besne
sa usnama napućenim
od recitovanja
patetičnih epopeja
sa jagodicama
neke rase
neke divlje i zaista stare
i guzovima koji se njisu
u ritmu njenih troheja

Tih dana bio sam bezbojan
kao knjigovoda
zabite seoske pošte
gde je i dosada
dogadjaj pun uzbudjenja
Krio sam se pred njom
iza osmeha bez šarma
i pogleda bez poverenja
a pri tom mrmljao njene stihove:

*Ne gubi sa mnom suvišno vreme
ne stavljaj pitanja na muke.
Očima dobrim i vernim
ne klizi niz moje ruke*

A ona je sve vreme bila zaneta
stvarima od ovoga sveta
tašnom od teleće kože
dobacivanjima uličnim
minjonom sa nešto šлага
protestom Living teatra
i – vinom

Pogledala me je samo jednom
dosta čudno kad me je pitala
koliko je sati
Hteo sam da joj pričam
o večnosti koje obično nema
pa ipak sam joj rekao tačno u minut
koliko je srednjeevropskih sati

A kad je lokomotiva za Moskvu
posle tri dana
odnela njen prkos i strasti
i dar njen štampan
i zeleni zadah sinoćnjeg vina
pitao sam šta je šapnula
tamo nekom na peronu
gledajući me sa prezrenjem

Rekla je:
"Što me je mrzeo Ivan?"

I još jedna pesma, neću više. "Orman":

Između moga ormana i mene
nema sporazuma

Tamo mračno i čisto
a ja sam izložen suncu
i prljav - ontološki

U njegovim mrakovima
miriše večnost
na sve žene sveta
a ja sve svoje muško
pronosim svetom
privremenom
i bez pouzdanja

U njemu traju
sve moje laži:
tu sam očešen – ja
u obliku sakoa
košulje i pantalona
i onaj zimski
i onaj letnji
i moja crna varijanta
kad izađem noću
kao pojam iz leksikona

Po njegovim toplim tminama
kada rukama tražim
neki oklop
za dnevne susrete
obučenog čovečanstva
nailazim na razna krvna
kao na tuđe stidne dlake
dok mi sa njegovih nebesa
glavu zasipaju
vešalice
moje besmrtnе zamenice

U mom ormanu još vlada
hijerarhija olovnih vojnika
iz doba oleografija
sa dragim prizorima iz burskog rata

A ja sam za njega
uljez iz novog veka
čudovište neko meko
i ludo
što prevrće
najčešće obično nervozno
ustaljeni poredak
krpa
Eto, dosta sam čitao.

FP: Hvala.



*Sve fotografije su
iz predstave
No acting, please.
Snimio: Žiga Koritnik



LUĐA VERUJE U ŽIVOT

RAZGOVOR SA
TOMIJIEM JANEŽIČEM
Nedelja 19. oktobra 2003.

Razgovor (skraćena verzija) je preuzet i preveden iz programa predstave "No acting, please" (Luđa) u režiji Tomija Janežiča u izvođenju Slovenskog mладinskog gledališča Ljubljana (premijera 10. XI 2003). "No acting, please" u SMG Ljubljana je prvi deo pozorišnog istraživanja i trilogije o glumi Tomija Janežiča. Drugi deo projekta "No acting, please" je izведен u zagrebačkom Teatru ITD (premijera 19. I 2004). Treći deo trilogije biće realizovan u okviru Studija za istraživanje umetnosti glume koji vodi Tomi Janežič.

Milan Madarev: Proces rada na predstavi "Bez glume, molim" podseća na kreativnu radionicu koja ima likovne, muzičke i pozorišne elemente. Glumci su ne samo interpretatori već i autori. Kako si dobio ideju za takav projekat? Ako je moguće, definiji svoju ulogu, koja prevaziđa pojam režije.

Tomi Janečić: Reč radionica možemo razumeti u njenom doslovnom značenju. Pre nekoliko godina u Firenci sam sreću jednog od retkih majstora koji ima radionicu gde oblikuje najbolje violine u Italiji. Takvo značenje radionice mi je blisko. Radionica u tom smislu je povezana sa mojim razumevanjem procesa nastanka predstave.

Proces "Bez glume, molim!" imao je svoju predpriču u jednogodišnjem istraživačkom radu na predstavi "Galeb". Glumačka ekipa je kroz novi proces radeći na sebi učila i nova glumačka oruđa. Kada govorim o stvaralačkom procesu, ne mislim da su za pravljenje predstava nužno potrebni meseci i meseci rada. Vreme druženja pokušavam da iskoristim za stvaralački rast, za put na kome odredene stvari koje činimo nisu uvek neposredno povezane sa predstavom, ali mogu poroditi rezultate tek nekoliko godina kasnije. Proces rada je preispitivanje našeg rada, o tome, šta je zapravo gluma, šta je to što nam se događa, šta je pozorište, zašto smo se uopšte našli u njemu. Neko bi rekao da se to događa takođe u procesu rada na predstavi. Naravno, ali tokom pravljenja predstave se mnogo puta "dogodi" strah, skoro opsednutost rezultatom, glumac i reditelj razmišljaju samo o rezultatu i boje se da se prepuste procesu u kome stvari nastaju same po sebi, ni iz čega, samo se pojavе. Osnovno načelo našeg procesa je poverenje, pitanje da li sam spreman poverovati događanju, pratiti, opažati, osećati i ne tražiti rezultat. Proces je cvet, predstava je miris.

Svoju ulogu reditelja sve više razumem u smislu "usmerivača": "director", onaj, koji usmerava, koji vodi ladinu. Zato želim (sebi) da kao kormilar radim sve manje. Moj ideal je – ako bih se malo našalio – da ne treba ništa da radim i da sve nastaje samo po sebi. To ne znači da bi umesto mene radio neko drugi, da nisam odgo-



voran, da izbegavam odgovornosti koje imam kao reditelj. Odgovoran postaješ tada kada si sposoban nešto dopustiti. Kada treba veoma jasno usmeriti, odrediti granice, zaštiti prostor radionice od raznih "virusa", koji mogu zaraziti. Prostor treba štititi od egoizma. Upravo zbog toga je smisao radionice rad na sebi, što je neka vrsta "deegoizacije". U radionici postavljamo pravila koja nisu svakidašnja. U okviru njih svako može naći svoj užitak, svoj izraz, svoje ispunjenje. Ne mislimo time da ćemo postati bolji, u radionici pre stupamo u nešto što nije svakidašnji način funkcionisanja, to je prepuštanje, popuštanje, čin razigranosti, predavanja, igre (glume). Zato kažem – deegoizacija.

U našem radu se promenilo razumevanje pojma glume. Glumci u nekom trenutku nisu više bili glumci u ustaljenom smislu te reči, već stvaraoci, družina koja se igrala i uz igru, u igri (glumi) utvrdila da je prime na igre (glume) veoma različita, npr. muzika, šivenje, pišanje, slikanje, ples itd. Iz igranja, iz stvaralačke razigranosti, počelo je rasti sve. Osnažena je moja nuda da se čovek može izraziti na hiljadu stvaralačkih načina i da su granice koje sebi postavljamo, npr. identifikacija samo sa nekom ulogom, veštačke. Pokazalo se da glumci mogu biti neverovatni muzičari. Kada? U tre-

nutku kada ne pokušavaju biti muzičari, već se prepuste svojoj mašti, stvaraju muziku kakvu bi mogao stvoriti samo neki izuzetan muzičar, likovna ostvarenja kakve bi čak i likovnjaci teško napravili.

Dugo sam želeo da ostvarim predstavu iz tog rada koji nema cilja, već sam po sebi postaje užitak, igra, razigranost – kao u dečjoj igri u kojoj je tvoj cilj samo iskustvo, opažanje, doživljavanje. Glumci postaju neverovatno kreativni, ekspresivni, jer su neopterećeni. To znači da se može napraviti predstava na taj način, ne po diktatu, po slici koju je neko zamislio. Još pre nego sam počeo raditi "Tri sestre", razmišljao sam da pokušam sa projektom takve vrste. Možda tada još nije bilo vreme za to. A sada mi se učinilo da su za to ispunjeni svi uslovi. Zašto je naslov "Bez glume, molim!" Šta se time misli? Da li je gluma pretvaranje? Da li je nešto drugo? Šta te u glumi privlači, šta te dotiče? Šta je sve gluma?

Milan Madarev: Kojih načela se držiš dok praviš posledu i biraš autorsku ekipu?

Tomi Janežić: Što se tiče podele, u pozorištu sam napisao pismo, u kojem sam pozvao da se uključe u proces svi glumci koji bi želeli učestvovati. Zbog paralelne podele i drugih stvari neke glumce nisam uspeo da uključim u ekipu, bilo bi takođe previše gostiju. Ali tu nije bilo reči ni o kakvoj selekciji – vrata su bila otvorena svima. Kao što su vrata otvorena svima da odu, ako ih stvar više ne zanima. Uostalom, za mene je kako kod glumaca tako i kod drugih saradnika važna ljudska dimenzija. Čovek koji počne za sebe zaista misli da je glumac, reditelj itd., može zaboraviti da je (pre svega) čovek kada se identifikuje sa ulogom. I može se pokazati da tada saradnja nije ispunjujuća. U radu su sve stvari zasnovane na ljudskoj komunikaciji. Zato me "stručnjaci" ne zanimaju previše, jer većina i nisu pravi stručnjaci. Oni 'pravi' majstori svog posla, na koje sam naleteo veoma retko, bili su takođe 'pravi' ljudi.

Drago mi je raditi s ljudima sa kojima mogu potpuno opušteno deliti stvari, zanima me njihova ljudskost. Ali do razumevanja treba doći u samoj polaznoj tački: Ti meni nisi potreban, ni ja tebi. Nisam te zvao zato što

bi mi ti bio potreban za nešto određeno. Rad je susret, to da među sobom delimo stvari. Ako glumac misli da je pozvan zato da bi nešto uradio onako kako to sebi predstavlja, može se pokazati da je njegovo razumevanje tog rada potpuno nezanimljivo. Pojam "profesionalnosti" je često smešan u ovom kao i u drugim pozivima. Ljudi su "profesionalni" kada se plaše. Tokom godina rada utvrđili smo da bi trebalo redefinisati glumački rad, rad svih u pozorištu.

Milan Madarev: Osnovna metoda rada na predstavu je bio privatni momenat. Termin je preuzet iz Strazbergove metode i povremeno ga objašnjavaju na pogrešan način. Šta je privatni momenat u tvojoj interpretaciji?

Tomi Janežić: Možda da počnemo sa istorijom privatnog momenta. Stanislavski je upotrebio termin javna usamljenost, sposobnost da glumac pred publikom doživi samoću, usamljenost, da može biti i pred javnošću potpuno zatopljen u neku radnju. Tipična vežba Stanislavskog su bili krugovi pažnje. Vasilij Toporkov je opazio upravo to u svojoj knjizi (Stanislavski na probama, Poslednje godine), kada je govorio o Višnjiku Stanislavskog. Činilo mu se neverovatno da je čovek mogao biti pred javnošću potpuno utopljen u svoju radnju. Stanislavski je razvio vežbu za koju Amerikanci obično upotrebljavaju termin lični momenat (personal moment). Glumac zamisli da je kod kuće i radi neke svakidašnje stvari koje bi radio u datim okolnostima. Glumac se na sceni može osećati opušteno, neopterećeno kao kod kuće, kada nije pod društvenim pritiskom, pod pritiskom javnosti, u čijem prisustvu oseća potrebu da se odazove drugačije.

Strazberg je otišao korak napred i razvio vežbu, koju je nazvao privatni momenat (private moment), iako je uvek iznova utvrđivao da se već Stanislavski bavio svim ključnim pitanjima i razvio vežbe koje su kasnije dobile takav ili neki drugi oblik. Šta je privatni momenat? Čovek u retkim trenucima uradi stvari koje bi prekinuo da nije sam. Postoje trenuci koji su sasvim privatni. Npr. kada si sam ne razgovaraš uvek sa sobom. Ali za svakoga postoje posebni trenuci kada to dopusti

sebi ili kada se to naprsto dogodi – i tada ljudi obično zaborave te trenutke. Možda neko kod kuće zapeva samo kada je sam, ludo pleše na muziku, što ni pred kim ne bi radio, u autu sluša odredenu muziku i peva ili se čudno ponaša, što ne bi radio čak ni pred nekim s kime je veoma intiman. Tada činimo nešto što je van okvira svakidašnjih pravila. Glumac mora metodu i postupke vežbe privatnog momenta razviti tokom veoma dugog procesa. U samoj vežbi mora ostvariti imaginarnе uslove, da se može dogoditi privatni momenat. Vežba kakvu su praktikovali u Aktors studiju radi se pred publikom, i to ceo sat, ili još duže. Glumac popusti, spusti se u najveću moguću opuštenost, slobodu, u osećaj privatnosti na sceni. Glumac donese svoje lične stvari i rekvizite koje su mu potrebne za vežbu. Možda treba naglasiti nešto: glumac radi vežbu pošto je završio temeljni trening u imaginaciji i potpuno je odomaćen u postupku ostvarivanja imaginarnih okolnosti sa emocionalnim pamćenjem. Tek tada je sposoban zaista ući u vežbu i uživati njene potencijale, a u njegovom radu se mogu pojaviti specifični kvaliteti koji su jedinstveni i ne daju se imitirati. Glumac može potpuno proširiti svoj glumački izraz i slobodu, pojavi se nova dimenzija u njegovoј ekspresiji. To je vežba koju ne možeš pročitati u knjigama i zatim je raditi, potrebni su rad i vreme. Strazberg je govorio, da ta vežba inače nije jednako dragocena za svakog glumca, što je tačno. Pa ipak, u svakom slučaju donosi glumcu neslućene mogućnosti. Još nisam sreо glumca kome ta vežba ne bi mogla doneti svojevrsnu katarzu. U našem procesu rada smo se izrazito usredsredili na tu vežbu i pokazalo se da nosi u sebi neverovatne mogućnosti za glumačku kreativnost.

Milan Madarev: "Bez glume molim!" se bavi novim definisanjem odnosa prema glumi, režiji, vizuelnom i zvučnom oblikovanju i predstavi u celini. Šta je za tebe posle ovog iskustva gluma, režija, predstava i pozorište?

Tomi Janežić: U razgovorima sam više puta rekao da se sa glumom i pozorištem, kako se danas razumevaju, ne identifikujem. Zatim sam se zapitao: šta me u radu sa glumcima privlači, šta je njihov rad ako nije glu-



ma. Šta ostane, kada se odstrani taj balast predrasuda? Tako su se otvorila pitanja o samom izvoru glume, o ljudskoj potrebi za glumom. I onda, šta je gluma bila u prošlosti? Da li je taj pogled unazad označen savremenim predrasudama?

Gluma postaje za mene još više gluma i sve manje to što se poima kao gluma. Probe su sve manje to što se razume kao probe predstave, režija je sve manje režija. U stvari sve ide u smeru kada glumci više neće biti glumci (u ustaljenom smislu te reči), ja neću više biti reditelj, saradnici neće više biti saradnici, jer ćemo na trenutak zaboraviti na ustaljene uzore i bićemo zajedno družina koja se igra, i u druženju se stvari događaju same od sebe. Nešto slično se događalo tokom našeg rada. Ponekad mi se čini da su sve predstave o stvarima (kako je u redu; kako bi moralо biti; kako sam naučen, da treba) samo balast, da su reditelji bili mnogo više reditelji pre nego što su postali reditelji, lekari mnogo više lekari pre nego su postali lekari, glumci mnogo više glumci pre nego su postali glumci.

Milan Madarev: Šta je prostor i kako dobija pozorišnu dimenziju?

Tomi Janežić: Prostor uvek omogućava da se u njemu nešto dogodi. I predstava je takođe prostor koji omo-

gućava da se nešto dogodi, da otvori vrata za iskustvo glumca i publike. Prostor mogućnosti, gde će se nešto dogoditi.

Milan Mađarev: To znači da do prostora dolaziš kroz proces.

Tomi Janežić: Da.

Milan Mađarev: Kakva je veza između Lude iz tarota i projekta "Bez glume, molim!"?

Tomi Janežić: Ranije sam govorio o pitanjima o tome šta je gluma, glumac. Glumci su u procesu tokom više meseci dva puta dnevno radili privatni momenat. U početku sam ih veoma intenzivno usmeravao, upozoravao ih na postupak koji je veoma specifičan. Glumačko orude je vremenom počelo služiti našoj svrsi. Video sam da su slobodni, razigrani kao nikada do tada, da se veoma lako odazivaju na stvari, da žive svaki impuls, da veruju, da se predaju, da su na kraju ispunjeni sobom. Taj način rada im je kao dečja igra donosio zadovoljstvo. Osetili su se bolje, punije. Lako nisu o tome razmišljali bili su glumački ekspresivni.

U svakom procesu uspostavim takođe paralelni odnos sa sobom, kad razmišljam o našem načinu radu, kada mi se javljaju asocijacije, kada razgovaram sa sarad-

nicima, pišem, itd. U nekom trenutku mi se pred očima pojавila slika lude, koju sam zabeležio kao asocijaciju. Potom sam počeo čitati šta ta karta tarota predstavlja, i glumce sam pitao da mi nabroje sve kvalitete koje donosi privatni momenat. Kako ta vežba utiče na njih, odnosno šta im daje ili u čemu su u privatnom momenatu drugačiji u odnosu na sebe u svakidašnjem životu, odnosno kako ih kao ljude menja ta vežba (kakav "karakter" nastaje, da li se možda oblikuje neka vrsta "lika") itd. Glumci su nabrojali: osećaj opuštenosti, slobode, kontakt sa sobom i sa svojim doživljavanjem, neopterećenost, razigranost, osećaj ispunjenosti, užitak u izražavanju, bez očekivanja, planova, brige itd, bez "svesne kontrole", bez "cenzurisanja", "ograničavanja", bez anticipacije, živeti u trenutku, "ništa mi ne treba", "iznenadujem samog sebe", raširena svest i pribranost, "idem za impulsom (živim impulse)", "verujem", "igram se", "dajem sebi oduška", "u toku sam", "činim 'lude' (neobične, nesvakidašnje) stvari", "pošten" sam prema sebi "sledim sebe, svoje osećaje, hrabrost, radost, veselje, mir, "ne uzimam sebe ozbiljno" itd.

Sve to veoma podseća na simbol, arhetip, "princip", kartu Lude. Pažnja: odnosi se na simbol (!) i zato se ne može (i ne bi imalo smisla u tome) racionalno shvatiti, razumeti. Ipak može biti nekakav zajednički imenitelj utisaka, opisa, iskustava iz privatnog momenta.

Luda je bez brige i bez straha, potpuno veruje u život. Više puta ga srećemo na rubu stene, i on se ne boji da će pasti, kao dete. Sa poverenjem i čudenjem deteta može zakoračiti u prazno (kao u crtaču, kada neko hodati po vazduhu, jer se ne boji gravitacije). U vreći nosi svoje iskustvo, seća se svojih lekcija, ali strah i inhibicije ostavlja za sobom. Njegova vreća može predstavljati kolektivno nesvesno. Ponekad ga prati pas, koji predstavlja Ludine "primitivne" instinkte i simboliše njegovu pomirenost (harmoniju) s tim aspektima njegove ličnosti. Luda je u sazvučju sa svim što ga okružuje. Neko je rekao: "Ako bi čovek ustrajao u svojoj ludosti, možda bi postao mudar".

To je karta potpunog poverenja, čistog srca, nepoznavanja straha, obzira, u sebi nosi dugu, sve boje svetu, kroz tarot se upućuje na put u celovitost. Simbol je



sebstva, čovekovog bića, njegovog putovanja kroz život u celovitost, individuaciju (po Jungu).

Kakve veze ima to sa glumcem? Nije li to njegov arhetip? Pokazalo se da je to zanimljivo takođe u socio-loškom smislu, da je povezano sa našim vremenom, društvom, s odnosom koji ima prema iracionalnom u čoveku. Nekada je dvorska luda bila "predstavnik" tog "živog" dela. Glumci su bili oni, koji su ga živeli. Gde je danas dvorska luda? Šta se događa ako dvorskemu ludu "doteraš u red" i kažeš mu šta je u redu a šta ne, ako ga ograničiš pravilima? Nije više Luda. Zanimalo me je zašto su simbol sebstva, deteta, božanskog deteta, deteta u svakom imenovali "luda". Možda zato, jer je to poverenje samo, otvoreno srce bez pravila, prošlosti, ne-opterećenosti njom, kao kod nekog ko ne poznaje ni prošlost ni budućnost. U stvari se mi u životu pokušavamo oslanjati na iskustva, a u stvari ništa uistinu nemamo, vodi nas možda samo poverenje, Luda. Možda je naš svet svec igre. O svim stvarima, koje sam istraživao, o kojima samo razmišljao, razgovorao sa saradnicima, glumcima nisam govorio. Glumce sam pustio neka sledi svoju intuiciju. Na svakom koraku koji su činili pogodili su u centar, jer nismo počeli sa idejom da ćemo se npr. baviti odredenom temom, inače bi naleteli na čari predstave o stvarima. Odeća, koju su napravili glumci (u moćnim bojama) asocijala je na teme kojima smo se dugo vremena bavili a da oni nisu bili ni svesni toga. Za mene je svaki stvaralački proces putovanje, takođe privatni trenuci su se pokazali kao putovanja koja možemo razumeti izvan fizičkog smisla, putovanja u sebe, u snove, u paralelne svetove, kakvima se predstava bavi.

Milan Mađarev: Ko su i odakle dolaze neobični likovi, koji kao puževi sve svoje sobom nose?

Tomi Janežić: Zar ne bi bilo lepo da svako sam za sebe nađe odgovor?

Milan Mađarev: Pripremne radionice smo vodili Tomi Janežić i Ed Kovens (Strazbergov metod), Bojan Jablanovec i Nana Milčinski (Via Negativa) i Milan Mađarev (Radionice – Gradiionice). Kako si izabrao vodite-

lje onih radionica, koje se ne bave Strazbergovim metodom, i šta su oni doprineli projektu?

Tomi Janežić: Kada sam glumce pozvao da rade, rekao sam im da me zanima stvaralački proces. Pozorišno istraživanje. Želeo sam da prodemo kroz iskustvo i sa nekim drugim glumačkim pedagozima. U mislima sam imao rad sa Janezom i Andrejom Vajavcem, pa sa Gabrielom Hernandezom i još nekim, iako nam vreme to nije dozvolilo. Dogovorio sam se za radionicu sa Nedom Mandarinom (autor knjige "The Transpersonal actor"), koji će nadam se doći sledeće godine. Ove smo imali sreću da smo mogli raditi sa gospodinom Edom Kovernsom, učenikom i saradnikom Lija Strasberga. Stvaralački procesi ljudi koje si naveo činili su mi se dragoceni, zato sam se odlučio da predložim glumcima da sudeluju u tim procesima. U tom primeru: ne npr. u procesu psihodrame u tearapeutskom smislu, već u stvaralačkom. Zato smo saradivali sa tobom, po principu koji razvijaš na tvojim "gradionicama". Zbog dodirnih tačaka između našeg i tvog rada činilo mi se dragoćeđeno da su glumci prošli kroz tvoj proces psihodrame u stvaralačkom smislu. Tako smo zajedno plodno delili iskustva. Obično me zanima dragocenost razmene iskustva sa različitim ljudima. Bojan Jablanovec neće da se bavi glumačkom tehnikom, tim kako se glumac lati svojih problema, pitanjima njegove kreativnosti. On ga postavi direktno pred izazov, da ostvari određenu radnju pred ljudima i dobija odziv šta su ljudi razumeli, videli, kako su doživeli njegovo ponašanje. Glumac tako razvija drugaćiju svest, da svojim ponašanjem ili samim prisustvom (pred publikom) neizostavno šalje poruke. Glumac kod Bojana dolazi do veoma čistih akcija, ne pretvara se, "ne glumi", kod njega se javljaju koncentrisanost i druge kvalitete koje uspostavlja proces. I mi pokušavamo doći do takvih glumačkih kvaliteta ali na potpuno drugačiji način. Posredno su glumci imali mnogo iskustva i sa brojnim drugim pedagozima s kojima smo takođe radili u Studiju, na seminarima, radionicama. Npr. pedagozi tehnike Mihaila Čehova, Džoane Merlin, Sare Kejn, Skota Fildinga, Leonarda Petita, pa takođe majstora buto plesa Mina Tanake, i naravno Janeza

i Andreja Vajavca i drugih. Ed Kovens je tako opazio da su glumci veoma dobro pripremljeni. Poslednjih godina smo imali iskustva sa indijskim pozorištem, japanskim pozorištem no, buto plesom, Mejerholjdovom biomehanikom, Odin teatretom, sa pedagozima linije Vahtangova, američkim pedagozima itd. Sa rediteljem Brankom Popovićem i Nandan Kirko, koja je nekoliko godina boravila u centru Grotovskog u Italiji smo letos radili zajedno skoro mesec dana za vreme odmora između vežbi u Mladinskom. I rad se temeljio na procesu, na istim ishodištima kao rad u Mladinskom gledalištu. Povremeno je dolazio na probe hrvatski glumac Sreten Mokrović, koji sa mnom radi na drugom delu trilogije o glumi sa radnim naslovom "Bez glume, molim!" ("No acting, please!"). Nastaće zapravo tri predstave. Prva u Slovenskom mladinskom gledalištu, druga u Zagrebu u Teatru ITD i treća u okviru Studija za istraživanje umetnosti glume. Tri ekipe, tri samostalne predstave, koje bi bilo moguće odigrati takode kao celinu, tokom jedne večeri. Verovatno sam zaboravio još nekoga ko je bio tako ili na neki drugi način povezan sa radom u tom procesu. Stvaralački prostor koji je nastajao je bio otvoren za mnogo štošta.



Milan Madarev: Kao učesnik i svedok u procesu došao sam do zaključka da si zainteresovan za istočnjački koncept umetnosti bez umetnosti. Šta misliš o tom konceptu?

Tomi Janežić: Za mene su svi koncepti pod znakom pitanja. Više nego koncept mi je bliska reč kontekst, kakav okvir omogućavaš, otvaraš, dopuštaš. Ne vidim da je put u razbijanju struktura, nikada nisam verovao u nove postupke ili u "nove forme", već u ljude. Rado bi dosegao da sve marje radim, trudim se, budem vredan. To savetujem takode glumcima, što ne znači da se uspostavi lenjost, naprotiv, odnosi se na osećaj, da ponovo prodišeš, da se stvari počinju nadgrađivati, da ti nude ispunjenost, odsutnost brige, ograničavanje bilo čega. Da se u svakom trenutku rode na hiljade predstava. Moj cilj je da glumci postanu svesni svoje slobode i sposobnosti, da u svakom trenutku mogu ostvariti više nego što mogu pomisliti. U procesu je bilo izuzetno mnogo iznenadenja. I zašto se zaustaviti i reći to je to, to ćemo fiksirati, ako možeš pustiti da se stvari dogadaju iznova, da ne treba udovoljiti lažnim pravilima, kriterijumima, koji me ljute.

Milan Madarev: U nekom razgovoru si spomenuo da nameravaš otici u Afriku, da upoznaš korene glume. Kada ćeš ostvariti taj plan?

Tomi Janežić: Sada sam usred stvaralačkog i intenzivnog razdoblja, u ovom času nastaje mnogo predstava. Dolazi period u kome ću moći da se odmaknem i oslušnem odredene stvari koje me zanimaju. Recimo da su ta pitanja blizu pitanjima kojih se latio i Grotovski. U radu neprestano srećemo pitanja o izvoru. Osamdesetih godina je Grotovski imao predavanja "Izvorne tehničke glumca", koja su za mene jedan od najdragocenijih zapisa o glumi u pozorištu na koje sam našao u životu. On se dao na put, pročešljao je ceo svet da bi našao to šta ga zanima. I tako smo se takođe mi sreli sa sličnim primerima. Recimo, da bih se rado takode "antropološki" sreo sa primerima nečega što me zanima. Recimo to, da upotrebimo izraz Grotovskog, "izvorne tehničke glumca".

Milan Mađarev: Razgovarali smo o mogućnosti da razviješ istraživački centar u kome bi lako neopterećeno radio sa glumcima, koji ne bi bili vezani za određeno pozorište. Ako bi dobio tu mogućnost, šta bi radio u tom centru?

Tomi Janežič: Da, to želim. Mogao bih reći da su to moji snovi. Da ne treba da idem po svetu, već da ceo svet dolazi na naš posed. Svi oni koje zanimaju pitanja glume. Putovanje od teatra do teatra mi nije previše blisko. Drag mi je kontinuitet, opažanje šta se uspostavlja u dužem periodu, tokom godina u okviru neke skupine. Nisu mi drage zatvorene skupine, procesi moraju biti otvoreni za glumce koje zanima rad na sebi i koji su spremni prihvatići odgovorna ishodišta. Moraju biti svesni da su se za to odlučili sami, da ih to zanima i da mogu da odu u svakom trenutku. Da smo svi zamenljivi. Ako hoćemo davati jedan drugome, moramo biti svesni da nismo nepogrešivi. To znači da dolazimo sa dobrom voljom. U procesu ne postoji "moram" već "mogu". Zamišljam takođe otvoren prostor. Naravno da zamišljam takođe neko jezgro ljudi koji razvijaju rad duže vremena. Ipak mi se čini važno da ti ljudi rade još mnogo štošta drugo i nisu povezani isključivo sa tim radom. To mi se čini zdravo i važno. Za rad kako ga ja razumem jednak su važna iskustva ljudi koji rade u drugim projektima, u drugim stvaralačkim procesima, koji bogate druge, i obratno. Glumac se mora realizovati tako kako sam oseća da je u redu. Raznolikost u glumačkom životu je zato dragocena. Centar – da ga tako imenujem – je otvoren prostor susreta različitih pedagoga i različitih glumaca, sa jezgrom koga čine ljudi sa iskustvima, uz njih su drugi koji se žele sresti sa takvim načinom rada, verovatno takođe mlađi. Ako bi u takvom okviru nastajale takođe predstave, možda ne bih imao potrebe za radom u drugim pozorištima.

Milan Mađarev: Pitanje povezano sa pedagogijom... Ako bi dobio mogućnost za vođenje mlađih budućih umetnika, kakvi bi bili tvoji principi?

Tomi Janežič: Prvo se postavlja pitanje institucionalizacije. Ne znam da li verujem u institucionalno pou-

čavanje. Zašto? Jer svako ima specifičan, neponovljiv stvaralački proces ili proces zrenja. Čoveku koji stupi u određeni rad se vrlo intenzivno događaju stvari u pola godine a zatim nekoliko godina skoro ništa. Neko drugi prividno dugo vremena ne uspe da stupi, pa posle dugih godina dođe do neke vrste eksplozije neverovatnih potencijala. Da li je moguće staviti u red, zahtevati, šta može neko dostići u tri meseca? Meni je blizu svest o specifičnom ritmu, o specifičnim potrebama. I to je moguće u studiju. Slično je pri nastajanju predstave. Svako zahteva različite pristupe, različite tajminge, kao da ćemo sejati seme za koje nije važno kada će proklijati. Institucija opet donosi drugaćaja pitanja, rigidnost, opterećenost rezultatima, za koje se pokaže da su samo privredni. Pitanje je da li zaista verujem u organizovanu školu. Naravno da na drugoj strani verujem u pedagogiju, ili u određen način sistematskog učenja – sam sam bio učesnik toga. Naš proces je specifičan jer se mi bavimo životom osnovom. Važno je pre svega dopustiti iskustvo. Možda sam najviše naučio tamo gde mi je neko dopustio prostor za vlastito iskustvo. Uvek se učiš sam, iskustvo stičeš sam. U tom smislu te niko nikada ništa ne nauči.

Može da uspostavi prostor, podupre te, omogući ti svest o nekom procesu, usmeri te u specifični postupak, možda ne traži od tebe rezultat, zahteva ili da očekuje tvoju odluku kada je to potrebno itd. Verovatno je jednakovo važno šta neko ne uradi, nego šta uradi. Na kraju si uvek ti, na tebi je... No, ako svakome dopuštaš njegovo iskustvo, ako mu dopuštaš da ide svojim putem i da se sam uči (rad na sebi), može se dogoditi nešto lepo. Gluma postane lepa zbog same glume, u glumu se lako zaljubiš, postane ti neka vrsta hrane, zanimljivo – i tada se na sceni počinješ davati. Ako se na pozornici baviš samo učinkom svoje glume kod ljudi, zaboravio si na svoju misiju. Nije li to paradoks?

Razgovarao i preveo
MILAN MAĐAREV



ESTETIKA POZORIŠTA

FUNKCIJA TELA
U SAVREMENOM
POZORIŠTU (1)

„DALA SAM SVOJE TELO UMETNOSTI“:



Silvija Plat, 1985.
koreografija Johan Kresnik
Foto: Jorg Ladsberg

Prema
mogućoj
istoriji
predstavljanja
tela na
sceni

"Rekao je: 'Dobro. Kažete da loše čujete, bole vas leđa. Telo vas neprestano podseća na jadno stanje u kojem postojite. Da li ste spremni da preuzmete nešto da se to promeni?' 'Sa ovom napola mrtvom telesinom?', uzvratio sam. 'Naravno. Šta?' 'Na primer, da ga zamenite i uzmete nešto novo?'"¹ Jedna od najvećih opsesija i utopija ljudskog roda-težnja za drugačijim i boljim telom, biva ostvarena u najnovijem romanu Hanifa Kurešija, *Telo*. Glavni junak Adam, dramski pišac u svojim kasnim šezdesetim godinama kupuje za sebe novo mладо telо, u koje biva presaćen njegov možak, bez ikakvog traga osim jednог malог ožiljka na vrhu glave. Kureši u svom kratkom romanu razvija priču o večnoj ljudskoj čežnji za boljim, lepšim, savršenijim, mladim telom. Imanentna diskrepanca između težnje uma i stanja tela vidi se i u sledećoj situaciji. Adamov "mladi" sagovornik Ralf koji je već nabavio novo telо za sebe ispričаće mu priču o svojoj ženi koja je obolela od teške bolesti koja razara telо, ali um ostavlja netaknut. "Kako je to sama opisala—bila je kao zdrav vozač u kolima koja otkazuju poslušnost, jure nizbrdo i na kraju će se slupati. Rekla je da sve što joj treba je novo telо."² Ali Ralfova žena nije doživela mogućnost dobijanja novog tela.

Telo je oduvek doživljavano kao prostor u kome je um zarobljen, kartezijanska dihotomija između tela i uma bila je česta tema. "Ako više ne podnosite sopstveno telо—šто se svima dešava—možete meditirati dok ne ubijete svaku želju, možete otići u manastir ili pronaći neku zavisnost koja kanališe želju. Neka tela su tako veliki teret svojim gospodarima—nepredvidljiva put neukroćenih životinja, pregrejana od osećanja, bez termostata—da ih vlasnici neće samo izglađnjivati i po-

kušavati da uobičije, nego će ih šibati i kažnjavati."³ Ali u Kurešievom romanu postaje moguće zameniti svoje telо i kada se, konačno, Adam odluči na operaciju pre-sađivanja, on odlaže u jednu opskurnu bolnicu na periferiji Londona, gde ga sačeka jedan mлади hirurg: "Potrebno je vreme i veliko znanje. Ali je to potrebno i da bi se restaurirala stara slika. Takvih ljudi još nema mnogo. Ipak, nije neizvodljivo. Naravno, bilo je samo pitanje vremena kada će se sve ovo dogoditi."⁴ Ovakva vrsta fantastične transformacije nije novina u svetskoj literaturi, ona je veoma popularna, počevši od Frankeštajna, preko Dorijana Greja do Gregora Samse. Prema holističkom konceptu duh/telo, ljudska svest je deo tela koje ju poseduje, odnosno telо i duša se ne mogu tako jednostavno razdvojiti hirurškim putem. "Novorodeni" Adam sada ima i novo ime, Leo Rafael Adam: "Sada sam otkrio da sam pre svega telо, telо koje nešto želi..." ili "Kao da u sebi imam trag duše. Osećam nešto, možda sećanja čoveka koji je bio ovde pre mene. Možda fizičko telо ima dušu. Frojd koristi jedan zanimljiv izraz. Mislim da on to zove 'telesni ego'..."⁵

Ovaj telesni ego predstavlja odnos savremenog čoveka prema sopstvenom telу, a novija materijalistička nauka ukazuje na to da nismo ništa izvan naših tela. "Svako telо je drugačije," piše Kureši, "ali sva su tela jednakо nepodložna kontroli: tela rade razne stvari protiv naše volje, plaču, kijaju, mokre, rastu ili se seksualno uzbuduju. Ubrzo otkrivate da se tela mogu snažno privlačiti ili odbijati, čak i onda—možda baš najviše onda—kada to ne žele."⁶ Iz ovoga bi jednostavno bilo zaključiti da se istorija civilizacije, odnosno privatnog života, može čitati kao istorija pokušaja da se ljudska tela obuzdaju i kontrolisu.

¹ Hanif Kureši, *The Body* Hanif Kureši, *Telo*, prevod Đorđe Tomić, Beograd: Plato 2003, str. 5

² Ibid, str. 18

³ Ibid, str. 52

⁴ Ibid, str. 37

⁵ Ibid, str. 68

⁶ Ibid, str. 50

U trećoj knjizi *Istorije privatnog života* jedan od priredivača Filip Arijes se pita da li je uopšte moguća istorija privatnog života? Ili nas pojam "privatan" iz epohe u epohu upućuje na toliko raznovrsna stanja i vrednosti da među njima ne možemo uspostaviti odnos kontinuiteta i razlikovanja? Polazište bi bio kraj srednjeg veka, gde se sve više izdvaja pojedinac i gde postepeno dolazi do razdvajanja između privatnog i javnog, a odredište bi trebalo da predstavlja XIX vek kada je došlo do demografske eksplozije velikih gradova. Čovek je poželeo da se skloni od tuđeg pogleda, i to na dva načina: pravom na slobodniji izbor svoje sudbine i načina života i povlačenjem u porodicu koja postaje srce privatnosti. Ovaj koncept krajem XX veka i početkom XXI veka, prelazi u naglašenu potrebu za usamljivanjem i individualnošću, odnosno ka osvajanju pojedinačne privatnosti, dok porodica menja svoj prvobitni smisao.⁷

Ali, s tačke gledišta telesnog, koji su to događaji koji će izmeniti narav, naročito misao o svom "ja" (sopstvu) i u njegovoj ulozi u svakodnevnom životu društva? U periodu od XVI do XX veka došlo je do stvaranja novog stava prema telu, svom i tuđem. U pitanju je bio pokušaj da se proširi izvestan prostor oko tela kako bi se ono udaljilo od drugih tela, odnosno da se sopstveno telo skloni od tuđih dodira i pogleda. Međutim, novo doba donosi i novu usamljenost: "Na selu ima manje tela i udaljenost između njih je veća. Došao sam u grad jer su tela tamo bliža jedna drugima, tamo su toplota i magnetizam. Tela se guraju. Da li to čine zbog prostora ili da bi se dodirivala?"⁸

Tokom vekova, silovito i patetično iskazivanje zamenjuje se udržanim i neprimetnim pokretima; više nije potrebno prikazivati se, niti potvrđivati u očima drugih, već naprotiv treba privući tuđu pažnju samo koliko da nas ne zaborave, ne namećući se preteranim pokretima. Književnost lepog ponašanja koja nastaje na početku

renesanse, odnosno učenje kako da se postupa sa svojim i tuđim telom, kao da izlaže neku novu sramežljivost, novu brigu da ostane skriven izvestan deo tela ili telešni čin. Molijerov Tartif traži od Elmire da pokrije svoje grudi, a muškarci prestaju da nose izvesnu protezu s kojom su pokrivali svoj polni organ kako bi, manje—više simulirali erekciju. Ta nova stidljivost, uz stare zabrane, na primer, otežaće lekarima pristup postelji porodilje koja je mesto ženskog okupljanja.



Odrani čovek sa svojom kožom
(Valdaverde, Istorija, 1556.)



Odrani čovek sa svojom kožom
(Ginter von Hagen, Beč, 1999.)

Druga tendencija bila je želja za izdvajanjem, za samoupoznavanjem pomoću zapisivanja, od ličnog dnevnika, pisama, ispovesti, uopšte uzev autografske do autobiografske književnosti koja ukazuje o čvrstoj vezi između čitanja, pisanja i samoupoznavanja. Autobiografija je toliko odgovarala potrebama vremena da se pretvorila u književni žanr (kao testament u srednjem veku),

⁷ Videti *Istorija privatnog života* 3, priredili Filip Arijes i Žorž Dibi (prevod, Ljiljana Mirković), Beograd: Klio, 2002.

⁸ Hanif Kureši, op. cit., str. 51

sredstvo književnog i filozofskog izraza. Sve ove promene vodile su ka novom načinu sagledavanja i podešavanja svakodnevnog života, ali i umetnosti, odnosno načina ispoljavanja sebe i intimnih vrednosti koje se gaje u sebi, putem jezika ili pokreta, verbalnim ili neverbalnim načinom izražavanja. U većini Molijerovih farsi pokret i mimika dobijaju značaj moralnog otkrivanja.

"A ruke? Njima zahtevamo, obećavamo, zovemo, otpuštamo, pretimo, molimo, preklinjemo, odričemo, od-

reziremo, izazivamo, laskamo, pljeskamo, blagosiljamo, ponizavamo, rugamo se, izmirujemo, tužimo (...) čutimo; i šta još ne?"⁹ zapisao je Montenj. On je možda među prvima koji je priznao da "nema pokreta koji ne može govoriti i jezikom neobuzdanim i jezikom za javnost." Ali on to čini na završetku jednog veka koji je sebi strasno postavljao pitanja o prirodi i značenju neverbalnih jezika, naročito o govoru tela i o funkciji tog govora: u pokretima tela ili lica, u držanju i odevanju u isti mah je uočljiva celina elemenata određene psihološke karakterizacije i društvene taksinomije. XVI vek je vek intenzivnog napora da se ponašanja kodifikuju i kontrolišu. Postoji jezik tela koji je namenjen drugima koji bi trebalo da ga razumeju. Njime se pojedinac projektuje izvan svoje ličnosti, izlaže kolektivnom odravovanju ili sankcionisanju. Nametnuta pravila pristojnosti se mogu, dakle, shvatiti kao ograničenje, odnosno kao negacija privatnog života. Kasnije, u XVII veku opat Boalo i XVIII veku Ruso, definisu prirodno kao ono što podrazumeva jedan moralan okvir i nov poredak društvenog ponašanja.

Moguće je, takođe, kroz sledeća tri veka pratiti pomjeranje granice koja privatnost postepeno zaokružuje na intimnost, potom intimnost na tajnost, znači na ono što je sramota javno priznati. Radi praćenja ove putanje, književnost o lepom ponašanju kojoj je nemački istoričar Norbert Elias posvetio klasične analize nudi nam svoj očigledan, ali dvosmislen korpus.¹⁰ Gde bi bilo umesnije potražiti predstave koje neko društvo gradi o sopstvenom delovanju nego u tekstovima koji od XVI do XIX veka brižljivo kodifikuju telesne vrednosti i dotična regulišu sistem društveno prihvatljivih ponašanja?¹¹

Telo se u ovim zapisima pojavljuje u višestrukom obliku: kao telo u punom zdravlju, telo koje služi, telo za javnost, telo za prikazivanje koje treba da zablisti. Reč je o *trijumfu tela* kako to kaže Lisjen Klar, izučava-

Studija trideset izraza
(I.uj Leopold Boaji)

bijamo, pitamo, divimo se, nabrajamo, ispovedamo, kajemo se, bojimo se, stidimo se, sumnjamo, upućujemo, naredujemo, podstičemo, ohrabrujemo, kunemo se, sveđočimo, optužujemo, osuđujemo, oprاشtamo, vredamo,

⁹ Montenj, *Ogledi*, II, XII, *Istorija privatnog života* 3, op.cit.

¹⁰ Videti Norbert Elias, *Proces civilizacije*, (prevod Dušan Janjić) Novi Sad i Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.

¹¹ Videti, Žak Revel, "Običaji pristojnosti" u *Istorija privatnog života* 3, op. cit. , str. 151-189

jući *L'Idee des spectacles* opata de Pira. Ali postoji intimnije telo, pohotno telo, bolesno telo, koje se svesno ili nesvesno otkriva, u privatnom zapisu, npr. u knjizi računa ili dnevniku o stanju zdravlja. U računskoj knjizi telo pripada zdravoj osobi, dok bolest znači epizodu koja se beleži bez pojedinosti. To telo nema seksualnih tajni, a ako se i nadu, toliko su pokrivene da ih čitamo kao kodirane. Međutim, kod nekih autora "računska knjiga" nesvesno je evoluirala prema drugačijem obliku, preuzimajući elemente privatnog dnevnika: na to ih je navelo loše stanje zdravlja ili trenutna bolest. Na primer, intimne slike bolesnog tela, tela koje pati, dočarale su beleške kraljevskih lekara Luja XIV, u *Dnevniku* koji su vodili i koji je sačuvan u originalu. U tom tekstu nema sjaja: reč je o bedi tela pogodenog bolešću, najintimnijoj telesnoj nezi i njenom trivijalnom dejstvu. Tu se zalazilo u srž fizičke intimnosti jednog bića.¹²

U današnje vreme to je sasvim obična stvar: novine su pune ispovesti bolesnih i izlečenih ljudi, popularnih medicinskih izveštaja i priznanja o podvrgavanju estetskoj hirurgiji. Izgleda da danas više nego ikada živimo u kulturi (kulturnama) koja je sve više opsednuta telesnim (mišićavim, lepim, mladim telom), ali isto tako deformisanim, izmučenim, rastavljenim, zaraženim, bolesnim telom. U savremenoj istoriji teorijskih tokova, a naročito u socijalnoj antropologiji interesovanje za pojedinca i osobu zamenjeno je interesovanjem za telo. Neki antropolozi (Emili Martin) smatraju da sadašnje veliko interesovanje za telo predstavlja rezultat promena u značenju samog tela u okviru savremenih postindustrijskih društava, u povabi transformacije *fordijanske vizije* tela u sistemu masovne proizvodnje u korist jedne druge vizije koja odgovara fleksibilnjim procesima akumulacije. S druge strane, postoje i mišljenja (Sesil Helman) da visoka tehnologija korišćena u biomedicinskom domenu dovodi do promena u načinu percepcije tela.¹³

U okviru feminističkog pokreta, drugi talas teoretičarki svoje napore usmerava na vraćanje ženskog tela njima samima, dok je prvi talas, kao što je poznato, bio usmeren na oslobođenje njihovog duha. Upotreba kontraceptivnih sredstava i ulazak u opštu radnu snagu u industriji i u drugim profesijama bili su podsticaji koji su doveli do drugog talasa. Ljudi su postali svesni da su telo i problemi koje ono postavlja važni (jer ono je "uvek sa nama"). Dakle, prelazak sa mentalističkog, odnosno psihološkog pristupa (pojedinac, njegovo "ja", i njegova društvena uloga) na pristup koji je usmeren na telesni ego bio je propraćen odlučnim nastojanjem da se redefiniše sam odnos između duha i tela čiji začeci se mogu naći u filozofiji i medicinskoj antropologiji. U celini gledano, ova promena je dovela do raskida sa kartezijanskim postulatom o radikalnoj odvojenosti tela i duha u korist holističkog koncepta *telo/duh*. Ovde se takođe može uvideti pomak od interesovanja za razvoj, shvaćenog kao maksimizacija ekonomskih interesa, ka viziji razvoja kao brizi o zdravlju, i o *bien-être*, što je drugi holistički koncept, odnosno "imanja tela u duhu".¹⁴

Paralelno s ovim tendencijama, počelo se s ponovnim razmatranjem emocija. Ako postoji jedinstvo između tela i duha, i ako emocije učestvuju u tome, one ne mogu jednostavno biti izjednačene s onim što je iracionalno u suprotnosti sa racionalnim odlikama duha. Isto tako, telo ne može jednostavno biti svedeno na emociju i samo tako biti poistovećeno s iracionalnim. O spoznavanju tela u pravom smislu reči takođe su raspravljali teoretičari poput Pjera Burdijea i Pola Kannertona. Prema njihovom mišljenju, telo je u pravom smislu mesto akcije, *heksisa*, konstrukcije, *habitusa*, i sećanja. Oni ističu da su u telo uneti važni kodovi socijalne prakse i vrednosti, naglašavajući činjenicu da je duh na izvestan način uhvaćen u telu. Dati prvenstvo ljudskom telu u suštini znači da se ponovo analiziraju svi aspekti definicije pojedinca i osobe koji postoje u

¹² Madlen Foazil, "Zapis iz privatnosti, *Istorija privatnog života* 3, op. cit., str. 319-323

¹³ Videti. Endriju Strathern, "Čuvati telo u duhu," *Kultura*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitiča: Beograd, br. 105-106, februar 2003, 44-63

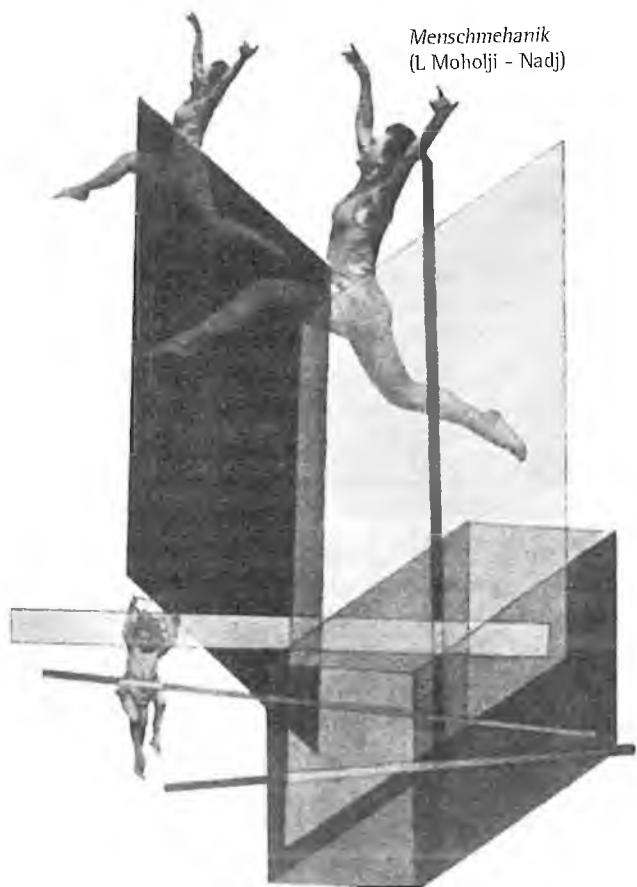
¹⁴ Ibid.

jednom društvu. Međutim, to je moguće samo na osnovu pristupa koji od početka zahteva da se uzmu u obzir i emocija i strasti i susret svesnog i nesvesnog. To takođe znači i istraživati kako se imaginarno, sadržano u institucijama jednog društva i time neophodna potka njegove kulture i njegovih rituala, upisuje od samog rođenja u intimnost svake osobe, u njene nesvesne dubine, ali takođe i u eksplisitne oblike svesti o sebi i drugima. Međutim, i dalje ostaje pitanje da li je telo dovoljno da bi se stvorilo ljudsko biće?¹⁵

Gotovo da je za sve kulture sveta karakteristično da je, pored ovih ili onih supstanci ili organa, ljudskom telu potrebno dodati jednu ili više stvari da bi ono postalo *telo ljudskog bića*. Potrebno je da nešto u njega "prodre", da se u njemu nastani i da pokrene pojedincu ka "njegovoj sudbini". U zapadnoj kulturi još od antičkih vremena, to se naziva *dušom* (grčki *psihe*, latinski *anima*). Ova duša je bila zamišljena kao povezana s *dahom* (grčki *pneuma*, latinski *spiritus*), ali na takav način da se od njega može privremeno ili trajno odvojiti. Jer, smatralo se da duša može na neko vreme da napusti telo (grčki *soma*, latinski *corpus*), iako je ono nastavljalo da diše i daje znake života i da se kreće. Dakle, duša nije samo dah, već i duh, onaj deo ljudskog bića koji razmišlja i koji rasuduje. Međutim, telo može delovati i kad izgubi duh, bilo zato što su ga preplavile emocije, strasti ili biva opsednut silama koje ga "potčinjavaju svojoj volji." A preko duha ove sile takođe ovlađavaju telom. Ali, da li se duh razlikuje od duše? Da li bi duša mogla da postoji, a da se ne razmišlja, ne rasuduje i ne ispoljava inteligenciju? Čini se da su duša, dah i duh ipak negde suštinski povezane, i u našem jeziku ova veza se manifestuje u izrazima koji se koriste na isti način da bi se za onoga koji je umro reklo

da je, "ispustio poslednji dah," "ispustio dušu" ili da ga je "napustio duh".

Ove grčko-latinske distinkcije bile su preuzete i nanovo razrađene u hrišćanstvu. One su bile stavljene u službu ideje da je čovečanstvo, od samog početka, počinilo smrtni greh prema Bogu, i da je taj greh rođen iz ljudskih žudnji, lakomosti. Telo se pojavljivalo kao *put* i sve više kao zatvor duše, kao izvor svih podsticaja na greh i protivljenje Bogu. Ove distinkcije pripadaju kulturi Zapada i najčešće se ne mogu naći izvan nje (po-gotovo u onim kulturama koje su bile potčinjene evropskoj). Predstave o odnosu duše i tela variraju od jednog do drugog društva. No, suština je u tome da saznamo zašto je čovečanstvo u svim svojim kulturama bilo skloni da ljudsko biće sebi predstavlja kao da je sastavljeno iz dva dela, jednog prolaznog koji propada i drugog koji nastavlja da postoji i deluje posle smrti,



Menschmehanik
(L. Moholy - Nadj)

¹⁵ Videti Moris Godelije i Mišel Panof, "Stvaranje tela," *Kultura*, op. cit. str. 27-44

čak i ako nije nužno besmrtno. To što duša nastavlja da živi i posle smrti, ne znači obavezno da je potpuno besmrtna, niti implicira da čovečanstvo smrt sebi uvek predstavlja kao nužnu posledicu činjenice da imamo telo. Na određeni način, moglo bi se reći da se čovečanstvo ne čudi besmrtnosti duše, ali da se čudi odsustvu besmrtnosti tela. Kureiši se usredstvio na pitanje identiteta i besmrtnosti kao njihove vezanosti za naše fizičko biće, što je jedna od najvažnijih tema našeg vremena. U doba ponovo pronadenog tela to nije samo mogućnost, nego i opasnost. Nažalost, Kureiši samo ovlaš dodiruje ontologiju tela. Njegov junak, "novorodeni" Leo Rafael Adam, izbegava bilo koju vrstu ovakovog razgovora, smatrajući da je smrt rezervisana za stvarne ljude, dok je on, Leo osuden na "košmar večitog života", zaboravljajući da je zamenom svog starog tela za novo on samo pomerio, ali nije zauvek izbegao finalni slom.

11

Drugi junak Kureiševog romana, Ralf koji u novom telu postaje glumac (nešto što je odavno želeo), podsęća Adama/Lea, da je na njega ostavilo snažan utisak nešto što je jednom napisao: "Rekli ste da se pozorišne predstave, za razliku od filmova, ne odvijaju u prošlosti. Strah, strepnja i věština glumca događaju se u sadašnjem trenutku, pred našim očima. Nastup nosi rizik i mi se poistvećujemo sa mogućnošću veličine ili pada. To je ono što želim. Mogu vam reći da je ovo što se sa mnom dogada nešto sasvim novo u istoriji čovečanstva".¹⁶ Način na koji se telo izvodi na sceni uvek razotkriva njegove ograničene mogućnosti i potencijale. Izvođenje tela trebalo bi razumeti kao proces kulturne proizvodnje, kao i da se njegovo značenje odnosi na sadašnjost. Telo na sceni je uvek "izvedeno" telo i ono uvek predstavlja i scenu i scenografiju, odnosno

telo samo po sebi jeste pozorište, u svojoj biti, pozorište i ne može da postoji bez tela. Ono se predstavlja kao univerzalno ili pak kao različito, ali je važno uočiti kako se konstituiše njegovo fizičko i telesno izvođenje, npr. gde se nalazi scena i gde se nalazi gledalac. U pozorištu možemo da vidimo, na primer, kako se telo "drugog" snabdeva značenjima, fetišizira, postavlja na scenu, izobličuje, izvodi. Ako bismo telo shvatili kao pozorište, onda bi mogli da zakoračimo iz zamke nulte tačke i da pokažemo telo sa svim njegovim raznolikim mogućnostima, odnosno "kao fizičko, nepostojano, nemoguće, energično, prevodivo, neodređeno, neshvatljivo, privlačno, magnetično, neodgovarajuće, zavodljivo, odvratno, ludo, itd." Upravo ovo produkovanje tela, njegove mogućnosti koje su rezultat kompleksnog procesa "otelotvorenja", nalazi se u fokusu savremenog teatra i plesa koji ga koriste kao glavnu teatarsku strategiju. "Ovaj složeni proces otelotvorenja ukazuje na potencijalnost tela kao nešto što stvara i što se stvara, telo je istovremeno izvođač i konstituiše se u/zahvaljujući tim izvođenjima. Njegovo učešće uvek razotkriva kontinuirani proces ugovanjanja društvenih odnosa."¹⁷

Ljudsko telo na sceni je istovremeno sredstvo umetničkog izraza i društvene metafore i potrebno je uočiti promene u teorijskim, praktičnim i pedagoškim aspektima njegovog statusa u pozorištu, tj. razliku između stanja i predstavljanja ljudskog tela na sceni u različitim umetničkim i društvenim okvirima.

Na primer, uprkos tome što pojам gestus nije najvažniji pojам u Brehtovoj teoriji on je svakako jedan od najsuptilnijih i najproduktivnijih koncepcata kako bi se opisalo kako glumac, reditelj i publika razumeju značaj gestike za kolektiv.¹⁸ Na prvi pogled, čini se da je gestus izrazito tehničko sredstvo koje se jednostavno uklapa u Brehtov sistem. Ali u suštini gestus obuhvata celu predstavu, dovodi u pitanje mimetičku igru i

¹⁶ Hanif Kureiši, op. cit., str. 23

¹⁷ Bojana Kunst, "Izvođenje drugog tela", *Teorija koja hoda*, br. 4, Beograd, 2002, str. 66-70

¹⁸ Gestika još jače od gestusa evocira strogo kodifikovan sistem gestova kao što su to činile retorika strasti u XVII ili XVIII veku ili tradicije orijentalnih igara.



Gađanje lukom i streлом,
(Mejerholjdova biomehanika)

pri tom obavezuje da se precizira uloga tela na sceni, kao i poimanje celokupnog teatarskog dogadaja. Breht pretvara glumčevu telo u projekcionu ravan za znakove, veštačku konstrukciju koja iščezava čim je gledalac razreši. Iz neograničenog, slobodnog tela nastaje gestus koji verno odražava socijalne odnose. U Brehtovom teatru, telo se pretvorilo u vidljivi, čitljivi semiotički sistem, semiotiku socijalne strukture i gestike koja otkriva društvene zakonomernosti, odbacivanjem instinkтивног i nagonskog tela. I ovde dolazi do izvesne protivrečnosti, jer današnji izvođači, a pre svega plesači, ne žele da predstavljaju samo nečiju tuđu misao ili telo koje treba ispoljiti ili vizuelno prikazati. Otuda njihovo nesnalaženje u pojmovima kao što su začudnost i gestus i sam Breht koji je oduvek "igrao dvostruku ulogu" izgleda da je na implicitan način podržao ovakve izvođače, savetujući im da ne postanu puko otelotvorene autorovih i rediteljevih ideja.¹⁹ Ovo je naravno doprinelo situaciji u kojoj gestus nije postao ograničavajući i strog koncept, što na odreden način otvara jednu višeglasnu raspravu sa savremenim teorijama tela, koje uglavnom ne dopuštaju ograničavanje tela na njegovu društvenu dimenziju, počevši od Marsela Mausa (Tele-

sne tehnike), preko Pjera Burdijea (Habitus), do Džudit Batler (Tela koja nešto znače).

Stoga postaje još važnije razmotriti različite metode koje izvođači, teoretičari i kritičari koriste da posmatraju, kritikuju i definišu načine na koje je ljudsko telo predstavljeno na sceni (telo kao tekst, telo kao politički ili društveni stav, virtuelno telo, idealizovano telo, bolesno telo, krhko telo, ogoljeno telo, skriveno telo, kostimirano telo, inhibirano telo, i/ili telo koje prolazi kroz različite transformacije pred očima gledalaca itd.). Takvo istraživanje bi trebalo da doprinese našem boljem razumevanju fenomena ljudskog tela koji se na sceni pojavljuje istovremeno i kao subjekt i kao objekt, preciznije kakav je odnos ljudskog tela prema iluzionizmu i anti-iluzionizmu koji ga okružuje na sceni.

Ljudsko telo na sceni nije samo znak, ili koncept, ono je realnost, odnosno konstanta u pozorištu od ranih rituala sve do modernih predstava. S druge strane, ljudsko telo na sceni nije ograničeno svojim funkcijama, organima, kulturom, niti polom, već je prvenstveno kinetički znak, određen svojom sposobnošću za transformaciju, improvizaciju i komunikaciju s drugim telima. Eudenio Barba definiše pozorišnu antropologiju kao studiju "pred-izražajnog scenskog ponašanja" na koju se mogu primeniti "različiti žanrovi, stilovi, uloge, individualne i kolektivne tradicije". Stoga, prvenstveno u kontekstu pozorišne antropologije, ljudsko telo se definiše istovremeno kao "glumac i plesač", odnosno izvođač koji je i muškog i ženskog pola, što može značiti da u osnovi telo ne poseduje pol, odnosno da je pol društvena projekcija na telo (Žil Delez i Feliks Gatar), odnosno društvena konstrukcija roda (Džudit Batler).

Mada je telo oduvek bilo primarni znak na sceni, tek početkom XX veka telu izvođača se prišlo kao "velikom nepoznatom" polju koje je tek trebalo istražiti. Do "otkrića" ili ponovnog otkrića tela došlo se posrednim putem, izvodenjem iz različitih eksperimenata isprobanih

19 Radi šireg tumačenja ovog odnosa, videti Patrice Pavis, "Brehtov gestus", *Scena*, Novi Sad, 1-2, januar-april 1998, str. 8-11.

u toku proteklog veka u pozorištu, plesu, filmu i vizuelnim umetnostima, kao i okretanju izvođačkim tradicijama koje su istorijski (antičko pozorište i *commedia dell'arte*) i geografski (azijsko pozorište) bile udaljene od evropske pozorišne tradicije. Najznačajnija tačka u ovom modernom traganju za telesnim na sceni nisu bila umetnička dostignuća, već njihova "skrivena motivacija" (npr. pantomima Etjena Dekrua i biomehanika Mejerholjda), koja je služila isključivo kao predložak za finalni produkt—pozorišnu predstavu. Izraz tela je najčešće tretiran kao dodatni element u predstavi ili sporedni predmet u dramskim školama ili studijima, odnosno kao jedan od mnogih. Ili, gajena je neka vrsta iluzije da fizička radnja kao scenska radnja nije izazov niti cilj koji bi trebalo dostići, već nešto što je na raspolaganju glumčevom telu od samog početka. Tek nešto kasnije, jedan od ključnih metoda, ako ne i najvažniji, u glavnim eksperimentima pozorišne prakse i pedagogije dvadesetog veka (Stanislavski, Mejerholjd, Kopo, Bauhaus) bilo je istraživanje fizičke radnje kroz ponovno otkrivanje glumčevog/izvođačevog tela. To je otvorilo put prema dva cilja istovremeno: prvo, stvaranje od pozorišta samosvojnog umetničkog/zanatskog dela kroz pouštaj uspostavljanja striktno tehničkog okvira koji inače postoji u svakoj drugoj umetnosti (fizička radnja kao umetnička kompozicija, označavanje) i drugo, prenošenje pravog života na scenu kroz fokusiranje na osnovni element za izvođače, odnosno njihovo telo (fizička radnja prevedena u scensku radnju).

Dakle, samo kroz uspostavljanje artificijelne forme, tačnije kroz označavanje koje počiva na strogim principima, fizička radnja je mogla da postane prava radnja na sceni. Do nje se došlo izbacivanjem stereotipa, refleksnih reakcija i površne i lažne spontanosti, kao i sticanjem kvaliteta istinske spontanosti, preciznije kroz organsko jedinstvo tela i uma, iskrenosti i efikasnosti glumčevog izraza. Izvođačovo telo je ponovo postalo srž pozorišne umetnosti. Samo letimičan pogled na glumačke metode dvadesetog veka od Stanislavskog sve

do Grotovskog, ukazuje da su počele da se gube razlike između plesa i drame, između različitih oblika izvođačke prakse: pokret i gest su postali podjednako važni, ako ne i važniji od dijaloga i priče. Više od stotinu godina moderni izvođači gradili su nove odnose sa ostalim umetničkim disciplinama, ali ostajući najverniji telesnom aspektu izvođenja.

Pokušavajući da definiše telesnost na sceni kao "energetski jezik" Euđenio Barba ukazuje na ono što je manje poznato o izvođačima, ali što je važno da se na sceni oživi i rekonstruiše nesvakidašnje prisustvo u scenskoj situaciji (koje стоји nasuprot svakodnevnom ponašanju). Pojedini biološki faktori (težina, ravnoteža, premeštanje težine, položaj kičmenog stuba, način upotrebe očiju, ruku, nogu) omogućavaju dostizanje predizražajne, organske tenzije. Pojedine kulture u obuci izvođača posvećuju izrazitu pažnju pojedinim delovima tela: na primer u *nou* najvažniji su pokreti nogu, dok je u *katakali* akcenat stavljen na pokret očiju. U tom kontekstu, jedna od mogućih definicija izvođenja može biti način na koji se ljudsko telo predstavlja na sceni.²⁰

Dvadeset do osam [Travelogue I],
koreografija: Saša Valc i gosti, 1993.
Foto Dirk Bliker



²⁰ Eudonio Barba i Nikola Savereze, *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, Beograd: Institut FDU, 1996.



Limb's Theorem
koreografija: Viljam Forsjt, 1990.
Foto: Dominik Mencos

Ljudsko telo nije samo prirodno telo, po strani od kulture. Videli smo da različite kulture na različite načine nastoje da oblikuju, izmene i regulišu ljudsko telo i njegove fizičke potrebe i funkcije. Čak se i najinstiktivnije ponašanje formira pod uticajem određene kulture. Ishrana, higijena, zdravlje su kulturno-determinisani faktori koji direktno utiču na oblikovanje i razvijanje tela (na primer, ideal svake kulture o poželjnom telu i savršenom tipu tela i te kako utiče na koncept "prirodnog tela"). Dakle, svako ljudsko telo je rezultat recipročnog odnosa između organskog i društvenog, kao interakcija između individualne prirode i kulturnog konteksta. Taj proces počinje sve od trenutka radanja i traje do smrti. Kao rezultat, svako pojedinačno telo učestvuje ne samo u prirodnom, već i u simboličkom poretku kulture. Telo je, kao i bilo koji drugi kulturno-istički fenomen, istorijski i društveno determinisano.

Kada Norbert Elias piše o istoriji "evropskog tela" od srednjeg veka do danas, kao i o pokušaju ljudi da kontrolišu svoje instinkte i svoja iskustva (npr. u smanjivanju praga tolerancije stida i gadenja), kao i ponašanja (za stolom), on ukazuje da proces civilizacije ne menja samo društvene običaje, već i samo prisustvo tela i njegovo predstavljanje u društvu. Elias smatra da bi ovo širenje civilizacije trebalo sagledati kao cenu u okviru složenih uslova reda i kontrole koje su evropske kulture morale da plate za svoje tehnološke, naučne, društvene i ekonomski promene.²¹ Izvodačevo telo, onako kako je predstavljeno na sceni, takođe je uslovljeno kulturnim kontekstom u aktuelnom procesu civilizacije. Izvodač ponavlja na sceni ili razgradije modele ponašanja koji su uobičajeni za određenu epohu ili kulturu. U takvim slučajevima, izvodači ne samo da odslikavaju, već učestvuju i doprinose istorijskom procesu razvoja civilizacije, ispunjavajući određenu socijalnu funkciju.

Prema Marselu Mausu, bez obzira iz koje kulture potiču, ljudi se uvek služe telesnim tehnikama u sa-glasju sa svojom tradicijom. Te tehnike jasno pokazuju da su telo i duh obeleženi kulturom koja ih okružuje.²² Pjer Burdije preuzima ovu tezu od Mausa, ali je ne postavlja u antropološkom, već sociološkom kontekstu. Kultura za njega predstavlja otelotvorene istorije koja postaje prisna kao druga priroda, pa se i ne zapaža kao istorija. Habitus predstavlja psiho-fizičke sklonosti koje su odredene velikim brojem socijalnih faktora i koji preko tela dolaze do izraza. Habitus kao struktura koja je istovremeno strukturisana ali koja strukturiše razrešava se u preobražaju i zamislima praktičnih konstrukcionih šema koje su proizašle iz duhovnih socijalnih struktura i rezultat su istorijskog generacijskog sleda. Na taj način, Burdijeov habitus nadovezuje se na Brehtov gestus koji se ograničava na scensku gestiku i sistematizuje ga uz pomoć sociološkog pojmov-

²¹ Videti, Norbert Elias, *Proces civilizacije*, op. cit.

²² Videti Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Paris: Sociologie, 1993.

nika.²³ Za razliku od istočnjačkih izvodača, zapadni glumac je gotovo uvek svestan da je njegovo telo društvena projekcija, zato što on otelotvoruje lik čiji je identitet društveno identifikovan. Izvodač, naprotiv, odlikuje se telesnim tehnikama koje je usvojio posle godina učenja i obuke. Zapadni glumac oponaša stvarne i izmišljene prizore društvenog života, konfrontirajući se sa društвom koje oponaša i kome se prilagodava.

Od trenutka kada se izvodač nade na sceni, njegovo telo se pretvara u scensko telо koje proširuje njegovo prisustvo i gledaočeve opažanje. Naravno, postoje izvodači koji privlače gledaoca svojom elementarnom energijom koja ih "zavodi" bez razmišljanja. To se dešava pre nego što je gledalac odgonetnuo pojedinačne radnje ili razumeo njihova značenja. Ovu moć izvodača često nazivamo prisustvom, ali to nije nešto što se samo po sebi podrazumeva, to je neprestana promena, razvitak koji se odvija pred našim očima. To je telо u životu. Protok energije koji je karakterističan za svakodnevno ponašanje, na sceni postaje ono što Ričard Šekner definiše kao "obnovljeno ponašanje" ili "izvedeno ponašanje" (*restored behavior*). Način kretanja izvodača odraz je njegovog načina razmišljanja. Baš kao što ne postoji vokalna radnja koja nije istovremeno i fizička radnja, tako ne postoji ni fizička radnja koja nije istovremeno i mentalna. "Prošireno telо" evocira svoju suprotstavlјenu i komplementarnu sliku, "proširenu misao".

U poslednje vreme, teorije izvođenja bave se izvođačkim konstrukcijama ljudskog tela u širokom spektru pozorišne prakse, od visoko estetizovanih predstava Roberta Vilsona, Pitera Selarsa, Kristofa Martalera, Tomasa Ostermajera i Romea Kastelučija (Societas Rafaelo Sancio u kojima se pojavljuju bogalji, nakaze, ljudi čija su tela deformisana ili operisana); preko tanztheater-a Pine Bauš (heteroseksualno telesno nasilje), Johana Kresnika ("pervertovanog" socijalnog realizma) i njihovih sledbenika: novog fizičkog teatra namernog,

ritualnog i primitivnog nasilja nad telom (La Fura dels Baus, DV8) i hiper-plesa (Vim Vanderkeibus, An Terez Kirsmaker, Saša Valc); do telesnih auto-performansa Marine Abramović, Krisa Burdena i Aleksandra Brenera, odnosno autobiografskih solo izvođenja ili ritualna nanošenja bola i telesnih manipulacija elektronskim pomagalima (Stelark, Marsel Li Roka, Ron Ati, Franko B) i ironijskim predstavama tela koje parodiraju pojam autentičnosti specifičnih erotskih rutina (Eni Sprinkl).

Nova postkolonijalistička kritika multikulturalizma, novi društveni angažman i kritika, nove političke i društvene teme (problem izbeglica, beskućnika, obolelih, nezaposlenih i apatrida) u delima Guljerma Gomeza Penje, Koko Fusko, Romea Kastelučija i Bil T. Džonsa (naročito u njegovoj kontraverznoj predstavi *Still/Here* o i sa ljudima zaraženim virusom i bolesnim od SIDE) su sve ekstremne predstave koje koriste ljudsko telо ka-

Tanzbed II,
koreografija: Pina Bauš, 1991.
Foto: Uli Vajs



²³ Videti Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris: Minuit, 1980.
i *Les règles de l'art*, Paris: Seuil, 1974.



Izabel Iper i Robert Wilson na probi predstave *Orlando*, 1993.
Foto: A. Tulman

108

ko bi emitovale radikalne političke i društvene poruke do tačke u kojoj politička funkcija izvođenja postaje radikalna kritika forme i sadržaja umetničkog predstavljanja i političke moći.

Istovremeno, jedan od fenomena u novoj britanskoj dramaturgiji je upotreba tela kao osnovnog dramskog subjekta, odnosno tela kao instrumenta emotivnog oslobođanja dovedenog do krajnosti ljudske patnje, tačnije fizičkog i emotivnog bola, naročito u dramama, *Blasted* i *4.48 Psychosis* Sare Kejn i *Shopping and Fucking* Marka Rejvenhila koje se najčešće interpretiraju na jedan grub, ogoljen način u vidu zloupotrebe, fizičkog zlostavljanja, ili erotske fetišizacije tela. Ako je eksplozija novog dramskog stvaralaštva u Velikoj Britaniji, ali i u Nemačkoj, Švedskoj, Rusiji i Srbiji, tokom devedesetih koristila "pozorište doživljaja" (*experiental theatre*) kao svoje sredstvo, pogon joj je bila nova osećajnost, odnosno tzv. "pozorište bez-dlake-na-jeziku" (*in-yer-face*

-theatre), radije nego niz scenskih sredstava, jezik ili napad na tabue.²⁴

U predstavi Šaubine teatra, *Disko Pigs*, koju smo imali prilike da vidimo pre nekoliko godina na Bitfu, eksplicitna telesnost, gotovo naturalistički način glume i fizičko nasilje u stvari postaju metafora za duševnu patnju i nemogućnost uspostavljanja emotivne bliskosti. Sam autor Enda Volš tvrdi da ga ne interesuju ideje, već emocije i ekstremni ljudski odnosi. Dvoje jedinih junaka u *Disko Pigs* razgovaraju na svom izmišljenom jeziku, ali se drugima, pa i sebi obraćaju telima, kojima jedino mogu nešto zaista da izraze: kroz udarce, seks, ples, oni emituju svoju ogromnu nesigurnost i tugu. Predstava je svojevrsni omaž Semjuelu Beketu, neka vrsta "Godoa" na kraju dvadesetog veka, gde je nepostojanje Boga zamjenjeno nepostojanjem ljubavi. (Naime, kao lajtmotiv ovog teksta, stalno se postavlja pitanje: "Koja je boja ljubavi?" da bi na kraju odgovor bio, da ljubavi, u stvari, nema.) "Mene je interesovalo kako je to, kada poznaješ jednog jedinog čoveka", kaže Enda Volš, "Kada se odrekneš ostatka sveta. *Disko Pigs* je smrtna veza u kojoj se jedan može oslobođiti samo po cenu onog drugog..."

U svim ovim komadima ljudska tela su polno određena, ali razlika među njima nije razlika među polovima, već razlika u rodu koja određuje njihovu sudbinu. Ukrštanje feminističke teorije i antropologije je možda jedan od najvažnijih trenutaka u savremenoj teoriji zbog naglašavanja razlike između pola i roda, odnosno uvođenja ovog problema u krug najvažnijih teorijskih pitanja. Razdvajanje i preciznije pojašnjenje dva pojma uvelo je revoluciju u sferi humanističkih disciplina, relativizujući i raskidajući viševekovne okoštale stereotipe. Socijalni konstrukt naših muško-ženskih uloga proizšao iz apriornog i nesumnjivog polnog identiteta sa svim socijalno modelovanim posledicama razbijen je i razlistan u nove diskurzivne prakse. To pre sve-

²⁴ Videti, Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London: Faber and Faber, 2000.

ga znači da sva tela na osnovu pola nisu ista. Međutim, bez obzira na supstance, čvrste ili tečne koje određuju pol tela i bez obzira što se neke od ovih razlika mogu delimično izbrisati ili negirati, to ipak nije dovoljno za stvaranje nečijeg rodnog identiteta.

Postmodernističke teorije, naročito feminističke teorije (Džudit Batler, Elin Dajmond, Sju-Elen Kejs) razradile su teorije o "telu" i oblike njegove eksploracije kao što su pornografija, sado-mazohizam, fetišizam, i muška opsesija seksualnošću i telesnom estetikom (mladost i lepotu), kao i druge "muke s polom", odnosno rodom koje su dovedene do ekstrema u telesnim i video performansima Eni Sprinkl i Orlan.²⁵ U vreme kada je Džudit Batler objavila svoju knjigu *Tela koja nešto znače* 1998. godine, prodor nove vrste učenosti i nove vrste naučnica u sam vrh američke akademske strukture, novi iskorak izvan granica feminizma kao političke ideje i smelo oprobavanje novog načina mišljenja i novog pristupa idejama, ali i novog načina ponašanja, više nisu bila egzotična pojava osamdesetih, već se radilo o jednom širokom kulturnom fenomenu. Univerzitet nisu više činile ideje, već i tela koja misle i delaju, odnosno svesno naglašavanje ličnog izleda jedne nove generacije feminističkih teoretičarki koje su se pojatile osamdesetih godina prošlog veka: Avital Ronel, Džejn Galop, Gajatri Čakravorti Spivak, Iv Kosovski Sedžvik, Pegi Felan i Džil Dolan koje misle i nastupaju na sasvim poseban i angažovan način. Uprkos što su veoma različite, ove predstavnice novog feminističkog načina mišljenja poseduju nekoliko zajedničkih osobina: bliskost teoriji dekonstrukcije, politički angažman, interes za masovnu kulturu i fenomene koji pripadaju manjinskim kulturnama i kontra-kulturnama, i možda najvažnije, novi, sasvim slobodan, kreativan i krajnje ličan pristup delanju

i pisanju. U kontekstu konzervativne američke akadem-ske sredine podrazumeva se da "univerzitetske žene-umetnice performansa" pripadaju post-marksističkoj levici koja strasno prihvata, ali i intenzivno preispituje politike identiteta.²⁶

U knjizi *Tela koja nešto znače*, najuticajnijem ostvarenju "univerzitetskih žena-umetnica performansa", Džudit Batler se usredsređuje na preispitivanje samog pojma ponavljanja koje proizvodi društvene i jezičke stereotipe i norme. Ona se zapravo teorijski suočava sa normativnom snagom jezika koji neminovno proizvodi subjekte koji ga upotrebljavaju. Najzad, ona jeste *performance artist*, ne zbog insistiranja na imidžu ili otvorenog ispoljavanja seksualne orientacije, nego, pre svega, zbog sopstvenog nepoverenja u jezik kao normativnu snagu. Jezik, smatra Džudit Batler, nije dovoljan za mišljenje. U jednoj od njenih reakcija na pogrešna i lakonska shvatanja ideje "performativnosti roda" Džudit Batler se izjašnjava protiv stava "da je rod izbor ili da je rod uloga, ili da je rod konstrukcija koja se nosi kao odelo koje oblačimo svakog jutra, kao da predstoji 'neko' ko prethodi rodu, neko ko odlazi u garderobu roda i promišljeno odlučuje kog će roda biti danas."²⁷ Upravo u razmatranju teatralnosti, ona dotiče granicu perfomativnosti koja je zapravo materijalna i telesna: "performans kao omedeni 'čin' razlikuje se od performativnosti utoliko ukoliko se ovo drugo sastoji u ponavljanju normi koje prethode, ograničavaju i nadilaze izvodača i u tom smislu ne mogu se računati kao fabrikacija izvodačeve 'volje' ili 'izbora'; dalje, ono što je 'izvedeno' (*performed*) služi da prikrije, ako ne i porekne, ono što ostaje mutno, nesvesno, neizvodljivo (*unperformable*). Svođenje performativnosti na performans bilo bi velika greška."²⁸

²⁵ Na primer, performans Orlan *Je suis une homme et un femme* (Ja sam jedna muškarac i jedan žena) čiji je tekst bio isписан na plakatu koji je ona koristila u svom performansu poigravanja rodnim identitetima. Videti, Kate Ince, *Orlan-Millennial Female*, Oxford, New York: 2000.

²⁶ Videti, Branislav Jakovljević, "Prostrelne rane diskursa: Premetanje performativa Judith Butler," u Džudit Batler, *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama pola*, (prevod Slavica Miletić), Beograd: Samizdat B92, str. 299-319

²⁷ Judith Butler, "Critically Queer," citirano u Branislav Jakovljević, op. cit., str. 317.

²⁸ Ibid.

Jedna druga teoretičarka, ovog puta teatra, Žozet Feral, je takođe nastojala da artikuliše i sistematizuje teorijske diskurse tela, oslanjajući se na aktuelnu problematiku izvođačke prakse i njene veze sa teorijom teatra.²⁹ Ona ističe da u današnje vreme ne postoji jedna jedina naučna, odnosno sveobuhvatna pozorišna teorija, već samo mnoštvo teorijskih pristupa koji se bave suštinom pozorišne, odnosno izvođačke prakse. A na ovako široko postavljenom polju teatra i izvođačkih umetnosti postoje različiti "vektori" promišljanja i teorijskog delovanja.

Kao prvi, Feralova navodi analitičke teorije teatra koje za svoje polazište uzimaju izvođenje kao gotov proizvod i bave se analizom različitih strukturizacija izvođenja, recimo razmatranjem tela, pokreta i glasa izvođača, odnosom teatra i društva, itd. da bi se došlo do saznanja, odnosno boljeg razumevanja predstava i procesa koji se odvija između izvođača i gledaoca, izvođača i prostora, kao izvođačevog tela i glasa (pozorišna antropologija Euđenija Barbe, odnosno semiologija, sociologija, psihologija, komunikologija, recepcija). Producčijske teorije se odnose na proces umetnosti izvođenja do kojih su došli sami praktičari kako bi razvili svoju umetnost u koju ona svrstava velikih broj različitih koncepata, auto, mikro, i makro poetike, sisteme i metode od Stanislavskog, Apije, Krega, Mejerholjda, Brehta do Grotovskog, Šeknera i Bruka. Kako granice između analitičkih i producčijskih teorija teatra nisu oštreti, često dolazi do preklapanja, stoga Žozet Feral pruža naznake jedne nove teorije, tzv. *teorije trećeg vektora*, koja nastaje kao rezultat njihove "saradnje" i "dijaloga", odnosno zajedničkog "cilja" i teoretičara i praktičara. Primeri za ovo bi bile studije izvođenja (*Performance Studies*) kao centralni i najorganizovaniji diskurs savremene teorije iz izvođačkih umetnosti i njegovi najprominentniji predstavnici, Ričard Šekner, Herbert

Blau, Džozef Roač i Filip Zarili. Na primer, Šekner kao performans definiše širok spektar različitih praksi od rituala, sporta, svih oblika popularne zabave, preko svih vidova izvođačkih umetnosti, do javnih izvođenja društvenih, profesionalnih, rasnih, i klasnih uloga, kao i konstrukcija u medijima i na internetu, njihove procese i fenomene koji se artikulišu u teorijski objekt studija performansa, čiji je on jedan od rodonačelnika. U zborniku radova, *Teaching Performance Studies (Predavati studije izvođenja)* načinjen je pokušaj da se sistematizuje još uvek disperzivna i nekoherentna savremena teorija iz izvođačkih umetnosti, kroz predstavljanje različitih pristupa i metoda studija izvođačke umetnosti kao akademske discipline i kao centralnog diskursa savremenih teorija iz izvođačkih umetnosti. Mada studije performansa ne pokrivaju sve postojeće diskurse savremenih teorija iz izvođačkih umetnosti, ovaj zbornik ukazuje na one najrazvijenije.³⁰

Kao i u slučaju teorije iz izvođačkih umetnosti, postoji i teorija u izvođačkim umetnostima koja je specifična teorijska praksa relativno direktnog upliva teorijskih diskursa u umetnički rad. Ova umetnička praksa bavi se direktnim prevođenjem teorijskog diskursa na umetnički plan, odnosno uključivanjem teorijskih tekstova, koncepata, teza, i procedura u specifičnu umetničku izvođačku praksu. Ovde bi savremenu teoriju trebalo shvatiti kao diskurs koji sam po sebi nije ništa drugo do društvena praksa koja nastaje u interdiskurzivnoj mreži društva.³¹ Teorija u izvođačkim umetnostima nastavlja i razvija dalje performativne, interventne i konstruktivne materijalne aspekte teorija koje se pojavljaju i materijalizuju u savremenom svetu izvođačkih umetnosti koje ona radikalizuje ili izvodi do krajnje moguće instance. Primeri radikalizacije performativnog aspekta savremene teorije u izvođačkim umetnostima mogu se naći, više ili manje eksplicitno, u mnogim savremenim

²⁹ Videti, Josette Feral *Prema teoriji rasplinutih grupacija*, ZOR, br. 1, Matica Hrvatska, Zagreb, 1996, str. 202-207

³⁰ Videti, *Teaching Performance Studies*, Nathan Stucky i Cynthia Wimmer, eds., Carbondalle: Southern Illinois University Press, 2002.

³¹ Videti, Ana Vučanović, *Teorijska praksa u svetu izvođačkih umetnosti na prelazu iz XX u XXI vek*, neobjavljena doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2003.

radovima u oblasti ženskog, feminističkog, gej, lezbejskog i queer performansa (npr. Orlan, Lori Anderson, Keti Aker, Eni Sprinkl, Ron Ati, Franko B, i itd.) Ovi umetnici, neposredno, a ponekad i vrlo jasno, uključuju neke teorijske koncepte i teze iz studija kulture, teorija roda, feminističkih, gej, lezbejskih i queer teorija, teorijske psihoanalyze, ali različitih teorijskih graničnih područja i medupodručja, kao elemente umetničke prakse, koristeći ih da problematizuju ustaljene, paradigmatske umetničke procedure. Ovde se radi o "identitetskim paradigmama izvođača" (Ana Vujanović), kao npr. o heteroseksualnoj matrici muškog pogleda na scensko telo i pogleda scenskog tela (Eni Sprinkl), o harizmatskom subjektivitetu solo performer-a, autoperformerima konceptualnog i poznokonceptualnog *performans arta* (Ron Ati, Franko B, Milica Tomić, Raša Todosijević).

U nekim slučajevima, u umetnosti kao teorijskoj praksi, teorija u izvođačkim umetnostima izvodi performativni aspekt teorije do krajnje moguće instance, gde se sama umetnička scena pojavljuje kao poprište javnog, teorijskog rada, što je karakteristično za noviju konceptualnu i vizuelnu umetnost, ali i dramske komade Elen Ksiju, odnosno režije njenih komada Ariane Mnuskin ili režije Ričarda Foremana tekstova Keti Aker. Ovakva praksa se prepoznaje i u predstavama internet teatra i sajberperformansa, u kojima se ponekad konfrontira živo izvođenje sa ekranskom slikom, od označiteljskih praksi kulture do problema medijskih posredovanja i prezentacija tela i društvenih identiteta (Marsel Li Roka, Desktop teatar).³² S obzirom da je neodvojiva od umetničkog rada, ovu praksu teorije u izvođačkim umetnostima najčešće izvode sami umetnici, poput Lori Anderson (muzika), Žana Lika Godara (video), Žeroma Bela (ples), Koko Fusko (teatar), Raše Todosijevića (konceptualna umetnost), itd., a naročito francuske umetnice Orlan. U njenim "performansima" tekstovi, koji se bave kulturnim i rodnim identitetom, koriste se dvostruko: i kao doslovan verbalni tekst performansa

(Orlan tokom performansa čita između ostalih i tekstove Julije Kristeve, Mišela Sereza, i Antonena Artoa) i kao procedura preuzeta iz teorije i prevedena u umetnički diskurs kroz hirurške zahvate na licu autorke, koji ga iz performansa u performans transformišu prema standardima ženske lepote kroz zapadnu istoriju umetnosti.³³ Ovo je takođe prisutno i u savremenom konceptualnom plesu Žeroma Bela koji se gotovo u celini može smatrati poprištem javnog i živog teorijskog rada kroz umetnički diskurs plesa. U jednom od svojih plesova, *Poslednja predstava (Le dernier spectacle)* Bel uzima, kao problemsko polazište, Bartove tekstove *Nulti stepen pisma* i *Smrt autora*, čije koncepte i teze ispituje živim izvođačkim telom, pokretom, scenom. Takođe, postoje i granični slučajevi, gde teoriju u izvođačkim umetnostima ponekad sprovode i teoretičari izvođačkih umetnosti kako bi je što više ispitali i problematizovali, poput Alana Badjua, Ričarda Šeknera, Herberta Blaua, Martina Spanbergera, itd.

Frensis Bekon, 1993.
koreografija: Ismail Ivo
Foto: Kristijan Brašvić



³² Videti www.desktoptheater.org, 2003.

³³ Videti www.orlan.net, 2003.



Endi Vorhol,
Dame i gospoda / Sex parts / Torzoi
©Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York

Seriju performansa iz devedesetih godina, odnosno javne operacije estetske hirurgije, Orlan je započela u maju 1990. godine u Njukastlu kao performans projekat, *Reinkarnacija svete Orlan* (*The Reincarnation of Saint Orlan*), koja je nastavljena širom sveta. Sama Orlan ovu seriju performansa naziva *operacionim teatrom*. U svom najjednostavnijem obliku to je čitav niz pravih, uživo izvedenih operacija na delovima njenog lica, prema tradicionalnim modelima zapadne umetnosti: čelo prema Leonardovoj Mona Lizi, oči prema Žerardovoj Psihi, nos prema skulpturi Dijane iz Fontenbloovske škole, usta prema Bušerovoj Evropi i brada prema Botičelijevoj Veneri. Orlan je ovim projektom pokušala da preispita brojne probleme aktuelnih kulturnih identiteta savremenog globalnog društva, pitanje medicinske i umetničke etike, tradiciju (francusku, katoličku, klasičnu, baroknu), kao i recentne psihoanalitičke teorije (Lakan, Kristeva), mehanizme fetišizacije, koncepciju performativnosti rodnih identiteta (Džudit Batler), različite aspekte tela (medicinsko telo, odnosno telo na operacionom stolu, žrtvovano telo, telo kao kulturni artefakt), odnos tela i tehnologije, sociološko istraživanje estetske hirurgije, pop kulturu, modu, itd, sve do veoma popularnog žanra "bolničkih tv-serija". Uz to, Orlan je napisala neku vrstu teorijsko-umetničke autobiografije i manifesta, pažljivo birajući nazive za umetničke radove, u kojima implicira brojna tekstualna umrežavanja svog diskursa: *Operacijska opera* (*Operation Opera*), *Žrtvovanje* (*Sacrifice*) i *Dala sam svoje telo umetnosti* (*I Gave My Body to the Art*), itd. Mada su teorijske i kulturne mreže Orlaninih performansa nepobitne, ovi performansi su visoko-teatralizovani i ispunjavaju mnoga formalna očekivanja postmodernističkog teatra. Većika pažnja se posvećuje vizuelnom aspektu performansa, koriste se video ekrani i kompjuterska animacija, mikrofoni, scena i kostimi koje su za sve učesnike, pa čak i hirurge dizajnirali kreatori Pako Raban i Isei Mijake. 1

sama Orlan se pojavljuje kao mitska queer figura čiji je svaki segment fetišistički isplaniran (na primer, nje-na kosa je do pola obojena u plavo po kojoj se slija crvena krv za vreme operacije). Ipak, s druge strane na operacionom stolu se nalazi realno-medicinsko telo, izvodači su pravi hirurzi koji vrše pravi zahvat, itd. Doslovni telesni čin je doveden na scenu, a samo izvođenje prelazi granice mogućeg u teatru, kao potvrdu Lanjanove teze da upravo istina ima strukturu fikcije.

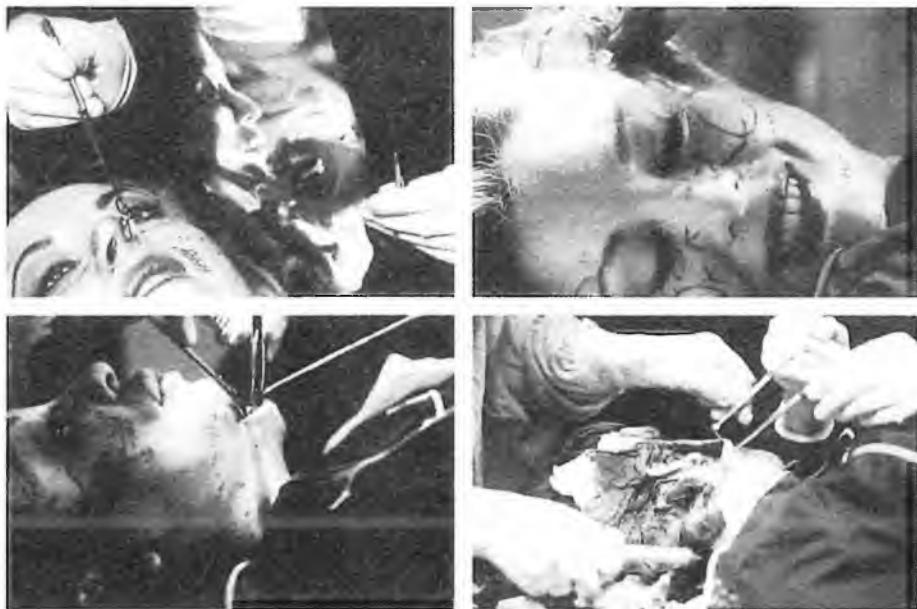
Ova serija performansa otvara veliki broj etičkih pitanja, tačnije gde se nalazi granica ljudske izdržljivosti? Kako doživljavamo i vrednujemo različita društvena iskustva (npr. nepravde, opresnje, torture i otuđenja), iz šreg ugla ekonomске i političke borbe za ravnopravnost? Kako definišemo tehnološku/tehnokratsku dominaciju u stvaranju i dostizanju samo-predstavljanja na sceni (biti/postati)? Takođe, ako uzmemu u obzir da savremena izvodačka delatnost, novo plesno i fizičko pozorište, crpi svoju energiju iz direktnog, empirijskog saznanja telesnih senzacija, emitujući svoj doživljaj ekonomskog, političkog, društvenog i kulturnog nasilja preko telesnog nasilja na sceni (gde su ogoljena tela dovedena do krajnosti) pred viviseckim pogledom gledaoca, koristeći brutalne poruke telesnih izlučevina (krvi, znoja, suza, povraćanja, izmeta, sperme), onda se nameće pitanje gde se nalazi granica između brutalnosti kritikovanog konteksta i brutalnosti izraza? Tačno je da to predstavlja šok neposrednog događaja, odnosno tela, koji Julija Kristeva definiše kao znak revolucionarnog zaokreta od "ideološke pitomosti uglavljenog teksta" na pozornici, ali zbog čega se ova dela još uvek suprotstavljaju i pružaju otpor sumnji kritičke teorije prema "istinitosti" emocija ili ličnog iskustva (Johannes Biringer)?³⁴

Na određen način, Orlan zaokružuje jedan od fokusa istraživanja statusa tela na sceni, odnosno razmatranje uloge ljudskog tela kao istorijskog i kulturnog

34 Videti Johannes Birninger, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.

fenomena koji je omogućio transformaciju pozorišta od dramskog teatra (pozorište XIX veka), preko pozorišta slike (istorijska avangarda) do novog fizičkog teatra; od diskurzivne do figuralne komunikacije koja određuje postmodernističku misao o telesnom diskursu (npr. odnos između "sopstva" i "drugosti", odnosno heteroseksualnosti i homoseksualnosti). Ljudsko telo na pozornici se takođe može definisati kao simbolična mašina koja kroz strukturu umetničkog izraza i društvene metafore ukazuje na razvoj odnosa prema telesnom u umetnosti performansa na zapadu od šezdesetih godina prošlog veka do danas. To bi trebalo da pruži osnovu za ponovno promišljanje o odnosu konvencionalnog sagledavanja tela kao prirodne kategorije u klasičnom pozorištu, kao i njegovog ograničenja u modernom izvođenju. Neograničene mogućnosti umetničkog izraza ljudskog tela kao posebnog semantičkog instrumenta daju fizičkom teatru, performansu i telesnoj umetnosti posebno mesto u modernoj umetnosti, što naravno ukazuje na nužnost uspostavljanja opšteg umetničkog i teorijskog kriterijuma u definisanju statusa ljudskog tela na sceni.

ALEKSANDRA JOVIČEVIĆ



Omnipresence, 1992.
autor Orlan

Jedna, Druga, Treća... n-ta PLEŠUĆA TELA

Koje telo?
Imamo ih više...
*Rolan Bart**

FUNKCIJA TELA U SAVREMENOM POZORIŠTU

115

ARHEOLOŠKA QUEER KONCEPTUALIZACIJA RETORIČKOG TELA-MAŠINE BELOG BAleta**

Idealno žensko, bezobjektno, univerzalno, sublimno, retoričko, falusno, glatko, transparentno, dobro-ravnomerno osvetljeno belo plešuće telo na pozornici Zapada. Lepi objekt za uživanje oka posmatrača. Ne posmatračice. Za uživanje pogleda koji glatko klizi i čiju glatkoću klizanja regulišu socijalni mehanizmi percepcije, a pomažu i fokusiraju 'podrške' baletskog igrača, najbližeg saučesnika na sceni. Onog koji a parte namiguje publici: *Vidi Ovo*, skrećući pogled sa sebe na Nju. Na *to* telo, na promičući/izmičući objekt ne za obično zadovoljstvo (*plaisir*)

* Bart, Rolan, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad; Oktoih, Podgorica, 1992.

** 'Arheologija' – Fukova (Foucault) novo-istoričistička metoda, kasnije zamjenjena 'genealogijom' – je ovde upotrebljena kao metod svake pojedinačne priče, dok se ceo tekst ostvaruje njihovim genealoškim vezama. Vid. Michel Foucault, "On the Ways of Writing History" i "Nietzsche, Genealogy, History", u *Aesthetics, Method, and Epistemology*, James Faubion (ed), Penguin Books, London, 2000, str. 279–295 i 369–391; i Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd; IK Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1998. U tom smislu, queer konceptualizacija plesa otkopava bočne istorijske narativne, neuklopljene, čudne, odbačene, zanemarene poglеде/priče koje ne ulaze u osnovni istorijski tok, konstruisan dominantnim ideološkim paradigmama. Cilj tog *queeringa* je da te paradigmne razlabavi po šavovima nemogućih tela. O istorizaciji baleta i plesa, vid. i Bojana Cvejić, Tanja Marković, Ljubiša Matić, Maja Mirković, Miško Šuvaković, Ana Vučanović, "Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: diskursi, poze i transgresije plesa", *Tkh*, br. 4, Beograd, 2002, str. 12–36



1 Mari Tagioni
2 Grupa nepoznatih balerina, Petrograd 1892.
3 Nižinski
4 Rudolf Nurejew i Karin Kan
5 Margot Fonteyn

- već za orgazmatično uživanje (*jouissance*)! Za nekazivo, bestidno, odurno, opskurno, pverzno. Za potrošačko. Za uživanje koje se u običnom svakodnevnom životu građanina (naročito gradanke): Ne treba. Ne može. Ne sme. Ne. Za ono koje će baš zbog tog 'Ne treba. Ne može. Ne sme. Ne.' postati 'transgresivna' praksa, dozvoljena samo na *drugoј sceni*: sceni umetnosti/nesvesnom pojedinca. Za ono koje će baš zbog tog ludila Zakona (Žižek) da ga proizvede kao svoju vlastitu transgresivnu praksu postati tako privlačno, željeno, sanjano, žuđeno, *fort-da*, nedostupno, izgubljeno, poludelo, Realno, *fort-da*, neposlušno, nepokorno, nedostižno, nemoguće, (ne)zamislivo užasno, *fort-da*, strašno, neizdrživo, krajnje, ono. Nemogući objekt želje;

Lakanovo 'malo a' (*objet petit a*). Zjapeća rupa u označiteljskom poretku Tela koja se stalno mora držati otvorenom-pod-kontrolom.

...i evo ga, nepodnošljivo Zapadno telo uživanja izlazi na pozornicu i lako, božanski, bestelesno, bestežinski, bezinteresno, nevino, belo, virtuzno pleše. Dobro-ravnomerno osvetljeno, bez neravnina i individualnosti, daje se pogledu kao sublimno. Kao ono koje krije tragove proizvodnje/tragove želje. Koje krije društvene ugovore, godine rada, tehniku, vežbe, probe, bol, političku torturu za jednu imaginarnu transcendenciju. Koje krije honorare, karte, krojačke radionice, sale sa ogledalima. Koje krije čitav 'svet baleta', izuzetnu instituciju građanskog društva koja ga uspostavlja i nudi kao produkt za razmenu i potrošnju. Ne, ničega od cele te prljave, umašćene, surove ekonomsko političke mašinerije Zapadne modernosti nema na tom sublimnom belom plešućem telu.¹ Sublimno, ono koje nemoguće krajnje orgazmatično uživanje čula podiže na (višu) razinu civilizacije – humanističku univerzalizujuću transcendentiju pojedinačnog i telesnog, visoko kodifikovanom retoričkom tehnikom. Materijalno, gradansko političko-ekonomsko, ekonomimetičko – i eto vam tog sublimnog.² Istorija baleta je krvava politička istorija modernog Zapada. Istorija klasne borbe izvedena na sceni umetnosti. Istorija koja skriva biopolitičke procedure jednog društva za koje je telo topovsko meso (od hrišćanske religije preko Dekartove /Descartes/ filozofije), sa baletske scene uloženo u očuvanje imaginarnog totaliteta tog društva, totaliteta koji se na nivou primarne strukture uvek pojavljuje kao ne-ce洛vit (*pas-tout*). I tako iz veka u vek (17, 18, 19, 20), od grada do grada, od scene do scene, belo sublimno telo pleše na vrhovima prstiju za gradanska čula kao ono univerzalno i transcendentno koje svojom belom nevinošću reprodukuje nešto, zapravo, sasvim partikularno i materijalno: ekono-politički konstituisanu patrijarhalnu strukturu modernog Zapadnog građanskog društva.

¹ Vid. i "Umetnost, družba/tekst", (Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž), *Problemi-Razprave*, št. 3-5, Ljubljana, 1975.

² O ekonomimezisu vid. Žak Derida, "Ekonomimezis", *Treći program RB*, br. 112, Beograd, 2001, str. 175-209.

ARHEOLOŠKA QUEER KONCEPTUALIZACIJA INDIVIDUALNIH TELA MODERNOG PLESA

Krah. Individualno, espresivno, humanističko, gimnastičko, fiskulturalno, egzotično, mističko, metafizičko, formalističko, visokostilizovano, samorefleksivno, kritičko, cerebralno, doslovno, indiferentno, bihevioralno, minimalno, loše-neravnomerno osvetljeno plešuće telo na pozornici Zapada. Dvosmisleni objekt za uživanje oka i refleksiju posmatrača. Konačno, i pošmatračice.

...Tragovi (označitelja) se nikada ne mogu sasvim prekriti. Ma kako lebdeća bela pačka meko padala po njima kao veo neupitne nevinosti. Mlaz želje. Fluks. Telo je mašina želje! Jedna mašina proizvodi fluks: druga ga preseca (Delez /Deleuze/, Gatari /Guattari/).³ Tragovi proizvodnje/želje prodiru u glatkoću medijske površine lepog komada baletske umetnosti. Kritika belog baleta započinje onda kada je na beloj glatkoći plešućeg tela pokazana (i) otvorena naprsilina.⁴ Glatkoća više nije tako cela, glatka, bela... Na sceni se početkom 20. veka pokreće erupecija proizvodnje/želje. Na telu se izrezuju/pokazuju brazde, rane, rezovi, pukotine, šavovi; individualni bol, napor izvedenog pokreta, opiruća muskulatura, fiziologija koja izdaje; tragovi telesnih tečnosti, tragovi zupčanika ekono-političke mašinerije; ožiljci biopolitičkih procedura na nesavršenom krhkem telu. Na pozornici je ugašeno dobro-ravnomerno osvetljene. Pojavljuje se individualno telo.

Individualno telo modernog plesa (modernizam, avangarda, visoki modernizam, neoavangarda) je prvo plešuće telo modernog Zapada koje pokazuje bitnu Lakanovu strukturaciju pogleda – a to je da objekt gleda pogled, i to u onoj istoj tački u kojoj ga pogled hvata. Pogled je telesni organ. Ne oko, pogled. Telo modernog plesa ga gleda izravno sa scene kao ona plutajuća kon-



1 Isidora Dankan
2 Loi Fuler
3 Maga Magazinović
4 Meri Vigman
5 mers Kaningam
6 Ivon Rajner

zerva sardina koja je uhvatila pogled mladog Lakana na ribarskom brodiću. Monstruoza hvataljka. Telo modernog plesa nije univerzalno i transcendentno. Ono je materijalno i pojedinačno. Oslobođeno logocentrične zamisli plešućeg tela kao transportnog sredstva za prenos ideja, plešuće telo se emancipuje u rasteru između ekspresije i doslovnosti.⁵ U tom rasteru – osim ekspressivnog (Meri Vigman /Mary Wigman/, Dorotea Albe /Dorothea Albe/, Valeska Gert) i doslovnog (Mers Kaningam /Merce Cunningham/, Džadson Dens Kompani /Judson Dance Company/) – plešu brojna moderna tela:

³ Žil Delcz i Feliks Gatari, *Anti-Edip – Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

⁴ Vid. razlike baleta i modernog plesa u Susan Au, *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London, 1988.

⁵ Vid. "Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka...". O doslovnosti i prisustvu vid. Michel Fried, "Art and Objecthood", u *Minimal Art*, Gregory Battcock (ed), E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968, str. 116–147; a problematizacije u Elinor Fuchs, "Presence and the Revenge of Writing – Re-thinking Theatre After Derrida", PAJ, nos. 26–27, 1985, str. 163–173; i Marvin Carlson, "The Resistance to Theatricality", *SubStance*, 31, nos. 1/2, 2002.



Stiv Pekston

populističko kabaretsko Loi Fuler (Loie Fuller), formalističko mašinsko (Oskar Šlemer /Oscar Schlemmer/, Nikolaj Foreger /Nikolai Forreger/), egzotično (Rut Sent Denis /Ruth St Denis/, Ted Šoun /Ted Shawn/), fiskulturno gimnastičko (Rudolf Laban, Maga Magazinović), neuniverzalno visokostilizovano (Marta Grejem /Martha Graham/, Doris Hamfri /Doris Humphrey/, Erik Hukins /Erick Hawkins/)... Ona se znoje, muče, uživaju, naprežu, gledaju, govore, pokazuju i poprečno-prugastu i glatku muskulaturu. Uspunjena, umočena, prelivena telesnim fluidima i individualnom emocionalnošću-mi-saonošću... I ne samo da se individualizuje, telo moder-

nog plesa se i subjektivizuje. Dobija suvereno-autorsko (plesačko-koreografsko) ime: Loie Fuller, Martha Graham, Doris Humphrey, Ruth St Denis, Ted Shawn, Rudolf Laban, Isidora Dankan /Isadora Duncan/, Mary Wigman, Oskar Schlemmer, Harold Kreuzberg, Dorothea Albe, Merce Cunningham... i na pragu savremenog plesa Ajvon Rejner /Yvonne Rainer/, Robert Morris /Robert Morris/, Simon Forti /Simone Forti/, Triša Braun /Trisha Brown/, Stiv Pekston /Steve Paxton/, Laura Din /Laura Dean/, Džoan Džonas /Joan Jonas/, Lusinda Čajlds /Lucinda Childs/, Meredit Monk /Meredith Monk/... Plešuće telo-subjekt ulazi u diskurs: Šta plešač hoće? Autor? A ona? Šta žena želi? Plesačica? Autorka?

Plesni ekspresionizam (prve decenije 20. veka) je bio usmeren na oslobođanje plešućeg tela od mimo-tičkih i tehničkih procedura belog baleta i ponudu direktnog gesta tela kao individualnog, originalnog, autentičnog i neponovljivog izraza unutrašnjih stanja umetnika/ce. Univerzalnost estetskog uživanja u idealnom baletskom telu je zamerjena univerzalnošću humanističkog izraza autora/ke kao centriranog Subjekta sveta. Doslovni ples Cunninghama i Džona Kejdža (John Cage) (40e, 50e) prekida sa univerzalnim, transcendentnim, sublimnim, metafizičkim.⁶ Na sceni se pojavljuje samo telo – prisutno, indifirentno, bihevioralno. Telo, kao prazni označitelj plesa, pokreće se materijalnim konceptualnim shemama kojima nisu potrebne metafizičke verifikacije. Telesne tehnike modernističkog i neoavangardnog doslovnog plesa nisu u službi ničeg drugog do samog plesa. Mimimalni ples (kraj 50ih, 60e) radikalizuje tu praznu tehniku i zahtev za doslovnim, nemetaforičkim i nesimboličkim prisutnim plešućim telom, kojem su sad dopušteni i pokreti koji nisu plesni, već pripadaju različitim neplesnim i neumetničkim praksama.⁷ Telo minimalnog plesa je raz-

⁶ Vid. o ovoj umetničkoj paradigmii u Moira Roth, *Difference/Indifference – Musings on Postmodernism; Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

⁷ Vid. Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in The Quantitatively Minimal Dance Activity Midst The Plethora, OR An Analysis of Trio A", u *Minimal Art*, Gregory Battcock (ed), E.P. Dutton & Co. INC, New York, 1968, str. 263–273.

mislio i reklo: "NE spektaklu ne virtuoznosti ne transformacijama i magiji i stvaranju uverenja ne glamuru i transcendenciji predstava zvezda ne herojskom ne anti-herojskom ne lošim slikama ne ukljucenosti performera ili gledaoca ne stilu ne kempu ne zavodenju gledaoca posredstvom moći izvođača ne ekscentričnosti ne kretanju ili bivanju pokrenutim"⁸. Posle toga, plešućem telu (*kao da*) ništa više nije ostalo za osporavanje.

ARHEOLOŠKA QUEER KONCEPTUALIZACIJA DIZAJNIRANIH PERFORMATIVNIH TELA SAVREMENOG PLESA

Mada. Evo ih. Tela na Globalnoj sceni savremenog plesa! Mnoštvo pojedinačnih političkih (fukoovski) plešućih tela: dizajniranih performativnih, kao sad-i-ovde prisutnih a odloženih, posredovanih, konstruisanih kompleksnim društvenim i kulturnim sistemima reprezentacija.⁹

Među izvedbeno-političkim telima savremenog (postmoderni, pozno-postmoderni, konceptualni) plesa, ima brojnih, različitih, neuporedivih, nesamerljivih, neprevodivih, raskolničkih tela: individualnih, ličnih, kvazi-individualnih, – privatnih i – subjektnih, repetitivnih, autobiografskih, patetičnih, zavodljivih, grupnih, javnih, ciničnih, multipliciranih, rascentriranih, nemimetičkih, mimetičko mimetičkih, rodnih, polnih, seksualnih, sexy, erotskih, uživalačkih, potrošačkih, spektakularnih, hetero, – homo – i biseksualnih, artificijelih, muških, ženskih, hermafroditskih, androginih, čulnih, čudnih (*queer*), nervoznih, terorističkih, *camp*, zavodničkih, mašinskih, tehno, *cyborg*, digitalnih, virtuelnih, avatarskih, ekranskih, odloženih, prebrisanih, industrijski proizvedenih, ranjivih, fragilnih, aformativnih, protetičkih, hendikepi-

ranih, meta, neposlušnih, robovskih, ne-zooloških (*zoe*), bioloških (*bios*), multi-, inter- i trans-kulturalnih, *new age*, Imperijalnih, globalnih, politički korektnih, (slučajno i namerno) politički nekorektnih, događajnih, *macho*, feminiziranih, transgresivnih, hrapavih, nesavršenih, monstruoznih, samorefleksivnih, misaonih, ne-plesnih, anti -



1 Pina Bauš
2 An Terez de Kirsmeier
3 Akram Kan
4 Katarina Kozira
5 Žerom Bel

⁸ Yvonne Rainer, 'NO Manifesto', iz "Parts of Some Sextets", u *Work 1961–1973*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, str. 51.

⁹ Vid. *Bodies of the Text; Dances as Theory, Literature as Dance*, Ellen W. Goellner ft Jacques Shea Murphy (eds), Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 1994; poslednji broj časopisa *Maska*, št. 82–83, Ljubljana, 2003; kao i tekstove Bojanе Kunst na www.kunstbody.org; i tekst Goran Sergej Pristaš, "Objektivacija" ("Objectification"), *Maska*, št. 78–79, Ljubljana, 2003, str. 15–18 (86–89); itd.

-plesnih, glupih, označiteljskih, diskurzivnih, inteligibilnih, (ne)željenih, fetišističkih, konceptualnih, teatralnih, kvazi-doslovnih, nedoslovnih, kritičkih, nežnih, teorijskih, kulturnih, ekonomskih, dekonstruktivističkih, (ne)svesno političkih.

Savremeni ples se izvodi preko tačke vrhunca auto-referentnog plesnog modernizma, u najširem potezu od postmodernog (70e, 80e: ranije autorke minimalnog plesa - Yvonna Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs i dr, Twajla Tarp /Twyla Tharp/, Molisa Fenli /Molissa Fenley/, Pina Bauš /Pina Bausch/, Suzan Linke /Susanne Linke/, Karolin Karlson /Carolyn Carlson/, Vilijam Forsajt /William Forsythe/, Jan Fabr /Jan Fabre/ i dr), kroz pozno-postmoderni (druga polovina 80ih, 90e, prva polovina 00ih: An Tereza de Kersmaker /Anne Teresa De Keersmaeker/, Majkl Klark /Michael Clark/, DV8, Džonatan Barouz /Jonathan Burrows/, Gregori Vujani /Gregory Vuyani/, Sidi Larbi, Robert L Paž /Robert LePage/, Akram Kan /Akram Khan/, Human Šarifi /Hooman Sharifi/, Iztok Kovač, Emil Hrvatin, Bad.Co i dr),¹⁰ do konceptualnog (druga polovina 90ih, prva polovina 00ih: Žerom Bel /Jérôme Bel/, Ksavie L Rua /Xavier Le Roy/, Boris Šarmac /Boris Charmatz/, Tomas Lemen /Thomas Lehmen/, Tom Pliške /Tom Plischke/, Tino Segal /Tino Sehgal/ i dr)¹¹ plesa. Ali, sada plesa kao umetnosti u doba kulture, kao diskurzivne prakse koja je neautonomna i nezaštićena, koja je kulturna/društvena/politička.

Ako (simbolično) nakon *NO Manifesta* nije ostalo ništa što bi plešuće telo još moglo osporiti, to ne znači da je već osporeno sve što se može osporiti, već znači da suverena (i) jednoznačna kritika više nije moguća. Telo savremenog plesa nije telo sa barikada. Ono je posredovano, nedoslovno, dizajnirano, konstruisano i konstruktivno. Samo telo je gurnuto u društveni –

institucionalni: diskurzivni i materijalni: označiteljski - proces, koji je nekada odslikavalо, izražavalо ili oprisutnjavalо. Plešuće telо gubi raniju stabilnu humanističku poziciju jakog centriranog Autora umetnosti i postaje jedan nesigurno performativni, ali ipak performativni, kulturno-društveni operater. Savremeni ples se izvodi u antihumanističkom Globalnom svetu, u internacionalnom odmakу od antropocentrizma, evro(zapadno)centrizma i logocentrizma. I to ne zato što savremeni Globalni svet hoće da bude pravedniji od ranijeg Zapadnog. Nikako. Odmak se pojavljuje u tome što se aktuelna makro-ekonomska i makro-politička mapa sveta ispisuje kao Imperijalno polje regulacije (Agamben, Negri) transkulturnosti (Wolfgang Velš /Wolfgang Welsch/) umesto univerzalizujuće imperialističke humanističke uravnivilovke po meri Zapada. U tom kontekstu, telо savremenog plesa je tokom 90ih godina isplivalо na prvo mesto među umetničkim instrumentima transkulturne globalizacije. S druge strane, u tom istom kontekstu, plešuća tela menjaju taktilku na onoj liniji na kojoj se ranije pozitivne metode kritike i nauke o baletu i plesu izmeštaju u jedan pokretan i interventan, izvedbeni diskurs – savremenu teoriju plesa. Mada je – donekle za razliku od teorija teatra, muzike, performans arta, filma, književnosti, vizuelnih umetnosti – teorija plesa još uvek često opterećena fenomenalizmom, ona ipak sve više uračunava konstruktivističke mehanizme, ako ne svoje sopstvene ono mehanizme aktuelnog društva i kulture. Sa savremenim plesom je slično. Prilično je mali broj onih plesnih praksi koje se samorefleksivno i intencionalno postavljuju kao političke time što korišćenjem i izvođenjem samog plesnog diskursa izvode označiteljsku dekonstrukciju institucije plesa, plesnog tela i plesnog tela kao institucije (a to se donekle odnosi na koncep-

¹⁰ O postmodernom i pozno-postmodernom plesu vid. "Post-Modern Dance Issue" (temat), *TDR*, 19, no. 1, New York, 1975, str. 3–52; i npr. Roger Copeland, "Postmodern ples", u Selma Jeanne Cohen, *Ples kao kazališna umjetnost*, CEKADE, Zagreb, 1988; i David Michael Levin, "Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy", u *Postmodernism; Philosophy and the Arts*, Hugh J. Silverman (ed), Routledge, New York, 1990.

¹¹ O konceptualnom plesu vid. "Dosje – Jérôme Bel, Xavier Le Roy", Bojana Cvjetić i Ana Vučanović (priр), u "Novi ples/nove teorije" (temat), *TkH*, br. 4, Beograd, 2002, str. 94–122; i jednu poetiku u Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretien, a propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse, Pariz, 2002.



Ksavier Le Roj

tualni ples). Ali, ipak, savremeni ples (naročito ples tokom protekle decenije) se generalno može odrediti kao umetnička praksa telesnih de- i rekonstrukcija sistema posredovanja, ako ne plesnih i prepoznatih kao plesnih, ono bar okružujućih, kulturnih i društvenih. Na različite načine i u različitom stepenu, to važi i za eklektično, meta-teatralno, artificijelno telo-figuru postmodernog plesa i za partikularno posebno telo-kulturalni poligon-proces pozno-postmodernog plesa i za dekonstruktivističko i opiruće ne-plesno i/ili anti-plesno telo aktuelnog konceptualnog plesa.

Za izvođenje, kao i za konceptualizacije i kontekstualizacije tela savremenog plesa, od plesne prakse do

teorije, jedna od najkarakterističnijih procedura je ispitivanje mehanizama, tehnika i praksi zastupanja, prikazivanja i konstruisanja specifičnih kulturnih identiteta na plesnoj sceni. U tom smislu, ono je političko u fukoovskom smislu jer je uvek dizajnirano i nužno performativno. Zadržaću se na ovoj tezi, jer je fundamentalna za shvatanje i pozicioniranje savremenih plesućih tela. Ono što je, dakle, ključno za savremeni ples jeste da se kulturni ili društveni identitet (više) ne odslikava (baletski mimezis), ne izražava (ekspresionistički ples) i ne oprisutnjuje (doslovni i minimalni ples) kroz plesno telo. Umesto toga, razvijaju se i izvode plesne strategije pokazivanja, korišćenja i problematizovanja institucija i medija prikazivanja i konstruisanja kultur-

nih i društvenih identiteta plesnim telom.¹² Savremena plesna tela nisu samorazumljiva. Jak humanistički okvir samorazumljivih truizama koji je uokviravao ranija plešuća tela je dekonstruisan već samim ukazivanjem na performativne i formativne prakse društvenih posredovanja. Savremena plešuća tela su tako uvek upetljvana u kompleksne specifične diskurzivne mreže. U tom okviru, ona su – gotovo bez obzira na sve njihove razlike, pa i nesamerljivosti – uvek dizajnirana (a to znači konstruisana radom društvenih sistema reprezentacija) i performativna (a to znači učestvuju u proizvodnji mehanizama društvenih zastupanja i pokretanja realnosti). Umesto jednoznačnog NE, tela savremenog plesa postavljaju pitanja o strategijama i taktikama izvođenja i konstruisanja plesnog – hetero-, homo-, bi-, poliseksualnog ili androginog; rasno određenog: belačkog, arapskog, crnačkog itd; evropskog, Zapadnog, neevropskog, azijskog ili afričkog; prirodnog, *cyborg*, protetičkog ili digitalnog; prvog, drugog, trećeg ili n-tog; itd – tela. Istovremeno, postavljaju i pitanja o strategijama konstruisanja pogleda koji se kroz gledanje plešućeg tela identificuje kao hetero-homo-, biseksualni, androgini, belački, arapski, crnački, evropski, azijski, afrički, prirodni, artificijelni, prvi, drugi, treći ili n-ti itd.¹³

Ono što je bitno za ovakav pristup plešućem telu jeste da se u savremenom plesu i teoriji plesa ove izvođačke strategije više ne tretiraju kao 'čisto'-umetničke (plesne), estetske kategorije... One su sada uložene kao (potencijalne ili ostvarene) kritike i dekonstrukcije društvenih mehanizama prikazivanja i interpelacija (prizivanja i odazivanja).¹⁴ Poenta je da su tela savremenog plesa usmerena, pre svega, na probleme aktiviranja mikro-politika i njihovih sistema prikazivanja i odazivanja kroz samu umetničku (plesnu) praksu, koje se pojavljuju na



Nikolina Bujas Pristaš

¹² Vid. "Dramaturgija plesa" (temat), *Maska*, št. 66-67, Ljubljana, 2001, str. 21-49. Tipične pristupe analizi rodnog prikazivanja u plesu vid. u Sally Banes, *Dancing Women; Female Bodies on Stage*, Routledge, London-New York, 1998; i Ramsay Burt, *The Male Dancer; Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London-New York, 1995; a u širem okviru *Performing Feminisms; Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case (ed), The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990; *Performing the Body/Performing the Text*, Amelia Jones & Andrew Stephenson (eds), Routledge, London, 1999.

¹³ Vid. Trace Warr & Amelia Jones, "Performing Identity", u *The Artist's Body*, Trace Warr & Amelia Jones (eds), Phaidon, London, 2000, str. 134-161.

¹⁴ Vid. i npr. Jill Dolan, "Practicing Cultural Disruptions: Gay and Lesbian Representation and Sexuality", u *Critical Theory and Performance*, Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (eds), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, str. 263-276.

mestu očekivanja plesnog izraza-tehnike-virtuoznosti-same telesnosti, tradicionalno posmatranih kao autonomno i imanentno-umetnički problemi.

Ovom tretmanu i koncepcijama plešućeg tela su posebno doprinele nove neomaterijalističke teorijske platforme; pre svega studije kulture, a zatim i kasni post-strukturalizam, nova fenomenologija, institucionalne teorije, teorije spektakla i biopolitičke teorije. Sa sistematskim uspostavljanjem studija kulture u brojnim kontekstima tokom protekle dve decenije – kao jednog u osnovi neomaterijalističkog pristupa umetnosti (priступ umetnosti iz pozicije društveno-istorijski-po-litičko-kulturnog konteksta) – dominantni načini razumevanja i pozicioniranja plesnog tela se značajno menjaju. U fokusu interesovanja za plesno telo više nisu umetnički problemi kao specifičnosti jednog autonomnog konteksta (tradicionalni svet baleta ili modernistički svet plesa), već problemi prikazivanja i zastupanja procedura kulture plešućim telom. U sinhronijskom (geopolitičkom) i dijahronijskom (istorijsko-ideološkom) kontekstu umetnosti plesa fokusiraju se problemi prikazivanja i konstruisanja kulturnih ponašanja, mehanizama, identiteta, roda, rase, etniciteta, životnog doba, klasne pozicije itd. kroz prakse plešućih tela. U tom teorijskom procesu i sâm koncept plesa se transformiše od modernističkog koncepta autentične umetnosti sa *aurom* u postmoderni koncept umetnosti kao kulturalne prakse. Ta transformacija ide zajedno sa opštim preobražajem plesa i teorije plesa u umetničku i teorijsku praksu rada na i u kulturi. Obrtom od kritike, nauke i estetičke plesa (kao umetnosti) u kulturalne studije plesa (kao umetnosti u doba kulture), dolazi s jedne strane do te-

oretizovanja kulturalnih procesa i procedura posredovanjem istorijskih i aktuelnih praksi plesnog tela, a sa druge strane do *koncipiranja plesnih praksi tela* kao simptoma kulture.

Još korak dalje u zaoštravanju, u najrecentnijoj praksi konceptualnog plesa, telo plesa je na pragu da postane nemogući (aformativno-performativni)¹⁵ izvođač/ica dekonstrukcije i samog plesa i plesnog tela kao društvene institucije.¹⁶ Mada, konceptualno plesno telo je ipak uglavnom zadржано/zaustavljeno na dispozitivu baleta ili gradanskog teatra a ne plesa i ipak uglavnom ne prekoračuje kritički u oblast inter-institucionalnih mreža savremenog plesa. Na izvestan način, ne problematizujući dispozitiv savremenog plesa – a upravo je on taj koji ga omogućava, uspostavlja i asimiluje kao opet-prihvatljivu plesnu praksu – konceptualni ples se može posmatrati u analogiji sa ranijom samorefleksivnom konceptualnom likovnom umetnošću ranih 70ih godina a u razlici spram savremene, društveno uložene, neo-konceptuale. Ova granica/ograničenje je, na izvestan način, i simptomatska za savremena plešuća tela koja, generalno uvezvi, nekoliko decenija 'kasne' za mnogim drugim telima umetnosti u prepoznavanju, upotrebi i ulaganju svojih označiteljskih potencijalnosti. Ipak, telo konceptualnog plesa uvodi i izvodi poslednju (za sada) instancu nove političnosti plesa.¹⁷ A ona je, to je bitno, shvaćena u odmaku od doslovног umetničkog angažmana plesnog tela – kao jedna diskurzivna, označi-teljska operacija: kao medijska (plesno-telesna) produkcija društvenih značenja i/ili kao plesno-telesno izvođenje upotrebe označiteljskih mogućnosti umetnosti plesa.¹⁸

¹⁵ Up. Krassimira Kruschkova, "Akter kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)", *Frakcija*, br. 20/21, Zagreb, 2001, str. 53–60; i Ana Vujanović, "Izvođenje (konceptualnog) plesa: Akter kao/i autor kao 'aformer' kao 'performer' (kao Jérôme Bel...)", *TkH*, br. 4, str. 48–56.

¹⁶ Vid. "Dosije – Jérôme Bel, Xavier Le Roy"; i Jérôme Bel, Steven de Belder, Annabelle Hagmann, Emil Hrvatin, Xavier Le Roy, Philippe Riéra, Georg Schöllhammer, Sabine Sonnenschein, Oleg Soulimenko, Christophe Wavelet, "Manifest za evropsko političko performansa", *Maska*, št. 74–75, Ljubljana, 2002, str. 4.

¹⁷ Ovu kritičku zadršku u odnosu na konceptualni ples dugujem Bojanu Cvjetić.

¹⁸ Vid. i Bojana Cvjetić, "Da li se može plesati logičko podizanje plesa", *Frakcija*, br. 24/25, Zagreb, 2002, str. 024–030; i Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*.

O GENEALOŠKOJ QUEER KONCEPTUALIZACIJI JEDNIH, DRUGIH, TREĆIH... PLEŠUĆIH TELA

Ova queer konceptualizacija savremenih plešućih tela je teorija/istorija diskursa o plesu i diskursa plesa a ne teorija/istorija datog samorazumljivog fenomena plesa.¹⁹ Njen cilj je da fenomen tela plesa pokaže u njegovim pokretnim nesamorazumljivim umreženostima u okružujuće diskurse umetnosti, kulture i društva. Da ga pokaže u njegovoj upetljanosti u one mreže koje su omogućile da se fenomen-plesnog tela-kao-takav proizvede, predoči čulima i ponudi razmeni (komunikaciji) i potrošnji (recepцији) kao društvenim procedurama umetnosti.

U tom smislu, *queer istorija* plešućih tela nije površna priča o razvojnem napretku umetnosti plesa, koja po teleološkoj logici vodi od tela belog baleta, preko tela modernog plesa, do tela savremenog plesa kao svog krajnjeg istorijskog razloga/instance. Ne, to je genealogija kao istorija prekida, diskontinuiteta, cenzura, potiskivanja i izmicanja istorijskih identiteta tela plesa, prisutnih i u dijahroniji, ali i u aktuelnoj sinhroniji. Genealogija, kao labava veza pojedinačnih arheoloških slojeva, zamenarenih naslojavanja i prečut(a)nih prekrivanja sinhronijskih konstrukcija identiteta tela plesa. Ona je usmerena na konstruisanje jednog mogućeg – i, svakako, uvek ne-celog – aktuelnog i kompleksnog *stratuma telā-plesa*.

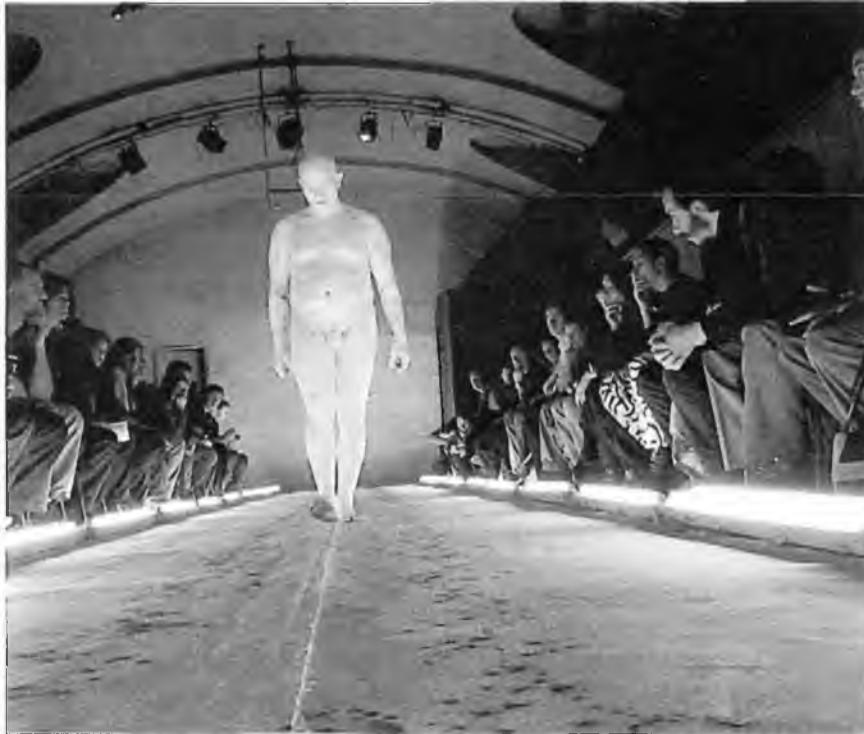
U tom smislu, *queer teorija* plešućih tela nije naknadno-interpretativni pozitivni diskurs koji izvlači i čitaocu/teljki predočava imanenciju savremenog fenomena tela plesa. Ne, to je izvedbena teoretizacija koja je nemoguća i glupa pred sušinskom imanencijom svakog (bilo kog) fenomena. Izvedbena teorizacija, kao procedura koja za čitaoca/teljku iz jedne sasvim specifične pozicije pisanja/pisma (*écriture*) plesa (odredene mojim pogledom, mojim telom, mojim znanjem-i-moći) izvodi korpus projektivnih bočnih teza. Tek u njihovom gustom prepletu se pojavljuje jedan poseban fenomen tela savremenog plesa – fenomen čija su sva esencijalna imanentna ontološka svojstva, razočaravajuće, kvazi-ontološka.

ANA VUJANoviĆ

¹⁹ Vid. i Susan L. Foster, "Textual Evidances - Organizing Dance's History", u *Bodies of the Text – Dance as Theory, Literature as Dance*, str. 231–246; i "Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka..."

MJESTO ZA PATNJU

(O POJAVNOSTI
FIŽIČKE BOLI
NA SCENI)



Franko B., *I Miss You*, 2000.

Foto: Manuel Vason

1. BITI U SVOM TIJELU KONCEPTUALNI JE ČIN

Prezentacija fizičke boli traži autentično mjesto koje će ju bez dvoumljenja učiniti stvarnom. Kazalište u kojem bi tjelesna patnja bila legalan umjetnički čin mora se opravdati novom idejom. Otporom. I privatnošću.

Stoga da bi vjerovali u bolest, moramo upoznati kazališni medij u kojem se pojavljuje – performans. On negira oponašanje, repeticiju, predviđljivost i kontrolu u onom gotovo apsolutnom obliku kakvog pronalazimo u dramskom kazalištu. Mjesto performancea je tijelo izvođača. Ono nije ni lik, ni uloga ni maska, već on sam koji govori o sebi i koji prikazuje sebe.

U knjizi "Performans i kulturna politika", Elin Dajmond definira razlike između dramskog kazališta i performansa tj. između glumca i izvođača-performera. "Ukratko, teatar je bio obavezan na poslušnost autoritetu pisca, s glumcima discipliniranim prema referentnom zadatku reprezentacije fik-

cionalnih entiteta. U ovoj su priči gledaoci bili jednakо disciplinirani, prevareni identificiranjem s psihološkim problemima individualnih ega i zavedeni u jedinstveni prostorno-vremenski svijet, čiju su napetost, preokrete i odgadanja mogli dekodirati s više ili manje teškoća. Performans je, s druge strane, bio počašćen lišavanjem tekstualnog autoriteta, iluzionizma i kanona glumca, u korist polimorfног tijela performer-a. Odbijajući konvencije igranja role, performer predstavlja nju ili njega kao seksualno, probojno i taktilno tijelo, ispirući priču publike zajedno s barijerama između pozornice i gledaoca."

Performer postaje hermetična dramska rečenica; subjekt koji djeluje na objekt. On je istraživač koji za svoje proučavanje uzima vlastito tijelo i proširuje spoznaju o sebi. Činjenica da to vrši javno ne čini ga izještaćenim, već izjednačava polje na kojem radi s poljem u kojem živi. Njegova je umjetnost način njegovog života, i obratno.

Publika osjeća da on traži da mu se vjeruje, te da je povjerenje u njegovu stvarnost jedina pretpostavka u komunikacijskom kanalu: izvođač-gledalac. Da bi potencirao svoju potpunu prisutnost, ne kao glumac, već kao čovjek s vlastitom poviješću, talentom i slabostima, performer se gotovo ritualno oslobođa tajni. Najočitiji dokaz je upravo u izlaganju tijela koje nije dizajnirano, nije lijepo ili pak i po čemu drugom drugačije od odjevenih tijela onih što ga promatraju. No samo njegovo zasluzuje pažnju budući je razotkriveno, jer žrtvuje svoju privatnost u korist iskrenosti. I povjerenja.

Performativno se kazalište bavi osobnom povješću izvođača, njegovim realnim postojanjem u sadašnjosti pred očima drugih. Ono je diverzija u temeljnoj recepciji gledaoca i glumca koji se tradicionalno suodnose na pristojnoj distanci od svojih privatnosti, jedan previše zamračen, a drugi previše osvjetljen. Glumac je čak mogao izaći na pozornicu te izjaviti da ne glumi, no apriorni kazališni okviri i dalje bi proizvodili glumljenu posrednost između njega i njegovog čina, njegove rečenice: Ja sam zaista ja. Ja ne glumim!"

Performans bježi iz okvira tradicionalne pozornice i njenog repetitivnog dramskog repertoara, te uzima re-

alno vrijeme i realnu osobu za koju nema dvojbe da bi mogla glumiti da ne glumi jer ne mijenja svoj privatni karakter, svoja uvjerenja i izgled. Njezin se položaj utočištu mijenja što čin koji vrši dospijeva u središte pažnje.

Sve smo bliži trenutku patnje. Upravo onom činu kojeg u zatvorenom krugu između vršioca i trijula radnje performer nanosi sam sebi. Zašto između nepreglednih varijanti onoga što je moguće uraditi s tijelom izabrati upravo bol? Kako u ignorantskim ili pak optužujućim komentarima kojima se većinom reagira na ovake nastupe pronaći neko kazališno opravdanje, u mjeri koju dozvoljava potencirana privatnost izvođača? Zašto se upravo tjelesnom patnjom dokazuje vlastita egzistencija?

Možda stoga jer probaj realnosti u organizam izvedbene umjetnosti treba neku snažnu i radikalnu intervenciju, budući izvođač osjeća potrebu da u radikaliziranu formu smjesti i radikalni sadržaj. Ili pak zato što je performans umjetnost stvarnosti, što je dio intimnosti pa želi biti dosljedan i prikazati što je to što čini čovjeka kojemu je u kronologiji vremena negdje ispalila duša te je postao usamljeno fizičko biće.

Tijelo, kao forma specifičnog materijala, sve se više izdvaja iz okoline sintetskog, metaliziranog ili čak genetski proizvedenog pejzaža, u kojem krvotok čine telemunikacije, vidljivost omogućuju digitalni impulsi; dok različitost i vječna ljudska borba prema osobnosti posustaju pod navalom bezlične tehnološke stvarnosti. Zahvaljujući umjetno proizvedenim surrogatima napredak postaje dovoljan samom sebi, dok tijelo, već odavno izjednačeno sa strojem, traži novi kontekst u kojem bi moglo pokazati zadnji bljesak moći koje je zadržalo nad svojim funkcijama, ili još preciznije, nad vlastitom legendom o logičkoj i sirovoj snazi što je pokrenula uspon današnje civilizacije.

2. KONCEPTI AUTODESTRUKCIJE

Uporaba fizičke boli jedno je od najzahvalnijih oruđa recentnih performer-a. Poslijednjih je godina nekolicina umjetnika, u očajničkoj potrazi za dovoljno direk-

tnim izrazom, otkrila vlastito tijelo kao novu topografiju čije granice i mogućnosti određuje sam umjetnik. Zanimljivost vlastite tjelesnosti proizašla je iz paradoksa da unatoč intimnosti s našim fizičkim korpusom, o njemu ne znamo baš ništa, osim općenitih medicinskih činjenica upotrebljivih za cijelu ljudsku vrstu. Istovremeno privatna i tuđa, spoznaja vlasništva nad svojom tjelesnošću spontano se argumentirala kao revolt, budući svijet na otvaranje i proučavanje svog smrtnog tijela gleda kao na blasfemiju. Senzibilan tjelesni teritorij omogućio je da svaka autointervencija dobije potenciranu važnost, te da se protumači kao nihilistički čin spram samog sebe. Da li je to zaista tako ili je pak tijelo malo mjesto s beskrajno puno varijanti slobode, koju se bojimo konzumirati, jer nas plaše naglo umnožene varijante izbora.

Uzmimo kao primjere Rona Ateja i Franka B. čija izvođačka praksa opstoji na samoj margini kazališne, te se istovremeno referira na medicinska, sociološka i antropološka viđenja tijela postmodernističke kulture. Fenomen kojim sažimlju različite pristupe problematici fizičke egzistencije upravo je bol. No i kod ovih, tzv. *body performer*a postoji izvjesna gradacija prema stupnju apstrahiranja boli iz konteksta performansa, te načina njezine prezentacije. Prisustvo boli na sceni krucijalna je točka u distinkciji njihovog izraza.

Ali zajednička prepostavka i dalje ostaje na mistifikaciji fizičke boli do nivoa u kojem se on doživljava kao katarza tj. kao proces duhovnog pročišćenja. Akcentiranje tjelesnosti kao jedine varijante fizičkog prisustva, odbacivanje duše i religijskog strahopštovanja prema onom što bijaše oblikovano po uzoru na lik "stvoritelja" proizvodi performativni ritual što se odupire kako sakralnoj, tako i svjetovnoj ikonografiji cjelovitog i zatvorenog tijela. Autodestrukcija sakaćenjem, rezanjem, probadanjem i puštanjem krvi postaje strahovita prezentacija neprisustva boga na zemlji i u čovjeku.

I Atej i Franko B. smatraju tijelo ne samo najvažnijim, već i jedinim prostorom koje je isključivo u njihovoj kontroli i koje se može oduprijeti manipulaciji okoline. Sposobnost da dobrovoljno prihvate fizičku patnju uzdiže ih iznad društva prema kojemu su imali

inferiorni status žrtve, i koje ih je podvrglo psihičkim i fizičkim patnjama. Osjećaj da sami sebi nanose ono što im se prije pridjevalo kao kazna čini ih zaštićenim i nedodirljivim. Što više, u legaliziranom kontekstu kazališta, čini ih superiomijim društvu koje ih je odbacilo ili osudiло. Za legalizaciju vlastitih performansa i Atej i Franko B. upotrebljavaju opći kulturološki trend što okrutno ukazuje na činjenicu kako je, naspram tehnološkog i znanstvenog progresa, ljudsko tijelo nevjerojatno zastarjelo. Oni manipuliraju s pravom da odbačenu organsku formu podvrgnu svojoj graničnoj kreativnosti, ali i da putem nje povrate ili pak dokažu svoj izgubljeni identitet.

Tijelo je prepoznatljivi portret čovjeka te sa svojim funkcijama predstavlja označitelja rase i spola, no u kontekstu razvijenog svijeta ono je i zadnja oaza na kojoj samo jedan čovjek može utjecati na vlastitu realnost, budući svi ostali entiteti postaju tek virtualni substituti upravljeni dehumaniziranim svijetom. Tretiranje tijela kao arhaičnog, pokvarljivog, ali i jedinog dostupnog materijala slobode, kolidira sa sociološkom činjenicom o kolapsu svih duhovnih sistema, utopističkih politika, primarnih obiteljskih zajednica i ostalih, tradicionalnih sustava vrijednosti. Okretanje prema sebi, tj. konkretno zadiranje u samog sebe, možda je i više no samo solipsistička reakcija na izbjedljeli intenzitet ljudskog postojanja. Možda upravo nanošenje fizičke boli u javnom nastupu predstavlja umirenje jedne veće, mnogo jače patnje koja ne djeluje samo na receptore osjeta kao što to čini mehanička bol, već razara zadnje privatno mjesto kojim čovjek pravda svoje prisustvo na planeti.

Pravo na vlastiti fizički integritet daje im za pravo da ga sami oblikuju, koriste i ako žele, unište bez vanjskog upliva. Ono što se postavlja kao prepreka je naslijedeni strah, tj. tabu koji izravno povezuje pojmove smrti i anatomije, ili pak sećanja i kriminala. Pred takvim argumentima, samoozljedivanje postaje ritualom slobode, ali isto tako i porazna izjava: ljudski se prostor djelovanja suzio na njegovo vlastito tijelo. A da bi to isto, privatno tijelo ušlo među granice izvedbenih umjetnosti ono mora postati eksplicitno u svom izrazu, mora se nekim načinom teatralizirati.

Performans što svoje djelovanje ogradi na prezentaciju tijela, njegovih intimnih detalja i vitalnih tekućina, pri čemu se cijelokupni događaj odvija u situaciji visokog rizika, aktualizira patnju kao simboličan odraz svijeta u čovjeku. Iako je privatni osjećaj bola nedjeljiv i neopisiv onom koji ga ne osjeća, njegovim je prisustvom duboko prožeta motiviranost cijelog svijeta. Stoga on i može funkcionirati kao snažan i prepoznatljiv scenski element. Radi svoje apstraktne pojavnosti tj. zatvorenosti u živčanom sustavu trpioca, bol se ne proizvodi, već priziva. Najjače prisustvo kojim se ona predstavlja tijekom performansa jest kolektivni val prijećanja u glavama gledaoca, plima što navire u formi stravičnog straha. Nijedan drugi osjećaj osim fizičke patnje nije u stanju proizvesti toliko moćnih asocijativnih nizova kao što to čini bol. Uska povezanost sa smrću čini ju izvorištem straha i poražavajućom ilustracijom ljudske nemoći. Namjerno izazivanje bola za gledaoca predstavlja suludi čin snage, te oholu samokontrolu nad stravičnom bojazni za vlastiti život.

Drastična intervencija u tijeku izvedbe proizvodi nepresušno polje semiologije, u kojem se čin samoozljedivanja može pokazati kao oblik sadomazohističkog konformizma, tj. obrambene reakcije u kojoj se dokaz za vlastitu egzistenciju dobiva kroz impuls fizičke boli. Ovakav autodestruktivni revolt Žorž Devero pojašnjava oblikom specifične prilagodenosti koja prepostavlja "... postojanje tolikih "bolesnih" društava za koje je potrebno upravo biti "bolestan" da bi im se moglo prilagoditi"

Biti publikom u performanceima Rona Ateja ili Franke B. onemogućava tradicionalnu kazališnu distancu, onemogućava iluziju te isključivost analitičkog promatrjanja. Mislići o prezentaciji boli na sceni znači mislići o prisustvu boli u sebi – znači mislići o smrti.

3. RON ATEJ

Ron Atej, američki *performans umetnik*, koristi bol prizvanu iz konteksta primitivnog rituala i obreda inicijacije kako bi lakše ostvario vezu između scenskih motiva tjelesnog ozljedivanja te ostalih manipulacija

tijelom i katartične poruke zasnovane na pročišćenju tj. izmirenju sa samim sobom. Njegovi "rituali", uz homoseksualne scene felacija i snošaja, uključuju i scene bušenja, klistiranja, probadanja, bičevanja i simboličnog kastriranja. U eklektičnom nizanju primitivnih običaja, stvarna bol koju trpe izvodači predstavlja tematsku karakteristiku, tj. stil prikazivanja koji je odabran kako bi problematizirao teme što proističu iz kulturnog miljea. Bol je tematizirani pojam, te se proživljava u ekstremnom, no još uvijek teatralnom okviru.

Atej se nadovezuje na fenomen "modernog primitivizma", kojeg je ustanovio Fakir Musafar 1967. godine opisujući ga kao obilježje "neplemenskog čovjeka koji reagira na primarne porive i čini nešto sa svojim tijelom". Moderni primitivizam ustvari je sažeo globalni kulturološki trend preuzimanja određenih znakova primitivnih naroda, kako u umjetnosti, tako i u subkulturi, te ga definirao kao reakcionaran pokret. Žarište je naravno, bila Sjeverna Amerika koja ga je artikulirala kao potragu za identitetom što se izgubio u podneblju homogeniziranog kulturološkog nasljeda. Dok je Fakir Musafar bio inspiriran vizijom *National Geografic-a* kao nove Biblije iz čijih antropoloških te etnoloških zabilješki treba izvući nova religijska, kulturna i sociološka načela, Atej je svoje razloge za radikalni istup nadopunio frustracijama proizašlim iz američke post-industrijske kulture devastirane AIDS-om i različitim preokupacijama tjelesnošću.

Dizajn tzv. primitivnog čovjeka koji odbacuje površnost i bezlije svog civiliziranog antipoda formirao se kao doslovno kopiranje njegovog istetoviranog tijela, sposobnog da podnese bol i razne sadomazohističke radnje kao dio rituala ili pak performansa. Eksplicitnost takvih nastupa, većinom oblikovanih u dramaturškom kontekstu nekog sakralnog obreda, direktno napada postojeće etičke sustave te otkriva u njima latentno prisustvo agresije i seksualne izopačenosti. Govoreći o feminističkim performancesima te ekstremnoj ekspresiji tijelom, Rebeka Šnajder kaže: "Mimeza snažnog primitivizma bila je nerazdvojno povezana sa sadizmom tj. s onim što se smatralo urođeno suprotnim od humani-



Ron Atej,
Foto: Ketrin Opi

zma i idealizma zapadne civilizacije. Tako da praksa primitivenosti, kao praksa transgresivne seksualnosti, funkcioniра poput "pukotine u sistemu", ometajući težnje i jedinstvo idealizma i humanizma."

Atejev performans nazvan "Izbavljenje" (Deliverance) gotovo zloupotrebljava magičnu snagu boli na gledaoce. "Izbavljenje" je finalni dio trilogije koja istražuje iskupljenje i ritual, povezujući smrtnost s (homo)-seksualnošću, te ih objedinjuje kroz prisustvo psihičke boli i tjelesne patnje. Poantirajući kako je smrt neizbjježna posljedica života, bez obzira na to kako on bio voden, Atej razara tijelo kao mjesto egzistencije te se otvoreno koristi njegovim izlučevinama, izmetom i krvlju. Kolažirajući razne scene modificiranih plemenskih i crkvenih obreda, performans se zaključuje kada trojica izvođača bivaju zašiveni u vreće i pokopani. Intencija njihovog simboličkog finala je da bol prestaje skupa sa životom.

Iako Atej izjavljuje da je "...najsnažnija manifestacija kojom se može izraziti, fizičko oskrnuće samog sebe.", ono mu ipak nije dovoljno za "umjetničko formiranje" poruke, pa stoga koristi teatralni okvir za vlastitu isповijest. No glumeći sebe u ovakvom dramaturškom kontekstu, on se upravo distancira ne samo od svoje životne priče, koju egzemplarno i promišljeno projicira na širi nivo tj. na društvene podskupine, kao što su homoseksualci, oboljeli od AIDS-a, itd. On se također udaljuje i od stravičnog fizičkog maltretiranja kojeg zajedno s ostalim članovima skupine proživljava tijekom nastupa budući mjesto boli više nije samo njihovo privatno tijelo, već se ono transponiralo u radnju.

Manipulacija tijelom koja zadire u krajnost, kao što je probijanje spolnih organa mesarskim kukama, prije svega pokušava problematizirati seksualnost, nagon Erosa, u čijoj se esenciji nalazi agresija i bol, tj. sadizam. No po mišljenju Lea Bersania, autora knjige "Frojdovsko tijelo: Psihoanaliza i umjetnost", čak i da to jeste činjenica"... sadomazohistička bi seksualnost bila neka melodramatska verzija u konstituiranju same seksualnosti, i marginalnost bi sadomazohizma sadržavala istu kolicičnu izolaciju, čak i kada bi učinila vidljivim ontološka polja seksualnosti."

Bol funkcioniра као лјат-мотив садистичких сцена, те незине присуство губи казалишну аргументацију, будући структура Атевевог наступа снажније улази у подручје класичне драмске презентације но у оквир перформанса, при чему аутентичност приказаног чина постаје абсолютно непотребна. Битност реалитета мотивирана је из скупова прије спомињаних културно-сociолошких истине, којима неже битна систематичност у раздиби казалишних форми.

На специфичан начин, балансирајући између драмског и перформативног изриčаја, Атеж глуми руља шамана кроз неодглумљени физички атак на самога себе. Процес нежеговог јавног искуплjenja уједно је и чин одбацивања јавног mišljenja, јасно сроћен у реčenici једног од америчких body-performera, Lorensa Stedžera (Lawrence Steger): "Свој отпор опisujemo kroz prepostavku da ne pripadamo dominantnoj skupini." Taj отпор прелази у екстремно disidentstvo koje odbacuje kako svoju primarnu културnu, тако и своју primarnu seksualnu основу, te traži ritual као izgubljeno mjesto posvećenja. Ali taj novi ritual само је artificijalni proizvod koji оponašа elemente izvornih обреда i na njih nakalemљује neke strane i nespojive ukrase. Njegova je stvarnost sužena na stvarnost posljedica tj. konkretnе krvi koју proljeva i физичке патње коју prouzročuje. No činjenica ostaje da подношење боли приказује улогу, а сама бол – декор.

4. FRANKO B.

Franko B. talijanski *performans artist*, започео је свој рад у likovnoj umjetnosti, no ubrzo је shvatio kako između onog što izražava i njegovog stvarnog života постоји ogromna razlika koju је nemoguće premostiti slikarstvom. Govoreći о себи i svojoj poziciji u društvu, првенstveno ukazuje na fenomene poput izolacije, usamљenosti, sadizma i nasilja. Njegovi performansi ukazuju na rascijep između individualnosti, identiteta i prava na samoposjedovanje, te društvenih restrikcija koje ih putem raznih vrijednosnih prepostavki onemogućavaju, a kojih se istovremeno svaki socijalizirani čovjek mora pridržavati ako želi biti prihvaćen.



Prvu јавну побunu protiv kontrole Franko B. je učinio prilikom demonstracija за oslobođenje homoseksualaca, које је, 1990. године у Londonu uhitila policijsка јединица задужена за спријечавање obscenosti. На dogadjaj je odgovorio riječу *democracy*, urezujući је на vlastito tijelo. Указivanje на tjelesnost као osobnog polja slobode, како у социјалном, тако и у umjetničkom kontekstu, казалишна teoretičarka Emi Robinson, argumentira i "Četvrtim amandmanom Deklaracije nezavisnosti, prema kojem osoba posjeduje sva legitimna prava ...točno u domaćaju pitanju "tijela" које је kvalificirano kao paradigmatična "privatna" domena."

Kroz nihilistički tretman tijela Franko B. pokušava dokazati vlastitu osobnost, birajući izrazito osobne tj.

društveno neprihvaćene (i neprihvatljive) načine afirmacije. Ta paradoksalna težnja rezultira da svoje tijelo pretvara u organsko slikarsko platno, koje umjesto bojom biva pokapano krvlju. Korištenje krvi kao "esencijalnog ega" nadopunjava njenu praktičnu, scensku namjenu. Ona simbolizira dinamičnu životnu silu koja svoj osnovni poriv pronalazi između suprotnosti; agresije, sadomazohizma, rata, infekcija, te metafizički intoniranih asocijacija na život, religiju ili pročišćenje. No ona proistjeće iz tijela performera, koji u trenutku izlaganja postaje neživ, impersonaliziran i neosjetljiv, kao revoltirani odgovor na njegovo svakodnevno sputavanje, argumentirano upravo time što pripada čovjeku, a čovjek pak zajednici koja na njega polaže pravo.

Dr. Rejčel Armstrong, liječnica koja proučava fenomene bodi-performera i S&tM umjetnika tvrdi da "... Frankov performativni obračun iznosi izjavu o životu koji je bio zabranjen, zloupotrebljivan, instrumentaliziran i napadan, što je izazvalo spontano izljevanje njegovih tjelesnih tekućina, urina, sline, fekalija i krvi. Kroz ovaj čin pročišćenja, sa njegovog su mesa otrgnuta sva sredstva identifikacije." U članku naslovlenom "Uvažavanje Franka B". dr. Armstrong izjavljuje: "Prezren, nag, iskorišten, te prekriven vlastitom krvlju i tjelesnim izlučevinama, Franko B. nas podsjeća na one aspekte bivanja tijelom koje pokušavamo zaboraviti. Njegov venući, ukočeni portret, ostavlja tragove kako u našim mrežnicama, tako i u našoj savjesti sablasnom slikom; prezentirajući "drugu stranu" ljudske prirode kao pobijelenog i krvavog predmeta, koji jednostavno ne želi nestati. U ovom vizualnom činu razrijedivanja, Frankova akromatična, nijema, mrtvački blijeda figura postaje sebi-priznat i sebi-sadržajan unutarnji jezik, koji očituje mračnu stranu ljudskog ponašanja."

Tijelo je izravan i točan medij, budući performer nad njegovom ekspresijom posjeduje najveću moguću kontrolu. Ono se reducira na simbol, koji već u samoj pojavnosti na sceni posjeduje mnoštvo stalnih semantičkih sklopova i asocijativnih konstanti na koje se lako referirati, jer su jednako jasne i publici, i izvođaču. Jedna od takvih prepostavki je svijest o krvi kao svetom vis

vitalisu, svijest što se tabuiziranom defenzivnošću suprotstavlja hladnom vizualnom pristupu Franka B. koji je tretira kao slikarsko pismo.

Sve ono čime je sadržajno ispunjeno vrijeme Frankovog nastupa moguće je doznati iz sinopsisa za performans nazvan "Nisam tvoja mala" (I'm not your baby), u kojem u opisu prvog dijela stoji: "1. Uklonjen je bolnički paravan.; 2. Pali se jedan reflektor, Franko je u prostoru, krvari.; 3. Svake minute pali se drugi reflektor i osvjetljuje Franka koji samo stoji i krvari."

On reducira izvedbu do drastične krajnosti u kojoj nijeće svaki fizički osjet i proživljavanje boli koja je neupitan rezultat njegovog samoozlijedivanja. U skladu s time, trenutak se samoranjanjavanja ne odvija pred publikom, već prije početka performansa, nakon čega se rane sakrivaju, te gledaocu ostaje dostupan samo pogled na krv, na nus-produkt samog čina pretvoren u dinamičnu likovnu viziju. Franko B. ne priznaje krv kao sveopću, moralno zaštićenu svetinju, budući izjavljuje: "Krv je moja metafora." Prezentirajući je kao stilsku figuru, niti jednom gestom ne ukazuje na činjenicu da se prilikom performansa u kojem deset minuta neprekidno krvari, nalazi u situaciji visokog rizika.

Brutalnost i autodestrukcija skriveni su u težnji da nijemo krvarenje postane poetičan likovni prikaz ljudske izolacije, pri čemu se promatrač, da bi mogao osjetiti tu poetičnost ili vizualnu ljepotu jednobojne crvene tekućine što u potocima prošarava nepokretno tijelo performera, mora osloboditi straha koji izaziva apriorna svijest o krvi kao esencijalnoj tekućini života. "Na sceni se osjećam slobodan.", kaže Franko B; "To je vrlo emotivni proces, jer na kraju osjećam kako sam se totalno prepustio, što ne znači da istovremeno nisam svjestan što se događa s mojim tijelom. Sloboda radi toga i nije u kaosu, već u činjenici da moram biti odgovoran i svjestan onoga čime pokušavam komunicirati. Ono što ja radim je da nesnošljivo činim snošljivim."

Minimalizam izvedbe pokušava ukinuti apriornu gledateljsku svijest o vitalnim aspektima upotrebljenih materijala, pokušava se ogradići u artistički okvir tzv. interpredstavljanja izvođača, za kojeg je bitno da ostane bez-

bolan i "bestjelesan", usprkos ekstremnom aktualiziranju svih tjelesnih mogućnosti. Tek iz takvih pretpostavki može kreirati umjetnički čin receptivno odvojen od tijela, ali ne i od ideje o sebi, tj. ideje o pojedincu koji se smatra ugrožen i diskriminiran svakodnevnom stvarnošću.

5. ZATVORENI BOLNI KRUG

Dramski teatar i performans tematiziraju istu bol, no u drugom slučaju ona opстоји kao konkretna stvarnost izvođača, dok u prvom biva zamjenjena diskursom ili gestom koja ju označuje. No legitimnost upotrebe болi na sceni nemoguće je jasno odrediti, budući nije definirano koja varijanta njezinog prisustva uzrokuje etički problem; da li sama bol ili čin što je uzrokuje.

Benignost kazališnog, tj. umjetničkog okvira stvara situaciju u kojoj publika prisustvuje drastičnim scenama ranjavanja i životne opasnosti, scenama koje bi u van-kazališnom kontekstu bile etiketirane kriminalnom ili pak psihopatološkom radnjom. No u kazališnom kontekstu, gledalac dobrovoljno prihvata biti svjedokom mučnog prizora, pri čemu ima potpunu slobodu da mu ospori umjetnički kredibilitet, ali ne i legalno pravo. Pitanje umjetnosti u slučaju ekstremnih performansa kao što su oni Rona Ateja ili Franka B. nadovezuju se na fleksibilnu pojavu okvira, tj. relativnosti sadržaja koji mijenja svoje karakteristike i način recepcije, sukladno s mijenjanjem svog konteksta. Tako da publika, u trenutku kada prihvati novi okvir, u trenutku kada odluči ne reagirati na nasilno prouzrokovanoj patnji, prihvata njezinu pojavnost kao oblik umjetničkog izraza.

Proživljavanje болi zatvoreno je unutar samog izvođača, u kružnoj putanji apstraktne tjelesne energije koja osim njega ne može aficirati nikog drugog, čak niti najbližeg promatrača. Pri tome valja razlikovati kodove koji djeluju unutar izvođača i one, što uzrokovani gotovo potpuno neovisnom interpretacijom, djeluju u promatraču. Imajući na umu problem neautentične gledateljske recepcije Majkl Kirbi kaže da "... primljena poruka ne mora nužno biti i poslana, budući su mnoge poruke samo projicirane ili učitane u rad."

Bol, kao poruka identična u pošiljaocu i primaocu, ne može biti komunicirana. Njezin intenzitet nije fenomen podložan deskripciji i jedino što je gledalac u priliči učiniti je da prihvati njeno prisustvo, ili ga osvesti putem prisjećanja. No on nije u stanju dekodirati karakteristike privatne болi koja kola tijelom performera. Patnja nije govor, već unutarnji i neprevodivi osjetilni diskurs i tijelo što je proživljava ostaje jedino, potpuno mjesto njenog djelovanja.

Ivana Sajko

Napomena:
autorka je dramaturg
iz Zagreba



NA RAZMEĐI VEKOVA

Nekada zajednički prostor koji je pedeset godina subitisaо pod nazivom Jugoslavija, vremenom je – ne odjednom i ne neočekivano – počeo da puca po šavovima i završio u komadima koji danas nose zasebna imena, ali su i dalje poznati i pod jednim novim: ex-Yu prostori. Kako je kulminacija čitavog procesa dezintegracije sada već davno za nama, pomenuti prostori su, vremenom, pokušavali da započnu, ili nastave svoje, ovoga puta odeljene živote, na jedan novi način.

Koliko su razlike između tih novih i onog starog suživota prvidne, koliko prirodne, a koliko isforsirane, pitanje je na koje će istorija dati odgovor. Ono što, međutim, stoji, jeste da su procesi kulturne reintegracije – verovatno kao najmanje bolni – otpočeli ranije

nego mnogi drugi. Kao što je jasno da se u uspostavljanju relacija sve mora odvijati u dva smera, tako je dobro poznata i činjenica da ni kvantitativni, ali ni kvalitativni reciprocitet nikada nije apsolutno odmeren. Lako se tekstovi iz ovog dela bivše zemlje rede mogu videti na onim delovima, kod nas je u poslednje vreme gostovanje reditelja i pisaca iz nekadašnje Jugoslavije postalo sasvim uobičajeno.

Posle predstave *Egzibicionista* nastale, u prethodnoj sezoni, po tekstu Dušana Jovanovića (sakrivenog iza pseudonima O. J. Travejn), nedavno je izvedena predstava *Molijer, još jedan život*, u kojoj se Jovanović predstavio u ulozi reditelja. U ovoj sezoni, po tekstovima pisaca iz bivših jugoslovenskih republika, premijere su doživele i *Nevjesta od vjetra* Slobodana Šnajdera i *Everyman /Svako* Gorana Stefanovskog.

NEVJESTA OD VJETRA

Narodno pozorište, Drama

Tekst: Slobodan Šnajder

Režija: Boris Miljković

U repertoarskoj politici Narodnog pozorišta u Beogradu poslednjih se sezona jasno ocrtava jedna dominantna karakteristika – grandiozno zamišljene predstave. Ono na svojoj velikoj sceni neguje osim dramskog i operski i baletski repertoar, a stiče se utisak da su i predstave koje spadaju u domen drame počele sve više da poprimaju spektakularnost i multi-medijalnost svojstvenije drugim dvema vrstama umetničkog izraza.

Posle Geteovih drama *Faust I* i *Faust II*, koje su postavljene prošle sezone na velikoj sceni, drama Slobodana Šnajdera *Nevjesta od vjetra* zaživila je kao još jedna od postavki u koje je uložen veliki i raznorodan trud – kako u scenskom tako i u zakulisnom izrazu. Ponovo je obilno korištena scenska mašinerija: rotaciona scena, cugovi, filmske projekcije, dubina scene. Pitanje je, međutim, da li je publici ponuđeno i nešto više od vizuelne atraktivnosti.

U osvit veka koji je za nama, u Beču je, u svojoj trideset prvoj godini života, samoubistvom završila svoj život glumica Gema Boić. Biografije kazuju da je rođena u Hrvatskoj, da je još kao učenica pisala romantičarske drame, bila školovana u Frankfurtu i na bečkom Konzervatorijumu, da je za svoga kratkoga života odigrala više od osamdeset uloga, i da je imala dijagnozu depresivne melanholije.

Uvezši osnovne podatke iz života široj publici nepoznate osobe, Šnajder gradi stvarno-izmišljenu priču zamišljenu tako da joj tema bude ne samo rastrzanost mlade umetnice na razmeđi vekova, već i mlade žene koja je bila na razmeđi svog stvarnog života i života za kojim je žudela, a nikada ga nije ostvarila.

Već na samom početku drame, Šnajderovi likovi pominju kraj dvadesetog, a ne devetnaestog veka, čime se radnja komada direktno povezuje sa savremenim

trenutkom nesigurnosti i zebnje pred onim što dolazi. Genu Boić upoznajemo kao mladu ženu spremnu da se borи за umetničku egzistenciju, čak i ako je to značilo borbu protiv autoriteta koji su bili oličeni ne samo u strogom ocu, već i u opštem tadašnjem stanju svesti koje je glumicu poistovećivalo sa prostitutkom. Njena težnja za nezavisnošću i za jednim životom u to vreme ženi nedostupnim podseća na Ibzenovu Noru koja je, takođe, nastala u vreme kada je borba za ženska prava počela da dobija jasnije obrise. Osnovna razlika koja Geminu sudbinu razlikuje od Norine jeste njen glumački poziv koji sobom vuče i sve ostale razlike: drugačije poimanje sredine, odnos sredine prema sebi, otvorenost ka tom svetu koji je imao mogućnost i pravo da prosvuđuje ne samo o njenom talentu i dostignućima već, neminovno, i o njoj kao ženi. Ali, iznad svega, drugačije poimanje sebe same i svrhe svog postojanja.

Uvezši takvu jednu ličnost za junakinju svoje drame, Slobodan Šnajder se upustio u kompleksan zadatak pisanja biografskog komada. Ta vrsta drame, čak i ako je, kao u ovom slučaju, reč o pseudo-biografiji, predstavlja mač sa dve oštice. Dok s jedne strane nudi obje materijala, ona, s druge strane, zahteva i vešt, čvrst spisateljski pristup koji neće dozvoliti da život odabranе ličnosti bude prikazan na način koji bi nalikovao filmskom trailer-u: sastavljen od medusobno manje ili više povezanih scena koje se nižu jedna za drugom ne pružajući ništa više od površnog utiska o životu osobe. Ono što jednu biografsku dramu čini dobrom jeste pažljiv odabir materijala, izdvajanje jednog ključnog dogadaja ili aspekta ličnosti dotične osobe, a na osnovu kojih će publika na najbolji način moći da stekne utisak o životu određenog čoveka.

Šnajder u prvi plan stavlja ljubavnu priču između Geme Boić i Feliksa Stjasnja, njenu inhibiranost u domenu emocija i muško-ženskih odnosa, ljubavi, putenosti i strasti. Kao umetnica koja je uspela da obezbedi svoje mesto u muškom svetu, Gema je sasvim sigurno moralna, svesno ili nesvesno, da se odrekne jednog dela svoje ženske prirode i počne da izlazi nakraj sa

svetom na način koji je videla kao jedini moguć. Njena drama je, prema tome, ne samo drama između muškog i ženskog principa od kojih je sačinjen ovaj svet, već i borba između ta dva principa unutar jedne ličnosti. Gema Boić je patila od depresivne melanolije, a melanolija jeste čežnja za stanjem koje nikada nije bilo, ali i čežnja da se bude voljen. Uprkos svim ovacijama koje je doživljavala na sceni, Gema je bila sama. Njeno traganje za Drugim jeste traganje za sobom.

Postavlja se pitanje zašto drama koja je zamišljena kao priča o unutarnjoj borbi jedne mlade, uspešne ali nesrećne osobe, njenim nemirima i pokušaju da se izbori sa sopstvenom inhibicijom, nema više snage, zašto nije potresnija, intimnija, emotivnija? Odgovor, reklo bi se, leži u činjenici da je njena dijagnoza uspela da izbije u prvi plan i oduzme svu ljudskost koju je drama mogla da ima da je tretirana na drugi način.

Gema se u prvoj sceni pojavljuje na filmskom platnu gde odbija Mladića koji pokušava da je zavede, a ubrzo zatim, upoznajemo je u sanatorijumu na terapiji. Na taj način Gema postaje medicinski slučaj i sve naredne njene borbe i dileme neminovno posmatramo sa tog stanovišta. Ona počinje sebe da posmatra kao da je i ona sama samo još jedna u nizu uloga koju treba da odigra. Takav analitičan, objektivan pristup spolja, možda odgovara lekaru koji se bavi njenim slučajem, ali ne i njoj samoj u odnosu na sebe. Pokušaj da kroz doživljavanje drugog doživi, u stvari, samu sebe za kojom zapravo i traga u tom je smislu *a priori* osuden na propast. Čak i pod мало verovatnom pretpostavkom da je Gema i bila upravo takva, bilo je neophodno pronaći joj ljudskosti i slabosti, oživeti je na onaj način na koji bi dramski likovi trebalo da se razlikuju od realnih.

U takvoj konstelaciji, glumica Marija Vicković u ulozi Geme Boić i nije imala posebno zahvalan zadatak, kao ni mogućnosti da bilo šta promeni u doživljaju lika koji tumači. Hladnog i ukočenog držanja, cinična na rečima, gorda prema muškarcima, Gema uspostavlja umerenu komunikaciju jedino sa Vandom (Bojanom Stefanović), koja je zamišljena kao njen alter ego, kao ova-



Gema Boić

pločenje tog neostvarivog i nikada nedoživljenog Drugog za kojim ona u svojoj melanoliji žudi. Ti trenuci razgovora sa Vandom koji su, u stvari, trenuci preispitivanja, oličeni su u pitanju: "Vanda, što ne valja sa mnom?", koje se provlači kao lajmotiv. Čak i u tim duboko intimnim momentima u Gemi ne postoji čak ni neko iskreno samosazaljenje koje bi, uprkos tome što spada u emocije koje umesto patosa izazivaju patetu, bar bilo ljudsko.

Čak i Vandi, koja je zamišljena kao Gemina dijamericalna suprotnost, nedostaje istinske putenosti. Ona muškarce doživljjava kao klijentelu tako da na susrete sa njima gleda kao i Gema: distancirano, analitično i hladno. Ledena u nastupu, Vanda samo priča o svojim doživljajima, ništa od toga ne vidimo na sceni.



Poto: Miša Mustać

Marija Vicković, Miloš Vlalukin u *Nevjesti od vjetra*

136

U tom smislu, muški likovi su donekle trodimenzionalniji i dublji, sa više krvi i mesa: Feliks Stajnsi (Igor Đorđević), Anto Glibota (Nenad Maričić), Paolo Grimaldi (Tanasije Uzunović), čak i Mladić (Miloš Vlalukin) koji u kratkoj filmskoj sceni sa početka isijava više strasti i prigušene telesne želje nego Vanda i Gema zajedno tokom ostatka predstave.

Uprkos tome, scena ostaje hladno poprište Geminu izgubljene bitke za sebe. Scenografija (Marko Japelj) prati pišćeve instrukcije u samoj drami, što je u skladu sa pristupom samog reditelja, Borisa Miljkovića. Zanimljivo je da je njemu ovo prva pozorišna režija. Budući da se on prethodno bavio video i TV stvaralaštvom, pretpostavka je da je odluka o poveravanju režije ove drame Miljkoviću vođena prvenstveno namerom da se on pozabavi filmskim i ostalim propratnim elementima predstave, dok je najveći broj rediteljskih poteza jednostavno preuzet iz didaskalija same drame. Povreme-

na uspela rešenja, poput velikih terazija na čijim tasovima sede Gema i Vanda, retka su, a i takode izvedena iz okvirnih pišćevih naznaka.

Filmske projekcije su upotrebljene na prilično neinventivan način tako da, osim što se neke od njih odlikuju kvalitetnom i lepotom fotografijom (scena na konju), nije lako uočiti njihovu pravu funkciju.

U tom smislu, sav potencijal koji je priča o Gemi Boić imala – slika sveta na razmeđi vekova, portret umetnika u mладости, subrina jedne hrabre i slobodoumne glumice spremne za borbu, nesreća uplašene i zatvorene mlade žene koja ostaje zarobljena između želja i straha da im krene u susret – skoro sve je ostalo samo dotaknuto i nedorečeno unutar disperzivnog pozorišnog izraza koji uspeva da izazove emociju samo u jednom trenutku: u sceni Geminog ushićenja zbog velikog pozorišnog uspeha i očajanja koje usledi odmah potom, kada shvati da je gromki aplauz došao, zapravo, od plaćenih klakera. Šteta je što su snaga i emotivnost ostali ograničeni na tu scenu, jer su obilje tema koje je odabir ličnosti Geme Boić nosio sa sobom nudili puno potencijala upravo za takav jedan doživljaj.

EVERYMAN/SVAKO

Atelje 212

Tekst: Goran Stefanovski

Režija: Đurđa Tešić

U dramskoj literaturi, bavljenje periodom na prelasku jednog veka u drugi obično je tendencija u kojoj se ogleda nemir, strepnja, iščekivanje i strah od nepoznatog dolazećeg doba. Veliki američki pisac Kurt Vonegat primetio je jednom prilikom da nam je mračni Srednji vek ostavio katedrale, a dvadeseti vek prosvećenosti i napretka – koncentracione logore. Cinično ili zastrašujuće tačno, ali činjenica je da su se mnoga preispititi

vanja koja su obeležila Srednji vek vratila, u donekle modifikovanom obliku, kao svedoci nesigurnosti i lutanja koja naše živote obeležavaju i dan danas.

Nazvavši svoju dramu *Everyman/Svako*, Goran Stefanovski na sasvim neposredan način pravi vezu našeg sa srednjevekovnim dobom.

Kada je u XVI veku došlo do osećanja opšte nesigurnosti i straha od neočekivanog, ljudi su počeli da veruju u mirakule i misterije koje su zamenile pravu veru, jer dubokog religioznog osećanja koje je do tada nudilo sigurnost više nije bilo. Drugačija koncepcija smrti javlja se kao najupečatljivija promena, jer sveštu o njoj nestaje do tada preovladujući, a ničim opravdan optimizam. Osim oblika Memento mori, javljaju se i motiv plesa mrtvaca, kao i posebno delo Ars morijendi koje je imalo didaktičnu funkciju davanja saveta o veštini umiranja. Pozorište je postalo utočište duše, čak i ako se bavilo morbidnim temama. Vremenom se, međutim, iz te opšte slike sveta izdvaja lik pojedinca, a moraliteti počinju da se bave njegovom individualnom sudbinom. Jedan od njih bilo je i delo *Everyman*, komad o pojedincu koji se suočava sa dolaskom smrti. Alegorijske figure, velike uopštenosti, pojednostavljenе osobine, sve je to imalo funkciju da dramu pročisti od individualizacije bilo kakve vrste, da pokaze da je Svako, bez izuzetka, u istoj situaciji i da pred svima nama stoji manje-više isti put.

S obzirom na to da su se te predstave modifikovale u zavisnosti od raznih tumačenja koja su se neprestano menjala, pretpostavka je da bi se mogle prikazati i danas, u vreme kada takođe nema dubokog religioznog osećanja, a u priličnoj meri oskudevamo i poitanju ostalih utočišta duše.

Stefanovski koristi upravo oblik moraliteta kojim, uz izvesna neophodna prilagođenja, adaptaciju i aktualizaciju, daje parodijsku sliku sveta u kojem živimo.

Priča o Smrti koja kuje zaveru protiv ljudi koji su postali suviše egocentrični i samouvereni da bi o njoj

razmišljali, i njen plan da ih namami u svoje okrilje upravo u trenutku kada se tome budu najmanje nadali odigrava se negde u španskim brdima. Tom činjenicom, kao i time da su šestoro ljudi na koje se Smrt namerila Englez, stvara se odmak koji je veliki upravo toliko da onemogućava banalizaciju čitave priče.

Medu turistima ima predstavnika oba pola, raznih su godina, zanimanja, interesovanja. Deluju kao sasvim posebna grupa ljudi okupljena na jednom mestu, međusobno prilično nehomogena, ali se na drugi pogled ubrzno shvata da je sasvim nešto drugo po sredi. Likovi su, u stvari, tipovi ljudi kakve srećemo svakodnevno, prilagođeni savremenom čoveku, njegovim porocima i problemima: prezauzeti biznismen Rej (Boris Komnenić), letargična domaćica Džo (Ljiljana Dragutinović), nadmena skorojevićka Viki (Svetlana Bojković), šiparica oslobođenog tela i duha Helen (Katarina Žutić), opservijni sportista Tim (Bojan Žirović), neotesani navijač Ken (Nenad Čirić). Namamljeni u nedodiju, daleko od leto-

Dušanka Stojanović,
Svetlana Bojković
i Katarina Žutić
u predstavi
Everyman / Svako



vališta u kome su nameravali da provedu odmor, oni postepeno počinju da otkrivaju svoja prava lica, a Smrt polako počinje da plete mrežu oko njih.

Tako napet početak priče istaknut je i rezijom Đurđe Tešić. Sumorni tonovi, samouverena i mirna Smrt (Dušanka Stojanović), kao i opominjuća muzika hotelskog benda (u našim pozorištima ne tako često, i još redje zanimljivo korištena muzika na sceni upotrebljena je vrlo efektno), kao i svedena scenografija (Marina Čuturilo Hellmann), čija bezličnost podvlači upravo mogućnost svestremenskog i sveprostornog dešavanja, sve to izaziva jedan nelagodan osećaj mračnih iščekivanja.

. Kako se likovi međusobno bolje upoznaju, tako se i pred našim očima sve više uobičavaju mane svakog od njih. Odnosno, jedna dominantna mana svakog poнаosob koja je, u svakom pojedinačnom slučaju, predstavnik jednog od sedam smrtnih grehova: Pohlepa (Rej, Borisa Komnenića), Lenjost (Džo, Ljiljane Dragutinović), Oholost (Viki, Svetlane Bojković), Razvrat (Helen, Katarine Žutić), Proždrljivost (Tim, Bojana Žirovića) i Gnev (Ken, Nenada Ćirića). Uz stilizaciju koja odgovara odabranoj teatarskoj formi i ilustrativne kostime (Jelisaveta Tatić-Čuturilo), svako od glumaca zadržava tokom čitave predstave držanje i način govora koji su reprezentativni za osobinu koju su dobili u zadatku da ovaplove na sceni. U skladu sa tim, do razvoja likova ne dolazi jer likova ni nema.

Prethodno nabrojanim gresima nedostaje još jedan, sedmi – Zavist, a njegov nosilac upravo je sama Smrt, čiji lik jedini i doživi umereni razvoj.

Njena sumorna i rezignirana priča sa početka predstave, priča o tome kako su smrtnici počeli da je zanemaruju, da su postali egocentrični, da smatraju da ona nikada neće doći, vremenom se uobičuje u njenu životnu priču koja pojašnjava njenu zavist. Ona je, naime, kako tužna priča kaže, nekada radila u odejzenju za duhovnu smrt, ali pošto u savremenom otuđenju i trci za materijalnim duše više nema – nema ni njene smrti, te je naša junakinja postala tehnološki višak. Odjednom,

njena priča počinje da bude podjednako "zemaljska" i banalna, parodirajući priče koje smo u prilici da slušamo iz dana u dan. Sa tugom se priseća da je nekada nešto značila, ali se onda zaljubila u mladog ikonopisca. Kada je direkcija za industrijsku smrt prijavila njenu zaljubljenost u smrtnika, ona je osuđena da živi. Međutim, umesto da to – sa svoje predašnje pozicije nekoga ko već vekovima ima priliku da promatra ljudski rod – doživi kao kaznu, Smrt počinje da zavidi smrnicima koji su do te mere ogrežli u grehu da ih je nemoguće zaplašiti.

Izložena njihovom podsmehu, Smrt pokušava da ostvari svoj cilj: oni počinju da umiru svako od svoje boljke (greha), što je ujedno i jedini trenutak opasnosti, usmeren "vaspitavanju" publike. Svaka se, međutim, potencijalno fatalna situacija ispostavlja tek kao blag, vrlo lako izlečiv problem. Jer je današnji čovek toliko otuden od svoje ljudske suštine da je Smrt nemoćna.

Završna numera koju svi sudeonici otpevaju i odigraju uvežbanim i veselim tonom (koreograf Bojana Mladenović), prelazak je sa jalovog pokušaja vaspitanja publike, ka stapanju sa njom. Mali deo publike koji je svestan da gledajući predstavu gleda, u stvari, svoj odraz u ogledalu, izači će sa gorkim osmehom na usnama. Oni ostali upravo i jesu suviše samouvereni, samozadovoljni, i teško ih je moguće uplašiti, ili bar opomenuti. Oni ionako misle da se sve to dešava samo Englezima u Španiji. Ako uopšte i misle da se tu nekome nešto dešava. Ako uopšte i misle.

VESNA RADOVANOVIC

AEROPLANI I BALONI

LJUBAVNI NAPITAK

Narodno pozorište, Opera
autor: *Gaetano Doniceti*
reditelj: *Plamen Kartalov*



Foto: Miša Mustapić

Posle više od 30 godina na sceni Beogradske opere prikazana je komična opera *Ljubavni napitak* Gaetana Donicetija (premijera 5. novembra 2003.). Autorski tim se gotovo kompletno sastojao od postojećih snaga Narodnog pozorišta sa jednim, ali najvažnijim izuzetkom – gostujućim rediteljem. To je bio bugarski umetnik Plamen Kartalov, operski reditelj i producent projekata rađenih po kamernim scenama, velikim teatrima, stadiionima i trgovima širom sveta – od Albanije do Japana, od Australije do Brazila. Da nije bilo njegove izuzetno maštovite postavke, već da je Donicetijeva opera bila prikazana na uhodani, neoriginalni način domaće produkcije, pitanje je koliko bi bila svršishodna, iako se radi o jednom od najpopularnijih dela ovog kompozitora.

Ono osnovno što je Kartalov učinio bilo je da izmesti radnju opere iz prvi decenija XIX veka u analogni

period XX. Time je dobio mogućnost da se igra: vojnike je pretvorio u "specijalne jedinice" – prvo u padobrance koji stižu aeroplanom, i zatim ronioce koji su komični već samom svojom pojavom, sa glomaznim, nespretnim perajima i odgovarajućim kupačim kostimima; a nadrilekar i njegovi pratnici postali su zagonetni Kinezi. U ovim i sličnim potezima Kartalova je sverdno pratila kostimograf Ljiljana Orlić. Dalje, reditelj je maksimalno iskoristio potencijale hora, tretirajući ga kao još jedan – kolektivni lik koji aktivno učestvuje u radnji, čini je dinamičnom i zabavnom. Na sceni je često opšta gungula, beskrajno šarenilo i prava vodviljska atmosfera podržana brzim, ponekad veoma komičnim scenskim pokretom koji je često na ivici parodije, ali nikad je ne prelazi – reditelj se igra, ali ne želi i da se podsmeva tipičnoj ranoromantičarskoj, melodramskoj belkantističkoj operskoj formi.

I konačno, Kartalov je tražio od pevača da glume, odnosno da se već u pripremi predstave ponašaju kao glumci i da prvo pročitaju tekst. A to obično daje dobre rezultate. Istočući takav, za naše uslove neobičan način rada, neki protagonisti su istovremeno priznali da na to nisu navikli, kao što su im bili neobični i neki ekstremni rediteljski zahtevi poput "letenja" aeroplanom, na primer, sedenja na "oblacima" i slično, i zaista je došlo krajnje vreme da i pevači shvate da se bave pre svega pozorišnom umetnošću.

Naravno, njihov glas je njihovo osnovno sredstvo izraza i koliko je ono važno može se videti u kamernim scenama koje su se smenjivale sa masovnim prizorima i u kojima je ponekad dolazilo do pada dinamizma predstave. Za takve momente bili su potrebni najviši vokalni kvaliteti. Od svih kombinacija glavnih likova u tom smislu najuspeliji je bio duet Adine i lažnog doktora Dulkamare iako se odvijao praktično bez podrške vizuelnog okruženja – reditelj ga je, naime, neuobičajeno i efektno smestio ispred zavese u trenutku promene scene. Sanja Kerkez i Mika Jovanović su i inače najdosledniji u svom vrhunski profesionalnom odnosu prema vokalnom partu, sa čistim i tehnički besprekornim glasovima. Kerkezovu uz to odlikuje i veliki komični dar, a u tom domenu je neprikosnoven bio Oliver Njego

čija uloga pevački nije bila preterano zahtevna, ali čija je scenska pojava bila beskrajno duhovita izrastajući u autentičan lik.

Jedan od najtežih zadataka imao je Dejan Maksimović kao Nemorino. Glumački je on na potpuno odgovarajući način ostvario rediteljski koncept ovog lika kao ne naročito inteligentnog, ali dobrodušnog i osećajnog junaka, međutim, pevački je bio mnogo uspešniji u lirske momentima sa kulminacijom u čuvenoj ariji *Jedna skrivena suza*.

Uticak sa ove predstave bio bi još bolji da je orkestar po kvalitetu bio ravan ostalim izvođačima. Dirigent Dejan Savić, nažalost, nije doradio orkestarsku deonicu već se ona zaustavila na grubom i površnom iščitavanju notnog teksta. Ipak, takva je radost isijavala sa scene, takva veselost vladala u publici (naročito kad su na samom kraju poleteli baloni sa 111 galerije) da se uprkos nekim nedostacima predstava Donicetijevog *Ljubavnog naptka* može proglašiti uspešnom i uvrstiti u atraktivni deo repertoara Narodnog pozorišta.

GORICA PILIPoviĆ

SUDBINA UMETNIKA



Foto: Miša Mustapić

PESNIK ČAJKOVSKI

Narodno pozorište, Balet

muzika: Petar Ilič Čajkovski

libreto, režija i koreografija:

Lidija Pilipenko

Muzika Petra Iliića Čajkovskog več više od jednog veka duboko uzbudjuje slušaoce. Njegova dela su stalno na repertoaru mnogih nacionalnih opersko-baletskih scena, filharmonijskih i simfonijskih orkestara. Simfonija №6. b-mol *Patetična* predstavljala je i do danas predstavlja interpretacijski izazov mnogim značajnim dirigentima i koreografima. Dimitrije Parlić je svoju vrlo interesantnu koreografsku viziju ove simfonije ostvario na beogradskoj baletskoj sceni, 1968. godine.

Poznato je da je ovo delo pisano kao programska muzika. Sam kompozitor je, pričajući priateljima o novom delu, govorio o tome da će ovu simfoniju, "svoje do sada najdraže muzičko čedo" nazvati *Programskom simfonijom*. Brat Modest sugerisao je naziv *Patetična*, ali ni tim naslovom kompozitor nije bio zadovoljan i htio je da ga promeni. P. I. Čajkovski je želeo da promeni ovaj naziv simfonije, ali kada se pristupilo štampanju partiture, posle samo dva izvodenja, u Moskvi i Peterburgu, kojima je dirigovao sam kompozitor, Čajkovskog više nije bio među živima. Ostali su mnogobrojni značajni i danas opšte poznati podaci o samoj *Šestoj simfoniji*, o celokupnom stvaralaštvu P. I. Čajkovskog, mnoštvo poznatih činjenica i detalja iz njegovog života.

O životu kompozitora se mnogo zna. Kao malo dete bolno je doživljavao slušanje muzike: pokušavao je rukama da zapuši uši, udarao se po glavi i molio bližnje da mu isteraju neizdrživo zvučanje muzike iz glave. Kao priznat kompozitor je bio toliko stidljiv i skroman da se plašio javnih izliva oduševljenja. Odričao se sam sebe: "Ja nisam taj Čajkovski, ja samo jako ličim na njega." O životu kompozitora se i mnogo ne zna. Još uvek se tumači, uz nedostatak činjenica, njegova nagla smrt, kao i njegova obimna prepiska sa Nadeždom fon Mek – pisani razgovori dvoje ljudi povišene senzibilnosti, čoveka i žene koji se nikada nisu videli, a koji su tako čvrsto bili povezani i tako surovo razjedinjeni.

Lidija Pilipenko se nije bavila prepričavanjem života, ili poznatih činjenica iz života Kompozitora. To je nešto što se njenim libretom podrazumevalo, a nju su interesovala vizualno koreografski ostvarena stanja duha i osećajnosti jednog velikana stvaraoca, pesnika, pri tom čoveka. Ideju je sprovela veoma dosledno. Uvela je likove iz njegovih ostvarenih dela, kao potporu i reakciju na novo stvaralaštvo i ansambl – kao muziku koja ga progoni i koja ga muči u procesu stvaranja. Da bi ostvarila ideju libreta, ona je u baletu koji bi se po predstavljanju i uopštavanju teme, mogao slobodno nazvati *Stvaralač Čajkovski* ili samo *Stvaralaštvo*, uz pomoć Angela Šureva proširila formu simfonije dodajući između stavova tri scene iz opere *Evgenije Onjegin*. Time je u koreografsku viziju uvela i pesnika Aleksandra Sergejeviča Puškina i odnos kompozitora prema njemu. Dobro pogoden izbor muzike i scene *Pismo Tatjane Onjeginu*, *Dvoboj* i *Rastanak Tatjane i Onjegina*, dramaturški su se odlično uklopili u celinu baleta, kao novonastale forme.

U baletu se pojavljuje Čajkovski, Nadežda fon Mek, Tatjana, Onjegin, Lenski i Sudbina. Sudbina se u raznim vidovima već pojavljivala u dosadašnjim raznim verzijama ostvarenih dela ovog kompozitora. Lidija Pilipenko je rešavajući ovu interesantnu ideju predložila jedno sasvim novo poimanje sudbine. Ta je sudbina čovekolika, naizgled obična, bez tiranske nadmoći, a opet i kao takva uvek na mestu koje određuje patnju i bol stvaranja, menja jednostavan pravac kretanja, nalazi se na mestu prihvatanja u nemoci.

U koreografskom smislu, sada kada se Čajkovski poistovećuje sa pesnikom Puškinom, Pilipenka je otvorila puteve da to vrlo dobro izrazi određenim pokretom i koreografskim crtežom. Čajkovski kao i Puškin voli svog Lenskog, odlaže u stvaranju njegovu smrt. On ne želi da muzički ubije voljenog heroja. Tatjana Čajkovskog, Puškina i Lidije Pilipenko je u koreografskim izlivima živo i voljeno biće svih ovih autora.

Ovde su se u ravnopravno koautorstvo uključili i kostimograf i scenograf. Odličnim rešenjima, naizgled jednostavnim, kada je poznata istina o tome koliko se teško dostiže jednostavnost u umetnosti, ostvarena je predstava u kojoj se sve prelivalo iz jednog u drugo s mnoštvom delikatnih i čitljivih detalja, jasnih asocijacija došlo se i do celovitog dogadanja predstave.

Veliki doprinos uspešnosti ostvarenja ove nimalo lake zamisli pružili su solisti Baleta Narodnog pozorišta i to u dve podele. I oni su otkrili svoje individualnosti svaki na svoj način, različito, a ubedljivo. Konstantin Kostjukov je tumačio Čajkovskog romantično zanesenog, samo njemu svojstvene heroike lika. Čajkovski Konstantina Teše bio je realniji u humanom oblikovanju lika, zatvoreniji u osećajnoj sputanosti – obe interpretacije moguće i ubedljive za prihvatanje kod gledalaca. Bogatstvo detalja i njansi, od prefinjenog aristokratizma do neke vrste mistične snage, u svoju ulogu Nadežde fon Mek unela je Duška Dragičević. Istu ulogu, izrazito ubedljivo i moćnim tragizmom dramske igračke izražajnosti tumačila je Olga Olćan. Mila Dragičević je bila zanosna i dirljiva Tatjana, duboko potresna, devojački mlada i otmeno ženstveno zrela heroina. Konstantin Tešea, kao Onjegin, lepih linija i odgovarajućeg držanja, naslućenih kvaliteta opisanih samim Puškinom. Lenski u tumačenju Denisa Kasatkina je podvlačio romantičnu stranu ovog lika, a Milan Rus – mladalačku i neiskusnu. Vrlo složenu ulogu Sudbine tumačio je Svetozar Adamović, do sada gotovo uvek istican kao izvrstan tehničar u svojim interpretacijama. Sada je on oživotvorio ulogu apstraktнog značenja na virtuozan duhovni način. Interpretacije ovih solista zaista predstavljaju kreativnu novinu na našoj sceni i svakako napredak naše baletske scene u celini.

MILICA JOVANOVIĆ



PRIKAZI KNJIGA

EDICIJA SAVREMENE SVETSKE DRAAME

PRIKAZI KNJIGA

143

U SAMOĆI PAMUČNIH POLJA
PARAZITI
SAM KRAJ SVETA

CENPI,
Beograd,
2002 – 2003.

Ideja Centra za novo pozorište i igru (CENPI), da inicira ediciju savremene svetske drame je nedvosmislena dragocenost za naš beskrvan i inertan teatarski život, jer aparentna insuficijencija prevedenih savremenih dramskih tekstova, kritičke literature, kao i ozbiljnih teatroloških časopisa svakako ne pomaže uzlaznom pomeranju ni estetskih vrednosti ni tematske relevantnosti ovdašnje scenske prakse. Do sada (januar 2004) je u okviru ove edicije (glavni urednik je Jovan Ćirilov) objavljeno tri izdanja (dva u okviru francuske sekcije – *U samoći pamučnih polja* Bernar-Mari Koltesa (prevod i predgovor Ivana Medenice) i *Sam kraj sveta Žan-Lik Lagarsa* (prevod i predgovor Jovana Ćirilova), i jedno u okviru nemačke-*Paraziti* Marijusa fon Majenburga (prevod Jelene Kostić, predgovor Ivana Medenice), a o njihovim sucesorima, kao i narednim sub-edicijama se diskutuje i razmatra.

U samoci pamučnih polja (1987) Bernar-Mari Koltesa (1948-1989) je delo retke formalne apartnosti i elegancije, mitske jednostavnosti i arhetipske simboličnosti. Drama konstruišu dva aktera čiji se putevi spajaju u vremenjsko-prostornoj nedodiji, diler i kupac, i njihovi napori da uspostave komunikaciju. Diler je inicijator konverzacije, ubeden da se kupac našao u njegovoj blizini motivisan željom koju je on (diler) u mogućnosti da zadovolji. Radnja u aristotelovskom smislu ne postoji ni u naznakama, dok je tekst, lišen dramaturških odrednica (lica, prostora, vremena, didaskalija), koncipiran kao smena solidno opsežnih monologa (u koje je integrisana koltesovski autentična dijaloska svest), vođenih njihovim nestabilnim i eluzivnim impulsima da se jedno drugom približe.

Labavo determinisani, ovi enigmatični likovi dopuštaju differentne interpretacije: od toga da je diler prodavac droge (ili neke druge ilegalne robe) ili prostitutka, do mogućnosti da su njih dvojica potencijalni partneri u homoseksualnom odnosu (skoro sve opcije imaju uporište u Koltesovoj opulentnoj biografiji). Oni, u svakom slučaju, figuriraju kao elementi binarne opozicije, međusobno komplementarni, svojevrsni *yin i yang* čije zajedništvo formira pun krug. Koltesovi likovi poseduju specifičnu pirandelovsku dvojnost, svest o sušinskoj inkonstantnosti, fluidnosti identiteta, i mogućnosti slobodnog izbora u procesu uobičavanja uloga (u svakodnevnom životu). Ludička baza dilera i kupca čini ih bliskima i Ženeovim protagonistima, koji su gotovo uvek učesnici u različitim ritualnim predstavama, neprestano svesni imanentne teatralnosti društvenih odnosa (*Sluškinje, Balkon*).

Individualne pozicije u odnosu diler-kupac su vrlo fleksibilne, kreću se u distinkтивним smerovima, između



krajnosti, zamenjujući svoja mesta i prefikse. Reklo bi se da teže zajedničkom cilju, ali ih strah da ne budu poniženi i/ili uvredeni udaljava od međusobnog spajanja. Sa druge strane, čini se da je poenta relacije diler-kupac u igri *per se*, permanentnom stanju uzbudnja koje ona indukuje, i koja bi, kada bi jednom stigla do svog cilja (ma gde on bio), gotovo momentalno rascpala magiju motivišuće neizvesnosti. Objekti njihovih želja ni u jednom trenutku komada nisu artikulisani, objica sve vreme obigravaju oko nečeg postaje-nepostaje (i vice versa), i taj proces neodređenog zavodenja, hvatanje (ne)uhvatljivog, generiše dinamiku Koltesove drame, koja se, naslućujemo sa otvorenim krajem teksta, nastavlja *ad infinitum*. U eseju "Drugo od istoga" (1987) Žan Bodrijar ispituje fenomen zavodenja, kao elementarnog agensa i kohezione sile koja održava simboličku ravnotežu sveta, u čijoj je osnovi moć

mistične i transcendentalne metamorfoze koja odlaže trenutak smrti¹. Njegove opservacije o suštini zavodenja determiniše primordijalitet momenta misterioznosti, krucijalnog u relaciji izmedju dilera i kupca, te nam kao takve mogu sugerisati meta-značenja ovog odnosa. Bodrijar tu "tajnu" izjednačava sa nepostojanjem istine, sa apsolutnom praznjom koja celim tokom igre ostaje sakrivena: "Izazov, a ne želja, nalazi se u srcu zavodenja²... Zavodljiva je samo tajna koja kruži ne kao skriveni smisao, nego kao pravilo igre, kao oblik inicijacije, kao simbolički ugovor, a da nikakav ključ za tumačenje, nikakva šifra ne može da je razreši. Uostalom, i nema šta da se otkrije- nikada to nećemo ponoviti dovoljno puta: NIKADA NEMA ŠTA DA SE PRO-IZVEDE... Sami protagonisti tajne neće umeti da je izdaju, jer ona je samo ritualni čin saučesništva, deljenje odsustva istine, deljenje privida. U zavodenju pronalazimo

¹ Žan Bodrijar, *Drugo od istoga*, Lapis, Beograd, prevod sa francuskog Aleksandra Mančić Milć, 1994.

² Ibidem, 38.

učestvovanje u toj deobi i duboko zadovoljstvo koje se za nju vezuje... Zavodenje nije mesto želje nego vrtoglavice, pomračenja, pojavljivanja i nestajanja, svetlucanja bića.³

Stil Samoće pamučnih polja odlikuje snažna, ubedljiva i uzbudljiva liričnost, rečenice i tok misli su izuzetno precizne i intelektualno superiorne, pregnantne, cinične i demistifikujuće. Posebno vredan deo ovog CENPI-jevog izdanja je temeljan i vanredno inspirativan intro Ivana Medenice o Koltesovom životu i umetnosti, duži od samog teksta drame, gde su studiozno i sveobuhvatno izloženi razlozi koji su doveli do ustoličenja mita o Koltisu, te kao takav ovaj naslov čini specijalno bitnim teatrološkim izdanim na srpskom jeziku.

Lagarov (1957-1995) *Sam kraj sveta* (1990) je poetična drama sastavljena od prologa, dva čina, međuigre i epiloga, čiji su akteri Luj (34 godine), njegov brat Antoan (32 godine), sestra Suzana (23 godine), majka (61 godina) i Antoanova supruga Katarina (32 godine). U sižejnoj osnovi se nalazi Lujev povratak u porodični dom (nakon dugogodišnjeg odsustva i suspendovane komunikacije) koji izaziva erupciju sećanja i neodložnih poriva za nadoknađivanjem nedostatka bliskosti. Luj se vraća sa namerom da im saopšti činjenicu o svojoj skoroj smrti, no, suočen sa njihovim individualnim nezadovoljstvima i dugo potiskivanim frustracijama koje izbijaju na površinu, on na kraju napušta scenu bez ispunjenja svoje namere, usamljen i razočaran. *Sam kraj sveta*, tekst koji je Lagars napisao znajući da umire od iste bolesti koja je usmrtila i Koltesa (AIDS), jeste komad o praznini i usamļenosti, egzistencijalnoj depresiji, strahu od smrti, neugasivoj potrebi za ljubavlju.

O dramskim ličnostima ne znamo mnogo; biografski detalji, kao ni razlozi njihovih asatisfakcija nisu precizirani, što nam otežava konkretni-

zaciju analize karaktera. Luj je pisac koji je tu zabit i *sam kraj sveta* odavno napustio, dok Antoan i Katarina žive sa decom, odvojeni od Suzane koja je ostala sa majkom. Antoan i Suzana su, čini se neopravданo, patetično i samo-sažaljevajuće sebe proglašili žrtvama Lujevog izbora. Njihovi životi u provinciji obeleženi su vremenom koje prolazi u hipnotičkom stanju, beskrajnim osećanjima nostalgiјe i čehovljevske rezignacije, nedostatkom akcije i potrebe za bilo kakvom promenom.

Specifičnost Lagarsovog teksta koncentrisana je na planu forme. Verbalni modus likova, karakterističan po jednoličnoj repetativnosti pojedinih rečeničnih segmenata (veoma sličan scenskom govoru u dramama Jona Fosea (*Noćne pesme*, *Devojka na softi*), u funkciji je predstavljanja esencijalne monotonije (malo)gradanskog života. Svi izuzev Luja govore stilizovano, odsutno i nepovezano, asocijativno i disperzivno. Takva jasna parataksičnost njihovih verbalnih iskaza, definisana dakle čestim promenama teme govora, tempa unutar neuobičajeno dugih i razvodnjenih obraćanja, kao i odsustvom usmerenosti celine diskursa, govori o ličnostima koje su psihološki nefokusirane i duboko konfuzne. Lujev govor donekle je divergentan verbalnim diskursima majke, brata, sestre i Katarine: njegovi iskazi su precizniji, poentirаниji i smisleniji, čime autor akcentuje njegovu nepripadnost tom svetu izumrle lepote i vitalnosti. Lujev glomazan introspektivan monolog (I, 10) nesporni je *raison d'être* komada, i kao takav razobličava ljudsku egzistenciju en general otkrivajući jednu pesimistički ustrojenu percepciju sveta.

Svim akterima su dati dugački monološki iskazi putem kojih oni izražavaju svoje verzije nezadovoljstava situacijom u porodici i životu. Monolog, kao dominantna govorna forma, osim što ima funkciju u tome da publiku učini najinformisanijim (a time i najobjektivnijim) adresatom, ima i ne-



Zan-Lik Lagars



Sam kraj sveta

Prevod i predgovor: Jovan Ćitilov

³ Ibidem, 42-43.

spornu metaforičku konotaciju jer ukazuje na bazičnu usamljenost likova, nemogućnost da pronadu sagovornika, čak i u nominalno najblžem okruženju (porodici). Ova forma simboličke nadgradnje prisutna je i u dijaloškom govoru koji ima jasne monološke tendencije, obzirom na to da ga ne čini obostrana komunikacija i recipročna razmena misli; likovi ne slušaju jedni druge, već svoje ideje iskazuju bez naročite svesti o postojanju sagovornika.

Primarni sukob drame stvara se na relaciji akter-publika, kao rezultat rjenog očekivanja iniciranog na samom početku, sa Lujevim monologom-prologom koji otkriva njegovu skoru smrt. Ovaj faktum do kraja ostaje nepoznat ostalim licima, što publiku čini superiormom u odnosu na likove i neminovno je postavlja u Lujevu vizuru. Sekundarani konflikt figurira na relaciji između likova, kao konsekvencija Lujevog iznenadnog povratka u porodicu. On nema linearan razvoj, već je prevashodno fragmentaran i statičan, definisan dominacijom predrasuda iz prošlosti.

Idejni nivo *Samog kraja sveta* je siromašniji. Tekst nosi nesumnjivu kritiku malograđanskog života i stanja svesti u provinciji naglašavajući da su članovi porodice immobilisani nesposobnošću da prevazidu nonsensne nesuglasice, da oproste, zaborave, da se okrenu budućnosti. Ta vrsta blokade ih čini robovima i patetičnim luzerima, i implicitno rasvetljava razloge Lujevih odlazaka. U provinciji se ništa ne menja, a Luju samo preostaje da bez reči opet rezignirano ode, dezertira filistarsko beznade i ponovo postane autsajder.

Marijus fon Majenburg (1972) je amblematična figura nemačkog dramskog teatra poslednjeg kraja veka, i uz Saru Kejn verovatno najreprezentativniji autor "nove" plime dramskog pisanja, nezahvalno etiketirane kao "novi brutalizam". *Parazite* (2000) odlikuje prisustvo većine markacija "in-her-face" teatra (Alex Sierz, 2001):

strukturna komada je analogna filmsko-televizijskom jeziku (radnja *Parazita* je na početku izdiferencirana u dva odvojena, paralelna toka koji se stapaju negde u drugoj petini drame, da bi se pri kraju rediferencirali i vratili na startnu poziciju); korišćenje tzv. šok taktike, odnosno funkcionalizacija ekstremne (neojakobinske) surovosti čija je intencija pomeranje perceptivnih granica koje treba da stimuliše promene u gledaocu (jedenje pacova, ubijanje mačeta, samomaltretiranje, pokušaji samobistva, verbalna violencija); egzistencijalni jad, politička indolentnost i filozofski agnosticizam, tematska fokusiranost na probleme raspada porodice (kao temelja društva), eroziju morala i univerzalnih vrednosti.

Okosnicu *Parazita* čini pet likova (Friderike, Petrik, Betsi, Ringo, Mulčer) i njihove slojevite relacije, radikalizovane i izoštrene do ekstrema koji imaju alegorična značenja: supružnički odnos Friderike/Petrik markiran je nepodnošljivo brutalnim sukobima iz kojih će rezultirati Frederikina saobraćajna nesreća; bračnu relaciju između Betsi i fizičkog invalida Ringa određuje njegova jezivo bolesna ljubomora koja će dezintegrirati sve Betsine napore da mu pomognе; iz odnosa između Friderike i njene nerodene bebe kipi majčina netrpeljivost i mržnja; na površini filantropski odnos Betsi prema sestri Friderike otkriće se kao Betsina

sebična tendencija za ispunjenjem praznine u svom životu; dok vezu između usamljenog starca Mulčera (koji je automobilom udario Ringa i učinio ga invalidom) i Ringa stvara starčev masivan osećaj krivice, a kasnije je potpomognuta i Ringovom namerom da izazove Betsinu grižnju savesti. Nijedan odnos u *Parazitima* nije zasnovan na pozitivnim motivima, već su svi likovi povezani esencijalnim ljudskim slabostima (strah, usamljenost, sebičnost, krivica). I pored pomeranja odnosa, situacija i relacije na kraju ostaju identični početku, bez indicije da budu promjenjeni. To je simbolično predstavljeno na



samom završetku, kada se Mulčer i Betsi (ona je sa naočarima za sunce i šeširom spremna da ode na plažu) pripremaju da napuste Ringa, ali "oboje ostaju sedeći"⁴, što je slika analogna završnici Beketovog Kraja igre, gde se Klov sa panama-šeširom takođe spremna da raskine svoju zarobljenost sa Hamom, ali on "stoji nepomično kod vrata, i tako ostaje do kraja"⁵

U predgovoru CENPI-jevog izdanja Majenburgove drame Ivan Medenica detaljno analizira likove i njihove odnose, zapažajući podtekste i maskirana značenja koja konstituišu bazično pesimistički koncept autora. Ipak, čini nam se da lik Mulčera dozvoljava i delimično drugaćiju interpretaciju. Njegovo nastojanje da po svaku cenu pomogne Ringu i na taj način sebe osloboди teškog tereta krivice koja je inhibirala nastavak njegovog života, Medenica turnači kao "sebični altruizam"⁶, što je apsolutno neproblematično. No, drugi deo njegove interpretacije Mulčerovog ponašanja kao "sadističkog" jeste opravдан i moguć, ali nije stopostotno izvesan, jer sadistički odnos uključuje svest i nameru, odnosno sugeriše da Mulčer intencionalno psihički maltretira Ringa, što nije sasvim sigurno. Iako bi ovaj oblik Mulčerove hipertrofirane mizantropije bio kongruentan idejnoj osnovi drame, pre bi se reklo da je on samo senilni i poluimbecilni starac zaslepljen grižnjom savesti zbog tragedije koju je akcidentalno proizveo, te da uopšte nije svestan da njegove emfatično sa-mosažaljevajuće reči imaju potpuno kontraran efekat. Dok Mulčer psihički zlostavlja Ringa stalnim isticanjem svoje krivice, on neprestano plače, što bi, u slučaju da je cela situacija sadistička, odnosno intencionalna, značilo da je plač fingiran, samo maska u starčevoj perverznoj predstavi, što je manje verovatno.

Usamljenost i odsustvo meduljudske bliskosti su lajt-motivi *Parazita*: Petrik je posvećeniji zmiji nego svojoj partnerki, Friderike je uvek čeznula za mačetom kao substitucijom za Petrikovu nepostojeću pažnju i ljubav (kada

konačno dobije mače, u afektu ga zgnječi), a Mulčer koristi nesreću koju je napravio Ringu kao morbidno sredstvo zblžavanja sa drugim ljudskim bićem ("Danas čovek mora da nekog skoro ubije kolima ako hoće da se sretne sa njim"). Motiv samoubistva kao opcije totalnog bega takođe je reverzibilan. Friderike od samog početka preti da će skočiti kroz prostor, kasnije pokušava da okonča svoj život presecanjem vena žiletom, a konačno i gutanjem pilula koje joj ljubomorni Ringo daje. I Mulčeru se neprestanojavlja želja za samoubistvom, ali on nema hrabrosti da je realizuje sam, zbog čega u jednom trenutku od Ringa traži da mu pravi društvo.

Analogije sa već pomenutim *Krajem igre* prisutne su i u kontekstu tematizacije osobenog međuljudskog odnosa, definisanog konstantnom borbotom između ljubavi i mržnje, pri čemu je sličnost veza Ham/Klov i Betsi/Ringo još evidentnija jer su obe polovine u parovima fizički osakaćene, te je briga o njima imperativna. Postojanje oba para se održava po inerciji, jer niko od njih nema volje da se pomeri sa *statusa quo*; lakše im je da prolongiraju privid zadovoljstva nego da se suoče sa ma kojom promenom. Fizički hendikepi, kao i varijacije telesnog maltretiranja i bola su radikalne metafore duhovne devastacije. Tretiranje Petrika kao psa (i njegovo prihvatanje te uloge) slično je motivu u *Čekajući Godoa*, gde Poco Lakija vuklja na omči kao marvu, a u nešto modifikovanom obliku postoji i u *Porodičnim pričama* Biljane Srbjanović, što simbolički predstavlja ideju čovekovog pomirljivog pristajanja na degradaciju do animalnog nivoa.

Motiv izolovanosti od sveta takođe je ekvivalentan *Kraju igre*. Protagonisti obe drame egzistiraju u potenciranoj pustoši: Ringo dvogledom gleda napolje i konstataže da je sve prazno ("Ljudi uopšte više nisu u gradu. Ili su umrli ili su otišli na jezera. Mi smo ostali poslednji"), kao i Klov koji takođe dvogledom gleda kroz prozor i utvrđuje da nikad nigde nema nikoga (u jednom trenutku mu se učini da vidi

⁴ Marijus fon Majenburg, *Paraziti*, Cenpi, Beograd, 2003, 68.

⁵ Samuel Beckett, *Svršetak igre*, u *Drame*, Nakladni zavod Matrice hrvatske, Zagreb, 1981, 123.

⁶ Ivan Medenica, predgovor *Parazitima*, 12.

⁷ Ibidem, 13.

neko dete, ali to ostaje nepotvrđeno). Problemi usamljenosti, teškoća u ostvarivanju medjuljudske komunikacije, samoubistva kao mogućnosti završetka cirkularne besmislenosti postojanja su, govoreći uopšteno, centralne teme Beketovog teatra. No, klovnovske dimenzije i dominantan ironijski diskurs koji nijansiraju Beketov scenski svet na autentičan način "olakšavaju" predstavu *conditio humana* čineći ga podnošljivijim, što se nikako ne može reći za Majenburgov koncept, koji je kategoričan i beskomprimisan u svojoj apokaliptičnosti i agnosticizmu do samog kraja. Svet *Parazita* je infernalni bošovski prostor u kome ljudi bauljaju duboko nesrećni i sasvim beznadežni, i iz tog sveproždirućeg mraka nema izlaza. Autor samo dijagnozira užasno stanje ne nudeći nikakvu opciju izbavljenja.

Kapitalan značaj CENPl-jevog pokretanja edicije savremene drame jeste preporuka i podrška produkciji dramskih tekstova koji na neki način izmiču polju mejnstrima (u ovom trenutku pod "mejnstrom" podrazumevamo tržišnu utemeljenost dela, pošto se sa sigurnošću može reći da je nekadašnja gruba distinkcija na "mejnstrim" i "alternativnu" umetnost u svetu već duže vremena *passé* (ne i kod nas)). Lagarsova i Koltesova drama, svaka na svoj različit način, daju uvid u grupu dela savremene francuske dramaturgije koja dakle redukuju pseudo-elitizam i prevashodnu komercijalnu orijentisnost, karakteristične za popularne tekstove Jasmine Reze i Erika Emanuela Šmita, što je samo po sebi važno (osim tekstova Lagarsa i Koltesa, grupi pripadaju i dela Olivije Kadoa, Olivije Pija, Rolana Topora, Valer Novarine). Imajući u vidu Majenburgov kulturni status izgrađen na marginama umetničke produkcije (pored *Parazita*, tome su kontribuirali i tekstovi *Vatreno lice*, *Harman*, *Hladno dete*), odluka da *Paraziti* budu prvo izdanje nemačke sub-edicije za nas je takođe značajna, i bilo bi očekivano da se u njenim okvirima uskoro publikuju i neki od dramskih tekstova Dee Loer, Falka Rihtera, Rolanda Šimelfeniga, Luca Hubnera, Terezije Valzer ili Alberta Ostermajera. A zatim i podedicije posvećene drugim nacionalnim stvaralaštvima (Austrije, Poljske, Rusije, Norveške, Švedske, azijskih, afričkih, američkih država) ...

Buka i senzacija koje su sredinom devedesetih godina prošlog veka pratile praizvedbe komada britanskih pisaca neobrutilističke provenijencije isprovocirale su intenzivno fenomenološko interesovanje za savremeni dramski tekst u pozorištu, i time za neko vreme vratili pisca u fokus mas-medijске pažnje. Savremena svetska dramaturgija ima izvanredno mnogo lica, tema, oblika, stilova, ciljeva, uzora, funkcija, koje je CENPljev projekat počeo da prezentuje našoj javnosti dajući joj nesvakidašnju šansu da relativno kurantno prati te shizofrenične tokove.

ANA TASIĆ

STATUS OPERE DANAS

(John Richardson,
Singing Archaeology,
Philip Glass's Akhnaten, Hanover,
Wesleyan University Press, 1999.)

Literaturu o operi uopšte je moguće podeliti u dve grupe: prva obuhvata literaturu o tradicionalnoj operi koja je istoriografska, reč je najčešće o različitim leksikonima, rečnicima, indeksima. Druga grupa obuhvata uglavnom literaturu novijeg datuma u okviru koje se sprovode strukturalističke i poststrukturalističke analize 'velikog operskog teksta', no i u tom slučaju predmet pažnje su uglavnom opere zaključno sa delima pozognog romantizma i ekspresionizma.

Za savremenu operu se najčešće ostavlja prostor na samom kraju poslednjeg poglavlja nekog od istorijskih pregleda opere. Neretko, pak, opere koje su nastajale nakon Bergove «Lulu» nisu ni pominjane. Na primer, u konciznoj istoriji opere Leslija Oreja¹ u poslednjem poglavlju «Opera u dvadesetom veku» dati su samo nagovještaji kompleksnih zbivanja koja su se odigravala na tlu opere u posled-

njoj četvrtini prošlog stoljeća. Primećeno je da je reditelj postao »prije među jednakim« operskim autorima, a konstatovano je i da je razvoj novih tehnologija stvorio neslućene mogućnosti za dalje razvijanje opere. Opsežni operski leksikon Andraša Bate² je, čini se, jedna od prvih knjiga tog tipa u koju su ravнопravno sa najmoćnijim operskim imenima iz sveta romantizma uvršćena i dela, sada već klasična opere pozognog dvadesetog veka – Filipa Glasa, Stiva Rajša i Džona Adamsa.

Tekstovi samih autora opere – Glasa,³ Vilsona, Rajša,⁴ Korota, Adamsa, Selersa, Najmana, Andrišena⁵ i Grinaveja o sopstvenim operama nezaobilazna su početna literatura za podrobnije analiziranje ili interpretiranje njihovih dela. O operama ovih autora mahom su objavljivani tekstovi vezani uz diskografska izdanja opera ili programske knjižice objavljivane uz izvođenje same opere. U tom slu-

¹ Leslie Orrey, OPERA – A Concise History, London, Thames and Hudson, 1987.

² Bata, Andras, OPERA, Composers, Works, Performers, Cologne, Konemann, 1999.

³ Glass, Philip, Music by Philip Glass, Da Capo Press, 1995.

⁴ Videti: Two Questions About Opera, Three Tales, The Cave – A New Type of Music Theater With Beryl Korot, u: Reich, Steve, Writings on Music 1965– 2000, Oxford, New York, Oxford University Press, 2002.

⁵ Videti: Andriessen, Louis, Rosa, a Horse Drama i Writing to Vermeer u: The Art of Stealing Time, Lanes, Arc Music, 2002.

čaju, često je reč o tekstovima retkih poznavalaca ovog korpusa operске literature, ali budući da su ti tekstovi namenjeni širokom krugu publike, oni najčešće ne sadrže složenija teorijska sagledavanja.

Pomenućemo samo neke 'netipične' operске rasprave: *Opera drugim očima*,⁶ *Noć u operi: medijksa prikazivanja opere*,⁷ *Opera i kultura fašizma*,⁸ *Otelotvorena opera*,⁹ *Opera, seks i ostala ključna pitanja*,¹⁰ *Kada bi muzika bila hrana ljubavi*,¹¹ *Poststrukturalističke rasprave o operi*.¹² Ove knjige i zbornici tvore korpus literature iz koga je vidljivo da je pismo o operi izašlo iz istoriografskih muzikoloških rasprava i počelo da se razgranava kroz studije kulture. Такode, ovim tekstovima je pokrenuto i pitanje prava na pisanje o operskom svetu, a to pravo su osvojili filozofi, estetičari i psihoanalitičari.

Knjiga američkog novinara i muzikologa Džona Ričardsona (John Richardson) «Arheologija koja peva»¹³ objavljena u izdanju Veslijan juniversiti presa 1999. godine je jedinstven primer analize i interpretacije problematike vezane za savremenu operu sa stanovišta poststrukturalističkih teorija. Ova knjiga je, prema našim saznanjima, jedinstvena i po tome što u celini razmatra pitanja vezana isključivo za savremenu operu. Zasnivajući svoju kritičku poststrukturalističku raspravu na krugu tema oko Glasove opere *Ehnaton*, poslednje opere njegove prve operске triologije, Ričardson spretno plete mrežu raznolikih «malih narativa» sa stanovišta teorije roda, psihoanalize Fojnda i postpsihoanalize Deleza i Gatarija, orientalizma Edvarda Saida, semiotičkih kategorija Čarla Pirsa – ikone, indeksa i simbola, deridijanske dekonstrukcije. Ričardson pažljivo odmerava i dostignuća «nove muzikologije» osvrćući se na tekstove Suzan Mek Kleri (Susan Mc Clarry), Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik) i Lorensa

Kramera (Lawrence Kramer). Ova knjiga je Ričardsonu i povod da razreši pitanja Glasove poetike postmodernizma, ali i opreća granicu među Glasovim minimalističkim i postmodernističkim ostvarenjima. Такode, u poslednjem poglavlju knjige naslovlenom «Neke misli o prijemu Ehnatona» Ričardson načinje krupna pitanja o funkciji i statusu opere danas, «glasinama o smrti opere», a zatim polemiše sa autorima koji su *Ehnatona* nazivali «antioperom», ili «postmodernom antioperom».

Čini se da simulacionistička priroda postmodernističkog autora nije odolela izazovima koje pruža predstavljanje dogadaja iz daleke prošlosti. Za Glasa je posebno intrigantno što, vezano za muziku starog Egipta, gotovo da nema materijalnih dokaza. Kada ih i ima, oni nisu zvučni, nego vizuelni. Taj jaz, nepopunjeni prostor u zvučnoj/muzičkoj memoriji civilizacije ukazuje se kao podsticaj autoru za oživljavanje sopstvenog videnja davnog zvuka.

Podstaknut saznanjima o Ehnatonu - faraonu iz osamnaesteg egipatske dinastije čija dela i damas nakon 3500 godina privlače pažnju, Glas je otpočeo rad na operi koja nosi ime ovog faraona. Podsredstvom Ričardsonove knjige bivamo podrobno upoznati i sa istorijskim dogadjajima tога doba. Nakon što je postao faraon gornjeg i donjeg Egipta Ehnaton je proglašio novu, mono-teističku religiju. Tako je postao prvi monoteista u istoriji što je revolucionarni čin za doba mnogoboštva. Ovaj ekscesni pomak odrazio se na opšte stanje kulture i umetnosti tога vremena.

Glasova opera započinje scenom pogreba Ehnatono-vog oca Amenhotepa III. Ehnaton nasleđuje presto i postaje Amenhotep IV – krunisani faraon. Pri obraćanju narodu on se pokazuje kao Ehnaton – duh boga Atena

⁶ Ed. David J. Levin, *Opera Through Other Eyes*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

⁷ ed. Jeremy Tambling, *A Nighth in at the Opera: Media Representations of Opera*, London, John Libbey&Company Ltd, 1994.

⁸ Jeremy Tambling, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁹ Abel, Sam, *Opera in the Flesh*, Boulder, Westview Press, 1996.

¹⁰ Paul Robinson, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago&London, The University of Chicago Press, 2002.

¹¹ Mladen Dolar, *If Music Be the Food of Love*, Teorija koja hoda br.4, Beograd, 2002, 152-167.

¹² Miako Šuvaković, *Poststrukturalističke rasprave o operi*, u: Paragrami, tela, figure, Beograd, Cenpi, 2001.

¹³ John Richardson, *Singing Archaeology*, Philip Glass s Akhnaten, Hanover, Wesleyan University Press, 1999.

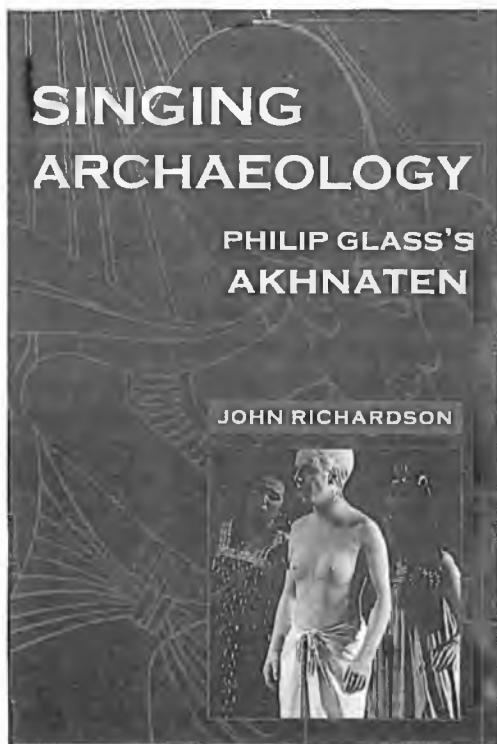
koji postaje centar prvog monoteističkog sistema u istoriji. U drugom činu pokazane su promene koje je Ehnaton uveo – suprotstavio se moćnim sveštenicima Amona, odbacio je poligamiju zarad ljubavi svoje prelepe žene Nefretite i stvorio je novi grad Ahetaten. Čin se završava scenom u kojoj se Ehnaton himnom obraća bogovima. U poslednjem činu pokazan je pad Ehnatona uzrokovan njegovim otuđenjem od sopstvenog naroda. U epilogu koji se odnosi na sadašnje vreme suočeni su duhovi faraonske porodice sa grupom turista koji razgledaju ruševine grada Ahetatena. Nedorečenost istorijske priče je Glasu pružila dodatnu slobodu pri ugradivanju sopstvenog viđenja.

U operi se pojavljuju likovi Ehnatona, njegove žene Nefretite, majke Taje, Nefretitinog oca Aje, šest kćeri Ehnatona i Nefretite, generala i budućeg faraona Horemhaba, Vrhovnog Amonovog sveštenika, vojnika, kao i lik pisara – narratora. Scenografija, kostimi i šminka sadrže detalje koji pokazuju ono što se danas zna o načinu života

u starom Egiptu. Međutim, u sceni "Porodica" u trećem činu uveden je scenski element koji u potpunosti razbija doslovnost prikazivanja života starih Egipćana. U toj sceni likovi Ehnatona, Nefretite i njihovih šest kćeri postavljeni su da sede u ogromnom točku koji se okreće. Oni pevaju izgovarajući neutralne slogove, točak se polako okreće, a scena sugerije otuđenje faraonove porodice od naroda.

Objašnjavajući sam naslov knjige *Arheologija koja peva*, Ričardson ukazuje da je to fraza čiji je tvorac Šalom Goldman (Shalom Goldman), arheolog koji je saradivao sa Filipom Glasom na stvaranju libreta *Ehnatona*. Ričardson ukazuje i na «Arheologiju znanja» Mišela Fukoa koja je takođe uticala na oblikovanje Ričardsonovih gledišta. Upravo arheološka metodologija je podstakla autore opere u oformljivanju atipičnog libreta. Delovi libreta opere su montirani u veštački nastalu, nekonzistentnu celinu. Tekstovi su preuzeti iz Egipatske knjige mrtvih, Egipatske knjige čitanja, Egipatske knjige bogova, unutrašnjosti piramide, stela, Biblije, grobova Tutankamona i Aje, *Arheoloških žurnala* i turističkih vodiča za Egipt. Libreto je generisan montažom različitih tekstova – citata iz različitih izvora koji su se odlukom umetnika našli u istom kontekstu.

Knjiga *Arheologija koja peva* kroz osam poglavljaja pokazuje različita svojstva i teorijske potencijale Glasovog dela. Prvo poglavje je naslovljeno *Edip i Ehnaton: porekla i arheologije*. Filip Glas je 1976. godine u saradnji sa Robertom Vilsonom stvorio svoju prvu operu *Ajnstajn na plaži*. Nakon toga, usledila je njegova opera o Mahatmi Gandiju, nazvana *Satjagraha*. *Ehnaton* je treća i poslednja opera Glasove prve operске trilogije, a Glas je odlučio da tema njegove opere bude vezana za stari Egipt čitajući knjigu *Edip i Ehnaton: Mit i istorija* Imanuela Velikovskog. O toj predistoriji Ehnatona saznajemo iz prvog poglavља. Velikovski je, naime, izveo zaključke da je život staroegipatskog faraona Ehnatona umnogome moguće povezati sa mitom o Edipu, te je u svojoj studiji to višestruko problematizovao. Time je otvoren čitav niz mogućnosti za razmatranje opere *Ehnaton* sa stanovišta psihanalize i postpsihanalize, što je, pak uveliko zainteresovalo Ričardsona. U ovom poglavljju Ričardson postavlja i pitanje razmatranja Glasovog *Ehnatona* kao savre-



menog *Gesamtkunstwerka*. Pitanje *Gesamtkunstwerka*, čini se, ostaje uvek dovoljno provokativno za sve stvaraoce zainteresovane za operu nakon ostvarenja Riharda Vagnera.

U drugom poglavlju *Glasova poetika postmodernizma* Ričardson nas najpre detaljno upoznaje sa biografijom i poetikom Filipa Glasasa, da bi zatim polemički razradio Glasov odsnos prema postmoderni, kao i različite druge smernice muzičkog teatra koje je moguće dovesti u polemičku vezu sa svetom Glasovih opera. Neočekivano, našao se tu i Brehtov ne-aristotelijanski epski teatar, kao i Katahali – plesna drama iz jugozapadne Indije. Treće poglavlje *Muzički jezik Ehnatona* uključuje detaljno razmatranje aditivnih procesa, poliritmije i cikličnih struktura, različitih motiva koje je moguće proglašiti i vagnerijanskim lajtmotivima harmonskog ambiguiteta i modalnosti, politonalnosti, kao i detaljni pregled korišćenih lestvica.

U četvrtu poglavlje, *Narativnost sa distance – Prikazivanje starog porekla u preludiju i prve tri scene* značajnije bivaju uvučene u raspravu poststrukturalističke teorijske opcije. Razmatra se struktuiranost narativnog procesa, kao i transgresivnost Ehnatonove teme. U sličnom krugu teorijskih problema kreće se rasprava i u sledećem poglavlju *Nova geometrija moći, želje i ekskluziviteta u Triju i dva Dueta Ehnatona Nefretetite i Taje*. U ovom poglavlju bivaju značajnije involvirane teorije rodnih identiteta. U sedmom poglavlju detaljno su razmatrane poslednje tri scene opere, dok poslednje poglavlje *Neke misli o prijemu Ehnatona* razmatra spremnost savremene teorijske i kritičarske misli da jedno delo identificuje i prihvati kao opersko. Ili, možda, post-opercko?

Šta je post-opera? Da bismo odgovorili na ovo pitanje koje i Ričardson pominje moramo sagledati razvoj operskog žanra. Počeci istorije opere su mitski. *Dafne* Ja-kopa Perija, zabeležena kao prvi neuspeli mimezis starogrčke tragedije grupe *Firentinske kamerate*, široko je shvaćena kao rođenje opere. Međutim, reč je zapravo o rođenju istorije opere, odnosno o uspostavljanju diskursa osposobljenog da operu legitimizuje kao umetnost. Neophodna

je bila teorijska refleksija koja će, pozivajući se na pojedine formalne osobine i njihovu kontekstualizaciju, proglašiti novu disciplinu ili žanr. Knjiga *Arheologija koja peva* Džona Ričardsona uspostavlja se kao diskurs koji, kao retko koje teorijsko zalaganje u svetu opere do sada, omogućava pomeranje granica operske umetnosti time što definiše i legitimizuje teorijske pozicije za njihovu identifikaciju.

Slično slučaju mitske priče o rođenju opere, kraj operske istorije je često pogrešno smatrana 'smrću' opere. Na primer, premijera Pučinijeve opere *Turandot* 1926. godine je bila smatrana simboličkom smrću operskoga žanra.¹⁴ Međutim, smrt opere je tačka nakon koje opera nastavlja da postoji i preko njene dovršene istorije. Svakako nije reč o smrti opere kao žanra, ili umetničke discipline, već je reč o 'smrti' istorije, odnosno jednog tipa teorije opere koja je do tada operi davala institucionalni, umetnički, teorijski legitimitet. Ričardson je *Arheologijom koja peva* preispitao dosadašnja važeća pravila i precutne konvencije operskog sveta. Nakon simboličke operske 'smrti' najsnažniji simboli opere – školovani glas, dive, trivijalni zapleti, groteskni snobizam dostigli su vrhunac u progresivnoj operskoj istorijskoj linearnosti i postali su 'prazni znaci' koji postoje da bi bili reinterpretirani u arhivu završene operske istorije. *Ehnaton* je tipičan primer takve simulacije. Poput Dentooeve opaske o kraju istorije "Istorijski dolazi do kraja, ali ne i čovečanstvo – kao što priča dolazi do kraja, ali ne i karakteri, koji žive dalje, radeći što god već radili u njihovoj post narativnoj beznačajnosti",¹⁵ i opera je došla do svoga istorijskog kraja. *Ehnaton* Filipa Glasasa je u tom kontekstu post-opera, opera posle opere, opera nastala nakon dovršene operske istorije, što svojom izuzetnom studijom snažno potvrđuje Džon Ričardson.

JELENA NOVAK

Philippe-Joseph Salazar, *Idéologies de l'opéra*, París, Presses Universitaires de France, 1980.

"History comes to an end, but not mankind – as the story comes to an end, but not the characters, who live on, happily ever after, doing whatever they do in their post-narrational insignificance", videti: Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p.112.



IN MEMORIAM

Miodrag Petrović Čkalja
(1924 - 2003)

Ljubomir Muci Draškić
(1937 - 2004)

Mihailo Bata Paskaljević
(1923 - 2004)

Dušan Trninić
(1928 - 2004)

Angel Šurev
(1932 - 2004)

Marina Koljubajev
(1950 - 2004)

Da je dobar glumac, a ne samo odličan zabavljač, konačno je uspeo da ubedi uglednog kritičara tek kad je u *Slučaju šampiona* odigrao ulogu Bokana, nekadašnjeg boksera koji odlučno želi da napravi šampiona. Igrao je jednostavno, ubedljivo i toplo, zaključio je kritičar i u te tri reči, zapravo, sažeо gledaočevo doživljaj Čkaljine glume. U drugom osvrtu na ulogu ocena je dopunjena utiskom da je kroz Bokana izrazio svu tugu malog čoveka da se suprotstavi okolnostima koje smatra izazovom za svoje dostojanstvo.

Slučaj šampiona se iz više razloga može uzeti kao paradižničan za njegovu pozorišnu karijeru. Ulogom u komadu Radomira Smiljanića oprostio se, 1976, od teatra u kome je proveo maltene ceo svoj glumački vek. Bokan mu je, godinu dana ranije, doneo prvo pozorišno priznanje, Sterijinu nagradu. Posle Bokana povukao se, ne samo formalno, u mirovinu. Nije krio da je iz pozorišta otisao razočaran, čak ogorčen. Na scenu je stupio još samo jednom,

Miodrag Petrović Čkalja (1924 – 2003)



1988, u predstavi *Nušiću s ljubavlju*, adaptaciji Nušićevih jednočinki *Anafabeta* i *Kirija*. Publika je očekivala zasmejača, a pojavio se na Večernjoj sceni »Radović«, najpre prerušen u Nušića, a potom u Nušićevog činovnika-putnika, jedan drugi glumac: zamišljen, rezigniran, brižan, sa senkom godina ispod koje se, tek gde-gde, pomalo poznato Čkaljino lice.

Odigrao je Nušića tako kako, valjda, može jedino čovek koji se toliko borio sa smehom da je, napokon, stigao do njegovih skrivenih »lovišta«. Baš kao što reče Bomarše: »Nastojim da se svemu smejem, i to od straha da ne bih morao zbog svega plakati.«

On koga su plebiscitarno birali za najsrećnijeg Jugoslovena priznavao je da, privatno, nosi ambivalentno osećanje sreće, čak i u vremenima kada mu je popularnost imala uistinu nacionalne razmere, a slava ga, činilo se, zasipala samo ružama. U jednoj od retkih ispovesti otkriće da ga život nije baš mnogo mazio, da je sve što je stekao

morao da stekne sām, ništa mu nije bilo pruženo na tajnjiru, pa je i zato postao prilično obazriv, prilično povučen. »Po prirodi sam tužan, možda još tačnije: osetljiv sam.« Neko ga je nazvao komičarem lomljiva srca.

Za ceo život poneo je sećanja na detinjstvo u Kruševcu, u »slepoj« Balšićevoj ulici, među siromašnim ali poštenim, radinim i solidarnim svetom »malih ljudi«. Poštenje, radinost i solidarnost stavljajuće kasnije iznad svih drugih ljudskih vrednosti. Zbog toga je, ne retko, imao nesporazume, pa i sukobe, sa okolinom koja je kršila te principe ili ih, po njegovom mišljenju, izneveravala. Bez dlake na jeziku, došao je u situacije da, na sopstveni rizik, isteruje pravdu ili da se, kao njegov Bokan, suprotstavlja okolnostima koje je smatrao izazovom za svoje dostojanstvo.

Bio je komičar. Kao komičar, imao je ono što jedan glumac može samo da poželi: sveopštu naklonost svojih gledalaca. Zvali su ga »Čkalja nacional«. Nije bilo ni jedne prepreke u njegovom sporazumu sa publikom. Nije publika, u tom smislu, imala šta ni da mu prašta. Na tu, nepodeljenu, ljubav uzvraćao je štedro, razdajući nesebično sve svoje darove, kao neki Deda Mraz koji u torbi uvek ima za svakoga poneki poklon. Za svakoga, osim za – kritičare. U apsolutnom saglasju sa svojim gledaocima, nesaglasje sa kritikom primao je teško, još od prvih uspeha. Na primedbe da podilazi publici odgovarao je da kritika ne razume njenu prirodu i njene potrebe. »Kritičari«, govorio je, »ne shvataju koliko je teško igrati baš za tu takozvanu široku publiku koja, u suštini, ima veoma kritički odnos prema onome što gleda, ne smeje se baš svakome i baš sve ne može da je nasmeje.« Pogadalo ga je to što se komičar kod nas smatra nižom vrstom umetnika. S druge strane, ukazivao je na dvoličnost onih koji tobože više vole Šekspira nego Nušića. Slikovito ih je upoređivao sa pseudointelektualcima koji se javno zaklinju u Betovena, a privatno uživaju da im harmonikaš na uvo svira »Od izvora dva putića«. I Branko Čopić je u jednom trenutku, povodom Čkalje koji je »naše nacionalno blago«, podsetio da je takva sADBINA humora i humorista: da ih ne priznaju neki umni savremenici i kritika, ali da vreme, na kraju, sve izravna. Pesnik Branko V. Radičević na primedbe da se Čkalja ponavlja odgovara: »Kad god ne bude novog Čkalje, dajte nam starog Čkalju. Ponavljajte ga. Umnožavajte ga.« I dodaje: »Deca vole da

gledaju Čaplina. Dajte deci Čaplina i ne brinite. Dajte deci Čkalju. I ne brinite. Biće mira u kući. Biće smeha.«

I Radivoje Lola Đukić, s kojim je u pozorištu, na filmu i na televiziji, naročito na televiziji, postigao najintimniju ljudsku i kreativnu saradnju, smatrao je da se Čkalji nanosi velika nepravda kada se ignoriše to što on radi i kako radi, da naročito kritičari »ostavljaju ožiljke na njegovoj duši time što ga uveravaju da se okane humora i potraži izlaz u dramskim ulogama«. Autoritativni Bora Glišić je među retkim koji su na njegovim pozorišnim počecima ohrabrilii mladog glumca da baš u komediji pokaže svu svoju »urodenu čarolijsku darovitost«. Glišić je u njemu video našeg novog Iliju Stanojevića. Primećuje, povodom Čkaljinih uloga u *Zavodniku* Dijega Fabrija, 1957: »On zna da napravi apsolutno komičan izraz lica i da, u isti mah, u njegovim crtama, izvučenim za osmeh, zasja inteligencija kojom se (i to ne shvataju filistri i profesori) upravo stvara komika.« Čkalji je uzor bio Čaplin. Voleo je kod Čaplina to što njegova tragika i humor idu napored. Za Čkaljinog Antu u *Pokojniku*, 1962, Slobodan Selenić će naći da je »nušićevski efektan, ali i čehovljevski tih, nesrećan i iskren«. Nušić i Čehov, to su te dve grane sa istog, Čkaljinog stabla. Vladimir Stamenković naći će da je, kao Anta, neodoljivo komičan upravo onda kad ispoljava vedru nadmoćnost svojstvenu samo deci i nevinim dušama. »Nešto fino i tužno lebdeło je oko ovog lika – piše Stamenković – a vrhunac glumačkog majstorstva predstavljal je ono nekoliko nemih trenutaka na kraju komada kada Anta pokorno čeka da se izvrši sADBINA, a potom se gotovo uzdizao do nekog neuništivog ali suštinskog suprotstavljanja celom društvu.«

Nušićev Anta je jedna od retkih Čkaljinih uloga za koju bi se moglo reći da je uspostavila harmoničnu ravnotežu sa kritikom, pa je, u tom smislu, neka vrsta izuzetka. Kritičari, i u drugim prilikama, ne propuštaju da primete kako je on glumac golemoga komičarskog dara, ali »do kraja neispitanih mogućnosti«. Selenić zato priželjuje da ga što češće gleda u ulogama »u kojima će ozbiljnost njegovih velikih glumačkih sposobnosti biti u srazmeri sa ozbiljnošću njegovih namera«. I zaključuje: »Kada ozbiljno nešto hoće (što, nažalost, nije dovoljno često), Čkalja u određenim ulogama može da ostvari nešto što verovatno nijedan drugi beogradski glumac ne može.«

Odigrao je, ne računajući početke u Kruševcu, tek 35 uloga, mahom u Humorističkom pozorištu, u Beogradskoj komediji i u Savremenom pozorištu. Nije, s obzirom na repertoar tih kuća, mogao da pravi veliki izbor, čak i da je htio. S druge strane, njegova pozorišna karijera morala je biti, i bila je, pod pritiskom njegove televizijske popularnosti. Od Čkalje se u pozorištu očekivalo da bude zabavljač i da, kao takav, puni pozorišnu kasu. Uglavnom je tim željama izlazio u susret, ali je i sâm priznavao da ga to staje ponekad teških razočaranja i gorkih iskušenja. Nije krio da se u tom pogledu oseća zloupotrebljenim, svakako manje od svog televizijskog partnera Mije Aleksića koji je »imao sreću da radi u dobrim pozorištima i nije morao da igra svâšta«.

Dva puta je gostovao u Ateljeu 212: 1957, kada je u Beketovom *Godou*, kao Vladimir, zamenio Ljubu Tadića, i 1966, kada je u Popovićevom *Krmecem kasu* bio Todor I. Karakteristično je, povodom ove druge uloge, zapažanje Mirka Miloradovića: »Došao je da ne bude zasmjejavač, da ne bude Čkalja. Nije parodirao, nije imitirao, nije se šegačio tuđim sredstvima, uspeo je da iznade u sebi i neke njemu nepoznate zvuke.« Ne biti na pozorišnoj sceni (televizijski) Čkalja, eto zadatka s kojim se on borio najvećim delom svoje karijere.

Kad se definitivno povukao sa javne scene, iz svih medija, oglašavajući se tek zvonkim glasom pobune u političkim burama minulih godina, u tišini svoga doma mogao je samo sa setom da se seća »Čkaljinog vremena kada su ljudi bili srećni i veseli.« U ovom vremenu, zaključio je gorki i režignirano, Čkalja nema šta da traži.

Onaj što je svojim televizijskim likovima uveseljavao narod, čineći da se ovaj oseća boljim i spokojnjijim nego što jeste, komičar bez zadrške i bez poređenja, glumački simbol čitavog jednog razdoblja, privatno je zapamćen u slici blagosti, na samoj granici melanholijske. Soji Jovanović su njegova priroda, njegova vedrina i zaigranost delovali kao prisna poetska naivnost dečijeg sveta. On sâm svoju glumu uzimao je kao štit od stvarnosti koja nije prestajala da pogada njegovu ljudsku osetljivost. Mogao je da ponavlja, sa Nušićem: »Za moj se humor veli da je lak. Ja ne znam da u literaturi postoje dva humora: težak i lak! Ja znam samo

za jedan humor, jedan jedini, onaj koji, izazivajući smeh na usnama, ublažava surovost života!«

Švejk mu je ostao neostvarena želja. Govorio je: »Igrao bih ga za svoju dušu.«

FEJIKS PAŠIĆ

MEMORIĀM



Ljubomir Muci Draškić (1937 - 2004)

Pitaćemo Mucija...

IN MEMORIĀM

157

Čuo sam to od čoveka koji me je uveo u pozorište.
Upamlio sam, ponovio bezbroj puta i isto toliko puta pi-
tao Mucija. Sve i svašta. I kako i zašto i kada i ko, s kim i
koliko. Znao je. Jednostavno je znao. I nije škrtario. Pokla-
njao je rešenja, izlaze, šanse, dobre prilike, lična iskustva,
opšta mesta, nepisana pravila, istoriju pozorišta, vreme...
I izgledalo je da mu nije važno da li mu veruješ. Ni da li
ćeš ga poslušati. Ni da li uvažavaš, ceniš ili sumnjaš. Iz-
gledalo je da mu je svejedno. On je znao. Sve i svašta.
Znao je da brine o ljudima.

Da pomogne u nevolji.
Da podeli uloge.
Da protera barabe.
Da sahrani prijatelje.
Da neguje prijateljstva.
Da istrpi hirove.
Da menja pelene.
Da čuva tajne.
Da ispravlja nepravde.
Da sagradi pozorište.

Da sačuva pozorište.
Da prepozna talenat.
Da pogreši ponekad.
Da režira olako i učini da ti se čini da si sve i sam znao.
Znao je i mnogo više. Skoro sve o svemu. Mnogo o mnogima. A nije se pravio važan. Znao je da su reprize važnije od premijera.

Čovek koji me je uveo u pozorište i naučio da pitam Mucića zvao se Nikola Peca Petrović. Umro je pre dvadeset godina. U pozorištu koje je vodio zabranjena je jedna predstava.

Ljubomir Mucić Draškić me je doveo u Atelje. Umro je pre neki dan. Ko zna zašto. Pitaćemo...

TIHOMIR STANIĆ

Mihailo Bata Paskaljević

(1923 - 2004)



Bata je rođen 14. januara 1923. godine u Požarevcu. Gimnaziju je pohađao u Kruševcu, a glumu je učio na Pozorišnom odseku Muzičke akademije u Beogradu. Na Filozofskom fakultetu u Beogradu studirao je jugoslovensku književnost. Bio je i u Školi za pantomimu i pokret Žaka le Koka u Parizu.

Glumio je u Akademskom pozorištu, Beogradskom dramskom pozorištu, Savremenom pozorištu a do kraja života je bio član ansambla Pozorišta na Terazijama.

Među nebrojenim velikim i malim pa i onim najmanjim najznačajnije su mu uloge: Jerotije (*Sumnjivo lice*, B. Nušića), Estragon (*Čekajući Godoa*, S. Beketa), Fadinov (*Slameni šešir*, E. Labiš i M. Mišcl), Deka (*Stolica koja se ljuča*, N. Novaka), Gasplameni (*Neki to vole vruće*, B. Vajdlera), Šulc (*Kabare*), Gospar Trojo (*Lukrecija ili ti ždero*)... Igrao je u televizijskim serijama: *Servisna stanica*, *Na mesto grananine Pokorni*, *Pozorište u kući*, kao i u filmovima *Već viđeno*, *Sumnjivo lice*, *Sirom otac*, *Diližansa snova*, *Orlovi rano lete*, *Tuda zemlja*, *Bog je umro uzalud*, *E, moja luda glava*, *Ćao inspektore*, *Drugi čovek...* Nije se libio ni najmanje uloge a u svaku je ugradio ceo svoj talent.

U jednom od brojnih intervjua koje je, tokom svoje višedecenijske glumačke karijere dao novinama, naš Bata je govorio i ovo: «Sva vremena

su lepa, jedino nije lepo kad je rat... Kad glumac stalno radi, kad ima posla za njega, onda se on najbolje oseća. A što smo stariji, onda smo sve bolji. Godine za glumca mnogo ne znače... Kada bih danas imao priliku da počnem ispočetka, izabrao bih verovatno istu profesiju. Naš posao jeste težak, ali treba izdržati. U njemu ima puno prepreka, sujeta, padova i uspona. Nije strašno pasti, važno je dići se. To je moj princip.»

Iako mu je Mihailo bilo kršteno ime, Batu niko drugačije nije zvao – no, Bata! Njegova tetka Aristula, Grkinja iz okoline Soluna, zvala ga je: «Pata, Pata...!» Njen glas je odzvanjao po velikoj bašti porodice Paskal, dok ga je zvala na «gliko»! (slatko) i «psumi» (hleb). Otac mu je bio kruševački trgovac, Zora Paskal, kasnije Paskaljević. Za Batinu sestru Anicu i za njega, sve je moralо da bude najbolje. Najbolje francuske i švajcarske guvernante sluđivale su ga povicima: «Bata, vjenzisi!», strogo ga dozivajući na omraženi čas klavira, dok su deca iz komši-

luka urlala od smeha: «A, Grče, Zojče, trči na klavir...!» Sa tom decom, po kući u Kruševcu, Bata se igrao jurke i žmurke kroz petnaestak prostranih i hladovitih soba, sa ogromnim kredencima, škrinjama sa tajanstvenim stvarima, visokim krevetima punih perjanim jastucima, sto'ovima za 24 osobe, a sve to uz pristanak njegove dobre i blage majka Olge.

Iz srećnih gimnazijskih dana u Kruševcu Bata je zapamtio pouke i omladinske predstave legendarnog profesora Bore Mihailovića. Stari profesor odnegovao je i zapalio pozorišnim oduševljenjem čitavu jednu generaciju glumaca: Olgicu Stanislavljević, Vlastimira Stojiljkovića, Miodragu Petrovića - Čkalju, Radu Savićeviću, Milana Pužića, Veru Bjelogrlić, Batu Paskaljevića... Kasnije, u Beogradu, takođe je pronašao istomišljenike. Jedan Jevrejin u bekstvu, tajanstveni doktor Hecl, okupio je grupu mlađih. Bili su tu Rade Marković, i Olivera Đorđević – kasnije, Marković, Severin Bijelić, Joviša Vojinović... Kasnije se ta Batina grupa priključila grupi Soje Jovanović. Proučavali su iz nekih prevoda Stanislavskog i maštali o tome kako da preokrenu pozorište i svet! Tako su dočekali i oslobođenje. Batina i Sojina grupa igrala je *Sumnjivo lice*; posle su ga primili za stalnog člana Narodnog pozorišta u Beogradu. Igrao je Nušića, Rostana, pa ulogu Tošice u *Izbiračici* i Mitu u *Laži i paralaži*, uz Miju Aleksića, koji je tumaćio Aleksu. I tako je Mihailo – Bata Paskaljević postao glumac, ono jedino što je zaista želeo da bude. Njegov otac Zoja ponovo se čudio i očajavao: sin mu nije postao ni trgovac, ni inženjer, ni diplomata, ni industrijalac... Štaviše, kada mu se sin po treći put oženio, ovoga puta tamnoputom lepoticom iz Brazila, Renildom, koja je u Beograd stigla sa grupom artista u noćni bar «Metropol», otac Zoja ga je izbacio iz stana. Ipak, iz tog braka Bata je dobio sina jedinca kome je dao očevo ime Zoja, a koji, kao uspešan poslovni čovek, već više od trideset godina živi i radi u Nemačkoj. Ima dve crke, dve Batine unuke.

Inače, uz životnu priču o Bati Paskaljeviću glumcu, paralelno teče i priča o njegovoj «donžuanskoj» karijeri. Ženio se – šest puta! «Dok se zaljubljuješ, živiš» - govorio je Bata – «Osećaj ljubavi prema ženi za mene je najveća religija. To je božji blagoslov. Kad sve to prode, ostaje se-

čanje, neka ružna praznina, nostalgija za vremenom koje je iscurilo. Ne znam, možda to nije dobro, ali, ja sam od onih ljudi koji više vole da budu ostavljeni, nego da ostave. To je nešto što muškarцу priliči više nego ženi. Ako si ostavljen muškarac ostaje ti, bar, gordost i ponos da nisi povredio drugu stranu.»

Mihailo – Bata Paskaljević, glumac od rase i mašte, bio je prisutan na beogradskim pozorišnim scenama i u ogromnom televizijskom gledalištu više od pet i po dečenja. Omalen, vitak, živahan, mladolik... Ko bi rekao da je imao tolike godine!... Osvetljavao je scenu svojim živim očima prastanovnika Balkana u kojima su podjednako sjajili mudrost i ludost, smisao za stvarnost i neprekidna žed za nestvarnim, za igrom što ide od Plauta do Sterije i Nušića. To je ona čudesna i nerazumna žed ljudi sa ovog podneblja, koja im je, valjda, i pomogla da opstanu na ovoj vetrometini. Na način skroman koliko i oduševljen i oduševljavajući, ulažeći sve svoje snage i svu radost, pa i svoje sumnje, glumac Bata Paskaljević je sve učinio da lik takvog čoveka nade svoje nezamenljivo i pripadajuće mesto na našim pozorišnim scenama i televizijskom ekranu.

Prilikom proslave 50 godina umetničkog rada, 1997. godine, Bata je rekao i ovo: «Ne znam da se radujem, nisam mnogo nagrađivan, nemam velike uloge, ali sam srećan što sam pedeset godina prisutan u pozorištu, na filmu i televiziji. Za mene je vezana anegdota u kojoj ima dosta istine: kad god zazvoni telefon, ja kažem «mogu». Uvek sam spremjan na akciju. Pokretan sam, mladalačkog duha i sa velikom odgovornošću ulazim u svaki umetnički projekat. Kad pogledam sav ovaj mladi svet oko mene, dobijam podstrek za rad, za igranje, za opstanak. I tako sa puno elana i entuzijazma radim već pedeset godina.»

Poslednje godine svoje višedecenjske uspešne pozorišne, televizijske i filmske karijere proveo je na daskama Pozorišta na Terazijama, kao nezamenljivi učesnik u mnogim projektima ovog teatra.

MIHAILO VUKOBRAHOVIĆ
I ALEKSANDAR ĐAJA

Dušan Trninić (1928 - 2004)



Dame i gospodo: poštovaoci, prijatelji, kolege i članovi porodice našeg prvaka Baleta Dušana Trninića,

Svi smo ga voleli, svima je raskošno poklanjao deo večitog sebe, svi, a neki od nas i više od pedeset godina, bili smo obasipani lepotom njegove umetnosti igre. Svi smo postajali bogatiji, bolji, srećniji i osećajniji kao ljudi, blagodareći onome što nam je tako obilato pružao.

Duško je bio pojava u našoj posleratnoj baletskoj umetnosti, fenomen pred čijom smo zagonetnošću i neobjašnjivošću skloni da kažemo: "Bog mu je dao sve", ili "to majka jedanput rodi".

U detinjstvu, ništa nije ukazivalo na izabranost njegove ličnosti. Naprotiv, dešavale su mu se strahote veka: rat, logor, izbeglištvo. Ipak, i sreća da je ostao sa divnim roditeljima i da mu se desio Beograd u kome se strastveno, kako to samo deca umiju, predao igri, učenju klasičnog baleta, španskih igara i odmah, ne nagovestio, već otkrio svoju izabranost. Desio mu se i Balet Narodnog po-

zorišta u kome je u doba opštег entuzijazma eruptivno i skokovito napredovao, usmeravan i potpomagan od ljudi koji su, isto tako veliki, osećali njegovu unutrašnju snagu i ono čega još on nije bio svestan.

Apolonske figure, dugovrat, izduženih udova grčkih klasičnih skulptura, bio je klasičar u pravom smislu te reči. Kada je trebalo, instinktom svog talenta bojio je

svoje likove zavodljivom romantičnošću, dionizijskom radošću, vulkanskim, a ipak obuzdanim temperamentom. Bio je mladić našeg tla, italijanske renesanse, španskog naroda, Ciganin, savremen čovek složene osjećajnosti, princ i Azijata, ptica, tigar. Bio je i koreograf, i stalni gledalač ovog gledališta.

Moramo biti počastvovani činjenicom da smo bili svedoci njegovog uspeha i silovitog scenskog dejstva. Po-božna tišina koja je pratila njegovu igru završavala se gromovitim aplauzima publike, a kod stručne kritike - poetski nadahnutim odama Duškovoj umetnosti. Svuda u svetu, a to je bilo u doba Zlatne prošlosti našeg Baleta i

mнogobrojnih uspelih premijera u zemlji i bezbrojnih go-
stovanja po чitavom svetu, Duško je osvajao najveća pri-
znanja i sticao poklonike koji su po izlivima svog odu-
šeљenja bili slični idolopokloncima.

Nagrade je Duško dobijao, počevši od "Sedmojulske", ordenja, diploma, Nagrade za životno delo, do - slave. To je bio najnormalniji sled dogadanja i za njega i za nas. Ut-
kao se kao mit u Istoriju naše baletske scene i u naše
živote da zauvek tu ostane. "Jedno ime se neodoljivo iz-
dvaja iz trupe, jedan mladić od osamnaest godina: Dušan Trminić. U njemu je nastanjena duša igre: besprekorna figu-
ra, finesa izvođenja detalja. On se igra tehnikom bez ičega
u sebi sto bi imalo težinu ili pozu" - reči su Pjera Druena,
kritičara pariskog "Le Monda". Ta "duša igre" pripadala je
nam, ovoj pozornici, ovom gradu, kulturi ove zemlje i
celom svetu.

Hvala Dušanu Trminiću, prvaku Baleta Narodnog po-
zorišta za tu dušu, hvala za to što se vinuo tako visoko, pa
tako nas i našu umetnost proslavlja, hvala mu kao kolegi
i drugu, za dušu dečaka koju je kao čovek sačuvao do
kraja života.

MILICA JOVANOVIĆ

*Govor na komemoraciji povodom smrti Dušana
Trminića, na Velikoj sceni Narodnog pozorišta,
16. februara 2004. godine*

Napomena:

U našim enciklopedijama naveden je uglavnom po-
grešan dan i godina rođenja Dušana Trminića (tačan datum je
5. jul 1928.).

Razlog ovome je što je Trminićeva majka za vreme Dru-
govog svetskog rata, u izbegličkom logoru, u uzbudjenju nave-
la pogrešne podatke koji su ga pratili skoro čitavog života.
Tačnost datuma navedenog u ovom tekstu zasniva se na
izjavama Dušana Trminića, njegove porodice, kao i na podaci-
ma iz lične karte i pasoša.

MEMORIЈAM

Angel Šurev (1932 - 2004)



Početkom februara, posle odlaska Ljubomira Muciјa Draškića, Olivera Viktorovića, Mihaila Bate Paskaljevića i Dušana Trninića, zauvek nas je napustio i dirigent Angel Šurev.

Roden je 1. juna 1932. godine u Velesu u Makedoniji. Osnove muzičkog obrazovanja sticao je u rodom Velesu i Skoplju da bi posle položenog prijemnog ispita na Muzičkoj akademiji u Beogradu započeo studije dirigovanja. Osnove ovog teškog i višeslojnog "zanata" učio je kod profesora Živojina Zdravkovića u čijoj klasi je i diplomirao 1956. godine. Posle završenih studija u Beogradu, vraća se u Makedoniju i u Skoplju započinje svoju umetničku karijeru kao dirigent Filharmonije i Operе. Tokom tri sezone, koliko je boravio u Skoplju, u Operi Makedonskog narodnog teatra diriguje klasičan operski repertoar i dela Verdija (*Trubadur*, *Otelo*), Donicetija (*Lučija od Lamermura*), Pučinija (*Toska*)... Maestro Šurev tada diriguje i baletski repertoar koji će obeležiti umetnički život ovog dirigenta (*Španski kapričo*, *Zlatna ribica*, *Don Kihot*...).

Tokom studija Angel Šurev se vezao za Beograd i ponovo se 1960. godine враћa u prestonicu koja će ostati baza njegovog života i stvaralaštva. Dobija mesto dirigenta u Operi u Narodnom pozorištu u Beogradu i na tom položaju ostaje šest godina.

Godine 1967. postaje dirigent Simfonijskog orkestra i hora Doma JNA a potom, 1978. i direktor Beogradske filharmonije i na tom mes-

tu ostaje do 1982. Tada se ponovo vraća Operi i na čijoj sceni je gostovao do svoje smrti.

Osim rukovodenja i dirigovanja profesionalnim ansamblima maestro Šurev se bavio i dirigovanjem amaterskih horova u okviru kulturno umetničkih društava Ivo Lola Ribar, Abrašević i Beogradski madrigalisti sredinom 60-tih.

Usavršavao se i u Italiji, u Rimu, na akademiji Santa Cecilia, a sa baletskim ansamblom Narodnog pozorišta u Beogradu proputovao je skoro ceo svet (Atina, Tokio, Osaka, Visbaden, Madrid, Barselona, gradovi SSSR-a,

Madarske, Italije, Švajcarske, Belgije, Perua, Čilea, Kolumbije...).

Bio je dirigent lakog i sigurnog gesta, čvrstog ritma, izuzetne muzikalnosti. Osim operskih i baletskih dela, maestro Šurev je ostvario izuzetne uspehe i na polju oratorijumske muzike i naročito je voleo da interpretira dela domaćih kompozitora.

Da je na poseban način bio vezan za baletski repertoar svedoči i činjenica da su maestra Šureva članovi baletskog ansambla zvali "igrajući dirigent". Samo *Labudovo jezero* i *Žizelu* je dirigovao nekoliko stotina puta! Pošto je bio izuzetno spretan orkestrator i pošto je do tančina poznavao sve mogućnosti i specifičnosti orkestarskog aparata umeo je da napravi izvrsne arnažmane. Plod i potvrda njegovih aranžerskih sposobnosti su brojne predstave za koje je on načinio orkestracije a među njima i baletska predstava *Dama s kamelijama* koja je već deset godina na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu. A nedavno je načinio i orkestraciju za predstavu *Pesnik Čajkovski* koja je premijerno izvedena par nedelja pre njegovog odlaska.

Više puta je nagrađivan a dva puta je dobio Plaketu Narodnog pozorišta u Beogradu, najveće priznanje koje ova kuća dodeljuje.

Dirigujući različitim ansamblima (simfonijским, operskim, baletskim, horskim), meastro Šurev pokazao je izuzetno poznavanje muzike i veliku sugestivnost kojom je uvek uspevao da izvuče maksimum od svojih saradnika.

Bolesti se opirao muzikom, nastupajući i dirigujući sve do poslednjeg trena. Nažalost, bolest ga je savladala 13. februara ove godine i odvela maestra da muzicira sa ostalim sjajnim imenima iz sveta muzike koji više nisu među nama.

KSENJIA BRAUN

MEMORIЈAM

Marina Koljubajev (1950 - 2004)



Prerano zatvoren krug!
Jedna dama je tiho odšetala u
večnost!

Znam je nekoliko decenija, od
njenih prvih studentskih dana.
Izdvajala se darom i čudesnom
lepotom nekog drugog neba.
Znam njene prve korake u Ateljeu
212. Trideset pet uloga, trideset
pet Marininih žena za Atelje 212,
za pozorište u kome je započela i zatvorila krug.

Betsi u *Purpurnom ostrvu* Bulgakova, Kristina u Ko-
vačevićevim *Maratoncima*, Julka Dumčić u *Malvini* Mirka
Kovača, Marijeta Rival u Bulgakovljevom *Molijeru*, Lipa u
predstavi *Ignis Sanat* Leonida Andrejeva, Lela u predstavi
Protuve piju čaj Dragoslava Mihailovića, Galina u *Lovu
na divlje patke* Vampilova, Lenka, Mara, Froska, Beti,
Kristina... njih trideset pet žena kojima je dala dušu i kroz
koje je živela ostavljajući blistav i nenametljiv trag.

U sećanju mi je najdraže vreme početaka, vreme ra-
dosti za svaki novi posao, vreme u kome su mladost, dar

i lepota sjiali skoro svake večeri
kada se u Ateljeu 212 dizala za-
vesa.

I gospodstvo! Mogla je da igra
služavku, sobericu, princezu, sel-
jančicu, kurtizanu... mogla je jer
Bog joj je dao sve. Obična krpa na
njoj je delovala kao rukavica od
krepa.

Redale su se uloge, radilo se
mnogo, iz večeri u veče. Probe, predstave, gostovanja -
smisao života. Sve ostalo je bilo sporedno.

Pod krovom tog čudesnog Ateljea 212, provodili smo
dane i noći razgovarajući o onome što radimo, ponirući i
kopajući po sopstvenim dušama, otkrivajući ponekad,
češće lutajući, nekad svesni sopstvenih zabluda, uvek za-
ljubljeni u ono što odabrasmo i nazvasmo smislom života.

Marina je bila pouzdan partner, verna glumačkoj po-
rodici, odgovorna i posvećena. Plemenitost je bila sa-
stavni deo njene ličnosti. I druželjubivost. Bila je i pou-
zdan prijatelj. Umela je da voli. Knjigu, muziku, kafanu,

duge sedeljke, slikarstvo, prijatelje, pozorište, pozorište, pozorište! Za sve to Marina je imala dovoljno ljubavi - pored one vezane za najužu porodicu.

Volela je ŽIVOT, a život joj nije vratio istom merom.

Četrdeset četiri dana pred sopstveni odlazak Marče je bila u Ateljeu 212. Pratili smo na poslednji put našeg Mucija sa kojim smo radili 32 godine. Dama je skupila snagu da dođe i da se pokloni svome kolegi, svome reditelju, dragom prijatelju.

To je bio naš poslednji susret.

Trudim se da ga izbrišem iz sećanja.

Pokušavam da ga zamenim sećanjem na stotine predstava *Kosančićevog venca*, *Protuva*, *Malvine*, *Ženskih razgovora*, sećanjem na dramu *Šešir profesora Koste Vujića* gde sam, igrajući pesnika Milorada Mitrovića pevao pod prozorom ministarske kćerke koju je pre 30 godina igrala Marina Koljubajev.

«U majke je čerka bila, ko dan lepa, ko cvet čedna...»

Prerano zatvoren krug!

Jedna dama je tih odšetala u večnost!

KRISTIJAN LUPA

ILI
REŽIRAJ
SAMOG SEBE



Poljaci već dva veka imaju dobre režisere. I ne samo dobre, već s veoma određenim stilom. Pa ipak, stvari su se od kraja 80-ih godina XX veka bitno promenile. Upravo na planu stila. Od Grotovskog i Kantora pre svega, režiseri ne režiraju samo predstave već i svoj imidž. U tome im prvenstveno pomažu mediji i javno mnjenje koje ovi formiraju o nekoj pojavi. Tako da danas ne postojiš, ako nisi izgradio svoj imidž. Ako nisi određena ikona. Ako nisi deo tržišta. I, kritičari umesto da pišu o predstavama, radije pišu o režiserima. Jer, ličnost je zame-



Grad snova
u režiji Kristijana Lupe,
Staro pozorište,
Krakov 1985.

nila delo. Ali ne obična već originalna. Jedinstvena. Neponovljiva. U takve spada Kristijan Lupa koji je prošle godine proslavio svoj 60-i rođendan. Veoma glasno. Višednevnim festivalom u Krakovu. Brojnim nastupima u medijima. Intervjuima-rekama.

Mada, u pogledu imidža Lupa je predstavnik tzv. visoke, a ne niske ili masovne kulture. Od početka intelektualan je. Na svoj način hermetičan. Prepoznatljiv u odnosu na gigante, kakvi su pre njega bili Grotovski i Kantor i niz drugih. Mada među pomenutim režisera- ma postoje i određene sličnosti. Naime, najveći poljski režiseri druge polovine XX veka odreda su bili slikari i

zahvaljujući tome sjajni scenografi. Među njih spada i Kristijan Lupa.

Lupa je rođen 1943. godine u Jastšembju Zdroju. Posle mature upisao se na studije fizike. Dosta brzo je shvatio da je napravio pogrešan izbor. Da bi popravio grešku odlučuje da se upiše na Odsek slikearstva krakovske Likovne akademije. Pripremio se za prijemni i upisao. Studirao je u klasi Hane Rudske-Cibisove, bivše kapistkinje. Kapisti su bili prelazna faza poljskog slikarstva s kraja XIX i početka XX veka. Stvarali su na granici između impresionizma i avangarde.

Lupa je crtao od detinjstva. Međutim, brzo je došao u sukob sa svojim profesorima na Akademiji koji su mu zamerali preteranu "literarnost" i "simboličnost", a on njima zaostajanje za evropskim likovnim tokovima. Zbog toga odlučuje da se sa slikarstva prebací na grafiku. Kako se, divnim čudom, slagao sa profesorom Mječislavom Vajmanom, nekako je došao do diplome. 1969, odmah nakon završetka Likovne akademije, odlučuje da se upiše na čuvenu Lodsку filmsku školu i upisuje se. Pored studija filma uzima učešće u Studentskom pozorištu Limun. Najpre kao scenograf. Ubrzo postaje i asistent režije. I pored toga profesori Lodske škole su bili nezadovoljni njim i izbacuju ga iz škole. Kao netalesovanog. Mada je bilo neosporno da je izuzetno i svestrano talentovan. Lupa se, naravno, ne predaje i upisuje se na režiju na varšavskoj Pozorišnoj akademiji. Za prijemni je režirao Vitkjevičeve *Lepotane i majmune*. Ni na njoj nije dugo ostao pa se s istom predstavom sledeće godine prebacuje na krakovsku Pozorišnu akademiju.

Vreme Lupinih studija je vreme velikih promena u umetnosti uopšte. Rodeno je i umrlo više avangardnih ideja i pravaca. Zbog napredovanja tehnike i tehnologije pozorište potiskuje film. Mnogi umetnici su zbumjeni. Ne znaju u kom pravcu da se upute i šta da rade. Lupa je bio pošteden tih neprijatnosti, jer je već pri kraju studija postao asistent Svinarskog u čuvenom krakovskom Starom pozorištu. Svinarski se u to vreme bavio poljskom romantičarskom dramom, pronašavši nov ključ za nju, praveći višečasovne monumentalne predstave koje su posebno poglavje u istoriji poljskog režiserskog umeća. Lupa je postao njegov asistent u trenutku kada

je ovaj režirao *Hamleta*. Iako je, kako sam kaže, ostao "svojeglav" do dana današnjeg, zahvalan je svom Učitelju za ovladivanje pozorišnim umećem, odnosno "što ga je naučio da analizira tekst, da ulazi u strukturu svake scene i svakog atoma u njoj i da na poseban način angažuje glumce", iako ga nikada nije interesovao njegov repertoar. Tako da nikada nije režirao poljsku roman-tičarsku dramu (Mickjevič, Slovacki, Krasinjski, Norvid), koja se smatra vrhunskim dostignućem poljske književnosti svih vremena, ni Šekspira, ni mnoge druge klasičare koji su za Svinarskog i njegovu generaciju bili od ključnog značaja. Kada je reč o suštini uticaja Učitelja na Učenika onda je to, kako sam Lupa kaže, "gradnja gусте, тродимензионалне сцнске стварности и способност нjenog pokretanja pomoću glumaca, njenih živih, unutrašnjih mehanizama". Učitelju je zahvalan i za bavljenje pitanjem odnosa među glumcima, čemu će u svom radu do danas posvećivati ogromnu pažnju.

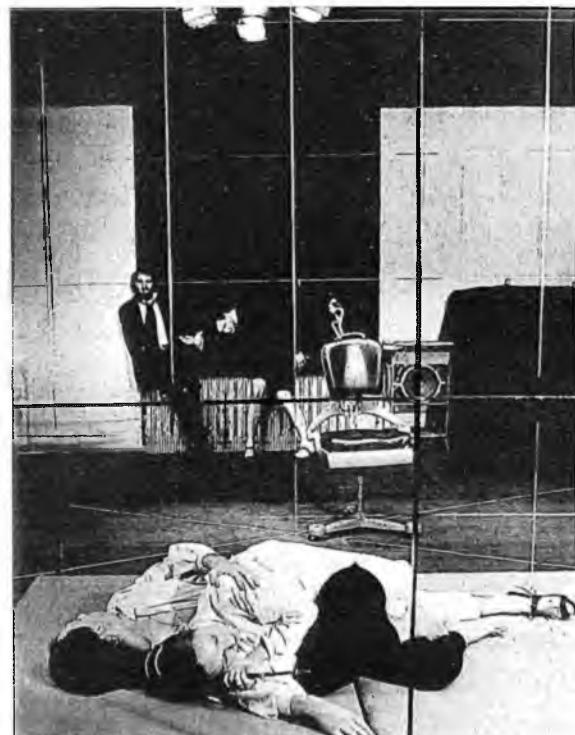
Iz tog vremena Lupa ističe i uticaj Kantora. I ovaj je 70-ih režirao svoje najveće predstave koje su mu donele svetsku slavu, između ostalih *Mrtvi razred*. Za razliku od Svinarskog koji je veoma poštovao glumce, Kantor ih je, činilo se, omaložavao, bio sa njima u ne-prestanom ratu. Sve to, naravno, da bi ih dovodio u stanje "panike ili ekstaze" ili krajnosti na kojima se njegovo pozorište temeljilo. Bez obzira na tako različite stavove prema glumačkom umeću i od jednog i od drugog je ponešto uzeo i kasnije koristio. Po ugledu na Kantora čak je i sam pokušavao da definiše svoje pozorište, sastavljajući pozorišne manifeste. Od svih faza Kantorovog pozorišta najbliža mu je ostala — Pozorište smrti, čije elemente nalazimo i danas kod njega.

U to vreme stvara i najoriginalniji i najpoznatiji poljski režiser, Grotovski. Međutim Lupa je otvoreno izjavljivao da ga Pozorište Laboratorija ne zanima, kao ni različite varijante alternativnih, studentskih pozorišta, koja su tada bila u modi, manje više sva proizišla iz događaja 1968. i hipiskog pokreta. Bili su mu strani treningi glumaca Grotovskog, kult metoda i glumci kao neka vrsta monaškog reda, koji u potpunosti odbacuju svakodnevnicu. U alternativnom pozorištu opet, nerivali su ga politički angažman, utopistička ideologija

masovne kulture, estetika i koncepcija pozorišta koje se temeljilo na veoma pojednostavljenoj viziji sveta i lažnoj bliskosti s gledalištem.

U svojim manifestima, a kasnije i u praksi zalagao se za "pozorište proširenih granica i širi prostor umetničkih sloboda", tj. za pozorište koje oscilira između tzv. autorskog i tzv. kolektivnog pozorišta, u kome režiser ostavlja utisak intelektualnog usamljenika po vlastitom izboru. Mada, kao ni mnogi drugi režiseri nije mogao a da se ne očeše i o masovnu kulturu i ponešto uzme od nje, tj. "da od nekog vremena flertuje s niskim i popularnim". Taj flert Lupa je, po mišljenju kritičara Tadeuša Ničeka, započeo uzevši za prototip mnogih svojih junaka — strica, svojevrsnog Gospodina Cogita. Što je povezano i sa njegovim režiserskim debijem, Mro-

Pragmatisti Vitkjevića
u režiji K. Lupe,
Pozorište
C. K. Norvida 1981.





Čovek bez svojstava Muzila
u režiji K. Lupe,
PWST, Krakov 1990.

žekovom *Klanicom* koju je režirao 1976, a kasnije sa svojevrsnim kultom Austro-Ugarske, tipičnim za Krakovljane i njihovu pripadnost ovoj carevini u okviru Galicije. Kada je stvoren poseban tip Poljaka, koji zahvaljujući kompromisima, ketmanu i sl. preživljava, živi, stvara. Onom ko ne poznaje taj period poljske istorije (1795–1918) teško je da razume o čemu se tu radi. Ali da je Lupa tipičan *krakauer*, kako bi rekli Varšavljanii, svedoče celokupan njegov život i stvaralaštvo. Sebe predstavlja kao čoveka po strani od glavnih političkih i istorijskih dogadaja, koji živi "malograđanski". U starom delu grada. U stanu koji je za njega "azil i enk lava", "tajanstveni prostor". U stanu u koji skoro нико nema pristupa, naročito ne pozorišni kritičari i gledaoci. U stanu u kome na miru može "kolekcionirati svoje ideje" i studirati svoje omiljene pisce. Dugo poljske (Vitkjević, Vispjanjski, Gombrović, Mrožek i sl.), a poslednjih godina "austrijske moderniste" (Kubin, Rilke, Muzil, Broh, Bernhard i dr.). U konzervativnom Krakovu, u kome, prema austrougarskom običaju, tako reći niko nikog ne poziva u kuću. U kome se susreti odvijaju u kafani. Veoma posebnoj ili tipično austrougarskoj. U nekoj vrsti bečke poslastičarnice. U kojoj razgovaraš koliko hoćeš, o čemu hoćeš i s kim hoćeš. Takav život ne bi, međutim, bio zanimljiv da javnost o tome na poseban način ne saznaje. Pre svega kroz intervjuje. Najčešće u ženskim časopisima. U časopisima koji tobož nude opuštanje. U njima Lupa izjavljuje da najviše voli da sedi kod kuće i vreme provodi u papučama, uz čaj i sitne bečke kolačiće, čakajući sa svojom tetkom Florentinom Frajher, da gubi vreme i sluša pevanje ptica ili udaljeni žamor s ulice. S obzirom na aktivnosti, koje takođe obavezuju svakog Krakovljana, to je više san nego svakodnevna stvarnost, jer Lupa radi sistematično i dugo. Danonoćne probe. Prisustovanje svakoj predstavi. Dugi razgovori posle svake predstave. Rad u Pozorišnoj školi. Rad na studentskim predstavama. Sve krakovski ili austrougarski precizno i bez žurbe. Umetnost kao život i obrnuto. Najkraće rečeno – i jedno i drugo kao metafora. U svojim predstavama metaforu uobličava u vidu beline, praznine ili nekakve ropotarnice, čiji su mu prototip stanovi nekadašnje krakovske bužoazije koja je

živila u najužem centru grada, u svojevrsnom getu, zahvaljujući kome je preživila i užasni višedecenijski komunizam.

Lupin odnos prema životu odražava se i u odnosu prema pozorišnoj publici. lako su njegove predstave izuzetno posećivane, pretvara se kao da mu do publike nije stalo. Tobož "pozorište ne služi za politikovanje već za prorianje", mada proroci, po njemu, nisu obični posrednici između čoveka i Boga nego su u neposrednoj blizini tajne života i sveta. Međutim Lupi je od prorekovanja bliže pisanje dnevnika. Najpre ga je pisao olovkom, pa hemijskom olovkom, a u poslednje vreme na kompjuteru. U njemu zapisuje apsolutno sve. Datum. Sat, čak minut. Piše o pročitanim knjigama, o pozorišnim probama, o filmovima koje je gledao, o putovanjima, o susretima, čak o tome šta je u kom trenutku pomislio, sanjao... Piše i objavljuje ih u vidu knjiga. Jedni ih trebiraju kao literaturu, a drugi kao najobičniju grafomaniju i narcizam, tvrdeći da kao i ostali režiseri želi da se dopada, da mu se pridaje važnost, tj. da bude voljen i sl.

Posebno poglavljje u Lupinom životu i radu predstavlja Jelenja Gura. U trenutku kada je dobio ponudu za asistentsko mesto u Starom pozorištu u Krakovu, što se smatralo apsolutnom srećom, odlučio je da ode u mali gradić Jelenja Gura u Pozorište C. K. Norvida. Taj gradić bi drugde sigurno bio teška provincija, ali u Poljskoj nije. Setimo se, i Grotovski nije radio u Varšavi već u Opolu i Vroclavu. Pozorište u Jelenjoj Guri je tada vodila Alina Obidnjak. Činila ga je enk lava opsednutih pozorištem – kaže Lupa u jednom razgovoru u časopisu "Dialog". Čim je video njenu prvu predstavu odlučio je da joj se priključi. Naišao je na ljude koji su strahovito žeeli da rade i sa njima je, "radeći dan i noć", uradio svoju prvu pravu predstavu – Andrejevljev Čovekov život. Za svoju drugu predstavu, Vitkjevićeve *Lepotane i majmune*, odabrao je glumce Mariju Maj i Pjotra Skibu, sa kojima radi do danas. Posle Vitkjevića radili su Heseovog *Demijana*, pa Pšibevskog, Vedenika, Gombrovića i Mrožeka. Svim predstavama je, iako je za svaku tražio novu formu, zajednička "ritmička segmentacija scena, operisanje kontrastima, stroga i sugestivna plastika predstave, kompozicija grupnih sce-

na...". Već tada, od režije Gombrovičeve *Ivone burgundiske kneginjice*, počinje da primenjuje "dužine i dosadu". Postizao ih je isticanjem suprotnosti i osciliranjem između smešnog i strašnog, jednostavnog i složenog, fiziološkog i metafizičkog, mладог i starog, lepog i ružnog... U tom periodu već je bilo jasno Lupino opredeljenje za liniju Vitkjević-Gombrovič-Mrožek u radu na poljskoj drami i za već zaboravljenu srednjevropsku ekspresionističku dramu. U obema linijama u prvi plan stavlja problem međuljudskih odnosa, u čemu osnovnu ulogu igra erotika, poklanjanjući posebnu pažnju ambivalentnosti osećanja. Ostvarujući svoje zamisli dobrim delom – muzikom. Kao slikar Lupa je istraživao i na polju boje. Tako da će zauvek biti upamćene njegova intenzivna bela, crna i crvena. Koje, s druge strane, prati usporen ritam, povremeno čak zaustavljanje radnje, posebne pauze, čime je postizao neverovatne rezultate. I pored toga napušta drame poznatih dramskih pisaca i odlučuje da sam piše "scenarije" za svoje nove predstave. Prvi su naslovjeni sa *Prozračna soba* i *Večera* i istovremeno su neka vrsta "manifesta". Naime Lupa izjavljuje da se tako oslobođa "književnosti", tj. da počinje da otkriva "svoj najčistiji oblik: bezsižejno pozorište meduljudskih situacija i hipnotičkih psihičkih stanja". Te predstave su svojevrsne laboratorije u kojima se cira odnos čovek-predmet. Kritičari su u početku bili zbumeni tim zaokretom. Počeli su da postavljaju pitanje: Ko je Lupa? U određivanju ko je, njegovo pozorište su počeli nazivati "filozofijom", a njega "filozofom". Poznati kritičar Gžegož Šinko ide još dalje u preciziranju pojma i predstavu *Večera* naziva "pozorištem inspirisanim fenomenologijom".

U istom stilu Lupa radi i kasniju, *Imanuela Kanta*, prema Tomasu Bernhardu. U predstavama iz tog perioda njegov glumac se bavi spoznajom postojanja i njegovom granicom, odnosno spoznajom smrti. Dodirivanjem smrti. Krećući se granicom i prelazeći s jedne strane na drugu. Scenariju *Večere* priključio je i jedan od svojih manifesta – *Manifest Pozorišta* brisanja. U tom pozorištu problem vremena postaje osnovni motiv. Pričemu je pozorište samo "mesto pojačane percepcije". U realizaciji *Odisejevog povratka* Vispjanjskog, kojim se

svojevremeno bavio i Kantor, izneo je i ideju "upornog pozorišta". Radilo se o "intenzivnoj percepciji izdvajanja dela stvarnosti i fetišizaciji njegovog postojanja". Te eksperimente izvodio je sa jelenjogurskim ansamblom, nazivajući ih "kolektivnim eksperimentom ili mogućnošću drugačijeg, intenzivnijeg načina življenja". U njima su se posebno isticali Marija Maj i Pjotr Skiba, koje smo već pominjali, iako za njima nisu zaostajali ni članovi ansambla poput Vojčeha Zjemjanjskog, Zofje Bajno, Irmine Babinjske, Eve Sobjeh, Ježija Senatora, Zdislava Sobočinjskog... S obzirom na strahovite zahteve od glumaca, na brojna neslaganja sa njima, na "kretanje na granici života i pozorišta", mnogi glumci su ga napuštali, te je često morao da angažuje "privatne" ili iz drugih pozorišta. Jer su se probe, kako i sam kaže, katkad pretvarale u čisto ludilo, koje svako nije mogao podneti i izdržati. Sam se pri tom maksimalno distancirajući od te zajednice, ponašajući se sasvim suprotno Grotovsrom u Pozorištu Laboratoriјa. Prelazeći sa "kolektivnog eksperimenta" na "model ponašanja antikulturene zajednice", bez primene političke ili religiozne doktrine. Pozajmljujući i neke elemente nadrealističke poetike, pre svega tehniku automatskog pisma i neke oblike *cadavre exquis*. Čineći sve to u okviru "autorskog pozorišta". Mada je predstave režirao sa sve većim pauzama, osim u jelenjogurskom (Gombrovičevu *Venčanje i Sedam snova u Carstvu snova*, prema Kubinovom romanu) radio je i u krakovskim: *Bezimeno delo* i *Grad snova* (Staro pozorište), *S one strane* (Pozorišna akademija), polako se oprštajući od "književnosti" i uvođeći sve više "autobiografske motive" (*Lavirint*).

80-e Lupa smatra periodom lične i stvaralačke krize, pokušavajući rešenje da nade u psihanalizi, pre svega u Jungu, "Učitelju istine". Ponovo se vraćajući i svom najomiljenijem piscu, Vitkjeviću, koga režira u novom ključu (*Ludaka i kaluderiku*, *Pragmatiste* i *Maćeja Korbovu i Beatrix*) i polemišući s njegovim katastrofizmom. To su bile umetnički prilično neujednačene predstave, mada ga je veoma pogodalo kada su ih kritičari prečutkivali ili pisali o krizi njegovog stvaralaštva. A doista se radilo o veoma dubokoj krizi. Krizi koja je dovela do raspada jelenjogurskog ansambla i kada dosta dugo

nije bio u stanju da predloži ništa novije i bolje. Opravdavao se govoreći o "etičkoj etapi u svom stvaralaštvu" (Kirkegorova podela života na estetički, etički i religiozni period). S teškom mukom u krakovskom Kamernom pozorištu režirao je Muzilove *Sanjare*, a povrativši se i njegovog Čoveka bez svojstava, pa Braću Karamazove Dostojevskog, Rilkeovog *Malte*, Brohove Mesećare, Čehovljevog *Platonova* i najviše Bernharda (*Kalkwerk*, *Immanuel Kant i Braća i sestre*). Svim tim predstavama zajednička je prevaga adaptiranih romana nad dramama, stavljanje "autobiografskog" u prvi plan, istovremeno radikalno menjajući odnos prema

glumcima. Umesto stroge discipline i isključivosti počeo je da im daje sve veću slobodu, što je vremenom dovelo do "normalizacije" odnosa sa njima, do obogaćivanja predstava njihovim iskustvima i idejama. Njegov ansambl u krakovskom Starom pozorištu, u koje se vratio, proširio se. Pored Andžeja Hudika, Alicje Bjenjicevič, Pjotra Skibe, priključuju mu se Agnješka Mandat, Zbignjev Kosovski, Jan Frič, Katažina Gnjevkovska, Pavel Miškjevič, Marija Zajoncuvna-Radan, Malgožata Hajevska-Ksištofik, Boleslav Bžozovski i dr. Sa njima postiže fantastične efekte. Njegove predstave *Kalkwerk*, *Sanjari*, *Malte*, *Braća Karamazov*, *Majstor i Margarita*,



Kalkwerk T. Bernharda
u režiji K. Lupe, Staro pozorište, Krakow 1972.

Azil (prema *Na dnu Gorkog*), *Brisanje* smatraju se događajima, remek-delima, nagrađivane su na najznačajnijim pozorišnim festivalima sveta. Veoma je cenjen i među studentima krakovske Pozorišne škole, sa kojima je uspostavio poseban način rada, naročito u domenu monologa i dijaloga, simbolike i izražavanja humora. Objavio je više žanrovski raznorodnih knjiga, od zapisa, sećanja, proze, manifesta i programa do razgovora-rečka: *Lavirint*, *Kako to reći...*, *Putovanje u Neuhvatljivo*, dva toma *Dnevnika*, *Utopija i njeni stanovnici*. Sam smatra da je ostvario svoj životni san koji definiše kao: Maksimalna iskrenost prema sebi! I jeste, jer poslednjih godina režira u Varšavi i širom Evrope. Postigao je i prestigao slavu svojih velikih prethodnika, Svinarskog, Jarockog, Kantora, Šajne i Grotovskog. U istraživanjima, kroz pozorišnu režiju, "pisanje", "opsesivno govorjenje", "buncanje", ide sve dublje ka "esenciji", "pred-književnom" i "predjezičkom", savlađujući strah i stid, "ne lečeći već podbadajući na iznošenje skrivenih sadržaja i misli", što potvrđuje i njegova predstava *Brisanje*, radena prema Tomasu Bernhardu koju smo videli na poslednjem BITEF-u. Reč je o svojevrsnoj, "vlastitoj šizofreniji", "bolesti" koju savršeno kontroliše. Zbog čega je pozorište mnogo puta nazivao "mestom u kome se ostvaruje vlastita egzistencija, u kome nastaje nova, alternativna stvarnost i rađa se lična utopija", "mestom stvaranja unutrašnjeg ludaka", koga ne može ili neće da se oslobodi. Zbog čega su pozorišni ljudi mnogo puta sumnjali u njega, odnosno da u tako "monološkom", "narcističkom" pozorištu može da ostvari pravo umetničko delo. Pokazalo se da ni u najvećem ludilu nije zaboravljaо svoje glumce koji su ga pratili u istraživanju "velike tajne", evropskog čoveka, čoveka kulture i civilizacije, kome suprotstavlja "prvobitnog čoveka" ili strica, jer je, po Lupi, osnovni zadatak pozorišta otkrivanje istine i laži, u ime psihičkog zdravlja Evropljana, odnosno "obnove sveta".

BISERKA RAJČIĆ



Brisanje T. Bernharda
u režiji K. Lupe,
BITEF, 2003.

SVETI TRENUTAK NIČEGA

SAVREMENA SCENA

175

Predstava *Brisanje* moj je prvi i jedini susret sa rediteljem Kristijanom Lupom. Odmah naglašavam – imao sam zadovoljstvo što sam video takvu predstavu, jer – uzimajući u obzir sve što je označilo kraj prošloga pozorišnog veka – izgledalo mi je da je verbalnom teatru "odzvonilo" i da u njemu više nema velikih izazova, pa prema tome nema ni mogućnosti. S druge, pak, strane, i pored toga što je tako izgledalo, teško mi je bilo da tu okolnost prihvatom, jer naprosto znam da naša civilizacija, makar bila i na izdisaju, još uvek nije prevazišla verbalno komuniciranje: naime, ono dobija jedan noviji vid. To je, pre svega, računar, koji za početak svakog kontaktiranja upotrebljava ikone.

Ovo mi je nepogrešivo došapnulo ideju da savremeni čovek koji je tehnološki spremjan da pojedinačno i za sebe opšti sa univerzumom, negde na pragu tog poduhvata mora ipak prvo da se seti davno zaboravljenog metajezika čiji je savršeni kod ikona – da je izvuče iz uspomena zakopanih u ono smeće što smo nekada nazvali mračni srednji vek. I gle, eto tog čoveka – kao da je novorođeni – pred blistavim ekranom računara: otkri-

va ikonu koja mu daje početak velikog kružnog obilaska bezbrojnih obaveštenja kada iz oblasti samo jedne od informatičkih galaksija sreće bezbrojne druge; prelazi u njih i враћa se sa putovanja ponovo pred lice izabrane mu ikone, uvek sa spoznajom da ona, ikona, nije samo obeležje, simbol ili znak, nego da *predstavljujući* u isto vreme jeste sama sobom ono što je ta galaksija. Ne znam da li sam najjasniji ali moram nekako da izrazim svoju zadivljenost pred neshvatljivim dvojstvom te računarske ikone – ona je prezasićena informacijama do granica neizdržljivog, a u isto vreme svedena na prepregnutu jasnoću. Tom jasnoćom i prividom jednostavnosti ona mami da se prodre u nju, a onda, posle pokušaja, njen odgovor je neodoljivi strujni val koji podseća na neko novo Otkrovenje.

No, uz izvinjenje zbog nešto opšimijeg i uopštenijeg uvoda, koji će, nadam se, imati veze sa onim što sledi – vratimo se Kristijanu Lupi i njegovoj sjajnoj predstavi.

O čemu se radi? Tomas Bernhard – roman *Brisanje*. Scensko uprizorenje romana. Glavni junak prioveda svoj "slučaj". U isto vreme ga komentariše. *Sudbine i komentari* – kako bi rekao Radoslav Petković. Epski princip doveden do kraja. Viđeno! – da se za trenutak

poslužim zlobom kritičarskih ignoranata. Naizgled jednostavan rediteljski zadatak: pratiti liniju priovedačevog iskaza i pridobiti publiku da bude svedok tog iskaza. Ali, publika pre toga treba da pristane da sluša. U ovom drugom delu zadatka krije se početak teškoća i čarolija koja donosi rešenje.

Šta znači pristanak publike da sluša? Genetska osnova pozorišne predstave jeste neposredan susret dva čoveka: glumca i gledaoca. Taj događaj je i više od toga, on je sama suština pozorišta: sve ostalo je priprema, posledica i uspomena. Posebnost susreta koji nam predlaže Lupa leži u okolnosti da su izabrana dvojica – do brbljivosti egzaltirani priovedač žongler, i, nasuprot njemu, u najmanju ruku skeptični uživalac slušanja, koji verovatno voli samo vrhunsko slušanje i čije kriterijume je teško zadovoljiti; ali, i on takav kakav je, ipak je u pozorištu samo gledalac. Pozorište se pre svega gleda, a uzgred možda i sluša. (Kaže se "Idem da gledam predstavu", "Uzazim u gledalište"...). Dakle, gledaoci treba da se preobrate u slušaoce i to neposredno u toku predstave – i taj proces počinje sa prvom izgovorenom reči na sceni. Da bi se taj preobražaj dogodio, nužno je potaknuti u gledaocu nešto arhetipsko, rekao bih



Brisanje T. Bernharda
u režiji K. Lupe,
BITEF, 2003.

čak primitivno, a za početak je dovoljna naivnost bez predrasuda. Možete li zamisliti relativno muzički obrazovanog čoveka kako pristaje da mu zvuk gusala bude nadmoćan nad muzikom Šopena? Ali, šta ako je čovek Srbin? Ako još ume da oslobodi svoj atavizam? Eto prilike da se i to čudo dogodi. Iako liči na šalu, ostajem pri ovom poređenju. Naravno, ne prizivam u pomoć primitivizam, ali u isto vreme ne mogu a da ne podsetim na ono kolektivno predsaznajno pamćenje koje nam kaže da pozorišna igra u svom gotovo nepromenljivom vidu traje od vajkada i još uvek opstaje uprkos civilizacijskim novinama i tehnološkim unapredjenjima. Čovek jednostavno voli da sretne svog partnera čoveka u ogoljenom i jednostavnom obliku: i što je bliži tom obliku – to je susret idealniji i moguće ga je ostvariti međusobnim uosećavanjem. Taj susret najsličniji je ljubavnom sastanku: traži izolaciju i gladan je tišine. Otuda kao preduslov mora da se dogodi neka vrsta čišćenja prostora između agitirajućih strana kako bi energija – kao u nekoj retorti – nesmetano i bez prenosnika prostrujala, kako bi to strujanje spajalo bez usputnog obeležavanja nekih nepotrebnih i stranih čestica. Znači – čin spajanja, a ne mapa dogadanja. Mislim da je Lupa sa svojim glumcima pronašao način kako da to izvede. Zato je i upotrebio ovaj jednostavan i primarno ljudski postupak – *uosećavanje*. Ovaj postupak ne treba mешati sa proživljavanjem, jer se ne radi o proživljavanju glumaca nego o obostranoj međusobnoj emocionalnosti. I to je Lupa izvanredno uradio. Publike u početku nije bila spremna, bila je nepoverljiva, tako da mu je bilo potrebno dosta vremena za njenu pripremu. Ipak, odustao je od svakog zavodenja i ponudio nešto što se ostvaruje načinom prostim i otvorenim kao u iskrenoj izjavi ljubavi. Naročito nije dozvolio efektnost igre koja se oslanja na glumačku veštinu prikazivanja doživljelog. Insistirao je na procesu koji nastaje *sada i ovde* i ima sve odlike neposrednog događanja. Zato su glumci, naročito u prvom delu predstave, bili izrazito laki, skoro neobavezni, kao da su na poseban način testirali volju publike za učešće: nisu koketovali ni mamili, ponašali su se kao da su došli da nam ispričaju nešto što se ne mora nikoga od nas ticati, ali kao da im je

naročito stalo da to baš mi čujemo. Lupa je ostavio da vreme nerazumevanja – vreme koje se inače u predstavama računa kao introdukcija i poželjno je da se što više skrati – spontano iscuri i da takoreći nestane. A onda, počinje vreme predstave. Posle ovog čistilišta, ako ste u publici – jednostavno ste rasterećeni obaveze da gledate na sat, da budete nestrpljivi, da očekujete da vas animiraju. Spremni ste da učestvujete.

U meduvremenu ste dobili veliki broj prefinjenih i galantnih podsticaja, tako da – bez obzira kom sloju publike pripadate – teško možete ostati inertni. Negde na nekoj od usputnih stanica, ili skretnica, morate da uskočite u predstavu i odmah nakon toga vidite kako intenzitet emocije koju ste uneli svojim ulaskom, raste, i taj rast se nastavlja i traje čitavim tokom. I još nešto, što je možda najlepše u predstavi, jeste da vidite kako reditelj i glumci – svesni opštег konsenzusa u učešću – počinju da oblikuju neuvhvatljivu energiju, da je preobražavaju u vidljivo znakovno i da predstavu privode finalu koje je izrazito simfonično. Za razliku od početka koji je skoro neobavezujuć, etidni, završetak je simfoničan jer su se u meduvremenu izdvojile teme i desila se kompozicija najsličnija onoj koja izražava priču (storiju). A najčudnije je što se upravo sve vreme izbegavalо praćenje priče i zanemarivalо ono događajno u samome glumcu. Kako je to izvedeno – mogu da objasnim samo približno, i, nažalost samo slikovito: zamislimo da se unutar scene pojавila snajperski obeležena tačka koja tinja, titra, i privlači pažnju gledaoca (pažnja je tim intenzivnija jer znamo šta znači snajpersko obeležavanje); usredsređen kao u činu neke optičke mante, gledalac se neosetno nade sa one strane svog realiteta: i tako ulazi u prostor gde ulazi igra. U slučaju Lupine predstave, mantranje izvodi pripovedač.

Značajan problem pozorišta jeste odluka o lokalitetu na kojem se odvija susret između glumca i gledaoca, kao i koje je tačno mesto koje zauzima gledalac: iz kog očišta on posmatra ono što nastaje kao predstava? Ta tačka je u isto vreme početak njegovog svetonazora i ona može biti smeštena ili na pozornici ili u gledalištu. Ako se pravi igra u kojoj prevagu ima atrakcija glumca, onda glumac izvodi svoju predstavu pa ima rampu

koja ga razdvaja od gledališta ili izvodi performans kada igra u bliskom dodiru – ali, u oba ova slučaja glumac se služi atrakcijom i montažom efekata, a gledalac je u poziciji posmatrača koji se aktivira uz pomoć estetičke percepcije. Drugi način, opet, računa na opredeljivanje gledaoca da bude učesnik, da ima pravo ne samo da prosuđuje, već i da participira u igri, da kreira igru. I to učešće može biti dvojako: bukvalno ili posredno. Lupa je izabrao ovo drugo. Rekli smo da je iskoristio mantru i izveo uosećavanje koje je imalo osozinu idiosinkrazije – mi smo videli pomoću čula sluha i sudeovali bez fizičkog prisustva. A da bi to postigao, morao je da provokira u nama rudimentarnu potrebu za bruhanjem nekog pojanja – možda dečje uspavanke ili zvuk nekih pradavnih gusala uz koje se nekada, možda, Homer doživljavao. Dakle, Lupa je smestio gledaoca u središte scene. Naravno, sve ovo se dešava uslovno i samo u uobrazilji, ali u toj uobrazilji jedino i postoji nova čarobna realnost. Kada smo već "unutra", onda smo u ikoni. Zašto ikona? Zato što je to sveta slika stvorena za susret sa Bogom ili sa nekim kosmogonijskim principom. Ta slika se ne može posmatrati sa strane, naročito ne iz personalnog očišta. Da bi ostvario odnos, posmatrač mora biti u njoj i pristati na njenu osobnost obrnute perspektive, pa uz pomoć toga sagledati svet iz nove vizure sagledavajući pritom i sebe samog. Zahvalan sam Kristijanu Lupi što se setio ikone. On nas je darivao novim iskustvom nagovorivši nas da se setimo zaboravljenog. Osim otkrivačke avanture pri susretu sa čarobnim svetom naše intime, umeo je da reabilituje naše uosećavanje i da povrati dignitet pozitivnoj emocionalnosti.

Kada se takve stvari dogode u pozorištu, onda prestaje da bude važno čak i ono što je možda najvažnije, a to je način pripovedanja, jer se tada dešava *sveti trenutak ničega*. U takvim srećnim i lepim trenucima u pozorištu, kao ni u jednoj drugoj umetnosti, postoji samo zanemelost u kojoj su svako objašnjenje, reč ili pokret – suvišni. Tada se dešava ono što mogu nazvati kolektivnim uosećavanjem na pragu Velike spoznaje. Čini mi se da je lepota Lupinog poduhvata bila upravo u postizanju takvog trenutka.

DEJAN MIJAČ



Celovečernja
drama

VELIKA
*Dimitrije
Vojnov* BELA
ZAVERA

LIKOVI:

KURT KOBEJN, 27 godina

KORTNI LAV, 30 godina

PIT, neodređenih godina,
hronološki oko 50,
ali se drži kao tridesetogodišnjak

BERI, 40 godina

KELI, 20 godina

LUIS, 25 godina

GOSTI NA ŽURCI,

MENADŽERI, LEKARI, POLICAJCI

*If You Don't Own The Master
Then The Master Own You
Who Do You Trust From Swindler's Lust
From The Back Of The Bus
Neither One Of Us Control The Fate Of Our Soul
And Swindler's Lust
Public Enemy, Swindler's Lust*

PROLOG:

Rim, Februar 1994.

U dubini scene se nazire prozor kroz koji se vidi Koloseum. Iz daljine dopiru zvuci uličnih muzičara koji sviraju kancone posvećene Rimu. Na sceni je bračni krevet obasut ružama. Scena je prazna. Jedino je krevet osvetljen. Na krevetu spava Kortni Lav. Ruža je na njegovom jastuku. U snu pomera ruku. Ubada se na trn. Budije. Pokušava da se namesti da spava dalje. Pruža ruku. Traži nekoga. Oseti da je prostor na kome traži prazan. Uspravlja se.

KORTNI:

Kurt? Jebote, kako smara ovaj italijanski kantri, jesu izvalio?

Kortni gleda oko sebe.

KORTNI:

Kurt? Gde si? Hej!

Kortni gleda u tamu. Ustaje sa kreveta. Osvetli se udaljeno parče scene na kome leži Kurt. Kortni mu prilazi. Za njom ide svetlo i njen trag ostaje osvetljen. Kortni čučne pored Kurta.

KORTNI:

Šta ti je? Šta si popio? Kaži mi.

Kortni klekne. Pridigne Kurta, bledog i krvavog.

KORTNI:

Kretenu... Upomoć. Ima li koga? Kurtu je pozlilo!

Jel' me čujete!!! Vaša zlatna koka umire!

Kancona o Rimu groteskno odzvanja u pozadini. Kortni drži krvavog Kurta u krilu. U sobu ulazi grupa menadžera, lekara sa nosilima, policajaca. Kortni plače. Uzimaju joj Kurta i odnose ga na nosilima.

KORTNI:

Spasite ga! Molim vas!

Rulja odlazi za Kurтом na nosilima. Kortni je sama na sceni. Iskreno plače. Gasi se svetlo.

1

Bolnička soba. Kurt je na aparatima.

Kortni sedi pored njega i drži ga za ruku.

KORTNI:

Zašto si stegao hiljadu dolara?

KURT:

Hteo sam da umrem sa hiljadu dolara...

Kortni se nasmeje.

KORTNI.

Kretenu!

KURT:

Hteo sam da umrem zbog tebe, Kortni!

KORTNI:

Što zbog mene? Jesi blesav?

KURT:

Ja te volim, Kortni.

KORTNI:

I ja tebe volim.

KURT:

Ali...

KORTNI:

Ali, šta? Šta te muči?

KURT:

Pa, ne znam... Nekako mi se čini...

KORTNI:

Šta ti se čini? Ja te volim. Ti mene voliš. Imamo Frencis. Šta ti fali?

KURT:

Postoji neka čudna senka na tebi...

KORTNI:

Ja sam žena sa senkom. Mislila sam da me voliš zbog toga.

KURT:

Ta senka me plaši, Kortni. Kao da mogu da te izgubim.

KORTNI:

Svako svakog može da izgubi. Svi nose taj krst...

KURT:

Ali. Nekako se plašim da nisi cela moja...

KORTNI:

Ja i nisam cela tvoja. Navikni se na to. Ali te volim. I ti to znaš.

KURT:

Probaću. Kortni, ne znaš koliko te volim...

KORTNI:

Nema šta da probaš. Navikni se.

KURT:

Probaću.

KORTNI:

I moraš da iskuliraš sa drogom. Preterao si.

KURT:

Izvini...

KORTNI:

Znam kako ti je. Zamisli kako je meni bilo kad sam ostavila zbog Frencis. Ali, morala sam... A pritom, trudnoća je jedino vreme kada žena treba da se drogira jer se tad osećaš kao govno. Kad sam mogla ja – možeš i ti...

KURT:

Mogu...

Gase se svetla.

Sijetl, 2. april

Noć. Zvezde na nebu. Zvuk saobraćaja.

Kurt i Pit stoje kod žičane ograde. Kurt je zadihan.

KURT:

Stani malo. Hoću da uživam u trenutku.

PIT:

Ovde smo bezbedni. Uživajte koliko hoćete.

KURT:

Uff, kao film, a?

PIT:

Nije ovo ništa.

KURT:

Bekstvo iz bolnice. Bekstvo iz bolnice ti nije ništa. Ti si zaista čudan čovek. Ili ti blatrjavši vazduh Sijetla ubija iluziju.

PIT:

Ja sam običan čovek koji ispunjava čudne želje. Meni nije bilo ništa ni kada sam pre dva meseca brisao one fleke u Rimu.

KURT:

Čudne želje bogatih i zloglasnih.

PIT:

Cudne želje ljudi koji su zaradili pravo na čudo.

KURT:

Takvih nema mnogo.

PIT:

Ne. To su posebni ljudi, gospodine Kobejn.

KURT:

Zvučiš kao turistički vodič. «Gospodin Kobejn», odličan naslov za album. «Ispovesti gospodina Kobejna». Hm, sudiše svedeno. «Bogataške ispovesti gospodina Ko-

bejna». Zvući suviše reperski. Možda, hm, «Beskrajno leto gospodina Kobejna», surferska ploča. Voleo bih da uradim surfersku ploču. Snimiću sempl tvog vodičkog glasa za surfersku ploču.

PIT:

Mogu da zvučim kako god hoćete.

KURT:

Nemoj meni da prodaješ taj šmekerski žargon iz pedesetih. Nismo u Los Andelesu. Ja to ne umem da cemim. Ovo je Sijetl, čoveče. Grad kiše. Ovde ti žargon ne znači ništa jer niko nije kul.

PIT:

Važi.

KURT:

Povedi računa. Ne znam da li su ti oni magarci iz «Gefena» rekli – moja ekipa ima striktnu anti-šmekersku politiku.

PIT:

Šteta. Želeo sam da organizujem novi Čopor Pacova oko Vaše ličnosti.

KURT:

Nema šanse. Mi se suviše drogiramo. Suviše smo drogirani da bi tucali i kockali.

PIT:

Grešite.

KURT:

Znaš pesmu «Suviše pijan da bih tucao»?

PIT:

Dželo Biafre?

KURT:

Ti si bistar kučkin sin.

PIT:

Ja obezbeđujem sve, od žena do podataka.

KURT:

Odlično. Mene zanima jedna žena. Moja žena. Kortni Lav. Dovedi mi je.

PIT:

To je nažalost nemoguće. Bar za sad. Ali, ako Vas nešto drugo zanima...

KURT:

Zašto je nemoguće? Da li postoji nešto što «Gefen» ne može da uradi?

PIT:

Trenutno nije baš najpodesnije vreme za susret sa Kortni. Ona i dalje misli da ste na lečenju u klinici. Ne bih htio da mediji ovo nanjuše. Ali, ako treba nešto drugo...

KURT:

Kad smo već kod toga... Dobio sam metadon popodne. Procí će me za par sati. Nadam se da si doneo užinu.

PIT:

Naravno. Ljudi iz «Gefena» su me obaveštili o bakaluku.

KURT:

O bakaluku?

PIT:

Bakaluk? Šifra za drogu iz vremena kada sam čuvao leda Ozi Ozbornu.

KURT:

Brinuo si o Oziju.

PIT:

Izmedu ostalih.

KURT:

Ne mogu da verujem! To je totalno neverovatno. Pa, ti si iskusan nihilista. Ti si arhitekta njegove Sodome.

PIT:

Ja sam bio vodič kroz Gomoru.

KURT:

Sviđa mi se pošto si raspoložen za nadmudrivanje. Patiš što nisi dostavljaо bakaluk Sinatri i Dinu.

PIT:
Možda.

KURT:
Kladim se da si pun priča.

PIT:
Možda.

KURT:
Evo me. Zabavi me!

PIT:
Najviše volim kad me pitate a ja odgovaram.

KURT:
Kaži mi nešto grozno o Eksl Rouzu?

PIT:
Voli Dipeš Moud. Pozvao je u goste Gora, Gahana, Vajdera i Flečera. Zato što mu se može. Odveo ih je u klub, napio se, popizdeo kad je čuo da su vegetarijanci i onda ih je odveo na ranč nekog svog ortaka i sačmaram ubijao svinje.

KURT:
Do jaja! Hoću još! Dejvid Bouvi?

PIT:
Peder.

KURT:
Madona?

PIT:
Frigidna. Tucao sam je jednom. Umalo mi se zaledio.

KURT:
Bili Korgan?

PIT:
Megaloman koji pati što nije Kurt Kobejn. U srednjoškolskom listu napisao kako su Van Hejlen do jaja i da Ju Tu nikada neće uspeti da se prodaju.

KURT:
Magarac! Džimi Pejdž?

PIT:
Daj Englezu pojačalo od milion vati, fender, kokain i mlaznjak i dobićeš Džimi Pejdža.

KURT:
Fredi Merkjuri?

PIT:
Zarazio ga je Nurejev.

KURT:
Sledeća velika stvar u pop muzici?

PIT:
Trent Reznor.

KURT:
Kortni Lav?

PIT:
Ne znam.

KURT:
Ne kriješ da si pametan.

PIT:
Nikad. Sinatra bi to cenio.

KURT:
Daj bakaluk.

PIT:
Metadon te još drži.

KURT:
Ti me ucenjuješ?

PIT:
Ne. Ne želim da Vas privedu sa drogom.

KURT:
S druge strane, možda me ipak ucenjuješ.

PIT:
Možda ipak brinem da ne odeš u zatvor dok «Gefen» to ne zatraži.

KURT:
Noć je suviše mlada, a ja sam suviše mator za pomjicanje zatvora. Žurka još nije krenula a ja imam vrlo

tihu i suptilnu heroinsku zavisnost. Mogao bih da se delikatno podgrejem već ovde.

PIT:

Nosim male doze da izbegnem hapšenje za trgovinu.

KURT:

Nemoj mi reći da ćeš me gurati do medicinske tačke.

PIT:

Otprilike. Mislite u pravcu slova H.

KURT:

I previše mislim na heroin.

PIT:

Ne počinje samo heroin sa H. Mislite na Hepatitis od rokanja u eksterijeru.

KURT:

Onda bolje da krenemo nekuda, jel da?

PIT:

Svi smo mi pomalo Sinatra.

KURT:

Gde ćemo?

PIT:

Upriličio sam jednu malu, eksluzivnu, intimnu i diskretnu žurku dok se smislimo šta dalje...

Senka nekog čoveka se nadvija nad Kurtom i Pitom.

KURT:

Kao da nas neko prati?

PIT:

Ne bi me čudilo. Ispitaću stvar.

Pit i Kurt odlaze sa scene. Senka odlazi za njima.

II

Pit uvodi Kurta na gotsku žurku u crnom senovitom dekoru. U dubini scene su gosti. Gosti su u crnom, sa veštačkim belim tenom, izgledaju kao Prinčevi Tame iz pomodnih spotova poznatih dark zvezda. U pozadini ide stara disko muzika. Soft Cell – Tainted Love.

PIT:

Evo nas...

KURT:

Tu smo. Zabavite nas...

PIT:

Nije još vreme za dozu.

KURT:

«Tu smo. Zabavite nas.» Kapiraš?

PIT:

Ne razumem.

KURT:

«Tu smo. Zabavite nas». Zar ne prepoznaćeš?

PIT:

Nažalost ne.

KURT:

Pomislio sam da si ti jedan od onih mutnih, zajebanih, rok detektiva sa kojima nema šale. Da uđeš u zgradu diskografske kuće. Kažeš: «Stigao sam.» Oni ti kažu: «Treba da budeš dadija Deјvid Li Rotu», a ti kažeš: «Nisam ginekolog». A zapravo, ti si površan, kao i svi.

PIT:

Mislite da je «Tu smo. Zabavite nas.» dovoljan razlog da se uzbudim? Vi ne možete ni da sagledate kolike ja akcije obavljam. Recimo, Vaše bekstvo iz Rima, kad ste overili, pa ko kontroliše štampu ova dva meseca od rimskog incidenta, portparol «Gefena»? I treba da se šlogiram kad čujem «Tu smo. Zabavite nas.»

KURT:

A ti kao znaš šta je to?

PIT:

To je stih iz Vašeg najvećeg hita koji nas hlebom hrani. A opet to je stih iz nižerazrednog plagiranja Piksiza.

KURT:

Jebi se.

Pit prečuti.

KURT:

Jebi se. Jer ti imaš najmanje prava da potežeš Piksize jel'znaš? Ti si samo svodnik, diler i telohranitelj. Čovek koji odraduje stvari. Odraduje ih odlično. Ali, nemaš prava da komentarišeš moj hit i Piksize. Jer da mene nema sada bi dovodio kurve pijanom Ekslu i podsećao ga kako se zove svako jutro.

Kurt pogleda oko sebe.

KURT:

Mada, ni ovo se mnogo ne razlikuje.

PIT:

To ti pričam.

KURT:

Ovo si već video, zar ne?

PIT:

Uglavnom.

KURT:

Misliš da se ovo uklapa u profil razmažene rok zvezde u opadanju?

PIT:

Uglavnom.

KURT:

To je зло, čoveče.

PIT:

To je klasična priča.

KURT:

Čoveče, u šta se sve ovo pretvara?

PIT:

Svi se pretvore u isto.

KURT:

Dejv... Znaš Dejva?

PIT:

Ne, kog Dejva?

KURT:

Dejva Grola. Mog bubenjara.

PIT:

Ne znam ga.

KURT:

Čoveče, on bi ovo voleo. Znaš, on je metalac. On je švaler. Ovo je ispunjenje njegovog sna. On bi uživao u ovome. On dan-danas sluša Blek Sabat. Ali, ja sam pancker. Uopšte mi nije jasno kako sam se ovde našao.

PIT:

Pokrali ste Piksize i snimili hit.

KURT:

Jeste li možda doveli Kortni? Voleo bih da je vidim.

PIT:

Budite zvezda. Bar kratko. Bar večeras. Opustite se malo bez žene...

KURT:

Daj bar onda fiks. Daj nešto.

Sa leve strane na scenu ulazi Beri, u odelu sa krvatom. Kada ugleda Kurta, širi ruke. Iz mase gostiju se izdvoji Luis. Posmatra dok se Kurt i Beri rukuju.

BERI:

Zdravo, Kurt. Ja sam Beri Vaserberg iz «Gefena».

Hajde da sednemo.

Beri uzima Kurta pod svoje i seda sa njim. Pit odlazi van scene.

BERI:

Kurt, kučkin sine, pa kako je, a?

Kurt zausti.

BERI:

Kako ti se svida Pit? A? Opasan tip. Namlatiče milione na memoarima. On je lično našao kuću Alistera Kroulija za snimanje Led Cepelinovih albuma. Znaš za

to? Pit. Suviše kul da bi balavio. Može da ti sredi sve. Fiks, abortus, fotke Fredi Merkjurija sa kurcem u ustima, seks sa Marajom Keri, izgubljene snimke Bitlsa, ti kažeš – on stvori.

Kurt ga prekine.

KURT:

Stani. Govoriš prebrzo! Uspori malo. Ne znam ko si. Ne znam ništa. Polako! Prvo, ko si ti?

BERI:

Ja sam Beri Vaserberg.

KURT:

Po imenu bih rekao da si iz industrije.

BERI:

Iz «Gefena». Beri Vilenjak. Beri spasilac. Beri tegljač.

KURT:

Došao si samo zbog mene?

BERI:

Došao sam zbog najvažnijeg umetnika na našem repertoaru.

KURT:

Mislio sam da vam je Eksl najvažniji umetnik.

BERI:

Eksl? Eksl je mrtav. Živeo Kurt!

KURT:

A Trent Reznor?

BERI:

Trent Reznor? Otkud ti znaš za Trenta?

KURT:

Rekao mi je Pit.

BERI.

Pit mnogo priča.

KURT:

Odakle je Trent Reznor?

BERI:

Iz Nju Orleanasa.

Beri je odgovorio kao iz topa a onda je shvatio da je pogrešio.

BERI:

Čini mi se. Možda nije. Možda iz Nju Džerzija. Ne znam tačno.

KURT:

Praviš se da ne znaš. Kladim se da već rezervišeš sobu u Nju Orleansu i da otkazuješ apartman u Sjjetlu.

BERI:

To su gluposti. Dobro znaš da mi gajimo svoje umetnike. I da imamo vrlo definisanu i povoljnu politiku za «indij» bendove.

KURT:

Nemate vi ništa. Nego tražite novu Nirvanu. Ili bar novi Sonik Jut. Za dane kad nas istrošite.

BERI:

Nije tačno.

KURT:

Ali, ja se ne dam. Ostaću ja tu mnogo duže nego što mislite.

BERI:

Nadam se.

KURT:

Spremam promenu zvuka.

BERI:

Voleo bih da diskutujemo o tome. Ja takođe mislim da vam treba promena.

KURT:

Drago mi je da «Gefen» stoji iza mene.

BERI:

«In Utero» se prodao u četiri miliona. To je upola manje od «Nevermajnd». Definitivno se mora menjati zvuk.

KURT:

Želim da radim nešto kao eksperimentalni R.E.M. Neki spori kontemplativni rok, bez refrena, onako duge strofe, dosta ponavljanja.

BERI:

Ja nisam muzičar. Ja sam advokat i imam samo jednu reč za to – «Prigovor!» Ono što Nirvani sada treba su čvršće gitare i jači refreni. Ako si iscrpljen, dovešćemo čoveka da ti pomogne.

KURT:

Koga?

BERI:

Naravno. Odradiće celu stvar nepotpisan.

KURT:

Koga ćete dovesti?

BERI:

Imamo na platnom spisku jednog mladog popstera. Zove se Stringfellow. Ima grupu. Čini mi se da se zovu Pouzis. Ili tako nešto.

KURT:

Hvala ti što si mi rekao. Želim da čujem ime osobe koja želi da radi vaše prljave poslove.

BERI:

Nije to prljav posao. Ti klinci te vole. Imamo jednog novog. Zove se Rivers Cuomo. Ima grupu «Rivers Cuomo». On, recimo, ima knjigu u kojoj hemijski analizira tvoje pesme i pokušava da otkrije kako pišeš. Napravio si čudo!

KURT:

Ovo ovde je... Ovo je sve bolesno. Ti si bolestan. Onaj ljudak Pit. Ovi ljudi. Onaj tamo me gleda... Jezivo...

Kurt pokaže na Luisa koji se izdvaja u masi.

BERI:

Privlačiš pažnju. Tvoje fanove ne možemo da obuzdamo. Čuo sam da se u fan klubovima organizuju da nadu poslove koji će ih zbližiti s tobom. Postaju portiri, vozači limuzina, tehničari u studijima. Neverovatno...

KURT:

Najbolje da se vratim u bolnicu...

BERI:

Kako hoćeš. Podmitio sam celu ekipu u bolnici. Šta god ti treba – dobijaš. Samo daj dobar refren...

KURT:

Dobar refren...

BERI:

Samo dobar refren i dovešću ti rođenu majku da joj radiš šta hoćeš.

KURT:

Dovešćeš svoju majku?

BERI:

Ako smisiš dobar refren...

KURT:

Ti si ljud! Dovedi mi moju ženu. Voleo bih da je vidim... Sa leve strane scene ulazi Pit. Prilazi Kurtu.

PIT:

Gospodine Kobejn, neko želi da Vas upozna...

KURT:

Može ako nisi dobar refren...

PIT:

Možda Vas inspiriše...

KURT:

Došao je gazda? Djevid Gefen lično? Sa milion dolara, Ledbelijevom gitarom i kilo pakistanca?

Pit podiže Kurta i izvodi ga sa scene. Na sredinu izlazi Luis, pijucka piće i gleda za njima.

III

Kurt upada na scenu kao da je uguran. Na sceni su stolica i krevet. Kurtov pogled je vezan za upakovani špric i paketić koji drži u rukama. Ne primeti da ga na suprotnom kraju scene čeka krevet sa krhkrom devojkom Keli u haljinici i vojničkim čizmama kao u spotu grupe Aerosmith. U jednom momentu, Kurt podigne pogled. U pozadini se čuje muzika sa žurke, malo prigušeno. I dalje idu Soft Cell.

KURT:

Gospodine Gefen, konačno ste promenili pol. Keli se osmehne.

KURT:

Zamisli, jebote, Dejvid Gefen. Diskografski mogul. Peder. To je nepravda. Mogao bi da se razvaljuje od pičke... Keli se nasmeje.

KURT:

Pričao mi je. Kaže, prvo je neko vreme bio strejt. A onda je shvatio i sad ga jedino pali Demi Mur. Ona mu je komšinica.

KELI:

Verovatno je gleda kad prostire veš...
Kurt se nasmeje.

KURT:

Kad pere prozore...
Oboje se nasmeju.

KURT:

Jebeni bogataši.
Kurt se smesti pored Keli.

KURT:

Čime se ti baviš?

KELI:

Volim tebe.

KURT:

Uzaludna rabota. Mada znaš, podsetio me Gefen. Pare su čudna pojava. Recimo...
Kurt spremi spravu za heroin. Keli kreće da ga miluje. Ljubi mu vrat.

KURT:

Hej, hej, hej, polako! Vidiš da spremam spravu.
Keli mu sklanja spravu iz ruku. Hoće da je spusti na pod.

KURT:

Vraćaj to ovamo!
Keli se zbuni. Vraća mu spravu.

KURT:

Polako.

KELI:

Mislila sam...

KURT:

Ako si mislila na moju spravu – pogrešila si. Ali, ako hoćeš dozu, pitaj Pita. Ali, reci da sam te ja poslao – on bi te verovatno ucenio da mu pušiš...

Keli ponovo miluje Kurta.

KELI:

Nisam to mislila.
Kurt se spremio. Vezuje ruku. Izbacuje vazduh iz igle.

KURT:

Mislila si da vodiš ljubav sa mnom?
Keli klimne glavom.

KURT:

Prvo. Nikad ne spavam sa fanovima. To me je naučio Nil Jang. Uvek posle osećaš da im nešto duguješ.

KELI:

Ali, ja sam mislila...

KURT:

Šta si mislila?

KELI.

Da ti mogu značiti sve samo na trenutak. To mi je dovoljno...

KURT:

Imam ja već nekoga da mi znači sve...

KELI:

Bar na trenutak. Samo na trenutak.
Kurt zabija iglu u venu.

KURT:

Drugo. A to je najvažnije. Ja sam oženjen čovek.
Kurt ubrizgava heroin i opruži se na krevetu. Keli ga gleda i počinje da plače. Svetla se gase.

IV

3. april

Difuzno svetlo jutra osvetljava scenu na kojoj je krevet gde je drogirani Kurt zaspao. Kurt spava na tom krevetu.

tu. Na zidu iza kreveta je razapet krvav Kelin leš. Umetnost eksera okačena je na noge od stolice. Ostatak stolice je na podu. Svetlo jutra budi Kurta. On se prene.

KURT:

Jebote.

Kurt se pridiže.

KURT:

Čekaj. Kako se zove čovek... Pit... Da... Pit... Pit!!!

Kurt viče. Poziva Pita.

KURT:

Pit, životinjo!!!

Kurt pogleda na zid i vidi Kelin razapet leš. Odskoči sa kreveta. Pada na pod.

KURT:

Jebote. Kakva halucinacija. Pit!!!

Pit ulazi u sobu. Ne primeti «bodi art» na zidu.

Okrenut mu je ledima, gleda u Kurta.

PIT:

Dobro jutro, gospodine Kobejn..

KURT:

Pit. Slušaj, imam ozbiljnu, zajebanu, halucinaciju.

Ali onako paklenu. Treba mi doktor.

PIT:

Doktor? Nema problema. Kažite mi gde je devojka od sinoć. Treba da je brifujem, nakljukam anti-bebi pilulama i pošaljem kući.

Kurt gleda u pod.

KURT:

Ne pominji mi devojku, Pit!

PIT:

Što?

KURT:

Malopre sam halucinirao da je razapeta i zakucana na zid. Zato ne smem ni da pogledam...

Pit gleda oko sebe. Vidi razapetu Keli.

PIT:

U, jebote B...

KURT:

Šta je Pit? Šta je? Jesam mnogo pukao?

PIT:

To nije halucinacija gospodine Kobejn.

KURT:

Ne znam da li su ti u «Gefenu» rekli – moja ekipa ima striktnu politiku protiv zavitavanja drogiranih ljudi.

PIT:

Ali, zaista... Pogledajte...

Kurt pogleda razapet Kelin leš.

KURT:

Jebote, kakva halucinacija. Ne mogu da se izborim sa njom. Nikad mi se ovo nije desilo...

Pit prilazi i prodrma Kurta.

PIT:

Ovo je stvarno, gospodine Kobejn. Ubili ste je i razapeli nogama od stolice. Shvatite!

KURT:

Nemoguće...

PIT:

Moguće je.

KURT:

To me samo loše tripuješ. Jebi se, Pit!

Kurt se osloboodi Pitovog stiska i skupi se u čošku.

PIT:

Gospodine Kobejn...

KURT:

Ćuti, Pit!

PIT:

Gospodine Kobejn, saslušajte me...

KURT:

Kad me prođe ovo, jebaću ti majku. Snimiću singl sa ubilačkim refrenom, prodaću album u deset miliona samo da bih te jebao na šest načina od nedelje...

PIT:

Saslušajte me!

KURT:

Nije ni čudo što Džimi Pejdž misli da je video Đavola. To je on samo uzeo esid, a onda si ga ti driblao. Kretenu!

PIT:

Pobogu saslušajte me, gospodine Kobejn! Samo me saslušajte!

Kurt cuti.

PIT:

Ja nikada nisam video ovako nešto. Ali sam viđao slične stvari. Nije prvi put da neko umre. Ljudi umiru svaki dan. Ljudi nestaju svaki dan. Ja će rešiti celu stvar.

KURT:

Misliš da se ovo stvarno dešava?

PIT:

Ne mislim.

Kurt želi da čuje Pitovo uveravanje.

PIT:

Znam.

KURT:

Onda moramo da zovemo policiju. Neko mora da plati za ovo...

PIT:

A šta ako ste to Vi uradili, gospodine Kobejn?

KURT:

Molim?

PIT:

A šta ako ste to Vi uradili, gospodine Kobejn?

KURT:

Ako sam ja uradio. Pa to je nemoguće. Ja sam spavao...

PIT:

Možda pod uticajem droge. U bunilu.

KURT:

Ovo je heroin, Pit. A ja sam malo van forme. Ne mogu da joj uradim ni pola stvari koje bi joj normalan čovek uradio a kamoli da je razapnem, jesu lud?

PIT:

Često se desi da heroin pakuju u kesu sa nekom hemijom. Možda se degenerisao.

KURT:

Čak i da heroin nije čist, u šta sumnjam, jer mi se jako dopalo, ne bih mogao da je podignem. Imam bolesnu kičmu. Pao bih paralizovan tu pored...

PIT:

Aha. Znači, nikako ne bi mogli da uradite ovo?

KURT:

Zbog kičme. Nema šanse. Jedva držim gitaru.

PIT:

Znači, nemoguće je.

KURT:

Nemoguće.

PIT:

Eto, vidite. Nemoguće je da ste to Vi uradili a opet nema dokaza da je iko bio tu...

KURT:

Ja bih u policiju. Ona je divna devojka. Neću da završi u nekom jarku kod Sijetla. Ovde kiša pada ceo dan. Leš će isplivati i poješće je psi. Zato hoću da odem u policiju.

PIT:

Psi će pojesti leš? Vi ili imate bolesnu maštu ili ste se setili Alis Kuperove pesme «Gejl».

KURT:

Hoću u policiju.

PIT:

Moram da pretresem par sumnjivih tipova. A kad shvatim šta se zbiva, idemo u policiju. Biće policije do guše.

Kurt se uspravlja.

KURT:

Ako je negde ukopaš divljački, ubiću te – jel’ti jasno?! Sve će vas oterati na robiju, od tebe do onog pedereta Gefena, jel’ znaš?

PIT:

Jasno mi je. Sad ću organizovati limuzinu da Vas odbaci do stana.
Gase se svetla.

V

Luis, obučen kao vozač limuzine, unosi Kurtov prtljag u stan. Kurtov stan je svedeno namešten. Prepun ploča, letaka i plakata.

KURT:

Spusti tu... Sam ću da rasporedim stvari.
Luis spušta stvari.

KURT:

Dao bih ti neku napojnicu ali kao i svi milioneri nemam nijedan jedini novčić. Neverovatno. Hoćeš ček?

LUIS:

Nema potrebe. Ali, ako već želite da se odužite, mogli bi da me sashuštate.
Kurt se hvata za glavu.

KURT:

Samo to ne! Samo da ne slušam...

LUIS:

Pružite mi priliku, molim Vas...

KURT:

Mislim da ovde negde imam ček. To možeš da unovčiš bez problema.
Kurt pretražuje sobu.

LUIS:

Nisam ovde zbog novca...

KURT:

Znam. Čuo sam za ljude kao što si ti. Opsesivne fanove koji nalaze uslužne poslove da bi mi se približili.

LUIS:

Ja jesam fan. Veliki fan. Verovatno najveći. Ali, nisam lud.

KURT:

Ostani van mog života i ne zanima me da li si lud.

LUIS:

Želim da Vam pomognem.

KURT:

To mnogi žele. Pomogao bi mi ako bi otišao.

LUIS:

A ako kažem da mogu da pomognem oko one situacije sa devojkom?

Kurt iskopava ček i na pomen devojke se ukoči.

KURT:

Ponovi?

LUIS:

Ako kažem da mogu pomoći oko one nevolje sa devojkom?

KURT:

Kojom devojkom?

LUIS:

Malom Keli!

Kurt dohvati pušku i uperi je na Luisa.

KURT:

Otkud ti znaš za Keli?

LUIS:

Keli je član mog fan kluba. Pre neki dan su po nju došli ljudi iz «Gefena» i pozvali je na neku tajnu žurku za najodanije fanove. Rekli su joj da ne kaže nikom. Ali ipak, rekla je meni. Ja sam njen najbolji drug.

KURT:

Ti si mi poznat odnekle.

LUIS:

Išao sam za njom. Možda ste me videli na žurci. Ali, ja Vas ne progonom. Hteo sam samo da vidim da li je Keli dobro. Ona mi se sviđa. To jest, svidala mi se...

KURT:

Svidala? Ne razumem.

LUIS:

Znate Vi vrlo dobro gospodine Kobejn da je jutros nađena mrtva.

KURT:
Otkud ti to znaš?

LUIS:
Ja štošta znam i hoću da Vam pomognem. A hoću
i da osvetim Keli.

KURT:
A šta ako sam je ja ubio?

LUIS:
Vi je nikada ne biste povredili...

KURT:
Što si je onda pratio na žurku?

LUIS:
Plašio sam se da ne padne u šake Dejvu Grolu...
Kurt se nasmeje.

KURT:
Šta? Dejv ima takav imidž?

LUIS:
Čuo sam grozne stvari o njemu.

KURT:
To su gluposti. Jedina razlika između njega i mene
je u tome što sam ja suviše drogiran i suviše oženjen
da bih jurio obožavateljke a i Nil Jang...

LUIS:
Nil Jang je rekao da ne jurite obožavateljke jer
posle osećate da im nešto dugujete...

KURT:
Gde si to čuo?

LUIS:
Prisluškivao sam vas sa Keli...

KURT:
Kaži mi onda ko je ubica?

LUIS:
Industrija.

KURT:
«Video je ubio radio zvezdu». Znam. Kaži mi
konkretno.

LUIS:
Neki njihov plaćenik. Hteli su da Vas ucene
ubistvom da snimite novi «Nevermajnd».

KURT:
Ako su me ucenili, zašto niko ne preti?

LUIS:
Sačekajte malo. Biće svega.

KURT:
Neće im to uspeti. Imaju jedan veliki tehnički problem.
Moja bolesna kičma. Nisam mogao da dignem leš.

LUIS:
A šta ako leš nije dignut?
Kurt se zamisli.

LUIS:
Šta ako naprave drugačije mesto zločina? Dok mi
ovde razgovaramo, oni možda već koreografišu novu
pozu. Leš imaju na raspolaganju i neće ga se otarasiti
dok ga ne iskoriste.

KURT:
To je bolesno.

LUIS:
Cela stvar je bolesna.

KURT:
Moram u policiju.

LUIS:
Nikako u policiju!

KURT:
Što?

LUIS:
Oni bi Vas smestili ludnicu. Odete u policiju i prija-
vite ubistvo. «Gefen» sakrije leš. Ispadate paranoik. To
im je najlakši način da Vas se reše i da na talasu vesti
o odlasku na lečenje rasprodaju ceo tiraž «In Utera».

KURT:
Mislim da ovde već preteruješ... hm... kako se
zoveš, izvini?

LUIS:

Luis...

KURT:

Ovde već preteruješ, Luis.

LUIS:

Setite se Frensis Farmer...

Kurt spusti pušku. Sedne na sofу.

KURT:

Luis, vučeš me u opasnom pravcu.

LUIS:

Iskoristiće te i baciće te kao Frensis.

KURT:

Imam pesmu o Frensis.

LUIS:

Baciće te u ludnicu i lobotomizovaće te. I vratice te u biznis. Kao sirotog Brajan Vilsona.

KURT:

Brajan Wilson, čoveče...

LUIS:

Naravno. Čim se povukao u studio i počeo da pravi ozbiljne pesme, proglašili su ga ludim i blesavim i narokomanom i ovakvim i onakvim.

KURT:

Brajan jebeni Wilson...

LUIS:

Pogledaj ga danas, Kurt. Prodaju ga matorcima kao soft muziku za odrasle. Sve su mu uzeli i još ga eksplatišu. Budi pametan...

KURT:

Ne mogu da verujem. Cela stvar mi deluje suviše očigledno. Sviše direktno i prosto. Ipak, ja imam pesmu o tome kako će se Frensis Farmer osvetiti Sijetlu. Ne mogu to da mi urade.

LUIS:

Ti misliš da ovde ima išta indirektno, deduktivno, kompleksno? Pa ovom glupom narodu jedino i može da se proda prosta i direktna stvar. Metafora je mrtva.

KURT:

Frensis Farmer je više od metafore. Ona je dijagnoza šou biznisa. Zvezda koja je živila kao zvezda i onda zbog toga razapeta kad je počela da grebe površinu.

LUIS:

Kako si mogao da čerki daš ime Frensis Farmer? To je bolesno. Čoveče. Kakva je to sudbina... Ja o tome ne bi ni mislio pred detetom.

KURT:

Pitanje zvuči prilično ozbiljno a ja ne znam da li imam ozbiljan odgovor.

LUIS:

Ipak me zanima. Volim tvoje odgovore jer su iskreni po cenu da ispadnu glupi.

KURT:

Ili suviše glupi pa liče na iskrenost.

LUIS:

Svejedno me zanima.

KURT:

Znaš kako, Kortni je krenula da overdozira sa konceptualizmom, što je kul jer je lepo biti pametan i slavan. Super je imati intelektualni trip kad si pušten s lanca. Onda je rekla, «hajde da bebino ime nešto znači». Ja sam odmah zinuo i rekao «Hirošima Kobejn!». A onda me je ona umirila i smislili smo Frensis Farmer.

LUIS:

Značenje mi je jasno ali, zaboga, to je morbidno. Morbidno čak i za konceptualni overdouz, mislim, njoj to ime ostaje do kraja života. To ti nije ime ploče ili pesme. To je ime čoveka.

KURT:

Jebiga, svako ime nešto znači. Imena su jednačina. Mi smo samo od te jednačine napravili metaforu. Frensis je produkt jednog društva, savest jednog vremena, savest jednog miljea u kome žive trgovci ljudskim dušama, zvezde, razumeš? Naše dete je naša savest.

LUIS:

Frensis je tvoja savest...

KURT:

Pa, kako da ti kažem, znaš, ima to nešto u čoveku što ga tera da bude roditelj i što je tako prosto. Razumeš? Malo je vulgarno da to osetiš ali osetiš. Tu neku neodoljivu potrebu da imaš dete. A znaš, neki povod za celu stvar je trenutak. Beba je naš poslednji pokušaj da se operemo od svih sranja koja smo prošli.

LUIS:

Ja sam mislio da nikad nećeš imati decu.

KURT:

Otkud ti to?

LUIS:

Pa, kao, na heroinu ste oboje, a čitao sam da si bio hiperaktivan kao klinac, da si bio intenzivan, da su ti davali lekove. Čoveče, zamisli ako je to prelazno pa ti prede na dete. Čoveče!

KURT:

Heroin. Nema nijednog heroinskog problema koji dobar lekar ne može da reši. Pogledaj Kit Ričardsa. Ako dode do atomskog rata preživeće samo bubašvabe i Kit Ričards. Kad si na heroinu treba ti dobar lekar i dobra droga i puno novca. Znaš, običan svet kad čuje reč heroin, odmah svi vide izmoždenog džankija koji prosi. To su gluposti. Heroin je lek. Heroin mi pomaže. Recimo, meni ublažava problem sa stomakom.

LUIS:

A klinička hiperaktivnost?

KURT:

Novinari vole legende iz detinjstva kad prave rok zvezdu. Da, bio sam intenzivan, da, dali su mi lek. Ništa naročito. Ali, to je sve preuveličano. Nisam baš ležao u sanatorijumu drogiran po ceo dan.

LUIS:

Znači, to nije ništa opasno?

KURT:

Kao priča Džeri Li Luisa, što je bio sa četrnaestogodišnjom daljom rodakom. Jebote, svako je bio sa četrnaestogodišnjom daljom rodakom, zar ne?

LUIS: Ne baš.

KURT:

Okej, ne baš. Ali, nije to sad nešto posebno. Sigurno si nekad kresnuo neku dalju rođaku.

LUIS: Ne.

KURT:

Ti si jedan od onih koji sedi sa starijima na porodičnim proslavama, kapiram.

LUIS:

Ali, Džeri Li Luis je imao četrdeset godina kad je zaveo rođaku.

KURT:

Četrdeset godina. Nisam to znao. Jebote, to je stvarno odvratno onda. Izvini, onda Džeri Li nije pravi primer. U svakom slučaju, to su sve novinarske legende. Kao što je Eksla silovao otac u dve godine. U šta ga je silovao, aj'mi kaži...

LUIS:

To ti pričam.

LUIS:

Beba ti je ojačala vezu sa Kortni?

KURT:

To nije tvoja briga!

LUIS:

Ali, zar ne misliš da je grozno da bebu pretvorиш u iskaz?

KURT:

Ja sam je napravio. Ja ovakav. Kurt Kobejn, pop zvezda. Ona će ceo život biti iskaz. Neće smeti da se napije i naduva od paparaca. Moraće da izlazi sa manekenima. Pa, bar neka joj ime bude srednji prst celoj bagri. Ime nosiš ceo dan. E ona nosi srednji prst ceo dan. I svaki put kad je pomenu, oni će se podsetiti na Frencis Farmer i na njenu priču.

LUIS:

Jebote, baš ste dubokoumni ti i Kortni. I hrabri. Meni je to ime kao slutnja.

KURT:

Pola Španaca se zovu Hezus pa svi računaju da su dali to ime zbog slave a ne da bi im razapeli dete. Kurt obliže usne. Luis je zamišljen nad razgovorom.

KURT:

Treba mi Pit. Treba mi doza.

LUIS:

Nažalost, nemam heroina kod sebe.

KURT:

Propustio si priliku da mi postaneš najbolji prijatelj.

LUIS:

Postaćemo najbolji prijatelji kada se ovo završi.

KURT:

Izgleda mi kao da ovo nema kraja...

LUIS.

Ima kraj. Važno je da pobediš.

KURT:

Moram da se čujem sa Kortni pre nego što pobedim...

LUIS:

Nikako! Nikako sa Kortni!

KURT: Što?

LUIS:

Ona je sa njima.

KURT:

Sereš.

LUIS:

Ona je od početka u dogovoru sa njima.

KURT:

To su gluposti. Hoću da razgovaram sa njom.

LUIS:

Gledaj, Kurt...

Luis čučne pred Kurta i nasloni mu ruku na nogu.

LUIS:

Slušaj me. Kortni je ključna ličnost za tvoje srovanje. Kada te unište, uzdići će nju. Napraviće intrigu

oko nje. Iskoristiće priču o tebi kako bi tvoje hardkor fanove naterali da kupe njenu laž. Ona ti nikada nije donela ništa dobro.

KURT:

Šta je ona meni donela – to ja najbolje znam. Daj mi telefon...

Luis dohvati telefon. Baci ga na pod i lomi ga u paramparčad.

KURT:

Jesi ti lud?

LUIS:

Veruj mi. Moj um je bistriji od tvog. Ti si u krizi, i u šoku. Kortni je na njihovoj strani. Samo se prepusti. Ja će te izvući.

KURT: Ti si lud.

LUIS:

Odmaraj se...

Gase se svetla.

VI

Zvono na vratima. Scena se osvetli. Kurt leži na sofi. Iscrpljen. U groznici. Znojav. Luis dohvati pušku i otvori vrata. Na vratima je Pit. Luis uperi pušku u Pitu.

PIT:

Luiše, pitaju za tebe u agenciji. Pitaju gde je limuzina. Ne mogu da veruju da ih je na testu ličnosti ponovo nasamario neurotični pušač Kobejnovog kurca.

Luis drži uperenu pušku u Pitu.

PIT:

Mogu li da uđem?

Luis ga pušta.

PIT: Doneo sam bakaluk za Kurta. Sa posvetom gospodina Dejvida Gefena.

Kurt se pridiže.

KURT:

Jesi li pretresao ljude, Pit? Jesi li otkrio ko je ubica?
Pita daje spravu Kurtu. Kurt se priprema za fiks.

PIT:

Imamo neke probleme na tom frontu ali, rešićemo ih...

KURT:

Kakve probleme?

PIT:

Ništa što će Vas sprečiti da se sad oduvate u Iglograd. Zato se samo opustite.
Kurt ustaje i prislanja spravu na Pitov vrat.

KURT:

Ako mi ne kažeš šta se zbiva ubošću te u vrat i snimiš hit koji će ti omogućiti «Gefenov» ukop u nekom fabričkom krugu. Zato, govori...

PIT:

Kelino telo je nestalo...

KURT:

Molim?

PIT:

Nestao je leš...

KURT:

Kako nestao?

PIT:

Kao nevinost Luisove simpatične Keli na putu za naš mali soare.

Luis se jedva obuzdava da upuca Pitu.

PIT:

Smiri se Luis. Stavićeš ga u usta čim se Kurt ubode...

KURT:

Zajebi dosetke, šmekeru. Pričaj!

PIT:

Izašao sam da regulišem dozu za danas i ostavio erkondišn da hlađi sobu. Kad sam se vratio, tela nije bilo.

KURT:

Pa, gde je leš?

PIT:

Ko zna? Ali sad je već suviše ispomeran da bi okrivio ikog osim onoga kod koga ga nađu. A kod nas nije.

KURT:

Čekaj, hoćeš da kažeš da je leš jedne devojke тамо negde, ali da je to dobro jer nije kod nas па ће okriviti nekog drugog?

PIT: Otprilike...

LUIS:

Ja mislim da si je ti ubio.

PIT:

Ja mislim da bi je ti tucao i mrtvu da si mogao da je dohvatiš na onom zidu.

LUIS:

Ja nemam šta da izgubim. Ubiću te.

PIT:

To te ne sprečava da budeš peder i čekaš Kurtov pad u nesvest da bi mu pušio...

LUIS:

Ubiću te čim se Kurt odmakne, jel znaš?

PIT:

Kurt, smirite ljubimca, imam jednu važnu vest za Vas.

KURT:

Govori!

PIT:

Vaša supruga je uhapšena.

KURT:

Uhapšena? Kako?

PIT:

Uhapšena je rutinski za posedovanje narkotika.
Neko je prijavio.

KURT:

Hoću da razgovaram s njom.

PIT:
Ne možete. U zatvoru je.

KURT:
Izvadite je odande.

PIT:
Ona ima svog advokata. Ne da nama da se mešamo.

KURT:
Sigurno postoji neki način da se bar čujem sa njom.

PIT:
Nažalost, ne. Iskoristila je svoje pravo telefonskog poziva. Zvala je nekog prijatelja.

KURT:
Kog prijatelja?

PIT:
Nažalost, ne znam.

KURT:
Menadžera Deni Goldberga?

PIT: Ne znam, zaista.

KURT:
Možda Kejt Bjeland, ona joj je najbolja drugarica.
Moraš mi reći koga je zvala!

PIT:
Rekao sam da ne znam! Rekao sam da ne znam,
gospodine Kobejn...
Luis prislana pušku na Pitovu slepoočnicu. Kurt se odmiče.

KURT:
Hm, koga bi zvala u Los Andelesu... Stiv Albinija,
ne verujem. Kako joj on može pomoći...
Kurt seda na sofa. Zateže kaiš oko ruke. Pit uzima
pušku od Luisa jednim veštim potezom. Zatim ga išama-
ra kao dete. Kreće prema vratima.

PIT: Srećan put, gospodine Kobejn! Čuvajte se...
Vidimo se...
Kurt ne reaguje, mumlajući nagada.

KURT:
Ili, Kim Dil. Keli Dil sigurno nije, ona je na lečenju.
Stani, koga li je mogla zvati...
Pit zastane na vratima i baci pušku pred Luisove noge.

PIT.
Evo ti pucaljka. Trebaće ti.
Pit zatvara vrata. Kurt mumla i ubrizgava heroin.
Gase se svetla.

VII

Luis daje gitaru Kurtu. Kurt je nežno i pažljivo prihvata i proučava. Luis pretura po Kurtovim stvarima.

KURT:
Izgleda da si u pravu oko ucene. Pit je sumnjiv.
LUIS:
Pita bih ubio da nije tvoje situacije. Užasno me nervira. Ima onaj najgori spoj klimakterijuma i pu-ber-teta. Ima pedeset godina a pravi se da ima trideset. Ubio bih ga odmah. Da ne moramo da ih pobedimo... Imać neverovatnu kolekciju ploča!

KURT:
Nestao leš. Gluposti.

LUIS:
Nameštaju ubistvo. Hoće da te ucene... Znaš šta sam primetio, ti nemaš baš sva izdanja svog albuma. Jel se to stidiš, ili šta?

KURT:
Šta misliš, šta će tražiti?

LUIS:
Ne znam. Novi «Nevermajnd». Ili možda hoće da te odmah denunciraju. Ko zna?... A «Nevermajnd» imać samo jedan primerak. Verovatno ti je dosadio...

KURT:
Čovek sa ženom i detetom i heroinskim problemom je svakako manje komercijalan od ubice sa ženom i detetom i heroinskim problemom. Imać pravo.

LUIS:

Mada, time bi zatvorili krug. Tada bi u igru ubacili Kortni... A njene albume imaš sve. Žene. Vrti te oko malog prsta.

Kurt razgibava prste na gitaru.

LUIS:

Ovo je jedino rešenje. Gitara u ruke.

Kurt se nasmeje.

KURT:

«Muzika protiv nepravde». Gluposti! To je naivno čak i za osvedočene fanove Frensis Farmer. Čoveče, Frensis Farmer mi ne izlazi iz glave. Imaš sjebanog fana kontroverzne holivudske narkomanke i alkoholičarke iz četrdesetih, na heroinu, ne zaboravi heroin, i imaš celu jebenu industriju na njegovom vratu... Koji smo mi diletanti.

LUIS:

Imaš i ploču Gansa sa autogramom! Kakav je Eksl Rouz?

KURT:

Mislim da bi ti se više dopao od mene. On ti je prava zvezda. Nervozna seljačina koja veruje u sve svoje pesme, čak i one najgluplje. One o kolima i kafanama.

LUIS:

Odakle ti njegova ploča?

KURT:

Zvao me je da budem treći hedljajner na turneji Gansa i Metalike pa mi je poslao poklon. Odbio sam ih sa gnušanjem.

LUIS:

Ha, znači Eksl je tvoj fan.

KURT:

Još pitaš. Nosi naš kačket u onom spotu kad svi Gansi izginu. Ali, ne voli me više od kad smo se pokačili na dodeli nagrada. Mislim da se tad razočarao što nisam mizogini kućkin sin. Ne znam zašto je «Gefen» odustao od njih i navalio na nas. Prokleta industrija. Žele da nas isprljaju.

LUIS:

Moraš da im uzvratiš njihovim oružjem. Moraš da se vratiš na liste i da ih potopiš kad budeš moćniji od njih.

KURT:

Nil Jang je htio da snimi čudesan anti-diskografski album i kad ga je snimio «Gefen» ga je tužio da pokušava da uništi svoju karijeru i njihovu investiciju. Izgubio je spor.

LUIS:

Zato snimi hit. Put do mozga slušalaca uvek ide preko hita.

Kurt se nasmeje. Luis vadi jednu ploču, pokaže je Kurtu.

KURT:

Subliminalni hit. Neodoljivi hit koji će zavesti omladinu.

LUIS:

Upravo to. Vidi, imaš Blek Sabatov «Paranoid»...

KURT:

Taj album je ključ svih metal rifova. Ma rifova uopšte, sve je na tom albumu.

LUIS:

Kako bi napisao subliminalni hit?

KURT:

Recimo kao «Helter Skelter» koji je naveo Mensona da ubije one ljude. Ili neka pesma Džudas Prist zbog koje su se ubili oni klinci. Ili neki mali kućni satanizam koji se pušta unazad kao stari dobri Cepelini.

LUIS:

Ti se sprdaš.

KURT:

Sprdam se zato što ti je glup predlog. To i oni žele, i oni žele hit.

LUIS:

E, ali vidiš – to je ključ. Ti snimi ploču koja je nešto više od hita. Vidi, imaš Ej Si Di Si...

Luis pokaže ploču Kurtu.

KURT:

Kad sam kupio gitaru, prvo sam naučio da sviram njihovu pesmu «Bek in Blek». To mi je bilo dovoljno.

LUIS:

Napredovao si. Sad je vreme da razorиш industriju!

KURT:

To je ono staro kurvinsko opravdanje – kao nismo se prodali nego radimo iznutra. To su gluposti. Zamislji, ubacim se i ne srušim sistem.

LUIS: Onda će sistem srušiti tebe.

KURT:

Ne, ukoliko prekršim sva pravila i prestanem da ih zanimam.

LUIS:

Bolje je da se uspneš do vrha i obezglaviš čudovište.

KURT:

Ti ne shvataš da oni sve mogu da pretvore u proizvod.

LUIS: Ne, ukoliko imaš ideju.

KURT:

Sve mogu da pretvore u proizvod. I ideju, i politiku, i stav i pobunu, i sve. Pogledaj ove klince Rejdž Agenst d Mašin. Prodaju milione albuma o tome kako je Amerika zlo a nemaju nikakav uticaj. Zato što su mediji pretvorili njihovu politiku u rokenrol predstavu. Kao gijotina na koncertu Alis Kupera.

LUIS:

Ali, ti možeš da se postaviš drugačije.

KURT:

Da. Mogu da prodam ploču u deset miliona i da u sred svetske turneje ispričam sve o Keli. I šta će se desi ti? «Gefen» će dati pare njenoj porodici. Pit će možda otići u zatvor i pisati besteseler-memoare, a na kraju će Dejvid Gefen napraviti milione jednom kompilacijom Nirvaninih obrada posvećenih Keli. I gde smo onda?

LUIS:

Ništa nećeš postići ako si takav pesimista...

KURT:

Njih je zajebao samo jedan čovek – Džo Stramer. I to ne kroz pesme. Nego kad je insistirao da se trostrukti album «Sandinista» prodaje po nižoj ceni. To je jedino što oni razumeju.

LUIS:

Ja mislim da je najvažnija ideja. Ako je otpеваš dovoljno glasno neko će je čuti. Ovo neće biti ni prva ni poslednja ideja koju si provukao.

KURT:

Ideje? Koje sam ja to ideje izbacio?

LUIS:

Kako koje? Ove, naše.

KURT:

Kako ne shvataš. To su sve opšta mesta. Zato i neću da radim novi «Nevermajnd».

LUIS: Nisu opšta mesta.

KURT:

Jesu, čoveče. To ti je klasičan rokenrol izrečen na drugi način. Ista priča propuštena kroz drugi zvuk. «Mama me ne voli/ Neću u školu/ On je ragbista a ja sam pametan/ Mrzim oružje jer od njega ljudi stradaju, bla, bla, bla». To se već radilo. I ja sam se ukačio na priču jer nisam bio dovoljno zreo da se otvorim. A i taj novi zvuk. Na to su svi svršili. A ja sam se protivio tom zvuku, to je sve smislio Bač Vig. Realno, moja najličnija pesma je «Rejp mi» jer me ona novinarka iznervirala.

LUIS:

Pologdeo si. Kako možeš da govorиш tako? Te glu posti te poništavaju!

KURT:

Mogu da govorim tako zato što poznajem sebe. Svi misle da je «Nevermajnd» vrhunac a ja tek sada kapijam pravu stvar. Tek sad sam napipao suštinu. Vreme je da prevazidem strukturu strofa – refren – strofa – solo. To mogu da pišem u snu.

LUIS:

Čak i da je tako nemoj da se odričeš ovoga. Ovo je genijalno. To je menjalo živote ljudi. Meni je promenilo život.

KURT:

Pa, to više govori o tebi nego o meni.

LUIS:

Nije. Slušao sam ja muziku i pre nego što si ti pojavio... Evo ih «Hisker Di»! Imaš ploču sa autogramom!

Luis oduševljeno otvara album.

KURT:

Svaki muzičar crpi jedan izvor. Jednu koju je voleo pa mu nije dala, jednog rođaka koji mu je umro, jednu nepravdu. Tako i ja. Imam tu jednu nadrkanost koju sam osetio kao klinac i ne puštam je. A život je veći od toga. Zato i hoću da se promenim...

LUIS:

Nemoj da mi pričaš o životu. Govoriš k'o neka tetka.

KURT:

Moram da se promenim. To sam shvatio kad sam odsvirao Ledbelijevu pesmu na «Anplagdu». Kakva pesma, čoveče. Ja nikada nisam napisao tako nešto. Tako jaka pesma, a o dvoje ljudi. Samo o dvoje ljudi. I to je to. A to nisam shvatao pre...

LUIS:

Razgovori dvoje ljudi su tako pase, koga to zanima kad se uključe pojačala.

KURT:

Ne. Nije. Grešiš. Jedno su «Čekići bogova» i sonična zabava za tinejdžere. A drugo je istina i suština. Ja više nemam snagu da budim ljudi. Hoću da se bavim onima koje sam probudio.

LUIS:

Hoćeš da odeš korak napred. U komplikovaniju ideologiju, ješ da? Da ideš do kraja?

KURT:

Mi stalno mislimo da je istina kompleksna a istina je zapravo užasno prosta.

LUIS:

Nemoj mi reći da pišeš priču establišmenta, da se povlačiš u sebe i da te baš briga za nas.

KURT:

Ne, ti pišeš priču establišmenta. Establišment voli da se mi njime bavimo. Da ga ozbiljno shvatamo. A suština je sklonjena.

LUIS:

Dobro, i šta je suština? Porodica, seks, škola, znanje, crkva, šta?

KURT:

Suština je tu pred tobom. Pogledaj. Vidiš, ta koža, frizura, kosti, zubi, oči, naročito oči... I sad ta masa nečega govori, misli, oseća. To je čudo. To je tema. Nije tema cena karata za koncert ili to što te mrzi da ideš u školu. U stvari, i to su teme, i te teme treba da obrade neki novi koji se bolje sećaju škole od mene. Ja sam bre bogataš sa navlakom od 400 dolara dnevno.

LUIS:

Nemam poverenja u te pesme kako je čovek čudesan. Nekako mi izgleda kao da je to neka zavera da me ubede kako sam poseban a da ne gledam šta radi sistem. To je sumnjivo. To mi ne liči na rokenrol.

KURT:

Pazi, to možda nije rokenrol. Ali, jeste suština. A industrija, Nikaragua, C.I.A., gluposti, to je sve smešno. Sistem? Sistem postoji dok ga dovoljan broj potrošača shvata ozbiljno... Ne verujem ljudima koji veruju meni. Imam drugi plan. Trenutno je najvažnije da razvalim svaku isplativost koja oko mene postoji. Da ostanem potpuno sam. Tek kad više niko ne bude zavisio od mene, tek onda ću biti slobodan.

LUIS: Spreman si da odbaciš novac i slavu?

KURT:

Ceo život sam želeo da budem rok zvezda. To sam uspeo. Hoću da sagorim. Bolje da sagorim nego da

potamnim. Da sagorim i živim kao slobodan čovek sa bogatim iskustvom.

LUIS:

«Bolje da sagorim nego da potamnim». Odlična misao.

KURT:

To je stih Nil Janga. Smiruje te.

Kurt prebira po žicama. Luis je zamišljen. Shvata da Kurt svira, ustaje i uključuje magnetofon.

KURT:

Šta misliš gde je njen leš sada?

Kurt podiže pogled i vidi Luisa kod magnetofona.

KURT:

Šta to radiš?

LUIS:

Snimam...

KURT:

Šta snimaš? Jesi blesav?

LUIS:

Možda ti padne neka ideja na pamet... Da je zabeležiš pa da posle radiš na njoj...

KURT:

Ne verujem. Samo razmrdavam prste.

Luis sedne. Ne isključuje magnetofon.

4. april

VIII

Kurt svira pesmu My Best Friend's Girl grupe The Cars na svojoj kućnoj gitari. Luis snima na magnetofon. Klima glavom dok Kurt svira, u ritmu pesme.

LUIS:

Sjajno.

KURT:

Hm, da, ovo je dosta čudna pesma za obradu.

LUIS: To su Kars?

KURT:

Da. Kars su užasno zanimljiv novotalasovski bend koji je pogrešno shvaćen jer im je najveći hit ona bljutava pesma «Drajv».

LUIS:

Rik Okejzek iz Karsa sada producira ovaj novi «Gefenov» bend Vizer...

KURT:

«Gefen» uporno pokušava da mi nade naslednika. Vizer su samo list u njihovom herbarijumu.

LUIS:

Vidi kakav obrt se tu javlja. Tvoj učitelj Rik Okejzek producira album tvojih trendi učenika koji treba da te svrgnu.

KURT:

Malo učitavaš. Ironija je još dublja.

LUIS:

Pa, nema dublje ironije od ovoga što sam rekao.

KURT:

Ne vidiš šumu od drveta. Najdublja ironija je u tome što mene ovde ne bi bilo da nije siromašnih pank bendova koji nikada nisu zaradili pare. A ja im vraćam tako što sviram i besmrtnom činim pesmu Rika Okejzeka, mejnstrim izdrkotine koji je zaradio pare snimivši ogavnu pesmu za maturske večeri, oženio se manekenkom i smislio način kako da iz kućnog studija iskaže svoje poštovanje za industriju.

LUIS: Ne mogu da verujem.

KURT:

Veruj ti ili ne, ali mi to upravo radimo. Podmazujemo jaja bogatašu koji je htio i uspeo da se proda. I još nas niško ne optuži za to nego svi kažu da imam visprem pop-kulturni diskurs.

LUIS:

I oni skotovi iz «Gefena» hoće da sjebu takav mozač. Divim ti se...

KURT:
Preteruješ.

LUIS:
Ne, ozbiljno. Divim ti se.

KURT:
Pusti divljenje, kaži mi zašto snimaš ova moja bun-canja sa gitarom?

LUIS:
Pa...

KURT:
Ma, sve mi je jasno, čoveče. Praviš «butleg». Kao svi zajebani fanovi. Apsolutno te podržavam. Što se mene tiče valjaj ga u što više primeraka za što manje pare...

Zvono na vratima. Luis dohvata pušku. Odlazi da otvari. Otvara vrata. U stan ulaze Pit i Beri.

BERI:
Nisam verovao Pitu kad mi je opisao vašu malu kantri-western idilu sa gitarom i vatreñim oružjem. Ovo je genijalno.

Pit zgrabi pušku iz Luisovih ruku i obori ga na pod. Beri se nasmeje.

BERI:
Pistol Pit! Moj čovek. Inače, Kurt, moram da ti ispričam nešto, kad smo već kod Pistol Pita. Pit Maravič, izvorni Pistol Pit, je moj omiljeni košarkaš. Nazovi me belim kretenom, ali on je paradigma koledž kula. Kad sam stekao ovo što imam, odlučio sam da očuvam fetiš koledž kula. Uspeo sam da nabavim dresove i patike koje je nosio, vlasti kose, sve! Ali, nekako, nešto mi je falilo. Bilo je nešto što je kvarilo mozaik.

KURT:
I onda si kupio njegov leš.

BERI:
Ne. Imponuje mi tvoje poznavanje košarke, ali ne, nisam kupio leš. Nemam gde da držim leš. Uspeo sam da nabavim majicu u kojoj su ga doneli u hitnu pomoć kad ga je udario infarkt. Platilo sam pedeset hiljada dolara jednom matorom mrtvozorniku za tu majicu.

To je kvintesencija belačkog kula.

KURT:
Ti si kreten!

BERI:
Kreten ili ne ali ja zarađujem novac i voleo bih da razgovaram s tobom o tome kako dalje da pravimo pare, a?

KURT:
Mogu da te zamislim kada si sa pozicije nadrkanog koledž di-džeja prešao da radiš kao skaut za «Gefen». Verovatno si prvih pola godine samo balavio na besplatne ploče.

BERI:
Nisi daleko. Ali, ubrzo sam odustao. Gitara mi više ništa nije nudila. Presao sam.

KURT:
Jesi li nekad imao bend?

BERI:
Kratko. Slomio sam ruku na basketu i nisam svirao neko vreme. Grupa je tada potpisivala ugovor i nastavila je bez mene. Nisu mogli da me čekaju.

KURT:
U Bostonu?

BERI:
Naravno. To je ta generacija.

KURT:
Jesu li danas poznati?

BERI:
Onako. Imaju međžor ugovor ali nisu razbijajući kao ti.

KURT:
Gadno.

BERI:
Govorili smo o novcu.

KURT:
Ja nekako mislim da treba da prekinemo sa tim. Ja hoću da živim sa svojom ženom i detetom i da ih čuvam.

BERI:

To je podjednako dobar odgovor kao i bilo koji drugi. Važi. To znači da će tvoj posao raditi neko drugi...

KURT: Slažem se.

BERI:

Žao mi je.

KURT:

Meni nije.

BERI:

Pitam se samo kako će finansirati razvod od Kortni.

KURT:

To sam se i ja pitao dok nisam odlučio da se ne razvodom. Ja je, naime, volim.

BERI:

Moraćeš. Više nije stvar u tebi. Ona se vidi sa Trent Reznorom, a on je nova faca.

KURT:

To je izmedu mene i moje žene.

BERI:

Ne baš. Ti i tvoja žena ste uhvaćeni u oluji korporativne fuzije. Ti i Kortni radite za «Gefen», a Trent radi za «Interskoup». Ovoga leta će se naše kuće spojiti. Ako to sve radimo sa tvojim blagoslovom, treba nam hit. Odmah!

KURT: A bez moga blagoslova?

BERI:

Svakom čarobnjaku treba čarobni štapić. Trentu treba Kortni kao tabloidska kopča izmedu tvoje i njegove epohe.

KURT:

Ti ne znaš ništa o našim odnosima.

BERI:

Znam to da šta god bilo medu vama, ona to gazi ako joj naide prilika da bude veća zvezda. Ona je kao leptir. Leti prema sjaju.

KURT:

Tako izgleda spolja...

BERI:

Spolja izgleda da ste vi venčani, a iznutra i ti i ja znamo šta se zbiva.

KURT:

Ne znaš ti ništa!

BERI:

Znam dve reči. Čitaj mi sa usana: Bili Korgan. Siroti glavonja. Ostavila ga je čim je videla da ćeš ti biti superstar. A ono što se zove osećanja je upražnjavaš sa njim i dalje dok je bila s tobom. Misliš da će ikada zaboraviti Bilija? Ne verujem. Uvek te je varala.

KURT:

Lažeš.

BERI:

Ona je takva žena i ti to znaš.

KURT:

Jebi se!

BERI:

Uopšte mi nije jasno kako to trpiš, ali ona je takva i ti to znaš...

KURT:

Gubi se iz moje kuće!

BERI:

Ne boj se, bićeš novi Bili Korgan. Imaćeš kvalitetnu duhovnu vezu sa njom, dok se Trent bude uspinjao na tvoj tron...

KURT:

Gubi se iz moje kuće!

BERI:

Gde ti je sada Kortni? Što ti se ne javi? Što ti ne pomogne?

KURT:

Ona je u zatvoru, a vi radite sve što možete da tamo i ostane da bi mogli da me mučite. Čuo sam da je neko otkucao. Ne bi me čudilo da ste to vi uradili.

BERI:

E vidiš, to sam i htio da ti kažem. Pit je malo pote-gao veze u policiji. Raspitao se o tome ko je prijavio.

PIT:

Poziv je stigao iz njene hotelske sobe. Verovatno je sama sebe prijavila.

BERI:

Mada, tvrde da je bio muški glas. Verovatno je pri-javio taj sa kojim je bila u sobi.

KURT:

Izmišljate. Sve ovo ste izmislili.

BERI:

Ovo je prelomni momenat, Kurt. Prelomni mome-nat jer mi moramo znati na čemu smo. Ovog leta je 25 godina Vudstoka. I mi moramo znati ko je naš hedla-jner na festivalu. Mi moramo znati da li ćeš ti lomiti gitaru na stejdžu ili će Trent Reznor da se valja u blatu. Već je april. Imamo još samo par meseci da se spremimo.

Kurt je slomljen. Ćuti i zuri u pod.

BERI:

Pusti Kortni sad, čoveče. Da te voli dotrčala bi odmah da te vidi. Mislim, možda te i voli, ali sada je u zavetnici i gleda šta će se desiti. Odluči se. Ovo ti je i poslednja bitka za Kortni. Ali, kaži sada šta ćeš jer mi moramo da se spremimo. Da montiramo džinglove, podmitimo novinare, dizajniramo odeću...

Kurt i dalje čuti.

BERI:

Treba ti hit. Sa klasičnim Piksiz ritmom smernjivan ja tihog izlaganja i glasnog razlaganja melodije.

KURT:

Neću više da razgovaram s tobom! Gubite se i ti i ovaj tvoj bulldog!

BERI:

Saslušaj me!

Beri vadi kasetu iz džepa.

BERI:

Ovo je kaseta na koju ti je Stringfelou nasnimio neke melodije. Zvuče kao nešto što bi ti po metodu Piksiza pretvorio u hit...

Beri spušta kasetu.

KURT:

Neću više da vas vidim, jel' vam jasno?

Beri ustaje.

BERI:

Ne budi grub, Kurt. Mi ti pomažemo...

KURT:

Ako želite da mi pomognete, zovite mi Kortni i nabavite Kelin leš! I nadite njenog ubicu.

BERI:

Kortni sad radi protiv tebe.

PIT:

Leš je bezopasan po Vas, gospodine Kobejn!

KURT:

Gubite se!

Luis dohvata pušku i izbacuje Berija i Pita napolje. Vraća se Kurtu.

LUIS:

«Gefen» se spaja sa «Interskoupom». Pa, sad mi je sve jasno!

KURT: Šta ti je jasno?

LUIS:

Ova cela stvar zadire do najviših vrhova... Zavera je duboka kao ambis... Pogledaj ovo. Osamdesete je obe-ležila ekspanzija repa i snaga crnačkog pokreta. Reci-mo, Edi Marfi je najkomercijalniji glumac. O Majklu Džeksonu da i ne govorim! Kada su rep ploče postale najprodavanije u belim kvartovima, na kičmu im staju Gans en Rouzis, «Gefenov» bend...

KURT: I? Šta sad?

LUIS:

Slušaj dalje. Gans en Rouzis, poslednji izdanak los-andeleskog glem hard roka. Početkom devedesetih više

ne stoji njihova mačo poza. «Gefen» ima najjači alternativni bend – Sonik Jut. Igraju na kartu razaranja hard rok mita dok je još jak. Ne uspeva im. Probaju neke soft varijante sa Englezima, recimo Stoun Rouzis, ni to ne uspeva. Ali, Sonik Jut ih dovode do Nirvane! Gansi bivaju baćeni u dubre, a bela deca projektuju muku u Nirvanu.

KURT:

Ako sam i bio šraf velike bele zavere – više nisam. Video si i sam. Izlazim iz celog cirkusa. Mada...

LUIS:

Ali, pazi ovo. «Gefen» se ujedinjuje sa «Interskourom» koji ima dva aduta – najaktuelniju belu zvezdu u nastanku – Trent Reznora i celu rep etiketu «Det Rou» na kojoj Doktor Dre producira gangsterski rep koji unazađuje crnačku kulturu. Tom fuzijom oni stvaraju najmonstruozniji beli aparat muzičkog genocida!

Posle zavereničke stihije nastupi čutanje.

KURT:

Znaš šta, Velika Bela Zavera, kakva god da je, mi nudi da budem sa Kortni. Možda si u pravu. Možda moramo ući u sistem. Mislim da treba ući u svaku kombinaciju koja će mi omogućiti da budem sa njom. Čoveče, svašta sam sad napričao Beriju. Izvredao sam ga. Sva je sreća da oni sve zaboravljaju dok se vrte pare.

Luis sluša zapanjeno. Kurt se nečeg seti.

KURT: Pit!

LUIS:

Šta s njim?

KURT:

Nije mi ostavio dozu! Nadi ga! Treba mi fiks! Luis se iznervira. Ostavlja pušku i izlazi iz stana.

KURT:

Kaži Beriju da mi se javi. Kaži da sam pristao! Kurt pokuša da otvari vrata.

KURT:

Hej, zaključao si me!
Nema reakcije.

KURT:

Uh, jebote, u šta sam se ja uvalio... Kurt pretura po stanu. Podiže sa poda olupinu telefona. Pogleda sastavne delove. Gase se svetla

IX

Kurt sklapa telefon. Ustaje, otvara fioke, u ponekoj pronađe pojedine stvari poput izolir trake ili šrafcigera. Razbacuje stvari da bi dopro do pojedinih kutija. Pokušava da otvorи jedan orman. Zaključan je. Zainteresuje se.

KURT: (mrmlja)

Šta je ovo?

Odustane od tog ormana, ali na njegovom vrhu ugleda kutiju sa alatom. Kreće da je dohvati ali nespretno padne, pri čemu razvali vrata zaključanog ormana. Iz ormana ispadne Kelin leš, zapakovan u providnu kesu punu leda. Kurt se zapanji. Krene da beži od leša. Otvaraju se vrata stana. U stan ulaze Pit i Luis. Ugledaju celu situaciju.

KURT:

Ubice!

Luis dohvata Kurta koji histerično vrišti. Smešta ga na sofу.

KURT:

Keli će se osvetiti ubicama! Videćete! Gorećete u paklu ako ga ima!

Luis zapaši usta Kurta. Pit spremi špric i ubrizgava Kurta nešto u venu. Par sekundi posle fiksa, Kurt klone.

LUIS:

Šta si mu dao?

PIT:

Sočan koktel heroina i ozbiljne anestezije.

LUIS:

Lucidno!

PIT:

Šta će ovaj leš ovde?

LUIŠ:
Mislio sam...

PIT:
Šta si mislio?

LUIŠ:
Imao sam koncept...

PIT:
Imao si koncept? Idioote bolesni. Ukrao si mi leš pred nosem i nisi mi rekao. Tražio sam ga. Strahovao od ucene. Podmićivao ljudе. Budalo!

LUIŠ:
Izvini.

PIT:
Što si ga ukrao?

LUIŠ:
Imao sam ideju...

PIT:
Kakvu ideju?

LUIŠ:
Imao sam koncept.

PIT:
Koji koncept?

LUIŠ:
Da mi budu kao Sid i Nensi...

PIT:
Zato si uzeo leš?

LUIŠ:
Mislio sam da ko uzme život dobije i leš?

PIT:
Nisi ti tu da misliš. Ti si tu da spojiš svoje čudne naklonosti i korist. Mada, ima u tom tvom ludilu nešto. Kortni je igrala u «Sid i Nensi», dobro poigravanje sa mitom.

LUIŠ:
Mene proglašavaš ludim, a sam nemaš nikakav koncept.

PIT:
Misliš da je zlo sa konceptom bolje od zla bez koncepta?

LUIŠ: Pa...

PIT:
Ko to zna... Videćemo u paklu. Dodaj mi pušku... Luis dodaje pušku Pitu.

PIT:
Ovu pušku je kupio na savet Majk Petona iz Fejt No Mor. Kakav artefakt.

Pit uspravlja Kurta na sofi. Vadi mu vozačku dozvolu iz džepa.

LUIŠ:
Šta to radiš?

PIT:
Vadim mu vozačku dozvolu iz džepa radi lakše identifikacije.

LUIŠ:
Idem da pišem oproštajno pismo.

PIT: Hajde.

LUIŠ:
Pre neki dan je rekao jednu odličnu stvar. Rekao je – «Bolje sagoreti nego potamneti.»

PIT:
Odlična misao. Obavezno je stavi u oproštajno pismo!

LUIŠ:
To je stih Nil Janga...

PIT:
Ipak stavi.

Pit stavlja pušku u Kurtovo krilo. Cev pod bradu. Namešta mu ruke na pušku.

PIT:
Optužuješ me da nemam koncept!
Luis piše pismo.

PIT:

Pa ovo je čist koncept. Postmodernistički postupak.
Pit stavlja palac na okidač.

PIT:

Stvaranje lana Kertisa po metodu Džona Lenona.
Pit se nasmeje. Odjekne pucanj dok se gasi svetlo.

X

Noć. Beri, Pit i Luis stoje napolju. Duva vetar. Vide se zvezde. Pit i Luis drže lopate.

LUIS:

Mislim da je ova raka preduboka za Keli.

PIT:

Hoću da budem siguran. Sijetl je grad kiše. Ne bih voleo da leš ispliva u nekom momentu.

BERI:

Bilo bi nezgodno da ispliva ova cela stvar sa Kurtom, Pit. Jel da?

PIT:

Ne bojte se. Neće islivati. Ušuškali smo je.

BERI:

Jel ti žao, Pit?

PIT:

Ne znam. Nemam odnos prema celoj stvari...

LUIS:

Meni nije žao.

BERI:

Likvidiraš najveću rok zvezdu svog doba i onda sretni fana te iste zvezde koji ti je pre par meseci dopuzao u firmu i preklinjao za bilo kakav kontakt sa tom zvezdom. I onda čuješ da njemu nije žao. Kuda ide ovaj svet?

LUIS:

Meni nije žao. Ovenčali smo ga večnom slavom dok je bio na vrhu.

BERI:

I ti si sad miran.

LUIS:

Da. Spalio sam ga da ne bi sagoreo.
Beri se nasmeje.

BERI:

To je stih iz Nil Jangove pesme?
Luis klimne glavom.

LUIS:

Da. Stari dobri Nil Jang.

BERI:

Svirali smo je među obradama kad sam imao bend.

LUIS:

Velika pesma.

BERI:

Jang je veliki kučkin sin. To ti mogu reći. Njegova afera sa neobjavlјivim albumom je trajala kad sam došao u «Gefen». Preklinjao sam da mi daju da preslušam njegov album koji nisu hteli da objave.

LUIS:

I kakav je bio?

BERI:

To je legendarna izgubljena ploča. Neslušljiva. Komercijalno neupotrebljiva. Ali, iskrena do bola. Iskrena na jednom višem nivou.

LUIS:

U kom je stilu?

BERI:

To su neki čudni distorzirani zvuci, uvrnuti vokali. Ideja je bila da nam pokaže kako komunicira sa svojim bolesnim sinovima. To je njegova najličnija ploča a mi je nismo objavili.

LUIS: O, Bože!

BERI:

Nismo objavili njegov najličniji album. Čoveče...
Ovo su već opasne frekvencije.

Luis:

Smirite se.

Beri:

Ja sam jedini bio za to da ostavimo Nila na etiketi. Rekao sam, «Možda se ne prodaje on, ali njegovo ime može da privuče mlade bendove». Kao što je Dilan privukao Springstina u «Kolumbiju». Nisu me poslušali.

Luis:

I to je život.

Beri:

Meni sad nekako žao Kurta. A opet, nije bilo drugog načina.

Luis:

Umirite se...

Beri:

Ti si kriv. Ti si previše nakitio ono ubistvo. Razapeo si je na zid. Bilo mi je potrebno uverljivo ubistvo.

Luis:

Mislio sam da je onakvo ubistvo dovoljno za ucenu. Izvinite.

Beri:

Pa, kako da ga ucenim nečim što može da ospori na sudu. Čovek naprsto ne može to da uradi. Fizički. A zajebao si i rezervni plan.

Luis:

Koji? Da ga oterate u zatvor i prodajete kao atrakciju. To je ispod svakog nivoa.

Beri:

Šta ti znaš šta je ispod nivoa?

Luis:

Znate šta je najdublje ispod svakog nivoa. Na dnu, pa još dublje?

Beri:

Prosvetli me.

Luis:

Vaša ucena sa Kortni. To je grozno.

Beri:

On je budala, a ona je igrala dve igre. Okej, možda je za Kurta igrala sa više srca, ali je uvek ostavljala otvoreni kontakt sa nama. Uvek.

Luis:

A znate šta je najstrašnije od svega? Najstrašnije je što je on pristao na tu ucenu.

Beri i Pit se zapanje.

Luis: Da. On je pristao na tu ucenu.

Pit:

Nemoguće. Pa meni si rekao da nema šanse. Pa zato smo preduzeli mere...

Luis:

Ne šalji fana da obavi urednikov posao, Pit. Slagao sam te. Zato što sam za ova tri dana shvatio da je bolje sagoreti nego potamneti. Shvatio sam da bi ga pretvorili u farsu zbog one kurve. Shvatio sam da je ovo jedini način da mu pomognem!

Beri:

Ukopavam čoveka zbog tebe, kretenu bolesni!

Luis:

Svi me proglašavate za bolesnika a ja sam jedini imao i muda i mozga da ga oslobođim muka i napravim zvezdom za sva vremena.

Beri: Jebi se!

Luis:

Jebite se vi!

Pit stoji iza Luisovih leđa. Luis ga ne vidi. Pit vadi pištolj.

Beri:

Pre nego što zaista odem da nešto jebem, kaži mi gde je traka koju si obećao?

Luis:

Koja traka?

Beri:

Traka sa Kurtovim poslednjim snimcima iz stana. Dogovorili smo se da ga nagovoriš da odsvira nešto i da to snimiš. Jesi uspeo?

LUIS:
Jesam. Traka je na sigurnom.

BERI:
Meni traka treba što pre da bi album rariteta izšao
na vreme...

LUIS:
Kladim se da je Pistol Pit već izvadio pištolj.
Luis se okreće. Pit zaista drži pištolj.

LUIS:
Pa da! Mislili ste da će me prevariti kao ostale
Kurtove fanove? Teško.

BERI:
Gde su trake?

LUIS:
Čim sam video da je raka preduboka, znao sam da
sam u pravu.

BERI:
Gde su trake?

LUIS:
Kod tri advokata, sa klauzulom da se svašta javno
objavi ako mi se nešto desi...

BERI:
Šta ćemo sad?
Luis vadi papir i daje Beriju.

LUIS:
Moj rođak ima račun na Kajmanskim ostrivima.
Uplati mu milion dolara. I dobijaš trake. Sve ti tu piše.
Pit i Beri ostaju zapanjeni.

LUIS:
To je otprilike sve, jel da? Srećno kopanje!
Luis odlazi.

EPILOG:

Rim, februar 1994.

Kancona o Rimu groteskno odzvanja u pozadini. Kortni drži krvavog Kurta u krilu. Kao u prologu. U sobu ulazi grupa menadžera, lekara sa nosilima, policijaca. Kortni plače. Uzimaju joj Kurta i odnose ga na nosilima.

KORTNI:
Spasite ga! Molim vas!
Rulja odlazi za Kurтом na nosilima. Kortni je sama na sceni. Iskreno plače. Gasi se svetlo.

||

Bolnička soba. Kurt je na aparatima. Kortni sedi pored njega i drži ga za ruku.

KORTNI:
Zašto si stegao hiljadu dolara?

KURT:
Hteo sam da umrem sa hiljadu dolara...
Kortni se nasmeje.

KORTNI.
Kretenu!

KURT:
Hteo sam da umrem zbog tebe, Kortni!

KORTNI:
Što zbog mene? Jesi blesav?

KURT:
Ja te volim, Kortni.

KORTNI:
I ja tebe volim.

KURT: Ali...

KORTNI:
Ali, šta? Šta te muči?

KURT:

Pa, ne znam... Nekako mi se čini...

KORTNI:

Šta ti se čini? Ja te volim. Ti mene voliš. Imamo Frensis. Šta ti fali?

KURT:

Postoji neka čudna senka na tebi...

KORTNI:

Ja sam žena sa senkom. Mislila sam da me voliš zbog toga.

KURT:

Ta senka me plaši, Kortni. Kao da mogu da te izgubim.

KORTNI:

Svako svakog može da izgubi. Svi nose taj krst...

KURT:

Ali. Nekako se plašim da nisi cela moja...

KORTNI:

Ja i nisam cela tvoja. Navikni se na to. Ali te volim. I ti to znaš.

KURT:

Probaću. Kortni, ne znaš koliko te volim...

KORTNI:

Nema šta da probaš. Navikni se.

KURT: Probaću.

KORTNI:

I moraš da iskuliraš sa drogom. Preterao si.

KURT: Izvini...

KORTNI:

Znam kako ti je. Zamisli kako je meni bilo kad sam ostavila zbog Frensis. Ali, morala sam... A pritom, trudnoća je jedino vreme kada žena treba da se drogira jer se tad osećaš kao govno. Kad sam mogla ja – možeš i ti...

KURT:

Mogu...

Gase se svetla.

III

Hodnik bolnice. Kortni izlazi iz bolničke sobe. U hodniku je sreće Pit, u odelu. Pruža joj ruku.

PIT:

Ja sam Beri Vaserberg iz «Gefena». Ne poznajemo se.

KORTNI:

Došao si da obideš Princa Midu.

PIT:

Ne. Samo sam htio da zamolim za diskreciju oko cele stvari.

KORTNI:

Kreten je htio da se ubije. Rok zvezde to rade svaki dan. U čemu je problem?

PIT:

Hm. Recimo ovako. «Gefen» sada nije u poziciji da objavi kako mu je glavna zvezda sklona samoubistvu.

KORTNI:

Lažite koliko hoćete. Ali ljudi su ga videli u bolnici. Ovo je Rim. Svetski grad. Vest će se brzo raširiti. To se ne može kriti...

PIT:

Vest o samoubistvu nam ne ide u korist. Ni firmi, ni Kurtu.

KORTNI:

Znate kako, ni samoubistvo nikome ne ide u korist. Čak je vrlo štetno. Zašto nekad ne napišete istinu, pa i kad ne ide u korist?

PIT:

Opustite se, Kortni. Utiačajte malo rok angst i slušajte me. Ne bih da zvučim surovo, ali samoubistvo je legitiman deo rok kulture. A sve što je neuspelo, pa i neuspelo samoubistvo, nam ne treba.

KORTNI:

Vi bi najradije voleli da se Kurt ubije. U stvari, vi ni ne znate šta hoćete dok vam statističari ne jave šta se

najbolje prodaje ove nedelje. Ali, ovo je opasno. On je pokušao da se ubije. On mora da se leči. A vi samo tražite šou. Vi ste vampiri.

PIT:

Ne bih to tako formulisao. Rekao bih da mi ne volimo Kurtove neuspele pokušaje samoubistva. A o ostalom se može diskutovati. I Vi to znate.

KORTNI:

Razumem, ali, čini mi se da je cela stvar malo izmaka kontroli. Ponavljam, čovek je probao da se ubije, ne znam da li ti to dopire do mozga. On mora da se leči. Da vidimo šta mu je, pa da mu pomognemo, razumete?

PIT:

Sve mi je jasno. Ipak, mi to ne smemo da objavimo. Zato što nam ne ide u korist. Niti ide Kurtu u korist. Ni Vama, Kortni, ne ide u korist. Ni Vama! Razmislite o sebi. Zašto biti žena neuspelog samoubice. Stvari su još uvek otvorene. Ja ništa ne prejudiciram. Neka tako ostane. Zašto krenjiti ikonu?

KORTNI:

To sve zvuči lepo. Ipak, mnogi su ga videli u bolnici. Sad je gotovo! Moramo se pomiriti sa ovom vešću i gurati dalje.

PIT:

Kortni, Vama je jasno da ovo nije gotovo. Vama je valjda jasno da ćemo mi morati da intervenišemo oko Kurtovog imidža.

KORTNI:

Radite šta hoćete. Samo da mu bude bolje.

PIT:

I mi želimo da sve bude kako treba. Ali, možda ćemo morati da izvršimo neki pritisak na njega.

KORTNI:

Ne, dok sam ja tu.

PIT:

Ali, Vi ste uvek tu.

KORTNI:

Ja u tome neću da učestvujem!

PIT:

Vi imate ugovor sa «Gefenom». A i osnovano sumnjamo da Vam je Kurt napisao pola novog albuma. Zato ćete učestvovati koliko treba, jel Vam jasno?

KORTNI:

Ti me ucenjuješ.

PIT:

Ne, samo Vas molim da pustite stvari da teku.

KORTNI:

Slušaj, rodila sam se bez «Gefena», pa i sad u tri banke mogu da živim bez vas. Ja vam neću dati da ga maltretirate. Ovo nije šala. On ima problem. Ovo nije više rokenrol. I ja više neću da se igram. Jedino da me bacite u tamnicu, da me otmete, da me ubijete, pa onda radite šta mislite, ali dok sam ja uz njega, to vam neće proći!

PIT:

Smirite se. Hajde de rešimo situaciju koju imamo.

KORTNI:

Imamo da su ga doneli polumrtvog u bolnicu pred milion svedoka!

PIT:

Ali, šta ako bi objavili da je to bio samo mali rutinski overdouz?

Spušta se zavesa.



BELEŠKA O AUTORU

Dimitrije Vojnov,
rođen 29. avgusta 1981. godine
u Beogradu.

Student četvrte godine dramaturgije
na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.
U javnosti prevashodno poznat
po glavnoj ulozi u filmu *Tito i ja*
iz 1992. godine.

Od šesnaeste godine se bavi
filmskom kritikom i teorijom.

Kao scenarista potpisao je
sedam studentskih filmova, među kojima su
Aurora i *Citravita*,
koji su 2003. ušli u selekciju
Jugoslovenskog festivala dokumentarnog
i kratkometražnog filma.

Među profesionalnim angažmanima izdvaja se
pisanje niza televizijskih emisija za RTS
i radio-drama *Član 642* koja je izvedena
početkom 2004. godine.

Živi i radi u Beogradu.



T

Teatron theatre magazine is primarily devoted to subjects from the sphere of dramatic theatre in its broadest sense, while the opera and dance theatre are represented by critical reviews of recent domestic production. However, in defining the concept of the new double issue of our magazine (vol. 126/127) we have got insight into the fact that various conditions have been met in order for us to be able to devote our standard *Theatre History /Reappraisal* section to the national operatic production. On the one hand, two projects offering a good reason to examine the national operatic tradition have recently been realized: at the end of last year, within the framework of celebrating 200 years of modern Serbian state, the first Serbian opera *At Daybreak* written by Stanislav Binički in 1903 was revived, and prior to that, the first opera by famous composer Isidora Žebeljan, *Zora D*, was performed in Vienna, a work which has been dubbed by Serbian musicologists as a turning point in the history of Serbian opera. Thus, we had the opportunity to see the two reference points of our research at the same time: the revival of the oldest tradition and the emergence of the most contemporary tendencies in Serbian opera. The other reason for defining the subject in this way was provided by the fact that a new generation of musicologists has recently emerged, whose members use some new

In *The Longemorary Scene* we return to one of the most important scenes in Europe and the entire world -- to Poland. Within the framework of this very versatile and important production, we

Between the two issues of *Treaton*, several of our dear colleagues passed away: Miodrag Petrovic Kralja, Ljubomir Muci Draskic, Mihajlo Bata Pasakaljevic, Dusan Trifunovic, Angel Sirev and Marama Koljubasev. We record the memories of them in our *In memoriam section*.

In the *Book Review Section*, Ana Tasić writes about an edition of contemporary world plays by the Centre for New Theatre and Dance (CENPt), presenting to Serbian audiences the relevant works of recent dramatic production, especially those created outside the milieu of commercial trends (Bermard-Marie Koltès, Jean-Luc Legarce, and Manus von Mayenburgh). Musicologist Helené Novak points to the importance of the book by example of Singing Archaeology, which is unique both as an entitlement of an analysis and interpretation of the issues in connection with contemporary opera, from the position of post-structuralist theories, and by thoroughly examining the issues pertaining exclusively to contemporary opera.

ce and other manipulations of the body in the drama of "new brutalism". This first installation contains texts providing the initial contextualisation for the phenomeon of the body and the physical (Aleksandra Jović), or analysing two very different and specific forms of articulating the body in contemporary theatre — contemporary dance (Ana Vučanović) and body performance (vana Šafko).

The Theatre Aesthetics section is devoted to a very important aspect / constituent of the theatre act, which only began to be treated properly by the XX century entitled "Functions of the Body in Contem porary Theatre" because we wished to get the most comprehensive perspective of the various aspects/functions of the body and the physical in contemporary theatre, and not just to focus on the theatrical phenomena where the use of the human body is the most readily obvious, such as the physical theatre (contemporary dance and theatre of motion). It was also our intention for these articles, which will still over into the next issue of *Teatron*, not to treat the body as the main tool of the theatre art, but also as its relatively frequent and impor tant element (e.g. with the subjects of physical violence).

The Museum Chronicle and Essays section reviews the exhibition of the Serbian Theatre Museum staged to celebrate the 150th anniversary of the birth of actor Pera Dobromirović, and brings interviews with Jovan Činilović and Dušan Kovacević, conducted by Feleks Pašić, in the regular "Talking with An Artist" series. This section also includes the text by Petar Gruižić on a hitherto rarely explored quality of plays by Dušan Kovacević – on the demerits and merits of his characters. This section is rounded off by an interview with a Slovenian theatre artist Tomi Janežič, speaking about his own workshop and methods alongside the established ones (e.g. gender theory, semiotics, the theory of reception, etc.), thus treating the operatic phenomena in a more comprehensive and detailed manner. This issue will treat several general problems: the treatment of operatic tradition, the phenomena of opera direction, and innovation. Zeljana is the first time she speaks in public about her mention the fact that our interview with Lislora we trends in Serbian opera. It is with great pleasure that we mention the fact that our interview with Lislora Zeljana can be found in the editorially by Jelena Novak.

Culture' can be found in the effect of *Opera Rituals of A Small National* ment of the subject of *Opera Rituals of A Small National* first opera, Zora D. A more detailed and expert treat- ment of the 150th anniversary of the birth of actor Pera Dobromirović, and brings interviews with Jovan Činilović and Dušan Kovacević, conducted by Feleks Pašić, in the regular "Talking with An Artist" series. This section also includes the text by Petar Gruižić on a hitherto rarely explored quality of plays by Dušan Kovacević – on the demerits and merits of his characters. This section is rounded off by an interview with a Slovenian theatre artist Tomi Janežič, speaking about his own workshop and methods alongside the established ones (e.g. gender theory, semiotics, the theory of reception, etc.), thus treating the operatic phenomena in a more comprehensive and detailed manner. This issue will treat several general problems: the treatment of operatic tradition, the phenomena of opera direction, and innovation. Zeljana is the first time she speaks in public about her mention the fact that our interview with Lislora we trends in Serbian opera. It is with great pleasure that we mention the fact that our interview with Lislora Zeljana can be found in the editorially by Jelena Novak.

Ivana Corbic
Prevela na engleski

the events of Serbian history).

brutalism, and the other — a new depoetized look at one trend would include the various varieties of new writers usually inclining towards (and in this sense, with either of the so far predominant trends that our culture in general, of the previous decade. What is interesting is that this drama has no common elements the most important figures of rock and roll, and pop Consipracy, inspired by the life of Kurt Cobain, one of it is Dimitrij Vučinović and his text *The Great White* usual, with a new play by a Serbian author: this time common poetic attitude. And last, we end the issue as work of his Polish colleague, with whom he shares a tor Dejan Milijač offers a subjective perception of the Lupušić's directorial achievements, while our leading director finally had the chance to see during the last Bifel festival (the play *Erasmij*). We examine the works of Kristjan Lupušić from two angles: our leading Polish actor provides a comprehensive informative insight into the origins, development and reception of Bisserka Rađetić chooses a particular phenomenon — the works of the great director Kristjan Lupušić, whom our audience chose to analyse a particular phenomenon — the works

... Na određen način,
Orlan zaokužuje jedan od fokusa istraživanja
statusa tela na sceni, odnosno
razmatranje uloge ljudskog tela,
kao istorijskog i kulturnog fenomena
koji je omogućio transformaciju
pozorišta od dramskog teatra (pozorište XIX veka),
preko pozorišta slike (istorijska avangarda)
do novog fizičkog teatra;
od diskurzivne do figuralne komunikacije
koja određuje
postmodernističku misao
o telesnom diskursu (npr. odnos između
"sopstva" i "drugosti", odnosno
heteroseksualnosti i homoseksualnosti).
Ljudsko telo na pozornici se takođe
može definisati kao simbolična mašina
koja kroz strukturu
umetničkog izraza i društvene metafore
ukazuje na razvoj odnosa
prema telesnom u umetnosti performansa
na zapadu od šezdesetih godina
prošlog veka do danas.
To bi trebalo da pruži osnovu
za ponovno promišljanje
o odnosu konvencionalnog sagledavanja tela
kao prirodne kategorije
u klasičnom pozorištu, kao i njegovog
ograničenja u modernom izvođenju.
Neograničene mogućnosti
umetničkog izraza ljudskog tela
kao posebnog semantičkog instrumenta
daje fizičkom teatru, performansu
i telesnoj umetnosti posebno mesto
u modernoj umetnosti,
što naravno ukazuje na nužnost
uspostavljanja opšteg umetničkog
i teorijskog kriterijuma u definisanju statusa
ljudskog tela na sceni.

Aleksandra Jovićević
"DALA SAM SVOJE TELO UMETNOSTI":
Prema mogućoj istoriji
predstavljanja tela na sceni

