

TEATRON

132

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



Čovekoljublje Aca Popovića
je ono što pozorišno nadilazi
književnoistorijske kontekste.
To je ona ljudska osobina koja nema
nikakve veze sa veštinom pisanja
dramskih komada, a nužna je za bogatstvo
i dubinu pozorišta. Literarno i filozofski,
to je ono jedinstveno
i retko u teatru 20. veka.
Predmet njegove pažnje je njegov narod.
Raseljen u ratnim
i nemirnim vremenima, izmešten
sa svojih seoskih ognjišta,
taj narod nikad nije stigao u grad.
Tj. do grada, u smislu megapolisa.
Smestili su se na predgrade,
u palanku urbane civilizacije.
Tu je formiran ovaj specifični
periferijski mentalitet koji Aca Popović poznaje
podjednako dobro kao i Branislav Nušić.
Zbog kosmopolitskog duha on svoj nacion
ne slavi niti osuduje.
On brine i podsmeva se.
Svoj svet Popović posmatra mirnim okom
istraživača koji želi da ustanovi istinu
o mentalitetu i vremenu iz kojeg je potekao.
... Majka Dara iz *Svinjskog oca*
nije negativan lik, nije naravno ni pozitivan...
Ali ne treba od majka Dare tražiti previše,
ona je tipični predstavnik
palanačkog mraka u kojem opstaju
oni najsuroviji... U želji da svoje
jedino muško dete veže za sebe,
ona ga je osnažila i okuražila
spletkama, mržnjom i navodenjem na zločin.
Tako je od mladog nesigurnog muškarca
napravila svinju. –
"Mnogo je takvih kod nas",
rekao bi Aca Popović.

Egon Savin
NEMA "ČISTE LJUBAVI"



Jesen 2005

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 132

Godina XXX

YU ISBN 0351-7500

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

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

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Uredništvo

Ognjenka Miličević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Đurđa Suša

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Grafičko oblikovanje:

Tatjana Simonović Ljubomirova

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Dizajn korice:

Tatjana Simonović Ljubomirova

Jezička redakcija

Ljubica Marjanović

Štampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno oktobra 2005.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK 5

ISTORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA	Aleksandar Popović: nova čitanja Egon Savin, <i>Nema "čiste Ljubavi"</i> 7 Ljiljana Pešikan - Ljuštanović, "Krmeći kas "Aleksandra Popovića farsa kao resemantizacija drevne priče" 13 Radomir Putnik, <i>O objavljuvanju drama Aleksandra Popovića</i> 21 Ružica Sokić, <i>Fenomen koji se zove Aleksandar Popović</i> 27
-------------------------------------	--

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI	Vida Ognjenović, <i>Dobro temperovani rezime</i> 31 Feliks Pašić, <i>Reditelji su srećni ljudi, (razgovor s Nikitom Milićevićem)</i> 35 Ognjenka Milićević, <i>Oteto od zaborava</i> 49
-------------------------	---

ESTETIKA POZORIŠTA	Novica Milić, <i>Teatar i metafizika</i> 63
--------------------	---

HRONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA	Bojana Janković, <i>Fašizam u nama</i> 69 Slobodan Obradović, <i>Primorani na surovost</i> 73 Ana Tasić, <i>Teror mladosti</i> 77 Ljiljana Pešikan - Ljuštanović, <i>Slatka mala u tranzicijskom reality show-u</i> 81 Gorica Pilipović, <i>Konvencije i šabloni</i> 89 Gorica Pilipović, <i>Nešto sasvim drugačije</i> 91 Milica Jovanović, <i>Tajna uspeha velikog dostignuća</i> 93
PRIKAZI KNJIGA	Nebojša Romčević, <i>Mala istorija srpskog pozorišta</i> 97
IN MEMORIAM	Mira Stupica, <i>Divna Đoković (1915–2005)</i> 100 Raško V. Jovanović, <i>Aleksandar Obrenović (1928–2005)</i> 101 Momčilo Kovačević, <i>Dragoljub Milosavljević Gula (1923–2005)</i> 103 Milica Jovanović, <i>Aleksandar Izrailovski (1953–2005)</i> 105 Milica Jovanović, <i>Ana Radošević (1915–2004)</i> 106 Ljiljana Dragović, <i>Slavica Lalicki (1937–2005)</i> 108 Vesna Krčmar, <i>Ivan Hajtl (1918–2005)</i> 109 Jovan Ćirilov, <i>Miroslav Belović (1927–2005)</i> 111 Redakcija: <i>Miodrag Popović Deba (1928–2005)</i> 112 <i>Ljiljana Kontić (1931–2005)</i> 113 <i>Mirjana Dinulović (1934–2005)</i> 113 <i>Branko Milenković Ciga (1931–2005)</i> 114 <i>Sonja Hlebš (1927–2005)</i> 114
SAVREMENA SCENA	Romana Maliti, <i>Slovačko pozorište danas</i> 115 Ivan Medenica, <i>Kritički tretman "oca nacije"</i> 121 Aleksandar Popović, <i>Šegrt i grejno telo</i> 125 Branko Popović, <i>Beleška o drami</i> 155
SUMMARY	156



Kao i u nekim ranijim slučajevima, ni ovog puta povod za temu rubrike Istorija pozorišta/preispitivanja nije "jubilejske prirode", već je jednostavno proistekao iz same aktuelne prakse srpskog pozorišta. U našem pozorištu je, u poslednje vreme, obnovljeno interesovanje za dramsko delo jednog od vodećih srpskih dramatičara druge polovine 20. veka, Aleksandra Popovića, koje je, posle njegove smrti 1996. godine, bilo dosta zanemareno. Najveću zaslugu za obnovu tog interesovanja ima reditelj Egon Savin, koji je postavio, u relativno kratkom vremenskom periodu i sa značajnim uspehom, dva komada Aleksandra Popovića, *Smrtonosnu motoristiku* i *Svinjskog oca* (obe predstave su učestvovalе на 50. Sterijinom pozorju i do bile dve, odnosno tri nagrade). Zato je sasvim logično da ovaj temat, pod naslovom "Aleksandar Popović: nova čitanja", počnemo razmišljanjima samog Egona Savina o osobenostima Popovićevog dramskog dela i o poziciji tog dela u kontekstu našeg savremenog teatra.

Pored pozorišne prakse, i naša književna i pozorišna kritika su, u novije vreme, ostvarile zanimljive poglede na Popovićevo dramsko delo. Izabrali smo da u ovom broju objavimo studiju "Krmeći kas Aleksandra Popovića. Farsa kao resemantizacija drevne priče" Ljiljane Pešikan-Ljuštanović. Tekst tematizuje neke od načina na koje se u Popovićevim delima reflektuju dela usmene književnosti i neverbalni modeli na kojima ona počivaju; tako se farsa *Krmeći kas* razmatra kao parodična resemantizacija usmene epske pesme *Dijoba Jakšića* na planu sižeа, oblikovanja likova i značenja. Pošto je, još pre pozorišne prakse i teorije, interesovanje za Popovićeve drame pokazalo i izdavaštvo, pozvali smo Radomira Putnika, priređivača sabranih dela velikog autora, da predstavi sve izazove s kojima se suočavao u rekonstrukciji ovog legendarno nesistematisiranog i razuđenog opusa. Temat zatvaramo uspomenama Popovićeve omiljene glumice, Ružice Sokić, na njihovu saradnju, koje nam, između ostalog, otkrivaju stvaralačke i produkcione izazove kojima je bio izložen njihov poslednji zajednički projekat – predstava *Baš bunar*.

U rubrici Hronika muzeja i ogledi Vida Ognjenović piše o izložbi *Putujuće pozorište Ljubomira Simovića* (autor Olga Marković, MPUS), koja je posvećena, kako ona navodi, fenomenu trajanja pozorišnog čina, ali i dramskog dela ovog pisca: gotovo da nema sezone u kojoj jedna od Simovićevih drama nije izvedena, a dokumentovani pregled izvedbi u katalogu pokazuje, pored ostalog, da je ovaj autor na stranim jezicima i pozornicama igran mnogo više nego što se u našoj sredini o tome zna. Od mnoštva drugih aktivnosti

Muzeja, za ovaj broj smo odabrali intervju Feliksa Pašića s rediteljem Nikitom Milivojevićem, iz ciklusa *Razgovor s umetnikom*. Ognjenka Miličević piše zanimljiv prikaz vrlo opsežnog i analitičnog ruskog časopisa *Mnemozina*, posvećenog brojnim i značajnim aktivnostima ruske pozorišne emigracije, u kojoj važno mesto ima i rad Jurija Rakitina u Beogradu i Novom Sadu.

Tekstom *Teatar i metafizika* Novice Milića otvaramo, u rubrici *Estetika pozorišta*, temu preplitanja filozofskih promišljanja i pozorišnog stvaralaštva, koju ćemo razvijati i u narednim brojevima našeg časopisa. Ova vrlo široka tema ima, krajnje uslovno rečeno, dva osnovna aspekta: uticaj filozofskih koncepata na promišljanje teatra i, u obrnutom smeru, korišćenje "pozorišnih alegorija" u formulisanju filozofskih ideja. Najpoznatija "pozorišna alegorija" u istoriji filozofije verovatno je Platonova "alegorija pećine", koja predstavlja i glavno polazište ovog teksta u kome se, veoma studiozno, analizira medusobni odnos teatarskih paradigma i osnovnih ideja zapadnoevropske metafizike, kako Platonovih i Aristotelovih, tako i onih iz perioda nemačke klasične filozofije.

Pošto prethodni broj *Teatrona*, koji je bio specijalno izdanje posvećeno proslavi 50 godina Sterijinog pozorja i ostvaren u saradnji sa časopisom *Scena*, nije imao standardne rubrike, recenzije dramske, operske i plesne produkcije u našem savremenom pozorištu morale su, u ovom broju našeg časopisa, da pokriju najveći deo protekle sezone, pa zato i objavljujemo veći broj tekstova nego obično. Međutim, bez obzira na prošireni "obim", preliminarna selekcija je morala da bude izvršena, te smo se tako odlučili za predstave koje su, bez obzira na finalni rezultat, bile ambiciozni umetnički projekti u prethodnom periodu. Takođe, kada je u pitanju kritika dramskog pozorišta, nastavljamo tendenciju promovisanja autora mlade generacije, od kojih su neki već afirmisani kao kritičari, dok su drugi još studenti dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. U segmentu o dramskom pozorištu objavljujemo kritike Bojane Janković (*Italijanska noć*, JDP), Slobodana Obradovića (*Kralj Lir*, Atelje 212), Ane Tasić (*Skačavci*, JDP), kao i sumarni pregled predstava prikazanih na 50. Sterijinom pozorju, koji je napisala Ljiljana Pešikan-Ljuštanović. Iz oblasti plesa, opredelili smo se za predstavu *Ko to tamo peva* Narodnog pozorišta iz Beograda,

koja je izazvala veliko interesovanje najšire javnosti (o njoj piše naš stalni kritičar Milica Jovanović). Gorica Pilipović analizira dve operске predstave, *Bal pod maskama* i *Slepi miš*, dovodeći ih u izvesnu "komparativnu vezu", jer jedna potvrđuje konzervativno usmerenje naše opere, dok druga nagoveštava izvesne estetičke iskorake.

U rubrici *Prikazi knjiga* predstavljamo *Malu istoriju srpskog pozorišta (XIII-XXI vek)* autora Petra Marjanovića, delo za koje Nebojša Romčević smatra da "nesumnjivo predstavlja jednu od najvažnijih, a svakako najpotrebniju knjigu srpske teatrologije". Romčević, pored ostalog, navodi da je u pitanju knjiga starovremска podrazumeva stav ne samo estetske već i etičke prirode, ali istovremeno i knjiga novog milenijuma, koja revidira predrasude jer te slobodno govori o tabu-temama. Između dva broja *Teatrona* preminuo je, nažalost, veliki broj naših kolega, kojih se sećamo u rubrici *In memoriam*.

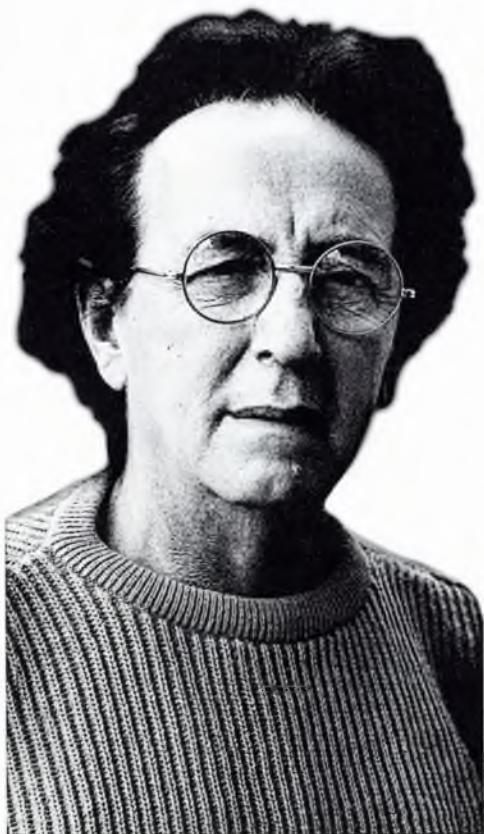
Eminentna slovačka pozorišna kritičarka Romana Maliti u *Savremenoj sceni* piše o izazovima s kojima se susreće današnje slovačko pozorište. Kao glavne razloge za krizu teatarske scene u ovoj zemlji, ona navodi odsustvo generacijske promene stvaralaca, komercijalizaciju, neinventivnu dramaturgiju i režiju, slabu aktivnost alternativnih umetnika, a i ukupnu kulturnu politiku ove sredine. Ivan Medenica je autor teksta o predstavi *Tiso* koja je na poslednjem Medunarodnom pozorišnom festivalu u Nitre proglašena za najbolju slovačku predstavu u prethodnoj sezoni, a koja na dokumentaristički način tretira veoma provokativnu društvenu temu – istorijsku ulogu Jožefa Tisoa, predsednika nezavisne Slovačke republike za vreme Drugog svetskog rata, i, samim tim, nemačkog kolaboracioniste.

Ovaj broj *Teatrona* zatvaramo dramom za koju verujemo da će pobuditi interesovanje naše pozorišne javnosti: to je komad *Šegrt i grejno telo* Aleksandra Popovića, koji do sada nije objavljivan niti igran.

KSENJIA RADULOVIĆ i
IVAN MEDENICA



STORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA



Aleksandar Popović

NEMA «ČISTE LJUBAVI»

Ime reditelja Egona Savina u našoj pozorišnoj javnosti često se vezuje za dramski opus Aleksandra Popovića, a s obzirom na naglašeni afinitet koji ovaj reditelj pokazuje prema delu našeg "avangardnog klasika". Sve dosadašnje Savinove režije Popovića prošle su zapaženo: u Kult teatru 1993. postavio je komad *Tamna je noć* kao pravizvedbu, u Srpskom narodnom pozorištu 1996. *Mrešćenje šarana*, a u poslednje vreme u našem je teatru obnovio interes za Popovićevo delo svojim dvema režijama ovog autora, i to u vrlo kratkom vremenskom intervalu. To su predstave *Svinjski otac* u Kruševačkom pozorištu (adaptacija televizijske drame) i *Smrtonosna motoristika* u Ateljeu 212. Obe ove predstave učestvovalle su na 50. Sterijinom pozorju (2005): *Svinjski otac* dobio je specijalnu Sterijinu nagradu za

BOLNA NUŽNOST ŽIVOTA

Nedavno sam zbumjeno stajao pred sabranim komadima Aleksandra Popovića. Pitao sam se da li postoji u dvadesetom veku značajan dramski pisac koji je toliko napisao. U Jugoslaviji svakako ne. Krleža i Nušić su napisali, otprilike, upola manje dramskih dela. Drugi, neuporedivo manje. Sve i kada bismo mnoge komade odbacili po nalogu novog vremena, ostalo bi dvadesetak komada koji zaslužuju izuzetnu pozorišnu pažnju.

Šta je to nalog ovog najnovijeg vremena u pozorištu?

Da li uopšte pozorišno vreme protiče tako brzo kao istorijsko? Naravno da ne. Pozorišno vreme se ne meri satom ni kalendarom, već vrednostima i zato je neuporedivo sporije. Pomaci nisu česti, kao i velike i značajne drame i predstave, pa otud retko beležimo značajne dатуме u našem pozorišnom kalendaru.

Šta se značajno novo dogodilo u našem pozorištu poslednjih decenija 20. veka? Ništa što bi s pravom marginalizovalo delo Aleksandra Popovića. Kako nam se do-

godilo da izgubimo trag najplodnijem srpskom piscu za pozorište? Možda je to nalog novog vremena u našoj kulturi – zabraniti ili skloniti Aleksandra Popovića? Između ostalog, jednostavno, Aleksandar Popović više nije u modi. Uveren sam da su neigranje i nagli zaborav ovog velikana posledica vulgarnih dnevnapolitičkih razloga, repertoarskog javašluka i palanačkih kompleksa naših novih pozorišnih rukovodilaca.

Uveren sam da će nas budući istoričari pozorišta optužiti da smo ostavili da čame na policama Acinog literarnog špajza čudesne pozorišne đakonije nebrojanih boja, ukusa i mirisa. Popovićevo delo je najbolja teatarska turšija koju možete naći kod nas. Tu je i čeka – neotvorena, a uredno složena, neprocenjiva pozorišna zaostavština.

Popović je pisac tamnog vilajeta balkanskog u kojem davno započeti bratoubilački ratovi još traju, i nema nade da prestanu. U njegovim epskim komadima smenjuju se scene presvlačenja, izdaje, hapšenja i ljubljenja, klanja i praštanja i tako stalno u nedogled. Možda to nije dovoljno aktuelno i originalno, ali je najataktivnija i najatraktivnija slika ovog podneblja u pozorištu. Ako bi ga odigrali negde u Evropi, mi bismo ga, potom, ponovo čitali i prevrednovali. Ali ne verujem da će ga prevodioci otkriti zbog njegovog jedinstvenog, svojstvenog, neprevodivog jezika. To smatram jednom od njegovih najvećih vrlina, a šta je važnije za jednog pisca od njegovog jezika? Bar pet epskih dela Aleksandra Popovića bi trebalo pokušati prevesti na evropske jezike: *Bela kafa*, *Mrešćenje šarana*, *Razvojni put Bore Šnajdera*, *Smrtonosna motoristika*, *Tamna je noć*.

Nema neprevodivog jezika. Možda Popovića ne prevodimo jer ne volimo njegovu sliku o nama ili smo siti sebe u pozorištu, siti politike, ratova i podela. To je svakako tačno. Svi smo siti političkog pozorišta. Popović nikad nije bio politički pisac. Njegovi autsajderi pričaju o palanci kao sudbini u kojoj vlada večna glad. Tu nema dovoljno ni za raju ni za haračlje, baš kao na celom svetu.

Aca je pisac neimaštine u svakom pogledu. Svi njegovi špijuni, dupedavci, mutivode, prefakute, barabe,



— 9 —

Mihailo Janketić u predstavi
Smrtonosna motoristika,
režija Egon Savin,
Atelje 212, 2005.

NAPOMENA: sve fotografije u
ovom tematu su iz predstava po
delima Aleksandra Popovića.



Nenad Jezdić i Dubravka Mijatović
u predstavi *Smrtonosna motoristika*,
režija Egon Savin,
Atelje 212, 2005.

1. Šta je to što, na planu forme i značenja, nadilazi književno istorijski kontekst u kojem je nastalo delo Aleksandra Popovića?

Čovekoljublje Aca Popovića je ono što pozorišno nadilazi književnoistorijske kontekste. To je ona ljudska osobina koja nema nikakve veze sa veštinom pisana dramskih komada, a nužna je za bogatstvo i dubinu pozorišta. Literarno i filozofski, to je ono jedinstveno i retko u teatru 20. veka. Predmet njegove pažnje je njegov narod. Raseljen u ratnim i nemirnim vremenima, izmešten sa svojih seoskih ognjišta, taj narod nikad nije stigao u grad. Tj. do grada, u smislu megapolisa. Smestili su se na predgrađe, u palanku urbane civilizacije. Tu je formiran ovaj specifični periferijski mentalitet koji Aca Popović poznaće podjednako dobro kao i Branislav Nušić. Zbog kosmopolitskog duha on svoj nacion ne slavi niti osuđuje. On brine i podsmeva se. Svoj svet Popović posmatra mirnim okom istraživača koji želi da ustanovi istinu o mentalitetu i vremenu iz kojeg je potekao.

2. U kojoj Vam je meri, prilikom adaptacije, tj. odabira drame "Svinjski otac", bila značajna mogućnost problematizovanja tradicionalnog/porodičnog modela olačenog u liku majke koja je ovde iniciator zla?

Majka Dara iz *Svinjskog oca* nije negativan lik, nije, naravno, ni pozitivan. Zaslepljena strahom za svoga sina, ona ne vidi i ne zna da je učinak njenih postupaka strahovito negativan. Ako bi i znala, pravila bi se da ne zna. Ali ne treba od Majka Dare tražiti previše, ona je tipični predstavnik palanačkog mraka u kojem opstaju oni naj-suroviji. Dara je samohrana majka i umesto da



svom sinu jedincu pruži samopouzdanje nežnom majčinskom ljubavlju, ona mu je bila strogi otac – kurjak zaštitnik i stariji brat koji će ga uputiti u tajne ljubavnog života upoznati sa nevernom ženskom prirodom. U cilju da svoje jedino muško dete veže za sebe, ona ga je osnažila i okuražila spletkama, mržnjom i navodenjem na zločin. Tako je od mладog nesigurnog muškarca napravila svinju. – "Mnogo je takvih kod nas", rekao bi Aca Popović.

3. Na koji način – recimo, na primeru "Smrtonosne motoristike" – sagledavate melodramski potencijal Popovićevog dela?

Ja ne vidim melodramski potencijal u delima Aleksandra Popovića zato što u njegovom svetu nema "čiste ljubavi". To su isključivo: manipulacije, laži, potkradanja, preljube, otimanja, podvođenja, hapšenja, ali i kajanja i oprštanja, sve kao izraz velikog potencijala "izopačene osećajnosti", koju sam želeo dobrodušno prikazati u *Smrtonosnoj motoristici*.

šegrti, četnici, žandari, lopovi, partizani – svi žude za vulgarnim obiljem koje nikada nisu ni videli. Svi su njegovi likovi od istog soja – danas odbačeni podanici, ponijeni i izgladneli, pretvorni i lukavi, a već sutra bahati nitkovi, vlastodršci. Popović zna kako se fukara domogne vlasti i kako uspeva da je zadrži. Likovi ovih istorijskih basni su lekovito amoralni. Popović ih sve bez razlike brani i razume, često se ljuti na svoje likove kao što se čovek ljuti na samoga sebe. To je ono neodoljivo i neponovljivo u njegovom delu. To je onaj čehovski, nepatvoren humanizam kakav osetimo u evropskoj dramskoj književnosti jednom u sto godina. Njegova iscelitejska toplina zrači iz svakog njegovog dela. Aca je bio nostalgičan lenjinista. To se oseća i u njegovom delu. Zato ga i treba igrati. Zar su tekovine lenjinske revolucije tako pogubne za evropsku civilizaciju? Jesu, ali najviše za ruski carizam i klerofašizam u Evropi. Aca je bio levičar, a danas su u modi desničari.

Niko kao Popović u našem političkom pozorištu nije jasnije izjednačio srpsku buržoaziju i proletarijat. Pokažao je da je reč o ljudima istog mentaliteta koji prema nalogu vremena menjaju pozicije i uverenja bar dva - tri puta u životu jer neimaština vlada, valja opstati, čak i po cenu žrtvovanja svojih bližnjih. To je onaj amoralni vitalizam, paradoks opstanka koji Popović prepoznaće kao bolnu nužnost života. Aca Popović je bio i ostao nepristrastan u svom delu. Možda ga danas zato ne igraju; da je pristrastan, igrali bi ga i te kako. Pristransrost je u modi.

Poznavao sam Aleksandra Popovića, i to je jedno od najdragocenijih iskustava u mome životu. Družili smo se u surovim godinama rata i podela. Pitao sam ga da mi objasni o čemu se radi, a on je stalno ponavljao: postoje ljudi i neljudi, sve ostale podele su lažne. Premijerama svojih komada otvorio je tri beogradska pozorišta: sopstveno u Domu omladine, Zvezdara teatar, Kult teatar. *Krmeći kas*, *Mrešćenje šarana*, *Tamna je noć* – nezaboravne predstave, istinski pozorišni pomaci.

Zasluzio je Aleksandar Žak Popović da se neka od beogradskih scena nazove po njemu. Zasluzio je i bron-

zanu bistu negde na Vračaru, da imaju klinci gde da gluvare i piju pivo. Zasluzio je da neka nagrada za avantgardnu dramu poneše njegovo ime.

Zašto ne igramo A. Popovića, zašto smo Nušića skoro zaboravili, zašto smatramo da Sterija pripada zaboravu? Kako zašto? Zna se zašto. Ja ne znam, ali ima ko zna.

EGON SAVIN

«KRMEĆI KAS» ALEKSANDRA POPOVIĆA FARSA KAO RESEMANTIZACIJA DREVNE PRIČE

«Polog m 1. jaje koje se ostavlja na gnezdu da bi kokoš opet snela onde; jaja na koja se nasadi kokoška, nasad (...) 2. novac ili vredne stvari koje se daju nekome na ostavu.»

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika.
Knjiga četvrta O-P (ograđe-pretnja),
Matica srpska, Novi Sad 1971, 654.

Književni aspekt dramskog stvaralaštva Aleksandra Popovića ostao je do danas, uglavnom, nedovoljno vrednovan, ili bar uočen manje-više implicitno.¹ Dramaturške osobnosti njegovih drama i njihova uloga u razvoju srpske drame i pozorišta 20. veka, kao i njihovo uklapanje u tradicijske tokove evropske drame i pozorišta – bili su predmet ozbiljnih izučavanja.² Nasuprot tome, za Popovićevim mestom u okviru srpske književne istorije 20. veka gotovo da se nije ozbiljnije tragalio. Tako je raskošna pozorišnost njegovog dela u najvećoj meri zasenila njegovu osobenu i višestruku značajnu literarnost. Pri tom, književna valorizacija i analiza Popovićevih drama ne bi ni na koji način mogla ugroziti njihov pozorišni život, već bi, verujemo, doprinela dubljem sagledavanju i razumevanju jednog broja značenja koja su ostala neuočena, a time i pozorišno «neproaktivna».

Ni sam Popovićev jezik, kojim su se bavili svi istraživači njegovih drama³, nije, u suštini, bio predmet obu-

hvatnijih jezičko-književnih analiza koje bi induktivno ispitivale njegove sklopove, značenja, funkciju. Manje-više neosvetljen ostao je i odnos Popovićevog opusa prema avangardi⁴ i uticaj koji je njegovo delo izvršilo mimo pozorišta na širem književnom i kulturnom planu. Samim tim, još manje pažnje posvećeno je resemantizaciji, pa i desemantizaciji⁵ oblika i modela usmene književnosti u Popovićevim delima što – kao prevashodno avanguardni postupak – otkriva njegov odnos prema istorijskim, socijalnim i kulturnim lomovima srpskog društva 20. veka, a to je, nesumnjivo, jedna od glavnih tematskih preokupacija njegove ukupne dramaturgije.

Razloge nije teško naslutiti: Popović je izrazito urbane pisac, kod kojeg nema jasno uočljivog preuzimanja tema, motiva, sižeа usmene književnosti, kakvo je obeležilo opuse jednog broja tvoraca srpske moderne drame – od Stankovićeve *Koštane nadalje*.⁶ Za razliku od dela koja se «otvoreno pozivaju na jedan postojeći tekst»⁷, koji je, uz to, publiци dobro poznat⁸,

¹ Vidi: Mirjana Miočinović, *Predgovor*, u knjizi Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd 1987, 5–29; Petar Marjanović, *Aleksandar Popović, «Razvojni put Bore Šnajdera»* (1967), u knjizi: *Jugoslovenski dramski pisci 20. veka*, knjiga prva, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad 1985, 122–124.

² Mirjana Miočinović, *Scenska igra Aleksandra Popovića*, u knjizi: *Eseji o drami*, «Vuk Karadžić», Beograd 1975, 95–123; Slobodan Selenić, *Savremena srpska drama*, predgovor knjizi: *Antologija savremene srpske drame*, Srpska književna zadruga, Beograd 1977, LVI–LXV; Muhamet Pervić, *Premijera*, Nolit, Beograd 1978, 143–144; Mirjana Miočinović, *Predgovor*, u knjizi Aleksandar Popović, *Izabrane drame*; Petar Marjanović, *Aleksandar Popović, «Razvojni put Bore Šnajdera»* (1967); Jovan Ćirilov, *Aleksandar Popović: Čovek od sto petlji*, u knjizi: Jovan Ćirilov, *Dramski pisci, moji savremenici*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1989, 60–64; Petar Marjanović, *Rani radovi vencanoscu*, u knjizi: *Srpski dramski pisci 20. stoljeća*, Matica srpska – Fakultet dramskih umetnosti – Akademija umetnosti, Novi Sad – Beograd 1997, 207–222.

³ „...Uistinu pravi instrument Popovićevog izražavanja, prvoradan, neumeren u svojoj ekspanzivnosti na estetičkoj teritoriji drame, jeste jezik koji nametljivo, drsko preuzima gotovo sve dramske prerogative pod svoju kontrolu (Slobodan Selenić, *Nav. dela*, LIX).

⁴ Pri tom, avanguard posmatramo u skladu s određenjem Dubravke Orač-Tolić kao «prostranu ireverzibilnu povijesnu kulturu koja se rada početkom stoljeća, agresivno nastupa u umjetnosti 10-ih godina, razvija se u 20-im godinama, kanonizira u politici 30-ih i 40-ih godina, kratko-trajno oživljuje u filozofiji i avangardnom teatru 50-ih i 60-ih godina i definitivno silazi s mentalne i semiotičke scene sa slomom zapadnoeuropejske ljevice 1968» (Dubravka Orač-Tolić, *Europska avantarda kao povijesna kultura*, u knjizi: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, 1990, 71). Reč je, dakle, o stanovištu po kome avangarda nije samo književnoumetničko razdoblje već i «dominantan način znakovnog izražavanja i ponašanja u većem dijelu 20. stoljeća, dakle – kultura» (Isto).

⁵ Aleksandar Flaker, *Avangarda i tradicija*, u knjizi: *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb 1982, 41–46.

⁶ Poput junaka antičke tragedije, koji su se pojavljivali na sceni «kao svima poznati likovi, takoreći kao slike jedne kolektivne svijesti, kao arhetipovi jednog zajedničkog osjećanja» (Zdenko Lešić, *Ka razumijevanju istorijske drame*, u zborniku radova: *Istorijski događaji kao teme i motivi u jugoslovenskoj dramskoj književnosti*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1990, 114), u značajnom toku moderne srpske drame 20. veka javljaju se likovi i fabule, pa, u dobroj meri, i vrednosni sudovi o njima, preuzeti iz kulturnoistorijskog predanja i usmene poezije.

⁷ *Nav. dela*, 116.

⁸ Antički komediograf Antifon Solunski prebacivao je isto piscima tragedija: «Uzmimo, na primjer, Edipa. Treba samo izgovoriti to ime i sve ostalo ni za koga nije tajna» (Isto, 114). U okviru ne samo srpske već i južnoslovenske kulture isto važi za Hasanaginicu, majku Jugovića, Banoviću Strahinju, Marka Kraljevića, Miloša Obilića, kneza/ cara Lazara i čitav niz drugih junaka usmenoknjiževnog predanja.

Popović u svojim delima gradi složenu igru s jezikom i predstavama tradicionalne kulture. Tako u njegove drame ulazi teško razlučiva mešavina tradicionalnih usmenih formi sa svojevrsnim urbanim folklorom srpske palanke i velegradske periferije i segmentima masovne kulture posredovanim preko pozorišta, filma, radija, štampe, ali i usmenim putem.⁹

Ipak, verujemo da je odnos Aleksandra Popovića prema usmenoj književnosti – verbalnim i neverbalnim modelima pomoću kojih se ona stvarala¹⁰ i tradicionalnoj kulturi koju je reflektovala – nezaobilazno važan za poimanje dubinskih značenja i smisla njegovih drama. Tako se u preuzimanju kratkih govornih formi – poslovica, izreka, izraza, poređenja – ili u oblikovanju novih formi po uzoru na tradicionalne¹¹, ocrтava osobeni, satirično sagledani vrednosni sistem zajednice. Izborom «parola» i sadržinom «plakata»¹², Popović ocrтava svet rukovođen apsolutnom sebičnošću i nekultivisanom nagonskom gлаđu – za hranom, seksom, novcem, moći – čije se zadovoljenje stavlja iznad svega ostalog. Iako i tradicionalna usmena izreka uopštava iskustva svojih tvoraca «s moralnog stanovišta koje ne mora da bude i često nije visoki moralni ideal, već pre poruka da se prezivi»¹³,

Popovićeve «parole» razlikuju se upravo po jedinstvenom moralnom kodu u kome su oblikovane. Svi aspekti morala koji nalažu bilo kakvo prevazilaženje apsolutne samoživosti – poriču se. «U se, na se i poda se» ostaje najuniverzalniji (ne)moralni kredo Popovićevih junaka.

Ta načelna amoralnost Popovićevog sveta ogleda se i u odnosu prema nizu elementarnih socijalnih normi. Srodstvo, krvno ili socijalno¹⁴, uvažava se samo dotele dok pomaže da se ostvare vlastiti interesi. Popovićeve farse pune su srodničke terminologije, od one postojeće do alogičnih, apsurdnih spojeva.¹⁵ Ovakav odnos prema srodstvu mogao bi značiti da Popović ismeva detaljnost s kojom tradicionalna patrijarhalna kultura utvrđuje i razmatra srodničke odnose, ali i aktuelni nepotizam, koji istrajava kao jedan od poslednjih refleksa starinskog srodničkog sistema u socijalističkom sistemu.¹⁶

Poigravanje nerazmrsivim kolopletom rođačkih odnosa svedoči i o najopštijem moralnom rasapu Popovićevog sveta, u kome su sve međuljudske veze relativizovane, pa, kad dode do nevolje, uglavnom niko nikoga ne poznaje, a nagoveštava se i potencijalna seksualna promiskuitetnost moderne zajednice, u kojoj se «me zna ko je kome rod». Svi ovi oblici poricanje smisla i funkci-

⁹ Moglo bi se, svakako, tragati i za impulsima pučke književnosti u delu Aleksandra Popovića. Termin *pučki* ovde je upotrebljen u značenju kakvo mu daje Divna Zečević (*Pučka književnost*, 357–638, u knjizi: *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 1, *Usmena i pučka književnost*, napisale Maja Bošković-Stuli i Divna Zečević, Liber – Mladost, Zagreb 1978).

¹⁰ *Formulativnost* (*Formulnost*), u knjizi: Radmila Pešić – Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, «Vuk Karadžić», Beograd 1984, 84–85.

¹¹ Poput «pravih» poslovica ili izreka, Popovićeve «parole» ritmizovane su paralelizmima i unutrašnjom rimom (Što je svota, nije ni sramota) i u sažetoj formi iznose neko opšteprihvaćeno opažanje (Što se mora nije teško), ocrтavajući vrednosni sistem pojedinca (tako Prijatelj Rada u *Sabljii dimiskiji* svoj životni kredo pretake u ritmizovanu izreku: «Malo radi, više kradi» – Aleksandar Popović, *Sabljija dimiskija. Gorča farsa u jednom parčetu* u knjizi: Aleksandar Popović, *Drame*, Verzalpress – Vojnoizdavački zavod, Beograd 2001, 166) i vrednosni sistem zajednice.

¹² Oba naziva, upotrebljena u *Čarapi od sto petlji* (*Čarapa od sto petlji. Farsa In memoriam*, 75–114), u knjizi: Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd 1987) – i parola i plakat – ukazuju na stav ili informaciju koji su namenjeni mnoštvu, na kretanje masa podstaknuto nekim zajedničkim idealom, potrebom ili odlukom, pa, u izvesnoj mjeri, i na nalog «odozgo», iza koga stoji onaj ko proklamuje parole ili stavlja plakate. Da je tako svedoče i zvanična mesta na kojima su *parole i plakati* istaknuti: kancelarija u kojoj se odlučuje o gradanskoj smrti i životu i zatvoru.

¹³ Radmila Pešić – Nada Milošević-Đorđević, *Nav. delo*, 210.

¹⁴ Imać jedan od osnovnih neverbalnih modela na kojima se oblikuje svet usmene književnosti i po kojima funkcioniše svet tradicionalne kulture.

¹⁵ Majka, otac, očuh, poočim, venčana žena, deca, čerka, sin, brat po majci, posestrima, unuk, stric, strina, sinovac, svekar, svekra, tast, tašta, dever, zaova, jetra, tetka, teča, snaja/snajka, ujak/ujka, šurak, šurnjava, pašenog, šogor, svastika, zet, prizetko, prijatelj, stari svat, posestrima od tetke ...

¹⁶ Tako se u *Čarapi od sto petlji* ukršta hipertofirana srodnička nomenklatura s nizom službeničkih zvanja, pre svega onih iz domena računovodstva: «Da l'mi je šef nabavne službe ušao u familiju preko ujnine sinovice, ili preko tvoje žene?»; «Ja sam finansijskom direktoru bio kontra svedok za njegovog pašenoga koji mi je radio lokaciju za stričevog usvojenika!» (*Čarapa od sto petlji*, 108. i 109).

je srodstva javljaju se i u *Krmećem kasu. Farsi s pologom u pet pojava*.¹⁷ «Dva brata, tako-reći Srbina! ... i oba Todor»¹⁸ sukobljavaju se bez prestanka, oko jedne žene, jedne ptice i jednog konja.

Kad Odor, jedan od dvojice «srpskih Arlekina», «zglajza», on pred nevidljivim islednikom ovako iznosi «sve svoje slabosti», kako bi se «vratio na pravi put»: «Ja sam jedna krpa, slabici, uštva, pokvarenjak ... jednom rečju: dubre! ... A takvi su svi moji! ... otac mi nije ništa bolji! ... i njega bi trebalo potkačiti! ... ja ču prvi glasati da se on ucme ka! ...»¹⁹ (Podvukla Lj.P.Lj.) U odricanju od rođenog oca, u obećanju da će prijaviti sve što čuje «prisluškujući pod tuđim prozorima», prepoznatljivoj političkoj frazeologiji («sve slabosti», «pravi put») i farsičnoj zahvalnosti: «A u mom je interesu da i mene dobro izbuknerjate! ... da vam posle ljubim stope kud podete – što ste jednoj takvoj bitangi kao što sam ja, odbili bubrege!»²⁰ – iako maskiran komičnim kalamburima jasno odzvanja odjek goloootočkih isleđenja. Ova scena, uz to, ima svoj neposredni odjek u *Mrešćenju šarana*, po našem sudu najboljoj drami iz kasnijeg Popovićevog stvaranja. U času kad mu hapse oca, retardirani, «mutavi» Kumić Mita prvi put progovara: «Ti meni od danas nisi ništa»; «Ja ne želim da se i nadalje zovem sinom čoveka koji je skrenuo putem Informbiroa».²¹ Pri tom, ovo odricanje od «roda rođenog» ne svedoči samo o moralnoj izopačenosti Popovićevih junaka već, pre svega, o spoljašnjem pritisku koji kida i rastače i elemen-

tarnu solidarnost, o sili koja «zakon menja».

Nije teško pretpostaviti da ni drugi «srpski Arlekin» nije ništa bolji od brata. Imenovani bizarnim sazvučjem Todor/Odor, koje nagoveštava suštinsku identičnost glasa i odjeka, ali i neposredno asocira na latinsko *odor*²², a time i na mogući smrdljivi trag – braća se teško mogu razlučiti i po onome što su spremni da učine. Sem toga, vezivanje braće za složenu, karnevalsку figuru Arlekina, takođe potencijalno govori o osobenoj identičnosti, ili bar o minimalnim razlikama, a moglo bi ukazivati i na život pod maskom, trajnu skrivenost pravog lica, nediferenciranost karaktera, ideja i načela, te zbrku planova, želja i mogućnosti.²³ Osobeni farsični trougao dopunjava «srpska Kolombina», Mileva. U njenom liku resemantizuje se ženska čednost kao jedan od bitnih kodova tradicionalne kulture i usmene književnosti. *Verna ljuba* postaje ovde «jedna preispoljna», «jedna ordinarna», «jedna masovna», «jedna korporativna»²⁴, žena koja, s vedrom bestidnošću, istovremeno održava odnose s dvojicom braće. Ovo bi moglo označavati privremenu karnevalsку inverziju poretka²⁵, ali pre svedoči o trajnom rasapu tradicionalnog moralnog sistema, a, istovremeno, i o nepostojanju bilo kakvog novog poretka vrednosti, koji bi prevazilazio nivo nagonskog arivizma.²⁶

Najzad, *Krmeći kas* desemantizuje ne samo pojedine motive već i ceo siže preuzet iz srpske usmene književnosti. Sižejna okosnica ove farse jeste priča o dva brata – Todoru i Odoru – koji imaju jednog konja i je-

17 Aleksandar Popović, *Krmeći kas. Farsa s pologom u pet pojava*, u knjizi: *Drame*, Verzalpress - Vojnoizdavački zavod, Beograd 2001, 477–553.

18 Isto, 479.

19 *Krmeći kas*, 543.

20 Isto.

21 Aleksandar Popović, *Mrešćenje šarana. Scnska roto-baza u pet oštrih faza*, u knjizi Aleksandar Popović, *Izabrane drame*, Nolit, Beograd 1987, 297.

22 «Odor, lat. miris, vorij...» Bratoljub Klaić, *Rječnik stranib riječi, A–Ž*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1990, 963.

23 «Harlekin je slika onoga što je neodređeno i nepostojano, što je bez ideja, bez načela i bez značaja. Sablja mu je drvena, lice pod krinkom, a odjelo od zakrpa i komadića; raspoređeni u šahovsku ploču, oni evociraju konfliktnu situaciju bića koje se nije uspjelo individualizirati, postati ličnošću, izdvajati se iz zbirke želja, planova, mogućnosti» (J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Harlekin*, u knjizi: *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Nakladni zavod MH, Zagreb 1983, 185).

24 *Krmeći kas*, 494.

25 Vidi: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd 1978.

26 Slično Milevi, i Mica, «netaknuto seljačko devojče», iz *Mrešćenja šarana*, vara muža, a potom i ljubavnika, sa svakim ko najde, rukovodenja isključivo vlastitim nagonima i interesima: «Vasa: Znači, da sam te privrećao, ti bi me se odrekla? – Mica: Prvog dana.», *Mrešćenje Šarana*, 303.



Ružica Sokić
u predstavi *Krmeći kas*,
režija Nebojša Komadina
Atelje 212, 1966.



Ivana Žigon,
Žika Milenković i Milan Erak
u predstavi *Krmeči kas*,
režija Radmila Vojvodić,
BDP, 1990.

dnu pticu i sukobljavaju se u neuspelom pokušaju da ih podele uz pomoć Mileve, žene čas jednog, čas drugog brata. Ovako svedena priča nedvosmisleno asocira na pesmu *Dijoba Jakšića*.²⁷

U oba slučaja braća dele očevinu – Jakšići, Dmitar i Stefan, lako podele zemlje i gradove, ali ne mogu «konja, starešinstvo,/vrana konja i siva sokola». Smisao je jasan: onaj ko dobije konja i sokola dobija primat, «starešinstvo» u socijalnoj hijerarhiji. A upravo nepomirljiva, beskompromisna težnja prema starešinstvu, prvenstvu u svemu, jeste jedan od osnova «junačkog pogleda na svet».²⁸ Nepomirljivo zavađena braća ipak se mire, posredstvom Dmitrove ljube, Andelije, koja, umesto da otruje devera (što joj je muž naložio), razmenjuje molitvenu čašu, koja u tradicionalnom svadbenom obredu otelovljuje očinski blagoslov, za muško starešinstvo. Tako se ženski princip pokazuje kao posrednički, po-miriteljski, suštinski humanizujući. Istovremeno, u paralelnom toku radnje, kad konj i soko stradaju u lovnu, i sam Dmitar se pokaje zbog svog naloga ljubi. Pesma, dakle, ima jasnu moralno-regulativnu funkciju. Ona, s jedne strane, svedoči o narušavanju porodičnih odnosa koje je takvo i toliko da poput zavade Atrejića²⁹, narušava kosmički poredak – zvezda Danica tri dana ostaje na nebu iznad Beograda, gledajući «čudo i nevolju» bratske deobe. S druge strane, pesma veliča pomiriteljski, harmonizujući duh na kome počiva porodična zajednica i spremnost na kompromis u ime očuvanja te zajednice.

Mitska porodična priča o Jakšićima doživljava u *Krmećem kasu* svoju potpunu farsičnu resemantizaciju. I ovde braća dele očevinu: «Sad se ti žali svome pokojnom čači što vas je dva na jednom konju stvarao, pa sad jedan stalno mora da hramlje!»,³⁰ koja je, istovremeno, simbol starešinstva:

«Todor: Imamo jednog konja na nas dvojicu...

Odor: I jednu lenu da je nosi onaj koji jaše...»³¹

Pominje se čak i čuprija na kojoj bi konj mogao da strada: «zagušilo na čupriji, pa ni makac»³². I ovde će, u sukobu oko konja i ptice, brat uz pomoć žene pokušati da otruje brata. Da to nisu slučajne podudarnosti jasno svedoči i Odorova replika: «... Imam samo malo slabosti prema našem narodnom folkloru ...»³³ *Dijoba Jakšića* – po svemu sudeći – jeste onaj polog iz koga se rađa novo delo, koje svojom slikom sveta parodično izokreće i preosmišljava staru priču.

Prepoznatljiva okosnica *Dijobe Jakšića* u *Krmećem kasu* dosledno menja smisao. Konj je «raga», «štumpiran». U Milevinom snu konjanik jaše krmka, a gone ga šinteri zamkama od žice, uz pokliče: «Videla se vila u čem nije bila». Ptica neodredene vrste, «izmoljčana je», mora se nositi na umetničko štopovanje, da bi «hrabro pala pod mašinom»³⁴. Sukob među braćom naziva se «čerupanjem» i «pelješenjem», a bitno je pomereno i Milevino učešće u njemu. Pravidno, i ona se poput junakinje pesme koleba i plasi greha: «Dalekosežne posledice, pa me baš to sad i peče... osećam grižu savesti!

27 Vuk Stef. Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, Sakupio ih i na svjet izdao - - -, Knjiga druga u kojoj su pjesme junačke najstarije, u Beču, u štampariji jermenskoga manastira, 1845. Sabrana dela Vuka Karadžića, knjiga peta, pripredila Radmila Pešić, Prosveta, Beograd 1988, 98. O pesmi vidi: Marija Kleut, *Dijoba Jakšića*, Dometi, Sombor, proleće-leto 1992, god. 19, 68–69, 104–115. Tema broja: *Poetika dara i darivanja u jugoslovenskim književnostima*; Hatidža Dizdarević-Krnjević, *Obredni predmet – čaša molitvena – motivacija u pesmi „Dijoba Jakšića“*, u knjizi: *Utva zlatokrilca. Delotvornost tradicije*, «Filip Višnjić», Beograd 1997, 71–108.

28 Maksimilijan Braun, *Srpskohrvatska junačka pesma*, preveo Tomislav Bekić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Vukova zadužbina – Matica srpska, Beograd – Novi Sad 2004, 10.

29 Kada vidi kako brat bratu zbog počinjene preljube daje da pojede meso rodene dece, Helije se vrati s pola neba.

30 Krmeći kas, 515.

31 Isto, 479.

32 Isto, 481.

33 Isto, 486.

34 Isto, 544.

(...) A greh na moju dušu»³⁵, ali uprkos tome ona ulazi u zaveru i truje devera «brustejom». Patetična scena smrti: «Odor: Surva se sa konja junak... ničice pade u travu!...»³⁶, s lakoćom se poriče: «Todor skoči na noge i svi se zasmeju, zakikoću dugo, od srca.»³⁷ Obnavljanja porodične i kosmičke harmonije nema. Igra se nastavlja, poričući i samu mogućnost greha, kazne i pokajanja.

Ovako sagledan Popovićev *Krmeći kas* postaje svedočanstvo o raspadu jednog vrednosnog sistema i uzašudnom pokušaju da se na njegovim krhotinama vaspstavi novi i drugačiji kulturni koncept. Istovremeno, ova farsa svedoči o piščevom duboko pesimističkom sagledavanju čoveka. Popovićev smeh, uprkos pominjanju karnevalskih maski, nije karnevalski smeh «usmeren na sve i svakoga», u kojem se «ceo svet opaža i poima u svom smehovnom vidu, u svojoj veseloj relativnosti», nije «veseo, likujući, i – istovremeno – podrugljiv, ismevački», smeh, koji «i negira i potvrđuje, i pokopava i preporeda»³⁸. Kod Popovića nema potvrde i preporoda. Vizija ljudskosti koja se oblikuje kroz njegove junake duboko je pesimistička. Iako gradi svoje junake sa smehom i određenom opštrom simpatijom za njihovu vitalnost, on u domenu ljudske prirode malo kad uspeva da sagleda i uobliči mogući predmet pune afirmacije³⁹.

Većina istraživača koji su se bavili Popovićevim dramma prihvata tezu Mirjane Miočinović da: «Popović

nije zabrinut nad sudbinom sveta koji gubi identitet, na čemu insistira Jonesko, već je kod njega to gubljenje identiteta pre svega mogućnost za pozorišnu igru, kao što mu, takođe, za razliku od Joneska, takozvane opsesivne, samostalne teme i nemogućnost da se te teme saopšte drugima, ne služe da ilustruje tezu ili prenese neku filozofsku poruku, već da se poigra njima»⁴⁰. Ipak, čini se da upravo odnos prema usmenoj književnosti i tradicionalnoj kulturi koju ona reflektuje, može unekoliko dovesti u sumnju stav po kome je «za Popovića ... sve stvoreno da bi se pretvorilo u scensku situaciju»⁴¹ i da se mogu otvoriti neki novi i drugačiji uvidi u njegovo delo.

LJILJANA PEŠIKAN-LJUŠTANOVIC

³⁵ *Isto*, 517.

³⁶ *Isto*, 530.

³⁷ *Isto*, 531.

³⁸ M. Bahtin, *Nav. delo*, 19.

³⁹ Čak ni Kum Sveta iz *Mrešćenja šarana*, «veliki čovek, pravi Srbin», koji u poratnim danima, uprkos oznašima koji fotografišu oko pijace, kupuje badnjak za kumovsku kuću i izriče temeljni vrednosni sud Popovićeve dramaturgije: «Postoje za mene samo ljudi i neljudi. (...) Sve su druge podele lažne» (*Mrešćenje šarana*, 307), održava preljubničku vezu s kumom, gazeći osnovne moralne norme.

Možda jedini primer ljudskosti neokrnjene pohlepom, kukavičlukom i izdajom jeste Gospava, žena kapetana Vučurevića u istoj drami. Ona napušta muža kapetana Ozne na vrhuncu moći, vraćajući mu zlato koje je on doneo iz rata, a prihvata ponovo fizički i duhovno ruiniranog golootočkog robijaša, opet insistirajući da on ne sme zadržati «ono ukleto zlato». Nedvosmisleno vezana za svet tradicionalnih vrednosti i verovanja: kako starinskim imenom izvedenim od imena Gospodnjeg, tako i vlastitim iskazom – «mi smo ostali ubogi seljaci» – i Vasinim optužbama zbog praznoverja i zaostalosti, ona, u odnosu na ostale junake drame, ostaje ipak jednodimenzionalna, više proizvod autorove utopijске čežnje za ljudskom čistotom nego pun i životan dramski lik.

⁴⁰ Mirjana Miočinović, *Scenska igra Aleksandra Popovića*, 106.

⁴¹ *Isto*, 106.

O OBJAVLJIVANJU DRAMA ALEKSANDRA POPOVIĆA



Branko Pleša u predstavi
Razvojni put Bore Šnajdera,
režija Branko Pleša,
Atelje 212, 1967.

U vreme objavljivanja ove sveske *Teatrona*, Aleksandru Popoviću ubeležićemo devetu godinu fizičkog odsustva iz našeg teatra.

Tokom tih minulih devet godina Popovićevi pozorišni komadi ne odveć često igrani su na malom broju naših scena.

U poslednje dve sezone, zahvaljujući predanosti Egona Savina, Popovićevi komadi *Smrtonosna motoristika* i *Svinjski otac* plenili su pažnju stručne javnosti i, razume se, gledalaca.

Može se s razlogom pretpostaviti da je određen uticaj na obnavljanje interesovanja za Popovićevu dramaturgiju imalo i štampanje njegovih drama u dva toma, 2001. i 2003. godine. Ukupno su objavljena trideset dva komada, od toga četiri za decu i tri TV drame.

S Aleksandrom Popovićem sam često razgovarao o potrebi štampanja njegovih drama, početkom devedesetih, a posebno sezone 1994/95, tokom priprema komedije *Razvojni put Bore Šnajdera* u Narodnom pozorištu, a i posle premijere, kad god je Aca



Branko Cvejić, Bora Todorović i Mirjana Karanović u predstavi *Mrešćenje šarana*, režija Dejan Mijač, Zvezdara teatar, 1984.

22

svraćao u direkciju Drame Narodnog pozorišta. Aca je bio pozorišni pisac, za njega je drama predstavljala važnog činioца predstave, ali nije davao prioritet štivu; prednost je uvek imala predstava.

Tih kriznih godina, početkom devedesetih, Popović je kao pisac bio prisutan u našem teatru; od 1990. do 1996. prikazano je deset praizvedbi Popovićevih komada: *Kus petlić*, *Noćna frajla*, *Put za Lešće*, *Bela kafa*, *Nega mrtvaca*, *Mrtva tačka*, *Tamna je noć*, *Čarlama zbogom*, *Ružičnjak* i *Baš-bunar*. Nekoliko naslova bilo je na repertoaru više godina (*Kus petlić*, *Bela kafa*, *Tamna je noć*, a *Bela kafa* i *Čarlama zbogom* izvodeni su u dva ili više pozorišta, kao što je i *Bora šnajder* doživeo novu premijeru u Narodnom pozorištu). Ovi podaci svedoče o Popovićevom prisustvu u tekućem pozorišnom životu u Srbiji.

Načet bolešću, odlučio je da ipak objavi dramske tekstove. Pozvao me je da napišem pogovor za knjigu *Bela kafa i druge drame* (SKZ, 1992) gde je objavio štiva

Bela kafa, *Pazarni dan*, *Uvek zeleno*, *Kus petlić*, *Mravlji metež* i *Noćna frajla*. Sâm je odabrao naslove i načinio njihov redosled. Nije poštovao hronologiju nastanka, pa ni izvodenja drama u pozorištima. Sledio je svoju misao o tematskoj okosnici knjige; tu misao sam – u našem razgovoru posvećenom izboru drama – definisao kao "put od revolucionarnog zanosa do stropoštavanja", pri čemu sam izuzeo komad *Uvek zeleno*, jer se ovo delo opire svakoj klasifikaciji. Aca je samo progundao da ga se ne tiče kako ču da se postavim prema komadima.

Sledeći poduhvat nikada nije okončan. Popović je, naime, ponudio Bigzu knjigu s četiri drame. Knjiga je prihvaćena, za nju sam napisao pogovor koji je Aca priključio rukopisu. Prošlo je neko vreme i Aca mi saopštava da je Bigz u teškoj situaciji, da nema novca, da je od njega traženo da "odvadi" jednu dramu da bi knjiga imala manji obim. Aca je to uradio, ali knjiga se nikada nije pojavila. Bigz je propao. Posle Acine smrti, donese mi Jovan Radulović, urednik Bigza, rukopis Popovićeve knjige, uz komentar: "Ovo će se tamo razvući, verovatno uništiti... Bolje je da Acini tekstovi budu kod tebe!".

Aleksandar Popović je umro neposredno pre objavljenja knjige drama *Nega mrtvaca i druge drame* u Prosveti. Želeo je da knjiga "izgleda mirno, samo mirno", što će reći da je tražio da njena likovna oprema ne bude napadna. Pogovor koji sam napisao odneo je u Prosveetu sâm Aleksandar s obećanjem da će knjiga biti "odmah gotova". Nažalost, nije dočekao to "odmah".

Spominjući saradnju s Aleksandrom Popovićem na tri knjige od kojih jedna nije objavljena, sećam se i muka kroz koje je pisac prolazio da bi došao do svojih rukopisa. Jer Popović nije bio brižan čuvar svojih tekstova; davao ih je pozorištima ne vodeći računa kada je i kom teatru koji rukopis odneo. Pisao je na staroj pisaćoj mašini a ne na kompjuteru, pa otuda nije mogao da pravi veći broj kopija drame. Upravo pripremajući rukopise za knjigu u Prosveti, prisecao se u kome se teatru nalazi koja drama. Pratio sam ga dok je odlazio u Atelje 212 da pretura po ormarima, odlazio sam s njim u Beogradsko dramsko pozorište ... Dodatnu nevolju nosi-

la je okolnost što je Popović, pokatkad, primenjivao takтику "zavaravanja protivnika". Reč je o promeni naslova komada koji je - i to se dešavalo - bio zabranjen iz preventivnih razloga, kao što je slučaj s delom *Mrak i šuma gusta* u Beogradskom dramskom pozorištu. Isti komad izveden je nekoliko godina kasnije u Narodnom pozorištu pod nazivom *Noćna frajla*. Dakle, trebalo je da se Popović priseti ne samo u kome je pozorištu rukopis, već i kakav mu je sada naslov ...

Traganje za tekstovima nastavljeno je kada je prihvaćena ideja da se objave izabrane drame Aleksandra Popovića. Inicijalna ideja o ovome poduhvatu rođena je u Jagodini, za održavanja Festivala monodrame i pantomime 1998. Savet Festivala želeo je da se oduži Aleksandru Popoviću za doprinos koji je dao afirmaciji komedije, a pošto je pokrenuta i izdavačka delatnost u okviru Festivala, došlo se do zaključka da Festival bude nosilac projekta uz suizdavače koje će pridobiti. Tim dogovorima prisustvovali su Vladimir Jovanović, Slobodan Žikić, Živa Đorđević, Aleksandar Avramović i Radomir Putnik, a ideju o potrebi objavljivanja izabranih Popovićevih drama je formulisao Aleksandar Avramović.

S jeseni 1999. Slobodan Joković, urednik u Verzalpresu obavestio me je da će ova izdavačka kuća objaviti izabrane Popovićeve drame bez učešća Dana komedije iz Jagodine. Istovremeno me je pozvao da pripremim mali elaborat o ovome poslu, nudeći mi da se latim pređivanja Popovićevih drama. U potonjim razgovorima s Jokovićem i Milomirom Kragovićem, direktorom Verzalpresa, definisali smo obim posla i rokove. Složili smo se da se dela Aleksandra Popovića objave u osam tomovala, od kojih će šest biti posvećeno dramama, jedan književnosti za decu, a osmi romanu "Ubistvo u trouglu".

Takođe je dogovorenog da prvo kolo, četiri knjige, bude objavljeno 2001., a drugo 2002. godine.

Prve četiri knjige, po dogovoru, trebalo je da sadrže najpoznatije i najpopularnije Popovićeve komade. Odbrao sam, dakle, najčešće prikazivane komedije i ponudio odgovarajući redosled koji je uzimao u obzir i kronologiju nastanka dela, ali i određenu tematsko-motivsku povezanost komedija. U prvoj knjizi su se našli *Ljubinko*

i Desanka, Čarapa od 100 petlji, Sablja dimiskija i Smrtonosna motoristika; u drugoj *Razvojni put Bore šnajdera, Utva ptica zlatokrilja, Krmeći kas i Druga vrata levo*; treći tom sadrži komade *Bela kafa, Mrešćenje šarana, Kus petlići i Pazarni dan*; u četvrtom su *Kape dole, Mravlji metež, Tamna je noć i Komunistički raj*.

Slobodan Joković se javlja s informacijom da se Vojnoizdavački zavod prihvatio suizdavaštva i da će knjige biti štampane u Vojnoj štampariji. Likovna oprema povjerena je profesoru Bogdanu Kršiću.

S rukopisima drama ovoga puta nije bilo nikakvih problema. Sve drame su već bile objavljene u knjigama

Žika Milenković i Žiža Stojanović
u predstavi *Čarapa od sto petlji*,
režija Jagoš Marković, BDP, 1988.



ili časopisima osim komada *Mrvlji metež*, ali dobijen je primerak teksta iz Ateljea 212 gde je komad prikazivan.

Opet se javlja Slobodan Joković i detaljno me informiše o likovnom izgledu knjige. Kršić je predložio da se sve četiri knjige objedine u jednu, obimom zamašnu knjigu, ali će četiri celine biti odvojene i svaku treba da prati mali teatrološki komentar koji treba da napišem. Podrazumeva se da knjiga treba da ima i kratak predgovor (napisan i predat izdavaču) i pregled izabrane literature o Aleksandru Popoviću.

Knjiga se pojavila uoči Sajma knjiga 2001. I na Sajmu i docnije, na drugim smotrama izdavaštva, pobrala je priznanja zbog prelepog izgleda, a Bogdan Kršić dobio je niz nagrada za njenu likovnu i tehničku opremu.

Početkom 2002. javljam se Kragoviću radi dogovora o objavljuvanju druge knjige Popovićevih dela. Verzalpres se urušava, pritisci su veliki i sasvim je izvesno da će se ovaj izdavač ugasiti, veli Kragović. Ali, Vojnoizdavački zavod želi da preuzme već započeti izdavački projekat; pukovnik Slavoljub Jovančić, direktor Vojnoizdavačkog zavoda, pukovnik Svetozar Đurđević, glavni i odgovorni urednik i Slavica Đerić-Magazinović, urednik, pozivaju me na dogovor za drugu knjigu. Vojnoizdavački zavod želi da iznese posao do kraja, veli pukovnik Jovančić, ceneći značaj pisca i njegov doprinos nacionalnom pozorištu. Pukovnik Đurđević smatra da bi trebalo da i u drugoj knjizi priredimo samo Popovićeve drame, a ne romane za decu i detektivski roman *Ubistvo u trouglu*. Sa Slavicom Đerić-Magazinović definišem koncepciju druge knjige. U njoj će se naći manje poznati komadi ili dela koja su imala kratak scenski vek iz raznih razloga (rdava rediteljska postavka – *Sveti davo Raspućin*, *Mrtva tačka*, kratkotrajno postojanje pozorišta Magaza – *Uspomene Bise heriherke*). Takođe, biće predstavljeno Popovićevo dramsko pisanje za decu, kao i deo pisanja za televiziju.

Druga knjiga, dakle, po ovome dogovoru, treba da sadrži četiri sveske; u prvoj će se naći *Mišja groznicu*, *Nega mrtvaca*, *Ružičnjak* i *Baš-bunar*. Druga sveska će sadržavati *Uspomene Bise heriherke*, *Aferu Ljiljak*, *Svetog davola Raspućina* i *Mrtvu tačku*. Sveska posvećena

komadima za decu objaviće *Pepejugu*, *Crvenkapu*, *Snežanu i sedam patuljaka* i *Škrtag berberina*. Četvrta sveska doneće TV drame *Nameštena soba*, *Ančika Dumas*, *Svinjski otac* i *Izgubljena sreća*.

Urednica i priredivač lako i brzo su se dogovorili. Međutim, priredivač je ubrzo ustanovio da prikupljanje rukopisa uopšte neće biti lak posao. Problemi su nastali oko tekstova predviđenih za prvu i četvrtu knjigu.

Delo *Mišja groznicu* objavljeno je u časopisu *Scena* pod naslovom *Tamnavski parlog* i do sada nije prikazano. Aleksandrova supruga Nena insistirala je na promeni naslova, pozivajući se na spisateljevu želju da komadu da atraktivniji naslov. Priredivač je prihvatio sugestiju, ali je u zagradi naveo i naslov pod kojim je delo prvi put objavljeno. Drame *Nega mrtvaca* i *Ružičnjak* takođe su bile već objavljene. Ali, poslednja, testamentarna Popovićeva drama *Baš-bunar*, nije imala definisan oblik za štampanje. Ovaj komad režirao je sam Popović u Zvezdara teatru i prilikom proba prihvatao je dopune ili štrihove teksta koje su predlagali glumci. Otuda se razlikuju Popovićevo štivo sačuvano u porodici i tekst

Nenad Jezdić, Milica Mihajlović i Sergej Trifunović u predstavi *Ljubinko i Desanka*, režija Ninoslav Šćepanović, Atelje 212, 1996.



koji je prikazivan u pozorištu. Priredivač je, poštujući Popovićev princip da prioritet ima izvedeno delo na sceni, tekst koji je objavljen u knjizi zasnovao na tekstu koji se prikazivao u Zvezdara teatru. Glumac Miodrag Krivokapić ljubazno je ustupio priredivaču svoj primerak rukopisa i time omogućio da se ustanovi konačna verzija teksta.

Veći problem – pokazalo se nerazrešiv – nastao je kada je trebalo pronaći tekstove televizijskih drama *Ančika Dumas i Izgubljena sreća*. Popovićeva porodica ova štiva nije imala. Priredivač je zasigurno računao da će tekstove pronaći u biblioteci Dramske redakcije Televizije Beograd, gde se, ukoričeni, u tri primerka, čuvaju svi snimljeni tekstovi drama i serija. Najzad, priredivač je godinama i sam vodio računa o čuvanju tih štiva. Ali, naša zajednička nesreća, bombardovanje zgrade Televizije Beograd 1999., izmenilo je situaciju. Svi rukopisi – kao i sve drugo od važnosti za rad TVB – izmешeni su i rasuti po Beogradu na raznim lokacijama. Ni veliki trud Bojane Andrić i njenih saradnika u Redakciji za istoriografiju TVB nije urođio plodom, jer jedan broj rukopisa je nestao. Ni posle višednevne pretrage po raznim objektima tekstovi nisu nađeni. Priredivač je tada pridodao listi traženih scenarija i dramu *Crni petak*, verujući da će se, možda, pronaći primerak ove drame. Nažalost, ni obnovljena pretraga nije dala rezultate. Snimci drama postoje, pa je potpisnik dao nalog da se sa snimka "skine" dijalogista drame *Crni petak*, što je i urađeno. Dobijeno je desetak stranica dijalogova, bez oznake ko šta govori, u kome se ambijentu događa dramska radnja, i bez onih tananih Popovićevih didaskalija osenčenih ironijom. Drugim rečima, dijalogista ne poseduje validnost dramskog štiva, tako da je priredivač bio prinuđen da menja concepciju dela knjige.

Ali, veselnik se dosetio da ispita reditelje i glumce koji su se bavili ovim Popovićevim dramama. Ljubazna gospoda Stanković, supruga pokojnog Luleta, reditelja drame *Izgubljena sreća* pretresla je Luletovu rukopisnu ostavštinu i dramu nije pronašla. Dejan Mijač i Zdravko Šotra, reditelji drama *Ančika Dumas i Crni petak*, takođe ne čuvaju tekstove. Pozivani su "dostupni" glum-

ci Milena Dravić, Sanja Milosavljević, Nikola Simić, Goran Bukilić, Branka Petrić, Đurdija Cvetić, međutim niko od njih nije sačuvaо tekstove. Nikola Simić je ostavio mogućnost da dramu *Crni petak* čuva u vikendici, pa će, jednom prilikom, pregledati brdo rukopisa ... Nažalost, mnogi su glumci u međuvremenu umrli – Olga Spiridonović, Zoran Radmilović, Miloš Žutić – ali osnovana je prepostavka da i oni nisu čuvali tekstove televizijskih uloga. Priredivač se suočio s tvrdoglavom činjenicom da je nemoguće pronaći tekstove televizijskih drama!

Zbog toga je došlo do iznudenih izmena u izboru televizijskih drama. Uz *Nameštenu sobu* i *Svinjskog oca* objavljen je tekst drame *Trka s vremenom* koju je Popović napisao za TVB 1994. koristeći forme televizijskog spota, ali koja nije snimljena, nažalost, zbog nedostatka novca. Premda je pisana za televizijsko izvođenje, *Trka s vremenom* doživelia je pozorišno praizvođenje u Narodnom pozorištu u Kikindi 2001. u režiji Dragana Ostojića. Isti postupak prekodiranja televizijske u pozorišnu dramu izvršio je nedavno Egon Savin u Kruševcu s delom *Svinjski otac*, uspešno dokazujući da su Popovićeva štiva podjednako podatna i pozorištu i televiziji.

Druga knjiga izabranih drama Aleksandra Popovića je bila pripremljena za štampu i izdavač je preuzeo sve pripremne radnje. Urednik izdanja Slavica Đerić-Magazinović i priredivač pažljivo su "prošli" kroz sve Popovićeve tekstove, a Dejan Penić Poljanski priredio je pregled prvih izvođenja svih Popovićevih drama. Tada je priredivaču rečeno da nedostaju sredstva za štampanje i da se posao mora odložiti dok se nade novac.

Sticajem prilika, priredivač je tih dana, početkom 2003, bio u poslovnom kontaktu s Karić fondacijom, te je pomislio da bi ova institucija mogla da se zainteresuje za učešće u objavljuvanju druge knjige Popovićevih drama. Saopšto je Jasmini Mitrović-Marić, direktoru Fondacije, ovu ideju, i odmah naišao na razumevanje. Potom je predložio predsedniku Fondacije Milanki Karić da Fondacija materijalno pomogne objavljuvanje knjige, na šta je Milanka Karić odgovorila: "Zašto Fondacija ne bi bila suizdavač?". Ubrzo su obavljene formalnosti oko ugovora o saradnji Karić fondacija je posta-

la suizdavač i knjiga se pojavila upravo za Sajam knjiga 2003. godine. Bogdan Kršić je i ovoga puta nagrađen za lepotu knjige.

Oba toma izabranih drama Aleksandra Popovića predstavljaju veći deo njegovog opusa. Priredivač, međutim, veruje da bi trebalo uložiti dodatni napor i objaviti i treću knjigu s preostalim Popovićevim komadima uz koju bi, na DVD trakama bili i snimci televizijskih drama *Ančika Dumas*, *Crni petak* i *Izgubljena sreća*. Ovaj dodatak je značajan za buduće istraživače Popovićevog dramskog dela, jer bitno utiče na formiranje stanovišta o autorovoj poetici i preferenciji žanra melodrame; iako je, naime, Popović u dosadašnjim kritičkim i teatrološkim analizama označen kao pisac žanra farse, priredivač njegovih izabranih drama sve je skloniji da uz farsu ravnopravno prihvati i melodramu kao dominantan Popovićev žanr. Ovu tezu, razume se, tek valja razmatrati i dokazivati.

Najzad, neka bude zabeleženo da Popovićeva proza za decu tek čeka istraživača i izdavača, kao i kriminalistički roman *Ubistvo u trouglu* koji, napisan 1959. godine, predstavlja značajno ostvarenje u ovome literarnom žanru. Aleksandar Popović, pokazuje se nepunu dece-niju po njegovom odlasku, postaje bazičan dramski pi-sac koji je unapredio i pozorišno mišljenje i dramsku tehniku (ma kako se na ovaj sud mrštili učeni profesori dramaturgije) i time doprineo razvoju našeg pozorišta uopšte.

RADOMIR PUTNIK



Bora Todorović
i Ružica Sokić
u predstavi *Krmeći kas*,
režija Nebojša Komadina,
Atelje 212, 1966.

FENOMEN KOJI SE ZOVE ALEKSANDAR POPOVIĆ

ALEKSANDAR POPOVIĆ: NOVA ČITANJA

27

Velika je sreća biti savremenik Aleksandra Popovića, još veća sreća biti njegov glumac, a čast biti njegov prijatelj.

Zahvaljujući Nebojši Komadini upoznala sam Acu i njegovu veliku porodicu!

Sve je počelo davne 1966. godine sa predstavom *Krmeći kas* u režiji Nebojše Komadine, u Ateljeu 212.

Ceo moj život u pozorištu prožet je njegovim prisustvom i povremenim odsustvom.

Evo me u Karagiži, već peti dan. Aca je prisutan od prvog dana kada sam odlučila da spasem od zaborava neke moje drage saputnike na mom «safariju» kroz Scile i Haribde, kroz koje sam prošla u životu, a naročito u profesiji. Mislim da sam, ipak, na kraju, imala i sreće. Biti svedok i učesnik u jednom vremenu, koje su obeležili korifeji uma, pera, raznih talenata i ludila. Bilo ih je mnogo, većine od njih odavno nema. Usuđujem se da govorim o njima iz svih uglova iz kojih sam ih sagle-

daval. Veoma je opasno donositi sud o njima, jer to može da ograničava svakoga od njih, a ja želim da govorim bez ograničenja bilo koje vrste. Nisam književni kritičar ili pozorišni estetičar, ja sam bila njihov drugar, ortak, na sceni i u životu. Mislim da neću da preteram kad kažem da je Aca bio genijalac. Svesno, ne kažem genije, jer i Aca bi se sigurno na mene naljutio, rekao bi – «Molim vas Ružo, nemojte preterivati jer vam onda neće ništa verovati». Druženje sa Acom, Danjom i njegovim čerkama počelo je 1966. godine, kada smo Aca i ja dobili u Novom Sadu Sterijine nagrade. I danas čuvam tanjur od gipsa i keramike koje mi je specijalno za tu priliku kreirala Acina čerka. Sve devojčice su bile darovite. Od svih njih, uključujući i Acu, za mene je bila najzanimljivija njegova žena Danja, majka četiri devojčice – «specijalista za porođaje», kako je o sebi govorila. Bila je prava srpska majka prema kojoj se Aca odno-

sio sa velikim poštovanjem i uvažavanjem njenog mišljenja. Poslednju reč je uvek imala Danja. Ona ga je bezrezervno podržavala i volela. Ispričala nam je jednu anegdotu iz mладости kada je Aca bio na Golom otoku. Danja je rodila prvo dete kada su oboje imali 17 godina i bili u gimnaziji. Kada se Danja porađala, Aca je došao u porodilište u kratkim pantalonama i bio izbačen iz sobe porodilje kao balavac i huligan. To dete je, nažalost, umrlo, ali je Danja ubrzo rodila Milicu, koja je slikar i živi u Parizu, udata za kolegu.

Danja odluči da ode u Split sa Milicom, gde je Tito držao miting, i da sa detetom u kolicima probije kordon ispred tribina i klekne pred Tita i zamoli za milost da njenog Acu pusti sa Golog otoka da bi mogao da ishrani malo dete i ženu. I ona je stvarno to i uradila. Zaletela se sa kolicima u kordon Titovog obezbeđenja i samo ju je čudo spasilo da ne budu ubijeni i ona i dete. Naravno, odmah su je ščepali i odveli u zatvor. Kad su shvatili da je to zaista sumanuti pokušaj žene da spase tako-reći maloletnog Golootočanina, sve se srećno završilo.

Aca i njegova porodica živeli su kao hipici, boemi, otvoreni za sve pojave i ljude u njihovom okruženju. Kada je bilo para živeli su kao carevi, a kada je dolazila oskudica sekli su im struju i telefon. Neverovatni ljudi. Nisu imali ništa od racionalnosti života. Aca ne samo što je pisao unapred nego je i živeo ispred vremena, brzinom od 300 km na sat! Bila sam svedok i na neki način saučesnik u njegovom životu. Nije mi jasno ni danas kako smo uspostavili takav stepen otvorenosti i poverenja. Tu podrazumevam njegovo poverenje u mene, jer ja nisam imala šta da krijem. Poveravao mi je svoje opsesije prema ženama koje su nailazile i prolazile kroz njegov život. Bio je, na neki način, bojim se teške reči, ali nema druge – bio je erotoman. Ipak, Danja i on su bili nerazdvojni. Putovali su po svetu, boravili u Njujorku, kod La Mame, spavali po tavanima, zajedničkim sobama zajedno sa čerkama i kućetom, bili uvek raspoloženi i srećni. Malo gladni, malo siti, radoznali, neumorni putnici kroz prostor i vreme. (...)

Kada je Aca Popović počeo da poboljeva, sve je izgledalo bezazleno. Problemi sa srcem. Mi, njegovi pri-

jatelji, šalili smo se na račun njegovih srčanih problema. Znali smo da je njegovo srce veliko i da u njega može da stane mnogo žestokih amazonki. Ali, počele su komplikacije i ubrzo se ispostavilo da je Aca teško bolestan. Režirao je svoj poslednji komad *Baš bunar*. Igrali smo Ljiljana Blagojević, Ejduš, Krivokapić i ja. Bože, kako je bio isključiv kao reditelj. Nije dao da se briše ni rečenica. Ja sam navikla da čeprkam po njegovim tekstovima, čak sam se usuđivala da dopisujem i otpisujem. Mislim da sam se, igrajući u mnogo njegovih komada i serija, toliko saživila sa njegovim duhom i poetikom koja je bila orginalna i za mene veliki izazov. Mogla sam da se mešam i u njegovu dramaturgiju, da

Ružica Sokić i Zoran Radmilović
u TV seriji Aleksandra Popovića
Radanje radnog naroda.



premeštam, dopisujem i otpisujem. Tako sam se osećala kao neki koautor, reditelj, pa tek onda glumac. Živela sam taj život koji je Aca opevao. Na primer, u njegovoj antologijskoj TV drami *Nameštena soba* ja sam ceo jedan monolog prepisala iz jednog oglasa koji je izašao u crvenoj «Borbi», a ticao se Boke Kotorske i orih divnih mesta koja se sada zaobilaze zbog trajekta. Toliko sam uživala u toj rabi. Takvo iskustvo nisam mogla da imam ni sa jednim dramskim tekstom.

Svoj poslednji komad *Baš bunar* Aca mi je doneo jednoga dana, sa idejom da ga postavi na scenu Zvezdara teatra i da ga on režira. Već je bio jako bolestan. Miroslav i ja smo ga odgovarali od ideje da on režira, međutim, Aca je odmah rekao zbog čega on mora da se prihvati režije. Objasnio je da njegova velika porodica, takoreći, nema šta da jede i da je eto odlučio da se prihvati sām režije, kako je rekao zbog krajnje prozaičnog i banalnog razloga. Novca za projekat nije imao, to se odnosi na njegov honorar, jer ostale troškove će pokriti Zvezdara. Bilo mi je teško zbog njegovog stanja, ne samo materijalnih problema, već sama pomisao da je Aca neizlečivo bolestan me je mnogo bolela. Iz želje da mu pomognem, ja sam brzopletno kazala da će naći sigurno novac za njega.

Kada je moja prva euforija prošla, pošla sam od vrata do vrata, tražeći donatora za Acu. Podelu je Aca napravio za mojim okruglim stolom. Odmah je znao ko će igrati dve muške uloge: Ejodus i Krivokapić. Sa ženskim ulogama, nije bio sasvim siguran. Odmah mi je dao jednu od tih uloga, a Miki je iz pozadine doviknuo «Ljilja Blagojević». Aca je bio oduševljen. «Bravo, Ljiša», kako je zvao Blagojeviću. Bila sam očajna što ne mogu da nadem novac za Acu, a on je bio siguran da sam ja to već sredila. Ta mora je trajala duže, mi smo već uveliko probali. Bila sam prilično demoralisana i opet Miki uskače sa idejom da pokušam sa Novom demokratijom i Duškom Mihajlovićem. Oni su bili bogata partija s obzirom na Duškovu «Lutru». Pošto je Nova demokratija u mojoj ulici, sutradan pre probe u Zvezdari odjurim do njihovih prostorija da nadem Duška Mihajlovića. Bila sam sigurna da će od njih dobiti novac. Bila sam već u devet ujutru u njihovim prostori-

jama. Nažalost, Duško Mihajlović nije bio тамо, ali bili su njegovi saradnici i smatrala sam da nema razloga da njima ne iznesem problem – prosto rečeno da tražim da daju novac za Acu.

Bila sam odmah presečena i posećena! Saopšteno mi je od meritornog lica, ne znam kako se zvao taj funkcioner, da je «Lutra» odavno propala firma zato što je Duško Mihajlović stavio za direktore funkcione Nove demokratije koji nemaju veze sa ekonomijom i da su oni upropastili firmu.

Ja sam se skoro rasplakala kada sam shvatila da je i poslednja šansa propala.

U tom se otvore vrata jedne kancelarije i pojavi se Žarko Jokanović. Ja mu poletim u zagrljaj kao svom «kolegi» iz filma «Užička Republika» u kome smo igrali i nas dvoje, a on ostao zapamćen kao najšarmantnije dete našeg filma. Rasplaćem se na Žarkovom ramenu, hvalim njegove političke nastupe, naše barikade, i Žarko nije imao kud, za razliku od njegovog prethodnika – obeća. Njegovom partijskom kolegi nije baš bilo prijatno da ispadne pred mnom lažov, usprotivi se drugi put, vrlo oštro, da nije lepo da Žarko obećava nešto što ne može da ispunи.

Priznajem, bila sam razočarana i skoro sigurna da od toga neće biti ništa i kažem Žarku: «Znaš, uvažavam činjenicu da si želeo da pomognes i oprštam ti što si slagao, jer nisi znao kako da me otkačiš.» Odem prilično uvredena.

Desilo se čudo. Kroz dva dana zove Žarko Jokanović i kaže da je sve sredio, da sutra dolazi po Acu i mene da nas vodi na pravo mesto! Nije rekao detalje, to je trebalo da bude iznenadenje.

Aca i ja se nalazimo u zakazano vreme ispred Nove demokratije u Krunskoj ulici i moj dragi kolega Žarko pobedonosno nam otvori vrata velike, crne limuzine – pravac NIS Jugopetrol, direktno kod direktora Dragana Tomića!

Aca se drži za mene, ja za Žarka, ulazimo u prostorije NIS-a. Bila sam fascinirana bogatstvom enterijera, a u susret nam je žurno prilazio Dragan Tomić. Odmah nas je uveo u salu za svečane konferencije, doneli su nam kafu i sokove, a ljubazni domaćin je po kratkom

postupku prešao na stvar. Koliko? Šta to košta? Aca i ja smo se zgledali, ja stvarno na to nisam ni pomislila, i Aca je takođe bio zatečen, ali se vrlo brzo snašao i rekao: «Isto koliko dobija Duško Kovačević.» Ja pojma nisam imala koliki je honorar Duška Kovačevića, ali Aca je znao! Posle male pauze izgovori: «25 hiljada maraka». Ja progutam knedlu, Aca brzo nastavi, to je za tekst, režiju i muziku! Gospodin direktor Tomić sav ushićen, jer je verovatno očekivao veću cifru, skoči, pruži ruku našem velikom piscu da mu čestita i kaže: «Sutra će biti uplaćeno!»

Još malo smo popričali, g. Tomić mi je otkrio da smo išli u istu gimnaziju (III ženska i VI muška) da se seća iz tog vremena kada sam bila zvezda dramske sekcije.

Bio je od reči, novac je zaista ekspresno stigao na žiro račun našeg velikog dramskog pisca. To je jedna od epizoda našeg posla i apsurda, koji su neumitni pratioci naših života u vremenima kako kaže Pekić, «koje su pojeli skakavci».

Aca kao reditelj.

Aca kao reditelj bio je isključiv, škrt. Nije dao da se izbriše takoreći ni slovo njegovog teksta. Pošto sam ga uvek odvozila sa probe kući, gnjavila sam ga oko štrihova, želeta sam kao i ranije da se mešam u dramaturgiju, a Aca je shvatao režiju tako što je na svaku probu donosio nove dijaloge, menjao tekst. Glumci su to stoički trpeli. Aca je bio već jako bolestan, nervozan, mislim da je to bila jedna od generalnih proba, nešto oko muzike me je provociralo da reagujem nediplomatski. Usprotivila sam se njegovoj ideji. I on je pukao. Rekao mi je: «Vi ste jedna vucibatina, hoćete da mi upropastite predstavu». To me je pogodilo kao bomba. Briznula sam u plač. Ja retko glasno plaćem. Bila sam neutešna. Ljiljana Blagojević me je uveravala da je Aca tako ružno izleteo baš zato što me najviše voli. Nije mi bio ubedljiv njen argument. Bila sam povređena, nisam htela više da ga vozim kući. Stavila sam ga «na led» nekoliko dana. On je patio, izvinjavao se, slao poruke, Bila sam neumoljiva.

Dragi Aco, sigurna sam da je to deo ljubavi koju ste gajili prema meni. Ja sam bila vaš verni igrač na žici, a vi ste bili genije u dobru i u zlu. (...)

Ja sam vam brzo oprostila, pa kako i ne bih. Počastovali ste me svojim prijateljstvom. Ne znam ni danas šta ste to našli u meni da me udostojite svog poverenja, da me pitate za poneki savet, da pričamo telefonom. Znali ste da vas nikada neću izdati, da sam vam bila i ostala bezrezervni prijatelj, da će pokušati srcem, jer ja samo tako mogu, da vas opišem. Nisam pisac - ja sam samo glumac. Bila sam vaša prva Mileva, Gospava, Vasiljka, Karakondžula, Trta-mrta i kakve sve još vrtirepke niste izmislili. Voljom sudbine videla sam vas na samrtnom odru. Posle naše prve reprize *Bunara* ostavila sam vas u 12 časova u Zvezdari. Proveli ste težak dan. Zračenje, bolovi, ali došli ste da proslavimo reprizu sa vašim šeširom na glavi, belom svilenom maramom oko vrata, litrom najbolje votke, u društvu interesantnih dama. Pozvala sam vas da podete sa mnom, a videla sam vas srećnog. Vi ste se podigli nevoljno. Bili ste zdravi, ništa vas nije bolelo, veseli, kao nekad. Doviknula sam vam: «Ostanite, neću da vam kvarim». I sada vas vidim kako ste bili srećni i radosni što vas ostavljam u dobrom društvu. Otišla sam kući. Sutradan u pola devet zvoni telefon, teško se budim, mislim koji baksuz zove ovako rano - «Alo, ovde Sloba Stojanović, znaš Rule, tvoj pisac je noćas umro.» Odjurila sam u ulicu Radivoja Koraća, gde ste živeli. Mala garsonjera u kojoj ste živeli sa Nenom. Soba u kojoj je živeo i umro veliki pisac Aleksandar Popović. Neka se stide svi kulturne rege, sram bilo vlast, srpsku kulturu, srpsku elitu koja je dozvolila da jedan od najboljih srpskih pisaca umre kao kloštar. Bili ste setan, valjda ste znali da se bliži dan rastanka. Bili ste hrabri, strasni i grešni. Sami ste izgradili svoj duhovni život, bili ste pravi mislilac, filozof, originalan u svojim idejama. Ljudske sudbine su bile snovi vaše duše. (...)

Ružica Sokić



HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

DOBRO TEMPEROVANI REZIME



Izložba:

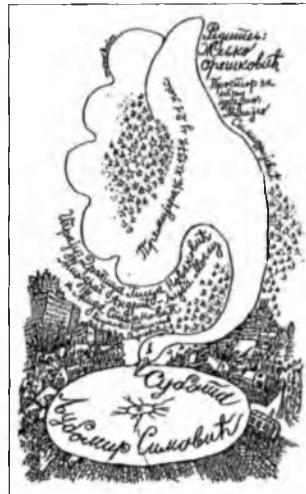
PUTUJUĆE POZORIŠTE
LJUBOMIRA SIMOVIĆA

Muzej pozorišne umetnosti Srbije

autor: Olga Marković

31

Iako nas je iskustvo naučilo da je promena vitalni pogon svih umetničkih obrtaja scenske avanture, to saznanje nam nije mnogo pomoglo da savladamo strah od surovo brze prolaznosti predstave, koju vreme neumitno briše, zajedno sa njenim dugo istraživanim osnovnim rešenjem, jedinstvenim kreativnim nijansama i, po svemu sudeći, teško ponovljivom ukupnom atmosferom. Koliko i samo pozorište, verujem, star je i onaj bezbroj puta otpevani refren u lakrimozno molskoj intonaciji o nepravednoj sudbini svega što se na sceni izvodi, jer je sve to u svojoj biti nalik cvetu lokvanja, po tome što je surovo vezano za trenutak u kome istovremeno i nastaje i prolazi, bez obzira na kvalitet. U te melodije spada i rezignatni zaključak da protok vremena ne poznaje razlike, već sravnjuje najznačaje predstave sa onima koje nisu ni vre-



dne pomena. Od njih podjednako ostaju samo fotografije, programi i isečci iz novina sa intervjuiima i pozitivnim prikazima (oni drugi se redje čuvaju), a sve to obavezno požutelo (malo ko izostavi taj pridev kojim se, u ovom slučaju, naglašavaju sućut i seta). U ovo doba elektronskih medija tome se dodaju i video zapisi, koji su, tu se slažem sa lamentom, tek ohladjena bleda senka nekad živog bića razigrane predstave na sceni. Možda su ti uveliko šablonizovani melanholični pripevi gorke samospoznaje u stvari prikriveni pokušaji izvesne poetizovane odbrane od onog nezaustavlјivog zamajca koji čini da jučerašnja pozorišna avantgarda već danas izgleda kao stari šešir, kako je svojedobno, s dosta oporog cinizma, duhovito primetio jedan britanski reditelj. No, uprkos svemu, pa i tom lamentuoznom, samosažaljivom otklonu, teatar u svojoj postojanosti dosledno prati humanu putanju. Pozorište, naime, jeste umetnost neposrednog toka vremena s kojim se uzajamno troši i menja, ali i punog kontinuiteta, jer njegovo delovanje ostavlja dubok trag koji se možda manje od materijalnih činilaca nameće prvom pogledu, što, s druge strane, nimalo ne utiče na njegovu trajnost.

Upravo tom fenomenu trajanja posvećena je i izložba *Putujuće pozorište Ljubomira Simovića*, poduhvat višestrukog značaja i isto takvih rezultata, kakve nam Pozorišni muzej u poslednje vreme često priređuje. Naziv izložbe, izведен iz naslova jedne Simovićeve drame, upućuje na to da je ona tematski usredsredjena na scen-

ska uprizorenja njegovog dramskog dela. Autor izložbe i kataloga, Olga Marković, marljivim sakupljanjem i promišljenim odabirom materijala, sklopila je bogatu i odlično dokumentovana izložbenu prezentaciju (82 eksponata) o različitim postavkama dramskih dela Ljubomira Simovića, na domaćim i inostranim scenama. U katalogu, koji je mnogo više od pukog vodiča kroz izložbu, nastojala je i uspela da na malom prostoru prikaže genezu dramskog stvaralaštva ovog pisca. Uz njegov auto-poetički osvrt na svoje početne dileme o tom književnom rodu i odlomke iz njegovih lucidnih komentara uz pojedine praizvedbe, tu su i iscrpljni podaci o brojnim varijantama rediteljskih i glumačkih čitanja, kao i izrazita uporišta i stavovi iz kritičkih analiza, rasprava i napisu, kojima se osvetljavaju i glavni tokovi recepcije dramskih tekstova i predstava.

Ovaj dobro zaokružen rezime nudi nam, kroz mnoštvo dobro obradjenih podataka, obuhvatan i precizan uvid u Simovićevo pozorišno putovanje. Pesnik Simović je poetsku metaforu očigledno veoma uspešno prilagođio scenskom dijalogu, tako da je i kao dramski pisac, svojim intrigantnim delom, postao pravi izazov za velike pozorišne stvaraocе, a zatim osvojio i višemilionsko gledalište. Prema navodima u katalogu, njegovi su komadi izvođeni na svim značajnijim scenama bivše Jugoslavije, u režiji istaknutih reditelja (D. Mijač, M. Trajlović, Ž. Orešković, E. Savin, V. Jablan, A. Jelaska, M. Erceg, Lj. Majera, V. Medendorfer), a te predstave su donosile



brojne nagrade i piscu i izvodjačima, ali i provocirale kulturnu javnost, uz nemiravale ustajale navike i prkosile provincialnom strahu od svake promene. Danas, kako se vidi iz popisa u Katalogu, skoro da nema sezone bez nove postavke neke Simovićeve drame, a pojedine su izdržale višegodišnje trajanje (*Čudo u Šarganu*, praizvedba pozorišta Atelje 212, imala je 250 repriza), a između te i nove inscenacije u istom pozorištu nije prošlo mnogo vremena.

Poseban uspeh ove izložbe je dokumentovani pregled izvedbi komada Ljubomira Simovića na stranim jezicima i scenama, kojim nam se otkriva da su postavljeni mnogo češće nego što se kod nas zna i da je ovaj dramski pisac doživeo ozbiljnu afirmaciju na svetskim pozornicama, a u nekim zemljama i veliku popularnost, što takodje ovde nije dovoljno poznato. Drame su mu prevedene i igrane na deset jezika. Osim evropskih prestonica i gradova (Pariz, Bratislava, Skopje, Strazbur, Lozana, Nitra, Lodj, Monpelje), izvedene su i na drugim kontinentima, u Kanadi (Toronto, Montreal, Kvebek), Južnoj Koreji (Seul, prevod Kim Đi Jang, režija Kaća Dorić), Maroku (Kazablanka) i mnogim drugim. Samo u Francuskoj, gde je Simović jedan od frekventnije izvodjenih stranih dramskih pisaca, njegovi komadi *Čudo u Šarganu* i *Putujuće pozorište Šopalović* doživeli su 36 premijera, od kojih su 34 inscenacije ovog drugog. U istom prevodu (Borka Legras i Anne Renoue) postavljane su u više poz-

rišta, u Belgiji, Švajcarskoj i Kanadi, uz učešće renowiranih umetnika. Najčešće je na repertoar dospevao njegov komad *Putujuće pozorište Šopalović* (oko 50 puta) i za taj bogato razudjeni tekst ne jenjava interesovanje (i ove sezone je premijerno izведен u Monpeljeju).

Izložba *Putujuće pozorište Ljubomira Simovića* pokazuje da je ovaj dramski pisac imao dobro more, kako kažu moreplovci, i već je uspešno proputovao dobar deo globusa. Putujuća avantura traje i u plan se svake sezone upisuju nove stanice. Sudeći po odjelicima o prijemu, vredelo je krenuti na to čudesno putovanje puno neizvesnosti, ali i aplauza.

I ova izložba je veoma vredan putopis.

VIDA OGNJENOVIC



NAPOMENA:
Sve fotografije
u ovom tekstu su iz predstava
u režiji Nikite Milivojevića



San letnje noći, Vilijam Šekspir
Budva Grad teatar 1997.





REDITELJI SU SREĆNI LJUDI

SA NIKITOM MILIVOJEVIĆEM,
U MUZEJU,
30. JANUARA 2005.

FELIKS PAŠIĆ: Dobro veče. Nikita Milivojević, reditelj.

NIKITA MILIVOJEVIĆ: Dobro veče.

FP: Kako se kaže "dobro veče" na grčkom?

NM: Kalispera.

FP: Nikita, to nije baš često sremačko ime?

NM: Nije ... Dugo sam verovao da je rusko, a u stvari koren je grčki, od Nike. Ali Nikita, to je danas uglavnom rusko ime.

FP: Pobednik?

NM: Da, Nike, pobeda ... Otac je bio veliki rusofil, kao i hiljade drugih u to vreme, on mi je dao ime.

FP: Po Hruščovu?

NM: Po Hruščovu.

FP: Nije, znači, po Mihalkovu?

NM: Nije po Mihalkovu... Kad je Mihalkov bio u Narodnom pozorištu i kad su nas upoznali, ja kažem "Nikita", on se nasmeje, misli šala, onda mu objasne da se stvarno tako zovem. "I još nešto" - kažem. "Vi

imate kćerku Nađu, a i moja kćerka je Nađa." Posle me je sa svima upoznavao, ambasadoru to pričao ...

FP: Kako to da te ruske veze nisu odvele u Rusiju, nego u Grčku?

NM: Ne znam. Nikad nisam bio u Rusiji. Ne znam nijednu reč ruskog. A ovo sa Grčkom? Put vas uvek negde vodi, vi pokušate da prepozname gde, vidite šta je za vas dobro ... ali, čovek to nikad ne zna. Grčka je stvarno nešto važno na tom mom putu, danas sam potpuno uveren da je trebala da se desi, upravo sve tako kako se desilo.

FP: Šta si ti, Sremac?

NM: Kada kažem da sam Sremac, tačno je. Kada kažem da su mi korenji iz Knina, i to je tačno. Moji roditelji su iz okoline Knina. Imam, znači, tu jednu miks varijantu, i ona mi se, nekako, čini važnom. Mislim da je važno što sam imao takvo "dvostruko" detinjstvo, jedan deo detinjstva provodio u Indiji, jedan dole, na selu, zato što kasnije ceo život iz te energije nešto dobijamo, iz tih slika koje upijemo u detinjstvu.

FP: Koje slike pamtiš?

NM: Pamtim ... Tamo recimo uopšte nije bilo struje, bile su petrolejke. Pamtim, recimo, taj mrak, noću uz petrolejke pre spavanja. Sve oko mene bilo je nekako surovo, divlje – kamen, sunce, zmije – a opet puno neke čudne strasti. Kao da ste u nekom Marakesovom selu. Polača je za mene stvarno bila "Makondo" ...

FP: Donja ili Gornja Polača?

NM: Majka je iz Donje, a otac iz Gornje Polače. To je samo tri kilometra razlike. Sećam se kako sam po najvećem suncu odlazio peške od sela do sela, onda uveče slušao neverovatne priče uz ognjište. Pričalo se da je deda znao jezik zmija. Napravi, kažu, štapom krug oko sebe, nacrtava ga na zemlji, onda zvizne i sve zmije iz okoline dođu i stave glavu na taj krug; nijedna ne ulazi unutra, a on stoji u centru kruga. Kad odrastate sa takvim pričama, to stvara jednu mitologiju posebne vrste u glavi ... Zato mislim da je taj "miks" bio za mene

srećna kombinacija. A zime sam, opet, provodio u Indiji. Ponešto od svega toga uvek ima i u mojim predstavama, taj mrak ili, recimo, sneg ...

FP: Da, često pada sneg u tvojim predstavama.

NM: Gotovo u svakoj. Fasciniran sam snegom, zimom. I vozovima. U predstavama ih stalno čujem. Sve to zajedno je jedna mala lična mitologija.

FP: A priče iz Indije?

NM: Priče iz Indije? I to je bilo slobodno, lepo detinjstvo. Ja sam dete koje je odraslo u dvorištu kuće. Ni dan-danas ne mogu da se priviknem na zgradu. Stan doživljavam kao mesto gde moram da budem. A kuću doživljavam kao kuću. Nekad se prevarim pa kažem "Idem ja kući", misleći na Indiju, a kuća mi, naravno, nije više samo Indija, kuća je tamo gde ti je porodica. Ali, za mene je ostalo da je kuća – kuća, to je u stvari mesto gde postoji neki arhetip, sa tvojim dvorištem, sa ulicom, roditeljima. Kako se kaže, u životu svaki čovek mora da napravi kuću, posadi drvo i ima dete.

FP: Drvo nisi posadio?

NM: Jesam, prvo sam posadio drvo, pa sam onda dobio Nađu, pa sam dobio Milaka, pa sad dovršavam kuću.

FP: Znači, potpun čovek?

NM: Pa, čim sam u Muzeju!

FP: Šta su tvoji roditelji?

NM: Majka je domaćica, ceo život je posvetila deci, potpuno. Odlučila je da bude uz nas. Otac je bio građevinac.

FP: Je li vas bilo puno u kući?

NM: Ne, nas dvojica, brat i ja. Brat je mnogo mladi. Otac je bio građevinac, svi koji su ovamo došli iz Knina, trbuhom za kruhom, bili su dobri majstori, poznati kao dobri majstori. Tada se mnogo gradilo po Beogradu, pa su tako dovoljčili jedan drugoga. Otac je imao šestoricu braće, svi su došli ovamo ... Jako je čudna ta

priča, neverovatna, zbog svega što se u međuvremenu desilo sa tim krajem, narodom: i oni koji su ostali dole da žive, odjednom su se, preko noći, našli ovde. Naši susedi danas u Indiji su ljudi koji su rasli sa mojim roditeljima, tamo, u Polači. Zajedno su proveli detinjstvo i sada zajedno provode starost. U međuvremenu, čitav život je prošao, čitava jedna stvarnost nestala. To mi je toliko nestvarna priča, sudsudina svih tih ljudi.

FP: Malopre, u sobi kod Ksenije (Radulović), pričao si priču o tome kako si preko pozorišta ponovo uspostavio vezu sa Kninom.

NM: Da, to je bilo kad sam se već upisao na Akademiju ... Bio sam na drugoj godini. Dejan Mijač je radio *Golubnjaču*, pisac je Jovan Radulović, čovek iz sela odakle su moji. Sticaj neverovatnih okolnosti. Dejan traži asistenta, kažu mu: "Ima jedan mali na drugoj godini, on je iz tih krajeva, dobro poznaje sve to, može ti biti od koristi." Dejan kaže: "Super, zovite ga." Ja domem. Pita Dejan: "Jesi li ti taj?" Kažem: "Jesam. Mene su poslali." On kaže: "Dobro, ja ovo radim, pa ćeš ti meni reći o tome nešto ..." Sećam se, na probama, nešto

ga pitaju, a on kaže, na primer: "Je l' ti znaš kako nose to za vodu na ledima?" Ja im pokažem. Dejan kaže glumcima: "Eto, tako uradite, čovek zna kako se to radi." Tako sam asistirao u čuvenoj *Golubnjači*. Danas svi znaju za tu predstavu ... Kod Bore (Drašković) i Dejana počeo sam, znači, da učim zanat. To je bila dobra kombinacija, pošto su različiti. Marija Crnobori je malo-čas rekla jednu divnu rečenicu, dok smo sedeli tamo pre početka, pričali razne stvari, o Grčkoj, o *Potpalublju*, rekla je: "Imao si sreće. Bolje je da nemaš nos nego da nemaš sreće." To je tačno. I u pozorištu treba sreće, kao i u životu.

FP: Kakve su, uopšte, bile tvoje veze sa pozorištem?

NM: Nikakve. Pozorišta u Indiji nije bilo, kao što ga ni sada nema. Nikakve dodire nisam imao sa pozorištem, apsolutno nikakve. Prvi put sam išao u pozorište kad su nas vodili u srednjoj školi da nešto gledamo u Zemunu. A tamo nam je, naravno, sve bilo interesantnije od predstave, kao svoj deci kada dođu iz nekog mesta gde nema navike da se ide u pozorište ... Onda se na prijemnom ispit u desilo nešto neobično. Ako za-

Anita Mančić i Nebojša Glogovac
u predstavi *U potpalublju*,
po romanu Vladimira Arsenijevića
JDP, 1996.



ista postoji nešto kao energija scene, ja sam je tada osetio, na prijemnom, u nekoj "šestici", tako se zvala ta učionica. I danas mogu da prizovem u sećanju taj prvi miris pozornice, reflektore, uzbudjenje zbog onoga što se dešavalo na sceni.

FP: Tu je i tvoj profesor Petar Marjanović, pazi šta govorиш ...

NM: Delimično i zbog njega o tome govorim, pošto me je i on nečemu naučio u životu ... Tada sam prvi put osetio kako scena ima neku svoju magiju. Prosto sam se zaljubio u celu tu priču: da nešto možeš da stvaraš u jednom izdvojenom prostoru, da uopšte postoji jedan takav, potpuno zaokružen, svet za sebe, da postoji mesto gde nešto možeš da kreiraš. Ja sve to nisam znao. Prvi put sam tada pomislio – i danas to mislim – kako su reditelji u stvari srećni ljudi! Mi smo nešto kao drugorazredni bogovi.

FP: Koliko znam, sreća je odigrala važnu ulogu i u tvom dolasku u Beograd.

NM: Ja sam novosadski đak ...

FP: Indija je na pola puta između Novog Sada i Beograda.

NM: Malo bliže Novom Sadu, deset minuta bliže.

FP: Zašto nisi studirao u Beogradu?

NM: Kada sam se kolebao između Novog Sada i Beograda, društvo me je povuklo u Novi Sad. To uopšte nije bila neka svesna odluka. Našao sam se u Novom Sadu zbog drugova, da im pravim društvo, ubeden da neću proći na prijemnom, samo ču njima ispuniti želju da idemo zajedno, a ja ču se posle upisati na književnost.

FP: Šta si želeo da budeš, pisac?

NM: Da, to mi je bila želja, da budem pisac ... ili roker! Želeo sam da studiram književnost, a na prijemni za Akademiju izašao sam najviše zbog tih svojih prijatelja, a onda je ispalо da samo mene prime. I ja se nađem u čudu. Prosto nisam znao: šta sad? Pozorište,

režija, sve to je za mene bila tabula raza. Ja sam htio književnost, pisanje mi je dobro išlo ... U stvari, meni sve to nije bilo baš sasvim jasno. Prvo sam mislio: ako već idem na taj prijemni, onda možda ipak bolje na filmsku režiju nego pozorišnu. Prema filmu sam, ipak, nešto osećao, film mi je pored književnosti bio druga strast, o pozorištu stvarno ništa nisam znao. Pošto je u Novom Sadu, kod Bore Draškovića, to bilo zajedno, mogao sam nekako da pomirim obe varijante, i sa društvom i sa sobom. A onda, kada su me primili, morao sam još i u vojsku i, da ne dužim ...

FP: Kako si se našao u Beogradu?

NM: U Beogradu sam se našao tako što su na Malom pozorju zapazili moju predstavu, *Hamlet mašinu* ... Miler se tada nije kod nas još igrao, moguće je da je to bila i prva predstava njegovog komada. Zanimljivo je bio rešen prostor. Publika je bila na sceni, a mi smo igrali u gledalištu. U Jugoslovenskom dramskom su tada imali problem sa trećom scenom koja se zvala Salon. Tu su se uglavnom izvodile monodrame. Želeli su da naprave jednu predstavu koja bi razbila takav imidž, pa su zaključili da bi bilo zgodno da možda ja u tom smislu nešto probam. Sećam se, kada sam prvi put ušao u Salon Jugoslovenskog dramskog, čim sam ušao, znao sam šta ču da radim. Instikt mi je šapnuo. Kad god sam u životu slušao svoj instikt, dobro me je vodio. Prosto sam znao da treba da radim Žaka ili pokornost Joneska, i to upravo na način na koji sam ga uradio. Stolovi da budu postavljeni u "P", gledaoci da budu gosti na svadbi kod Žakovih, služio se pravi domaći pasulj ...

FP: Oni koji su sedeli pozadi nisu stigli da ga probaju.

NM: Bilo je zamišljeno da svi dobiju, ali pošto je predstava uspela, dodali su još dva reda sedišta za gledaoce, pa su oni u drugom redu ostali bez pasulja.

FP: Bio je i hleb.

NM: Bili su i špriceri, tamburaši, prava svadba. Bila je to tada zanimljiva, na svoj način nova predstava. Sećam se kritike Vlade Stamenkovića u NIN-u, "Pobed-

nička mašta", značila je kao da sam dobio premiju na lotu. Svi imamo neki svoj početak, svako prođe kroz njega. Vidim tu i neke moje studente, i oni već prolaze kroz te svoje prve priče, mislim da ne postoji niko ko nije imao svoju prvu šansu, samo mora stvarno da bude spreman za nju. "Biti spreman – to je sve."

FP: Onda si radio još jednu predstavu u "Bojanu Stupici", ali ti ni ona još nije sasvim otvorila vrata Beograda.

NM: Nije ... Meni je sve to bilo strašno čudno. Napraviš jednu, drugu, treću predstavu, dobiješ fantastične kritike, ali još uvek nemaš kontinuitet, opet nešto čekaš, čekaš da te neko pozove ... Ali, dobro, tako sam shvatio da moram stalno da se borim iz početka. Napravio sam predstavu *Mario i madioničar* u "Bojanu Stupici". Imala je zaista ogroman uspeh, još veći od Žaka. Ima jedna divna priča, vezana za tu predstavu ... Pošto se predstava pročula, i svi su dolazili da je gledaju, jednom su, na neku reprizu, doveli i Rahelu Ferari, čuvenu našu glumicu. Ja tada još skoro nikoga nisam znao, tek sam počeo da upoznajem ljude iz pozorišta. I, sav ponosan i srećan što svi pričaju o mojoj predstavi, sretnem Rahelu u onom prolazu, iza zgrade, prema službenom ulazu. Kažu joj: "Rahela, da vas upoznamo, evo ovo je taj mladi reditelj." Ona stane, pogleda me, pruži mi ruku i kaže: "Mladiću, da vam kažem nešto (ja već unapred čujem kako mi govori da je predstava genijalna i slično) ovo je ... ovo je grozno!" Ja zanemiram. Kaže: "Jedva sam izdržala. To kako vi mučite te jadne glumce, pa to je strašno!" Kažem: "Izvinite." – "Ne, ne ... Da vam kažem: ali, vi ćete biti veliki reditelj. Zapamtite šta sam vam rekla." Sećam se toga, zapamtio sam. Ne znam, možda je htela samo da popravi ono na početku. U svakom slučaju, zbog uspeha *Marja* dobio sam ponovo šansu u Beogradu. Ali, stalno su između bile pauze, po dve godine čak. U međuvremenu odem u Šabac, pa u Niš, Kruševac ... U Nišu sam radio *Spasene* Edvarda Bonda. Ne znam kako su mi sve to tamo dozvolili. Da sam ja bio na mestu upravnika ... Verovatno nisu ni znali kakvu predstavu ču da pravim. Predstava je bila prava bom-

ba, skandal u pozorištu, nije ličila ni na šta što se tamo igralo godinama, čak su pisali neku peticiju protiv predstave, posle premijere ... Ja, u stvari, o tome nikada nisam razmišljao, uopšte nisam bio svestan toga gde dolazim, u kakvu sredinu, grad, pozorište, ništa nisam unapred planirao. Zato mislim da je važno da čovek, naročito kada počinje, ide za svojim srcem, da radi stvari za koje veruje da treba da ih radi. Jednom sam, još kao student, čuo rečenicu: "Pozorište je tamo gde si ti." Ja sam, stvarno, verovao u to i tako sam se ponašao, i u Šapcu, i u Nišu, i u Vršcu, bilo gde. Mislio sam: tamo gde dodem, praviću ono što bih htEO, neko svoje pozorište! Nema veze kakvi su glumci, šta to pozorište igra, šta ima ili nema na repertoaru ... *Spaseni* su bili ekscesna predstava, sećam se, sa nekim porno insertima, na ogromnom video-bimu, sa preglasnom muzikom neprestano, vozio se i nekakav ogromni motor po sceni, na njemu je kao suvozač bila moja današnja supruga, igrala je u toj predstavi, tu smo se i upoznali. I Kokan je ovde (Kokan Mladenović – prim. F. P.), oni su iz te iste glumačke škole u Nišu, ista generacija, verujem da se i on seća predstave, mada mislim da se ni njemu sve to zajedno nije baš preterano dopalo ... Meni je to, u svakom slučaju, bila važna predstava. Uopšte, sve te predstave, kao *Spaseni*, Ćelava pevačica, *Roz i Gil su mrtvi*, Život je san, pa *Sedmorica protiv Tebe* ili *Emigranti* – ispod pozornice, u podrumu Beogradskog dramskog pozorišta – dovele su me do *Potpalublja*, do *Banovića Strahinje*. Tačno znam gde sam nešto novo probao; ako i nije uspelo, nije važno, sledeći put sam opet probao, negde drugde, nešto drugo, pa je uspelo. Mislim da je to najvažnije: kada već dobijete šansu, morate da probate nešto vaše, što vi želite. Danas je to veliki problem.

FP: Da li su *Spaseni* uspeli?

NM: Za mene jesu ... Ako nešto stvarno iskreno radiš, ako veruješ u to, glumci to odmah osete, onda ima šanse da energija pređe sa glumaca preko rampe na publiku. Ta energija, naravno, postoji. I uvek dodirne nekog, bar jednog, ili nekoliko ljudi, svejedno, ali oni odmah osete: E, ovo je novo, zanimljivo, drugačije!

Stalno o tome govorim svojim studentima, već i preterujem: neka probaju, neka rizikuju, makar i napravili grešku. Samo da ne razmišljaju kalkulantski: Ovo bi moglo da uspe ... tri, pet glumaca, to sad ide dobro, ovo će da prođe, dopašće se publici, ovaj pisac, stil, sada je to "in"... Takva strategija je, u stvari, izdaja.

FP: Imаш običaj da kažeš da je svaka režija jedna tvoja duboko lična priča.

NM: Da.

FP: Te priče nalaze tebe ili ti nalaziš priče?

NM: I jedno i drugo. To je sve u vezi sa ovim o čemu razgovaramo: ako je nešto istinito, ako ti je stvarnoстало do toga, to će neko prepoznati. Verujem da u tim duboko ličnim stvarima ljudi najviše prepoznaju sebe, neke svoje strahove, želje. Zato, valjda, i dolaze u pozorište. Evo, recimo, *Potpalublje*. Za mene je to stvarno bilo: ili – ili, ili to ili ništa. Odjednom se pojavila priča koju sam čekao, jer u jednom trenutku više nisam znao kako da artikulišem sve ono što se dešavalo tih godina. Užasno sam želeo da napravim predstavu direktno o tome što smo tada svi živeli, ali nisam imao tekst. Onda se desilo da mi se život potpuno poklopio sa pričom iz *Potpalublja*: živeo sam iza zaključanih vrata, zbog vojnog poziva, supruga mi je bila u drugom stanju, čekali smo dete – baš kao junaci predstave.

FP: Nije li opasno kada se reditelj suviše emotivno veže za svoju predstavu?

NM: Znam da postoji i druga, potpuno suprotna teorija koja kaže da prvo treba sve lično odbaciti. Što se više distanciraš, to bolje. Nemam ništa protiv toga, svako radi onako kako mu najviše odgovara, kako je blisko njegovoj prirodi. Najvažnije je da slušaš sebe. Ali, uvek mora da postoji razlog zašto nešto radiš. Ja bez tog unutrašnjeg razloga ne mogu. Probao sam, nije išlo. Kad god sam slušao i pratilo taj unutrašnji impuls, uspevalo mi je da napravim nešto važno. Svaki put kada sam drugaćije radio, nešto zapne ili propadne.

FP: Kada je ta predstava, *U potpalublju*, prikazana na Bitefu, nemački kritičar Herman Taisen postavio je pitanje: zašto Nikita Milivojević ne poziva na neslaganje, takoreći na pobunu na sceni? Zašto se mladi ljudi povlače, zašto moja kućica – moja slobodica, zašto u tom smislu nisi angažovan?

NM: Ma, on ništa nije video, kao inače što vide – sve pogrešno. Ako je nešto u tom trenutku zaista bilo neka pobuna, bila je ta predstava! Ta priča je imala svoju pobunu, a ne neku koju je taj kritičar htio da vidi. Pa, prvo što se desi, odmah na početku predstave, desi se da se ta "kućica" pocepa na dva dela! Upravo o tome se radilo. Toliko je sve bilo neshvatljivo, sve što smo tada živeli ... Iz sata u sat sve se menjalo. Nisi, prosto, mogao da prepoznaš je li to tvoj život, jesli li to ti. Ljudi budu negde uveče sa društvom u kafeu, a ujutro su na frontu. Onda ih sa fronta vraćaju, ili u kovčezima ili kao invalide. To je bilo *Potpalublje* ... Pričali smo tu priču. Ali, sećam se i šta je Otmar Krejča govorio o predstavi. To je na sve ostavilo mnogo veći utisak nego ono što je pričao taj kritičar. Ne zato što je Krejča dobro govorio o predstavi, već zato što osetite da govori neko ko je persona. Odjednom više ne važi ništa od onoga što su drugi rekli. Zato je Krejča veliki reditelj, jer je autentičan; i kada režira, i kada govorи svoje utiske, vidite da je od onih retkih ljudi koji u svemu ima orginalnost. Na kraju tog Bitefa, na pitanje šta je bio dogadjaj Bitefa, Daša Kovačević, tada kritičarka "Politike", odgovorila je: "Ono što je Krejča pričao o *Potpalublju*." Kad god sam mogao, gledao sam da provodim vreme sa takvim ljudima, jer su jedino oni dragoceni. Dragoceni su zato što nose sa sobom autentično iskustvo. Znam mnogo ljudi koji su ostarili, a kao da nemaju nikakvo iskustvo. Zato što iskustvo nije nešto što dolazi s godinama, nego nešto što dolazi, čini mi se, posmatranjem. To nema veze sa znanjem.

FP: S tom predstavom se život na neki način upleo u pozorište. Izgubio si glumca. Mislim na Rastka Lupulovića, potonjeg oca Ilariona.



Dragan Mićanović
u predstavi *Tesla, Miloša Crnjanskog*,
Madlenijanum 2005.

NM: Ilarion je jedan od najoriginalnijih ljudi koje sam u životu sreо. Kad biste me pitali – "Kakav bi voleo da budeš, da nisi ovakav?", odgovorio bih: Eto, kao on. Neverovatan čovek. Njemu je tada, kada smo radili tu predstavu i družili se, bilo dvadeset godina, možda nešto više, a činilo se da je već imao iskustvo nekoga ko za sobom ima ceo jedan život. I skustvo nije stvar znanja. O bilo čemu da ste ga pitatali, on je imao svoje mišljenje, svoj stav. Po tome ga pamtim. I sada, kada dođe povremeno, sa kamilavkom i u mantiji, vidite

čoveka koji kao da dolazi iz nekog drugog vremena. I dalje priča tako jednostavno, ne mistikuje ništa. Prosto je dodirnut nekim božjim darom, u svemu... On je u to vreme bio i frontmen jedne poznate grupe u Beogradu. Fenomenalno je svirao gitaru. Kad smo se poslednji put videli, pitam ga: "Je l' uzmeš gitaru ponekad, kad svratiš do kuće?" Kaže: "Da ... Zamisli, nisam sve zaboravio, prsti još pamte."

FP: Da li te je iznenadila njegova odluka?

NM: Moram da priznam da nije ... Mi smo zaista postali dobri prijatelji, stvarno dobri, noćivali i danjavali zajedno, čak me je vodio na svoje probe, nagovarao me da postanem član njegovog benda, baš smo se sprijateljili. Tako mi je jednom prilikom pričao i o tome kako je neko vreme proveo u Dečanima i da te trenutke ne može da izbiriše iz sećanja. Nekako se desilo da je, otprilike dve nedelje pred premijeru, bila slava manastira Dečani, pa me je zamolio da ode na dva-tri dana tamо. Ali, da to ne bi remetilo naše probe, dogovorili smo se da o tome ne pričamo. Međutim, u pozorištu ništa ne možete da sakrijete. I onda su počeli strašni pritisci da ga menjam. Kao, sutra će opet biti neki crkveni praznik, pa će on opet reći: Ne mogu večeras da igram. Tada sam shvatio, i to mi je mnogo puta kasnije pomoglo, u raznim situacijama, da postoje trenuci kada moraš do kraja biti čvrst, ne smeš napraviti kompromis, nikako. Rekao sam: "Ili Rastko, ili nema predstave!" Oni kažu: "E, onda neće biti predstave!" - "Dobro, u redu." Onda su počeli pregovori. Ima, govorili su, i boljih mlađih glumaca – Rastko je tada bio treća ili četrta godina – zašto toliko insistiraš na njemu? Zato, rekao sam, što je fenomenalan, prosto je neodoljiv. Predstava je bila pred premijerom, znao sam šta je napravio; napravio je čudo, ne dobru ulogu, nego kreaciju. Kreacija je nešto više, nešto što prelazi granicu, ona je pormak, ide prema nečemu genijalnom. Sukobi su bili baš neprijatni, tvrdi ... Ali, nisam htio da popustim. Rastko se u međuvremenu vratio, nastavili smo, imali smo premijeru, i sve je bilo kako je već bilo. Dogovorili smo se da kao sledeću predstavu radimo *Hamleta*. Imao sam utisak da

skoro i nemam šta da se spremam za *Hamleta*. Narančno, preterujem, ali činilo mi se da je to što on govori, kako se ponaša, da je to - *Hamlet*. Kroz njega mi je sve bilo nekako jasno u *Hamletu*. Pošto je već bio kraj sezone, on je rekao da će to leto ponovo da proveđe u Dečanima, i otisao je. Onda mi se kroz dva meseca, negde pred početak sezone, jedne večeri javio telefonom: "Gde si, kako si, prijatelju, šta radiš?" Kažem: "Dobro. A gde si ti?" On kaže: "Evo me, još sam u Dečanima." Pitam: "Šta ima novo?" On kroz smeh kaže: "Imaš stolicu negde u blizini?" – "Što, je l' baš treba da sednem?" – "Mislim da treba." – "Reci!" Kaže: "Znaš, ja sam odlučio da ostanem u manastiru." Ali, i pre nego što je to izgovorio, sekund ranije mislim da sam znao da će upravo to da mi kaže. Čovek je pripadao tom prostoru ... mislim da je on srećan tamo.

FP: Jedan reditelj uverava, kao i ti, da ima konstrukciju neke predstave tek kada nađe rečenicu-vodilju u komadu. Znam koja je to bila rečenica u *Banoviću Strahinji*.

NM: "Moja priča je suviše mala u toj vašoj velikoj priči." Zbog te rečenice sam pomislio: Ovo sada treba da radim! Samo zbog te rečenice. Pre toga, u *Sedmorici protiv Tebe*, bio je to stih: "Žive istine su slike moga sna." Postoji rečenica koja vas obeleži, to može biti i jedna reč, koja kao da vam otvoriti vrata za celu predstavu, samo udete ... Ja sam *Sedmoricu* režirao od slika jednog svoga sna, u stvari noćne more, to je jedna od najužasnijih noćnih mora koje pamtim. *Sedmorica* su bila "slike moga sna".

FP: Koja ti je rečenica otvorila vrata u Kalderonovom komadu *Život je san?*

NM: Otvorio mi ih je sâm naslov. Sâm naslov bio je ulaznica za sve dalje, to je bila neka šifra koja je pokrenula maštu ... Uopšte, tih godina sam radio predstave koje su uvek bile na ivici, fantazmagorične, uvek je postojalo nešto u predstavi što bi odjednom skliznulo u neku drugu, paralelnu stvarnost, tako da više tačno ne znate sa koje ste strane. *Banović Strahinja* je bio koliko proizvod jednog odredenog trenutka, toliko i

mногих godina. Nedavno me je profesor Petar Marjanović pozvao da pričam njegovim poslediplomcima o *Banoviću Strahinji*. Bilo je jako interesantno. Sve vreme sam morao da se trudim da ih prvo vratim u one godine, da im objasnim zašto smo to uopšte radili, pa tek onda zašto baš na taj način.

FP: Prema indikaciji, ta predstava će se odigrati sledeće godine, 2006, u ono vreme u nekoj dalekoj budućnosti. Izgleda da je budućnost stigla nešto raniјe.

NM: Da, bili smo i prilično pametni u toj predstavi, izgleda. Na početku je to delovalo kao dobra dosetka, originalna, rekao sam glumcima: "Dešavaće se deset godina kasnije, 2006." U stvari sam mislio kako je deset godina i dovoljno dugo vreme, ali, znajući kako istorija ovde funkcioniše, istovremeno i kratko. Ako se stvari i budu menjale, neće se menjati ni brzo ni lako, bar ćemo videti šta ćemo kroz deset godina dobiti u odnosu na našu predstavu. I evo, danas imamo to što imamo, u suštini isto: bahate bogataše, korumpirane političare, jer to je vlast ... Priča o vlasti uvek je jedna te ista priča, to smo naučili kod Šekspira. Predstava je, stvarno, pogodila trenutak – i ta rečenica i sve drugo... Tu je i Brana Liješević odigrala važnu ulogu. Ona je žena koja ima neverovatan instinkt kao producent. Pošto je tu, samo kratko to da ispričam, jer je važno. *Banović Strahinja* je trebalo da bude koprodukcija sa Crnogorskim narodnim pozorištem. Dogovarali smo se sa ljudima iz pozorišta, a onda su oni odjednom odustali, iz potpuno nepoznatih razloga. Zvali su me da dodem u Budvu da se dogovorimo, sedeli smo u jednom restoranu, i uopšte nismo o tome pričali. Sedeli smo i pričali o svemu i svačemu, samo ne o predstavi koju treba da radimo. Ja sam bio u čudu. Pogledam Branu, vidim da ni ona ne razume najbolje šta se dešava. Onda je šarmantno rekla: "Pošto nam razgovor ovde baš ne ide, da promenimo lokal, pa će nam možda krenuti!" Čim smo pošli, uhvatila me je ispod ruke i tiho rekla: "Nemoj da se nerviraš. Ako oni odustanu, ja ću uzeti predstavu, to će biti naša predstava." Dala

mi je signal: što god bilo, radićemo predstavu! Osetila je da treba to da mi kaže. I zato sam joj veoma zahvalan ... Predstava je osvojila mnogo nagrada, gostovala van zemlje, proglašena predstavom devedesetih, sve to je i njena velika zasluga.

FP: Kako je pisac, Mihiz, reagovao na radikalne intervencije u njegovom komadu?

NM: Mihiz se tad već bio zatvorio i nije izlazio, nije komunicirao sa javnošću, tako da smo kontaktirali telefonom, javio bi se svaki put kad bih ga zvao. Prvo sam ga, naravno, pitao za dozvolu da li uopšte mogu nešto da menjam. On me je pitao: "Šta?" Rekao sam da bih menjao to, to, to ... On kaže: "Uh, pa ti sve ponovo pišeš." Kad sam mu ispričao kako sam zamislio predstavu, rekao je da mu zvuči zanimljivo: "Ajde, uradi kako misliš, čini mi se da znaš šta hoćeš, da ti to vidiš kako treba ... I javi mi se. Radi šta hoćeš, samo napravi dobру predstavu!" Povremeno sam ga izveštavao

o tome šta radim, kako napredujemo, stalno sam dobijao zeleno svetlo za dalje. Na premijeru je poslao Duška Kovačevića kao svog izaslanika. Duško mu je prvi preneo glas: sjajna predstava, fenomenalna! Onda smo se čuli ujutru, čestitao mi je, bilo mu je jako drago. U stvari, osetio sam kako je iz te svoje zatvorene kuće stalno želeo da nekako bude sa nama, da pratiti šta se dešava na probama, kao pravi pozorišni čovek ... Drago mi je što se na kraju sve to završilo sa njezinim dobrim osećanjem o svemu. Posle smo se još nekoliko puta čuli. Nije više nikoga primao, čak ni Duška. Nismo se nikad upoznali.

FP: Tvoji izbori su veliki, je li tako?

NM: Pa da, moglo bi se tako reći. Veliki pisci, veliki naslovi ... U stvari, najteži. Tome su me učili. Sada ja to pričam svojim studentima: jedino na najtežim stvarima napreduješ. Kada se lomiš, tražiš rešenje, misliš, mučiš se, pokušavaš da shvatiš šta je ispod prvog

Ljiljana Krstić
i Svetozar Cvetković
u predstavi
Banović Strahinja
B. M. Mihiza,
Budva Grad teatar, 1997.



sloja, tada treniraš mozak na jedan drugi način. Sećam se, dešavalо mi se da sedim sám u sali pre probe i mislim: Šta ћu sad kad dodu glumci? Odakle da krenem? Kako bi bilo dobro da neko otkaže, ne dođe, da dobijem još jedan dan, da smislim neke stvari. Danas mi je jedino to izazov: što teže, to bolje, jedva čekam da počne proba. Ponekad mi se čini da reditelju za ove površne stvari, koje sve više igramo, ako je vešt, zanatski vešt, ne treba više od pet-šest proba. Tu i nema ozbiljnog rediteljskog posla. Nešto malo ubrzate, ubacite neku zanimljivu, maštovitu rekvizitu, tačnu pauzu i – to je to, ništa posebno. Pravi rediteljski posao je mnogo više. To je ozbiljan posao, i vrlo težak posao, za koji je potreban poseban dar. Mogu i glumci, i pisci, svi mogu da režiraju, ali kada oni režiraju, to je ipak nešto drago.

FP: Kad si se najviše namučio?

NM: Ne znam. Uvek se mučiš. Sa *Karolinom Nojber* je bilo zanimljivo. Nebojša (Romčević) je napisao tekst koji je imao dvadeset i nešto likova. Ali, u njemu su, kao i obično, bile samo dve-tri stvari do kojih mi je stalo.

FP: Na primer?

NM: Na primer, ona scena iz Eshila, kada Seljak govori stihove, baš iz *Sedmorice*: "Ah, bogovi, božice, od zla branite nas ..." Pera Kralj je to sjajno igrao! Onda, naravno, čuvena rečenica: "Pljujem ja na pozorište kojem ste vi publika." Rekao sam Nebojši: "Prošrimo tu rečenicu u čitav monolog, a od svih ovih likova daj da napravimo osam-devet, ne treba više." Mislim da me u početku uopšte nije shvatio, kao svaki pisac, najvažnije mu je bilo da se komad radi. Kažem mu: "Mogu li ja to da ubacim malo u kompjuter, pa da ti vidiš u kom smjeru mislim da treba da ide?" On kaže: "Naravno, čoveče, radi šta hoćeš. To će biti sjajno." Pisci uvek tako na početku kažu ... Jedno dve-tri nedelje sam radio na tekstu. Pošaljem ga Nebojši, a onda čujem na telefonskoj sekretarici poruku: "Nebojša ovde ..." Muca. "Pa zanimljivo je ... Trebalо bi da se vidimo." Meni sve jasno. Javim mu se, kaže: "Dodi kod mene, da ne pričamo telefonom." Odem kod Nebojšе. Počeli smo uveče oko jedanaest, a završili smo ujutru oko pet. Pošto sam mu

tekst bio poslao mejlom, rekao mi je na kraju da je mislio da su se pomešali fajlovi. Činilo mu se sve to što sam uradio nemogućim. Morao sam da mu objašnjavam svaku rečenicu. Kaže: "Pa, ja to uopšte nisam pisao iz tih razloga." Kažem mu: "Probaj sad da misliš na ovaj način." Onda se posle nekoliko dana javio, i po tonu sam odmah osetio da je sve drugačije: "Ma znam tačno šta je. Tek sad razumem šta hoćeš ... Biće super, videćeš, donosim ti novu verziju." To mi je, recimo, bila zanimljiva, inspirativna saradnja.

FP: Mrtvi pisci se ne bune ...

NM: Sve je to vrlo delikatno ... I dalje se lomimo oko toga šta je tekst predstave, a šta tekst pisca, dramski tekst. Ja sam, u stvari, loš sagovornik na tu temu, pošto stalno nešto menjam u tekstu. Predstava je za

Anita Mancic u predstavi *Karolina Nojber Nebojše Romčevića*, Budva Grad teatar, 1998.



mene posebna, autohtona celina, novi medij. Kad čitate tekst, on potpuno drugačije zvuči na papiru. Reč ima drugi kvalitet, drugu energiju na papiru, drugu na sceni, a drugačiju, opet, u kompjuteru. Dok radim na tekstu u kompjuteru, ja u stvari pokušavam da svaku reč ponovo, na svoj način dodirnem, tako što je ponovo otkucam, jer je onda drugačije čujem. Međutim, u jednom trenutku sve to ipak moram da izvučem na papir, jer ne mogu više da ga gledam na monitoru, da bih shvatio kako to sad sve zaista deluje, na papiru. Po nekoliko verzija uradim. Ali, tek sa glumcima tekst postaje ono pravo, još nešto – živi jezik. Možete ga izgovoriti brže, glasnije, sporije, sa pauzom. Možete da napravite neverovatne slojeve oko svake reči. Možete da radite što god želite. Jednom napisan tekst uvek ostaje takav kakav je. Predstava je ipak jedna nova alhemija. Meni se to nekako nameće dosta jasno, ne znam čemu zapravo sva ta gužva oko nedodirljivosti teksta. Naravno da se uvek trudim da sačuvam duh dela, da razumem pre svega šta je pisac htio. Zašto bih inače izabrao baš tog pisca, a ne nekog drugog? Ako sam ga već izabrao, znači da mi je upravo njegov tekst u određenom trenutku važniji od bilo kog drugog.

FP: Čehov je tu, prepostavljam, tvrdi orah.

NM: Čehov je definitivno najtvrdi orah. Radeći Čehova, mislim da sam naučio mnogo toga. Eto, recimo, kod njega ne možete da uradite apsolutno ništa sa tekstrom ako niste dobro rastumačili o čemu on to govori. Prosto ne možete, predstava vam se ne da. Krenete jednim smerom, ali shvatite da ne ide, morate da se vratite. Ne možete čak ni da pomerite, ili premontirate rečenicu. Čehovljeve rečenice imaju neku svoju, jedino moguću, unutrašnju logiku. Veliki pisci uvek znaju kuda vas vode, treba samo imati sluha pa to čuti. To je kao kad te veliki glumac upozori da mu nešto ne prija, nešto ne ide u dobrom pravcu. Samo glup reditelj to ne čuje i ne uvažava ... Interesantno, ali imao sam slično iskustvo i sa Joneskom, kod koga se čini da je sve moguće, kad sam radio Čelavu pevacicu. Na početku sam sve bio okrenuo na glavu, hteo

sam da bude atraktivno, nije išlo. Tri dana smo srečni, sve nam se čini zanimljivim, a četvrtog dana vidim da već svi sumnjaju, a niko neće da mi kaže. Previše je sve spolja, nekako namešteno, ide tromo, jednostavno ništa ne valja, svaki dan sve gore i gore. Ponovo uzmem tekst, a tamo lepo piše, prva rečenica: "Mister Smit sedi i čita novine, gospoda Smit štrika." Samo to nisam probao, sve ostalo sam probao! Dođem sutra na probu, kažem glumcima: "Gospodo, uzmite to za štrikanje, a vi čitajte novine." Žena uzme pletivo i počne da plete, onda rukom uradi ovako, i dalje govori tekst, ali neprestano, svako malo vremena, uradi taj isti pokret rukom ... Neverovatno, odjednom je sve profunkcionisalo, i to bolje od svih mojih izmišljotina. Samo taj jedan pokret rukom, žena tačno zna kako se plete, i samo to radi, ništa drugo, u kombinaciji sa rjenim tekstrom, sa Mister Smitom koji čita novine, delovalo je neodoljivo, tolikoapsurdno da smo padali od smeha! Uvek se treba vraćati piscu.

FP: Šta se dešava kad reditelj ne osvoji glumca?

NM: Ne znam. Naš zadatak je da ga osvojimo. Ne zato što je to kao neka strategija, nego zato što je naš posao takav, interaktivan, podrazumeva razmenu. Nikada ne zname šta glumac može da vam ponudi. Morate da imate razne mehanizme i strpljenja za ono što se zove rad sa glumcima, da tu nešto dodirnete. Onda možete da dobijete neslućene stvari. To se ne može naučiti iz knjiga, ni na Akademiji. To morate da učite u svakoj predstavi i na svakoj probi, ponovo, iz početka. I to je najlepše u ovom poslu. Stvarno. Dešavalo mi se da su mi u startu govorili: A, teško ćeš sa njim, ili sa njom, nema šanse, videćeš. Nikad nije bilo tako. Moje iskustvo je potpuno drugačije. I ovde, i u Grčkoj, i u Sloveniji. Evo, desilo mi se na poslednjoj premijeri u Atini. Glumac koji je igrao Čebutikina, legenda, ima oko sedamdeset godina, ali neviden namčor. Sedimo, ovako, svi za stolom, čitamo, on sa ove strane, i što god ja kažem, ostali prvo pogledaju u njega, naročito njegovi studenti, kako će on da reaguje, pa onda pogledaju u mene. Vidim da tako neće ići. Postavio sam sebi zadatak da ga osvojim, da moji argumenti, ideje,

budu takvi da ih ne može odbaciti. A dobar glumac uvek to oseti. Glumci su uopšte užasno pragmatični ljudi: kada je nešto dobro za ulogu, oni to brzo osete. Tako je i on reagovao. I na kraju sam uživao radeći sa njim, ispalio je da smo postali prijatelji. Na konferenciji za novinare govorio je tako iskreno, kao dete, o sarađnji, probama, videlo se da mu se nešto važno desilo i da to želi da kaže.

FP: Da li je rediteljsko iskustvo sa našim glumcima i sa grčkim u osnovi isto?

NM: U suštini je isto. Postoji samo jedna jedina pravda u ovom poslu. Vi dodete ispred glumaca, na probu, oni stanu тамо, preko puta vas, kao naša publika večeras, i čekaju šta ćeće reći. Istog časa kada lupite glupost, oni to negde unutra zabeleže. I čekaju...

FP: Sledеću glupost?

NM: Naravno. To znači da, pre svega, morate biti jako spremni. Jedino vam vaša mašta, vaš instinkt, intuicija mogu pomoći, i ništa drugo na svetu. Ako glumci osećate da ih vodite nekud, i to maštovito, uz to da ste dovoljno iskreni, da vam je stalo do toga, ne štedite se, da ste otvoreni, radoznali, to što znate znate, što ne znate – ne znate, onda sve može da prođe. Uvek prođe zanimljivo rešenje, dobra ideja. Ne prolaze prazne priče. Glumci su intelligentni. Nikada glumcu nemojte da pričate ono što i on vidi u tekstu. Kažite mu nešto što on nije video, čime ćeće ga iznenaditi. To je, u stvari, naš posao, posao reditelja.

FP: Ima li nešto po čemu se naši glumci ipak razlikuju od grčkih glumaca?

NM: Grčki glumci imaju više koncentracije. Bave se svojom ulogom. Misle kod kuće, dođu sa nekom idejom, nešto mi predlože ... Recimo, glumac mi pre probe pride, uzme me za ruku: "Da ti nešto kažem." Priđe prevodilac, a on kaže: "Ne, ne, nas dvojica ćemo to sarmi." Neće prevodioca, zato što je to nešto samo između reditelja i glumca. "Nešto sam razmišljam, šta misliš ..." Tako počinju prave stvari. A ovde mi se dešava, i to

sa onima za koje znam da su najbolji, da se ne sećaju o čemu smo juče razgovarali – jer oni posle moje probe već imaju drugu probu, ili snimanje – ni o čemu ne stižu da misle ... U tom smislu postalo je sve jako teško. Stići do premijere je postalo teško, napraviti odličnu predstavu je pravo čudo.

FP: Grčka – izbor ili slučaj, odnosno sreća?

NM: Slučaj, sreća – svejedno. Mislim da su mi se dve predstave – *U potpalublju* i *Banović Strahinja* – desile u pravo vreme: 1996. i 1997. godine. Nekako u to vreme u Grčkoj su Bregović i Kusturica postali pravi heroji, jedan sa muzikom, drugi sa filmom. Onda je jedan pragmatičan čovek iz teatra, Janis Huvardas, pitao: "Pa dobro, ima li i u pozorištu neko ko radi nešto zanimljivo?" Tek mnogo godina kasnije mi je rekao da sam bio treća ponuda. Bile su još dve, pre mene, ali to sad više i nije važno.

FP: Treća rezerva?

NM: Tako nekako. On se odlučio za rezervu. Ali, tek pošto smo se upoznali, bio sam prvo njegov gost, kod njega u pozorištu, tri-četiri dana, gledao je snimak *Potpalublja*, *Banovića*, neke druge inserte iz mojih predstava, pričali smo o raznim stvarima ... ali ovo, o rezervi, ispričao mi je tek nekoliko godina kasnije, kad sam u Grčkoj već napravio nekoliko predstava. Grci su vrlo diskretni. Ma koliko mislimo da su nam slični, istovremeno i nisu, delikatniji su. To je jedan važan njihov kvalitet, kao naroda. Nigde ne trče, ne žure. Mada imaju strast, brzo reaguju, istovremeno imaju i jednu distancu, nešto kao urodenu opreznost.

FP: Kod nas se uglavnom uzdržano misli o grčkom teatru.

NM: Delimično s razlogom. Grčki teatar je jedna velika pijaca. U Atini ima više od 150 pozorišta. Možete sve i svašta da vidite, naravno ima i neviđenih gluposti. Komercijalni teatar je strašno uticajan. Ali, upoznao sam i nekoliko zaista vrhunskih glumaca, reditelja, scenografa, dizajnera svetla, sa njima sarađivao. Postoji i nekoliko važnih festivala na koje dolazi mnogo toga iz

sveta. Mi imamo jedan, Bitef, i ponosni smo na njega. Grci imaju nekoliko, godišnje dolaze četiri puta četiri Bitefa. Onda, putuju mnogo, gledaju. Kada sam počinjao *Ivanova*, dodem u septembru, a moj glavni glumac kaže: "Upravo sam se vratio iz Londona, gledao sam *Ivanova*, sa Ralfom Fajnsom ... Idem u Pariz da vidim novu premijeru Pitera Bruka." To je za nas nešto nezamislivo. Čitave generacije ne znaju da je najnormalnije putovati, gledati. Sećam se, kada sam radio *Maksima Crnojevića*, tu se stalno nešto priča o Veneciji, Rade (Marković) pita: "Deco, da li je neko od vas bio u Veneciji?" Nije. "Nije moguće!" Onda nam je pričao o Veneciji sa takvim uzbudnjem da nas je bilo sramota ... Mi nismo imali nikakav odnos prema Veneciji. Zašto se Maksim na početku uopšte oduševljava Venecijom? Sve je tajna za onoga ko ništa nije video, ni dodirnuo. Ne gledati izložbe, ne gledati filmove, ne gledati predstave... nemate nikakve šanse da bilo šta ozbiljnije uradite. Pogledajte koliko su medalja Grci osvojili na Olimpijskim igrama, a mi smo za sport talentovanija nacija od njih. Ali, mi smo strašno arogantni kao nacija, u svemu smo najbolji, a uz to se užasno rasipnički ponašamo. Stvoriti jednog pisca, reditelja, treba godina i godina, kao i jednog sportistu. A mi neprestano imamo logiku: koga nema, bez njega se može, sutra će se već pojavit neko drugi, prekosutra treći ... To je prosto samoubilački. Kad sam bio u Ljubljani ...

FP: To sam htio da pitam: kakvo je tvoje iskustvo sa slovenačkim glumcima? Vlada kod nas predrasuda da je slovenačka gluma hladna, za razliku od naše koja je, kao, puna žara i vatre.

NM: Mi, jednostavno, imamo pogrešne predrasude o toliko stvari, pa i o slovenačkim glumcima. Kada se uhvatimo neke predrasude, to mora da traje bar sto godina. To je, jednostavno, glupost, to da su oni navodno hladni, a mi smo, eto, temperamentni, strasni. To zaista više ne važi. Sve se toliko promenilo da, što pre to shvatimo, bolje za nas. Promenio se ceo svet, planeta se, kažu, šest sekundi brže okreće, sve se promenilo ... Kada sam prvi put otisao u Ljubljani da vidim neke predstave, glumce, otisao sam sa istim predrasu-

dama. A onda sam bio toliko iznenađen onim što sam video da nisam sebi mogao doći. Kada sam posle ovde pričao kako sam video odlične predsatve, neke genijalne glumce, ispaljeno je da preterujem zato što uskoro treba tamo da počnem novu predstavu. A onda je Slovensko narodno gledalište gostovalo u Beogradu. Oni koji su ih gledali danima su posle pričali o Poloni Juh, o Nataši Barbari, Šugmanu, o Igoru Samoboru ... Igor Samobor je svetski glumac! Mi imamo talentovane glumce, ali oni tako malo rade! Ovde možete napraviti karijeru i sa jednom, dve uloge, preko noći. To je pre malo. A što je još gore, onda taj glumac poveruje da je stvarno zvezda. Što je najgore, u tome ga i podržavaju. Pa počne tako da se i ponaša, i uskoro je već neupotrebljiv. Sve to je jako opasno, i mislim da je malo ljudi koji zaista shvataju koliko je to ozbiljan naš problem. Veliki glumci neprestano rade, svaku ulogu izpočetka. Rade Marković i dalje dolazi prvi na probu; dok se drugi probude, dok popiju kafu, Rade je već tu, zagreva se, govori brzalice ... Inače, u Sloveniji sam doživeo još jedno iznenađenje: shvatio sam da uopšte ne razumem jezik. Znao sam bolje grčki nego slovenački. Ni oni mene ne razumeju, mlađe generacije uopšte ne znaju srpski, nikad nisu bili u Beogradu. Kažem Janezu Pipanu: "Čuj, pa meni treba prevodilac!" Janez kaže: "Nemoj, molim te, da se brukamo, sutra će sve novine to objaviti! Samo ti gledaj televiziju, preko televizije ćeš da ukačiš jezik." I ja počnem po ceo dan da gledam TV. Stvarno je to odličan metod. I onda, nova iznenađenja: svaki dan na TV neko slavlje, cela Ljubljana slavi. Šta se desilo? Na nekom takmičenju neki Slovenac osvojio šesto mesto! Sutradan opet: neki trener otisao negde u Južnu Ameriku, veliki uspeh, pa razgovori sa njim... Imao sam utisak da sam u najprosperitetnijoj zemlji na svetu!

FP: Zašto?

NM: Pa, zato što vode računa o tome, zato što pazе, što je svaki uspeh tamo važna stvar ... Očigledno je državna politika takva da se tako reaguje. Upravo zato što su mali, moraju da vode o svemu računa, o svakom pojedinačnom uspehu.

FP: Šta bi sa idejom o celom Čehovu u jednoj predstavi?

NM: Ako se to desi, biću jako srećan. Plan je da režiram svih šest drama Čehova i onda od tih šest da napravim jednu višesatnu predstavu.

FP: Ili višednevnu?

NM: Možda i višednevnu. Gledao sam i takve predstave, koje traju po dva-tri dana ... Mislim da bi to bilo jako uzbudljivo.

FP: Znači, svi komadi Čehova?

NM: Svih šest njegovih velikih drama. Ali, projekat, naravno, uključuje i sve ono što je Čehov, time se bavim već dosta dugo. Čitam po ko zna koji put iste stvari. Upravo sam dobio iz Londona jednu novu, fantastičnu autobiografiju, prvi put su objavljena neka dokumenta u njoj, pisma ... Mada mislim da je knjiga Vave Hristića i dalje vrh. Sve to sakupljam, pravim neki mozaik od svega toga.

FP: Sad, kad si naučio slovenački, možeš Hristića da čitaš i na slovenačkom. U prevodu je *Čehoy, dramski pisac* objavljen pre dve godine.

NM: Ne mogu da kažem da baš imam zasluge za to, ali sam Janezu, kad sam radio Galeba, odneo na poklon Hristićevu knjigu *Čehov, dramski pisac*, i rekao: "Slušaj, bez ovoga ništa ne može da režira Čehova."

FP: Jedna novinarka, kad je predstavljala Nikitu Milivojevića, napisala je: "Čovek sa licem sveca."

NM: Ne znam za to.

FP: Crnogorka ... Evo, gledajte čoveka sa licem sveca...

NM: Lice sveca ima llarion ... Ne može reditelj da bude svetac. Mi možemo da se približimo nekoj duhovnosti i da se, ako nešto od nje i imamo, borimo da to onda nekako sačuvamo. Da se baš ne zaprljamo skroz. Kad se zaprljaš, teško je raditi. Znam da je banalno kad se to kaže, ali verujem da morate da imate nešto nevinosti, naivnosti, da biste radili ovaj posao.

FP: I vere, naravno.

NM: Vere, pre svega. Iz toga ide i hrabrost i sve ostalo. Kad imate vere, onda ste i hrabri. Čim ste proračunati, lukavi, nema tu prostora za hrabrost. Tako mi se bar čini.

FP: Kako stoje te stvari sada, u zrelijim godinama?

NM: Pa, imate neki novi bagaž. Mada neke stvari uvek nosite kao deo sebe, ono što zaista jeste. Kažu da se karakter formira u prvih nekoliko meseci čovekovog života. A ono što se prvo formira jeste srce, to je tačka iz koje sve počinje.

FP: Hvala.

NM: I ja bih htelo da se zahvalim, stvarno da se zahvalim – htelo sam na početku, ali odmah smo krenuli sa pitanjima – svima koji ste došli, zato što je napolju strašno hladno i poledica ... Iznenaden sam da smo imali ovoliko publike. Puno vam hvala što ste odvojili svoje vreme da budete večeras ovde, a ne na nekom drugom mestu.

OTETO OD ZABORAVA



Ida Rubinštajn,
Gabrijel D' Anuncio,
Eduard de Maks,
Vsevolod Mejerholjd.

MNEMOZINA¹, br.3

Dokumenti i činjenice

iz istorije ruskog teatra XX veka

Izdavač:

Državni institut teatrolologije Ministarstva za kulturu
i maskomunikacije Ruske Federacije

Redaktor-priredivač:

Vladislav Ivanov

Objavljivanje finansijski omogućio

Ruski humanitarni naučni fond (RGNF)

Ovaj časopis se, zapravo, bavi ometenim, zapretanim, zاغубљеним pamćenjem da bi svojim teatraloškim istraživaњima poslužio potpunijoj istoriji teatra, da bi naslednici ma vratio svest o precima.

Reč je o životu i delima dijaspore koja donedavno ne samo da nije pomnjana povodom dela koja je ostvarila u rasejanju, nego je bila izbrisana i sa delima koja je do Revolucije ostvarila u svojoj zemlji.

Ruska umetnička dijaspora kao posledica emigracije posle Revolucije 1917. uveliko nadmaša onu nemačku posle 1933, koja se posle 12 godina, 1945, uglavnom vrati la u Nemačku. U Rusiju se nije vratio skoro niko.

Mada je V. V. Ivanov započeo istraživačku delatnost još pre devet godina, savlađujući različite prepreke, uspeo je da upornost svoju i svojih saradnika kruniše ovim kapitalnim izdanjem časopisa sa 640 strana i 18 poglavља za koja je (9) napisao dragocene uvodne tekstove i komentare.

¹ Mnemozina, boginja koja je sa Zevsom rodila tri kćeri muze, a sama je bila zaštitnica učenosti i lepih veština. Mnema (grč.) pamćenje. (O.M.)

Tragajući po Evropi i Americi za rasutim arhivima, koji su najčešće u privatnom vlasništvu, Ivanov je, dakako, zbog brojne umetničke kolonije Rusa u nas, koji su u razorenoj Srbiji posle I svetskog rata značajno doprineli usponu drame, opere, baleta i scenografije – saznao za arhiv J. Rakitina u Pozorišnom muzeju Vojvodine i za privatni arhiv A. Arsenjeva u Novom Sadu. To je razlog što objavljujemo neuobičajeno opšimu recenziju ovog, uostalom, i neuobičajenog časopisa, jer nam otkriva mnoštvo nepoznatih podataka o našim Rusima, ali i o nama.

Časopis objavljuje tri osobene drame različitih sudbin. Originalna varijanta najpoznatijeg dela jevrejskog pisca S. Anskog (1863 – 1920) *Između dva sveta*, uglavnom igranog na jidišu kao *Dibuk*, a na ivritu sa članom «ga» kao *Gadibuk*.

Pravo ime Anskog je Solomon (Šlomo) Rappoport. Mada poznat i uvažen pisac u Rusiji, za života nije mogao naći pozorište koje bi izvelo ovu njegovu dramu. Naime, posle ubistva cara Aleksandra II zabranjene su predstave na jidišu i jidiš teatri. Ta zabrana je, sa retkim izuzecima, trajala sve do 1917. Posledica je bila da su se tada mnogi jevrejski pisci i glumci iselili iz Rusije u Njujork i London. S. Anski je želeo i tražio načina da *Dibuk*, koji je on napisao na ruskom, dospe na scenu imperatorskog Aleksandrijskog teatra u Peterburgu, gde je već bio igran komad *Mendel Spivak*² S. S. Juškjevića, «jevrejskog Čehova», naravno na ruskom jeziku. Anski nije bio te sreće. U MHT-u su svi čitali komad, ali nisu našli za shodno da, pored *Anateme Andrejeva* i *Juškjevića (Mizerere)*, uključe i *Dibuk*. Anski nije dočekao da

vidi najpoznatiju predstavu *Gadibuka* u Habimi, a u režiji J. Vahtangova, 1922. godine, igranu u prevodu na ivrit u vrlo skraćenoj verziji. Ta predstava je otkrila put *Dibuku* u veliki svet. U Parizu je reditelj Gaston Batostvario tri verzije *Dibuka* u tri različita teatra. Lotar Valenštajn je u milanskoj Skali postavio dva puta (1931. i 1934) istoimenu operu Lodovika Roke. Na jidišu je *Dibuk* igran u Vilni i Njujorku. Džozef Čajkin je postavio *Dibuka* u Njujorku. Ni balet nije odoleo iskušenju: Džerom Robins (Njujork siti balet 1974) i Moris Bežar u Lozani, 1988. I u nas je Anski naišao na interesovanje, pa je *Dibuk* postavljen u JDP-u, u režiji Edvarda Milera sa Mirom Furlan u ulozi Lije, 1989. godine.

Drugi komad koji časopis objavljuje je *Igra o gubilju* Jurija Olješe. Mladi pesnik napisao je 1920. jednočinku u slobodnom stilu, koja je prvi put izvedena u Odesi u Terevsatu (Teatru revolucionarne satire) i prenesena je iste godine u Harkov u Teatar mladih. Reditelj te jedine predstave je bio R. Ungern.³

Jednočinka je objavljena nekoliko puta, ali o izvođenju nema podataka.

Pisac uvodnog teksta, V. Gudkova, smatra da Olješina jednočinka podseća na Blokovog *Kralja na trgu*, a kao literarni uzor vidi klasični srednjovekovni žanr *Igra o...* Lica komada su: Dama, Kavalir, Luda, Dvoranin, Bartolomej i Ganimed – glumci, Kralj, Dostojanstvenici, Ministar dvora i dželat.

Treća drama je komedija N. N. Jevrejinova *Ljubav pod mikroskopom*, napisana u Parizu 1931. godine. Jurij Rakitin koji je, po pozivu Milana Grola došao kao emigrant iz Konstantinopolja u Narodno pozorište u Beogradu, stari znanac Jevrejinov iz peterburških dana, zatražio je da mu Jevrejinov pošalje tekst komedije da bi je postavio u Narodnom pozorištu. Međutim, Narodno pozorište je 1923. izvelo u Rakitinovoj režiji Je-

2 Posle premijere *Mendela Spivaka* u Aleksandrijskom teatru veliki knez je poslao telegram direktoru: "Zar je dotle došlo da Aleksandrinka igra jevrejski komad!"

3 Baron Rudolf Adolfovič Ungern von Šternberg, napustio visoku vojnu karijeru, a posle predstave *Tri sestre* u MHT-u pridružio se Mejerholdjovoj trupi na Jugu. Igrao Tesmana u *Hedi Gabler*. Sa Mejerholdom angažovan kao reditelj u Teatru Komisarževske. U znak protesta napustio Komisarževsku kad je Mejerholjd bio otpušten. Godine 1926. po pozivu otišao u Rigu da se nikad ne vrati u Rusiju. Godine 1941. prešao u Nemačku, bavio se pedagogijom. Umro 1944.

vrejinovljev komad *Najvažnija stvar*⁴ i nije bilo zainteresovano za još jedan njegov komad. Tako je Rakitin, posle mnogih peripetija, pripremio tu komediju sa ruskim glumcima, trupom Julije Rakitine Šacke, koja je i igrala, kao i svi ostali, na ruskom jeziku. Predstava je, po Rakitinovom uverenju, imala veliki uspeh, ali izvođena je samo jedanput, jer za više nije bilo ruske publike. Uslovi rada u Ruskom domu, na nepodobnoj sceni, bili su loši, tako da je samo poslednju probu mogao održati na sceni, pa ni nju do kraja. Ipak, uverava Jevejinova da je «predstava imala izuzetan uspeh», a njegova supruga koja je igrala Olgu «izvanredna».⁵

Veći deo časopisa posvećen je prepisci, što pruža dragocen uvid u probleme koji se ne pominju u istorijama teatra, a osvetljavaju iznutra ličnosti, stanje, raspoređenje, okolnosti i način rada, saradnju – dakle, sve ono što mahom ostaje na marginama svedočanstva o glumcima, rediteljima, teatrima i vremenu u kojem su delali.

Prepiska V. A. Teljakovskog i A. N. Južina

V. A. Teljakovski, upravnik Imperatorskih teataara (Peterburg i Moskva), i A. N. Južin, glumac, a po preporuci Teljakovskog i upravnik Malog teatra u Moskvi, dopisivali su se 25 godina. Njihova prepiska u periodu od 1917. do 1924., koju je časopis odabrao da objavi, otkriva mnoge nepoznate činjenice života u to burno vreme.

U odnosu koji nije bio jednostavan, Južin se često žalio na Teljakovskog zbog nerazumevanja, a Teljakovski je smatrao Južina konzervativnim, sumnjičevi ga za «gruzinsku lukavost». Godine 1917. Teljakovski je bio uhapšen, a Južin zadržan na svom mestu do sredine tridesetih. U Dumi su hapšenje Teljakovskog smatrali nesporazumno i naredili da on i dalje obavlja svoju dužnost. Posle dva meseca Teljakovski zapisuje u dnev-

Kostim Holoferna
iz predstave *Judita*
Hebela, Dramski teatar
V. F. Komisarževske, 1909.



4 Kasnije igrana pod nazivom *Komedija sreće* (O.M.)

5 Rediteljska knjiga Jurija Rakitina *Ljubav pod mikroskopom*, komedija u tri čina, čuva se u Pozorišnom muzeju Vojvodine, Novi Sad.

sam ono što sam i bio. Politiku u teatru ne podnosim iz dna duše. Novi teatar može da radi samo uz stari i ako danas *Maskarada* nastavlja da puni kasu, to je zato što su Mejerholjd i Golovin radili u starom teatru» (8. maj 1923).

S. Ejzenštajn: Internacionalni teatar

Tekst koji je, po porudžbini jednog nemačkog časopisa, S. Ejzenštajn napisao 1928, nikad nije objavljen. Prevod teksta, koji je publikovan u *Mnemozini* br. 2, objavljen je u našoj *Sceni* (prevod O.M.).

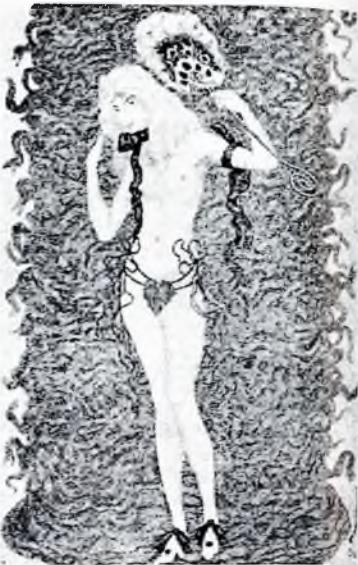
Pismo Zinaide Rajh Maksimu Gorkom,
20. juna 1928.

Pismo Zinaide Rajh, Mejerholjdove glumice i supruge, upućeno Gorkom bilo je pod specijalnom zabranom (Gorki ga, znači, nije po njenom zahtevu uništilo, a možda ga nije ni dobio), zbog upotrebe imena zabranjenih ličnosti, pre svega Trockog. Ono i 1959, verovatno pri reviziji arhiva, nosi zabelešku «u katalog ne uključivati!»

Gorki se vraća u Rusiju 28. maja 1928. godine, gde se priprema bogat program proslave njegove šezdesetogodišnjice. Zinaida i Mejerholjd su posetili Gorkog 1925. u Italiji. Sada u Rusiji, koristeći mogućnost da u važnoj stvari teatra dobiju u njemu autorativnog zaštitnika, posećuju ga. Ali, iz pisma se vidi da je uvek prisutan nepoznati činovnik, koji ne zna se koga prati, Gorkog ili Mejerholjda, ili, tačno primećuje Ivanov, najverovatnije obojicu. Poznato je da su Gorkog pratili, a Mejerholjda od proslave 25-godišnjice i čestitke Trockog.

Državni teatar Mejerholjda (GOSTIM) zauzima jedno krilo velikog zdanja u kome se nalazio kazino «Monako». Mejerholjd nema probnu salu, majstorske radijnice, prostor za skladište dekora, dok se kazino širi u velelepnim prostorima tako nužnim teatru. Odjednom prostor kazina, i pored svih molbi i intervencija da se

Kostim Paža
iz predstave *Saloma*
Oskara Vajlde,
Dramski teatar
V. F. Komisarževske, 1908.



ustupi teatru – biva dodeljen Proletkultu. Zinaida obaveštava Gorkoga da se «Mejerholjd bori u bezvazdušnom prostoru i da ga to staje natčovečanskih napora i ogromne energije, a bez ikakve finansijske podrške države. Stalno seljakanje u zajedničke nepodobne prostore; za poslednje dve godine, *Revizora* je upropastila štampa. Od trovanja Mejerholjd je postao apatičan. Iza *Revizora*, koji su besomučno opanjkivali, sada to čeka i *Teško pametnom*, a Mejerholjd više nije apatičan nego zgaden, dok bivši drugovi seju traćeve iza kojih se krije sumnja da on gaji simpatije za trockizam i Trockog. Svi su se prijatelji razbežali, kazino su predali Proletkultu i na taj način stavili do znanja da je GOSTIM pao u nemilost i da vlast ne računa na Mejerholjda. Molim vas dve stvari: 1. da uverite Uhanovu i Uglanova da kazino treba predati GOSTIM-u; 2. da upozorite vladu, za koju u nas nema plišanih loža kao u Boljšom i čija se prijateljstva ne obezbeduju preko žena, jer interesovanje za teatar oni i nemaju – da je Mejerholjd umetnička veličina koju ne bi trebalo ni ignorisati ni trovati. Tražiti veze, laskati, podilaziti M. nema snage i zato sam odlučila, oprostite mi, rođeni, da Vas zamolim i umolim za

pomoć i podršku. Ljubim Vas, Zinaida Rajh-Mejerholjd.»

Pismo ima dva postskriptuma: 1. Pismo uništite. 2. Naši drugovi Lunačarski i Keržencev su vrlo dobri, meki ljudi, ali da nam sad pomognu – nemoćni su.

ca su stopama Akima Tamirova uspeli da snimaju u Holivudu. Dirljiva je emigrantska razmena vesti o poznicima, ko je gde, kako se snašao, ali i stalni «san o Rusiji» u koju se niko od njih više vratiti neće.

Snovi o Rusiji

Nikita Balijev: Uspomene

Nikita Balijev, osnivač (uz pomoć bogatog mecene Tarasova) Teatra satire «Slepi miš» – osobena je ličnost ruskog pozorišnog pejzaža, blizak MHT-u. U Rusiji je imao uspeha, čuvena je bila njegova satira na Kregovog *Hamleta* (predstava je doživela samo 47 izvedenja), kojoj se slatko smejavao i sâm Kreg.

U emigraciji uspešno igra svoje predstave u Parizu⁶, Londonu, Americi, Južnoj Africi. Bio je jedan od retkih koje nije mučila nemaština. Kada se povukao sa scene, nastanio se u Njujorku i pod kraj života poželeo je da napiše svoje uspomene – sećanje na mladost i školovanje, na vreme u Moskvi. Uspeo je da napiše skicu za knjigu, ali ga je smrt pretekla da je dovrši. Uspomene su zanimljive, sretao je mnoge značajne ljudе, sećanje mu, istina, nije više bilo pouzdano, ali ta potreba da ostavi traga o svom životu i vremenu nije retka među glumcima.

U nastavku Balijevih uspomena, Ivanov objavljuje jedno dugačko pismo Balijeva Juriju Rakitinu u Beograd. Balijev u Londonu proslavlja jubilej i Rakitin mu šalje čestitku. (Ko zna koliko se puta Rakitin pokajao što nije prihvatio poziv Balijeva da dođe u Pariz, da režira i igra u *Slepom mišu*, nego je odabrao poziv iz Beograda i došao u Narodno pozorište.) Vezuju ih moskovske uspomene na MHT. Pismo je, pored nostalгије, puno vesti o zajedničkim prijateljima koji su sad rasuti svuda po svetu. Neki su, kao Dajkarhanova i Akim Tamirov, ostali posle gostovanja MHT-a u Americi. U Americi je umro Miša Vavić, Crnogorac, i Miša Dalmatov, a obojni-

Prepisa iz dva ugla:

Jevrejinov – Rakitin – Jevrejinov, 1928–1938.

Tri godine pre početka dopisivanja, Nikolaj Jevrejinov je već bio u emigraciji, mada je sve vreme tvrdio da je u pitanju produženo gostovanje, a ne emigracija. Zanimljivo je na koji se način predstavljaо u inostranstvu. Kad je 1926. u Njujorku upriličeno njegovo predavanje «Teatralizacija života» (njegova opsesivna tema), okupila se uglavnom rуска njujorska kolonija. David Burljuk, prijatelj Jevrejinova, predstavio je govornika ovako: »Na devetu godišnjicu proleterske revolucije, velika ruska kultura zasnovana još u Petrovoj epohi, izneditila je takve velikane – revolucionare u mnogim oblastima tragalačke i kreativne ruske misli. Imena Vl. Lenjina, L. Trockog, A. Lunačarskog i Staljina, moćna plejada tvoraca nove Rusije – SSSR-a. Nikolaj Jevrejinov izabran je za sebe oblast pozorišta.« Tako je N. Jevrejinov predstavljen «kao predstavnik nove ruske kulture, a ne čovek koji beži od nje», zaključuje V. Ivanov.

Dramski pisac Jevrejinov imao je uspeha sa *Najvažnijom stvari* i *Brodom pravednika* u Jevrejskom umetničkom teatru, ali Amerika ga nije usvojila i on se vratio u Pariz. U Parizu je Šarl Dilen postavio njegovu *Najvažniju stvar* pod naslovom *Komedija sreće*, kako će se ubuduće i zvati. Predstava je imala uspeha, pa je, i pored mlake kritike, igrana 250 puta. Tantijeme su bile glavna briga N. Jevrejinova, ali ne i jedini prihod. Ivanov vrlo tanano primećuje da su pisma Rakitina emotivna, a Jevrejinovljeva – poslovna. Potrudićemo se da Vam iz njihove prepiske izdvojimo nekoliko dosad nepoznatih podataka.

⁶ U garderobi posle predstave pojavi se čovek koji ga pita: "Da li biste želeli da putujete u Ameriku?" Balijev, naštiman na šalu, veli: "Nataljost ne mogu da nadem takvu ljudu koja bi me tamo odvela!" – "Ta luda sam ja." Bio je to čuveni impresario Gest.

Rakitin 1928. odgovara: »Što se tiče autorskog honorara za *Najvažniju stvar*, nažalost bilo je to pre pet godina, a po ovdašnjim zakonima tantijeme se isplaćuju samo u toku godine u kojoj se komad igra, a posle – ništa. Zatim, Srbija (deo Jugoslavije) tek sad će privatiti autorskiju konvenciju, jer dosad toga nije bilo ...»

Jevrejinov 1929. piše: »...Vrlo me interesuje da li je u Jugoslaviji donesen zakon o autorskim pravima ...»

Jevrejinov 1931: »...Saopštio mi je A. Aničkov da je u Skoplju video moju *Komediju sreće*. Vrlo biste me obavezali ako mi javite mogu li dobiti autorski honorar i kome da se obratim. Hteo bih da dobijem što pre i od drugih jugoslovenskih teatara, počev od Beograda, gde se igraju moji komadi. Pomozite mi u tome! Sa ogromnim zadovoljstvom daću Vam, kao svom dramskom agentu, 10% za brigu oko isplaćivanja sume. Još nešto: napisao sam komad *Ljubav pod mikroskopom*, komedija u tri čina, veoma interesantna. Ako vas interesuje, poslao bih je da je prevedete na srpski, postavite i da je šire preporučite...»

Rakitin 1931: »Obradovalo me Vaše pismo, iako je poslovno. (...) Naša direkcija je vrlo smerna, boji se novih istina, novih formi, a posle su igrali Pirandela koji na veliko ponavlja Vaša sredstva. Ali, evropski teatar im više imponuje od ruskog. (...) Vaš novi komad, ako u njemu nema ničeg pogrdnog o belima i religiji, ja ću postaviti sa zadovoljstvom i na srpskom i na ruskom. (...) Moja situacija ovde daleko je od blistave, mučna je, a ja trpim zato što nemam drugog izbora.»

Rakitin 1931: »... Ispostavilo se da ja, kao činovnik po ovdašnjim zakonima, nemam pravo da budem poverenik za novčana primanja i potraživanja. Zato sam odlučio, pošto sam se posavetovao sa ljudima koji se u to razumeju, da Vas zamolim: 1) Treba punomoći prevesti na moju ženu Juliju Valentinovu Rakitnu, 2) Posle francuskog pisara, treba otići u naše jugoslovensko poslansvo i tamo sačiniti prevod Vaše punomoći na srpski jezik.»

U međuvremenu se u beogradskom pozorišnom životu dogodila velika nevolja. «Imali smo dva teatra, jedan za operu, dramu i balet i drugi restaurirani manje, ali odlično preuređen, gde smo igrali isključivo dramu. Tu smo davali i ruske predstave. Sad nam je taj teatar oduzet za potrebe parlamenta. Novi se gradi već dvadeset godina i još nije gotov, a mali je. Sad nemamo teatar. Sem toga u nas je kriza. Plate su nam smanjene. Jedva se nekako krpimo.»

1933. Ko o čemu, Jevrejinov o tantijemama: »Danas sam poslao pismo V. N. Štandtmanu⁷ s molbom da pri-pomogne uplatu tantijema za moje komade. Š. bi mogao da skrene na mene pažnju samog kralja Aleksandra (koji je studirao u nas u Učilištu pravnih nauka⁸, a ja sam 62. generacija). Bio bih vam vrlo zahvalan ako biste i Vi sa svoje strane predložili Štandtmanu da se u 'izvanrednom postupku' lako reši stvar, ako to hoće njegovo veličanstvo ...»

Rakitin ga 1933. razuverava da je to mogućno tako izvesti i dodaje: »...Aničkov nam je pričao o vašoj vili i kako ste se lepo smestili.» Upozorava Jevrejinova kome sve treba da pošalje tekst i to na francuskom, «jer ovde ne govore ruski». «Moja uloga u teatru ograničava se na nekoliko režija u sezoni i to je sve. Mene nikad ni o čem ne pitaju...»

Posle deset meseci: »Pišem Vam lake savesti posle obavljenog velikog posla. Postavio sam Vašu *Ljubav pod mikroskopom* sa velikim umetničkim uspehom. Retko mi se koji komad dopao kao Vaš, mada je potpuno francuski, u njemu je samo vaša seksualnost ruska. Predstavio sam delo ruskoj publici na ruskom. Ruske predstave ne donose prihod, a još se pojавila i konkurenca koja nas proglašava za boljevike i jevrejske slugeranje, tako da je ove godine poseta nikakva. Ruski dnevni list je protiv nas, srpska štampa je liberalna.»

Jevrejinov 1933: »Ne nalazim reči zahvalnosti za Vaš umetnički rad na mom delu koji je okončan pobe-

⁷ Godine 1919. admiral Kolčak ga je postavio za izvanrednog poslanika u Beogradu. Posle je vodio Državnu komisiju za ruske emigrante u Kraljevinu SHS, da bi zatim zastupao Crveni krst. U vreme okupacije ispitivan u Gestapou, krajem rata otiašao u Švajcarsku, a 1945. u SAD.

⁸ Privilegovana škola u carskoj Rusiji.

dom! Neobično me je dirnula Vaša želja da me vidite u Jugoslaviji sa predavanjima. Imam sledeća predavanja: »Teatralizacija života» (50 min. sa diskusijom), »O glumcu koji igra Boga» (Raspitin), »O shvatanju umetnosti» i »Teatar budućnosti».

Mogli bismo organizovati turneju pod rukovodstvom Julije Valentinovne u gradove Beograd, Zagreb, Sarajevo, Skoplje, Niš. Ja lično mogu da nastupim u predstavi koju sām aranžiram: »Predavanje u dvoje». Igrao sam tu numeru sa ženom u Njujorku – ogroman uspeh! Predavanje u četiri ruke. Voleo bih u ulozi glumice da vidim Juliju Rakitinu, šta velite, prijatelji moji? Naravno, potrebna je reklama i priprema. Ja bih mogao doći u proleće, a zaradili bismo svi: i Savez pisaca i Julija i Vaš sluga Jevrejinov. Iz Srbije bi dobro bilo otići i do Bugarske sa predavanjima – em je blizu, em su prilike tamo stabilne. U Beogradu bih živeo skromno-skromno, kod nekog od naših poznanika.

Godina 1934. je nesrećna za Rakitina. Jedinac sin Nikita, učenik šestog razreda ruske gimnazije, uhapšen je, jer se u pismu vrlo negativno izrazio o Balkanu, a vrlo povoljno o Lenjinu. Posle dve nedelje su ga pustili, ali su ga izbacili iz škole. Taman se ta nevolja primirila, kad je Rakitin na premijeri Bulgakovljevog *Zojkinog stana* doživeo – skandal. «Parter je bio šokiran što se na sceni pokazuje javna kuća, a galerija je protestovala protiv iskriviljavanja soyjetske stvarnosti. Govore da sam komad postavio emigrantski, kao beli. Ja sam tekst dobio iz Rige i samo sam ga malo skratio. Sad me svi optužuju za neuspeh. Neprijatelji Direkcije drame ratuju s njom preko mojih leda, biju bolno, smatram me starim (a meni su 52 godine) i zato, vele, ne smem da eksperimentišem. Rusi me optužuju da sam boljševik, Srbi da sam beli ... Vi ne možete zamisliti kako mi je gorak «bratski srpski hleb»! A *Zojkin stan* sam postavio izvrsno. Znam ja šta radim. (...) U našem teatru nema glumaca, nego izmučenih, umornih predstavljača, koji igraju 14 predstava nedeljno pored dve probe dnevno. Plate su nam svedene na minimum, jedva da se prehraniš ... Ah, kako bih rado u Evropu ...»

Ubistvo kralja Aleksandra 1934. odložilo je sve planove o dolasku Jevrejinova u Jugoslaviju, gde bi bio gost

Rakitinovih. Godine 1937. Rakitini sa sinom putuju na tri nedelje u Pariz, gde će sin ostati kod ujaka. Najavljuju svoj dolazak Jevrejinovu.

Jevrejinov 1934: „Biće mi drago da vas vidim. Kad stignete telefonirajte mi ujutru da se dogovorimo o viđenju. Ja sam do 12 kod kuće. Ali se sastati možemo ili u 6 ili naveče. Možda u nedelju uveče ako vam je zgodno da me posetite. Oslobođiću to vreme, ali obavezno se javite telefonom.»

Rakitini su se vratili u Beograd, a Jevrejinov «žali što su se tako kratko videli u Parizu».

Prepiska se 1938. proredila. Rakitin: »Dragi Nikolaje Nikolajeviču, kako ste Vi srećni što nemate nad glavom prostačku upravu, što nemate decu, što Vam ne govorite da ste stari. Život se bliži kraju, a ja čak ni moja bezazlena, lirska sećanja ne mogu da štampam. Srbi me retko objavljaju, plate neku sitninu, a ukus im je br-br ...»

Kad je ceo svet – tuđina

Pisma R. Ungerna J. Rakitinu 1926–1938.

R. Ungern i J. Rakitin su prijatelji još od 1903. kada su obojica učestvovali u Družbi nove drame V. Mejerholjda, u Hersonu i Tiflisu. Mada su im se putevi razigli, i posle više od dve decenije Ungernova pisma Rakitinu odišu prijateljskom toplinom. Ungern je otišao sa Mejerholjdovim u peterburški Teatar Komisarževske, s njim ga je napustio i do emigracije režirao u mnoštvu ruskih pozorišta, ostavljajući svuda pozitivne tragove zanimljivog reditelja – posvećenika i smelog inovatora visoke lične etike. Pamte ga Vitebsk, Harkov, Odesa, Peterburg i Riga. S početkom 1 svetskog rata vratio se svojoj artiljerijskoj komandi, ranjavan i nagrađivan ordenima; u jeku revolucije vratio se u Peterburg, da bi se od gladi spasavao u Vitebsku, pa na jugu, u Odesi. Vraća se u Peterburg po pozivu da vodi jedan teatar, koji vlasti uskoro zatvaraju, a on odlazi u Rigu da režira i da se više nikad ne vrati. Umro je u Nemačkoj 1944. i sahranjen kao pukovnik gardijske artiljerije baron Rudolf Adolfovič Ungern-Šternberg. Svugde – nigde, jer



Kostim Tigilina
iz predstave *Saloma*.

samo stalnost ima sećanje, nepravedno je zaboravljen taj izdanak čuvene porodice, koga je sudbina Čehovljevog barona Tuzenbahu privela pozorištu.

Provo pismo Rakitinu: »Najzad sam saznao gde boriš! Hvala bogu da si živ i zdrav! A što si melanholičan i što se tužakaš na sudbinu, to me ne plaši, oduvek te takvog pamtim. (...) Izgubio sam te iz vida 1919, a kad sam 1921. došao u Harkov, raspitivao sam se, čuo da si otisao kod tasta i moji bivši harkovski učenici nisu ništa znali, čak se pretpostavljalo da su te 'priveli uza zid!' Drago mi je da nije bilo tako, da si živ i postojiš, pa makar u te dve 'prazne, a skupe sobe'. Sobe ćeš promeniti, a život se ne vraća.«

Pretpostavka da su Rakitina crveni streljali zasnila se na njegovom učešću u Dobrovoljačkoj armiji, u Teatru propaganda. Kad je izbegao u Konstantinopolj, zapisaо je u svom dnevniku: »Sve mi se čini da treba da se vratim u Sevastopolj. Kad sam već počeo da služim u Dobrovoljačkoj armiji, treba to dovesti do kraja. Treba da napišem generalu Vrangelu pismo i da mu izložim sve planove za propagandu i ozdravljenje duha i raspoloženja Dobrovoljačke armije, juni 1920.«

Sledećeg dana: »Noć. Sedim i pišem Vrangelu pismo. Gospode, pomozi da se nešto od toga ostvari. Da bih mogao što pre da se vratim u redove Dobrovoljačke armije, da Vrangel čuje jecaje moje duše, prepune ljubavi za obožavanu Rusiju. Neću živeti dugo, a hteo bih da učinim nešto za Rusiju, nešto što znam i mogu. Teatar je tamo na borbenom položaju. To je velika stvar, veliki pokretač duha i raspoloženja, zar oni to ne shvataju da je duh tri četvrtine uspeha. A teatar je – veliki pokretač duha. Boljševici su to odlično razumeli i koriste to sredstvo. Treba se samo setiti kako su divljali crvenoarmejski podstaknuti prerađom Mardžanova *Fente Ovehune*« (Dnevnik Rakitina, 1920. Sevastopolj-Konstantinopolj. Pozorišni muzej Vojvodine).

»Dragi Jurij, mili moj stari druže, da se vratiš ti bi se duboko razočarao. Ja sam imao neke povoljne predloge, ali su mi savetovali da se ne vraćam. Da sam sâm, ja bih se upustio u taj rizik, ali da u to iskušenje vodim svoju bolesnu ženu (a ona mi je sve što imam) – nisam mogao. Naša Rusija je umrla i ti zalud tuguješ za njom ... Ja ti predlažem da dođem sa nekoliko glumaca iz riške trupe u Jugoslaviju i da osnujemo Ruski teatar ... on i spada u slavenske zemlje ...« Dugo će Ungerna opsediti ta ideja, uprkos tome što ga Rakitin i naš poslanik u Rigi («Gostovanje da, ali stalni teatar – nemoguće!») odgovaraju. »Mili moj Jura, pišeš mi: 'dodi ako imаш neku uštědevinu'. Golubiću moj, kakva uštědevina kad uopšte ne znam šta će sutra da jedem. (...) Prodao sam sve što sam imao, sve stvari i moje i ženine, čak smo i harfu moje žene 'pojeli.'«

I slede u 11 dirljivih pisama emigrantske jadikovke, vesti o tome kako se Bunjin, nobelovac, ponašao u poseti Rigi; bezizgledni očaj i strah od budućnosti ...

Časopis objavljuje i šest pisama Jevgenija Studenova (1890–1943) Rakitinu u periodu od 1929. do 1930. Studenov je bio mladi, daroviti glumac s kojim je Rakitin sarađivao u Aleksandrinki. Zanimljivo je saznati da su tada glumci još mogli da iz Petrograda idu na gostovanje u Rigu. Kroz pisma se otkriva i duboki sukob

koji potresa Aleksandrinku, sa Petrovimna čelu, pa je veliki glumac Jurjev prešao u Mali teatar u Moskvu. Studenov se interesuje kako da dođe u Beograd i priključi se Pavlovu, tzv. Praškoj grupi.

Istorijska jedne polemike. Prepiska Julije Sezonove sa N. N. Jevrejinovom

Povod za polemiku bio je feljton *Ulični teatar* koji je Sezonova objavila u jednom pariskom časopisu, dovodeći u pitanje zasnovanost postulata Jevrejinova u njegovom *Teatru po sebi* o «improvizacionoj teatralnosti instinkta», koja je svojstvena svakom. Jevrejinov se oštro brecnuo na upad u njegov teorijski zabran.

Sezonova, koja je 1920. emigrirala u Pariz, a 1942. iz Lisabona u Ameriku, još jednom je ukrstila pero sa Jevrejinovom, kad je ovaj kod francuskog izdavača objavio prevod svoje knjige *Istorijski ruskog pozorišta*, 1947, kojoj je, kao poslednju glavu, dodao pedeset stranica: *Pozorište u sovjetskoj Rusiji*, objavljeno kao posebno izdanje kod istog izdavača, godinu dana ranije, 1946. Kad je ponovo došla u Pariz, 1949, objavila je u istom časopisu recenziju knjige Jevrejinova, u kojoj mu zamera što je nekritički prihvatio teoriju pozajmica iz francuske dramske literature u Rusiji XVIII veka. Reč je, pre svega, o Sumarokovu, koji je predmet istraživanja njene doktorske disertacije koju na Kolumbijskom univerzitetu radi pod mentorstvom Romana Jakobsona i Ernesta Sajmonsa. U svojoj tezi ona dokazuje upravo originalan, čisto ruski karakter dramaturgije Sumarokova. Sezonova ponovo dolazi u Pariz na poziv Serža Lifarja da piše monografiju o njemu. Neočekivano se razboli i posle duge, mučne bolesti umire u Parizu 1957. godine ... Dve godine posle Jevrejinova, sahranjena je na istom pariskom groblju.

U polemici o *Uličnom teatru* Jevrejinov pregnantno otkriva naprastu prirodu «lovca na sukobe». Pored kompendijuma iz feljtona *Ulični teatar*, *Mnemozina* objavljuje i devet pisama koje su razmenili Jevrejinov i Sezonova.

Pisma Vsevolod Homnickog Nikolaju Jevrejinovu 1942–1943.

U 13 pisama Jevrejinovu, Homnicki izlaže projekat stvaranja, u Trećem rajhu i pod pokroviteljstvom Ministarstva za istočne zemlje, putujuće ruske trupe koja bi igrala predstave na okupiranim teritorijama Rusije. Teatar bi se zvao «Čvrga» i negovao bi političku satiru. Homnicki poziva Jevrejinova da se pridruži, a već iz drugog pisma je jasno da je Jevrejinov dao saglasnost na taj projekat u kojem mu je odredena vodeća uloga, a isto takav i honorar. Homnicki je tridesetih godina igrao u trupi Julije Rakitine u Beogradu. Za vreme okupacije ubacio se kao autor i redaktor u radio odeljenje propagande. Tu su ga Nemci zapazili i pozvali u Berlin. «U Beogradu se život neumoljivo komplikovao», piše Homnicki. Godine 1942. odlazi u Berlin i dobija mesto redaktora u ruskom radio propagandnom odeljenju.

U Berlinu je dobio zadatak da osnuje časopis za «oslobodene krajeve» u vidu plakata na sklapanje, sa feljtonima, karikaturama i satironom. Tad mu se rodila ideja teatra. Teatra «po ugledu na Vaše Krivo ogledalo», ali postavljeno pred strašne njuške savremenosti. Ime 'Čvrga' stoga što bi taktika nalagala oštinu, istovremeno zabavnu. (...) Usput, Vaše autorsko učešće u 'Čvrgi' plaćeno bi bilo zanosnim ciframa.» Dobro je znao šta će pokrenuti Jevrejinova. «Izuzetno sam srećan što ste tako vatreno odgovorili na moj predlog da učestvujete u radu 'Čvrge'. Danas sam bio na sastanku u Ministarstvu i moj predlog da Vas uvrstим u ceo posao primljen je sa oduševljenjem.» Odlazi po komandi u Beograd da izabere glumce za trupu. «U Beogradu ću se videti sa Rakitinom. On moli da ga izvučem otuda i spreman je da se lati bilo kakvog pozorišnog posla. Ne znam da li je u stanju da preuzme neke obaveze, jer je nedavno bio bolestan, jedva je preživeo. O sinu ni glasa.» – «Mene je spasti nemoguće... ne perem se, ne oblačim, ne brijem – tako skončavam moje dane ... Juče mi je neki Srbin htio da dă parče hleba, misleći da sam prosjak, po mom neobrijanom licu i neured-

nom izgledu. Sedimo bez hleba, bez masnoće, bez drva ...», citira Arsenjev u knjizi *Crtice iz života ruskog u Novom Sadu*. Arsenjev misli da je Rakitin gajio nadu da će otići u Berlin, ali nisu ga pozvali. Veruje da Rakitinu nije bilo jasno kakav je to berlinski teatarski projekat.

Leto 1943. godina, pad Staljingrada i Nemcima nije do «Čvrge».

Kako je završio Homnicki? Posle rata našao se u američkoj zoni u logoru za raseljene osobe, gde je sakupio trupu koja je davala koncerte. U Njujorku je 1951, a 1957. organizuje Putujući ruski teatar sa kojim tokom 18 godina obilazi mesta naseljena Rusima. Umro je u Glen Klou, blizu Njujorka, 1980. godine.

A Jevrejinov? Za vreme okupacije, 1941, postavio je po pozivu Ksenije Pitojev *Ženidbu Belugina* u Teatru ruske drame. Čim je propao plan sa «Čvrgom», Jevrejinov je zajedno sa J. Roščinom-Insarovom prihvatio učešće u organizaciji Teatra ruske drame pod pokroviteljstvom J. S. Žerebkova, tesno vezanog za Gestapo, postavljenog od nemačkog okupatora za vodu ruske emigracije u Francuskoj. «Jadikovke Jevrejinova kako je u vreme okupacije patio u Parizu, on mason, ne piju vodu» – piše Ivanov.

N. Čuškin: V. V. Dmitrijev. Stvaralački put.

I Čuškin i Dmitrijev su se rodili, živeli i umrli u Rusiji. *Mnemozina* ih, u stvari, obojicu otima kratkom ljudskom pamćenju i predaje ih rukopisima, oni traju.

N. Čuškin, jedan od one retke vrste pisaca o umetnosti i umetnicima koji umetnički postupak posmatra i istražuje u okolnostima vremena, proveravajući svaki podatak iz različitih uglova i nije slučajno što ga J. Strutinska, kojoj dugujemo ovaj višestruko zanimljiv prilog, naziva «fanatikom pouzdanosti». Posledice tako skrupulozne temeljnosti jeste da se Čuškin pamti kao pisac jedne knjige. Iza njega je ostala knjiga, reklo bi se, o jednoj ulozi *Hamlet-Kačalov*, 1966. «Istraživanje jedne uloge jednog glumca preraslo je u portret jedne epohe», piše Strutinska. Raduje što se još jedan umet-

nik istorodne temeljnosti, G. M. Kozincev, oglasio povodom te knjige: »Ništa Vam se nije dalo lako, ništa Vam nije samo palo u ruke. Vidim mesece i godine rada u arhivama, ideju koja Vam ne da mira, da još negde mora da postoje materijali, da živi još čovek s kojim je neophodno popričati. Koliko ste samo toga našli, poduzeli, objavili! Prekrasna reč 'sam'. Sve je u Vas 'sam', 'svojim očima', 'svojim rukama'. Čast i hvala ogromnom Vašem radu! Istraživanje je najplodotvorniji način, Vi počinjete od majušne ćelije, a onda širite svoj ugao gledanja i pokazujete vreme. To jest, ono najvažnije čime se treba baviti u svakoj analizi umetničkih dela.»

«Tema o Dmitrijevu za mene se beskonačno širi i pretvara u priču o slikovnosti, plastičnosti režija Mejerholjda, Stanislavskog, Nemiroviča-Daničenka. (...) Knjigu o Dmitrijevu osećam kao duboko ličnu temu. Na neki način to znači pisati o svojoj generaciji, o svojim zabluđama i iluzijama. Razmišljajući o Dmitrijevu sve više osećam tragizam njegove sudbine i tragičnost epohe u kojoj je živeo», zapisuje u dnevniku Šuškin. Tokom 30 godina je sakupljao materijale za knjigu o Dmitrijevu. Smrt je prvo odnела Dmitrijeva, a onda i njega: ostali su dnevnići, beleške, pa i to se delimično zagubilo. Za ono što je nadeno i što časopis objavljuje posinak Čuškina A. B. Bjalik dao je pravo prvog objavljuvanja *Mnemozini*, a onda je materijal poklonio sada već pokojnoj M. A. Valentej-Mejerholjd, upravnici Muzeja-sobe Vs. Mejerholjda.

O Dmitrijevu kratki podaci iz njegove biografije: rođen je u Peterburgu, majka mu je bila glumica, završava Akademiju umetnosti u klasi slikearstva Petrova-Vodkina. Rane veze sa krugom «Sveta umetnosti» i Golovinom privukli su ga teatru. Prvi dekor za *Zore Verharenę* u Moskvi, režija Mejerholjda. Potom slede scenografije (30) za lenjingradske teatre, opere i balet. Godine 1929. Nemirovič-Daničenko ga poziva u MHAT za *Voskresenje* Tolstoja. Saradivao je sa Vahtangovom, Mejerholjdom, Stanislavskim ... Bio je glavni scenograf MHATA i profesor Umetničke akademije. Za 25 godina rada ostvario je oko 100 scenografija. Za žaljenje je što se uz ovo poglavlje nije našlo skica i ostvarenih scenografija Dmitrijeva koje bi očigledno svedočile o njegovom delu.

Rasprave o *Hamletu* N. Akimova. VTO Kabinet Šekspira, 29. septembra 1943.

Predstava *Hamleta* u postavci i scenografiji N. P. Akimova, režiji B. Zahave, P. Antakoljskog, I. Rapoporta, R. Simonova i B. Ščukina, kompozitor D. Šostaković, izvedena je premijerno 19. maja 1932. u Teatru Vahtangova. Prethodila su joj dva izlaganja N. Akimova na proširenom plenumu Umetničko-političkog saveta teatra, uz učešće predstavnika Komakademije, RAPP-a i Sveruske komdrame. Izviđana od kritike i vlasti, premijera *Hamleta* je «kao senka progonila Akimova ceo život». Postavlja se pitanje zašto je deset godina posle sabrane Akimovljevog *Hamleta*, Kabinet Šekspira i zapadnog teatra pri VTO (Svesavezno teatarsko udruženje) upriličio diskusiju o toj predstavi? Treba reći da je tome prethodila prolećnja konferencija Kabineta Šekspira, a da je Šekspirov festival u Armeniji održan 1944. uz podršku britanske strane.

Priredivač teksta M. V. Zabolotna smatra da je «sveti rat» u samosvesti ruskih ljudi potisnuo osećanje «šrafčića», osetili su da su subjekt istorije, a stalno prisutna tema «unutarnjeg neprijatelja» zamenila je svest o opasnosti od spoljnog neprijatelja, od okupacije. Ovaj dragoceni dokument o naporima ruskih pozorišnih ljudi da skinu opterećujuće etikete sa «politički nepodobnih» umetničkih dela i umetnika, izgoreo je u požaru Doma glumaca, u kome se nalazio i Kabinet Šekspira. Na sreću, dokument je za potrebe jednog diplomskog rada pre požara uredno prekucan, a original враћен. Tako se, ipak, upoznajemo sa dokumentom, mada on ne postoji.

Značaj objavljuvanja diskusije nije samo u tome što nam L. D. Vendrovska (1903–1993), teatrolog i literarni savetnik Teatra Vahtangova, koja je decenijama čuvala i publikovala naslede Vahtangova – u svom uvodnom izlagaju izuzetnom analizom upečatljivo dočarava predstavu, rediteljski postupak Akimova i vreme u kome je predstava nastala. Diskusiji je prisustvovao i Akimov, često prozivan da prizna svoju grešku. Uvod-

ničar, M. Morozov (1897–1952), šekspirolog, pozorišni kritičar i prevodilac, nudi primer zakrećenosti misaonih puteva koja bi danas i kod studenata izazvala smeh: »Ja mislim da ni sám Nikolaj Akimov ne bi imao ništa protiv da u osnovi taj lik Hamleta, koga smo videli na sceni Teatra Vahtangova, ne odgovara onom *Hamletu* koga je stvorio Šekspir. Meni se čini da uopšte nije sporno da Gorjunov kad je igrao Hamleta nikako nije ličio na čoveka šekspirovske epohe, elizabetanske epohe. To će reći svaki čovek koji zna tu epohu, koji je čitao pisma ljudi iz te epohe, koji se bavio njome.»

Zagorski: »Možda će nam Nikolaj Akimov reći kako se on odnosi prema toj predstavi, priznaje li svoju grešku?»

Akimov: »Ne bih odgovorio na Vaše pitanje, ne bih uzimao pozu Galileja, jer bi vas doveo u pozu inkvizitora, a to bi bilo neučitivo. (...) Postavljati u teatru Šekspira zato što je to Šekspir, u nas se smatralo nemogućim, skoro drskim. I da je to tako, to je istorijska činjenica koju može potvrditi sada zdrav zdravljati dramaturg Litovski. Kad je on bio načelnik Repertkoma, prvo pitanje koje mi je postavio kad sam došao k njemu povodom *Hamleta* bilo je: »A šta Vi nameravate da napravite od toga? Pre svega, *Hamlet* je princ i nekako pozitivni heroj po Šekspиру, a to već ne zadovoljava. Drugo – Vi imate u vidu i duha?» Taj način razmišljanja nije iščezao. Probajte danas da postavite *Mletačkog trgovca* sa nejasnim odnosom Šekspira prema jevrejskom pitanju.

Morozov, s mesta: *Mletački trgovac* je postavljen u Arhangelsku.

Akimov: Možda je na tim geografskim širinama to pitanje apsolvirano, ali u nas proces još traje.

Diskusija je otkrila nove profile bivših negatora, nedoumice su se približile razumevanju, ali Akimov je, pošto je ponudio niz tema kojima bi se vredelo baviti u pogledu odnosa prema klasicima, naročito Šekspиру, zaključio: »Posle *Hamleta* su vrata Teatra Vahtangova, kome sam uvek bio veoma predan, za mene ostala za- uvek zatvorena. Zato sam morao osnovati svoj teatar i stoga sam im zahvalan.»

Jedinstven u svojoj vrsti: Nikolaj Kalmakov Jelene Strutinske

Jelena Strutinska predstavila je ličnost i delo Nikolaja Kalmakova (1873–1955), osobenog slikara i čoveka. Rodio se u italijanskom Nerviju od majke Talijanke i oca ruskog generala. Do odlaska u emigraciju učestvovao je na izložbama Saveza ruskih slikara, u grupi «Troyugao», «Impresionisti» i «Svet umetnosti». Za te dve decenije, u ruskoj moderni i simbolizmu «teško bi bilo naći slikara čudnije maštę, erotske i groteskne, od Kalmakova». Njegov životni i umetnički put odista je za priču.

Pod uticajem majke, prešao je u katoličanstvo, a živeći u Rusiji pripadao je, navodno, sekti skopaca, ali tada se ritual kastracije nije praktikovao. Godine 1905. časopis *Zlatno runo* objavio je konkurs na temu davola. Slikari i pisci se u to vreme nisu libili davolja (A. Remizov, J. Anjenkov, Dobužinski), ali niko nije prevažišao Kalmakova, tvrdi Strutinska. Prvi rad Kalmakova u teatru vezan je za Teatar Komisarževske i Vajldovu *Salomu* u režiji N. Jevrejinova.

Komisarževska je dobila dozvolu Komiteta za cenzuru, ali pod uslovom da se to delo igra pod naslovom *Princeza*, a sva imena likova da budu zamenjena njihovim titulama. *Saloma* je, pre Peterburga, igrana kod Rajnharta u Berlinu, a u Engleskoj nije izvodena iz verskih i moralnih razloga. Vajld je komad napisao 1893. na francuskom jeziku (na ruski je preveden sa francuskog), a bio je namenjen Sari Bernar. Tek posle godinu dana Vajld ga je preveo na engleski. Neposredno posle Komisarževske, *Salomu* je spremala u operskom teatru Ida Rubinštajn u režiji V. Mejerhollda, koreografiji M. Fokina i scenografiji i kostimima Leona Baksta. Rad započet s dozvolom, u toku proba je zabranjen.

Gradonačelnik Peterburga zatražio je od Komisarževske cenzurisani primerak da bi odobrio izvođenje i odobrenje je odbijeno. Sve karte su bile rasprodane. Pomoćnik gradonačelnika je prisustvovao generalnoj

Kostim Salome
iz predstave *Saloma*



probi, uverio se da je komad postavljen u okvirima koje je odobrila cenzura, a sutradan na premijeri, samo nekoliko sati pre početka, predstava je zabranjena.

Dekor i kostime Kalmakov je izvanredno uradio i već prvim svojim radom u teatru stvorio osobenu emotivnu, erotičnu punoču vizuelnih rešenja, što je očaralo mnoge svedoke generalne probe, umetnike i kritičare.

Postao je ljubimac Komisarževske i ostvario dekor i kostime za mnoge predstave njenog teatra: Andrejevljeve *Crne maske* i *Anatemu*, Hebelovu *Juditu*. U Kamernom teatru u Moskvi radio je Kalderonov *Život je san*, pored drugih.

Godine 1920. ostavio je ženu i sina u Rusiji, a on otisao u emigraciju: Estonija, Belgija, Francuska.

O emigrantskom životu se zna da je imao samostalnu izložbu u Briselu, mnoštvo ljubavnih afera i nekoliko dvoboja (jedan na jugu Francuske) zbog žena. Umro je u bedi i osami u nekoj bolnici u okolini Pariza, 1955. Slučaj se pobrinuo da ne bude zaboravljen. Godine 1962. dvojica prijatelja i obožavalaca slikarstva, Narten di Nor i Bertran Kolen di Bokaž otkrili su na pariskom buvljaku 40 platana potpisanih sa K. i plakat izložbe Nikolaja Kalmakova u Kraljevskoj galeriji u Bri-

selu iz 1924. Kupili su te radove i pošli u potragu za ljudima koji su mogli znati Kalmakova. Posle puta u Rusiju i istraživanja u Francuskoj, 1964, pošto su uspeli da rekonstruišu životnu stazu Kalmakova, organizovali su izložbu u galeriji Mott i izdali katalog. Godine 1982. Ani Tresgo snimila je kratkometražni film o Kalmakovu pod nazivom *Andeo ambisa*, a 1986. organizovana je izložba pod naslovom *Kalmakov-andeo ponora i slikari «Sveta umetnosti»*.

Dobro je što je priča o Kalmakovu u časopisu prožeta ilustracijama kostima, dekora i lutaka, jer nam to otkriva slikara koga su poredili sa Berdslijem, a on je odista bio samosvojan, kako je to tvrdio Jevrejinov.

Beatrix Pikon-Valen u saradnji sa Aleksandrom Efklidisom

Mejerholjd postavlja *Pizanelu* Gabrijelea D'Anuncija

Ida Rubinštajn potiče iz porodice ukrajinskih Jevreja. Rodila se u Krakovu. Naslednica velikog bogatstva, 1904. očarana je teatrom i pod pseudonimom Ida Lavovska nastupa u naslovnoj ulozi Sofoklove *Antigone* u režiji J. Ozarovskog u teatru Javorske. Predstavu je opremao Leonid Bakst, koji postaje njen blizak prijatelj i savetodavac. Posle gostovanja Isidore Dankan u Rusiji, Ida se zanosi igrom, uzima časove kod M. Fokina. Posle zabrane *Salome*, po savetu Baksta, predstavila je pantomimu *Ples 7 velova*. Tad ju je zapazio Sergej Djagiljev i pozvao u trupu Ruskog baleta. Godine 1909. je, sa velikim uspehom, nastupila u baletu *Kleopatra* u Teatru Šatle u Parizu, a već sledeće godine je plesala Šeherezadu s Nižinskim. Oba baleta postavio je M. Fokin, a opremio L. Bakst.

U dramskim delima ruski akcenat je bio problem za Idu Rubinštajn, i mada je uzimala časove kod Sare Bernar i jednog pedagoga Konzervatorijuma, nije uspevala da savlada tu prepreku.

D'Anuncio, koji je tada živeo kao izgnanik na jugu Francuske u Arkašonu, napisao je *Pizanelu* po porudž-

bini Ide Rubinštajn. Pisac-filolog, kopao je po arhivima XIII veka, saradnike slao da prouče rukopise iz vremena francuske okupacije Kipra, gde se dešava radnja komada. Inspiracija je, kažu, bila pastoralna iz XVII veka *Severina ili zanimljiva smrt i Tasova Aminta*. «Obiman tekst na mrtvom starofrancuskom, galimatijas od citata, toponimske egzotike, sećanja i pozajmica, čita se s mukom» - tvrdi A. Levinson. Kad je Mejerholjd dobio tekst, tražio je da se drastično skrati. Predstava je, umešto osam, trajala pet sati!

Mejerholjd je za Pariz odvojio mesec i po dana. Njegov dolazak je u francuskoj štampi najavljuvan pompezano – dolazi veliki reditelj Imperatorskog teatra iz Peterburga, mag! Ida Rubinštajn je nevidenom energijom, uz pomoć Baksta, sakupljala, glumce, statiste, saradnike. Angažovala je tada čuvenog glumca Eduarda de Maksa, čak se, još nepoznat, tu našao i Abel Gans. Iznađila je Teatar Šatle. Bila je sama svoj impresario i ataše za štampu. Plaćala je štampu koja ju je kasnije opanjkivala da je kadra da kupi sve francuske teatre. Rasipala je nemilice: raskošan dekor, poznati saradnici, dobro plaćeni glumci, moćan publicitet, raskoš slavlja u hotelu Bristol, gde je iznađila kraljevske apartmane. *Pizanelu* je koštala 400.000 ondašnjih francuskih franaka. U predstavi je učestvovalo 212 ljudi. Kad je Mejerholjd prihvatio njenu finansijski zamamu ponudu, Bakst mu je rekao: »Sve što ima najbolje u Parizu biće Vam na usluzi.« Ida je vrlo strpljivo podnosila duge probe i vraćanja Mejerholjda. Mejerholjd tada nije govorio francuski. Gijom Apoliner, s kojim je postao blizak, divio se kako Mejerholjd sa dva gesta uspeva da objasni glumcu šta traži od njega. Doveli su mu u pomoć dvojicu prevodilaca, ali su glumci bili protiv, jer se oni »odlično razumeju sa rediteljem».

Mejerholjd, u svojoj 39. godini, neumorne energije, prve tri probe je samo posmatrao i nije intervenisao, a onda je otvorio debelu svesku: na svakoj je stranici bio iscrtan precizan plan mizanscena, oznake za ritam kao na notnim stranicama. Ta rediteljska knjiga nije sačuvana ni u Rusiji ni u Francuskoj, a arhiv Ide Rubinštajn su uništili Nemci. Skrupulozni rediteljski zadaci su zadržali francuske glumce. Na generalnoj probi se

okupio ceo Pariz. Posle dvomosečne obrade štampe, slegli su se i umetnici i kritičari. Posle prologa tri puta se dizala zavesa, posle svakog čina po četiri puta. Na premijeri je petočasovna predstava doživela ovacije. Rubinštajn, Fokin i Mejerholjd su dozivani pred publiku nekoliko puta., D'Anuncio – ne. Leon Bakst, «taj mag polihromije, prevazišao je sebe» – pisala je kritika. Neki kritičari su slavili Mejerholjda, a neki, većina – to je francuski manir – ustali su protiv vlasti reditelja nad piscem.

Ubrzo je *Pizanelu* zaboravljena i u Parizu i u Rusiji. Za to se pobrinuo i svetski rat.

Andrej Kirilov: Pozorišni sistem M. Čehova

To je jedini prilog koji odudara od svega što je pre toga objavljeno u časopisu. Naime, o Mihailu Čehovu se pisalo, a pisao je i on sam, do 1928. kada je emigrirao. Iz emigracije se dopisivao sa kolegama u Rusiji, a posle šezdesetih objavljeni su svi njegovi radovi u Rusiji i brojni radovi o njemu u Americi, organizovani su simpozijumi, nikla su društva Čehova, u Americi škole i školice, kursevi i master-klase. Dakle, nije zaboravljen ni u Rusiji ni u svetu. A da li je shvaćen?

Tekst Andreja Kirilova ne uspeva da razveje magline čehovskih kontradikcija i nesuvrlosti u pokušaju da objasni sistem, koji to zapravo i nije!

Poneseni sledbenik Stanislavskog, potom otpadnik koji nije bio u prilici da upozna kasne rade Stani-slavskog, Čehov, koji je napuštao predstave pre kraja, odlazio maskiran iz teatra, dobijao nastupe smeha na sceni tako da su morali spuštati zavesu, bez prijatelja, osamljen, uplašen (ostavila ga žena i odvela kćerku), sam nije našao načina da se leći (manastir je bio pogrešan izbor), a poznato je da je psihanaliza u to vreme imala jako uporište upravo u Moskvi. Čehovljeva fascinacija Andrejem Bjelim, koji ga je priveo R. Štajnerovoj antropozofiji, i danas ostaje polunačeta tema. M. Knebelj, Čehovljeva učenica u Studiju, «koji je vodio kad zbog bolesti nije mogao igrati, ne bez razloga



Scenografija za predstavu *Pizanelu*, G. D' Anuncio, režija Mejerholjd, Teatar Šatl, 1913.

tvrdi da je on radio u Studiju ne radi njih, studenata, nego radi sebe. Verovao je da će ga to spasti.»

Genijalan glumac, bolestan čovek, on je u svom pedagoškom metodu pribegavao pokazivanju, ličnom primeru koji se nije dao imitirati, a fascinacija njegovim primerima dosezala je do razmora proročkih vizija kod naročito osetljivih studenata.

Od *Mnemozine* se očekivalo da se u slučaju M. Čehova pozabavi otkrivačkom a ne pokrivačkom delatnošću.

V. V Ivanov je u časopisu našao za shodno da se zahvali na pomoći i saradnji, pored ostalih, i Luki Hajdukoviću, bivšem direktoru Pozorišnog muzeja Vojvodine u Novom Sadu, i Alekseju Arsenjevu, piscu i posredniku bogatog arhiva o novosadskim Rusima.

Uz žal što se nije našlo i više i boljih ilustracija koje uvek znatno doprinose opisima, na kraju da poželimo V. V Ivanovu energije i dobrih uslova da sa svojim saradnicima istraže na časnom zadatku otkrivanja zaboravljenog, zapretanog, uz čestitke i zahvalnost na ovom gigantu od časopisa.

OGNJENKA MILIĆEVIĆ



STETIKA POZORIŠTA

TEATAR I METAFIZIKA

Da li je *pojam* pozorišta kojim evropsko mišljenje barata već gotovo dva i po milenijuma zapravo jedan *metafizički* pojam? Mislimo, pre svega, na početke, na pojam antičkog teatra onako kako je razvijen u metafizici Platona i Aristotela.

Kod Platona, u glasovitoj "alegoriji pećine" s početka sedme knjige *Države* (VII, 514a – 517a), etimološka blíkost onoga što je bilo označeno kao *theatron* i onoga što je ponelo ime *theoria* stoji kao dvostruko polazište, u isti mah neposredno i posredno, za refleksiju o istini i saznanju istine kao istine metafizike. Na tom mestu, u obliku priče o ljudima vezanim u pećini i osuđenim samo na posmatranje senki stvari, Platon kroz usta Sokrata iznosi svoju teoriju istine. *Theoria* je ovde još uvek u značenju "posmatranja", "sagledavanja" ili "sticanja uvida". Razume se da, prema Sokratovoj priči, ljudi vezani u pećini i postavljeni tako da posmatraju samo senke stvari nisu kadri

za "teoriju", to jest ne mogu da steknu uvide u istinu stvari. Na samom početku ove priče – koja alegorijski treba da dočara uopšte položaj ljudi na zemlji, vezanih za svoja telesna čula i načelno nezainteresovanih za istinu višeg reda, istinu duha ili logosa, onu istinu za koju su zainteresovani "ljubitelji mudrosti", tj. filozofi – Sokrat u prolazu priziva pozorište lutaka. Naime, senke stvari se pokazuju kao što se nad "ogradom kakvu ispred ljudi podižu lutkari da bi iznad nje pokazivali svoje lutke" (514b) javljaju senke stvari, a ne njihove istine, one su takođe samo lutke, veštačke i nežive slike. To već nagoveštava polazište Platonove kritike antičkog teatra, u kojem su glumci, na koturnama i ispod maski, filozofima Sokratovog kova mogli ličiti na lutke koje se s mukom kreću scenom i izgovaraju reči za koje, kako će nam se na drugim mestima *Države* otvoreno reći, niko ne snosi odgovornost. I ne samo to. Nije samo ova aluzija na lutkarsko pozorište slika ondašnjeg teatra iz ugla filozofa, već su u ulozi lutki i Platonovi posmatrači u pećini, ostavljeni da, vezani, pasivno motre na senke ispred sebe. *Theatron*, "gledalište", nije samo senka, ili kopija, onoga što bi bilo stvarno, nije samo "pozorje" ili "igrokaz", to jest predstavljanje glumom događaja za koje se može misliti da su se dogodili izvan kruga samog "gledališta", nego je *theatron* kao skupina onih koji posmatraju, i jedna naopaka, pogrešna, u svakom slučaju najniža *theoria*, – jedno mesto na kojem "sticanje uvida" stoji tako nisko da se na njemu jedino može misliti kako su senke stvari, a kopije originali, što je daleko od svake istine, toliko daleko da se čitava slika ove teatarske teorije smešta u dubinu jedne narativne pećine, u grotu čulnog saznanja kojeg se, kako dalji razvoj Sokratovog pripovedanja Glaukonu nagoveštava, možemo oslobođiti jedino istupanjem iz pećine i izlaskom na punu svetlost. Doduše, ta svetlost sa kraja priče toliko može svojim bleskom zaslepiti one nepri-premljene da bi se radije vratili nazad, u samu pećinu, ali je poenta alegorije svakako u tome da postoje oni – a to su upravo filozofi – koji su dovoljno slobodni i hrabri da toj svetlosti pogledaju u oko i da ranije teatarske iluzije zamene punim doživljajem istine pokazane ne više kao senke stvari, pa čak ni kao stvari,

nego kao ideje. Ti slobodni i hrabri, koje više ne zadowoljava pozorište lutki ili antičkog teatra uopšte, nisu ni bilo koji filozofi, već filozofi metafizičari, mislioci idealnog, večnog, natčulnog i vaniskustvenog, svega što metafizička ideja, čiji je Sokrat prvi govornik, a Platon prvi beležnik, poseduje kao svoje suštinsko svojstvo.

U epohalnom smislu reč je o velikom preokretu. Antički teatar V veka postaje u grčkom mišljenju IV veka pozorje zablude; to je *theatron* koji više nije sposoban za ono za šta je sada, posle Sokrata, sposobna jedino *theoria*, i to *theoria* kao metafizika. Tačnije, *theoria* je za antički *theatron* bila – takvi su sada sudovi metafizički filozofa – i sama jedna naopaka metafizika, metafizika u liku mitologije. Scena više nije – eto novih zahteva metafizičara – sastavljena od glumaca, koturni i maski; sada je scena postavljena u kretanje mišljenja, kao demitolinizovanje i demaskiranje, unutar duha kao gledaoca za avanture *logosa*, jedinog igrača u ovom novom teatru metafizičkog uma. S jedne strane, kod Platona se rada pojmom teatra kao teatra pogrešne, naopake, iluzionističke i neodgovorne metafizike oslonjene na mitologiju bez pokrića, i takav je pojmom teatra onda lako izložiti raznim vrstama kritike (ontološkoj kritici usled njegovog mimetizma, gnoseološkoj usled pogrešnog tipa reprezentovanja, etikopolitičkoj usled naopakih efekata koje ostvaruje na polis, naročito na mlade koji treba da preuzmu briigu oko polisa itd.), a s druge strane se ustanavljuje posredan i, donekle prikriven, pojmom teatra kao filozofskog pozorja u kojem se – sredstvima naracije i inscenacije, podelom na protagoniste (Sokrat i metafizičari sokratovske vrste) i antagoniste (sofisti, retori, pesnici), i, možda najvažnije, manipulacijom svim problemima i razlikama u mišljenju kako bi se ono dovelo do kontradikcija, do neizdrživih dilema i aporija u kojima će presuditi *ideja* – dramatizuje jedna slika mišljenja koje više nije toliko zainteresovano za stvaranje vrednosti – za šta je bio, u osnovi, zainteresovan antički teatar koji je pružao životnu orientaciju publici, zbog čega je, ustalom, najviše bio negovan i uzdizan – koliko za saznanje koje će, iz sebe, iz svojih uvida u istinu, iz svojih teorija i ideja, određivati šta je vrednost. Ta je vred-

nost sada, u svakom slučaju, vrednost izvedena iz istine, sazнате i saznanjem okružene istine, istine idealne, većne, natčulne i vaniskustvene, istine koju više život ne stvara već joj se potčinjava, koju više ne ispituje dramom vlastitog događaja, na sceni, pred svima, već koja sada filozofski životu zadaje norme koje on mora da ispuni kako bi nje – istine – bio dostojan.

Bilo je potrebno dosta vekova da se uvidi kako Platonova kritika antičkog pozorišta, pesništva u širem smislu i tragedije u užem smislu, nije kraj nego početak čitanja i samog Platona i same evropske metafizike. Danas smo svesni da Platon preuzima mnogo od mehanizama teatra koji kritikuje, da tehnike inscenacije, dijalogizacije, dramatizacije premešta u metafiziku. Tačnije, da je tekst Platonove i svake druge metafizike takođe jedan dramatski tekst, čak jedan *theatron* u kojem se na račun ranijeg teatra kao igre bogova i ljudi, igre besmrtnog i smrtnog, razvija nov pojam teatra kao pozorja ideja, saznanja i teorija. Ni sa drugim velikim začetnikom evropske metafizike, sa Aristotelom, naime, stvari ne stoje mnogo drugačije. Dugo se vremena Aristotel, pre svega onaj iz *Poetike*, suprotstavlja Platonu, i igrao, u istoriji ideje teatra, ulogu onoga ko brani pozorište, i pesništvo uopšte, od Platonovih načelnih napada. Normativizam aristotelovaca iz razdoblja pozne renesanse i klasicizma se tumačio kao preterivanje, ili kao tvrda verzija jedne poetike više zainteresovane za čiste teorijske modele teatra nego za njegovu stvarnu praksu. Ali i tada je, kao i kod samog Aristotela, bila na delu jedna kritika pozorišta iz ugla i zarad potreba metafizike, i njeni "ekcesi" nisu bili ništa drugo do izoštravanja onog pojma teatra koje su antički filozofi razvili kao svoje teorijsko uporište od koga, kako ćemo pokušati ukratko da pokažemo, nije odstupao ni Aristotel.

Aristotelova *Poetika* ima, naime, četiri uporišne tačke, kad je reč o pojmu teatra koji razvija. Najpre, sama *Poetika*, onaku kakvu poznamo u moderno doba, nije jedinstven tekst. Ne samo da je i njeni ime sporno (u antici je taj nedovršen spis rasutih, često slabo povezanih beležaka sa puno praznina, bio klasifikovan, od strane poznih prepisivača, kao *Pragmateia tehnes poietikes*, čemu bi bilo najbliže *Ispi-*

tivanje postupaka stvaranja), već je sporni i sam noseći izraz, izraz poetike. Dok se kasnije ovaj izraz ustalio u značenju priručnika ili traktata o pesništvu, antička reč *poetike* je označavala sve što se stvara, što se pravi, a posebno ono što se pravi od reči – ona je velikim delom pokrivala ono što se kasnije nazvalo poezija ili pesništvo kao delatnost verbalne imaginacije. Aristotelovo raščišćavanje je tu možda presudno. Prve stranice *Poetike* upravo su u znaku takvog rada. Naime, na samom početku autor veli kako za ono o čemu namerava da piše – a to su proizvodi jezičke mašte – još nema dobrog termina, da nedostaje pojam, to jest kategorijalno ime, pod koje se može podvesti čitava ta oblast govornog stvaranja. Nije dovoljan samo metar ili ritmička iluzija, počinje Aristotel, čitavo polje je još "anonimno", kaže izvornik. U čemu je ovde problem? Svakako da teškoča nije na stvari onih koji stvaraju – to što nedostaje ukupno, generičko ime ne sprečava ih nimalo da stvaraju svoja pesnička dela. Problem se javlja na strani filozofa, jer je za metafizičko promišljanje suštine pesničkog stva-ranja neophodna zajednička "onoma", opšte ime ili izraz koji će poslužiti, u analitičke svrhe, kao *pojam* ili kao kategorija. Prvo što Aristotel čini jeste da skuje jedan pojam pesništva, da mu odredi središte ili suštinu i obim ili granice, da mu obezbedi mesto u filozofiji kako bi logos, oslonjen na takav, vlastiti pojam pesništva kao reprezentacije suštine i polja pesništva, mogao da pesništvo uopšte uvrsti kao predmet filozofskog saznanja. Nijedno polje iskustva, nijedan predmet za sazanje ne ulazi u prostor filozofskog diksursa drugačije nego tek kad je kategorijalno obraden, a to znači kad mu je obezbedena pojmovna klasifikacija u skladu sa potrebama one teorije koja će nadalje da zastupa njegove interese za metafizičko mišljenje.

Na te teškoće skreću pažnju početni odlomci *Poetike*. I sa tim teškoćama će se *Poetika* i dalje nositi, čak i onda kad Aristotel, kad bude dovoljno obezbedio pojam pesništva i razgraničio ga od drugih vidova jezičke prakse, izriče navodnu filozofsku pohvalu tom pesništvu, na glasovitom mestu (1451b) gde se kaže kako je pesništvo više filozofsko od, recimo, istoriografije, jer se bavi onim što je moguće i verovatno, dok se istorio-

grafija ograničava na pojedinačno. Ta je pohvala uslovnna. Najpre, ona stoji ukoliko je zaista pesništvu zajedničko nešto što je opšte, pa stoga stupa u polje opštosti kojim se načelno bavi filozofija. Ali da bi to bio slučaj, pesništvo bi moralо ponovo da stупи под okrilje reprezentacije uopštavanja, to jest pod tehnike generalizacije, što ne mora biti nužno, jer se može sasvim lepo zamisliti kao središnje za pesništvo njegovo zanimanje za izuzetno, izdvojeno, nepravilno ili singularno, što će kasnija dela, naročito od renesanse naovamo, demonstrirati. Pod pohvalom pesništa, kao nečega što ima filozofsku narav, kod Aristotela se ponovo kriju mali interes filozofije, kako bi ona, a ne neka druga disciplina, bila ta koja bilo hvali, kao na ovom mestu *Poetike*, bilo kudi, kao ranije kod Platona, pesničku umetnost, odnosno sebe uspostavlja kao žreca – što je suštinska pretenzija svake metafizike.

Ukoliko je, naravno, ovde uopšte reč o pohvali, čak i pod prepostavkom – a ona se ne mora prihvati, naprotiv – da je pesništvu uopšte potrebno sravnjivanje sa filozofijom, još manje pohvala od strane filozofije kako bi opstalo u svojim ključnim elementima. Naime, vezivanje pesništva za moguće i verovatno, a ne za pojedinčno i stvarno čemu teži istoriografija, ne mora biti tako pohvalna stvar imamo li u vidu šta Aristotel u drugim delima, a pre svega u *Metafizici*, govori o kategorijama stvarnog i mogućeg. Tamo se, na primer, mogućnost ili potencija neće istaći kao premoćne na račun stvarnog ili delatnog; *dynamis* je kod Aristotela potčinjen onom što on više značno obeležava izrazom *energeia*, jer je moguće ili potencijalno samo onda delatno, svrhovito ili smisleno kad je vezano, i to na nužan način, za stvarno. Ono je samo mogućnost da stvarno ispolji svoju suštinsku moć, svoju svrhu. Iz *Poetike* bi se, brzopletim čitanjem, reklo da je odnos između mogućeg i stvarnog obrnut, ali tako čitanje ne može se potvrditi iz glavnih teza ukupne Aristotelove filozofije.

Ako Aristotel ovde i dopušta da bi pesnička umetnost bila "više filozofska", to jest usmerena na generalizaciju, za razliku od singularističke ili partikularističke istoriografije, odnosno ako je podvodi pod zahteve me-

tafizike, onda je posredi još jedan teorijski interes, i to interes saznanja. Treća važna uporišna tačka *Poetike* tiče se, naime, onoga što je fiksirano grčkim izrazom *anagnorisis*, a što se neposredno odnosi na užu oblast pesničkog svaranja, na tragički teatar. *Anagnorisis* se uglavnom prevodi kao prepoznavanje, ali kako Aristotel naglašava na pomenutom mestu *Poetike* (1454b), pre je reč o jednom važnom sticanju saznanjnog uvida nego o pukom prepoznavanju nečega što je bilo samo izostalo kao pojedinačni element, jer se ovaj termin odnosi na celokupno delo, na strukturu dramskog događaja, odnosno na suštinu same tragedije. Ovde je stanovište suprotno od Platona, kod koga tragedija suštinski ne doprinosi saznanju, već kao igra senki ili lutaka odvodi od njega; ali, to se suprotstavljanje Plattonu odvija, i kod Aristotela, u okvirima metafizičkih valorizacija. Naime, njegovo izričito isticanje *Cara Edipa* kao uzoritog dela antičkog teatra važi u polju koje samog tragičkog junaka, Edipa, pre svega vidi kao junaka saznanja; Edip je ovde neko ko stiče saznanje o svom položaju, odnosno, u generalizacijama koje svaki metafizičar smatra presudnim, reprezentuje karakter samog logosa koji se oslobada partikularnih i kontingenčnih uslova svoje egzistencije i postaje logos koji preko svesti o svom ograničenju doseže samosvest vlastitog bića. Edip je istaknut, u Aristotelovoj valorizaciji, kao neka vrsta filozofa na sceni, upravo zato što ga tragedija Sofokla predstavlja kao junaka metafizičkog logosa, junaka saznanja i samosvesti. *Anagnorisis* ovde nije tehničko sredstvo, niti puki momenat u dramskog zbivanju, već je sama suština tragedije koja je potčinjena ciljevima filozofske epistemologije, metafizici kao prevazilaženju logosa u sebi samome.

Odatle proizlazi i četvrti ključni element Aristotelovog pojma tragičkog pozorišta, gde se učinak – a to je, za mislioca iz Stagire, uvek i svrha, telos dela – imenuje kao *katarsis*. Kako god razumeli katarzu u njenom konkretnom značenju, kao pročišćenje afekata (straha i sažaljenja), ili kao očišćenje od njih, ona je svrha tragičkog zato što ostaje vezana za epistemologiju metafizike. Naime, sasvim je moguće da Aristotelu nije ni bilo potrebno da nam katar-

zu protumači u njenom konkretnom značenju, pa je ostavljeno da o tom značenju nagađamo. Ono što je njemu bilo potrebno to je da prethodne tri odlike pesničke umetnosti, a posebno tragičke drame – kategorijalnost pojma pesništva (a potom tragedije), intenciju generalizacije ili univerzalizacije tog pesništva, uz njegovo ukupno potčinjavanje epistemološkom zadatku – još jednom veže za okvire metafizike, tako što će pronaći efektivni analogon pod imenom katarze. Iz ovog strukturnog razloga nju samu nije ni moguće rastumačiti samo u psihološkim ili empirijskim terminima (straha i sažaljenja), budući da ovde nije reč samo o neposrednom iskustvu teatarskog tipa, već o takvom efektu koji prevazilazi neposredno iskustvo, "fiziku" dramskog čina i njegove pojedinačnosti, i predstavlja momenat u kojem se svako iskustvo transcendira u pravcu opštosti, one opštosti koju kod Aristotela metafizika određuje kao sveukupnu svrhovitost, kao entelehiju. Učenje o katarzi, uostalom, služi ne samo kao legitimacija tragičke drame – to da, po Aristotelovim rečima iz *Poetike*, lakše podnosimo smrt predstavljenu na sceni, nego smrt u realnosti – već je finalni momenat u metafizičkom teoretisanju o suštini teatra, i poslužiće kao jedan od ključnih podsticaja za noviju metafiziku, za moderno shvatanje tragedije kao predstave protivrečnih tendencija koje jedino filozofija, posredstvom svog spekulativnog duha, može da razreši.

Ako preskočimo dva milenijuma evropskog mišljenja, videćemo kako se rađanje moderne spekulativne metafizike, kod Šelinga i Hegela, skoro neposredno naslanja na antički metafizički pojам teatra, pre svega tragičkog, i kako aristotelovska katarza sada postaje ono što će se u toj filozofiji, rečju Hegela, nazvati *Aufhebung*. *Aufhebung* u klasičnoj nemačkoj filozofiji predstavlja dijalektički džoker, odnosno suštinsko svojstvo metafizike samosvesti koja tim kretanjem "prevazilaženja" – jednog "nadilaženja" koje "ukida" čuvajući, to jest skokom na "viši" stupanj "razrešava" neku teškoću ("prevazilaženje", "nadilaženje", "ukidanje", "razrešavanje", sve su to prevodi za Hegelovu *Aufhebung*) – čuva logos kao logos samosvesti, kao duh ili kao najvažnijeg protagonistu metafizike refleksije. U

jednom od svojih *Pisama o dogmatizmu i kriticizmu* iz 1795–96. godine, u dobu kad je zajedno sa Hegelom raspravljao o sudbini metafizike posle Kanta, Šeling piše sledeće reči iz kojih se jasno može razabratи koliko spekulativna filozofija duguje onom pojmu tragedije koje su u nasleđe modernom dobu ostavili stari filozofi Platon i Aristotel:

"Često se postavljalo pitanje kako je grčki duh mogao da podnese kontradikcije svoje tragedije. Jedan smrtnik, usudom određen da bude zločinac, boreći se *protiv* sudbine a opet strahovito kažnjen za zločin koji je bio delo usuda! *Duh* te kontradikcije, koju je učinio podnošljivom, bio je dublji nego tamo gde je bio tražen; on je ležao u sukobu ljudske slobode sa moćima objektivnog sveta, sukobu gde smrtnik, pošto je ta moć jedna nadmoć (jedan fatum), mora nužno da poklekne i, opet, jer ne propada *bez borbe*, biva *kažnjen* svojim porazom. To što zločinac, koji ipak propada samo pred nadmoći usuda, biva *kažnjen*, to implicira spoznaju ljudske slobode, to je čast koju mu udeljuje sloboda. Puštajući da se njen junak *bori* protiv nadmoći usuda, grčka tragedija ukazuje počast ljudskoj slobodi; kako ne bi probila granice umetnosti, ona mora da čini tako da on *poklekne*, ali, kako bi nadokadilo ovo ponižavanje ljudske slobode namam-ljene umetnošću, potrebno je takođe – i to, podjednako, za zločin kao i za *usud* – da on *poklekne kroz kaznu*. (...) Bila je to velika ideja koja čoveku dopušta da se saglasi s prihvatanjem kažnjavanja čak i za *neizbežan* zločin, kako bi najzad pokazao vlastitu slobodu čak i kroz gubitak svoje slobode i kroz poraz očitovanja prava na slobodnu volju."

Svedoci smo, u ovim Šelingovim rečima – gde se ponovo za uzoriti uzima primer Edipa, Edipa slobode i saznanja o njenim granicama (to će, posle Aristotela i Šelinga, ponoviti i Hegel, uz isticanje primera Antigone kad je reč o kontradikcijama etike i politike) – jednog nastavka legitimisanja tragičkog teatra svrhama spekulacije, kao i jedne promene naglaska. Svrha tragedije nije samo u tome da vodi metafizičkom saznanju, već da vodi metafizičkom saznanju slobode. Iako, načelno uvezvi, posebno kad problem posmatramo iz ugla teatra, ništa naročito ne po-

vlašćuje tragediju na račun komedije ili satire, kao što, iz ugla teatra – a Šeskipir će to iznova demonstrirati svojim tekstovima, da ne pominjemo pozorišno iskutsvo najnovijeg doba – ništa naročito i ne razdvaja tragičko od komičkog, ovde se, u spekulativnoj teoriji, tragičkom pridaje status paradigmatskog, idealnog, suštinskog, da bi se preko takve univerzalizacije i esencijalizacije tragičko izdiglo i izvan svog teatarskog polja, iz teatra samog, u teoriju čovekove sudbine, naročito pred premoćima istorije. Šelingove reči i potonje Hegelove dialektizacije tragedije u isti su mah metafizika ljudskog usuda kao konačnog, ograničenog bića, i metafizike istorije kao polja u kojem se razne moći sučeljavaju u borbi za premoć, kroz protivrečnosti koje nisu više samo kontradikcije diskursa, već konfrontacije realnih sila. U svakom od slučajeva, antičkom ili modernom, iskustvo teatra je poslužilo kao spekulativni model za metafizičke konstrukcije o saznanju, o čoveku, o slobodi, usudu i istoriji, konstrukcije koje, sa svoje stane, posmatrane iz ugla teatarskog stvaranja, svedoče o moćima teatralizacije i tamo gde se teatar potčinjava kategorijalnim ciljevima metafizike ili teorije. I kao što stvaranje nikad ne može do kraja ili bez ostatka da bude potčinjeno saznanju, budući da se i samo saznanje mora stvoriti, tako se i teatar ne može sasvim potčiniti moćima spekulativne tetralizacije kojoj daje, od antike od modernosti, svoj suštinski podsticaj.

Novica Milić



FAŠIZAM U NAMA

Italijanska noć
autor: Eden fon Horvat
režija: Paolo Mađeli
Jugoslovensko dramsko pozorište

69

Eden fon Horvat bio je veliki zagovornik obnove pučkog pozorišta; pozorišta koje se, dopuštajći sebi nepoštovanje nekih konvencija "klasičnog" teatra, bavi narodnim temama i koje je uvek političko. *Italijanska noć* (1930), drama koja je obeležila početak nacističkog proganjanja Edena fon Horvata, dobar je primer ovog žanra. Postavljajući u centar drame tradicionalnu proslavu "Italijanske noći", koju u vreme jačanja fašizma organizuje samodovoljni, demokratski nastrojen, republikanski "kružok" južnonemačkog gradića, Horvat je zaobišao očekivanu kritiku fašista i okrenuo se republikancima. Sukob, dakle, nije između dve politički suprostavljene grupe, već unutar samih demokratskih snaga. Jedinstveni i ujedinjeni, fašisti polako sprovode svoj plan, dok demokrati, heterogeni skup hedonista koji vole da izigravaju opoziciju, troše vreme na medusobne razmirice i isprazne političke diskusije. Martin, nadobudni i poprilično pasivni revolucionar, Karl, umetnik kome je uspeh kod žena najvažnija ideologija, Gec, smešan, glup i beskoristan starac i, nadasve, samouvereni i neosvešćeni Odbornik – to su sve ljudi koji veruju u snagu svojih čvrstih ideoloških temelja. Pored politički opredeljenih, dramu

naseljavaju još samo oni koje politika uopšte ne zanima (Leni) ili oni koji će se uvek namestiti po diktatu klime (Krčmar), te tako Horvat sugerire da za fašizam nisu krivi fašisti, već oni koji su suviše pasivni ili suviše nezainteresovani da bi mu se suprotstavili (no to i sami znamo). Sve dramaturške mane ovog komada padaju u vodu pred jednom činjenicom: nekoliko meseci nakon što je Horvat putem *Italijanske noći* upozorio na opasnost od letargije demokrata, nacisti osvajaju šest miliona glasova na izborima i većinu u parlamentu.

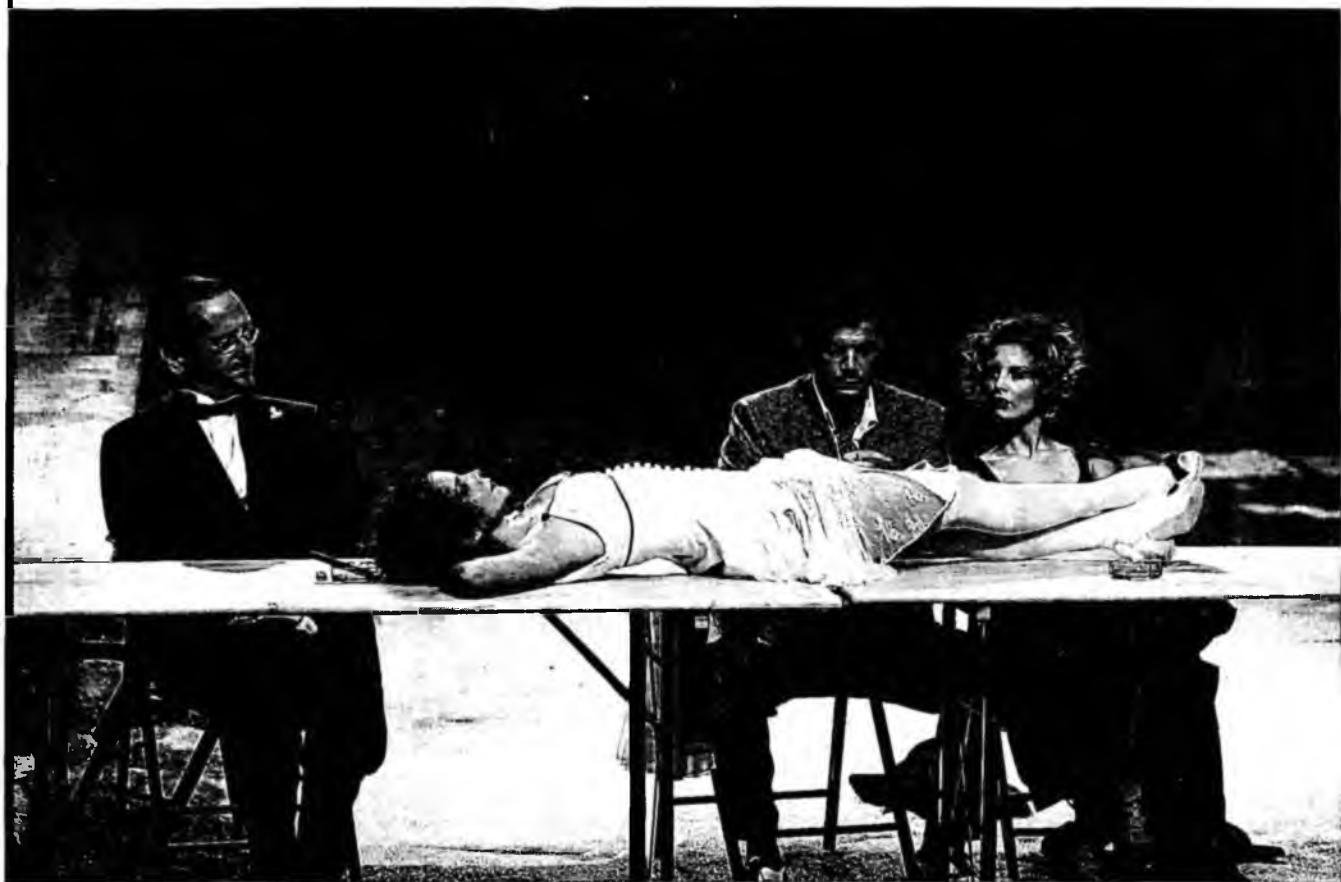
Osnovni cilj obimnog rediteljsko-dramaturškog zahvata koji je Paolo Mađeli izveo bio je taj da se učine očiglednim i drastičnim glavne ideje koje komad predočava. Komad je zato štrihovan, prekrajan, replike su dopisivane, a čitav početni monolog Nepoznate deo je jedne od Horvatovih priča. Mađeli je uz to umeo da prepozna dobre "rediteljske" momente u drami i pravilno ih upotrebi. Najbolji primer je Praesentiermarsch fašista (odlična muzika Ljupča Konstantinova), čija je pojava amplifikovana u odnosu na dramu kako bi postala jako označavajuće sredstvo crnokošuljaša: to su simpatični i elegantno obučeni vojni muzičari, uvek prisutni, ako ne bar u pianissimu, onda u melodiji koja se urezuje u mozak u nanosekundi. Koristeći muzičare, Mađeli prikazuje fašiste kao "propratni efekat", a to mesto oni imaju i u drami: fašisti su sveprisutni, ali su suštinski statisti sa zadatkom. Pri tom, narušavajući konvenciju scene kutije (dozvoljavajući orkestru da paradiра gledalištem), reditelj prihvata principe Horvatovog pučkog pozorišta. Sličan efekat reditelj je postigao i kada je celokupno stanovništvo gradića prikazao kao dekadentno, upleteno u raznorazne seksualne mahinacije. Uz strast, nažalost, ide i gubitak samokontrole, a zatim i nemoral u koji su ogreznici pre svega oslobođeni naroda, a tek onda fašisti - prostitucija sopstvene žene u Martinovoj glavi je legitimno sredstvo. Seksualna konotacija u predstavi jeste vulgarizovana, svedena na ilustrativna rešenja ženskih kostima, scene gotovo otvorenog seksa, rekvizitu koja podseća na reklame za hot-line, ali sasvim opravdana.

Drugi deo predstave, obeležen samom proslavom, režiran je na istom principu, ali manje uspešno. Pret-

varanjem celog drugog dela u kabaretsko veče, prisustvom žena koje podsećaju na striptizete, nesuvislim pesmama i upornim i detinjasatim bežanjem od problema (već negde na pola svi su potpuno pijani) - dočarana je atmosfera skupa koji ne doprinosi borbi protiv fašizma, već mu je svrha opijanje i opšta ras-kalašnost. Međutim, ovim rediteljskim rešenjima tempo je usporen do maksimuma, a i razvitak glavne ideje predstave je ugrožen, jer se jedna ista floskula ponavlja svakim postupkom. Sam kraj predstave bes-prekorno je jasan. Jedini spaseni ostaju Karl i nezainteresovana Leni, svi ostali ginu u efektnoj sceni tokom koje sami naprave svoje grobove od ostataka proslave (eto nas ponovo kod samodestrukcije). U svetu u kome grupa poput fašista može da postoji i hladnokrvno ubije desetak ljudi, ostaju samo ono dvoje koji bi radije okrenuli glavu pred politikom.

Prostor predstave (scenograf Hans Georg Šefer) baziran je na još jednom jasnom, višezačnom konceptu - on prikazuje kanalizacionu cev niz koju se likovi spuštaju, demokrate mnogo više od fašista, kao niz tobogan. Tako shvatamo da su obe strane, iako suprotstavljene, istog porekla i, što je možda važnije, da je mesto dešavanja kaljuga i blato, otpad u koji se svet pretvorio. Manje precizna je metafora šljunka koji prekriva pod; konstantno klizanje po njemu moglo bi označavati nesigurnost, nestabilnost i bukvalno *proklizavanje* terena po kome likovi samouvereno koračaju. Na realističkom planu označen je park - javno mesto na kome će politički diskursi, u kontrastu sa tromom posturom demokrata, samo dokazati njihovu lenjost - a u drugom delu kafana u kojoj se održava proslava. Precizni kostimi Lea Kulaša poslužili su da, detaljem, otkriju suštinsku karakternu odliku muških i otvorenu dekadenciju ženskih likova: Martin nosi kicoški žaket, Karl "šmekerski" vezanu maramu, a ženski kostimi otkrivaju gotovo sve i funkcionalni su za svaki tip zavodenja.

U glumačkoj postavci Mađeli je ispratio dramu koja zahteva tipove a ne likove; konstruisana tipologija je jasna, ali do te mere oštra da na momente preti da ugrozi ozbiljnost ideje, jer se povremeno ulazi u parodiju. Tipovi su odabrani među obiljem klišea u koje su čak



Bogdan Diklić, Radmila Tomović,
Nebojša Glogovac i Sonja Kolačarić u predstavi
Italijanska noć Edena fon Horvata,
režija Paolo Mađeli, JDP 2004.

i naši najbolji glumci vremenom upali. Tako smo dobili uglavnom dobre uloge šarmantnog ali ljigavog Martina (Nikola Đurićko), mističnog i začudnog Majora (Goran Šušljik) i sirovog i zavodljivog "odmetnika od ideje" Karla (Nebojša Glogovac). Veći problem predstavljaju Boris Milivojević (Bec), pošto se čini da je uloga Debila u *Šinama* bitno uticala na sve koje su usledile, i Josif Tatić (Krčmar), koji se gotovo u potpunosti oslanja na specifičnosti svog tela i glasa. Iz ovog ukalupljanja iskače odlična Sonja Kolačarić (Ana), mada i ovde ostaje mala mogućnost da je reč o klišeu koji se, zbog glumičinog "kraćeg staža", teže prepoznaće. Sa druge strane, dva ostvarenja odskaču od opštег mesta. Bogdan Diklić (Odbornik) je, u skladu s Horvatovim tekstrom, balansirao između realističnog i ironičnog, zadržavajući kritičku distancu prema svom liku. Radmila Tomović je, do krajnje uverljivosti, izgradila i opravdala lik neobaveštene i politički nezainteresovane, a shodno svojim godinama i izgledu zavodljive Leni, pune životne energije. Kao senka nad svim ulogama, ostaje rediteljeva upotreba glumčeve privatnosti, koja ide dotle da je Bogdan Diklić bio prinuđen da usred proslave sedne za bubnjeve – što ne samo da se isključivo učitavanjem može povezati sa njegovim likom, već uništava ionako spor tempo tog dela predsatve.

Postavka *Italijanske noći* je, kao uostalom i sama drama, daleko važnija po onome što donosi na tematskom planu (pogotovo u kontekstu beogradskog mainstream repertoara, koji se gotovo svodi na "mrtvo more"), nego po rediteljskoj inventivnosti. Ova predstava ima mane, pre svega u radu sa glumcima, povremenoj ilustrativnosti, tempu koji pada u drugom delu, ali ... U ovoj našoj demokratiji maloletnici ubijaju svoje vršnjake, desnica u svakojakim oblicima jača iz dana u dan, dok na izvore izlazi sve zanemarljiviji broj ljudi, a na projekcije filmova o Hitleru dolaze njegovi brojni obožavatelji s namerom da kliču fireru. Ova predstava je jednostavno potrebna, što se od dana premijere svakodnevno potvrđuje – ako ničim drugim onda naslovima u dnevnim novinama.



Bojan Žirović u predstavi
Kralj Lir Vilijama Šekspira,
režija Tomi Janežič,
Atelje 212, 2005.

PRIMORANI NA SUROVOST

Kralj Lir
autor: Vilijam Šekspir
režija: Tomi Janežič
Atelje 212

Otkud jedan takav "veteran" kao što je Šekspirova tragedija *Kralj Lir* na velikoj sceni Ateljea 212? Bilo kako bilo, pred sam kraj sezone pojavila se predstava, u režiji gosta iz Slovenije, Tomija Janežiča, koja, bez obzira na očigledno repertoarsko neuklapanje, daje odgovor na pitanje kako može izgledati jedan "star" tekst – u "novom" ruhu. Janežičeva želja za postizanjem verizma na svakom planu, zarad životnosti na sceni, osnovna je stilска odrednica rediteljske postavke *Kralja Lira*. Bio je to ujedno i drugačiji pristup glumi – Strazberg kao američki Stanislavski – pristup koji je od ansambla zahtevao prepuštanje čvrstoj rediteljkoj konцепцији: bez pretvaranja, nema lika osim ako lik nije umutar tebe!

Priča o starom kralju koji, ispitujući ljubav svojih kćeri, spoznaje izdaju i doživjava pad, vodi nas u duboku starinu britanskih legendi, možda i najstariju, onu koja se dešava pre Merlinovog vremena (kako će Luda i naglasiti u jednom trenutku). Možda je baš ta vremenska odrednica razlog zbog kojeg se rediteljska ideja ostvaruje kroz spoj realizma i pojedinih elemenata drevnih predanja. Scenografska rešenja (potpisuje ih sam reditelj) oslanjaju se na ostatke dvorskih sala okruženih blatom i jedno stablo iz kojeg je davno istekla poslednja kap života. Kostimi Ljiljane Petrović predstavljaju bergmanovsku mešavinu patinirane ratničke odeće i sirotinskih rita, dok zloslutno škriputava muzika Isidore Žebeljan i video rad na kojem se emituje alhemski protok vremena (autor Tomaž Grom) doprinose atmosferi "mračnjaštva" u kojem započinje otimanje o presto.

U skladu sa umotvorinom da su "sve mačke u maku crne", Janežič Šekspirove junake smešta u tamu koja čini da pojedini od njih izgledaju još crnje. Bezočne spletke, surovosti, ubistva unutar porodice – samo su neke od situacija koje Tomi Janežič koristi da bi prikazao propast jednog sveta. Nije, dakle, u pitanju tek jedan poludeli kralj i njegovo okruženje koje stvara pozadinsku sliku bez osobenog značaja. Naprotiv, naporedo sa Lirovom tragedijom, akcentuje se i tragedija porodice Gloster, a sudsbine Lirovih kćeri, njihovih muževa i slugu – one se sekut, ukrštaju i međusobno uništavaju. Pošto svi likovi u drami vremenom prerastaju granicu ljudskih osobina (iako su samo od ljudskih osobina sačkani), razumljivo je što je jednak pažnja posvećena čitavoj galeriji (anti)heroja. Janežičeva predstava ukazuje da su ljudi onakvi kakvo je vreme u kojem žive; u ovom slučaju – primorani da budu surovi.

Predvođena Ljubom Tadićem (treći put u karijeri tumači Lira), većina glumaca uspela je da izbegne zamke teatralnosti. Dobar primer dali su Srdan Timarov kao bastardni Edmund, Nenad Jezdić kao krivo optuženi Edgar, izvrsni Nenad Ćirić u ulozi ljudine Kenta i Branislav Zeremski kao dvoroupravitelj Osvald, vražiji izašlanik na zemlji – lično. Nasuprot njima, Tihomir Stanić teško je uspevao da izbegne povisene tonove tumačeći izigranog Glostera.



Radmila Tomović
u predstavi *Kralj Lir*.

Ljuba Tadić, u najpričljivijim godinama liku koji tumači na sceni, uz minimalna prekoračenja ka "teatralnom", postepeno je otkrivaо posnuće čoveka koji je verovao za sebe da je (ako ništa drugo) zavredeo brigu svog potomstva. Pretvaranjem od autoritativnog oca u bespomoćno dete, koje podrhtava tražeći utočište, Tadić je prikazao životnu putanju osobe koja dragovoljno sebe izlaže patnji. Veoma uspešna bila je i scena bure, u kojoj surovost nezahvalnosti Lirove dece zamenjuje surovost prirodnih sila. Pronađen je izuzetno vešt način da se ispolji najboljnje Lirovo životno saznanje: onda kada vladar zdere sa sebe sve znake kraljevskog veličanstva, nije očekivano da se glumac (i reditelj) opredeli da čuveni stihovi budu izgovoreni šapatom. A upravo se

takav izbor pokazao delotvornim za otkrivanje jezgra jednog nekada moćnog čoveka, koji se sada polako priprema da postane deo prirode. Kralj Lir u tumačenju Ljube Tadića jeste čovek koji je samo prividno bio živ.

Jedna od mudrijih odluka u glumačkoj podeli bio je i izbor Vlastimira – Đuze Stoiljkovića za ulogu kraljevog pratioca – Lude genijalne intuicije. Tragična nota kojom je glumac senčio svoju igru, vremenom je narasla u jedan ogroman, crni i koban sudbinski oblak, iz kog su sevale Ludine duhovitosti. Đuza Stojiljković na sceni je oziveo čoveka koji je pola cikl, pola čutljivi posmatrač, ali sve u svemu, čovek i po! Prema redosledu događaja iz drame, Ludin lik umire onda kada Liru više ne može da bude od koristi, pošto je i on sam, Lir – poludeo. Međutim, intervencijom na tekstu (drama-turg Milan Madarev), postavljen je da lik Lude ne bude iscrpljen prestankom njegovog fizičkog postojanja: on ne napušta gospodara, čak ni posle svoje smrti! Luda indirektno ostavlja Kentu u amanet brigu o Liru, duh Lude spaja oca i sina, Glostera i Edgara, dobri Ludin duh navodi Lira na put ljubavi, koja će kralja barem nakratko vratiti svesti.

Lik najmlađe kraljeve kćeri, koji je tumačila Jelena Đokić, napisan je kao nestvarno čist u tom nečistom okruženju (Kordelijin smeh i suze opisuju se kao sunce i kiša). Ipak, oštromi devojčurak s početka predstave, koji se grozi neistine, delovao je daleko ubedljivije od zrele žene koja, u poslednjim pojavama, treba da pruži neophodno potrebni pokretački žar, kako bi se opet spojeni otac i kći, sukobili sa "silama mraka".

A zlo je u Janežićevoj predstavi nosilo žensko ruho! Likove starijih Lirovih kćeri reditelj nije želeo nasilno da prikazuje kao čudovišne – dopustio je glumicama da to jednostavno i budu. Tako su Anita Mančić i Radmila Tomović stvorile upečatljivu sliku sestara sa izraženim moralnim sličnostima – obe okušavaju sreću gneva, preljube i zločina, dakle, obe su moralno slepe. Radmila Tomović branila je Reganu sa takvom smirenošću da bi se tek skalpeljskim seciranjem njenog lika moglo razumeti zašto joj je srce tako tvrdo, kamenito. Scena u kojoj Regana uz Edmundovu pomoć ubija supruga, odigrana sa istinskom i jezivom napetošću, zasi-

gurno je jedan od najupečatljivijih momenata u predstavi. S druge strane, Anita Mančić pobrinula se da Gonerila ne bude štura u ispoljavanju svog temperamenta: ona je grlata, nosi pantalone ispod haljina koje su joj nametnute polom, poseže za svakom svirepošću koja je vodi do cilja. Valkirska priroda starijih Lirovih kćeri, onako kako su postavljene u režiji Tomiјa Janežića, pokretački je momenat ove predstave.

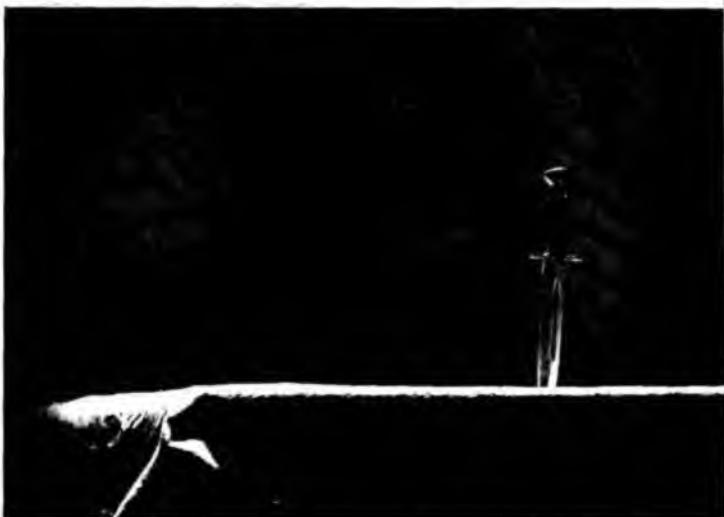
Predstava *Kralj Lir* zahteva od publike koncentraciju i apsolutnu tišinu. Traje nešto više od tri sata i odvija se u polumraku koji na tešku probu stavlja strpljenje gledalaca. Fakat. Ovo je predstava koja se gleda i sluša. Po savladivanju prvo bitne barijere, prijatno je videti koliko nijansi može da ima tama, i koliko se pomoću senčenja minimalnim osvetljenjem može do-

Tihomir Stanić
i Vlastimir Đuza Stoiljković u predstavi *Kralj Lir*.





Ljuba Tadić
u predstavi *Kralj Lir.*



biti na stvaranju kvalitativnih razlika u označavanju prostora. Paralelne tokove radnje, kojima su dešavanja redukovana na ono što je reditelj smatrao esencijalnim, povremeno je bilo teško pratiti, pa je zbog toga dolazilo do padova u intenzitetu pojedinih scena (npr. Glosterova golgota u drugom činu). Sagu o Liru i njegove tri kćeri Janežić okončava smenjivanjem prizora koji se, jedan za drugim, nižu u kratkim vremenskim intervalima. Ovakvo rešenje nije samo ekscentrična želja da se napravi efektni završetak Šekspirove tragedije. U Janežičevoj verziji *Kralja Lira* sukob dobra i zla ostaje bez pobjednika, ali, zapravo nema ni poraženih. Svi ljkovi, i dobri i loši, iznurenici međusobnim ujedanjem, uzimaju svoje kofere, mirno sedaju na scenu, kao da im treba još malo odmora pre nego što nastave potragu za izgubljenom ljudskošću. Ni za jednu od tih beskućnih glava nema izvesnosti da će taj pohod biti uspešan.

Slobodan OBRADOVIĆ

TEROR MLADOSTI

Skakavci

autor: Biljana Srbljanović

režija: Dejan Mijač

Jugoslovensko dramsko
pozorište

Fragmentarno strukturiran dramski tekst *Skakavci* Biljane Srbljanović u prvom planu analizira aktuelno društvo u Srbiji, posledice dugogodišnjeg haosa, konfuzije, pogrešnih izbora, totalne erozije kvaliteta u svim segmentima života. Svet koji Srbljanovićeva oblikuje sa jedne strane je, dakle, lokalno preciziran, vrlo živo i opipljivo (zajednički životi više generacija kao posledica materijalne ograničenosti, paranoje balkanskošpijunske vrste, zaludivanja igrama na sreću, besmisleni karijerizmi i pseudoelitizmi, itd.), ali je istovremeno i apparentan deo globalnog društva, rezultat njegove homogenizacije putem masovnih medija i Interneta. Prema razmatranjima i analizama Brajana Tamera, jedna od osnovnih, definišućih karakteristika globalnog postindustrijskog društva je fakat da je ono "somatsko", što je odrednica koja podrazumeva da je reč o "društvu u kojem su glavna politička, kao i individualna pitanja, problematizovana u telu i izražena kroz telo"¹. Ljudsko telo je ovde baza profesionalnog advertajzinga, kao i lične promocije; ono je proklamovano kao primarni nosilac zadovoljstava, i sredstvo stizanja do njih, zbog čega se mnogo lične energije posvećuje i troši na ulepšavanje fizičkog izgleda.

Drama *Skakavci* daje jednu reprezentativnu sliku te masovne, gotovo epidemične opterećenosti mladošću i lepotom, jer su profesije većine likova u vezi sa ovom realnošću: Nadežda, kao šminkerka na televiziji, živi od ulepšavanja lica; Dada, koju Nadežda šminka, očigledno

¹ Bryan S. Turner, *The Body and Society*, SAGE, London 1996, 2.



Nikola Simić i Isidora Minić
u predstavi *Skakavci* Biljane Srblijanović,
režija Dejan Mijač, JDP, 2005.

78

obavlja posao televizijske najavljuvачice zbog impresivnog fizičkog izgleda; profesionalni uspeh Maksa kao TV zvezde zavisi i od njegove fizičke pojavnosti; Fredi je dermatolog, dakle bavi se i izgledom kože, dok se Žana bavi estetskom hirurgijom, karakterističnom profesijom u kontekstu ovog problema. Likom Fredija je u komadu prisutna i ideja da su na tu savremenu opsesiju telom uticali i pripadnici gej populacije, odnosno njihove dominantne težnje ka perfektno oblikovanom sportskom telu²; on gotovo patološki vodi računa o ishrani i ubeden je da od izgleda tela najviše zavisi kvalitet života, zbog čega će odlučiti da (neuspešno) realizuje plastičnu modifikaciju svog lica, koja će ga učiniti grotesknim klovnom i sopstvenom karikaturom.

Ekstremno loš odnos prema stariм ljudima je lajt-motiv *Skakavaca*. Jović je zbog bolesti sasvim isključen iz stvarnosti i svojoj okolini predstavlja veliki teret, zbog čega njegov sin Fredi odlučuje da ga ostavi u

nekoj nedodiji, sa idejom da ga nadležna ustanova prihvati. I gospoda Petrović je objekat nekorektnog tretmana: prvo je Nadežda izlaže surovim rečima, jer nema strpljenja za njenu usporenost, a zatim postaje i objekat napada vlastite čerke. Osim što su razlozi za ovaj sukob generacija realno utemeljeni (različite navike i pogledi na svet u kombinaciji sa primoranošću na zajednički život), loš odnos prema stariм ljudima može se tumačiti i metaforično, kao posledica globalnog fenomena ejdžizma, odnosno sve rasprostranjenije činjenice da su u savremenom društvu stari ljudi neka tužna vrsta balasta. Za razliku od premodernih, tradicionalnijih društava koja su ozbiljno uvažavala starost, postkapitalistička društva zasnovana na premisi idealnog fizičkog izgleda, vodjenoj proizvodno-potrošačkom logikom, na neki način nastoje da sakriju realnost starenja, ignorisući pri tome potrebe starih ljudi, o čemu Tarner takodje govori u kontekstu objašnjavanja pojma somatskog društva: "Starenje ljudskog tela postaje anatema društvenih vrednosti zasnovanih na večitoj mladosti. Starenje i smrt se poriču i odbacuju u okvirima ove nove mitologije beskrajne obnove, aktivnosti i mladosti."³

Predstava *Skakavci* Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u režiji Dejana Mijača, realizovana je stilizovano realistički. Glomaznost scenskog prostora, kombinovana sa stalnim video snimcima u bekgraundu i melanholično minimalističkom muzikom Isidore Žebeljan, proizvodi osećanje otudene monumentalnosti koja guta aktere na sceni, naglašavajući njihovu usamljenost i realnost konfuznog tumaranja, veoma nalik beketovskim dezorientisanim, bespomoćnim likovima, ozbiljno smrvljenim pod teretom egzistencije. Rotaciona scena, osim što je tehnički praktično rešenje (obezbeduje relativno brzo smenjivanje prizora), ima i simboličku funkciju (okretanje u krug kao večito ponavljanje, bezizlaznost iz agonije postojanja). Ona omogućava i realizaciju jednog ubedljivog scenskog rešenja na kraju predstave, kada svi likovi polako hodaju u tom krugu koji se kreće



Jasmina Ranković i Renata Ulmanski u predstavi *Skakavci*.

u suprotnom smeru, dok oni zapravo stoje u mestu, čime se sugerše jedna egzistencijalna statičnost, uprkos prividu kretanja i promene.

Rad sa glumcima, odnosno izuzetno precizno i složeno oblikovanje likova, izdvaja se kao najosobeniji i najznačajniji aspekt rediteljskog rada. Nadežda Isidore Minić izvesno je najstabilniji, najrealniji, pa i najsrećniji lik u predstavi. Ona je u svakom odnosu sasvim opuštena i (možda) previše iskrena, često je cinična i provokativna, ali i predusretljiva, i u osnovi zaista fer. Maks Voje Brajovića je u neku ruku njena suprotnost: opterećen je predrasudama i strahovima, identificuje se sa svojim društvenim likom, imidžom koji je u suštini samo mehur od sapunice; njegovo kruto, gordo telesno držanje govori o tom užasno aragontnom samoljublju baziranom na jednoj velikoj iluziji. Nakon preživljenog moždanog udara, on će delimično postati svestan te zablude, ali ne dovoljno da bi se suštinski izmenio: ljudi kao on, zaljubljeni u sebe, nikada i ne dožive tu vrstu razumevanja. Na zajedničkoj večeri na kojoj su prisutni skoro svi likovi drarne, Maks govori o

svom shvatanju životne relativnosti, izgovarajući pri tome niz fraza, sasvim mehanički, odsutno, hladno, ravno, kao nekakav bezlični spiker. Na taj način se u predstavi stvara jedno metaznačenje, rediteljski komentar na ovu njegovu *spoznavaju*: spoznaje kod Maksa nema, ništa on nije zaista shvatio.

Milana igra Boris Isaković, i to kao ultimativnog lusera koji je sasvim istrošen, umoran, neostvaren, bezvolian; previše je popustljiv prema svojoj razmaženoj ženi, kao i ēerki, kojima u suštini dopušta da se prema njoj ponašaju tiranski. Dada Aleksandre Janković je prilično svesna uticaja svoje lepote, licemerna je, manipulativna i hladna, i izgleda da uopšte ne voli svog supruga. Njihova desetogodišnja Alegra (Maša Dakić) je mala harpija, jezivo nevaspitana i bezobrazna; u kombinaciji sa majkom, koja je njen apsolutni *role model*, i psihički i fizički maltretira oca, izdaje naredenja, teatralno ruši stvari po stanu. Fredi Svetozara Cvetkovića je možda "preglumljen" lik; jednodimenzionalno je postavljen, previše gestikulira i previše je dramatičan, zbog čega znatno odudara od ostalih li-

Vojislav Brajović i Isidora Minić u predstavi *Skakavci*.



kova, a odvratan je skoro u svakoj situaciji (prema ocu, kao i prema sestri). Može se pomisliti da je ovako postavljen lik u predstavi proizvod jedne stereotipne (homofobične?) percepcije gej identiteta, kao neizmenljivo artificijelnog (*camp*). Rade Marković vrlo ubedljivo oblikuje Jovića kao nekakvu beketovsku figuru; on je bolno nepoželjan u svojoj okolini i ostaje mu samo da čeka smrt, zaglavljen u toj svojoj tišini. Njegova permanentna čutnja jedno je od najrečitijih i najemotivnijih momenata u predstavi, čak i neka vrsta simbolične replike, jedinog zaista mogućeg komentara na bazično odsustvo ljudskosti.

Prvo pojavljivanje gde Petrović (Renata Ulmanski) na praznoj sceni, sa teškim koferom koji sisifovski tegli, jedva se vukući, formira još jednu beketovsku sliku (kada Nadežda dođe i kada obe beskrajno dugo i uzaludno čekaju ispred zgrade da im neko otvorí vrata, gđa Petrović i sama pominje Godoa). Žanina mama, koja je došla čerki u posetu, veoma je ponosna na to što je Žana doktorka i, sa jednim iritananim patosom malograđanske fascinacije društvenim funkcijama, saopštava Nadeždi profesiju svoje crke. Žana Jasmine Avramović je žena koja ima viziju života koji bi želela da vodi, ali je realnost očigledno sputava u tome (ona nema sa kim da deli svoje slobodno vreme; partnera nema, a prijateljice su prezauzete porodičnim obavezama). U kulminaciji rasprave sa mamom, kada joj Žana vrlo burno govori da nije ona kriva što mama ne zna šta bi sa svojim životom, Žana doživljava emotivnu eksploziju, kada isplivava potiskivan bol i istina *njenе elementarne usamljenosti*; slika njene čvrstine i stabilnosti se ruši i tada postaje jasno da ona zapravo govori o sebi – ona je ta koja je sama i koja ne zna šta će sa svojim životom.

Različite slike i video snimci (Boris Miljković) koji čine stalnu pozadinu scene imaju izrazito važnu funkciju u predstavi. Oni prikazuju stilizovane, poetski realističke prikaze komšiluka (zgrada preko puta, kontejnera, ulica), kao i neodredjenih pejzaža, skoro kičastih u svojoj lepoti. Ovi prizori stvaraju jednu specifičnu nostalгију za izgubljenim, neprisutnim, zaboravljenim; otkrivaju sublimnost svakodnevice koja je prečesto ne-

vidljiva i drastično zanemarena. U finalu predstave se emituju snimci usamljenog lebdenja kese na vetru, gotovo identični čuvenim sekvencama iz filma *Američka lepota* Sema Mendesa (1999). Inspirisani ili ne Američkom lepotom, može se smatrati da ovi snimci u predstavi *Skakavci*, na relaciji scena-publika (oni predstavljaju rediteljsku nadgradnju teksta i likovi ih nisu svesni), imaju funkciju analognu onoj u filmu – prave protivtežu sumornoj svakodnevici. Iako živote likova *Skakavaca* definiše nezadovoljstvo, nesigurnost, rasulo, na kraju ipak opstaje ta neka vrsta začudnog optimizma, koju u predstavi naglašavaju video snimci; bez obzira na sve, igra egzistencije se nastavlja, jer je to valjda suština ambivalentnog *conditio humana* kojeg predstava markantno umetnički uobličava.

ANA TASIĆ

SLATKA MALA U TRANZICIJSKOM REALITY SHOW-u

Tokom proteklih dvadeset dve godine, otkad redovno pratim Pozorje, često sam – komentarišući odluke žirija ili žesteći se na selektora – priželjkivala priliku da kažem svoje mišljenje o festivalu u celini. Sada, pred belinom lista, sručuje se na mene sva neizvesnost tog posla. Šta uopšte reći? Prikupiti fragmente vlastitog doživljaja, zamućene protokom vremena, ili pokušati ozbiljnu rekonstrukciju teatarskih i vanteatarskih povoda koji se reflektuju u tim slikama pamćenja?

Pod geslom koje oglašava potragu za izgubljenom modernošću, 50. pozorje vratilo je deo duha nekadašnjih Jugoslovenskih pozorišnih igara sa svim protivrečnostiima koje su pratile poslednje godine "velikog" festivala. Selekcija nacionalne drame, glavni takmičarski program Pozorja, stopila se s ovogodišnjim Krugovima, uklopivši se u kontekst "okružja" s gotovo zastrašujućom lakoćom. Ono što se dobilo nije pozorišna idila koju su razorili zli političari, kao što to nikad nije bilo, ali jeste dinamičan, provokativan, na momente bolan dijalog sa vlastitim prošlošću i vezama koje zbog svojih generičkih potencijala nisu ni mogle biti pokidane.

Ni *njihov* ni *naš* Slobodan Unkovski bio je uvek pre svega *moj*, na onaj način na koji deo nas postaju stvaraoci i dela koji modeluju samu srž naših estetskih doživljaja i grade naša estetska čula. – To osećanje bliskosti ne menja bitno ni duga, distancirana, matematički kombinovana režija *Druge strane* Dejana Dukovskog. Svedeni na marionete koje stupaju u simetrične i ponovljive odnose, junaci Dukovskog dovode postmodernu heterotopiju do krajnjih konsekvenci. Drama se, u izvensnom smislu, samoukida, distanca među junacima pretvara se u osobenu distancu prema gledalištu. Ni seks ni nasilje nemaju više karakter provokacije, upečatljivog scenskog znaka, već pre postaju konvencionalna društvena razonoda ili izraz čežnje za povratkom u utrobu, u pretkonceptijsko ništavilo. Erotsko više nije moćni tvorački i preporodilački impuls, kao što je i sama smrt

Druga strana Dejana Dukovskog, režija Slobodan Unkovski,
Dramski teatar Skoplje Sterijino pozorje 2005.



Pobuna u narodnom pozorištu
pisca i reditelja Harisa Pašovića,
NP Sarajevo

svedena na lomljenje marionete, parafrazu dečje igre za odrasle: "Pade bomba sa nebesa ..."

U suštini, ovogodišnji Krugovi nas suočavaju sa vlastitom sadašnjošću, odraženom u bliskim, prepoznatljivim slikama, prelomljenim kroz začudo slično iskušto istorije koja teče. Zbog toga, a možda i zato što pozorište oduvek kazuje i prikazuje poznate priče, one čiji je kraj svima poznat, ali čije izvore i meandre ne možemo spoznati ni u beskrajnim ponavljanjima – Ivan Medenica je uspeo da načas oživi stare Igre. A opet, čini mi se, ništa bliži nismo saznanju da li bi one ponovo bile moguće.

Upravo Krugovi su doneli neke od najupečatljivijih i najprovokativnijih trenutaka Pedesetog pozorja. *Pobuna u narodnom pozorištu. Šou realnosti u dva čina* Harisa Pašovića predstava je svesno razdvojena u dve kontrastne celine. Prvi deo je aktovka s tezom u kojoj se, "u svijetu tribalno-pseudourbanog-ratno tranzicijskog identiteta" (Haris Pašović, *Pokunjeni ili pobunjeni*), kre-



ću tipske marionete, osobeni karađoz postratnih i tranzicijskih trauma, koji ne želi da bude ni suptilan, ni subliman, ni stilizovan, već upravo bolan i provokativan poput udarca.

Kao dva graničnika koji zadiru u moj doživljaj ove predstave vidim dve figure. Isidora Gordić, Mostarka, kao seismograf registruje ritam predstave, dajući sve-sno gruboj, markirajućoj glumi, režiji, tekstu osobenu emotivnu istančanost. Istovremeno, iz bočne lože gledališta, u ulozi posmatrača koji ne ulazi u spisak lica, podiže se povremeno, u grotesknom meraku pobuđenom turbo-fołkom, poznata figura. Haris Pašović bez krune kovrdžave kose, promjenen, a opet isti ...

Onaj nekadašnji Haris vraća se u besprekomoj, visoko stilizovanoj rezonanci drugog čina predstave. S lakoćom osvaja prostor, čini se da glumci lebde po pustopoljini velike scene. Svetlo, kostim, muzika- stapaju se u gotovo astralnu sliku. "Wa Habibi" – "Voljeni moj" – peva mlada žena Hristu na arapskom, poigravajući se svesno *našim strahom od njih*. U maestralnoj promeni ritma predstave ostvaruje se njen suštinski estetski doprinos i "čist" estetski razlog za njeno učešće na festivalu.

Hodnik
pisca i reditelja Matjaža Zupančiča,
SNG Ljubljana



Reality show, naslućen davno u Kovačevićevoj fascinantnoj sintagmi o pozorištu koje potkazuje život narodu – bio je, inače, jedna od opsesivnih metafora i jedna od dominantnih izražajnih formi ovogodišnjeg Pozorja. Možda zato što se svi mi povremeno osećamo kao apsurfni učesnici nekakve globalne skrivene kamere, u kojoj neko sa perverznom sistematičnošću razara vrednosne, materijalne, prostorne osnove naših života. Veliki brat nije više fantastična antiutopija. Faschinirano mu se prikazujemo i pokazujemo i jednako opsivno pokušavamo da poput njega zavirimo u najtajnije prostore tuđe privatnosti. Možda je upravo zbog toga *Hodnik* Matjaža Zupančiča uspeo da se ostvari kao jedan od najupečatljivijih pozorišnih doživljaja pedesetog, ali i nekoliko poslednjih Pozorja. Jednostavna, čista, celovita, po tekstu, prostoru, režiji, glumi maksimalno koncentrisana predstava – intenzivno uvlači publiku u svoj svet. Valjda je zato u više navrata na Okruglom stolu kritike ponovljeno stanovište o osobrenom naturalizmu glumačke igre. U suštini, u glumi slovenačkih glumaca nije bilo ničeg od igre naturščika. – Naprotiv: upravo je maksimalna stilizovanost, režijska osmišljenošć ukupnog mizanscena, ostvarila ovu sugestiju životnosti i jednostavnosti. Glumačka igra i predstava u celini građene su na intenzivnom, do bola potenciranom ritmu, koji nijednog časa ne prelazi u haos. Jednostavni tekstualni predložak, u kome se likovi oblikuju kao duhovita sublimacija tipova kojima operiše Reality show, kao krokiji koji hvataju upečatljive i prepoznatljive crte izbegavajući pri tom uživljavanje i "opravdavanje" likova, često tako drago glumcima.

A opet, u preciznoj orkestraciji kolektivne glumačke igre ostalo je dovoljno mesta za pojedince. Mefisto hodnika u koji se učesnici televizijskog Reality show-a sklanjavaju od svevideće oka kamera i jedno od najupečatljivijih ostvarenja 50. pozorja – jeste lik Maksu u tumačenju Janeza Škofa. Besprekorno mizansenski rešen lik, jedini koji bezrezervno vlada prostorom, Škofov Maks se kreće mačje gipkim pokretima. On izranja iz kostima stilizovanog poput svetlucavog bade-mantila, ali i poput osobene odore (autor Alan Hranitelj), sa gracioznošću baletskog igrača, koristeći, istovremeno, mikro-

mimiku lica s veštinom i upečatljivošću velike filmske glume. Njegove nasmejane oči, na glatkem, brandauerovski bezvremenom licu, unosile su se sa zastrašujućom lakoćom u lica gledalaca. Iz beline uskog, tvrdo ocrtanog hodnika, Škof prekoračuje rampu, kao da ga odista gledamo na velikom televizoru. I mafisto, i klovni, i director cirkusa u čijem manježu kasaju živi ljudi...

U sasvim različitom glumačkom ključu u odnosu na Janeza Škofa, ali s jednakim estetskim intenzitetom i upečatljivošću, kao umetnički vrhunac predstave i jedan od glumačkih vrhunaca 50. pozorja – ostvario je Nebojša Glogovac ulogu Ivana u predstavi *Hadersfild*

Hadersfild Uglješe Šajtinca
rediteљ Aleks Čizholm, JDP.



Uglješe Šajtinca. Zakopčan do grla, krut, katatoničan, s bolnim, pedantno stisnutim usnama, i štreberskom preciznošću u govoru – Glogovac gradi svoj lik sa suverenim glumačkim umećem. Minimalnim pomeranjem tela i lica, blagim trzajem ruku, pre no što progovori: "Rašo, Rašo...", i potiskivanjem svega što u glumačkoj igri može biti imitativno, površno, spoljno – Nebojša

Glogovac s lakoćom potvrđuje da je jedan od najboljih srpskih glumaca.

Podršku mu je, svakako, dalo i to što je lik Ivana jedan od retkih dosledno građenih i motivisanih likova Šajtinčeve drame, oblikovan s dozom ironije i humora, koji omogućavaju otklon od sažaljivog patosa, sprečavajući gledaoca da bude olako i samozadovoljno "dobar". Za razliku od Ivanovog lika, lik Raše oblikovan je u protivrečnostima koje su, čini nam se, same sebi svrha. Je li on pedofil ili žrtva malogradanskog morala? Odani sin i drug, koji povremeno "odlepi", ili slabici i gubitnik koji se ruga slabijima i izgubljenijima od sebe? Nesrećno zaljubljeni pesnik, koji se štiti psovkom i "zapusće skuplja da zapuši dušu svoju"? Ili je, ipak, reč o liku koji počiva na površnoj pretpostavci da je biti tridesetogodišnjak u Srbiji dovoljan razlog za sve. Ni glumačka energija i ekspresivnost Gorana Šušljika nisu mogle da ožive ovako koncipiran lik, ni da unesu elemenat uverljivosti u njegovu manje-više papirnatu sudbinu. Da i ne govorimo o Milici Tijane Mladenović, koja je kao lik u velikoj meri ostala u domenu masmedijске pormotopije: pokvarena devojčica bez seksualnih inhibicija, još jedna žrtva "razorenog doma".

Sasvim očekivan ostaje i lik "babojepca" Duleta. Obeležen sklonosću prema starijim ženama¹ i gojenju, ovaj lik nije pružio osobito originalno uporište ni rediteljki Aleks Čizholmi, ni glumcu Vojinu Ćetkoviću. Igor, duhovito okarakterisan vezom sa Hadersfildom (odavde gledano, to deluje kao debela provincija, istina u velikom svetu), i Otac, propali i upropaščeni penzioner – pijanica, ostaju manje-više u horizontu očekivanja, bez ičeg bitno novog. Istina, kad je o Ocu reč, duhovita scenografska dosetka Marije Kalabić da se na zidovima ostave senke nekadašnjeg života, otisci stvari koje je Otac u pijanstvu rasprodao – dali su upečatljiv scenski ram ovom liku.

U suštini, glavni problem ove predstave ostaje Šajtinčev tekst, za koji je teško reći je li drama o ljudima

¹ Šajtinac, izgleda, deli široko rasprostranjenu predstavu da je seksualna veze tridesetogodišnjeg profesora sa šesnaestogodišnjom učenicicom prihvativja, ili, bar, da nije "ništa strašno" (devojčice "troše" cool tipovi), dok veza sa starijom ženom jasno markira neostvarenost lika.

koji, pritisnuti istorijom, nisu realizovali vlastite potencijale ili pak crna komedija o ljudima koji neke naročite potencijale niti su imali, niti imaju, ili samo mutna pobuna radi pobune, smeštena u prepoznatljiv dramaturški obrazac "godišnjica mature".

U odnosu prema Šajtinčevom *Hadersfildu, Amerika, drugi deo* Biljane Srbljanović ponovo se, i u ravnoj, pendantno-monotonoj, neuzbudljivoj režiji Karin Bajer (pod izmenjenim naslovom *God Save America*), otkriva kao intrigantan dramski tekst, ali i kao tekst nesumnjive literarnosti, koji, istovremeno, uključuje znatnu meru angažmana – autokino artikulisanje odnosa prema nekim od temeljnih vrednosti zapadne kulture i pitanju identiteta. Paradoksalno, predstava Akademskog teatra iz Beča, uz sve nagrade koje je dobila na Pozorju, bila je svojevrsni trijumf autora koji u njenom stvaranju nije učestvovao. Klinički hladna i značenjski pojednostavljena predstava, veći deo publike podsetila je na Mijačevu režiju iste drame. "Mijač je zakon" – kao što je prokomentarisao austrijsku predstavu neko od naših prisutnih pozorišnih kolega.

Odista, čak i onda kada mu režija ne pode naročito za rukom, poput goričkih *Maratonaca*, nesrećno smeštenih na sam početak Pozorja, produžen do granične fizičke izdržljivosti i strpljenja – Mijač umnogome

God Save America Biljane Srbljanović
u režiji Karen Bajer, Burgteatar



Maratonci trče počasni krug Dušana Kovačevića
u režiji Dejana Mijača SNG Nova Gorica.

jeste zakon, ili, bar, jeste etalon kojim se još meri i sa merava mnogo šta na srpskim scenama. A upravo ovim etalonom mereni, *Maratonci* ne spadaju u dobre Mijačeve predstave.

Dejan Mijač možda nije uspeo da celovito iščita Kovačevićeve *Maratonce* zbog značenjske i žanrovske složenosti ovog teksta i unutrašnjeg rascpeta koji i u drami razdvaja groteksno-komediske delove o starijim Topalovićima od onih više dramskih, zabavljenih sudbinom mlađih članova zajednice. Radmila Vojvodić, pak, uz svu svoju rediteljsku nadarenost, nije imala bogzna šta da pročita u vlastitom tekstualnom predlošku o malim ljudima u dobu tranzicije. Kao tekst, *Montenegro Blues. Četiri scene trivijalnog. Komad iz tranzicije* – iscrpeo se u trivijalnom poigravanju "vrućim temama" crnogorske svakodnevice, koje ne dosežu stvarnu polemičku provokativnost. Upečatljiva scenografija Miodraga Tabačkog



i muzika Žarka Mirkovića, umesto da ožive i podignu predstavu, dodatno su opteretili konvencionalno mišljen i oblikovan tekst.

Još jedna Slatka Mala pačenički je skončala u kandžama tranzicije.

Gotovo po pravilu, na svakom Pozorju ponavlja se neka metafora, lik, elemenat sadržine, neko značenje, prerastajući često u osobenu mitemu trenutka. Posle opakih, ali tako neodoljivih srpskih udbaša, ili neupočojenih mrtvaca – na ovogodišnjem Pozorju, od *Montenegro Blues-a* nadalje, varira se Mala, tipski lik manipulisanog i zlostavljanog deteta koje u istorijskim i moralnim lomovima našeg vremena nepovratno ostaje bez detinjstva. Objedinjujući "nevinost bez zaštite" s "nedaćama kreposti" i amoralnošću satanskoga deteta – ovaj tipski lik verovatno funkcioniše kao projekcija nečiste savesti moderne građanske kulture, ali i kao svedočanstvo o istražavanju koncepta devetnaestovkovne melodrame ili viktorijanskog romana o siročetu, danas lišenog *happy end-a*.

Unekoliko neočekivano, svoju scensku vitalnost potvrdili su na ovogodišnjem Pozorju *Nedozvani* Momčila

Montenegro blues pisca i reditelja
Radmila Vojvodić, CNP.



Nedozvani
Momčila Nastasijevića
u režiji Jovana Čirilova,
CZKD.



Nastasijevića u režiji Jovana Čirilova. Kostimski i scenografski rafinirana do same granice funkcionalnosti (autor scene i kostima Angelina Atlagić), sa maniristički naglašenom upotrebom rekvizite – jabuka i cvetova kale – ova predstava uspeva da sličnu upečatljivost dosegne i na nivou teksta, glume i režije. Drama o bespuću i nesposobnosti modernog građanina da pojmi vlastitu ljudsku vokaciju i da joj se na pravi način odazove, proradila je na sceni prvenstveno sugestivnošću Nastasijevićeve pesničke reči, ali i podudarnošću koja se uspostavila između značenjsko-tekstualnog i likovno-vizuelnog aspekta predstave. Doraden, u pravoj meri koreografisan mizascen na svoj način gradio je i podržavao temeljna značenja teksta. Tako se eterična fizička tananost Brankice, u tumačenju Nade Šargin, kontrastirala sa čulnom telesnošću Mire (Vanja Ejodus), slično kao što su opozitni par uspostavljali Nikola Gorana Šušljika i Vukašin Nenada Pećinara. Upravo je na vizuelnom planu sugestivno naglašena potencijalno incestuozna priroda veze između sestre i brata. Otpočeta kao tipična salonska drama, gotovo parodična varijanta

srpskih Glembaja – ova predstava je uspela da stopi preciznu vizuelnu stilizaciju i glumačku igru sa sugestivnom, na momente dominantnom, pesničkom rečju Momčila Nastasijevića i ikonskom melodijom arhaičnih pesama koje je pevala Marija Opsenica. Zahvaljujući tome, ona je, uprkos klaustofobičnom, neudobnom prostoru u kome je igrana, ostvarila snažnu, nepatoren komunikaciju s publikom.

Snažnu komunikaciju, koja se kretala od apsolutnog prihvatanja do potpunog odbacivanja, ostvarila je i Savinova režija Popovićevog *Svinjskog oca*, osobito lik Majka-Dare u tumačenju Jelisavete Sablić. Sama ideja da se Popovićeva televizijska drama pretoči u pozorišni predložak – vredna je pažnje. Ne zato što bismo prihvatali tvrdnju kako je ova bizarna crna hronika, oblikovana u maniru južnoameričkih tele-novela, "tipična srpska priča". Svojim svesnim odstupanjem od verovatnog i mogućeg i hiperbolisanim karakterima i zbivanjima, ovaj tekst je suštinski nerealistički, pa time i netipičan. Oblikovan u maniru pučke, narodske priče, sa preteranim, paradigmatskim likovima i zbivanjima modernog moraliteta – *Svinjski otac* je postao predložak za višestruku intrigantnu predstavu, koji, pre svega, otvara Egonu Savinu prostor da produbljuje svoje plodotvorno traganje za scenskim mogućnostima Popovićevog dela.

Svinjski otac Aleksandra Popovića
režija Egon Savin, Kruševačko pozorište.



Žanrovske složenje, protivrečne, često haotično prepunjene osobenim jezičkim eksperimentom i avantgardnim dijalogom s tradicijom – drame Aleksandra Popovića, po Pozorju sudeći, suvereno se vraćaju na srpsku pozorišnu scenu. Velik, ako ne i najveći doprinos tome, dao je upravo Egon Savin, reditelj koji po sposobnosti scenskog čitanja, promišljavanja i osmišljavanja dramskog teksta, staje u isti red sa Dejanom Mijačem. To se, pre svega, pokazalo u – po mom mišljenju – najboljoj predstavi ovogodišnjeg Pozorja, *Smrtonosnoj motoristici* Aleksandra Popovića. I pored unekoliko nedosledne stilizacije u domenu glume, ova predstava je upečatljiv, provokativan, slojevit pozorišni čin. Kao dominantni scenski znakovi u njoj se suprotstavljaju kvartet žena (Milica Mihajlović, Tanja Pjevac, Ana Franić, Isidora Minić), kloniranih po meri kulturnog stereotipa, sa izdvojenim ženskim sudbinama, opet jasno kontrastiranih likova, Silvane havajke (Dubravka Mijatović) i Marele gracie (Isidora Minić), koja se scenski realizuje i kao deo grupe i kao individualni lik. Fatalnoj zavodnici Silvani, koja otelovljuje neverstvo, izdaju i zaborav kao osobenu životnu filozofiju ("ovde, onde, tuda svuda ...i nikad ne noćiti na istom mestu više od tri noćivanja"), ali i kao osnov svoje kobne privlačnosti, suprotstavlja se lik Marele, koja u periferijsku pustoš unosi čežnju za mitskim prostorima blagoslovenog porodičnog ognjišta i ljudsku lojalnost, netipičnu za svet Popovićeve dramaturgije. Umesto da iskoristi ponudu profesora Svetislava Svetog Apostolovića (njega svedeno i s pravom merom distance glumi Mladen Andrejević), uđa se i ode u neki drugi, bolji i bogatiji život, Marela ostaje pored nemog, zatvorom ruiniranog Duleta motoriste, da na periferiji, u cirkuskoj prikolici, pod senkom fabričkog dimnjaka (scenograf Darko Nedeljković), živi propast svojih devojačkih snova. Njeno parafraziranje obredne pesme u kojoj se poziva Božić da "pozlati vrata /i oboja pobojia/ i svu kuću do krova" – tipično je za Popovićovo složeno i ambivalentno "ophodenje s tradicijom", koje se kreće od bolne čežnje do parodične resemantizacije. Iza bujne retorike, koja na momente deluje kao da je sama sebi svrha, Savin vaspostavlja i smešnu i potresnu scensku priču o

čoveku prevarenom, manipulisanom, izdatom, ali, istovremeno, "krivom kao krivo drvo" za sve što ga je snašlo i što ga snalazi.

Kao dragocena minijatura, tu je i žonglerski precizna, dorađena u svim detaljima scenska bravura Mihaila Janketića u ulozi čika Dragog, koja se svojom efektnošću izdvaja i u odličnom glumačkom ansamblu Ateljea 212.²

Smrtonosna motoristika Aleksandra Popovića
režija Egon Savin, Atelje 212



Najzad: Je li bila moguća neka druga bolja selekcija takmičarskog programa? – Ne znam ni to. Uostalom, godine provedene na Pozorju učinile su da shvatim da selektor uvek sam plaća svoje odluke – i one zaoštreno polemičke, i one ziheraške, njih možda i skuplje. Ovogodišnje Pozorje bilo je živo, dinamično, puno zbivanja od kojih neka praktično nije bilo moguće pratiti. Ono se, možda po uzoru na velike evropske festivale, približavalo formuli u kojoj je ponuda tolika da svako mora

praviti vlastitu selekciju zbivanja koja će pratiti, a time i ugla iz kojeg će sagledavati festival. To približavanje evropskom festivalskom kontekstu sugerisao je i razgovor o pozorišnim festivalima, koji se na kraju artikulisao kao osobena razmena iskustava "unutar porodice". U svakom slučaju, da bi se koncept internacionalnog festivala koji objedinjuje jasno profilisani osnovni program sa sve razvijenijim i složenijim pratećim manifestacijama mogao realizovati, potrebno je više od entuzijazma, dobre volje, pa čak i novca. Potreban je nov organizacioni koncept, znatno veća kadrovska, vremenска i prostorna podrška, pa, verovatno, i novi tip publike i kritike. Svakako je potrebno i stalno novo rešavanje odnosa između tradicije i aktuelne koncepcije, sprovedeno kao proces, a ne kao nalaženje jedinomogućeg odgovora. Možda se upravo u tom stalnom rešavanju suštinski nerešivog pitanja odnosa između onoga što je bilo i onoga što jeste krije i ključ izgubljene modernosti.

LJILJANA PEŠIKAN-LJUŠTANOVIC

2 Nažalost, zbog obaveza oko *Biltena* i preklapanja programa nisam uspela da vidim *Veliku belu záveru* Dimitrija Vojnova. Na pitanje: – Da li znate zašto se ubio Kurt Kobain? – moram odgovoriti: – Ne, nažalost.



KONVENCIJE I ŠABLONI

Bal pod maskama

kompozitor: Đuzepe Verdi

reditelj: Božidar Amović

Narodno pozorište, Opera

U Beogradskoj operi je, na veliku žalost potpisnice ovih redova, osvanula još jedna predstava u prepoznatljivom, drugim rečima prevaziđenom maniru postavljanja operskih dela na ovoj sceni, čime se Opera, kao jedan od segmenata Narodnog pozorišta, a za razliku od Drame i Baleta, još uporno deklariše kao konzervativna institucija. Dosledno ustručavanje od savremenog scenskog izraza postaje u ovom kontekstu fenomen koji narasta do gorućeg problema, nerešivog u jednoj običnoj analizi pojedinačne predstave. Kao najkomplikovanoj od svih pozorišnih formi, operi je potreбно mnogo toga, a najmanje jedan okoштali sis-

tem produkcije u kojem reditelj obično i nema neku veliku moć odlučivanja, odnosno nije tako reći ni potreban pošto je već sve unapred dato – muzičari su fiksirani za partituru, a autori vizuelne dimenzije za fundus pozorišta i uhodane načine opremanja jedne opere iz XIX veka. Tako je reditelju, u ovom slučaju slučajno Božidaru Đuroviću, ostalo veoma malo prostora za intervenciju.

Ako prihvatimo da su osnovne teme Verdijevog *Bala pod maskama* vanvremeni odnosi među ljudima, motivi izniverene ljubavi i prijateljstva, a da je politički kontekst samo pozadina, zašto je onda potrebno jednu ta-

kvu fabulu smeštati u staromodni ram iz XVIII veka, na primer, sa prašnjavim perikama i krinolinama? Pa i sam Verdi je, na zahtev cenzure, dislocirao svoj originalni libreto iz ambijenta kraljevske Švedske u nešto potpuno drugačije – u puritansko okruženje američke države Nova Engleska, odnosno u njen glavni grad Boston. Drugim rečima, ambijent je samo forma, a ona je podložna promeni, novom izgledu, novoj modi, novom dizajnu. U opremi kakvu su ponudili pregaoci Narodnog pozorišta malo toga se može shvatiti ozbiljno, a ponešto deluje i smešno. Druga slika, čiji je ambijent pećina врачare Ulrike, zbog ovakvog konvencionalnog tumačenja i ne može biti drugačija nego što jeste, dočarana uvek istim sredstvima za takav tip scene (vatre, dim, crveni odsjaji) te nije jasno da li je u toku opera *Bal pod maskama*, *Trubadur* ili *Atila*. S druge strane, koreografija scenskog pokreta aktera (konkretno hora) ovde u svojoj naivnosti proizvodi sasvim suprotan – komični efekat.

Iako je scenografija Aleksandra Zlatovića, sa izuzetkom gore pomenute scene u pećini, uglavnom uspela, svedena na naznake prostora u kojem se radnja odvija, njen najbolji segment je prizor gubilišta u II činu, gde se igrom geometrijskih odnosa elemenata scenografije dinamizuje prostor. Ali problem nastaje kad se na takvoj jednoj pozadini nađu kostimi Ljiljane Orlić, ne samo istorijski, što će reći prevaziđeni, već i nemaštoviti, i kada dođe do očiglednog nesklada u konceptu koji je do tada kako-tako opstojao: s jedne strane je, dakle, geometrizovana scena u savremenom duhu, a s druge istorijski kostim.

Ono jedino što bi ovaku predstavu, lišenu vizuelne uzbudljivosti i jasnijeg razmišljanja o likovnosti, moglo da spase jeste, naravno, muzička dimenzija opere, koja se u konzervativnom shvatanju i dalje smatra glavnom. I mogla bi da bude spasonosna samo pod jednim uslovom – da je savršena, a ova to nije. Ono što je najvažnije – Bojan Sudić je odlično uvežbao orkestar, mada se dešavalo da poneka grupa (posebno livenih duvačkih instrumenata) izmakne njegovoj kontroli. S druge strane, solisti u sekciji drvenih duvačkih instrumenata s velikom pouzdanošću su izvršavali sve svoje

zadatke, jedino što je uvertira, transparentno orkestirana upravo sa naglaskom na pojedinačnim solističkim linijama, delovala bledo i neuverljivo. Uz hor kultivisanog tona i ujednačenog kvaliteta, te uz sporedne uloge koje su bile u funkciji svog drugog plana, stižemo, naravno, do protagonista kao vodeće snage predstave. Dušan Plazinić, iako je kako je vreme odmicalo bio sve bolji, i dalje je pevač krutog držanja i problematičnog, nesigurnog glasa, pogotovo u visokom registru. Možda su najbolji segmenti njegove uloge Rikarda bile lirske scene sa partnerkom u II činu. Bila je to maestralna Katarina Jovanović kao Amelija, samouverena od prvog nastupa i tona, pevačica velikih glasovnih mogućnosti, naročito u smislu dinamičkih senčenja, te zbog toga i odlična glumica velikog raspona izraza. Njen oproštaj od deteta u III činu bio je potresan. Svoju ulogu je, takođe s velikom kulturom i odmerenošću, dao i gost iz Bugarske Niko Isakov kao Renato, mada je i on bio mnogo uverljiviji tokom II, a naročito u III činu. U svakom slučaju, to je pevač plemenitog tona, bariton znatnog volumena. Jelena Vlahović je kao Ulrika odigrala jednu od svojih standardnih uloga врачare na očekivani način, mada je ovoga puta (da li u traganju za sopstvenim tumačenjem dramskog izraza) preterano potencirala vibrato i razlike između registara. I, konačno, ali nikako na poslednjem mestu, naprotiv – Sofija Pižurica sa relativno malom, ali muzički izuzetno zahtevnom ulogom paža, čiju je deonicu, prepunu koloratura i velikih intervalskih skokova, tumačila sigurno i tačno.

GORICA PILIPOVIĆ



NEŠTO SASVIM DRUGAČIJE

Slepi miš
kompozitor: Johan Štraus
reditelj: Plamen Kartalov
Narodno pozorište, Opera

Nova predstava na sceni Narodnog pozorišta donela je osveženje na mnogim planovima. Iako je poslednji put relativno skoro bio postavljen na ovoj sceni – 1992., *Slepi miš* Johana Strausa, kao opereta sa gornim delovima, po definiciji je repertoarsko osveženje i sa njom se uvek računa na privlačenje šire publike. Pitanje neodgovarajućeg žamra za pozornicu nacionalne operske kuće ovde uopšte ne treba postavljati, pogotovo u kontekstu našeg izuzetno siromašnog operskog života. Ako gostovanje bugarskog reditelja Plamena Kartalova više i nije novina u Narodnom pozorištu, onda to svakako jesu angažmani scenografa Miodraga Tabačkog i kostimografa Olje Ivanjicki, što je predstavalo značajno novu dimenziju. Konačno, i možda i najvažnije – u pevačkoj podeli kao da je došlo do sme-

ne generacija i, sa izuzetkom Sanje Kerkez i donekle Aleksandre Angelov, u glavnim ulogama su se pojavili novi, mlađi pevači koji će ubuduće sigurno biti nosioci repertoara.

Ono osnovno što je u koncepciji doneo autorski tim Kartalov – Tabački – Ivanjicki to je promena perspektive: fabula je premeštena u svet igračaka, lutaka, odnosno među uveličane delove mobilijara i svakodnevnih upotrebnih predmeta jedne građanske kuće XIX veka. Drugim rečima, opereta je igra; laci i neopterećujući (da li i površni?) međuljudski odnosi koji u njoj vladaju mogući su jedino u svetu igračaka, malih ljudi, u jednom inferiormom miljeu bez dubljih moralnih pretenzija. Miodrag Tabački je veoma maštovito iskoristio mogućnost da se poigra, odnosno da u dатој

koncepciji ostvari što adekvatnije rešenje za svaku scenu, tj. čin, i u tome je i uspeo, dajući svakodnevnim predmetima – šoljama, čašama, uramljenim fotografijama, kutijama šibica – nove upotrebe vrednosti. S druge strane, zatvor u poslednjem činu dočaran je krajnje inventivno uz pomoć minimalnih sredstava i ponovo u neobičnom spoju svakodnevnog i prenesenog značenja – sef na zidu postao je zatvorska celija.

Ako se scenografskim rešenjem najpre asocira na svet igračaka, to, međutim, ne važi u potpunosti i za kostimografiju. Naime, likovi nisu lutke, to jesu stvarni ljudi, ali obućeni u šarenilo kića i samim tim degradirani na neki niži nivo. Olja Ivanjicki je možda previše insistirala na tom šarenilu. Da li s namerom? Jer, čini se kao da to nije bezazleno šarenilo nevinog sveta igre, već nešto mnogo drastičnije i ozbiljnije – konglomerat ukusa sa dna, rugoban i šlašteći. I upravo u preseku scenografije i kostimografije možda treba tražiti dublja, ako ne i angažovana tumačenja pod uslovom da su ona ovoj predstavi uopšte potrebna.

Ona je, naime, ispunila svoju osnovnu svrhu – zabavna je. Scenski ritam je veoma dinamičan (Kartalov je još jednom upotrebio očigledno omiljena mu sredstva na ivici akrobatike); hor i baletski ansambl su veoma uigrani, doprinoseći, naročito u metežu koji nastaje na sceni bala u II činu, opštem utisku totalne razigranosti i razbarušenosti; Bojan Sudić je čvrsto držao orkestar počev od tri prva akorda uvertire kojima je pažnja publike uhvaćena u trenutku, mada je kasnije bilo povremenih nepreciznosti i nedostatka rafinmana u tumačenju muzike koja je savršena sublimacija građanskog duha Beća; i, konačno, više mladih solista, međusobno ujednačenih po glasovnim, a i glumačkim kvalitetima, obezbedilo je predstavi iznivelišano visok standard izvodenja. S jednim izuzetkom. Pojava pijanog tamničara Froša u III činu, govorne uloge koju je tumačio izvanredni Igor Đorđević izazivajući pravi, iskreni, oduševljeni smeh u gledalištu, označila je problem za koji se, nažalost, bar kod nas teško pronalazi rešenje – nepremostivi jaz između dramskog i muzičkog scenskog izraza, odnosno između govora i pevanja, u krajnjoj liniji glumca i pevača, retko

spojenih u jednoj ličnosti na vrhunski način. Na primer: u poređenju sa prirodnoscu i neodoljivim šarmom glumca Igora Đorđevića, mucanje advokata dr Blinda u tumačenju vokalnog soliste Darka Đorđevića delovalo je predozirano i konvencionalno. Govorni delovi opelete, dakle, predstavljaju mač sa dve oštice i pored toga što su duhoviti i laci za praćenje, ponekad čine i balast. Svi protagonisti su se veoma trudili da uverljivo odigraju svoje uloge, ali njihovi kvaliteti su ipak pre svega vokalni. Sanja Kerkez, koja je u prethodnoj postavci igrala ulogu soberice Adele, sada je "avanvala" u rolu njene gazdarice Rozalinde, superiorno dominirajući scenom čak i u teškim zahtevima koje je pred nju postavljaо reditelj Kartalov. Ni ostali nisu bili ništa inferiorniji, naprotiv, uspešno savladavajući često krajne virtuozne vokalne deonice popularnih Štrausovih arija: mlada, ali relativno scenski iskusna Aleksandra Angelov u ulozi princa Orlovskog, i zatim – Aleksandar Dojković kao Gabrijel fon Ajzenštajn, Miroslav Markovski kao upravnik zatvo-ra Frank, izuzetno šarmantni Ljubomir Popović kao učitelj pevanja Alfred, Predrag Milanović kao dr Falke, Dragana Tomić kao soberica Adela i Natalija Rodić kao njena sestra Ida – o kojima ne znamo ništa iz prostog razloga što se u inače iscrpanoj, bogato dizajniranoj programskoj knjižici prevedenoj i na engleski jezik, nije našlo dovoljno mesta za bar osnovne biografske podatke o ovim mladim umetnicima. Šteta, jer to je vrsta pažnje koju oni apsolutno zaslužuju.

GORICA PILIPOVIĆ



TAJNE USPEHA VELIKOG DOSTIGNUĆA

Ko to tamo peva

kompozitor: Vojislav Voki Kostić

koreograf: Staša Zurovac

Narodno pozorište, Balet

Libreto baleta inspirisan je scenarijom filma Dušana Kovačevića, prema ideji Ljubivoja Tadića.
Kostimograf Katarina Radošević Galić,
scenograf Žorž Draušnik

Autobus

Aleksandar Ilić, Denis Kasatkin, Dejan Kolarov, Nikica Krluc, Milan Rus, Goran Stanić, Mihajlo Stefanović, Jovan Veselinović, Dalija Imanić

Vojска

Nenad Butorović, Miloš Dujaković, Miloš Kecman, Duško Mihailović, Vladimir Panajotović, Ljubiša Peković, Nebojša Stanković

Svadba

Sivija Džunja, Ivana Glišić, Ida Ignjatović, Tamara Ivanović, Milica Jović, Ivana Kozomara, Olga Olcan, Ljupka Stamenovski, Smiljana Stokić, Maja Varicak Sahrana

Tamara Antonijević, Vera Blagojević, Svetlana Marković, Tanja Popović, Ružica Selenić, Jovica Mitrović, Branislav Tojagić

Smrt

Andjela Đaković

Andeo

Nada Stamatović

Pojava koreografa Staše Zurovca na beogradskoj sceni mogla se očekivati. Baletska publika, ona najodanija, videla je njegove koreografije na Festivalima koreografskih minijatura u organizaciji Udruženja baletskih umetnika Srbije. Odmah je bio prihvacen i prepoznat kao snažna i jarka individualnost, uočavana inače samo kod velikih koreografskih imena. Izvođači njegovih koreografija pokoravali su mu se kao duhovni i profesionalni sledbenici. Prirodno je bilo da su i upravnik Narodnog pozorišta, Ljubivoje Tadić i direktorka Baleta Višnja Đordević želeli da na sceni Baleta Narodnog pozorišta ostvare saradnju sa koreografom vrlo upečatljivih vrlina. Koreograf Zurovac je odmah prihvatio ideju da baletski izrazi, znači drugom izražajnošću, drugom formom, a ne rečnikom drame ili filma, sve ono što je saopštavao omiljeni film naših gledalaca – *Ko to tamo peva*. Smatrao je da je priča arhetipska i da se može staviti u bilo koje vreme, u bilo koji prostor, mesto ili kontekst. Muziku koju je Vojislav Kostić komponovao za film Zurovac je voleo, a dodatne, nove naručivane muzičke delove, prema Zurovčevim rečima "Kompozitor Kostić je ostvario fenomenalno".

Naše baletske umetnike nije poznavao: podelu uloga je sproveo upoznavajući se sa njima na vežbama i tokom rada. I tu je pokazao vrlinu uspešnog koreografa: odabrao je umetnike koje je uspeo odmah da oduševi i svojim koreografskim idejama i izrazom nimalo jednostavnim za usvajanje. U otkrivanju do tada neslućenih mogućnosti naših umetnika Zurovac je

uspeo da sve iznenadi. Glavna ženska uloga bila je povrerna Daliji Imanić, akademskoj perli klasičnog baleta. Plava ptica, Aurora – uspavana princeza porcelanskog stila baleta Petra Ilića Čajkovskog u baletu Staše Zurovca vajala je ulogu za nju novootkrivenom realističnom snagom njegovog i svog koreografskog govora. Naivna, mlada, devojka-devojče iz našeg susedstva.

Milan Rus, ulogom i partnerstvom premašio je sve do sad viđeno u njegovom izvodačkom repertoaru. Mladi igrač je delovao skupocenom jednostavnosću, kao mlađi koga smo možda sreli negde tu, pokraj nas. Ovakav interpretativan stil odlikovao je sve izvođače kompletног igračkog ansambla, ali ne u do sada prihvaćenom, doslovnom tumačenju. Igrali su u grupama, velikim grupama, u trojkama, osmorkama, u paru,





igrajući isto ili različito, zadato, ostajali virtuozno likom i unutrašnjim nabojem u ulozi određenoj koreografskom idejom. Ovakav sveukupni interpretacioni domet se davno nije video na našoj sceni.

U tekstovima objavljenim posle premijere* izrečene su unisono najpohvalnije ocene. Nije slučajno da se kod različitih autora istovremeno pojavljivala reč "virtuozo". Ovaj epitet je i te kako tačno upotrebljavan, ali i on u novom značenju. To je jedna nova vrsta virtuoziteta unutrašnje izražajnosti izvodača, kostimografa, scenografa, zainteresovanih duboko za delo koje izvode, zainteresanost svih da nešto svoje i zajedničko humano saopštite. Ovakvim načinom ostvareno je jedno delo idealnog uopštavanja. Dan uoči 6. aprila 1941.

deo publike koji nije čitao program je osetio kao dan uoči bombardovanja 1999. godine, takav dan se dešava i bilo gde u nerazumnim vremenima, danas, nažalost, sve češćim u svetu. Ova uopštenost, sveobuhvatnost i ubedljiva razumljivost poruka obezbediće ovom baletu dugovečnost i večitu aktuelnost. Razdragan, duhovit i veseo, ovaj balet svojim neočekivanim i tragičnim krajem nosi poruku "Opametite se ljudi", ili *Carpe Diem* – vernicima.

Objavljeni tekstovi, oduševljeni prikazi, jednoglasnost u ocenama neobično raduju, kao i neverovatno veliki uspeh kod gledalaca. Ponešto od objavljenog je i zasmetalo i bilo u suprotnosti sa priznanjima lepoti predstave: pojam "hrvatski koreograf" nije primeren za nadnacionalnu umetnost. Najznačajniji deo uspeha ove predstave nije uočen i dostoјno obrazložen. Ta novina kompozitorska je zasluga Vojislava Kostića u odnosu na naš muzički folklor. Ostvariti nešto novo u oblasti koja u našoj kulturi nije bila zapostavljena veliki je i značajan korak unapred u daljem ostvarivanju fisionomije našeg nacionalnog baleta. U muziku ovog baleta Vojislav Kostić je uneo svu ljubav prema našem tlu, sa puno nežnosti, recimo ljubavne ironije, pune razumevanja, osmehnuo se nad njim, kao nad delom samog sebe. Uveo je muziku davno zaboravljenih intrumenata narodnog folklora, koreograf Staša Zurovac ga je pokretima i igrom nadahnuto slušao i osećao – isto. Bravo, uostalom kao i u naslovima objavljenih tekstova i na kraju predstava. U prošloj sezoni je izvedeno 20 predstava** – 14 na sceni Narodnog pozorišta, šest na gostovanju u Pančevu – Centar za kulturu, Skoplju – Festival Dance Fest 2005, Obrenovcu – Dom kulture, Budvi – Grad teatar Budva, Tivtu.

Od prve predstave interesovanje gledalaca je bilo neutoljivo**, uvedena je takozvana "lista čekanja" i ostvarena stopostotna prodaja karata, bez obzira što predstavu nije pratio odgovarajući uspeh u publicitetu. Pre bi se moglo reći da se lepota predstave saznavala predanjem. Balet je dobio nagradu Skupštine grada Beograda, Svetojovansku nagradu Narodnog pozorišta, prema uvedenoj anketi časopisa *Ilustrovana politika* stekao je Oskara popularnosti, prvo mesto u



velikoj konkurenciji kulturnih događanja. Aplauzi se mere minutažom u trajanju od 15 do 30 minuta, veliki broj gledalaca je gledao predstavu više puta, nije zanemarljiv ni procenat gledalaca koji su predstavu gledali 10 ili 12 puta. Dokučive su tajne uspeha!

Veliki zadatak je pred upravom Narodnog pozorišta. Balet *Ko to tamo peva* zasluguje višestruku i dostojnu pažnju prilikom stvaranja mesečnog repertoara ove kuće.

Ova predstava je izvojevala svoj trijumf – treba joj omogućiti češću gledanost. Dosadašnja statistika ukazuje na nedovoljnu pažnju i mali broj zastupljenosti ovog baleta u mesečnom repertoaru, modernim rečnikom iskazano – oglušenost na princip potražnje i potrošnje.

MILICA JOVANOVIĆ

*S. Popović, *Ko to tamo peva*, premijera baleta Narodnog pozorišta. Hit iz autobusa, *Večernje novosti*, 24.12.2004.

Milica Zajcev, Svetska premijera u Narodnom pozorištu, *Ko to tamo igra*, *Danas*, 25.12.2004.

Jovan Čirilov, *Ko to tamo pleše*, *Blic*, 25.12.2004.

Petar Volk, Posle premijere u Narodnom pozorištu, Od iluzije do tuge, *Politika*, 25.12.2004.

Gordana Krajačić, Nestvaran i dragocen balet *Ko to tamo peva*, *Glas javnosti*, 26.12.2004.

Mirjana Zdravković, U istom autobusu, *NIN*, 31.12.2004.

Ivana Milanović, Balet *Ko to tamo peva*, Više od igre, *Vreme*, 13.1.2005.

Valentina Delić, *Ko to tamo uspeva*, *Ekonomist*, br. 242, januar 2005.

Marija Janković, *Ko to tamo peva* u Narodnom pozorištu. Voz i...igranj, Miško!, *Viva*, januar 2005.

Milica Cerović, *Ko to tamo peva?* Narodno pozorište, 22. decembar, 2004., Ispunjena nemoguća misija, *Orchestra*, br. 32//33/34, novembar 2004 - april 2005.

Milica Zajcev, Staša Zurovac, koreograf, igra, direktor Baleta HNK *Ivan Zajc*, Rijeka. Uzor mi je užitak stvaranja, *Orchestra*, br.32/33/34, novembar 2004 - april 2005.

M.R., *Ko to tamo peva* u CD. *Politika*, 20.5.2005

** Ljiljana Mihajlović, šef Grupe za marketing Narodnog pozorišta. Evidencija izvednih predstava.



PRIKAZI KNJIGA

MALA ISTORIJA SRPSKOG POZORIŠTA

Petar Marjanović,
Pozorišni muzej Vojvodine,
Novi Sad
2005.

U svakoj ozbiljnoj pozorišnoj kulturi pisanje istorije pozorišta predstavlja neophodno rezimiranje i revalorizaciju. Istorije pozorišta kapitalne su već po sebi, po svojim ciljevima i obimu. One su prilika za učitavanje mišljenja i vrednosti jedne epohe u kulturnu tradiciju, kao i promišljanje te tradicije. Utoliko autori ovakvih knjiga nose ogromno dodatno breme odgovornosti, svesni da njihovo delo postaje medaš epoha, a često i prizma kroz koju će potonje generacije tumačiti ovo vreme.

Iako je istorija stvar svršena, odnos prema istoriji je dinamičan, te je priča o istoriji takođe istorija za sebe. Za pisanje ovakve knjige neophodna su dva retka kvaliteta: ogromno i pouzdano znanje, ali još više stav. Upravo je stav ono što odvaja dobre od loših istorija pozorišta i upravo je stav ono što krasi knjigu Petra Marjanovića. Stav pre svega podrazumeva sistem vrednosti, koji kod Marjanovića nije samo estetske već, rekao bih, prevashodno etičke prirode. U tom smislu ova je knjiga starovremenska, oslonjena na principijelnost jed-

nog Bogdana Popovića, ili Jovana Skerlića. S druge strane, ovo je knjiga novog milenijuma, koja i revidira predrasude, slobodno govori o tabu-temama (poglavlje o dubrovačkoj drami), ali je, iako orijentisana ka nacionalnoj kulturi, u svakom trenutku korektna i objektivna kada su u pitanju dugovi srpskog pozorišta prema susednim kulturama.

Ono što fascinira je lakoća i elegancija s kojom Marjanović brodi kroz istoriju pozorišta, pa time i politike, neodvojive od svake istorije, upravo zahvaljujući ličnoj etičkoj superiornosti, koja se vidi već iz duhovitog naslova sa pridevom "mala".

Ova knjiga ne dolazi u pravi čas, već, čini mi se, u poslednji čas, a svakako iz pera najpozvanijeg da takvu istoriju napiše.

Selekcija materijala proizlazi iz autorovog sistema vrednosti; kod Marjanovića je ta selekcija ustanovljena na neprikosnovenom znanju, naučnom poštenju i iznad svega, naučnoj strasti.

Knjiga se može podeliti na dve osnovne celine: pozorište od 13. veka do Drugog svetskog rata i savremeno pozorište.

Prvim delom Marjanović uvodi red i logiku u istoriju srpskog pozorišta razbacanu po nebrojenim izvorima. Tome zahvaljujući, u prilici smo da istoriju našeg teatra prvi put posmatramo kao uzročno-posledični sistem. Ne može se dovoljno naglasiti značaj sistematizacije grade u istoriji neke kulture. To je, naravno, posao, koji su pokušavali davno Svetislav Šumarević i nedavno Borivoje Stojković, ali kod prvog je ostala problematična pouzdanost informacija, a kod drugog ne-postojanje selekcije i sistema.

Za razliku od standardnih istorija pozorišta koje se uglavnom bave navođenjem datuma značajnih predstava i istorijom drame, Marjanović se, prvi kod nas, sistematski bavi istorijom režije i glume. Tako smo u prilici da razumemo celinu razvoja pozorišta koja se odigrava i nezavisno od razvoja drame, da iz istog izvora možemo u vezu da dovedemo istorijski trenutak, ukupan politički kontekst, strukturu pozorišta i publice sa režijom i glumom.

Drugi deo knjige, onaj koji se bavi savremenim pozorištem, već obimom svedoči da je bio u fokusu autrove pažnje. Period posle Drugog svetskog rata je, više nego ijedan drugi, bio podložan mitologizaciji i apokrifnom tumačenju. Marjanović, iako sa vrlo izraženim ličnim stavom, začinjenim finim cinizmom, stvara temelje domaće sociologije pozorišta. Tužno je priznati da je i dalje za ovakav pogled na pozorište potrebna i hrabrost. Prvi put se bez taktičkih skretanja i prečutkivanja, bez nepotrebne nežnosti, približavamo istini o jugoslovenskom i srpskom posleratnom pozorištu. Ta istina, kako Marjanović pokazuje, leži u tajni čeličnog zagrljaja politike, u kome se pozorište sve ove godine nalazi i u kome se nije nalazilo potpuno protiv svoje volje. Izuzetno su dragocene strane kojima Marjanović demistifikuje "slo-



bodarski duh" pozorišta i privodi nas, pazeći da nam se ne smuči, korak po korak, istini o zavisnosti pozorišta od politike, i, štaviše, konstantnoj želji pozorišta da služi politici. Ipak, Marjanović ne koristi polemički ton, niti ima potrebu za osudom; naprotiv, on mudro prepusta čitaocu da se opredeli.

Koliko je ova "mala" istorija velika po zahvatu neka posvedoče i činjenice da se Marjanović u ovom odeljku ne bavi samo kreativnim stvaraocima pozorišta, već i kritikom, teatrolologijom, obrazovanjem, načinom i modelima

funkcionisanja pozorišta, stvarajući prvi put kod nas, potpunu sliku o posleratnom jugoslovenskom i srpskom teatru. Takođe, Marjanović izbegava akademsku nadobudnost koja bi isključila i sve alternativne oblike pozorišta; naprotiv, vrlo iscrpno Marjanović piše o svim nedramskim pozorišnim eksperimentima, njihovom odnosu prema etabliranom pozorištu.

Knjiga koja je pred nama nesumnjivo predstavlja jednu od najvažnijih, a svakako najpotrebniju knjigu srpske teatrologije. Možda nije priyatno reći da je knjiga pisana ozbiljnije nego što je stvarano pozorište. Ova "mala istorija" će u budućnosti predstavljati onaj komad sigurnog kopna u moru nepouzdanosti, tu tako neophodnu tačku oslonca za istoriju svake kulture. Buduće generacije će moći da se slože ili ne slože sa stavorima profesora Marjanovića, ali ono što je najvažnije, ova knjiga će decenijama biti pod miškom naših studenata, naših stvaralaca pozorišta, naših ljubitelja pozorišta. Zahvaljujući profesoru Marjanoviću, možemo jasnije da vidimo gde smo, pa će biti malo opravdanja ako ne odredimo kuda ćemo.

NEBOJŠA ROMČEVIĆ



Divna Đoković (1915 – 2005)

Aleksandar Obrenović (1928 – 2005)

Dragoljub Milosavljević Gula (1923 – 2005)

Aleksandar Izrailovski (1953 – 2005)

Ana Radošević (1915 – 2004)

Slavica Lalicki (1937 – 2005)

Ivan Hajtl (1918 – 2005)

Miroslav Belović (1927 – 2005)

Miodrag Popović Deba (1928 – 2005)

Ljiljana Kontić (1931 – 2005)

Mirjana Dinulović (1934 – 2005)

Branko Milenković Ciga (1931 – 2005)

Sonja Hlebš (1927 – 2005)

Divna Đoković (1915 – 2005)

Moje sećanje na Divnu Đoković neodvojivo je od sećanja na Milana Đokovića.

Čitavog mog pozorišnog života pratili su me njegov blagoslov i toplina prijateljstva. Milan Đoković je kao čovek nosio sobom neki gandjevski mir i blagost. U našem burnom vremenu, vremenu estetskih, partiskih i nacionalnih varničenja, donosio je uzavrelima smirenje, zbumjenima rasudnost, a posvadanim pomirenje. Pisao je drame, vodio pozorišta i važne kulturne ustanove, družio se sa umetnicima i sjajnim intelektualcima onog našeg plodnog vremena, a sve je to mogao tako mirno i uspešno da obavlja zato što je uz njega bila njegova žena, retka žena i umetница, Divna Radić-Đoković.

Kada sam u mladosti, jedne večeri, šćućurena sa mamom na drugoj galeriji Narodnog pozorišta, gledala tu lepu, crnokosu i beloputu devojku kao Hedvigu u Ibzenovoj *Divljoj patki*, mama mi je šapnula: "Ova mlada Radićeva je naša kuma. Stanišići (mamina porodica) i Radići su iz Lijevna i odvajkada smo porodični kumovi." Pomislila sam: kada prodem pored nje, ova lepa glumica neće znati da je prošla njena kuma. Ali, život je i to sredio. Kasnije smo naše kumstvo ne samo obnovile već i prijateljstvom od šezdeset godina dobro potvrdile. Divna Đoković je ona članica Narodnog pozorišta koja je početnici Miri Todorović sa radošću i poverenjem ustupila ulogu Ljubice u *Đidu* i tako joj pružila mogućnost da krupnim koracima prohoda scenom Narodnog pozorišta, pozorišta grada Beograda i našeg kneza Mihaila.

Divna je bila dobri duh kuće Đoković. Ona je vrata svoga doma držala širom otvorena za sjajno druženje glumaca, književnika, političara, suseda, muzičara, uvek s lepim osmehom i dobrim raspoloženjem, uz sav svoj



ženski i glumački naporan posao. Ona je i u ozbiljnim godinama bila čovek koji svoja prijateljstva neguje na jedinstven način. Znamo da za održavanje prijateljstva nisu dovoljne samo emocije i toplota, nego i trud, priličan trud, a ona je, na našu sreću, u tome bila neumorna: držala nas je sve čvrsto na okupu.

Koštanu je pevala i igrala trideset godina. Bila je prosto nezamenljiva. Kao istinski borac za lepotu i čistotu srpskog jezika, sa koleginicom Mirom Bobić punih dvadeset godina išla je od škole do škole, od Akademije nauka i svetskih sala Kanade i Amerike

do poslednjih zabiti one Jugoslavije, govoreći narodne pesme i umotvorime, stihove naših starih i novih pesnika.

I neumorna je vezilja. Njeni gosti sedeli su za stolom prekrivenim vezom njene ruke. A kao kruna svega, izvezla je sedam čudesnih slika kosovskog ciklusa, crtanih rukom velikog Aleksandra Deroka. Izložbu tih divotnih slika, čije mesto po lepoti i vrednosti vidim jedino u nekom prostoru našeg Hilandara, otvorio je slikar Zoran Petrović.

Vredno, bogato, i mnogo za jedan ženski i umetnički život. I kada je zašla u pozno doba, njen život i njen dom bili su, kao uvek, jednako uredni i lepi, njena ljubaznost i njena dobrota neokrnjene, njena snaga mlada i sveža. Moja unuka me je često znala da upita: "Šta nam radi Divnica? Stiže li još uvek sve?" Stiže, stiže, odgovarala sam. Stizala je i sve nas, bogami, u svemu prestizala.

MIRA STUPICA

Aleksandar Obrenović (1928 – 2005)

Smrću Aleksandra Obrenovića prestao je da deluje još jedan od rođonačelnika beogradske radio drame. Iako književni rad počinje pišući priovedačku prozu, za koju je još 1953. i 1954. godine dobio više nagrada, u njegovom delu dominantno mesto pripada radio drami: napisao je više od šezdeset radio dramskih tekstova, od kojih je za mnoge dobio ugledne nagrade. Već 1958. godine Obrenović je za radio igru *Ptica* nagrađen na međunarodnom konkursu za radiofonska dela "Pri Italija" premijjom Italijanske radio-televizije. Koliko nam je poznato, to je prvo veliko međunarodno priznanje dodeljeno jednom srpskom piscu nakon Drugoga svetskog rata. Dobitnik je brojnih nagrada na konkursima za radio dramu Radio Beograda i Radio Zagreba. Pored ostalih, nagradene su mu radio drame: *Jučerašnji dan*, *Devojka na krovu*, *Sansara*, *Pothvat stoleća*, *Slatki miris preporoda*, *Jeka dalekih zvona* i dr. Obrenović je svoja dela najčešće i režirao u studijima naših i stranih radio-stanica (Beograd, Novi Sad, Sarajevo, Hamburg, Berlin, Budimpešta ...).

Aleksandar Obrenović je rođen u Beogradu. Završivši gimnaziju, upisao se na Filozofski fakultet u Beogradu (Grupa za germanске jezike i književnosti) i u Dramski studio Narodnog pozorišta u Beogradu. U međuvremenu je prešao na grupu za pedagogiju Filozofskog fakulteta na kojoj, iako je položio priličan broj ispita, nije diplomirao. Potom je počeo studije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju (Odsek za dramaturgiju). I te će studije napustiti, 1961, kada bude imenovan na položaj prvoga umetničkoga direktora Sterijinog pozorišta u Novom Sadu. Za vreme studija, od 1948. godine, bavio se glumom u Narodnom pozorištu u Nišu, a potom i u Akademском pozorištu u Beogradu. Bavio se i slikarstvom: izlagao je na amaterskim



izložbama, ali i na izložbi ULUS-a 1950. godine.

U Radio Beogradu delovao je kao novinar, da bi poznih pedesetih godina prešao u Dramsku redakciju Televizije Beograd. Posle angažmana na Sterijinom pozorištu, od 1963. godine deluje kao slobodni umetnik pišući scenarija i režirajući kratke filmove. Godine 1970. vraća se u Radio Beograd kao dramaturg na Trećem programu, a potom kao urednik u Dramskom programu, do 1987, kada odlazi u penziju.

Tematska raznolikost karakteristična je za radio dramsko stvaralaštvo Aleksandra Obrenovića. Ali, ono što nam se čini presudnim kad je reč o njegovim radio dramama, svakako je istaćeno osećanje izražajnih svojstava radija kao medija. On je prvi među našim radio dramskim autorima shvatio da mu taj žanr, zasnovan isključivo na rečima i različitim zvučnim efektima, omogućuje, uz odricanje od bilo kakvih uslovnosti realističkog predstavljanja, neobuzdane uzelte mašte, što je i primenio u četvorodelnom ciklusu *Varijacije*, u kojem je i *Ptica*, koja nije ništa drugo do poetska skaska o nedostignosti lepote i nemogućnosti ljudske sreće. Starcu i starici učinilo se da je kraj njih proletela prelepa rajska ptica, ali ih nešto mlađi sused razuverava tvrdeći da je u pitanju samo crna zloslutna vrana, što će se ispostaviti da je istina kada ova posle jednog pucnja padne mrtva pred njih ... Nemogućna je bilo kakva iluzija postojanja lepote u svetu u kojem među ljudima vladaju sebičnost, zavist i mržnja!

Ali, ima Obrenović čitav niz drugih radio drama koje su, uslovno rečeno, u realističkom stilu i maniru. Međutim, u tim delima reč je o pažljivom preplitanju svesnog i podsvesnog kroz obične razgovore aktera o svemu i svačemu, u časkanjima kroz koja se projeciraju doživljaji iz prošlosti, ali i skrivenе želje i namere za budućnost. Najčešće u duhovitim dijalozima prikazuje

Obrenović naizgled obične, a u biti paradoksalne životne situacije, koje se često dodiruju sa apsurdom, žečeći da otkrije vajkadašnje ljudske težnje za prevazilaženjem monotonije svakodnevice. Bio je jedan od pionira dokumentarnog radio programa kod nas - dve serije dokumentarnih emisija - *Ispričajte nam svoj život* i *Od braka sve potiče* - svojevremeno su bile rado slušane.

Naporedo sa radio dramama priredio je za izvođenje na radiju više dela naših i stranih pisaca. Uspešno se ogledao i kao autor televizijskih drama i filmskih scenarija. Televizijske drame *Nokturno*, *Povratak Don Žuana*, *Sunčano sa kišom*, *Novi život*, *Pronalazači* i dr. imale su lep prijem kod gledalaca. Bio je koscenarista na televizijskoj seriji o Dimitriju Tucoviću.

Sa Đordem Lebovićem napisao je scenario za film *Nebeski odred*, koji je 1961. godine predstavljaо Jugoslaviju na Filmskom festivalu u Moskvi. Autor je scenarija za filmove *Klakson* i *Pogled kroz uvo*. Snimio je tri zapažena dokumentarna filmska ostvarenja: *Sto dana*, *Posle tragičnog jutra* i *Kako žive vatrogasci*.

Za pozorišnu dramu *Nebeski odred*, koju je napisao sa Đordem Lebovićem (1956), nagrađen je Sterijinom nagradom. Potom je, 1959, dobio nagradu Tribine mlađih u Novom Sadu za prvu knjigu mладога pisca - bio je to ciklus dramskih igara *Varijacije*. Sledeće godine za dramu *Povratak Don Žuana* dodeljena mu je specijalna nagrada Sterijinog pozorja. Iako je na sceni izvedeno desetak njegovih dela, pozorište će mu ostati nedosanjan san. Objavio je više knjiga dramskih tekstova: *Povratak Don Žuana*, *Varijacije*, *Klim Klem*, *Mica i Mika*. Muzej pozorišne umetnosti Srbije objavio mu je 1993. godine knjigu drama *Jata čarobnih zvezda*. Pre nekoliko godina režirao u Teatru u podrumu "Ateljea 212" svoju dramu *Šrafekser i autoklav*, a u rukopisu mu je ostalo više dramskih tekstova.

Dela Aleksandra Obrenovića štampana su i izvedena u svim republikama negdašnje Jugoslavije, kao i u preko dvadeset drugih zemalja. Dramama i pripovetkama Aleksandar Obrenović zastupljen je u nekoliko stranih i domaćih antologija. Prema radio drami *Ptica* švedski kompozitor Sven Erik Bek komponovao je radio operu koja je izvedena na talasima Radio Stokholma.

Aleksandar Obrenović bavio se i prevodenjem. Po brojnim stvaralačkim interesovanjima Obrenović se može svrstati među ljude renesansnoga kova. Vazda radoznalog duha, mogao je s pravom da kaže: "Uvek sam pisao ono što mi je palo na pamet, dopalo se to nekome, ne dopalo. Može i meni da se ne dopadne, ali me zabavlja."

RAŠKO V. JOVANOVIĆ

Dragoljub Milosavljević Gula (1923 – 2005)

Ovo je godina u kojoj su se mnogi glumci, za kraj, poslednji put poklonili na pozornici života ne dočekavši više ispred spuštene zavese – iako se oproštajni aplauzi čuju – da se ta zavesa još jednom podigne. Na njihova mesta dolaze drugi, njihove uloge prihvataju novi i predstava se nastavlja ...

U prirodi je glumačkog zanata da je vidljiv samo kada je na sceni i da se glumac, ako nije sa publikom, zaboravlja. Neki od njih su se već ranije povukli u diskretno zatišje, da tu dočekaju čas kada će poslednji put biti pozvani pred zavesu. Dragoljub Milosavljević Gula nije među njima. Njega nije ni lako ni brzo zaboraviti. Koliko juče, u svom matičnom Jugoslovenskom dramskom pozorištu, ušavši u osamdesetu godinu života, odigrao je po osamdeseti put ulogu Poligrafa Poligrafovića u predstavi *Punjene tirkvice* Sanje Domazet. Igrao je punom glumačkom snagom ("U nje-govojo pojavi, hodu, pa i ono malo reči, ima čiste satire.") iako je i tada vodio već izgubljenu bitku sa zločudnom, dugotrajnom bolešću.

Sećaju ga se Novosađani dok je bio član Srpskog narodnog pozorišta (01. 08. 1951. do 31. 08. 1969), njegove ekspresivne komike: Plaut, *Hvalisavi vojnik* (Scele-dro); Molijer, *Don Žuan* (Pjero); Sterija, *Rodoljupci* (Smrđić); Nušić, *Sumnjivo lice* (Jerotije) i *Narodni poslanik* (Jevrem Prokić); Čehov, *Tri sestre* (Čebutikin) ... Sećaju ga se i zato jer je Milosavljević u svakoj prilici govorio: "Ja sam Vojvođanin iz Petrovca na Mlavi."

Sećaju ga se Beogradani od prve predstave i on njih, prvog aplauza na otvorenoj sceni: Nušić, *Sumnjivo lice* (Aleksa Žunjić – sreski špijun) u režiji Mate Miloševića, 28. oktobar 1969, kada je i zvanično postao član Jugoslovenskog dramskog pozorišta (01. 09. 1969. do 31. 07.



1993). Slede uloge: Kintero, *Nagrađa* (Spiker); Cukmajer, *Kapetan iz Kepenika* (Vabaške); Rohas, *Celestina* (Sempronio); Molijer, *Učene žene* (Vadijs); Erdman, *Samoubica* (Jegoruška)... Ostrovski, *Vuci i ovce* (Čugunov); B. Šo, *Zanat gospode Vorn* (Krofts); Držić, *Dundo Maroje* (Bokčilo - "... igrao je maestralno Bokčila držeći se one narodne: U se, za se i poda se."). Milosavljević se seća da je ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta izvodeći ovu predstavu na Dubrovačkim letnjim igrama, 18 puta, u toku jedne večeri, doživeo aplauze na otvorenoj sceni ... U predstavi *Iza zatvorenih vrata* Sartra (uloga Portira)

igra sa svojom čerkom Vladicom Milosavljević ... Pa onda Šekspir, *Vesele žene vindzorske* (Gostioničar); B. Džonson, *Vartolomejski vašar* (Tablol); krug se zatvara *Punjnim tirkvicama*.

Najčešće se Dragoljuba sećaju deca, sada već odrasli ljudi, kao Gule u čuvenoj dečjoj emisiji Duška Radovića *Laku noć deco*. Tako je Dragoljuba u detinjstvu zvala njegova majka Darinka; otac Milojko, odan krojačkom esnafu, nije bio od onih ljudi koji žele da im sinovi po svaku cenu postanu što i oni. Govorio je: "Ti budi ono što hoćeš, ali budi nešto. Najlakše je ne biti, i čovek je stalno na granici da bude ništa. Ali, lepo je kad postigne da bude nešto." U tu avanturu, krenuo je Gula sa nepunih 16 godina pridruživši se putujućem pozorištu Prendića, igrajući jednog od momaka u *Đidu* ili pak nekog "ajduka" u *Hajduk Stanku* Janka Veselinovića. Kako je tad "oboleo" od glumačke groznice, ostao je u njoj do kraja života. Najpre tečaj za pozorišne ašmatere, a onda i Srednja pozorišna škola u Novom Sadu 1948; klasni drugovi su mu Stevan Šalajić, Stojan Dečermić, Đorđe Jelisić i jedna gospođica – drugarica, Mira Banjac. Sledi bogata glumačka karijera, preko 100 uloga, samo više od 70 u pozorištima. Igrao je na pozornici pod rediteljskom palicom i učio se glumi od Rakitina, Konjovića,

Hanauske, Putnika, Mijača, Mate Miloševića, Belovića, Dejmeka, Ognjanovića, Simonova, Žigona, Pleše ...

I nije sećanje o Dragoljubu Milosavljeviću Guli samo ono što je ostalo zabeleženo u programima, plakatima, novinskim kritikama, na TV i filmskoj traci, nego je i ono čega se najživlje sećamo, kao da smo ga danas gledali, a tragova o tome nema. Sećamo se njegovog glumačkog nadmetanja u TV adaptaciji drame *Burna noć pisca*, oca moderne rumunske drame, Jona Luke Karadalea. Nadmetali su se Gula Milosavljević u liku bata Dumitracea i Zoran Radmišović u liku bata Ipiđeskua. Glumački dvobojo dostojan divljenja, u kome smo mogli spoznati svu istinitost Gulinog glumačkog "vjeruju": "Tumačim takozvane male, obične ljude iz života, one koje svakodnevno srećem, sa kojima drugujem, intimno meni bliske zbog humanizma koji zrači iz njihovih lica. Nastojim da svaki lik osavremenim, ostavivši mu sve osobine i svojstva karaktera koji su utisnuli pisac i vreme." Nažalost, kao što to često biva, ono najbolje ne pojede vreme već ljudski nemar. TV adaptacija drame *Burna noć* vodi se u arhivu Radio televizije Srbije kao jedna od nestalih; oni koji je pamte, još nisu u tom popisu.

Kod drugih teatarskih ljudi beleži se poslednja reč, kao najznačajnija. Neka kod Milosavljevićevog imena bude zabeleženo da je, krenuvši sa putujućom pozorišnom družinom u svet glume, istovremeno krenuo i putem poete. Piše i objavljuje poeziju od rane mladosti. Dve objavljene zbirke pesama: *Oči u bašti*, (priredivač Duško Radović) i *Pesme o reci, vojnicima i pozorištu*.

MOMČILO KOVACHEVIĆ

Aleksandar Izrailovski (1953 – 2005)

Na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, u baletu *Sid*, 1971. godine, prvi put se pojavio jedan mlađić-dečak hodajući po dijagonalni, noseći svećnjak. To je bio ceo nastup Paža. Izrailovski je to tako izveo da su gledaoci očekivali kada će se on ponovo pojavit. Dugih nogu, izvajane apolonske figure, oblih i izduženih mišića, vec tada je pokazao one individualne osobine, vrline, osobenost, osobitost, dušu i sve ono što čini umetnika. Do kraja života je zadržao strast težnje ka visokim idealima.

Izrailovski je kao izraziti klasični baletski igrač odigrao veliki broj uloga: princ Zigfrid u baletu *Labudovo jezero*, blagorodni san o princu – Krko Oraščić, bogat duhom Merkucio u baletu *Romeo i Julija*, Albert Žizelinih snova i ludila, Bazil u baletu *Don Kihot*, višestruki i više slojni Otelo u baletu *Otelo je ubio Dženisa*.

Veliki broj uloga, kao i veliki broj izvođenja, u suštini kod ovog umetnika nije danas bitan – daleko je bitniji način kojim je on ostvarivao uloge i delovao na gledaocu. Sazrevanjem, Izrailovski je pošeo da dobija karakteristične osobine umetnika usamljenika, jedinstvenih izražajnih mogućnosti. On je igrao stojeći gotovo sve vreme u baletu *Per Gint*, u igramama u operi *Karmen* nametao se svojom interpretacijom Ciganina, ludilom igračkog transa i nagona, koji bi odgovarali nekom od junaka Fjodora Dostojevskog.

Unutrašnji nagoni su terali Izrailovskog i na početne korake u koreografiji. Ostvario je, kao koreograf, libretista i igrač baleta: *Bes ...konačno, Mrdanje, Carpe Diem, Mrvica prijateljstva, Pet i Pular u epizodi "A ja?", Paramecijum, so i H2O*. Saznanja o životu su se menjala, Izrailovski je duboko osećao vreme u kome živi i instiktivno je na njega reagovao. Postajao je umetnik koji je svoje poglедe na svet pružao drugima kao kore-



ografske snove, košmare, moguće izlive duboko uznemirene podsvesti. Konačno, koreografije za ove balete je stvarao u izuzetno teškom vremenском periodu, tokom dešete decenije prošlog veka.

Baletom *Prošćaju*, koreografijom za jednog igrača – sebe samog, obeležio je trideset godina rada. Ostao je duboko human, blizak i dirljiv. Njegov koreografski svet je bio bolna ispovest, otpor prema onome što ga u realnosti okružuje, ironija nad neumoljivošću života. Igrao je uz pratnju različitih zvukova i zvučanja, muzike i tišine. Zvuke eksplozija bombi, cvrkuta ptica, delova Betovenove simfo-

nije "Sudbina kuca na vrata" – početka *Eroike*, igrive valcere, pratilo je uzaludno zvonjenje telefona, kao moguća asocijacija na – odgovora nema. Ovaj balet je imao vrlo prepoznatljiv igrački tekst, prisiljavao je na razmišljanje i saosećanje.

Povodom smrti Aleksandra Izrailovskog, na komemoraciji održanoj na velikoj sceni Narodnog pozorišta, citiranje naslova njegovih baleta potresalo je prijatelje i poštovače. Naslovi su govorili o nekoj vrsti do tada neprimećenog vizionarstva Aleksandra Izrailovskog. Tražio je ili prepoznavao *Mrvica prijateljstva*, postavljao pitanje *A ja?*, opominjao sa *Carpe Diem. Prošćaju* – naziv izabran prema ruskoj reči koja se može prevesti kao "zbogom", ali i kao "opraštam vam, oprostite", ostavice nas u dubokoj neizvesnosti o tome da li je Aleksandar Izrailovski ovim baletom predosetio svoj rani odlazak u sećanja i uspomene.

MILICA JOVANOVIĆ

Ana Radošević (1915 – 2004)

Mlada Ana, Ani ili Anika, kako su je zvali sve kolege, što već ukaže na specifičan odnos prihvatanja i poštovanja njene ličnosti, došla je u Jugoslaviju iz Čehoslovačke, sredinom tridesetih godina prošlog veka. U Pragu, tada istaknutom središtu evropske pozorišne i muzičke kulture, stekla je obrazovanje iz oblasti baleta, savremene igre, kao i scensko iskustvo subrete u Velikoj opereti Praga.

Svoju jugoslovensku karijeru počela je u Zagrebu, nastavljajući sa radom kod Ane Maletić, zasluzne

predstavnice hrvatskog savremenog plesa. Ani Radošević je potom prešla u Sarajevo i otvorila svoju školu. Kulturna delatnost je tada u Sarajevu bila vrlo dinamična, Anika se prema svojoj obrazovanosti, intelektu i humanosti našla u centru najsvremenijih kulturnih zbivanja grada, zajedno sa grupom najnaprednijih intelektualaca iz oblasti pozorišta, muzike, slikarstva, književnosti. Sa Jovanom Kršićem, Ismetom Mujezinovićem, Oskarom Danonom organizovali su vrlo raznovrsne manifestacije koje su u Sarajevu i šire imale velikog odjeka, kao i masovni odziv nove publike. Što se tiče scenske delatnosti, ova grupa je bila u svojim idejama i ostvarenjima preteča onoga što se danas naziva sintetičnim teatrom. Ana Radošević je tako radila koreografiju za predstavu *Zašto pláče malá Ema*, koja je zbog naprednih ideja i antimilitarističkih poruka bila zabranjena.

Drugi svetski rat prisilio je Aniku na ilegalu. Postala je članica Kazališta narodnog oslobodenja, u njemu je igrala, glumila, pravila koreografije. Oslobođenje Jugoslavije dovelo ju je u Beograd, u Narodno pozorište, u kome je ostvarila višestruku delatnost. Igrala je, rukovodila Baletom, potom režirala opere, stvarala nove koreografije. Paralelno, u danima obnove jako razrušene



i napačena zemlje, stala je, kao osnivač-direktor na čelo prve Državne baletske škole – danas Balet-ske škole *Lujo Davičo*. O tom vremenu velikog opštег entuzijazma u kome je ispoljavala svoje visoke moralne građanske principe objavila je sećanja. Treba ih čitati i ponovo čitati kao impuls za stvaralaštvo i pogled unapred u složenim životnim uslovima.

Ani Radošević je bila ličnost zaista izuzetnih ljudskih, moglo bi se reći, najpozitivnijih građanskih vrlina, izuzetnog i negovanog znanja o pozorištu, izuzetne radoznalosti za sve novo i zakonito u društvenom i kulturnom procesu raz-

vitka. Ličnost tako visokih ličnih odlika, prirodno, nije marila za lično samoreklamiranje. To je, po njenom uverenju, bila dužnost drugih. Tako su njen veliki radni opus* i doprinos našoj pozorišnoj kulturi ostali potpuno neobradeni i neizučeni. U svojim operskim režijama zastupala je i ostvarivala među prvima, ili kao prva, principe jedinstvene izražajnosti režije i koreografije, operске umetnike preobražavala je u ličnosti koje igraju i pevaju i telom i pokretom. Pri tom, u doba velikog koreografskog uticaja Dimitrija Parlića na sve jugoslovenske scene, uvek je ostajala svoja, zadržavajući neobičnu individualnost. Konačno uspesi opera *Don Kihot i Zajubljen u tri narandže* u svetu ocenjivani su i danas se cene i daju kao primer prodora savremenog, novog pristupa koreografsko-rediteljskom postupku u operama. Svi danas znaju ko je Franko Zafireli, pri tom, kako je mali broj ljudi koji znaju koliko je on bio vezan za Aniku, kao koreografskog i ličnog saradnika u svom početnom stvaralaštvu. Ostvarila je sa uspehom u inostranstvu veliki niz samostalnih opersko-baletskih režija – Firenca, Venecija, Dalas, Milano, Amsterdam, London, Barselona, Kairo, predstavljajući svojim delom evropsku i svetsku avanturu u toj oblasti. Prva je, na svoj ubedljiv način, pomerala granice i ostvarivala nove for-

me u već okoštalim klišeima operskih režija. Od prvog izvođenja opere *Aida*, njen igrački čin *Trijumf* bio je izведен jednodimenzionalno u raznim koreografijama tokom mnogo decenija. Smatralo se da igračka tela treba da kopiraju jednodimenzionalnost egipatskih hijeroglifa. Na velikoj sceni opere *La scala*, Ani Radošević je prva u svetu odustala od ponavljanja prošlih obrazaca. Upotrebila je prva tako moćnu dijagonalu, koja je ne samo kod publike nego i kod znalaca pozorišta izazivala divljenje, priznanje i opšte prihvatanje novih tendencija u ovoj oblasti.

Pomagala je autoritetom, ličnim učešćem i energijom prva izvođenja naših tada još nedovoljno afirmisanih kompozitora Dušana Radića, Zorana Hristića. Nastavila je da radi i posle nepravednog penzionisanja. Još trideset godina posle tog ružnog, birokratskog čina, aktivno je sledila svetske pozorišne, muzičke, literarne procese, pomagala mladim stvaraocima iz svih oblasti na početku karijere. Mnogi su nastavljali da joj dolaze, kao dragom prijatelju, eruditu i profesoru, očekujući i dobijajući pomoć i savet kada im je to bilo najpotrebnije.

Anika se svim svojim bićem opredelila za novu otadžbinu, svojim radom, znanjem i profesionalnim uspešima doprinosila je vrhunskim dostignućima u našoj kulturi i njenom propagiranju u svetu. Sada, kada njen rad predstavlja samo lepa i potresna sećanja, ostajemo dužni da ga predstavimo prema zaslugama za buduće generacije i da je na odgovarajući način uvrstimo u plejadu naših pozorišnih velikana.

Neka je slava Ani Radošević! Anika, hvala ti!

MILICA JOVANOVIĆ

Slavica Lalicki (1937 – 2005)

Slavicu Lalicki upoznala sam davnih šezdesetih godina u Postirama na ostrvu Brač, letovalištu koje je agilno pozorište "Boško Buha" organizovalo svakog leta za pozorišne ljude.

Bila je dirljivo nežna mama malom sinu Aleksandru.

Pomalo distanciranim stavom u kontaktima-ophodenju sa okolinom, izgledalo je kao da joj nije stalo do prisnijeg druženja. Taj se utisak za mene od tog doba potpuno promenio: Slavica je bila jedna nežna duša, što se videlo i na njenim odličnim crtežima kostima, koji su za mene uvek bili poetični i kao izrađeni čipkom.

Bila je sjajan crtač, i ja sam se uvek, prateći njen rad na izložbama i predstavama, divila njenoj originalnoj i prepoznatljivoj likovnosti.

Njoj nije bila potrebna deformacija kroja, mode, standardnih krojačkih rešenja. Pomodnost nije prihvatala, pa se nije mnogo ni brzo menjala, odricala svoje autentičnosti, niti je radila ono što ne bi bilo u duhu njenih shvatanja teatra.

Ipak, u radu sa mnogim poznatim rediteljima, Matom Miloševićem, Bojanom Stupicom, Mirom Belovićem, Acom Ognjanovićem, Milenkom Misailovićem, Brankom Plešom, Mucijem Draškićem, Željkom Oreškovićem, Stevom Žigonom, uvek je bila nova, drugačija i originalna.

Učestvujući svojim osobenim načinom u sklopu predstave, sa kreativnim osećanjem zajedništva sa rediteljem, glumcima, scenografom, muzikom, svetlom, Slavičina se individualnost uvek osećala i zračila njenom, njoj svojstvenom poetičnošću. Svaki detalj, aplikacija, svaki izvezeni cvet, nije bio samo detalj dekoracije na kostimu, nego je odisao srušnom predstave i bio jedan od onih bitnih činilaca koji scensko zbivanje uzdižu u sfere umetnosti.



Život teatarskih scena je efemern i vezan samo za scenu i svetlosti pozornice.

Ipak, njene ptice, leptiri, njeni cvetovi, njene filigranske dekoracije, daju tim kostimima neku unutarnju energiju, koja ostaje u sećanju i posle završene predstave. Komponujući maštovito oblike i boje, Slavica uspeva da uskladi estetske kolorističke vrednosti i učini da svako njenostvo ostvarenje bude izrazito svojstvena i sveža kreacija.

Mnoge nagrade i priznanja za njen rad, kao i zvanje istaknutog umetnika od 1986. godine, dali su značaj 35 godina bogatoj karijeri, ali i priznanje profesiji kojoj je pri-

padala, vrlo često zapostavljenoj u našoj "kulturnoj" sredini.

Citiraču Duška Radovića, pesnika:

"Tapiserije Slavice Lalicki su zvučne. U njima odzvanjaju praporci minulih dana i uzbudjenja. Gledamo i slušamo svetlost i zvuk koji se gase. Kao da je voda videla i ponela te prizore i slike i sada ih nosi kroz vreme, protiče od očiju do očiju, od života do života. Naše oči i uši pune su nekog srebrnog taloga ... i kad zatreperi ta nit kojom vezilje, od postanka, vezu svoju i našu sudbinu – u nama tiho, kao pod sordinom, zazvoni, oglasi se srebrni talog sećanja i uspomena".

LJILJANA DRAGOVIĆ

Ivan Hajtl (1918 – 2005)

U Novom Sadu 4. maja 2005. Ivan Hajtl, veliki glumac Srpskog narodnog pozorišta, zatvorio je svoj životni krug dug osamdeset sedam godina. Početna tačka vezana je za Osijek i datum – 19. jun 1918. godine.

Glumačka karijera ostvarena je u dva pozorišta – u Somboru i u Novom Sadu. U Narodnom pozorištu u Somboru počeo je da radi 1948, a stalni član postao 1950. U Srpsko narodno pozorište došao je 1957. i ostao do penzionisanja 1983 (na samo šest meseci bio se u početku ponovo vratio u Sombor). U "zlatnom dobu" Srpskog narodnog pozorišta delovao je Ivan Hajtl, ostvarivši sedamdeset sedam uloga. Počeo je kao Voda grupe anarchista u *Optimističkoj tragediji* Vsevoloda V. Višnevskog reditelja Dimitrija Đurkovića, s kojim je ostvario najveći broj uloga – sedamnaest. Zatim, visoko mesto (po broju uloga) ima i reditelj Dejan Mijač, s kojim je ostvario trinaest predstava, zatim reditelji: Želimir Orešković i Kazimijež Dejmek, Bora Hanauska i Milenko Šuvaković, i tako redom.

Ivan Hajtl bio je od onih glumaca koji tekst znaju i nikada ne improvizuju. Imao je običaj da kaže: "Ja ne improvizujem, ja igram kroz sebe." Uzme ulogu, pozajmi je i ostvari Mirka Bezara kroz Ivana Hajtla. Za ulogu Mirka Bezara dobio je Sterijinu nagradu u predstavi *Selo Sakule, a u Banatu*, komediji Zorana Petrovića i Dimitrija Đurkovića. Te vojvođanske ličnosti igrao je i roditeljski i zavičajno ... U razgovoru za knjigu Miodraga Kujundžića *Zatočnici mašte* Ivan Hajtl je na prvo mesto rangliste uloga stavljao – Mirka Bezara, jer je to "sigurno moja najizuzetnija i najbolje ostvarena uloga". Tu su i Maksa Sviloković u *Adamu i berberinu* Jakova Ignjatovića u režiji Želimira Oreškovića, pa Nikoletina Bursać u *Doživljajima Nikoletine Bursaće* Branka Čopića – Minje



Dedića u režiji Milenka Šuvakovića. Tu je i Vjekoslav Hadrović iz *Vučjaka* Miroslava Krleže u režiji Želimira Oreškovića. "Svaku svoju ulogu sam stvarno voleo, a o uspehu uloge nisam govorio dokle god nije neko to rekao." Govorilo se nekad više, nekad manje ...

Nije se služio prejakim glumačkim gestom, nikad nije tim gestom dopisivao rečenicu, misao pisca. Obično se gestom služe glumci koji nastoje da prikriju svoju nesigurnost. Ako je suditi po aplauzu koji je publika upućivala Ivanu Hajtlu, po prepoznatoj izjavi ljubavi, Ivan Hajtl je kulturni glumac vojvođanskog pozorišta. Bio je jedan od najpopu-

larnijih glumaca Srpskog narodnog pozorišta. Poznавали su ga i u Jugoslaviji, ali ne samo po pozorišnim nego i po filmskim i televizijskim ostvarenjima. Koreni Hajtlove popularnosti bili su u "dobroti" i "jednostavnosti" likova koje je tumačio, u onom "zračenju" kojim se osvaja masa. Publika je volela da i sama oseti "dobrotu", da se "prenese" u dobro raspoloženje, do prijatnih granica izjednačenja s likom koji se na sceni objavljava. Ali osnovno je ono što se nalazi u glumčevoj ličnosti, u sposobnosti da glumljeno postaje vid života. Ivan Hajtl je bio jasan i jednostavan, dobar i vedar, iskren i pristupačan glumac. Bio je radan i tačan. Nikada nije zakasnio na posao, nikad nije zbog njega propala proba i nikada se nije kasnilo s početkom predstave. Ivan Hajtl je bio persona u predstavi, u pozorišnom životu našeg teatra. Bio je veliki prirodni talent. Proizvodio je, kako je to rekao reditelj Dimitrije Đurković, "prirodnu glumu", lišenu artificijelnosti. U glumačkom postupku Ivana Hajtla sva je njegova veština "upravljena prema pokretanju prirodnog govora i prema stvaranju impulsa koji izazivaju prirodne pokrete", a iz toga Ivan Hajtl pravi novu ljudsku prirodu. Na sceni je uspostavljao prirodno stanje "celog svog ličnog bića u verovatnim i neverovatnim i mogućim okolnostima. Iz

tog sopstvenog prirodnog stanja i doživljaja, progovori i pokrene se iz sopstvenog glasa i iz svog sopstvenog tela – zaključio je reditelj. U vojvodanskom glumištu reprezentuje pozorišni stil koji izražava i nastavlja veliku tradiciju realističke glume.

Poznate uloge, pored pomenutih: Spira Grabić u *Izbiračici* Koste Trifkovića u režiji Bore Hanauske i Dimitrija Đurkovića, Savica u *Varalici u Bečeju* Bogdana Čiplića i Polaček u *Sofroniju A. Kiriću* Jakova Ignjatovića – Dimitrija Đurkovića, obe u režiji Dimitrija Đurkovića, Jovan u *Ljubavnom pismu* Koste Trifkovića u režiji Miroslava Belovića, Marko Vujić u *Laži i paralaži* Jovana Sterije Popovića u režiji Radoslava Lazića, Danijel u *Daći* Feranca Deaka, Dežmekasti u *Dolnjoj zemlji* Đorda Lebovića u režiji Dejana Mijača (sve su to Vojvodani); ali igrao je i irske uloge – Flater Gud u *Plug i zvezde* Šona O'Kejsija u režiji Dimitrija Đurkovića. Igrao je i Ličane i Zagorce – Mijat u *Klupku Pere Budaka* i Stojan Marić u *Pljusku Petra Petrovića Pecije*, obe u režiji Mihaila Vasiljevića.

U repertoaru Ivana Hajtla žive i Nušićevi junaci kao Teča Jakov u *Gospodi ministarki* u režiji Dimitrija Đurkovića ili Života Cvijović u *Dr* u režiji Želimira Oreškovića, posle Koste Trifkovića i pored Jovana Sterije Popovića. Igrao je i savremene pisce poput uloge Generala u *Noći za Mariju* Đorda Fišera u režiji Voje Soldatovića ...

Humor je fina inteligencija srca. Humornost u karakteru glumca, lika i dobrostivi komički trepaji u Ivanu Hajtlu urbanizovali su, internacionalizovali i kultivisali su takozvanu gradsku ulogu Ivana Hajtla ili svetsku pojavu u drugom ambijentu, svetskom repertoaru. Ko bi unapred zamislio da taj vojvodanski glumac, taj definitivni Mirko Bezarov, postaje u svojim pozorišnim reincarnacijama i Henri VIII, Klaudije, kralj u *Hamletu*. I Englez Ser Džon Falstaf je mnogo voleo ženu, kao Ivan svoju Maricu.

Brojna glumačka ostvarenja praćena su nagradama: na Susretu vojvodanskih pozorišta dobio je nagradu za ulogu Makse Svilokosića u *Adamu i berberinu* (1970), Františeka Abela u predstavi *Kome otkucava časovnik* Osvalda Zahradnika u režiji Tibora Rakovskog (1979), a Sterijinu nagradu i Nagradu publike za ulogu

Mirka Bezara u predstavi *Selo Sakule ... Oktobarsku* na gradu grada Novog Sada (1967), Iskru kulture (1977), Sedmojulsku nagradu SRS'1982 (nagrada za najznačajnija dostignuća u razvoju SRS i razvoju pozorišne umetnosti).

Kao svi istinski umetnici imao je naglašeno predočeće. U već pomenutom razgovoru za knjigu *Zatočnici mašte*, dvadesetak godina ranije, predosetio je svoju starost i poslednje dane, izjavivši: "Ne plašim se života, nego se plašim staračke nemoći. Plašim se da ne bih nekome pao na teret, pa neko mora voditi računa o meni."

Nažalost, strahovi su se pretvorili u stvarnost ...

VESNA KRČMAR

Miroslav Belović (1927 - 2005)

Najmlađi među rediteljima-velikanima, koji su bili i danas su studenti Jugoslovenskog dramskog pozorišta, kao što su Bojan Stupica, Mata Milošević i Tomislav Tanhoffer, ostavio je u povesnici ovog pozorišta, između ostalog, takve predstave kakve su *Hvalislavi vojnik*, *Plug i zvezde*, *Nikad se ne zna*, *Stenica*, *Talac*, *Dantonova smrt*, *San letnje noć*, svetsku premijeru Mrožekovog *Tanga*, *Omara i Merimu*, *Naše sinove*, *Dunda Maroja*, *Dr ...*

Belović je bio čovek misije u svemu što je činio. U režiji, pedagogiji, poeziji. Nije prihvatao početnu misiju JDP-a, proglašenu prilikom njegovog osnivanja 1948. godine, kao pozorište kulture, misli i maštete, već je tu misiju sa svojim starijim, a kasnije i sa mlađim kolegama, radio. Jeste značajno što je studirao u Lenjingradu, tamo gde se imalo šta naučiti o pozorištu, ali on je, što je sam stalno naglašavao, kasnije bogatio i usavršavao svoja pozorišna znanja i u Stratfordu na Avonu, i, što je još važnije, nadahnjivao se našim pozorišnim modernizmom, što su najbolje uočili sami Rusi kad je kod njih gostovao. Drugim rečima on je, kao i ceo civilizovan svet, prihvatao sistem Stanislavskog i bio jedan od stvaralaca koji je u našim tadašnjim bitkama između starog i novog u okviru književnosti, doprinio pobedi modernog na pozorišnoj sceni.

On je bio čovek koji je dobro znao da umetnik, koliko god bio okrenut budućnosti pozorišta i novim formama, ne sme zaboraviti prošlost. U ime budućnosti otkrivaо je smelo novu domaću dramaturgiju, a u ime prošlosti, otkrivaо je naše stare i zaboravljene vrednosti. I to na kakvom nivou! I sa koliko bujne maštete i poezije! Domaća klasična i savremena dramaturgija bili su mu prava opsesija. Režirao je mnoge premijere domaćih pisaca, kao što su recimo *Savonarola i njegovi*



prijatelji Jovana Hristića, a od klasične *Naši sinovi* Maramboa (prije put posle više od pola veka) ili klasična dela *Hvarkinja* Benetovića, gotovo zaboravljenu tragediju *Smrt Uroša Petog* Svetislava Stefanovića, *Kako je Juda izdao Hrista* A. Nenadića, kao i prvo izvođenje Krležine jednočinke *Saloma*, njegov mlađalački odlomak, koji je veliki pisac, na naš predlog, završio za JDP.

Smatrao je svojom misijom da plasira naša dramska dela izvan Beograda. Njegovi *Glembajevi* bili su događaj sezone u Moskvi, kao i *Dundo Maroje* u Lenjingradu. U Dubrovniku je sa Milkom Podrugom-Kokotović režirao *Gospodu min-*

istarku, a u Moskvi *Ožalošćenu porodicu* (kakva smela bizarnost! - sa Vladom Petrićem kao scenografom).

Belović je kao društveni zadatak prihvatio da dođe na čelo JDP-a. U tome je bilo sasvim malo osećanja časti što postaje upravnik, a mnogo više tog osećanja obaveze. Za njega, kao izrazito osetljivu i humanu ličnost, to su bile najteže godine života i brzo se sa tog mesta povukao.

Belović je smatrao da je svaki reditelj potencijalni glumac i da to ne treba u sebi da potiskuje. Čak je u ranoj mладости pomalo igrao, što na filmu, što na sceni. Radeći sa sebi najbližim stvorenjem, sa svojom životnom saputnicom Majom Dimitrijević-Belović stvorio je u svetu rekordni broj monodrama, a upravo to gotovo doživljavao kao da lično ostvaruje svoj glumački san.

Belović se nije klonio rada sa amaterima. Radio je dugo i predano u Akademskom pozorištu, u tom rasaniku profesionalnih glumaca i mnogih repertoarskih poduhvata još pre Drugog svetskog rata. "Akademsko" mu je bilo poprište njegovih istraživanja u oblasti forme, i mesto gde je mogao da plasira naše dramske pisce ili isprobava ono što smo nas dvojica pisali, kao što je naša drama *Soba za četvoricu*, jedna od retkih drama koja se bavi savremenim životom u Beogradu, i to

među mладима. Istu dramu je kasnije režirao u Zagrebačkom dramskom kazalištu po izboru samog Gavele, koji je vodio to pozorište i koje se danas po njemu zove. Ovaj veliki reditelj je smatrao da ta drama odražava naš beogradski mentalitet, zanimljiv za Zagreb u tom trenutku.

Belović je bio izvrstan i predan pedagog. On je voleo svoje studente glume i režije. Pratio ih je i dalje tokom njihovog pozorišnog života. Bio im je savetnik, a katkada i ispovednik u ličnim krizama. A kad god je mogao, uzimao ih je u svoje podele, pre svega ako su daroviti, a reditelje je preporučivao pozorištima, za razliku od mnogih drugih naših pedagoga. Gajio je u njima njihovu individualnost. Nije mu bio cilj da sebe kao reditelja klonira u svojim učenicima.

Fizički skrhan bez pozorišta, on je provodio svoje teške dane, godine. Posvetio se Poeziji, aforistici, teatrologiji, teoriji režije, kao da je sve to pozorište kazivanju drugim sredstvima.

Miroslav Belović svojim velikim opusom, kao reditelj, pedagog i pisac, zasluguje posebnu monografiju, koja bi bila inspiracija za naredne naraštaje.

JOVAN ĆIRILOV

Miodrag Popović Deba

(1928 – 2005)



Roden 1928. u Beogradu, na Crvenom krstu, gde je i živeo, radio i umro 15. januara 2005. Završio je glumu u prvoj generaciji u klasi prof. Mate Miloševića i postao i ostao član Beogradskog dramskog pozorišta, na Crvenom krstu, do kraja svog radnog veka, uz dva izleta: do Ateljea 212 i KPGT-a. Igrao je u komadima Artura Millera (*Smrti trgovачkog putnika Stenlija* i *Uspomenama na dva ponedeljka Berta*) u *Naslovnoj strani* Hepta i Mekartura Endikota; Nušićevom *Pokojniku* i *Sumnjivom licu*, Žiku; Viteza Tobija u *Bogojavljanskoj noći* i Falstaфа u *Veselim ženama vindzorskim*; Osipa u *Revizoru*, Smrdića u *Rodoljupcima*, Gološčapova u Erdmanovom *Samoubici*, koje pamtimo među ostalima. Za glavnu ulogu u *Centrifugalnom igraču* Todora Manojlovića u Madelijevoj režiji dobio je izvanrednu kritiku Muhamrema Pervića. Oni koji su ga gledali kao Šamrajeva u Čehovljevom *Galebu* u KPGT-u veoma su ga hvalili. Nosio je među kolegama titulu "čuvara glumačkog dostojanstva", nije bio ni pušio, bavio se sportom, bio reprezentativac u odbocji. Snimao je u TV serijama *Nema malih bogova* i *Gradanin Pokorni* i u filmovima *Diližansa snova* i *Prekobrojna*.

Kolege ga se sećaju kao izuzetno skromnog, dragog, duhovitog čoveka i sjajnog partnera.

Ljiljana Kontić
(1931 – 2005)



Rođena u Savincu 1931, umrla u Beogradu 27. jula 2005. Počeci rjenog amaterskog interesovanja za pozorište vezuju se za Kulturno-umetničko društvo "Radoje Dakić" u Nikšiću. Školuje se na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, u klasi Raše Plaovića. Posle završetka studija igrala je u Narodnom pozorištu u Užicu i Narodnom pozorištu u Vršcu. Od 1964. je stalni član Narodnog pozorišta u Beogradu, na čijoj je sceni ostvarila preko trideset najraznovrsnijih uloga, od kojih se po autentičnom doživljaju najmarkantnije izdvajala Sestra Batrićeva u Njegoševom *Gorskom vijencu*. Najširoj publici ostala je u svežem sećanju njenog Ljeposava u televizijskoj seriji Miodraga Karadžića *Dekna još nije umrla a ka' će, ne znamo* u režiji Živka Nikolića. Igrala je i u filmovima.

Bila je cenjena kao disciplinovan i odgovoran član kolektiva Narodnog pozorišta, poželjan partner kolegama, a kao čovek i u životu i u teatru zračila je pouzdanom čestitošću i skromnošću.

Sahrnjena je u Aleji velikana, uz muža glumca Dragomira Bojanica Gidru.

Mirjana Dinulović
(1934 – 2005)



Rođena 1934. u Boboti kod Vukovara, umrla 9. avgusta 2005. u Beogradu. Završila je studije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u klasi prof. Tomislava Tanhofera. Još kao student statirala je u Narodnom pozorištu, a po završetku studija odlazi u Niš na godinu dana. Vraća se u Beogradsko dramsko pozorište, gde igra od 1956. do 1962. u predstavama *Balada o poručniku i Marjutki*, *Tri sestre*, *Vučjak*, *Zamak u Švedskoj*, *San letnje noći*, između ostalih. Udata za reditelja Predraga Dinulovića, odlazi s njim u Banju Luku, gde kao stalni honorarni član igra od 1968. do 1974. Maša u *Tri sestre Čehova*, Megi u Vilijamsovoj *Mački na usijanom limenom krovu*, Merlin u *Posle pada Artura Milera*, Angelika u *Gospodi Glembajevima Krleže*. U Atelejeu 212 igrala je u nadrealističkom recitalu *Nemoguće* u režiji Bode Markovića, 1960.

Snimala je u filmovima *Budenje pacova Žike Pavlovića* i *Kapo Đila Pontekorva* i mnoštu TV serija: *Ne diraj u sreću*, *Otpisani*, *Vruć vетар*, *Majstori*, *Ceo život za godinu dana*, *Salaš u malom ritu* i dr. Saradila je sa rediteljem Jovanom Putnikom koji je za nju postavio Koktovu dramu *Ljudski glas* u Teatru poezije "Đuro Salaj.

Lepa, upamćena kao darovita i mila osoba, nesebičan partner, delila je sudbinu poznate pozorišne poro-

dice Dinulovića, menjala je pozorišta, i mada je svuda ostavljala lepog traga, nije joj odgovarala uloga proletnika, još manje slobodnjaka.

Branko Milenković Ciga (1931 – 2005)



Roden u Cerovcu 1931, umro u Beogradu 22. avgusta 2005. Glumačku školu završio je u Novom Sadu, igrao u više srpskih pozorišta, a u Jugoslovenskom dramskom od 1963. do 1989.

Odigrao je 45 najraznovrsnijih uloga u repertoaru JDP-a. Pisao je feljtone o glumcima u "Ježu" i "Dugi", koje je posle objavio u knjigama *Glumci - velika deca*.

Bio je jedan od retkih glumaca koji je uredno vodio svoju dokumentaciju, te tako znamo da je Batistena u Fejdoovoj *Bubi u uhu* odigrao 350 puta, da je sve u svemu odigrao 6.712 predstava, snimio 83 filma, između ostalih igrao je ulogu sobara Elizabete Tejlor u *Kraljici od Sabe*. Snimio je 15 TV serija.

O životnom putu Branka Milenkovića Cige pisao je Bogdan Ibrajter.

Duhovit, rado viden zabavljač, stvarao je oko sebe atmosferu dobrih vibracija i stoga bivao svuda rado viđen.

Sonja Hlebš (1927 – 2005)



Rođena u Kranju 1927, a umrla u Švajcarskoj, 23. avgusta 2005. Školovala se u Innsbruku, debitovala 1947. u Kranju kao glumica i reditelj u *Bajci o Slavcu* Martina Vidovčeva. U Jugoslovensko dramsko pozorište dolazi sa suprugom Bertom Sotlarom na poziv Bojana Stupice. Bert se 1952. vraća u Ljubljani, a Sonja ostaje do kraja svog radnog veka u JDP-u. Ostvarila je 26 uloga, od kojih se parni njeni Laura u *Dundu Maroju* Marina Držića, Madam u Ženeovim *Sluškinjama* i Madlen Petrovna u Krležinoj drami *U agoniji*.

Lepa, šarmantna, vedra, uživala je simpatije i kolega i publike. Udalila se za divnog glumca Ljubišu Jovanovića. Još pre njegove smrti otišla je u Švajcarsku na lečenje, gde je i ostala do kraja.

Pred smrt je uputila dirljive pozdrave kolegama JDP-a s kojima je provela svoj radni vek a kojih, nažalost, nije mnogo preostalo.

REDAKCIJA

SLOVAČKO POZORIŠTE DANAS

(delimično komentarisan prelet nad momentalnom krizom)



Mačeha Ruda Slobode,
režija Juraj Nvota,
pozorište Astorka

IN MEDIAS RES

Trenutna situacija u slovačkom profesionalnom pozorištu nije ružičasta. Gotovo svake godine na kraju sezone konstatujemo: „Ništa nije naročito rodilo“. Posle odredenog vremena, naravno, prethodne pozorišne produhvate vrednujemo drugačije. Ipak, poslednje tri sezone, o kojima ću pretežno pisati, ne potvrđuju ovo pravilo. Bar do sada. Mnogo je razloga za to: odsustvo generacijske promene stvaralaca, komercijalizacija, neinventivna dramaturgija i konvencionalna režija, prestanak aktivnosti ili slabija aktivnost alternativnih pozorišnih ansambala, stagnacija u pozorištima van Bratislave, strah od eksperimenata i novina, a ništa manje značajna je i mizerna kulturna politika, u vezi s tim i nepromišljena i nedovoljna podrška pozorišne kulture. Navedeni razlozi su, naravno, veoma uopšteni, a izuzeci postoje.

Slovačka sa svojih pet miliona stanovnika ima 51 stalnu pozorišnu scenu sa 44 pozorišna ansambla. Najviše ih je dramskih – 20 ansambala, 10 lutkarskih pozorišta, tri operska ansambla, tri plesne grupe, dve baletske grupe i dr. Godišnje se premijerno odigra oko 170 novih inscenacija, od čega oko 70 čine originalna dela (originalna slovačka drama i kolektivni projekti).

Ovih dana situacija u regionalnim pozorištima nije inspirativna, a tako je i u Bratislavi. U Bratislavi, kao centru pozorišne kulture, dugo godina dominirala je Drama Slovačkog narodnog pozorišta i pozorište Astorka Korzo '90. Oba pozorišta disponiraju jakim glumačkim trupama sa izuzetnim pojedincima. Pozorište Astorka Korzo '90 se svojim nastankom 1990. godine nadovezalo na tradiciju legendarnog Pozorišta na Korzu koje je nastalo krajem šezdesetih godina. Devedesetih godina Astorku je formirao stvaralački dijalog dvojice internih režisera – Romana Polaka i Juraja Nvota. Polak je „frojdovski“ čitao rusku klasiku i na pozornici surovo analizirao odnose između likova u delu Šuma N. Ostrovskog ili u delu *Malograđani* M. Gorkog. Sa posebnom naklonosću i pitoresknom optikom Nvota je, otkrivši pisca Ruda Slobodu kao dramatičara, inscenirao njegove komade *Armagedon* i *Mačeha*. Posle odlaska Romana Polaka i pogrešnih koraka u dramaturgiji pozorište se našlo u čorsokaku. Astorki pristaje groteska, glumci su kao rođeni za tragikomične drame, za savremenu interpretaciju klasike ili moderne drame, ali i za inteligentnu komediju ili komad sa simboličkim elementima. Ne pristaje im savremena cool drama.

Regionalna pozorišta su poslednjih godina privukla pažnju inscenacijama u Pozorištu Andreja Bagara u Nitri, u Pozorištu Aleksandra Dužnovića u Prešovu i u Slovačkom kamernom pozorištu u Martinu (ranije je to bila Scena Slovačkog narodnog pozorišta).

Pozorište Aleksandra Dužnovića, na istoku Slovačke, jedno je od pozorišta nacionalnih manjina. Glumci igraju na rusinskom jeziku. Rusinska manjina je, posle mađarske i romske, najbrojnija. Glumački ansambl čine pretežno glumci koji su apsolvirali na Kijevskoj pozorišnoj akademiji, tako da je nivo i kvalitet glume ve-

oma visok. Zanimljivo je da je gluma ovog pozorišta specifična, drugačija od slovačke glumačke škole, manipuliše karakterističnim pogledom u uzajamnom delovanju sa jakim emocionalnim oduševljenjem. Zaista je teško opisati šta je to što „dužnoviče“ čini jedinstvenima. U svakom slučaju, istina je da je ansambl, nažalost, sve stariji, da mladi Rusini zaboravljaju svoj jezik, i malo ko od njih bi danas išao na studije u Kijev. Najzanimljivije inscenacije ovog ansambla su nastale u prošlosti sa legendom slovačke alternativne scene Blahom Uhlarom. Poslednjih godina pažnju su privukle inscenacije rađene u saradnji sa likovnim umetnikom, režiserom i dramatičarem Milošem Karasekom. Ansambl briljira u inscenacijama ruske klasike i moderne, ali zanimljive elemente nalazi i u savremenoj slovačkoj drami.

Dobar potez umetničkog direktora Svetozara Sprušanskog u Pozorištu Andreja Bagara je bila odluka da pozove režisere iz inostranstva. Uopšte, u Slovačkoj je poslednjih godina nastao znatan broj inspirativnih inscenacija zahvaljujući osveženju u liku „stranog“ režisera. U Slovačkom narodnom pozorištu u sezoni 1995/1996. je Šekspirovu komediju *Kako vam drago* režirala mađarska glumica i režiserka Enike Esenji. Bila je to ne samo najbolja inscenacija sezone, već i umetnički najuspešnija inscenacija SNP u dužem vremenskom periodu. Pozorište Andreja Bagara je dugo godina imalo problem odsustva mlađih glumaca u ansamblu. Sprušanski je uspeo ne samo da privuče režisere iz inostranstva već i da oživi glumačku trupu. Nastale su vrhunske inscenacije, koje se mogu uporediti sa elitnim inscenacijama u evropskoj pozorišnoj umetnosti – Šekspirov *Magbet* u režiji češkog režisera Vladimira Moravka 1999. godine (tada je bio režiser nekim *enfant terrible* češke pozorišne scene), Strindbergov komad *Igra snova* u režiji litvanskog režisera Gintarasa Varnasa sa raskošnom scenografijom Aleša Votave (u sezoni 2000/2001) i ne baš prihvaćen i u izvesnom smislu kontroverzan *Hamlet* u režiji mađarskog glumca i režisera Roberta Alfoldija.

Zbog toga ne iznenaduje da su i najzanimljivije predstave poslednje sezone nastale pod režijskom pali-

com čeških režisera ili režisera koji rade u Češkoj. Početkom septembra su objavljene nominacije za pozorišne nagrade za prošlu sezonu DOSKI, koje se dodeljuju svake godine prve večeri međunarodnog festivala Pozorišna Nitra (Divadelná Nitra). Jedna od inscenacija koja se najčešće pominje jeste Bernhardov *Ignorant i ludák* u Slovačkom narodnom pozorištu, a u režiji Čeha Jana Antonina Pitinskog.

SPAS U DRAMATURGIJI I LI U SAVREMENOJ DRAMI?

Smatram da je jedan od najvećih uzroka slabljenja društvene i umetničke funkcije pozorišta u Slovačkoj zamagljena i bojažljiva dramaturgija. Pozorišta više nemaju svoj profil, dramaturgija „krpi“ rupe svim i svačim u nejasnoj konцепciji, gledalac nije u konfrontaciji sa zahtevnim naslovima. Ne tvrdim da bi sva poz-

rišta trebalo da planski uvode nove interpretacije klasične i moderne drame, savremenu dramu ili originalna dela. Dok u repertoarima dominiraju „laci komadi“ tipa *Buba u glavi* ili *Tako se za mene prilepila* i uopšte zabavna funkcija, narušava se razvoj tradicije interpretacije, prenošenja intelektualne i pozorišne poruke, što se, po svemu sudeći i na osnovu konfuzne najmlađe generacije pozorišnih umetnika, već i desilo.

Uprkos slabim impulsima praktičnih pozorišnih radnika i u Slovačkoj postoji nova drama. Naravno, ne može se govoriti o talasu dramskog stvaralaštva kao što je to slučaj u Rusiji ili u Nemačkoj. Ipak, postoji nekoliko dramatičara koji pišu originalno, reaguju na slovačku realnost, a ujedno otvaraju slovački kontekst drugačijoj interpretaciji. Originalna dela savremene slovačke drame su dobila veći odjek i pobudila interesovanje zahvaljujući konkursu drama koji već šestu godinu raspisuje Institut za pozorište (Divadelný ústav).

Ignorant i ludák Tomasa Bernharda,
režija Jan Antonín Pitinský, Slovačko narodno pozorište





Mačeha Ruda Slobode,
režija Juraj Nvota, pozorište Astorka

Proteklih godina bio je uspostavljen sledeći model: konkurs su zajedno raspisali Institut i Slovačko kamerno pozorište, i time obezbedili da se pobednički komad nađe na repertoaru ovog pozorišta sledeće sezone. Vremenom se pokazalo da je ovo rešenje jako zahtevno, jer utiče na sačinjavanje repertoara pozorišta, budući da je pozorište inscenaciju komada shvatalo kao obavezu. Institut je zbog toga odlučio da će pobedničke tekstove konkursa nudititi različitim pozorištima, a autore zastupati kao neka vrsta agencije. Već 2002. godine je Drama Slovačkog narodnog pozorišta inscenirala pobednički komad Eve Maliti - Franjove *Bogalj besmrtnik*. Delo je ostavilo utisak na članove žirija ovog konkursa, na dramaturga SNP Darinu Abrahamovu i režisera Romana Polaka. Uopšte, ovaj dramski debi autorke (prevodioca i pisca) postao je jedan od najuspešnijih slovačkih komada u poslednjih deset godina. Komad je bio preveden na engleski, francuski, ruski i makedonski jezik, dva slovačka pozorišta su ga postavila na scenu, a u formi scenskog čitanja prezen-

tiran je u Moskvi i u francuskom Orleansu. Maliti - Franjova je napisala i sledeći komad, *Pećinska devica*, koji je na scenu postavilo bratislavsko pozorište Studio 12 u režiji Marijana Amslera. Na konkursu se svake godine pojavljuju nepoznata imena, ali pišu i renomirani autori iz redova pozorišnih profesionalaca. Vilijam Klimaček je osnivač, režiser i «kućni» autor pozorišta GUNaGU. Njegovo dramsko stvaralaštvo je poniklo iz pozorišta u kojem nisu radili profesionalci (Klimaček je po struci lekar), a koje je nastalo pre dvadesetek godina. Klimaček je aktivni autor čije se stvaralaštvo menja i razvija. Početkom devedesetih godina njegov opus se odlikovao mešavinom misticizma, metaforičnosti, simbolike, lirike i poezije (npr. komad *Marija - Sabina*), danas u njegovim tekstovima dominira orijentacija na savremeni svet, inspirisan je tehnologijama ili pojavama globalizacije, komadi imaju pretežno karakter komedije, ali donose ozbiljnu poruku (npr. *Lara*, *Hipermarket*). U pozorištu GUNaGU nastaju i kolektivne inscenacije u režiji Karola Vosatka. Što se tiče ostalih savremenih dramatičara, treba pomenuti Miloša Karaseka, o kojem sam govorila u vezi sa Pozorištem Aleksandra Dužnovića. Karasek potiče iz „stokovskog“ pozorišnog kruga. Kao likovni i pozorišni umetnik učestvovao je u mnogim nezavisnim projektima, instalacijama i performansima. Utisak je ostavio njegov komad *Peron*, koji je takođe režirao u Pozorištu A. Dužnovića. Prošle sezone je takođe u ovom pozorištu postavio pozorišni komad *Toaletarka*. Karasek u svojim tekstovima zanimljivo manipuliše tipičnim situacijama, stereotipnim predstavama i elementimaapsurda. Od autora mlade generacije dramatičara, treba spomenuti Petra Pavlaca i Mihala Ditea. Pavlac radi kao dramaturg u Slovačkom narodnom pozorištu. Njegove tekstove inscenira uglavnom njegov generacijski i umetnički saputnik – režiser Patrik Lančarič. Uspešni su bili komadi (i inscenacije u Studiju 12) *Hotline* i *Deus ex machine*. Mihal Dite je student režije na Akademiji lepih umetnosti (Vysoká škola muzických umění), a njegovo stvaralaštvo je tesno povezano sa amaterskim pozorištem. U njegovom tekstu (npr. *Dve reči Belize*)

Sumračne) domi-niraju poetski i likovni elementi. Što se tiče ženskih dramskih pisaca, ne možemo a da ne pomenu Janu Bodnarovu. Ona je takođe pesnikinja, prozni pisac, a bavi se i video artom i likovnim instalacijama. Njeni najpoznatiji komadi su *Subotnja noć* i *Kurs orijentalnog plesa* u kojima dominira ženska tematika.

DA LI KONAČNO ANGAŽOVANO POZORIŠTE?

Jedina stvarno svetla tačka prošle sezone je projekat *Tiso u bratislavskom pozorištu Arena*. Zahvaljujući ovoj inscenaciji stvaralačkog tima režisera Rastislava Baleka i dramaturga Martina Kubrana, konačno se možemo ponadati da verovatno i u Slovačkoj postoji plodno tle za nicanje angažovanog ili političkog pozorišta. Istoriska tema inscenacije je, i uprkos vremenskoj distanci, kontroverzna. U kojoj meri je bio odgovoran sveštenik, političar i najviši predstavnik Slovačke države (1939–1945) koji je u Slovačkoj dopustio autoritativan režim pod Hitlerovom imperijom i sa tim povezanu deportaciju Jevreja? Mnoga pitanja ostaju bez odgovora – u kojoj meri je Tiso doprineo razbijanju Čehoslovačke i osnivanju klerofašističke Slovačke države? Da li je njegovo osuđivanje pred narodnim sudom i njegovo pogubljenje (1947) pravedno? Insenacija je glumački koncert Marijana Labude. Zahvaljujući ovoj tabu-temi, zanimljivo je ne samo ono što se dešava na sceni, već i ono u gledalištu. Česti su glasni komentari i dobacivanja pristalica nacionalizma. Insenacija sadrži autentične govore Tisoa i istorijske dokumente. Tekst i inscenacija su, dakle, posebni i zbog toga što su skoro jedini predstavnici dokumentarnog pozorišta kod nas. Usudiću se da tvrdim da su Balek i Kubran najzanimljiviji stvaralački tandem poslednjih godina. Ovi mlađi stvaraoci prave pozorište vrhunski intelektualno, sa smelim temama i nekonvencionalnom formom. Provokativan je bio i njihov komentar koji se odnosio na narodni preporod u 19. veku i na poruku slovačkih buditelja u inscenaciji *Odlazak iz Bratislave i Jalov cvet*, ili dramatizacija romana *Atomi Boga* slovačkog jevrejskog autora Gejze Vamoša.

ALTERNATIVA ALTERNATIVE

Pozorišno podzemlje, alternativa, andergraud, off-off ... Možemo bilo kako nazvati nezavisno pozorište, ali upravo takvo pozorište u ovom trenutku Slovačkoj nedostaje. U neku ruku je verovatno izgubilo svoju svršishodnost, u neku ruku je njegovo odsustvo dokaz da stvaralački dijalog i umetnička konfrontacija nisu potrebni i da je pravac kulturne politike pogrešan. Kulturni ansambl bratislavskog pozorišta Stoka je devedesetih godina (prošlog veka) formirao ovaj deo pozorišne kulture. Kolektiv stvaralaca pod vodstvom režisera Blaha Uhrlara je bio provokativan lider, bio je problem dospeti na njihovu predstavu. Pozorište Stoka se nadovezivalo na „preskočen“ ili nedorečeni period pozorišta apsurda u nekadašnjoj Čehoslovačkoj i na „politički angažovanu pozorišnu metaforu“ osamdesetih godina. Osim Uhrlara, u sastavu ansambla su bili pozorišni amateri. Pozorište je uvek bilo u opoziciji, uvek je provociralo, ne samo umetnički. I zbog toga je predstavljalo važan kulturni prostor u mečia-rovske periodu (Vladavina V. Mečiara), koji nije bio lak ni za stvaralaštvo a ni za život umetnika (i pozorišta uopšte). Predstave kao što su *Eo Ipso*, *Monodrame*, *Komora* ili

Ignorant i ludak Tomasa Bernharda,
režija Jan Antonin Pitinski, Slovačko narodno pozorište



Lica su nezaboravne, a tokom devedesetih godina za pozorište apsolutno suštinske. Danas je jasno da se Stoka gasi – ansambl se raspao, pozorištu nedostaju finansijska sredstva, poslednje inscenacije nisu imale gotovo nikakvu reakciju, a na mestu gde стоји zgrada pozorišta uskoro će biti sagrađena robna kuća.

Rad alternativne scene uglavnom supliraju dva bratislavskog pozorišna mesta – Studio 12 i multi prostor A4. Studio 12 koji je nastao 2001. godine, u svojoj dramaturškoj koncepciji programski se orijentise na savremeniju slovačku i evropsku dramu. Prošle sezone je, na primer, uspešno inscenirao *Kata Kratka ovde više ne radi* (po motivima komada nemačkog autora Renea Poleška, a u režiji Jana Šimke). Prošlih sezona su bile uspešne *Porodične priče* B. Srbljanović (u režiji Vladislave Feke-te), *Tanja - Tanja* O. Muhinove (u režiji Mariana Amslera) i dva projekta pozorišta Nota bene – pozorišta beskućnika i socijalnih radnika. Kulturni prostor A4 je tek nedavno nastao. Ovde se prezentiraju nezavisni pozorišni umetnici, plesači, muzičari, autori performansa, filmadžije i likovni umetnici. Aktivna su još pozorišta Udrženje savremene opere i Pozorište Skrat. Veći deo ovih ansambala čine bivši članovi Stoke. Većina pozorišnih inscenacija i projekata savremenog plesa nastaje pod umetničkim vodstvom eksperimentalnog pozorišnog umetnika i muzičara Ljuba Burgra, režisera Dušana Vicena i plesačice Petre Fornajove.

Oba ova prostora su za sada samo neka alternativa alternative. Pokrivaju osnovne potrebe mладог pozorišnog gledaoca koga više ne zanima tradicionalno pozorište, ali ne stvaraju prostor za dovoljno snažan dijalog u vezi sa pravcem kretanja umetnosti i društva.

GRADITELJ NEPOZNAT

Pozorišna uzbudjenja danas se ne odnose na prve klasne inscenacije, već na problem oko dogradnje nove zgrade Slovačkog narodnog pozorišta. Pre oko 20 godina je na obali Dunava započeta izgradnja ambiciozne i pompezne zgrade za operu, balet i dramu Slovačkog narodnog pozorišta. Trošenje finansijskih

sredstava je, naravno, bilo svakakvo. Gradnja još nije završena a nedostaju milioni (ukupan iznos investicije iznosi više od četiri milijarde slovačkih kruna, tj. 100 miliona evra). Iz tog razloga je država planirala da zgradu proda radi korišćenja u druge svrhe. U januaru 2005. je pokrenuta Gradanska inicijativa Glas za kulturu kojom se želi sačuvati ova pozorišna zgrada za pozorište. Predlozi radne grupe Ministarstva kulture i Vlade Slovačke Republike nisu bili respektovani. Danas je situacija sledeća: Slovačko narodno pozorište će od septembra 2006. godine igrati u novogradnji, ali zgradu će samo iznajmiti (i deliti prostor sa drugim subjektima), deo sredstava za dogradnju nove zgrade država će dobiti prodajom administrativne zgrade SNP i prodajom Pozorišta P. O: Hvjezdoslava (velika scena Dramne SNP). Sudbina ove pozorišne zgrade sagrađene početkom pedesetih godina na savesti je budućeg vlasnika. Slovačka vlada ne samo da ne zna da dogradi kulturnu ustanovu za svoj narod već ne ume ni da gradi kulturnu politiku ove zemlje. Umesto zaključka, samo reči inicijatora Glasa za kulturu Darine Karove, koje govore sve: „*Pitanje novogradnje Slovačkog narodnog pozorišta je presedan. Ako se ne daje za narodno pozorište, ne daje se više nikome. Ili obmuto – ako se narodnom pozorištu uzme, uzima se svima. Bilo kojaj kulturnoj instituciji ili aktivnosti. Bilo gde u Slovačkoj ... Odnos prema kulturi se pretvorio u problem kojem se zvanična politika mora posvetiti.*“

ROMANA MALIĆ

Autorka je pozorišni kritičar i prevodilac. Radi u Institutu za pozorište, Bratislava, i za međunarodni festival Divadelna Nitra.

Prevela sa slovačkog
ŽUŽANA ČIŽKOVA

KRITIČKI TRETMAN “OCA NACIJE”

U okviru nedavno završenog međunarodnog pozorišnog festivala u Nitri, Slovačka (23–28. septembar 2005) održana je i tradicionalna dodela Doski nagrada, najvećeg slovačkog nacionalnog priznanja iz oblasti teatra. Nagrada za najbolje celokupno ostvarenje, za sezonu 2004 /2005, pripala je predstavi *Tiso pisca* i reditelja Rastislava Baleka, koju je izvelo pozorište “Arena” iz Bratislave. Ova odluka je podelila slovačku stručnu javnost kada su u pitanju umetnički domeni predstave – viđećemo zašto mlađi umetnici smatraju da je to priznanje za jedan konzervativniji način pozorišnog razmišljanja – ali su se zato svi složili da je tema predstave od izuzetno velikog značaja ne samo za nacionalno pozorište već i za celokupno slovačko društvo.

Predstava nosi naziv po istorijskoj ličnosti, Jozefu Tisou, katoličkom svešteniku i prvom predsedniku nezavisne slovačke države, koja je bila proglašena 1939. godine. I onome ko ne poznaje istoriju savremene Slovačke, ovaj datum sigurno deluje veoma *zakovito*; kao što se, dakle, lako može prepostaviti, nezavisna slovačka država bila je proizvod Trećeg rajha, a njeno rukovodstvo, shodno tome, kolaboracionističko. Iako se Tiso-ova pozicija danas posmatra iz različitih uglova, iako ima pokušaja njegove abolicije (pod izgovorom da je on, kao predsednik države, imao manja ovlašćenja od premijera, koji je presudno kreirao nacionalnu politiku tokom Drugog svetskog rata), ipak ostaje neosporno da je



Predstava *Tiso*

pisca i reditelja Rastislava Baleka, pozorište Arena iz Bratislave.

izneverio svoju svešteničku vokaciju i bio na čelu sistema koji je ostvario jednu od najorganizovanijih i najvećih deportacija jevrejskog naroda u Srednjoj Evropi tokom Drugog svetskog rata. Zbog toga je, po završetku rata, bio uhapšen, osuđen i pogubljen.

Na prvi pogled, u predstavi se ne zauzima eksplicitan stav prema "liku i delu" Jozefa Tisoa. Ta kvazineutralnost rezultat je odluke autora i reditelja Rastislava Baleka da ne sprovodi fikcionalnu obradu građe, već da je ostavi u njenom izvornom obliku. Drugim rečima, to znači da predstava ima dokumentarističku dramaturgiju, da se njena tekstualna osnova svodi na montažu autentičnih Tisoovih političkih govora. Oni su, doduše, izvađeni iz izvornog konteksta i fikcionalno objedinjeni u jednoj istorijskoj situaciji, koja je, ujedno, i glavna dramska situacija u predstavi – u Tisoovom boravku u zatvoru posle rata. Ovaj niz govora postavljen je na asketski scenski način, statično i s veoma svedenim, realističkim postupcima koji su se, doduše, odlikovali i finom, diskretnom scenskom simbolizacijom. Ovakva statičnost i realističnost bili su glavni razlog što su, kao što smo gore pomenuli, neki slovački autori mlađe generacije smatrali da je ovde u pitanju konzervativan pozorišni jezik, a neki su išli čak toliko daleko pa su tvrdili da u predstavi nema režije.

Kao što je već rečeno, društveni angažman predstave nije direkstan, ali to ne znači da ga nema. Naprotiv, autorski stav može da se iščita već iz montaže Tisoovih govora, koju odlikuje jasna gradacija: počinje se od "lakših tema", kao što je štetnost alkohola po zdravlje nacije, da bi se na kraju sve zaoštalo, jer se dolazi do ključnog problema – odnosa prema "jevrejskom pitanju". Pored montaže dokumentarnih tekstova koja vodi ka idejnoj kulminaciji, i glumačka interpretacija ostvaruje kritički stav prema Tisoovoj ličnosti. Tiso igra Marijan Labuda, glumac koji je poznat i popularan po svojim ulogama u komedijama; upravo zamisao da se komičaru poveri ova uloga bila je od presudnog značaja za kritički angažman predstave. Labuda, glumac niskog rasta, igrao je Tisoa sa nekom basterkitonovskom strogošću i ozbiljnošću – dakle, s vrlo prigušenom komikom – što je stvorilo apsolutnu distan-

cu prema liku i onemogućilo bilo kakvo uživljavanje i razumevanje za njegovu sudbinu. Naprotiv, čak i da ništa ne znate o Tisou, on bi vam bio, na osnovu Labudinog tumačenja, krajnje odbojan u svojoj lažnoj superiornosti i miru, odsustvu bilo kakve duševne patnje, neshvatanju okolnosti.

U skladu sa analiziranim tekstualnom gradacijom, i u scenskom jeziku dolazi do oštrog zaokreta i zaoštravanja u drugom delu predstave, kada se tematizuje jevrejsko pitanje. Asketski i minimalistički scenski izraz se preobražava, monološke deonice se proširuju upečatljivim živim slikama, predstava dobija oratorijumski karakter. Takvom razvoju presudno doprinosi pojava hora, koji se prvo pojavljuje, u pratinji katoličkih sveštenika, kao slovački narod, da bi se zatim, kada okreće leđa i pokaže tužne maske na potiljcima, transformisao u progonjeni, deportovani jevrejski narod. Scenska metaforičnost ovde je još izraženija: kada Tiso postaje predsednik, predikaonica katoličke crkve, jedan od retkih scenografskih elemenata u ovoj minimalističkoj postavci, poprima funkciju političke govornice (oznaka izdaje verskih uverenja), a pomenuti "preobražaj" hora jasno ukazuje na irelevantnost nacionalne/verske pripadnosti i univerzalnost ljudske patnje. Snagu scenskih slika ne ugrožava ni određeni stepen njihove ilustrativnosti, koja se posebno ističe u problematičnom prizoru *odlaska pod zemlju* jevrejskog naroda, ostvarenom pomoću površnih sredstava i postupaka – propalista i dimnog efekta.

Bez obzira na umetničke dileme koje stvaraju pojedina scenska rešenja, predstava *Tiso* ostavlja izuzetno snažan utisak kao jedno ozbiljno, čestito, naizgled neutralno, a suštinski veoma angažovano suočavanje s istorijskim kontroverzama. Bilo je posebno uzbudljivo pratiti predstavu u velikoj, a prepunoj sali teatra "Andre Bagara" u Nitre, i osjetiti posvećenost slovačke publike, a sve to bez ijednog znaka protesta zbog kritičkog tretmana "oca nacije". Sticao se utisak da je pozorište, bar za trenutak, povratilo svoju izvornu moć da rekreira i preispituje priče/mitove koji presudno određuju identitet zajednice u kojoj i za koju se pozorište i stvara. U toj situaciji niste mogli a da se ne setite kako je

i u srpskom pozorištu devedesetih bilo pokušaja preispitivanja kontroverznih ličnosti nacionalne istorije, ali, nažalost, sa sasvim suprotnom težnjom – s težnjom da se izvrši istorijska revizija, da se relativizuje kvislinška uloga tih ličnosti ... Ali, dobro, valjda i mi ularazimo u period kada će nacionalne frustracije jenjavati, a kvislinzima biti potvrđena njihova *istorijska uloga*.

IVAN MEDENICA



Aleksandar Popović

ŠEGRT
I GREJNO
TELO

SCENSKA ZBRKA
ZA LITIJU I OPELO,
S NAPOMENOM

DEL ARTE
KARTE

TRI PA JEDNA: JOJLA, Ravijojla
ĆOSA, džin
GANADRA, premetljiva
ARHI ĐERA, smrzoje

DOGAĐA SE U HOTELU
DE LUX KLASE

LITIJA

Ne treba ljudi preterano zastrašivati
varvarstvom, jer ono je njihova mladost.

(*Living-rum u raskošnom hotelskom apartmanu. Jedan prozor koji gleda napolje; jedna vrata koja vode u kupatilo i toalet i druga koja vode u antre.*)

JOJLA (*U balskoj toaleti s presečenom omčom oko vrata. Dovlači je iznemoglu Arhi Đera držeći je oko struka, dok se ona njemu drži rukom oko vrata. On je baca da sedne u fotelu. Ona u čudu gleda oko sebe.*): Zašto ste me u suđnjem času pokupili sa vešala?

ARHI ĐERA (*vadi viski i led i naliva dve čaše*): Hoćeš li jedan viski, da pročistiš grlo?

JOJLA (*iskašljava se, ne bi li se oslobođila krkljavog glasa*): Ja ne pijem piće.

ARHI ĐERA: Znam, nevinia si u lakat.

JOJLA: Pritisak mi poskakuje. Ali ako vi držite da će mi gutljaj-dva zataškati ovo moje krkaljanje jezika koji sam pregrizla od bola, dok su mi ispod nogu izmicali šamlicu, ja ću prihvatići vašu recepturu.

ARHI ĐERA (*prilazi joj noseći čaše*): Moraš sa mnom biti na ti.

JOJLA: Možda malo kasnije dok mi se zamućene oči priviknu na ovoliki raskoš i sjaj.

ARHI ĐERA (*spusti jednu čašu i slobodnom rukom joj razdrži haljinu na prisima*): Razdrži se komotno.

JOJLA (*šakama pokriva grudi*): Nisu mi baš ko kamen, s oproštenjem. A nikako ne mogu da odredim broj vaših godina.

ARHI ĐERA (*uzme onu čašu u ruku i pije čas iz jedne, čas iz druge čaše*): Ličim li ti na kočoperunu drtinu?

JOJLA: Samo se pitam, odgovara li vašem starosnom dobu jutarnje okapanje pred prodavnicama koje s petnaest litara obranog mleka podmiruju na stotine kao mazge upornih potrošača.

ARHI ĐERA: Ti živiš u oblacima, a jedna nogu ti je već u grobu.

JOJLA: Ne bih samo da okrnjam vaše dostojanstvo.

ARHI ĐERA: Je l' ti uvek tako kenjkaš? (*Opet s čašom pode k njoj*)

JOJLA (*ustane i odlazi u suprotnom pravcu udaljujući se od njega*): Što. Je l' vam zasmrdelo po podvorništvu?

ARHI ĐERA (*ide pravo na nju*): I dokle ću ja nosati ovu čašu za tobom?

JOJLA (*okrene mu zadnjicu i malo se povije*): Pljesnite me za svoju odušku šakom po mojoj matoroj pozadini i ona će ko puding uzdrhtati u vašu čast.

ARHI ĐERA: Džabe nam je guziti se oko praznih iznuđavanja.

JOJLA: Ja vam dajem reč.

ARHI ĐERA: Neću zaricanja.

JOJLA: Hoćete li da vam potpišem svečanu obavezu?

ARHI ĐERA: Ništa napismeno.

JOJLA: Ako treba da izjavim pred svedocima ...

ARHI ĐERA: Ništa javno. Ništa glasno. Ništa lično, ponajmanje sujetno.

JOJLA: Ja sam, višeći o konopcu, već unapred lišena svakog izvoljevanja.

ARHI ĐERA: Zbog toga sam te ja i kooptirao za našu ekipu.

JOJLA: Pretpostavljala sam i sama da će to biti timski rad, samo se pitam kojeg li je profila.

ARHI ĐERA: Neindentifikovanog.

JOJLA: I ne znam hoću li vam ja za tu igru biti upotrebljiva.

ARHI ĐERA: Neki put ćete nastupati i s fantomskim kukuljcama na glavi.

JOJLA: Zvuči fantastično.

ARHI ĐERA (*pruža joj crnu vunenu kapu s otvorima za oči i usta*): Probaj, da vidimo kako ti stoji.

JOJLA (*navlači kapu na glavu*): Šta kažete?

ARHI ĐERA: Ja mislim sasvim pristojno. Pogledaj se na ogledalu. (*Ona se ogleda.*) Kako ti se čini?

JOJLA: Sva se stresam. Uplašila sam se sama od sebe.

ARHI ĐERA: More, nisi ti od juče.

JOJLA: Ali od danas sam vaš večiti dužnik.

ARHI ĐERA: Izravnije je reći: komparjon.

JOJLA: Što se kaže: stara kuka, desna ruka.

ARHI ĐERA (*pruža joj čašu*): Da nazdravimo u ime toga.

JOJLA (*diže čašu*): U vaše zdravlje.

ARHI ĐERA: Prestari da me persiraš.

JOJLA: Umem ja da saobraćam i na jebi si mater. (*Ispije piće na dušak; baci čašu i otme njemu njegovu iz ruku.*) Ti to nešto vazdan njuškaš. (*Ispije na dušak i njegovu čašu.*)

ARHI ĐERA: Takvu te volim, Jojla.

JOJLA (*baci iz ruke praznu čašu, zaprepašćeno*): Ko ti je rekao moje konspirativno ime iz podzemlja?

ARHI ĐERA: Zini da ti kažem. (*Ona zine. On joj stavi palac u usta.*) Koka iz potoka.

JOJLA (*sklanjajući usta u stranu*): Leteće joj perje, kad-tad.

ARHI ĐERA: Okanimo se mitarenja, Jojla. Poznajem ja tebe bolje nego što ti samu sebe znaš.

JOJLA: Na glasu sam.

ARHI ĐERA: Ja te nisam birao za manastirsку igumaniju.

JOJLA: Šteta. Možda mi je već i bilo vreme da se pokajem.

ARHI ĐERA: Meni treba rđa.

JOJLA: Ofarbaću se u bakarno crveno, da me ne prepoznaju.

ARHI ĐERA: Sumnjam ja da ima ijedne farbe kojom ti do sada već nisi premazana.

JOJLA: Ako me prepoznaju, a tebi se pokažem kao nedovoljno uigrana, dželati će ponovo doći ovamo po mene.

ARHI ĐERA: Nema teorije za tako štogod.

JOJLA: Kakva te teorija spopada, čoveče, oni su svirepi praktičari.

ARHI ĐERA: Mali bi bio Madagaskar kada bi ma kopošao da na njega smesti svu politikantsku gamad sveta, počev od stršljenova, ušiju, bubašvaba, picajzli, žutih mrava, bubarusa, uholaza i crvuljaka, pa sve do unakaženih čovečuljaka vodnjikavih očiju, dlakavih ušiju i zbrčanih usta nalik kokošnjem dupetu iz kojih se u nedogled cede i cure njihove prozukle predizborne tirade.

JOJLA: Hi, hi, hi, hi, hi.

ARHI ĐERA: Ha, ha, ha, ha, ha.

JOJLA: Konačno smo se sporazumeli na najjednostavniji mogući način.

ARHI ĐERA: Golicanjem učmalog duha.

JOJLA (*skida omču s vrata*): Sad mogu da skinem omču s vrata.

ARHI ĐERA: I dovedi se u red pre nego što ti ja dovedem pasažera, jer ni ovde nećeš predugo bavati vadžisati sama.

JOJLA: Ispalo je mnogo fantastičnije nego što sam uoči pogubljenja, pri povišenoj telesnoj temperaturi, sanjala u čeliji smrti.

ARHI ĐERA: Kupatilo i toalet ti stoje na raspolaganju.

JOJLA (*Pode ka vratima na koja je pokazao. U polasku*): Ja se nadam da će kasnije biti nešto i u gotovom. (*Zastane i osvrne se.*) Samo, da znate.

ARHI ĐERA: Dinare ne primaš.

JOJLA: Ni čekove. (*Odlazi u kupatilo; u odlasku.*) Samo narukvica igra, i to u čvrstom stanju.

ARHI ĐERA (*Odlazi odakle je s njom i došao. U odlasku*): Utroših na babuskeru više vremena nego što sam isplanirao.

JOJLA (*vraća se iz kupatila već napola negližirana*): Zaboravila sam da te pitam, Arhi Đero. (*Zastane iznenadeno.*) Gle. Odkud mi saznanje da se on baš tako zove. Arhi Đera. Valjda mi je zaličio na Germana. I to ne onog običnog, nego na Germančinu. Al' da sam ljubila nekog Švabu, pa ni po jada, ali ni kroz sedam ponjava. To je jedno. A drugo: taman kad sam se srodila da ga titikam, on je brže-bolje zbrisao. I ko će meni sad da garantuje: da li se ovo meni sudbina osmehuje ili mi se ruga. (*Polazi ka kupatilu.*) Jedino mirišljava so u kadi prepunoj mlake vode. (*Usput uključi muziku. Čorbina Srbija. U odlasku.*) Liči meni to na holivudski san o sreći.

ARHI ĐERA (*Kad isteče muzika, dolazi potežući za sobom kolac na kojem je robusni Ćosa, pa kraj s glavom nasloni na sto.*) Olovo ti nije ravno. (*Sedne u fotelju i nastavi da sluša muziku s vokmena koji mu je u ruci, a slušalice na ušima.*)

ĆOSA (*trzajući se na kocu urla*): Pop Nedeljko je ukinuo nedelju. Slušajte me. Nema u farbari govnožutog kolora. Čujete li me? Ne znám ja brije li se vladika kad mu se uvašljivi brada. Okrenite uvo ka meni. Ja pri-

padam izgubljenoj generaciji. Hej. U meni živ s mrtvim od rođenja putuje. Osvrnite se.

ARHI ĐERA (*sedeći uživa u svojoj muzici*): Govori ti, govori.

ĆOSA: Ja tražim bilo kakvo zaposlenje i odgodu egzekucije.

ARHI ĐERA (*taktirajući rukom uz ono što sluša*): Slobodno govori. Niko te ne sluša.

ĆOSA: Nevin sam. Moje je pravo da umirem na više načina, sve dok se ne dokopam sopstvene smrti u životom pesku sata koji šljaka na curku.

ARHI ĐERA: Meni tvoj govor uopšte ne smeta.

ĆOSA: Tresnite mnome o ledinu pored Ibarske magistrale ili me prešaltujte u cirkusu arenu kozačkim konjima na repove.

ARHI ĐERA: Slušalice vokmena su mi na ušima.

ĆOSA: Zašto ste me zajedno s kocem otimali s Golgotе, ako ćete me sad ostaviti da skapam ovde u raskošnom apartmanu na najgori način preslikan iz trećerazrednog trilera.

ARHI ĐERA: Poslednji put u ovom veku spuštamo dimnu zastavu s Urala.

ĆOSA: Poludeću od bolova i dosade. Dajte mi barem predaha i koka-kole.

ARHI ĐERA (*diže se iz fotelje*): Ne mogu da odolim, da i tebi ne pustim da čuješ preko ozvučenja najpotresnije finale s kraja dvadesetog veka. (*Uključuje vokmen u stub i prolomi se sovjetska himna.*)

ĆOSA: Dajte mi barem vremena i paklo marlboroa.

ARHI ĐERA (*obrće naslonjeni kolac na kojem je Ćosa, da bi sad dole bila glava*): Smiči se s tog glogovog tornja.

ĆOSA (*svlači se lagano s koca*): Pripomogni mi i ti barem, matori, da mi sva koža ne bi ostala na direku, ko vašem povampirenom maršalu.

ARHI ĐERA (*pomaže Ćosi da se do kraja osloboodi*

veza i koca): Na prenemaži se, mladiću, nisi ti nabedeni mesija koji kroz stradanje treba da odredi korak narednog stoljeća za unazad.

ĆOSA (*s naporom se uspravlja držeći se čvrsto za Đeru*): Reci mi bar, čale, da li mi je dupe još pozadi.

ARHI ĆERA (*proba da se otrese Ćose*): Hoćeš li već jednom prestati da se držiš mene ko pijan plota, i to s gnušanjem.

ĆOSA: Gadim te se svim svojim bićem, starkejlo gadna.

ARHI ĐERA: Tim pre, momče. Prodi me se.

ĆOSA: Bih ja, al' nisam siguran hoću li posle svih ovih muka i jada, na koje ste me vi matori osudili, umeti da stanem na obe noge.

ARHI ĐERA: Ja ču te ustoličiti. (*Hvata Ćosu pod ruku, da bi ga poveo i smestio u fotelju*.) Imas mesto pored prozora.

ĆOSA (*opire se, neće da se smesti u fotelju*): Nudiš moj svoj dubak u zamenu za pokvarenu rokadu.

ARHI ĐERA (*distancira se od Ćose*): Ako ti se ne džora s mrirom, ti pokušaj da se lansiraš na otmicu.

ĆOSA: Trebaće mi vremena dok se ponovo ne uspravim i nabijem kondiciju.

ARHI ĐERA: Kojeg vremena? Kojeg? (*Brzo prilazi Ćosi i spušta mu ruku na rame*.)

ĆOSA: Ne znam, nisam danas u formi za šorku.

ARHI ĐERA: Moraš reći ako znaš nešto što su u međuvremenu svi stariji pozaboravljali ležeći, il' ko kokoške na mirišljavim lovoričama, ili ko fakiri na bokonetima avangarde.

ĆOSA: Nikada ja do kraja nisam ukapirao te vaše maskarade i štafete.

ARHI ĐERA: Hajde, sine, gukni. Kupiće ti sintizajzer s pojačalom.

ĆOSA: Imam već tri komada, prošlo me je to odlepšivanje s bendom.

ARHI ĐERA: Šapni mi na uvce, uplatiću ti skiaranžman za Kicbil. (*Gurka nešto Ćosi u šaku, kao krujući*.)

ĆOSA: Šta mi to tutkaš u šaku, matori?

ARHI ĐERA (*kao u poverenju*): Beli praškić.

ĆOSA (*gleda paketic*): Hors.

ARHI ĐERA: Šmrknji. Samo kad niko ne vidi.

ĆOSA: Ma je l' to tebe, čale, ova matoračka muzika smekšala – kad mi se tako naprasno udvaraš.

ARHI ĐERA: Koje je vreme u pitanju, pitam te, klipeto. Da nije prelazno. Govori. Možda je prelomno. Što stiskaš?

ĆOSA: Nisam u tom fazonu.

ARHI ĐERA: Možda je ludo.

ĆOSA: Umrlo je ono s Vorholdom i Če Gevarom.

ARHI ĐERA: Ili će pre biti da je ratno. Ložiš li se ti na aikido? (*Ćosa glavom odrečno*.) A na kun-fu i kendo?

ĆOSA: C.

ARHI ĐERA: A na karate, keš-es-keč-ken i kik boks. Reci odmah, biće posle kasno kad sva muzika iscuri. (*Muzika kvrcne i prestane*.) Ode.

ĆOSA: Zbilja, naglo.

ARHI ĐERA: Samo krcnu i prestade.

ĆOSA: Loše je izmontirano.

ARHI ĐERA: Kao kost u grlu.

ĆOSA: S tvojim očima, čale, nešto nije u redu. Cure ti suze, a ovde nema ni dima, ni vatre.

ARHI ĐERA: Ti si, bre, glup, ko čuskija. (*Maramicom briše oči i lice*.)

ĆOSA: U vašem sam okrilju mentalno zaostao.

ARHI ĐERA: Koje li je tvoje pravo lice?

ĆOSA: Ne znam, nisam bio na probnom snimanju.

ARHI ĐERA: Ma, da nisam ja pojeo govna kad sam tebe regrutovao.

ĆOSA: Zakuni se u roleks i zlatnu sajlu za oko vrata, da jesи.

ARHI ĐERA: Hoće li ti biti dovoljno ako se zakunem u crne mokasine i bele zokne?

ĆOSA: Sijaš znake za raspoznavanje po kafićima, čale, nema zbora, mada meni taj tvoj regrutni poziv nikada u životu nije bio uručen.

ARHI ĐERA: Zato što je tvoja adresa u poslednjih trideset godina bila zagubljena u našem okolišu.

ĆOSA: Nije mene bilo teško iskopati iz evidencije nezaposlenih, posmrtilih, zablesavljenih, razočaranih i na božju veresiju ostavljenih.

ARHI ĐERA: Želje za ispravljanjem grešaka ranijih garnitura me je i ponukala da se probijem kroz podzemne labirinte sve do Golanske visoravnii, na kojoj si ti donedavno skapavao, zaboravljen i zanemaren od celog sveta.

ĆOSA: Onda mi bar ti odsad, matori, budi strašan pajtos.

ARHI ĐERA: Koji će ti to klinac, bato?

ĆOSA: Pa da imam konačno i ja matorog ortaka kojeg volim.

ARHI ĐERA: U tvojoj nastupajućoj životnoj etapi baš ta ljubav će ti biti najstrože zabranjena.

ĆOSA: A zezanje?

ARHI ĐERA: Je l'ti to mene pokušavaš da nasmeješ, baksuze?

ĆOSA: Bih ja i to, matori, al' nikako da ti načnem cementni malter sa skamenjene face. Da nisi ti, možda, samo spomenik koji odvaja žvaku s pjedastala, non-stop.

ARHI ĐERA (*drekne najednom*): Ustani kad se obraćaš svome prepostavljenom.

ĆOSA: Vi ste znači taj bos u našem nju dilu.

ARHI ĐERA: Svi smo mi samo posrednici.

ĆOSA: A ko večito skida kajmak?

ARHI ĐERA: Zini da ti kažem.

ĆOSA (*zine što jače*): Aaaaaaaaaa.

ARHI ĐERA (*pljune ga u usta*): Puj. Poradi malera.

ĆOSA: Šta ste to učinili?

ARHI ĐERA: Pljuno sam te u usta.

ĆOSA: Zašto?

ARHI ĐERA: Zato što sad osim maternjeg sijaš i nemušt jezik.

ĆOSA: Gde s njim da se frljam?

ARHI ĐERA: Po skupštinskim kuloarima, na sezonskim rasprodajama, carinskim blokadama, oko tresora u narodnim bankama, ispod plašta humanitarnim pomoćima, u podzemnim sefovima sa poverljivim podacima i na svakom drugom mestu gde izborne komisije iza zatvorenih vrata prebrojavaju glasove, al' o tome više ni reči. Pst. Kuš. Ni «a».

ĆOSA (*zausti*): Hteo sam...

ARHI ĐERA (*seče ga*): Zaveži.

ĆOSA: Hteo sam da pitam.

ARHI ĐERA: Od sada ćeš sve odgovore morati da čitaš s moga lica. Zbog toga sam ti i podario nemušt jezik. Usmeno ću od svih vas primati samo izvinjenja kad mi se budete uklanjali s puta ili umesto brvna prostirali s jedne ivice ambisa do druge obale okeana.

ĆOSA (*u stavu mirno, napaljeno krajnje*): Izvini, gospodare. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Ti ovde nisi sam.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Upoznaj se s Jojalom pre nego što vam ja dobavim treće lice jednине.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Ona ti je stara koka – dobra juha.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Al' sve bez pažnje i poštovanja.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Bez ukusa i sućuti.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Bez milosti i ikakvog obzira.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Bez srama i logičnog objašnjenja.

ĆOSA: Izvini, gospodaru. (*Šamar*)

ARHI ĐERA: Ovo mesto je po strani od jezika i poimanja. Sve što ste do danas znali, razumeli i osećali, od danas čete da zaboravite jednom zauvek. (*Odlazi odakle je i došao s Ćosom. U odlasku.*) Amin.

ĆOSA (*u euforiji*): Izvini, gospodaru. Izvini, gospodaru. Izvini, gospodaru. (*Iz kupatila k njemu kroči Jojla, ali je on u svom zanosu ne opazi.*) Izvini, gospodaru. (*Pauza. Propne se na prste i pogleda u pravcu kuda je Đera otišao. Spusti ton.*) Izvini, gospodaru, što te nisam zadavio golim šakama. Al' zaboravićeš se ti kad-tad i okrenućeš mi nezaštićena leđa. (*Opazi Jojlu, ali to ne pokazuje, već nastavlja i za nju da glumi svoj osvetnički bes.*) Dovoljan će mi biti samo jedan trenutak tvoje neopreznosti. Nećeš se ti predugo šepuriti na ovim teritorijama. Skenjaću ja tebe onda kada se najmanje budeš nadao. (*Najednom nasrne na Jojlu.*) Vi ste mi svedok.

JOJLA: Na vatrenom krštenju.

ĆOSA: On je sam sebi potpisao smrtnu presudu.

JOJLA: Da kumujem još jednom nerasvetljenom uličnom zločinu.

ĆOSA: Stao mi je na žulj, izbrojani su mu dani.

JOJLA: A meni je dodeljena uloga lažnog svedoka bez odbrojavanja.

ĆOSA (*stane blaže, prisnije da je spopada*): Bila si

prisutna, kevo. Pred tobom mi je psovao moju domorodačku majku.

JOJLA: Ti si mu se zbog svog paganskog porekla javno izvinio.

ĆOSA: Jesam, zato što mi se on prethodno natrpavao pri mom silasku s koca, da bi me odmah zatim ucenio.

JOJLA: Možda mu je neko iz pisarnice dostavio kopiju tvoga dosjea prepunog dokumentacijom o tvojoj prezaduženosti.

ĆOSA: Bio sam, gospodo, prisiljen da kao uterivač nameta potamanim mnoge darodavce i preplašene utajivače.

JOJLA: Onda te on nije ucenio, sine.

ĆOSA: Otkud ti ta hipoteza, kevo?

JOJLA: Pa bila sam prisutna vašoj vanparničnoj kupoprodaji, sinovac. Ti si potkuljen.

ĆOSA: Ali na prevaru. Žiralno.

JOJLA: Oralno, mama! Oralno. Kuljen si na reč s klizajućom kamatom.

ĆOSA: A ko je to medu njima imun na šibicarenje? Pokaži mi ga, matora.

JOJLA: Pokazaće tebi svoga boga maskirani fantomi jedne noći kad ti kroz prozor ubace u krevet aktiviranu kašikaru.

ĆOSA: Naručio sam ja pancir-pidžamu.

JOJLA: Pa da ne zabadaš više njušku u usijanu kovačku smolu, kad se ne razumeš u šticung, brale.

ĆOSA (*stane da spopada Jojlu*): Nauči me ti onome što još ne znam, matora. Ti si stara kajla, kupiću ti sandale.

JOJLA: Mogao bi mi sin biti, sram te bilo.

ĆOSA: Ne, zbilja, kevo, ja sam već jednom od vrućeg krompira izdobjiao žvale.

JOJLA: To je bankarski zapis. Kegla za kulove.

ĆOSA: Je l' to ono, matora, što kažu: devalvacija brez kurtona?

JOJLA: Nafta, glavonjo. Sram te bilo. Diskont. Eskort. Reket. Holding. Menadžment. Protekšen.

ĆOSA: Ma, da nisi i ti, kevo, prodana duša kad si baš toliko verzirana u abortusima i kamatnim stopama.

JOJLA: Mnogo ti, klinac, sebi dopuštaš.

ĆOSA: Ja gotivim babuskerose. Ti kod mene imaš guta. Otvori preda mnom svoje smežurano srce.

JOJLA: Skloni ruke s mene, pa ču ti razotkriti svašta.

ĆOSA: Je l' dobro ovako?

JOJLA: Jadno mi moje dobro, kad si mi još dublje zavukao.

ĆOSA: Nekoliko santimetara dublje ili pliće ne menja stvari. Pričaj mi o sebi.

JOJLA: Više puta sam ležala zbog malverzacija. Taj isti je i mene pokupio s konopca.

ĆOSA: Baš me, kevo, zanima, šta si mislila dok si na vešalima visila.

JOJLA: Mislila sam kako me svi ti dželati, njihovi pomoćnici, sudski izvršitelji, novinarski strvinari i ratni profiteri, potkradaju čak i u mojim zadnjim časovima očaja.

ĆOSA: Jesi li se mnogo koprcala?

JOJLA: U stvari, još pre toga, dok su me izvodili na vešala, osetila sam prvi put u životu izvestan stid zbog toga što su sve to za mene nekad pre bila dobro znana, draga i pitoma lica.

ĆOSA: Zar ti nisu dopustili da se našminkaš pre nastupa?

JOJLA: Šta petljaš ti to, klinac, oko mog malog stomaka?

ĆOSA: Ćuti, trljuckam ti brežuljak.

JOJLA: Ti si nekrofil, dete. Leči se.

ĆOSA: S lešinom to još nikada nisam probao.

JOJLA: Odlepi se od mene, klinjo, da ti ja ne bih odgrizla nos.

ĆOSA: To su mi još odranije, baba Jago, uradili u parkuru dok sam se rvao s ajgirima grčko-rimskim stilom. Ostale su mi samo, kao na tirolskom šeširiću, dve lukne za luft.

JOJLA: I zatvori pre tog svog podstanara u obor, mladi čoveče.

ĆOSA: Ali ako tebe dekoncentrišu reči, stara, možemo mi i na čitaka.

JOJLA: Tvoja je duša, bato, svinjac.

ĆOSA: Zar za tebe moja krv i lepota nisu renesansa, kevo?

JOJLA: Ne mogu da te gledam kako se pušiš od zdravljja.

ĆOSA: Oprosti. Jesam li te, kokoško, mnogo ubalavio pred kibicerima.

JOJLA: Al' da mi je samo znati, mladiću, ko ti je išao na ruku da probudiš u sebi, ni manje-ni više, nego divljeg vepra.

ĆOSA (*s vinogradarskim makazama u desnoj ruci*): Zabriši se krajem moje košulje, da ja ne bih umaganjio vinogradarske makaze.

JOJLA: Je l' to bio onaj glasoviti doktor nauka za bratoubilački marketing, koji je tom istom poljoprivrednom alatkom pokušavao da podkusi jezike svojih naučnih neistomišljenika? (*Ćosa stane da joj na kratko seče kosu vinogradarskim makazama.*) Šta radiš ti to?

ĆOSA: Strižem te.

JOJLA: Zar si ti frizer?

ĆOSA: Jesam za damske ovce, pogotovu kad su u pitanju bakute.

JOJLA: Da li bi se ti meni posle svega predpostavio, mladiću, da bih ja znala protiv koga ču još u toku dana

podneti tužbu za nasilničko primoravanje na protivprirodne bludne radnje.

ĆOSA: Baš si slatka. Ko čemer. Nažalost, bos je naredio da sve odgovore čitamo jedni drugima sa obraza.

JOJLA: Vidim da ti se obrašćici cakle ko staklo, maša. Bez i jednog jedinog si paperceta. (*Oboje se zasmeju.*)

ĆOSA: Iseći će ti uši, babarogo, ako nastaviš da me zasmejavaš.

JOJLA: Ne misliš, valjda, robusni Ćoso, da će ja mirno gledati kako me ti tranžirаш.

ĆOSA: Ma kako ćeš ti tako matora meni nabildovanom i mladom da pariraš.

JOJLA: Uzmi se u pamet, balavče. (*Skoči i u jednom potezu mu vešto istrgne iz ruke vinogradarske makaze.*) Nije ovo kasapnica?

ĆOSA: Vraćaj mi, veštice, moje makazetine. (*Pokušava da joj uzme makaze, ali se ona ne da, izmahuje i on odustaje.*) Ja će te prekrojiti usijanim kaminskim žaračom. (*Zgrabi žarač i izmahuje na Jojlu. A ona mu uzvraća makazama. Koškaju se.*)

JOJLA: Hajde, pokušaj.

ĆOSA: Misliš da neću.

JOJLA: Provaljen si, ugursuze.

ĆOSA (*odbaci žarač i uzme vatralj s dugačkom drškom, pa njime izmahne*): Krnuću te vatraljom, babetino.

JOJLA: Pre nego što se iskezim, ja će svojom krvlju ispisati u glavnoj ulici po zidovima: «Ćosa počinio krvni delikt».

ĆOSA: Nećeš ti stići dalje od kanalizacionog šahta ispred hotela.

JOJLA: To će baciti ljagu na stranku kojoj pripadaš.

ĆOSA: Onde će ti biti grob. U sengrupu.

JOJLA: Proklinjaćeš dan i čas kada si se na Jojlu namerio.

ĆOSA: A pazi sad, kako će na tebi da zaradim ipon.

JOJLA: Proburaziću te ako nasneš, skote.

ĆOSA: Igrajmo se vuka i ovce ko rupice-boce.

JOJLA: Uzbuniću vikom celokupnu svetsku javnost.

ĆOSA: Neće te čuti, preklopiću te muzikom. (*Odvrne do daske Betovenovu Mesečevu sonatu.*)

JOJLA: Av, av, av.

ĆOSA: Čibe, kujo.

JOJLA: Av, av, av.

ĆOSA: Aport, kerušo.

JOJLA: Av, av, av. Av, av. (*Krne ga vinogradarskim makazama.*)

ĆOSA (*posrne i krikne od bola*): Zar od kurvinjske ruke da poginem, kuku mene.

JOJLA: Av, av, av.

ĆOSA: Kuku mene.

JOJLA: Av, av, av.

ARHI ĐERA (*dolazi donoseći u naručju lepu Ganadru koja se još puši*): Što niste malo jače odšrafili tu muziku, da zaguši to vaše lajanje i kukumakanje?

(*Jojla i Ćosa otiru krpom sa sebe tragove filmske krvi, kao da se pre toga ništa tragično nije dogodilo.*)

JOJLA : Odvrni je sam, Arhi Đero, ako ti je baš toliko stalo do javnog mrjenja, neće ti oreol pasti s glave.

ĆOSA: Ova filmska krv se ne da tek tako otrti s ruku.

ARHI ĐERA: Bih ja da mi u naručju nije rekonvalescentkinja Ganadra, tek izvađena iz uzavrelog studentskog ekspres-lonca.

JOJLA (*zajedno s Ćosom zaviruju u Arhi Đerino naručje*): Zbilja, još se puši.

GANADRA: Hoće li se iko od vas kilostera smilovati da sredi to ozvučenje dok ja ne prekipim?

ĆOSA: Ko se ovde od prisutnih razume u elektroniku?

GANADRA: Ja sam za razvodnim pultovima po diskacija i odrasla, al' bojim se da ovako rovita ne izazovem voltni luk.

ARHI ĐERA: Samo bi nam još to falilo, da od hotel-skog apartmana napravimo mikrovalnu rernu. (*Ćosa dohvati šteker na zidu odakle suknja varnice.*)

JOJLA: Šta varniči to?

ĆOSA (*trese se kao da je na elektro-šokovima*): Gurnuo sam prste u šteker.

GANADRA: Doživeo je elektro-šok.

ARHI ĐERA: Čini vam se, on bi da sagori u bržem ritmu. Znam ja njega.

ĆOSA (*i dalje se trese*): Al' presporo mi je ovo i razvučeno.

JOJLA: Koliko to ima harmonija?

GANADRA (*skoči na noge iz Đerinog naručja*): Sedam.

ARHI ĐERA: Mnogo je, ako je za fajdu.

ĆOSA (*i dalje se trese*): Briši dve.

JOJLA: Bolje tri.

GANADRA: More i sve četiri. (*Ganadra rukuje elektronikom i od sonate brišući četiri harmonije ostaje patrljak.*)

ARHI ĐERA: Da čujemo šta je ostalo od sonate i meseca.

GANADRA: Tra – la – la.

ĆOSA (*tresući se*): Jupajdija – jupaj – da.

JOJLA: O, le. O, la.

ARHI ĐERA: Ko bog. Ubilo se za hit.

SVI (*zapevaju veselo i zaigraju*): Oj, lagarija, oj, lagar – ja.

Oj, lagarija,
lažem te ja.

ARHI ĐERA: E, sad ti, matora.

GANADRA: A meni se učinilo da sam ja ovde za sve vas ko jutarnja rosa.

ĆOSA (*Jojli*): Poziv se na tebe odnosi, Jojla.

JOJLA: Baš ti hvala što si to obelodanio.

ARHI ĐERA: Ti što si se otojič s podsmehom kačila o moj oreol.

GANADRA: Ja nisam do kraja razumela tu aluziju: da će mu spasti.

ĆOSA (*Jojli uz obraz*): Kaži: izvini, gospodaru.

ARHI ĐERA: Ti da mi odigraš pipirevku na usijanoj plotni s podvriskivanjem.

GANADRA: To nije mnogo.

ĆOSA (*Jojli uz obraz*): Jeftino si prošla, nazuj livačke cokule s azbestnim donom.

JOJLA: Al' kako ču kad nisam tancovalna. A i vatrenost mi je na izdisaju.

ARHI ĐERA (*spušta pred nju tabure*): Onda se presamiti preko taburea.

GANADRA: Potruške će ti biti operativnije.

ĆOSA (*Jojli uz obraz*): Kaži: neću nikad više.

JOJLA: Ovo mi je bilo poslednji put da sam lajala na zvezde i Ludviga van Betovena.

ARHI ĐERA: Dobićeš dvadeset pet po golom turu.

GANADRA: Zadigni suknju, al' navuci ispod kožne čakšire.

ĆOSA (*Jojli uz obraz*): I prdni od muke, nek se čuje da strepiš od kazne.

JOJLA (*narinje se bez rezultata*): Baš sad mi je ko za mat otkazala poslušnost.

ARHI ĐERA: Dodajder mi, Ganadra, onu istu varjaču kojom sam tebe iz ekspres-lonca zaitio.

JOJLA (*napinje se presamićena preko tabureta i najednom se smanđlja na tle*): Prc.

ĆOSA (*pritrči Jojli*): Ona je načisto klonula, gospodaru.

ARHI ĐERA (*u lagom odlasku*): Kad se probudi, vi joj prenesite da joj je ovoga puta oprošteno, al' da će, ako joj se to kompromitovanje s klasičnom muzikom dogodi, sledeći put dobiti duplu doznu. (*Ode*)

GANADRA: Gde ode ovaj?

ĆOSA: Bog te pita, kad nikad za sobom ne ostavlja rep.

JOJLA (*pridiže se lagano*): A što ga vi vabite. Nedostaje vam njegova knuta. (*Ustane na noge*.) Kao da on nema preča posla.

ĆOSA: Ma znao sam, kevo, da ti glumiš nesvest.

JOJLA: Ja ne krijem da se pred njim osećam kao pred savaotom. Mnogo mi imponuje i u svakom pogledu.

GANADRA: Čime se taj bavi?

ĆOSA: Kaže, nju dílom.

JOJLA: Ima on format.

GANADRA: Je l' trguje?

JOJLA: Red bi bio da s malo više udivljenja govorite o takvom doajenu, molim.

GANADRA: Biće da trguje ljudskom nesrećom kad je za pomoćnike iskupio nas s koca, konopca i iz lonca.

JOJLA: Od smrti nas je otrogao.

ĆOSA: Zbog čega su tebe kuvali, Ganadro?

GANADRA: Pa zbog čega se uopšte kuva, ako ne zbog vrenja jednog novog htenja mimo javnog mnjenja.

JOJLA: Dok ne izbije ključ, deco, posle sve jenjava.

GANADRA: Nije, nego prelazi u hroničan istorijski reumatizam zbog kojeg se ka budućnosti usporeno šepa.

JOJLA: Ma kupiće on nama štake i proteze na atomski pogon.

GANADRA: A zove se Arhi Đera.

ĆOSA: To smo mu mi izmislili, on nam se nije legitimisao.

JOJLA: On mnogo obećava.

GANADRA: Da nije on nečiji kljun?

ĆOSA: Bog zna ima li on ikavkog zanata.

JOJLA: Put nam je uz nos ukazao.

GANADRA: Šake su mu pileće kandže.

ĆOSA: Znalački nas je zaplašio.

JOJLA: Ko pravi paša se rašušurio i uzneo.

GANADRA: Po nakurčenom držanju. Po blesastoj faci. Po neukusnom odevanju. Po zajedljivom pogledu. Po ispraznom govoru.

ĆOSA: Do balčaka nam je surduknuo.

GANADRA: Po oskudnom znanju i po još mnogo čemu dalo bi se zaključiti da je on majstor kvariš.

JOJLA: Av, av, av.

GANADRA: Što ova matora opet laje?

ĆOSA: To nas je Arhi Đera podučio, da ne bismo sve titlovali na više stranih jezika, nego da upotrebljavamo međunarodne onematopeje.

JOJLA: Sad ti, curo, sama prosudi, da l' je pasji lavez internacionalni antidelinkvenci alarm za uzbunjivanje. (*Zajedno s Ćosom se slatko zasmeju*.)

GANADRA: Dve godine ja lupam glavu oko toga, pitajući se: zbog čega se ljudi smeju kad treba plakati, i obratno. Prizivala sam u pomoć višu matematiku, antropologiju i filozofiju. A u stvari to je prosto ko čorbast pasulj sa bez. Zbilja, šta će more onome ko se i u bari može udaviti.

JOJLA: Ja vam rekoh, on je mozak.

ĆOSA: Jeste, pileći.

JOJLA: Nezahvalni balavanderu. Bolje ti je pokriti se

ušima pred veličinom dimenzija njegove oholosti.

ĆOSA (*pokazujući rukom na Jojlu*): Čuješ li ti, Ganadra, kako pretnje uspešno preobraćaju ljude u šta hoćeš. Halabukom i durungom će ih očas ubedit da je i šeširdžija neka vrsta božanstva kojem treba jesti iz ruke.

JOJLA: Kao da on nije i tebe, Ćoso, obuzeo svojom impozantnošću.

ĆOSA: Taj monstrum.

JOJLA: Ma jesи li pred kamerama u stavu mimo vrečao kao da ti kožu gule s leđa: Izvini, gospodaru. Izvini, gospodaru.

ĆOSA: To mi je bila replika po unapred napisanom scenariju.

GANADRA: A šta ste vi to snimali?

JOJLA: Predizborni TV spot.

GANADRA: Zanima me siže, prepričajte mi.

JOJLA: On je mene šišao.

ĆOSA: A ona je mene primoravala na zlostavljanje.

GANADRA: S akcentom, znači, na izopačenostima.

JOJLA: Najviše smo vremena izgubili oko poente.

ĆOSA: U stvari, naprezali smo se da na površinu što više izbjije filing užasavanja.

GANADRA: Režiserski postupak za poboljšavanje zla je oduvek bio kurentan, mada je ostala nedoumica: može li se dobro dobrom suzbiti.

ĆOSA: Majstor svetla nam je skrenuo pažnju da se svjetlost ne prigušuje svetlošću, te da grozotu treba prevazilaziti isključivo još žešćom grozotom.

JOJLA: Zbog toga sam ja na koncu, koji je trebalo da nas krasii, krnula Ćocu vinogradarskim makazama pod rebra.

ĆOSA: Kuvane viršle smo upotrebili u loncu za dočaranjanje prosipanja mojih creva.

JOJLA: Ja sam lajala i dahtala, a on je lepetao i

kukumakao.

GANADRA: Ljudi, meni se od vaših implikacija zavrelu u glavi.

ĆOSA: Učili smo ljude da se ne boje smrti.

JOJLA: Tako nas je naš Arhi Đera instruisao.

ĆOSA: Izdavalci smo im masovno napisane propusnice za ulazak u nebesko carstvo.

GANADRA: Toliko ljudi može mrzeti samo đavo i niko više.

JOJLA: Naučio nas da sa ekrana ne treba ljudima govoriti ružno o gladi i mučenju.

GANADRA: Ni razbojnik, ni manjak, ni zlikovac.

ĆOSA: Niti ih treba odvraćati od zamračenih vidika.

GANADRA: Ni hajduk, ni dželat, ni ubica.

JOJLA: Treba ih samo sabiti da se kao šiš-miši u mračnoj i vlažnoj pećini stiskaju jedni uz druge i poste odvikavajući se od probirljivosti.

GANADRA: On nije ljudsko biće.

ĆOSA: A šta smo onda mi koji mu služimo?

GANADRA: Najblaže rečeno: šeprtlje i smutljivci.

JOJLA: Ne, nego srećnici kojima se ukazala izuzetna prilika da se u pratnji takvog velikana ušunjavaju kao senke u istoriju.

GANADRA: Zar vam nije jasno da on samo koristi čudi i strasti gomile da bi joj se ispeo na grbaču.

ĆOSA: Pre ili kasnije, ta ista kamera zagospodariće svim njegovim postupcima.

JOJLA: K tome i težimo, da sve svoje želje ugradimo u njegovu neiscrpnu moć.

GANADRA: Ma je l' moguće da je neznanje pučanstva baš toliko agresivno.

ĆOSA: Ljudi su opsednuti njegovom obdarenošću za vršenje veštijih dela.

JOJLA: Nama se pruža jedinstvena prilika da postanemo apostoli novoga mesje. Gde ćeš većeg zvanja i položaja!

GANADRA: Vi kako hoćete, ali ja ču mu otkazati poslušnost.

ĆOSA: Ne preteruj, Ganadra, s ishitrenim odlukama, jer on će te pre, i nego što stigneš da mu otkažeš podaništvo, šutnuti natrag u onaj uzavreli studentski eks-pres-lonac.

GANADRA: Pa šta?!

JOJLA: Štaka ti po glavi.

ĆOSA: Privremeno će zatvoriti fakultete, pomeriće ispitni rok, pribice vam štrajhbrehere uz bok, pročešljaće profesorski vama naklonjen sloj, ukinuće za stipendiranje fond, izvršiće reizbor dekanata skroz i vaš će pokret biti skrenut na slepi kolosek i čoravi peron.

JOJLA: Pa se posle za zlu sudbinu požali svom po kojnom ocu.

GANADRA: More, časnije je meni biti i mirodija u uzavrelom loncu nego poslušna keruša slepom lovcu.

ĆOSA: Nećeš biti ni prva, ni poslednja koja ćeš završiti na poklopcu.

GANADRA: Zar ćete me vi izdati njemu?

ĆOSA: Ja lično neću, ali za druge ne garantujem.

JOJLA: Izdaja bi bila prečutati legalnom suverenu podatke o kovanju protivpravnog bunta i svih ostalih kretnja izvan zakonskih okvira.

ĆOSA: Biće zabranjena sva javna okupljanja van određenih mesta iza rešetaka.

ARHI ĐERA (*upada k njima obučen kao da je zima, tresući se i cvokoćući od hladnoće*): Vi ovde plandujete.

JOJLA: Još sinoć smo zapodeli ovaj razgovor, gospodaru.

GANADRA: A vidimo, ti si se opasno natrontao, kao da je svetojovanski mraz.

ARHI ĐERA: Pred zoru se u nas mrzne koji put i leti. (*On se trese i cvokoće. I sve više se uz njih pribija, kao da su oni furune.*)

ĆOSA: Ti cvokoćeš.

ARHI ĐERA: A ljudi dole u otegnutim redovima celu noć strpljivo čekaju da budu poharani.

GANADRA: Zar su već došli do tog stepena bede kad su im još jedino preostale besmislene nade?

ARHI ĐERA: Tim pre ih ne smemo razočarati, jer oni u džepovima pohabane odeće stežu i gužvaju svoje poslednje devizne crkavice.

JOJLA: Mi im moramo izaći u susret.

ARHI ĐERA: U njihovom je interesu da skuckaju još koji mesec dana pre nego što se odluče na ono najgore, poklanjajući svoju poslednju veru našim golim golcijatim lažima.

ĆOSA: Ustremičemo se na njih, gospodaru, ko kopci na nebranjenu pilež.

ARHI ĐERA: Vi znate šta je čije u tom brzaku.

ĆOSA I JOJLA (*uglas*): Znamo.

ARHI ĐERA: Je l' ti, Ganadra, loše stojiš s memoriom?

GANADRA: Relativno, gospodaru.

ARHI ĐERA: Za svaki slučaj, da se preslišamo. Jojla.

JOJLA: Moja je devizna štednja. Kodeks. Travel. Konverzija. Šticung. Solvent. Eskont. Reskont. Čeking. Travel. Holding. Stendbaj.

ARHI ĐERA: Dovoljno. Nastavi, Ćoso.

ĆOSA: Moj je reket. Dil. Kapak. Čenč. Trange. Pretnja. Šliht. Šorka. Pot. Kvrga. Šibica. Droga. Škorpion. Fol. Hors. Pajser. Šverc. Kocka. Šarž. Štura. Porno. Folk. Seks. Bazar. Sprint. Kvant. Skakavac. Gang. Paf.

ARHI ĐERA: Pikirajte ti i Jojla na ovce, a ja ču ovde još malo da odvojim žvaku s Ganadrom. (*Jojla i Ćosa krenu klaj-klaj.*) Tempo, tempo. Ne vucite se ko creva. (*Oni brzo odlaze.*)

GANADRA: A što baš sa mnom obaška, gospodare?

ARHI ĐERA: Zato što si ti relativistkinja.

GANADRA: Je l' mi to kod tebe veliki minus? Ako je tako, ja će zbog toga da se grizem, gospodaru.

ARHI ĐERA: Ovde ti patnja i očaj i ovako moraju preći u bolesnu strast.

GANADRA: Nije mi teško da na to pristanem kad moram. Većina nas je u govнима. Al' nikako da razumem: zašto.

ARHI ĐERA: Vaš položaj se do kraja i ne da razumeti razumom.

GANADRA: Znam da na jednoj strani neprestano gubimo. To je ona strana koja nam je okrenuta naspram vas. Sa te smo strane i osedeli. Al' nikako da sračunam šta na drugoj dobijamo.

ARHI ĐERA: Računica opstanka ne podrazumeva zvaničnu matematiku.

GANADRA: Opet ne razumem. Zar jedan i jedan nisu tri, kad se spoje dvoje – pojavi se i treći.

ARHI ĐERA: Sva lepota postojanja i jeste u relativnom poimanju života i smrti, a ti reče da si relativistkinja.

GANADRA: Nije meni na reč verovati.

ARHI ĐERA: Uostalom šta podrazumeva isprašena krmača kad je povedu na svinjokolj. Podrazumeva da sa neopisivom silinom i strašcu treba još jednom da zaskiči i potom da se preturi.

GANADRA: To je isto kao kada se smrtno pogoden vojnik u jurišu između dva reda bodljikavih žica sroza u blato.

ARHI ĐERA: Njihovo je samo da razgalamljenu klanicu i razbojište pretpostave svojem dojučerašnjem usmrdelom oboru i učmaloj kaljugi.

GANADRA: Ne, zaista, moram da te pitam: jesli li ti đavo.

ARHI ĐERA: Ko? Ja? (Raskopčava se, jer postaje toplo.)

GANADRA: Nikad još nisam bila licem u lice, oči u oči, s bićem te profesije.

ARHI ĐERA: Đavo i gospod bog. Gde li su oni? Ko ih je video? Da li ih je ko čuo?

GANADRA: Zar nisu trgovci i vešci, proroci i sveci?

ARHI ĐERA: Čak ni sin božji nije imao tu čast da se susretne sa svojim rođenim ocem, oči u oči.

GANADRA: Ali njegovoj materi je blagu vest saopštio arhanđeo.

ARHI ĐERA: Opet samo posrednik. Takorekuć krilata abronoša za dolazak spasitelja. Da nije to malo mnogo?

JOJLA: Zašto li je bog baš toliko šparao na sopstvenom sinu, kao tebi tvoj šnajder na cugeheru?

ARHI ĐERA: Zar me je unakazio?

JOJLA: Umesto fatelina turio ti je kučinu, a to hoće da se poduspari.

ARHI ĐERA: Od toga li s mene lije znoj potocima.

JOJLA: A došao si tresući se.

ARHI ĐERA: Ne mogu baš ko ajgir da se rasprcam. Proviriće iz mene sedam nepodudarnih boja rezeda šlofijanke, do tursko crvenog pulovera.

JOJLA: Zbilja, ušarenio si se ko vrata pred kojim se tele zablenulo.

ARHI ĐERA: I kako ti onda misliš, gušcice li nijedna, da sam sa druge strane ja ovako rasprcan baš taj?

GANADRA: Koji?

ARHI ĐERA: Zli gospodar sveta nasuprot dobrom svevišnjem čovekoljubivom gospodu.

GANADRA: Znači, i ti si samo sitni vaćaroš.

ARHI ĐERA: Aha.

GANADRA: Prljava gnjida.

ARHI ĐERA: Aha.

GANADRA: Nedoučeni ovozemaljski prevarant za koga se u narodu obično kaže: đavolov šegrt.

ARHI ĐERA: Al' i to je za mene preko jego. Jer, da sam ja izučio zanat kod pravog vrhunskog majstora nevaljalaštva, ovaj bi se svet pod jednim udarcem moga kopita rasuo u prah i pepeo, pre nego što bih ja stigao da kažem: nema ljutiš.

GANADRA: Je l' ti to na colove, finoće radi, glumiš pred mnom lažnu skromnost?

ARHI ĐERA: Kakvi te colovi spopadaju? U pitanju su milijarde i milijarde svetlosnih godina razdaljine između nas i večite nebeske tajne.

GANADRA: A šta su onda leteći tanjiri? Sonde. Vojađeri. Vastoci. Nebeski autobusi. Maduplanetarne stanice. Višestepene rakete i čitava jata satelita.

ARHI ĐERA: Naša bespomoćna smicalica i majušna prčka.

GANADRA: Zašto nam niko od višnjih ne pošalje za utehu bilo kakav nebeski beleg.

ARHI ĐERA: Zato što nema tako hitrog Tatarina koji bi nam na svome svetlosnom atu doturio bilo kakvu šaru. Jer, ako je ma ko ovamo i krenuo još pre našeg nastanka, on neće stići pre nego što mi iščeznemo sa neba jednom zauvek.

GANADRA: Zbog čega ne znaš da mi objasniš, gospodaru, zašto su svi nebeski putevi duži od dužine našeg postojanja?

ARHI ĐERA: Zato što sam i ja samo šegrtovog šegrt-a šegrt.

GANADRA: Da znaš da si me sad totalno razočarao. Kajem se što sam uopšte prihvatile saradnju sa tobom tako neznačnim.

ARHI ĐERA: Htela bi više, a i pod ovim teretom koji ti je natovaren grčaš i posrćeš.

GANADRA: Kad si ti duduk. Ja će se obratiti nekom produhovljenijem gospodinu za objašnjenje. Ima bog na

zemlji svoje izaslanike.

ARHI ĐERA: Ima, al' iz treće-četvrte ruke. Niko tu od njih nije pozvan i ovlašćen da govorи u njegovo ime.

GANADRA: Upinju se ljudi srcem i umom da se domognu njegove brade. I što se ti ne raskomotiš, gospodaru, znoj ti se niz lice cedi kao da ispod šešira kriješ furunu.

ARHI ĐERA: Ugrejao me ovaj kontakt s tobom, curice.

JOJLA (*Upada mahnito zajedno s Ćosom. Oni su raščupani i izgužvani. Zadihan.*): Zašto si je toliko zadržao, gospodaru, napolju je s onom izbezumljenom masom, koja na nju čeka sa ispruženim kuponima za brašno, ulje i šećer, došlo do gibanja.

ARHI ĐERA: Mi smo na tom talasanju i insistirali.

GANADRA: Zbog toga li si im ti, gospodaru, obećavao brda i doline, iako si i sam znao da su nam zalihe na izmaku.

ĆOSA: Ali oni razbijaju izloge prodavnica prehrane i nezadržljivo jurišaju na već ogoljene supermarketete.

ARHI ĐERA: Konačno smo ih doveli do ekstaze.

JOJLA: Bogme, suzavac, šmrkovi, konjica i transporteri su nemoćni pred naletima njihovog besa i pomame.

ARHI ĐERA: Zar i kod vas, Ćoso, šarena-laža više nema prode?

ĆOSA: Naprotiv, kod nas sve cveta.

ARHI ĐERA: Takvog te volim.

ĆOSA: Kupimo reket ko čuma decu.

GANADRA: A čuma nije milosrdna sestra. (*Brzo odlazi.*)

JOJLA: Cedimo iz suve drenovine po devedeset sedmi put i zadnji pfenig. (*Brzo odlazi.*)

ĆOSA: Sve se iz kuća i arsenala, iz radnji i lokala, iz kasarni i državnih rezervi, iz dućana i duševnih bolnica,

iz sudnica i zavoda za izradu novčanica, preselilo na ulicu.

ARHI ĐERA: Na ulici znači nema da nema.

ĆOSA: Mora da ima ako neće da bude bijeno.

GANADRA (*vraća se uzbudena*): Ja noćas, kad sam ustajala da pijem vodu, videla sam kroz prozor svojim rođenim očima kako pretovareni tankeri i šleperi šišaju u visini krovova preko svih ustava i tranšeja.

JOJLA (*uleće mahnito, raščupana i zadihana*): Bili smo prinuđeni, gospodare, da obustavimo isplatu kamate na deviznu štednju.

ARHI ĐERA: Je l' i u vas, Jojla, konačno presahlo.

JOJLA: Da je bilo, što se kaže, blago cara Solomona, planulo bi dok si trepnuo. I prašinu smo otrli iz sefova.

ARHI ĐERA: Dok ste je bacili štedišima u oči, oni su zadovoljno treptali, ko svraka na jugovinu.

ĆOSA: Sad traže i povraćaj uloženih glavnica, odričući se svakog interesa u korist svoje vlastite štete.

GANADRA: U isto vreme mi nemamo sredstava za gorivo, da bismo im obezbedili bilo kakav prevoz do neosvetljenih i hladnih domova.

ARHI ĐERA: Kako to da je nekome hladno kad ja prosto buktim.

JOJLA: Mada si po prirodi zimogrožljiv.

ARHI ĐERA: Skinuću nešto sa sebe da ne bih proključao.

ĆOSA: I kako sad mi da se ponašamo s obzirom na okolnosti pod kojima je započeo sveopšti drap i bezvlašće.

GANADRA: Da predamo stvar u ruke najbangaljivijih, oni će to najbrže dokusuriti.

JOJLA: Al' kako sve to da postignemo, gospodaru, kad smo mi naše vreme već ionako prekoračili, ističe nam minutaža.

ARHI ĐERA: Neodložno danas i to urgent.

JOJLA: Ja nikako ne mogu danas, jer imam zakazano kod zubara.

ARHI ĐERA: Onda neizostavno to isto sutra.

ĆOSA: Sutra sam ja sprečen familijarno, dajem svinjsku daču.

ARHI ĐERA: Prekosutra je krajnji rok.

GANADRA: Toliko ima dana u životu, a vi nabodoste baš prekosutra, kad ja od stola moram podići kuma, da bi sela sviračeva majka.

ARHI ĐERA: Vama su svi raspoloživi dani zauzeti, a nama se radi o glavi.

JOJLA: Ako su glave u pitanju, nisu valjda i dani.

ĆOSA: Dva-tri veka kod nas ovamo-onamo ne menja na stvari.

ARHI ĐERA: Kakvi vekovi, decenije, godine, meseci, nedelje i dani, kad su za nas u osudnom času i minuti ko čitava večnost.

GANADRA: Koji je i to magnet, u tom večitom kraju, ka kojem sve živo i neživo žurno stremi, prosto srša.

ARHI ĐERA: Tiše malo, da čujemo. (*Brzo otvara prozor. Spolja dopire buka.*)

JOJLA: Narod traži krivca. (*Buka u talasima.*)

ARHI ĐERA: Nalazite sad iz oka boka nekoga ko je upućen u sve četiri računske radnje, da im sabere, pomnoži, oduzme i podeli.

GANADRA: Ko braći govna, gospodaru, kažeš.

ĆOSA: Al' pitanje je postoji li takav kapacitet među nama.

JOJLA: Ja sam ratom ometena.

ĆOSA: Ja sam prekinut u razvoju.

GANADRA: Među polubićima ja ispadoh genije. (*Buka se pojača.*)

ARHI ĐERA: Izlazi na prozor pred svetinu, pa je što ubedljivije obraduj kako znaš i umeš.

GANADRA: Ovo mi je prilika, gospodaru, da se iskupim zbog onoga što sam te nazivala dudukom i umišljennom gluperdom.

ĆOSA: Ako ne uspeš, oni će nas sve redom obesiti za jezik.

JOJLA: Niko te, Ganadra, nije tukao po ušima da predviđaš sunovrat.

GANADRA: Ispašće na koncu da sam za sve ovo ja najkrivlja.

ARHI ĐERA: Pazi se sad, unapred si nas izbaksuzirala. (*Buka u talasima*.)

GANADRA: Braćo i sestre, dame i gospodo. Ćar plus fajda jednako je šteta.

ĆOSA: Šta kažu, šta kažu?

JOJLA: Viču: podeli, podeli.

ARHI ĐERA: Izadi im, curo, u susret, šta te košta.

ĆOSA: Ako su ti živci ko sajle, može ti se.

GANADRA: Ne znam samo kako ču kad ih je ko na gori lista.

JOJLA: Drčnih aktivista.

ARHI ĐERA: Prvo pomnoži.

GANADRA: Kad se pomnoži više štete, jedna sa drugom, dame i gospodo, braćo i sestre, dobija se beskonačan broj krivica. (*Buka*)

ĆOSA: Urlaju da je mnogo.

ARHI ĐERA: Denominiraj.

JOJLA: Briši šest nula u najboljoj nameri. (*Buka u talasima*.)

ARHI ĐERA: Šta kažu, šta kažu?

ĆOSA: Kažu da su siti dobrih namera bez pokrića.

ARHI ĐERA: Pa pokrij ih, Ganadra, da pred zoru ne nazebu, što se ustežeš.

GANADRA: Čime samo, gospodaru, kad su za našu bedu i rite nedostižan pojam.

ARHI ĐERA: Kad bih ja bio toliko mudar da i to znam, zar bih tebe puštao da ti ubiraš aplauze i stičeš popularnost. (*Buka u talasima*.)

GANADRA: Oni grimasama pokazuju da sam ja njima apsolutno nepotrebna i pretežno dosadna.

JOJLA: E, ako smo dotle dogurali da su im naj-sposobniji, najpametniji i najlepši među nama potpuno neupotrebljivi i izlišni, onda mi dalje nemamo kud.

ĆOSA: Priterani smo uza zid.

ARHI ĐERA (*Jojli unervoženo*): Ja – pa –vlja – paj, Ja – po – la – pa, da – pa he – pe – li – pi – kop –op –ter – er sle – pe – ti –pi na – pa kro – pov.

JOJLA (*odlazeći žurno*): I – pi – de – pem.

GANADRA: Kojim se vi to jezikom sporazumevate, gospodaru?

ARHI ĐERA: Visoko šatrovačkim.

ĆOSA: Je l' vi to nešto iza naših leđa smuvavate, gospodaru?

ARHI ĐERA: Taman posla. Ni govora. (*Spopada ga strašan svrab*.) Uostalom, nije moje da svijem govnima polažem račune.

ĆOSA: Nisu u pitanju računi, gospodaru, nego nepoverenje.

GANADRA (*Ćosi uz obraz*): Pravi se kao da je prečuo tvoje pitanje.

ĆOSA: Od čega mi cvokoćemo, gospodaru, ti se od toga preznojavaš. (*Arhi Đera se besomučno češe i mekeće od svraba*.)

GANADRA: I srčeš vreo vazduh kao da je supa s rezancima. (*Ćosi uz obraz*): Koliko sam ja razumela on je Jojlu poslao po helikopter.

ARHI ĐERA: Prokuvao mi je kiler od sekiracije. (Češe se i mekeće od svraba.)

GANADRA: I dišeš, gospodaru, kao da si jarac s rogovima zaglavljenim u trnju.

ARHI ĐERA: E – pa da – pa i- pi – ma – pa – mo hla – pa – da – pa. Što u prevodu znači: da imamo hлада.

ĆOSA: Nemoj nam mleti dva puta, gospodaru, nećemo ga za сарму, nego nam odmah od прве reci na нашем jeziku.

GANADRA (*Ćosi uz obraz*): Sleteće na ravan hotelski krov da bi ih odneo u nepoznatom pravcu.

ARHI ĐERA: Hteo sam da kažem: da imamo hлада, ko što nemamo sunca, pozajmili bismo trnokop.

ĆOSA: I je l' to kraj priče, gospodaru?

GANADRA: Pravi se lud. On i Jojla smeraju da nas dvoje ostave na cedilu, na milost i nemilost razjarene rulje.

ĆOSA: Pitao sam te, gospodaru: je l' nema više priče?

ARHI ĐERA: Trenutno nema, ali moglo bi da bude.

GANADRA: Znam, da nam cvetu crvene majiske ruže. Pa s pet raširenih latica. Ne mogu samo da se setim na шта me to podseća.

JOJLA (*mahnito uleće čupava i nagaravljenja*): U – pu – rgi – pi – ra – pa la – sa – pam.

ARHI ĐERA: Prevedi, Jojla, zbog eventualne Gana-drine i Ćosine podozrivosti što saobraćamo na njima nepoznatom jeziku.

JOJLA: Otimaju se ko će pre sleteti na Ararat.

ĆOSA: Je l' to onaj biblijski vršak što je prvi izronio posle potopa.

GANADRA: I zar još jedan put mora da dođe do tog potopa, samo zato da bi jedan koji ne zna da pliva potonuo.

JOJLA: Mnogo ga, brate, deco, pitate, probilo ga je

sedam znojeva. (Đen) S tebe se sve cedi, moraš se presvući. Skidaj sve to mokro sa sebe. (Ona mu pomaže da se svuče, a Ćosa i Ganadra pomno posmatraju.)

GANADRA: Isuse blagi, naš gospodar je ko goveče, sav u dlakama.

JOJLA: Takva mu je sorta, južnjačka.

ĆOSA (*u čudu*): Preterano ziftosana.

JOJLA (*prekorno*): Što ste zinuli?

GANADRA: A kako i ne bismo, Jojla, kad naš gospodar ima i nešto nalik na rep.

ARHI ĐERA: Ako vam je tugaljivo za videti, vi zažmurite.

ĆOSA: Ma, da nisi ti, gospodare, da izviniš na izrazu, nečastivi?

ARHI ĐERA: Nisam. Imam urednu policijsku dozvolu za nošenje repa.

JOJLA: Zar vam još nije jasno sve do kraja? Jeste li vi totalni idioti?

GANADRA: Rađaju nam se u vezi s novim saznanjem mnoge ideje.

ĆOSA: Možda bismo mogli s njim ovako izobličenim i rutavim da napabircimo neku paricu za isplatu zaostalih penzija i invalidnina, nastupajući pod cirkuskim šatrama na vašarištu.

ARHI ĐERA: Kao da bi se ja dao baciti u arenu na trinje pod korbače belosvetkih ukrotitelja u admiralskim livrejima.

GANADRA: Hoće li nam dati bilo kakvu izjavu u ovom, po svemu sudeći, prelomnom trenutku.

JOJLA: Neće. Trenutno nije raspoložen za davanje izjava.

ĆOSA: Zašto onda drži otvorena usta i šaku uzdignutu u visini kao smrt bledog lica?

JOJLA (*povede skamenjenog Arhi Đeru*): Skanjajte nam se s puta.

GANADRA: Vi tražite za sebe prolaz, a ne govorite šta ćemo mi toliki resto.

JOJLA: Održavajte temperaturu na primerenom nivou dok ponovo ne zaživi ideja o našem što bržem povratku.

ĆOSA: Otkud ti, Jojla, ideja o vaskrsenju, kad gospodar još nije crko.

JOJLA (*besno*): Napravite nam prolaz.

GANADRA: I da vam ga napravimo, šta imamo mi od toga.

JOJLA: Kart blanš. Ostavljamo vam sve na slobodno raspolaganje.

ĆOSA (*odoševljeno*): Prosto da ne poverujem da je došlo i mojih pet minuta. (*Jojla brzo odvlači za sobom obeznanjenog i potpuno izgubljenog Đeru.*)

GANADRA (*osluškuje*): Ja ne čujem rad ma kakvog motora i šum elisa.

ĆOSA (*pada u euforiju*): Nek' traje, koliko traje, samo da i ja već jednom postanem bog i batina, nije uopšte važno dokle. Ni šta će biti posle toga.

GANADRA: Nisu se oni, valjda, kroz ovaj mrak i jezu zaputili pešice.

ĆOSA: Jao, kad se ja razdžilitam. Leteće odrubljene glave ko tikve s taljiga bez kanata kličući moje ime. Ćosa, Ćosa, Ćosa. Ćoso, sine, šta si dočekao. Da ti numera poskoči visoko.

GANADRA: Ko danas omrkne, pitanje je hoće li sutra osvanuti. (*Brzo ode.*)

ĆOSA: U zubima će mi garda nositi belu tehniku trčećim korakom uz basamake do devetnaestog sprata i natrag do atomskog skloništa u podrumu, sve dok ga ne nakrcaju da bude pun ko brod od dvesta hiljada bruto registarskih tona. Puta trinaest maraka i dvadeset dva pfenika po kilogramu. To mu dođe. Gde li je onaj džepni digitron da računam koliko sam već u dobitku.

GANADRA (*uleće sva usplahirena, raščupana, dronjava i ogaravljenja*): Došlo je, izgleda, vreme da se kaže:

Ustajte vi mrtvi, da bismo legli mi živi.

ĆOSA: A znaš koliki je moj šnur u prvoj turi. Dvadeset devet miliona i osamdeset četiri hiljade marona. Ženska glavo. Ministrima će brisati cipele. Kupiću belu lulu. Kandidovaću se za predsednika. Spavaću s pobednicom folk parade. Snimaće nas lično direktor televizije sa trinaest ukrasnih kamara kako jedemo morsku ribu i rušimo kao zmija hladne špicere.

GANADRA: Ti si potpuno sišao s uma. Ej, napolju oko nas je pakao. Pogasi svetla i otvari prozor, pa ćeš čuti kako neko otud od Bulbuldera zapeva, da ti prepukne srce. (*Ona gasi svetla i otvara prozor. Ćosa je potpuno unezvren. Ćuje se Čorbina pesma: Srbijo, zbogom.*)

OPELO

U osnovi svih ugovora s pakлом leži konačan pad.

(*U potpunosti razbucanom living-rumu Ćosa i Ganadra spavaju u foteljama. Iz toaleta se začuje jak šum vode. Ćosa i Ganadra se trgnu iz sna.*)

ĆOSA: Ko je to?

GANADRA: Niko.

ĆOSA: Ko je to?

GANADRA: Učinilo ti se.

ĆOSA: Ko je to?

GANADRA: Zadremali smo džonjajući.

ĆOSA: Neko je povukao vodu u toaletu.

GANADRA: Mehanizam se pokvario, pa voda, s vremenom na vreme, otiće sama od sebe. Šta da se radi.

ĆOSA: Uh, što je to šuštanje dosadno.

GANADRA: Smiri se.

ĆOSA: Razbiću ga na komade.

GANADRA: Nemoj.

ĆOSA: Šta kažeš?

GANADRA: Hotelske posluge nema, svi su se noćas razbežali, a ti i ja smo u tako žalosnom stanju, da bismo se vrlo verovatno podavili u vodi koja bi pokuljala iz polomljene instalacije.

ĆOSA: Lažeš.

GANADRA: Pogledaj sliku oko sebe.

ĆOSA: Mrzi me.

GANADRA: Šta vidiš?

ĆOSA: Isprolivani šampanjac. Razbican tartar-biftek. Puterom umazani kavijar. Unakažene kriške tosta. Bezbroj troja i opušaka rasejanih svuda unaokolo.

GANADRA: Zar ti sve to ne liči na propast Rimskog carstva?

ĆOSA: Opet lažeš. Ja ti istinu čitam s lica.

GANADRA: Rekla sam ti, i pre nego što nas je san prevario, da je jutro starije od večeri. I da treba sačekati naredni dan bez uzbune.

ĆOSA: Ne, ni to nije istina. Rekla si: Gotovi smo. Došao nam je kraj.

GANADRA: Ja sam samo primetila da je još sinoć tramvajski saobraćaj zamro i da mi pešice ne bismo mogli stići da se izvučemo iz grada pre svanaća.

ĆOSA: Bez prekida lažeš. Rekla si: Oni su nas bestidno ostavili na cedilu. Hajde da ih kudimo.

GANADRA: A šta si ti rekao?

ĆOSA: Da ih grdimo. Može. Vikao sam. S osobitim apetitom. Ali ti si rekla: Kudit ne znači grditi. Ja sam rekao: To je to, ostajući pri svome. Da ih kudimo, govorio sam, znači da ukazujemo na njihove mane, da o njima nakitimo sve najgore, da ih podvrgnemo oštrog kritici. Jednom rečju, da ih nagrdimo. Ali ti nisi htela.

GANADRA: Ja sam htela.

ĆOSA: Ti nisi htela.

GANADRA: Ja sam samo rekla: Kuđenje nije ništa od toga što si ti naveo, jer kuđenje je samo kuđenje. I ništa više, i ništa manje od toga.

ĆOSA: Pa si onda zgrabila da kupusaš srpsko-nemacke, srpsko-francuske, srpsko-engleske i italijanske rečnice, da u njima tražiš odgovarajuću stranu reč za naše «kuđenje», ali je nigde nisi mogla naći. I onda si na kraju rekla: Kako ćemo mi živeti u tom svetu u kojem niko ne razume šta mi govorimo. Je l' bilo tako?

GANADRA: Bilo je. Zapala sam u teskobu.

ĆOSA: Ali si mi i tako slomljena nagvaždala kako je «kudenje» najbliže određeno u našoj izreci koja glasi: Devojci «ali» sreću kvari.

GANADRA: Sve najlepše o njoj. «Ali».

ĆOSA: Ništa loše. «Ali». Ne. Ni pomena. «Ali». Ma kakvi. Samo. «Ali».

GANADRA: Čak ni mrlja manja i od najmanje mrve. «Ali».

ĆOSA: «Ali, ali».

GANADRA: Ala smo mi najebali.

ĆOSA: Šta li će nam se desiti ako nam zbor verbalnog delikta budu sudili oni koji ne mogu da razumeju čak ni sve naše reči, a nekmo li pomisli i misli.

GANADRA: Poslaće nas u pakao i to direkt eksprese-preporučeno.

ĆOSA: J l' pomišljaš na pakao zbog one Arhi Đerine izrasline nalik repu?

GANADRA: Pitam se samo ko li je to odabio s koca, s konopca i iz uzavrelog lonca baš nas troje unapred određenih za porugu.

ĆOSA: Veruješ li i ti, Ganadra, da i u ovom našem nemilom slučaju mora i nad popom postojati popa.

GANADRA: Ko je to, u suštini, valjan i vredan.

ĆOSA (*kao kanon, samo za nijansu tiše od nje*): Lenj i nevaljao.

GANADRA: Obuzet povazdan čestitošću i čašcu.

ĆOSA: Prevarom i prestupništvom.

GANADRA: Naklonjen mišljenju i pradedovskom predanju.

ĆOSA: Lakrdijama i bajanju.

GANADRA: Sklon neprestano saosećanju i praštanju.

ĆOSA: Zaziranju i podrugljivošću.

GANADRA: Smislio kako da mali srpski narod poprska smrdljivom štalskom patokom.

ĆOSA (*povisi ton*): Proklet bio i u njoj se udavio.

GANADRA: Da ga obeležiš njegovim najgorim otpadom i šljamom.

ĆOSA: Jesi li ti čula ovde sve vreme neki sumnjivi echo svoga glasa. (*Dahće*.)

GANADRA: Ne može se od tvoga pasjeg dahtanja ništa čuti.

ĆOSA (*dahće*): Davi me ovaj ustajali vazduh.

GANADRA: Davi nas zla sudbina. Ona nam je i vazduh s lebom ogadila.

ĆOSA (*zareži najednom, kao da je pobesneo*): Al' ja ču ga naći.

GANADRA: Koga?

ĆOSA (*održavajući bes*): Znam ja tu žalosnu priču.

GANADRA: Koju?

ĆOSA: Na koncu konača ćemo mu doakati.

GANADRA: A kojem to?

ĆOSA: Tamo nekom njemu krvniku što nam dušu gubi. Prošli put je za dlaku izmakao.

GANADRA: Je l' ti to za utehu sam sebe lažeš?

ĆOSA: Uskoro ću i da zaskamučem. Tako je i u legendi opisano. Kako su tri golobrada mladića krenula s vrh brda u pravcu załaska sunca, ne bi li preko mora uhvatili i svezali na ostrvu intriganta, koji ih je pred javnošću celog sveta obrukao i unizio.

GANADRA: Je l' ti to proričeš u transu?

ĆOSA: Tako su stari ljudi pričali. Kako su ih njihovi kontrači na prevaru nadomak mora pohvatali.

GANADRA: Ne zapetljavaj previše.

ĆOSA: I kako su im golobradi momci na saslušanju pod batinama s prkosom prznali da su krenuli na veliko ostrvo, da uhvate i okuju misirsku babu, s tompusom u ustima, da bi mu blagi bog studio.

GANADRA: Gubiš se, smotanko, mešaš rodove, jedno ti je isto lice čas žensko, na čas muško, pa onda opet srednje.

ĆOSA: Zbog toga što je njihovome kraljeviću pretpostavio niščega šlosera.

GANADRA: Ajd', što sanjaš, ni po jada, nego i prekrajaš.

ĆOSA: Posle ih je jedan gostujući plemić iz kontraloga štaba slimio.

GANADRA: Valjda, snimio.

ĆOSA: I njihove izjave zajedno sa snimcima poslao kraljici majci.

GANADRA: Nikom drugom nego njoj. Pretera ga baš.

ĆOSA: Da bi je učvrstio u uverenju o šloserovoj privrženosti imperijalnoj kruni i njojzinom nepreglednom kolonijalnom carstvu.

GANADRA: Ja razumem, malo-pomalo da ga čovek i spijuži, postava se liže. Lice bledi više od naličja.

ĆOSA: Padajući na stratištu u zajedničku raku koju su sami sebi iskopali.

GANADRA: Zabaza ti u patetiku.

ĆOSA: Golobradi momci su, pod kišom unakrsnih rafala odapetih iz kontračima omiljenih «pikavaca» među eksport, poslednji put zapevali koliko ih grlo nosi.

GANADRA: Falilo bi još samo i da odplešu pa de trua.

ĆOSA (*zagrmij*): Ni po babu, ni po stričevima, već po pravdi boga istinoga. Već po pravdi boga istinoga.

GANADRA: Ti od celog prethodnog šnjela zadrža samo dugmad.

ĆOSA: Al' metalnu. Mozak će mu zakopčati uz tarabu.

GANADRA: Otkud ti to pravo?

ĆOSA: Otud od Tamnave, idući Slovcu.

GANADRA: Otidi im s tom ponudom na prag, pa će te usranom motkom poterati.

ĆOSA: Misliš.

GANADRA: Ma nije Arhi Đera nas prokažene iskulpljao zbog poganih jezika, već zbog vrljavih očiju, da bismo jedno gledali, a drugo videli.

ĆOSA: Prepostavljaš zbog stidljivosti.

GANADRA: Nije, nego naprotiv zbog bestidnosti.

ĆOSA: Što, da nisi ti, može biti, škakljiva na strinu.

GANADRA: Baš obratno, raskalašna na stričevu rospiju.

ĆOSA: Ko vrbopuc napupljena vedrinom, dovoljno je dodirnuti te da prasneš ko prangija.

GANADRA: Pa ko svaka bubuljičava studentkinja filozofije.

ĆOSA: A što je onda uz sebe povukao izandalu Jojlu, pored tebe mlađe, lepe i fakultetski izobražene.

GANADRA: Verovatno je prevagnula njena zrelina.

ĆOSA: Kakva uzrelost, sestro zlatna. O prezrelosti se radi u njenom telesnom slučaju. I to onoj fazi približnjoj truljenju. Oseća se već pomalo i na vlažnu zemlju. Snimio sam ja s njom vo vremja predizborni spot. Stalo joj je oko struka u tri nabora nacigovano. Ta se pribaja i sopstvene senke, svaka je novotarija dovodi do nervnog sloma.

GANADRA: I eto ti još jednog podatka: naš gospodar.

ĆOSA (*upadne joj u reč*): Naš bivši gospodar.

GANADRA: Kojem si me i ti naprasno potkazivao.

ĆOSA: Samo da bih proverio ne kušaš li i ti mene kad me zapitkuješ hoću li mu se odupreti. Al' sad sam sasvim načisto: mi mladi i poletni protiv njih dotrajalih i natrulih.

GANADRA: Mada nam je oboma i odmah moralo biti jasno, još pri prvom susretu, da oni vuku unazad ka prošlosti, mnogo više nego što zastajkuju i koče unapred od budućnosti.

ĆOSA: On se čak i javno deklarisao da je u njega sve unatraške. Obrnuto od obrnutog. I suprotno od suprotnog. Zakrivljenje od zakrivljenog. Ko kružno beskrajno vreteno, ulazi i izlazi iz sebe samog, u nedogled, bez kraja i početka. (*Strahovit tresak van scene s lomljenjem stakla. Oni se trgnu i zaprepaste.*)

GANADRA: Neko je u susednom apartmanu tresnuo vratima u znak protesta.

ĆOSA: Možda je propuh.

GANADRA: A možda su i oni.

ĆOSA: Sad ćemo ih ukebiti.

GANADRA: Nestrpljiva sam da čujem čime li će nas sad preneraziti.

ĆOSA: Jesi li sasvim sigurna da je taj tresak dopro baš sa našeg etaža?

GANADRA: Nisam, možda je sprat niže ili više.

ĆOSA: More, pročešljaćemo zdanje uzduž i popreko.
(*On poleti sa scene.*)

GANADRA (*u odlasku, žureći za Ćosom*): Onako nemamo pametnijeg posla.

ARHI ĐERA (*izgužvan, raščupan, potamneo dolazi vodeći pod ruku Jojlu koju zemlja tek što drži*): Izdrži još malo, sipljiva rago, nadomak si besvesti.

JOJLA: Hoćemo li se bezuslovno predati, sotono.

ARHI ĐERA: Hoćemo zlu nepovratno, babuskero.

JOJLA: Pomozi mi da legnem na obedni sto s nogama naspram vrata, rogata drtino.

ARHI ĐERA (*pomaže joj da legne na sto*): To pravilo za tebe ne važi, naborana mešino. Ti hodaš unatraške.

JOJLA: Priđi mi slobodno, nepojamna starkeljo, jer ja te više uopšte ne vidim oprečno.

ARHI ĐERA (*umesto da se približi, on se još udalji*): Prišao sam ti, strvino.

JOJLA: Hvala ti, crvljiva mrcino. Lišio si me mnogih dilema.

ARHI ĐERA (*prezadovoljno trlja ruke*): Onda je konačno sve onako kako ne valja, suština beštijo.

JOJLA: Ne znam šta će s ostatkom svoga ponosa, izbekljena čičuskar. Žulji me ispod grudne kosti u visini dušnika.

ARHI ĐERA: Osećaj se prevarenom, matora rugobo.

JOJLA: Al' ti onda nastavi, šugava pacovčino, s neu-mesnim upadicama o rogovima pred izneverenom i otu-renom dušicom.

ARHI ĐERA: Sasuću ti so u rane, usmrđela lešino.

JOJLA: Ko li mi je to u večitom mraku, odurna na-kazo, tresnuo u čelo šiljcima potkovanim kopitom?

ARHI ĐERA: Kurati žigolo. Ho, ho.

JOJLA: Zar taj Ćosa još nudi svoje usluge odrtavelim aktivistkinjama i njihovim spešalim supruzima?

ARHI ĐERA: Ne znam, ja ne uzimam u ruke Bibliju.

JOJLA: A Kuran?

ARHI ĐERA: Ni vede, ni aveste, ni upanišade.

JOJLA: Zar ni Talmud?

ARHI ĐERA: Čak ni Bhagvad – gitu.

JOJLA: Šupljoglava prostačino.

ARHI ĐERA: Znao sam da ćeš pred smrt zakrkljati.

JOJLA: Dodaj mi tu metlu iza vrata.

ARHI ĐERA: Da jašući na njoj u hotelskom apartmanu odlepećeš i otpevaš svoju zadnju, takozvanu labudovu pesmu. Ne dam. Može mi se sve, pa čak i više od toga.

JOJLA: Po čemu?

ARHI ĐERA: Po neizmernoj mržnji celoga sveta koju sam uspeo da izazovem naspram ovdašnjeg potpuno nedužnog sveta.

JOJLA: Učinio si to okružujući se pogarim lakrdi-jašima, nadiumetnicima, ostrvljenim manijacima, pseudo-intelektualcima, bestidnim lajavecima, antihumanistima, surovim dželatima i nazovi domorocima.

ARHI ĐERA (*ushiceno*): Učinio sam nemoguće.

JOJLA: I jesи li se nasitio tude nevolje?

ARHI ĐERA: Ja i meni moje budzašto prodate duše.

JOJLA: Vi ste nedostojna skupina, koje koristeći trenutno pomeranje tla, od kojeg je odskočila metalna rešetka sa šahta, pokuljala iz mračnog podzemlja na svetlost dana.

ARHI ĐERA: I ti zajedno s njima, skinuta s konopca. Ha, ha.

JOJLA: Svrstavajući se na taj način olako u onu šačicu izroda.

ARHI ĐERA (*upadne joj u reč*): Jahača apokalipse.

JOJLA: Zbog kojeg će duh, misao i reč jednog u suštini vrednoga naroda biti izložena podozrenju.

ARHI ĐERA: Kasno ti je odricati se, krastava baba žabo.

JOJLA: I sve to zarad lažne ugodnosti koju donosi privremeno odsustvo sавести i ispištanja koje ona uslovjava.

ARHI ĐERA (*likuje u zanosu*): Uspeo sam. Uspeo sam.

JOJLA: Nisi nam dobro iz korena počupao.

ARHI ĐERA: Bliži se poslednji čin vašega izopštenja.

JOJLA: Valja nam samo umesto tvoje milosti tražiti pravednu kaznu.

ARHI ĐERA (*u transu*): Svetina rašašavljena od gladi, zime i bolestine, cvileće i vapijati zadnjim snagama u mojoj slavu. Osana. Osana. Osana.

JOJLA: Hoće, vražju mater.

ARHI ĐERA: Vetar će pred tim stati.

JOJLA: Kape će s glava spasti.

ARHI ĐERA: I dažd će pasti kakav još nikad nije pao. (*mahnito*) Prstenac. Prstenac. Prstenac.

JOJLA: Suze će gorke prokaptati.

ARHI ĐERA: Umesto vodenih kapi, sjuriće se sekire oštре da stuku i ogule sve do kamena ljutog. (*mahnito*) Mašala. Mašala.

JOJLA: Sve duše će u jednu tačku svetlosti stati.

ARHI ĐERA: A kad i kamen ljuti stane da se topi, ja ni onda neću reći: dosta. Ja nikad neću reći: dosta.

JOJLA: Al' reći će tebi mnogi: Ne jedi govna, skote.

ARHI ĐERA: Ko te nauči, babo, da sve srozaš do te govnjive tačke. Baš si neotesana i gadna.

JOJLA: Ti, Arhi Đero, zaboravljujući da je čovek smrtan i da sa prirodnom lakoćom govori o zlu koje je prebrodio.

ARHI ĐERA (*s neopisivom mržnjom*): Babuskerko lajava.

JOJLA: Reći će ljudi za koji dan, za koju nedelju ili

godinu, nekom svom iznenadnom gostu iz belog sveta: Vi ste svakako naučili, imali smo tu nedaću da nam se u kući zametnuo nečastivi.

ARHI ĐERA (*krikne*): Ja?

JOJLA: Isprašili smo ga.

ARHI ĐERA (*krikne*): Mene?

JOJLA: Otegnuo je papke. Našli su ga radnici gradske čistoće u dubretarskom kontejneru.

ARHI ĐERA (*povlačeći se preplašeno sa scene unutraške*): Gujo otrovna. Prisojkinjo pogana.

JOJLA: Ne osećajte se kod nas nelagodno, zabili smo mu u pohranjene mošti glogov kolac, da bismo mu nedugo posle izmestili i grob na dno napuštenog rudokopa. Bez pevca i popa. Bez šarže i počasne straže. Bez klepala i plotuna. (*Niče polako na tri harmonije svedena Betovenova Mesečeva sonata.*) Zar ne bi moglo da joj se vrati ono što smo joj mi zverski u nastupu prostića počupali. (*Jedna po jedna harmonija se vraća i normalna Betovenova Mesečeva sonata otiče lagano i tiho dalje. Ona šapuće.*) Ipak je ovako bolje, i plemenitije. Ko za litije. Ko za litije. Litije. (*Na prstima k njoj dolazi zaprepašćena Ganadra.*)

GANADRA (*nadnosi se nad klonulu Jojlu*): Šta ti to mrmljaš, Jojla?

JOJLA (*mrmlja*): Avu agni. Avu agni.

GANADRA: Da sagnem glavu. (*Savija glavu bliže Jojlinom licu.*)

ĆOSA (*uleće mahnito*): Ganadra. Jesi li tu, Ganadra?

GANADRA: Ne dernjaj se, čoveče. Primam od Jojle posmrtnu oporuku.

ĆOSA: A gde je onaj rjezin zimogrožljivi verolomnik?

GANADRA: Zašto si brundao, idiote? Nisam od tebe mogla da čujem njene poslednje reči upozorenja.

ĆOSA (*prilazi stolu s nelagodnošću*): Je l' gotova, kevara?

GANADRA: Nije, ali izgleda da je delimično već prešla sa one strane svoga groba.

ĆOSA: A on?

GANADRA (*ljutito*): On, pa on. Jedino ti je on na pameti. Mnogo te taj paklenjak irritira.

ĆOSA: Gde je on?

GANADRA: Otkud znam. Zatekla sam samo nju kako umire na stolu.

ĆOSA (*bojažljivo zagleda Jojlu*): Šta joj je?

GANADRA: Bog te pita. Spolja nigde na njoj nema rane. Možda joj je duša ranjena.

ĆOSA: Trebalo bi pozvati lekara. (*Nadnosi se nad Jojlu*) Jojla. Jojla. Matora. Čuješ li me?

GANADRA: Ne viči, ona je u komi.

ĆOSA: Nećemo, valjda, dopustiti da umre na naše oči bez ičije pomoći.

JOJLA (*dolazi k svesti*): Vratila sam se.

GANADRA: Odakle, kevo, reci nam?

JOJLA: S pola puta.

ĆOSA: Šta ti je? Mučiš li se?

GANADRA: Gde te boli?

JOJLA: Samo tišti. Ispod srca. I možda još malo iznad glave.

ĆOSA: Pogled joj se koči.

GANADRA: Hoćeš li vode? Jesi li žedna?

ĆOSA: Imаш li kakvo oproštajno pismo za svoj rod.

JOJLA: Zadužena sam više nego što mogu da vratim.

GANADRA: Šta kažeš, stara?

JOJLA: Ostatak svoga duga poneću sa sobom pred strašni sud.

ĆOSA: Ona trabunja, poremetila je umom.

GANADRA (*samo njemu ljutito uz obraz*): Jezik pregrazio. I da na samrti bunca u agoniji, mi mladi smo tu da joj ulijemo bilo kakvu nadu.

ĆOSA: Hoćeš li da ti pozovemo doktora, Jojla?

JOJLA: Neću ni popa. (*Mała pauza*) Neću ništa.

GANADRA: Zbog čega? Jesi li zbog nečega ljuta na nas mlade.

JOJLA: Pretovarena sam.

ĆOSA: A gde je onaj?

JOJLA: Tu je negde, sad će doći, tek što nije. (*Iz toaleta dopire prejak šum vode*.)

GANADRA: Pa je l' to on u toaletu povlači vodu?

JOJLA: Vrlo verovatno da jeste, jer cele je noći imao problema sa stolicom.

ĆOSA: Je l' električnom?

GANADRA (*naglo otvori vrata i ukaže se Arhi Đera koji sedi na klozetskoj šolji*): Usrao se gospodar.

ARHI ĐERA (*drhtavim plačnim glasom*): Sklonite se, drhtim od studi.

ĆOSA: Pogledaj ga, Ganadra, molim te, izbekeljio se na klozetskoj šolji ko potrovan pacov.

ARHI ĐERA (*plačnim drhtavim glasom*): Tišina, de-kocentrišete me.

GANADRA: Pilji naš srzoje u jednu tačku kao da ga od epohalne dopune Ajnštajnove teorije relativiteta deli samo dve-tri sekunde do prosvetljenja.

ARHI ĐERA (*s velikim blaženim olakšanjem*): Uuuuuuuuh.

ĆOSA (*podsmevački*): Išćera li, bolan? Dogodi li ti se?

GANADRA: Što ne izadeš odatle, gospodaru?

ARHI ĐERA (*prekorno*): Ovde nema toalet-papira.

ĆOSA: Da razmrilanom sačuvaš svoje remek-delo od zaborava.

GANADRA: Zbog čega, gospodaru, izviruješ u svetlarnik?

ARHI ĐERA (*dolazi iz toaleta k njima*): Gledao sam hoće li nam kakvo rešenje pasti s neba.

ĆOSA: On smišljeno pred nama izigrava majmuna.

ARHI ĐERA: Vani je krv i oganj. Pod vedama se ledi pogled.

GANADRA: Zavesa je već pala, Arhi Đero. Ti glumiš u prazno.

ARHI ĐERA (*snizi ton*): Ovde mi je među vama ipak kud i kamo toplijie.

ĆOSA: Duguješ nam odgovor na postavljeno pitanje, gospodaru.

ARHI ĐERA: Ne očekujte, valjda, od mene da hvalim bilo koga i poklanjam veru bilo čemu.

JOJLA (*dolazi k svesti*): Ne svadajte se, deco, ja sve svoje odnosim sa sobom. Dajte mi samo ožicu vode s kapkom valerijana.

GANADRA: Šta je ona cele noći radila s tobom, gospodaru, kad ovako jadno izgleda?

ARHI ĐERA: Odavala se nacionalističkom pijanstvu uz goč i zurle.

ĆOSA: I zbog toga li sad diše kao u poverenju.

ARHI ĐERA: Pitajte je, ja nisam u njenoj koži.

JOJLA: Vi ste, deco, odande odakle sam i ja isterana.

GANADRA: Je l' iz Evropske zajednice?

ĆOSA: Zašto joj pada glava? O čemu se radi?

ARHI ĐERA: O parlamentarnoj spračini i sveopštoj pljački razbucane države.

GANADRA: Otimajući joj zadnje reči iz usta, gospodaru, ti se zverski okorišćuješ njenim mukama.

ĆOSA: Da li da pokušamo nešto s veštačkim disanjem?

ARHI ĐERA: Radi se, ja vam rekoh, o neodlučnoj

pomirljivosti zbumjene svetine.

JOJLA (*zavapi*): Kuku meni priopštenoj.

ĆOSA: Hoćemo li skrštenih ruku gledati kako je smrt odnosi?

JOJLA (*zavapi*): Kukala mi osobenost na bunjištu.

GANADRA: Donesi jastuke, Ćoso, da joj podizanjem pleća olakšamo uzdisanje. (*Jojja krkla*.)

ARHI ĐERA: Potrajaće to još neko vreme, žilava je ona kokoška.

JOJLA (*zavapi krčeći*): Dva mi puta oči zatajile.

GANADRA (*izbezumljeno*): Brže, Ćoso, brže sa tim uzglavlјima.

ĆOSA (*dovuri s jastucima i podmeće ih pod Jojlina pleća i glavu*): Ona se guši u suzama.

JOJLA (*zavapi krčeći*): Na svetlosti i u pomračini.

ARHI ĐERA (*Ganadri i Ćosi koji se uzurbano motaju oko stola na kojem leži Jojla, ne bi li je što bolje ugnjezdili*): A što toliko žurite?

GANADRA: Zato što nam je nelagodno biti tako dugo nemila žgadija u pogrebnoj povorci gamižućih buba.

ARHI ĐERA: Ha. Rovaca i kotrljana. Kakav prizor. Prekrasan. Za pobluvati.

ĆOSA: Je l' ti ovako lakše uzdignutoj, kevo, umreti?

JOJLA (*krči i škripi*): Neznanje me podmuklo načelo, a saznanje načisto dotuklo.

GANADRA: Ne moraš se ti naprezati, stara, ako te i govor umara.

ĆOSA: Nama je dat nemušt jezik, umemo ti mi sve i sami pročitati s naboranog lica.

JOJLA (*krči i škripi*): U toku noći sam imala tu nesreću da ga sagledam ogoljenog pred razjarenom ruljom.

ARHI ĐERA: Nećete od nje ništa novo čuti o meni što i sami već do sad niste znali.

GANADRA: Pst.

JOJLA (*krči i škripi*): On nije đavo po meri naših ideja o đavolu.

ARHI ĐERA (*unervožen*): U našoj aferi je najvažnije bilo da ste vi ono što je meni u mom biznisu bilo neophodno.

JOJLA (*krči i škripi*): Niti je on maljav, niti ima paroše, ni rep, ni kopita ispod kojih sevaju iskre.

ARHI ĐERA (*unervoženo*): Prema postignutim rezultatima ne može se reći da mi nismo bili jedan uigrani tim.

GANADRA: Stavi mu, Čoso, šaku preko gubice.

ARHI ĐERA (*ubrzano od nervoze*): Stepen naše složenosti je, takođe, bio na najvišem nivou.

ĆOSA: Ideš mi na živce. Gurnuću ti u čeljust servijetu. (*Gurne Đeri u usta zgužvanu salvetu.*)

JOJLA: Sve je on te rekvizite, plastrone s rukama, priveske, nakitnjake i paroščice, kupio o pokladama u supermarketu za Pepeļjavu sredu.

GANADRA: Kako je sva ta kičerajska opsena jeftinih andramolja, pitam se u čudu, prošla kod nas nezapaženo.

JOJLA (*krči i škripi*): Slabi su ljudi i neotporni pred prostačkom nametljivošću petparačkih šarada, cirkuskih trikova i gromoglasne halabuke. (*Đera pode ka toaletu.*)

ĆOSA: Kuda ćeš ti, đavole? (*Đera mumla i mlatara rukama.*)

GANADRA: Pusti ga neka obavi potrebu, držaćemo ga na oku. (*Đera brže-bolje odjuri.*)

ĆOSA (*dobacuje za Đerom u odlasku*): Ali ako pokušaš da izvadiš salvet iz usta, ja ću ti u gušu sasuti rastopljeni pečatni vosak.

GANADRA (*Jojl!*): Ode, kevo, đavo, da se popiški.

JOJLA (*guta knedlu i piskuće*): Ko, bre, đavo? On. Hitler, Atila, Neron, Napoleon, Krez, Musolini, Truman i Kaligula, Kicoš Mata i balavi Đura. Nije nego. Šest komaraca, Pet pobesnelih kerova. Četiri vaške. Tri mrava. Dva crva i

jedna grnjida. Sks. Kralj. Predsednički kandidat. Suveren u nokširskom okviru i mesija na televizijskom ekranu. Za krepati od jetkog smeha i žući. Pitanje je da li su oni i prašina s kopita đavolove šegrtarije.

ĆOSA: Ali ako nisu oni, kevo, koji su onda? Koče li noćas u ovoj Valpurgijskoj noći?

JOJLA: Reče: ako razvijena civilizacija ne može bez duboke spoznaje ...

GANADRA: Pretpostavimo da ne može.

JOJLA: Ako duboka spoznaja ne može bez dobrog mišljenja ...

ĆOSA: Recimo, da ne može.

JOJLA: Ako dobro mišljenje ne može bez stalne sumnje ...

GANADRA: Izgleda da ne može.

JOJLA: Ako stalna sumnja ne može bez preterane đavolske radoznalosti ...

ĆOSA: Pitanje je da l' može ako mora.

JOJLA: Onda su đavolovi šegrti na ovoj zemlji bili Platon, Bah, Đordano Bruno, Gete, Njutn, Euklid, Gogoљ, Leonardo da Vinči, Kopernik, Aristotel, Šopen, Kant, Rembo, Dis, Betoven, Pitagora, Ruso, Darwin, Šekspir, Lomonosov, Hegel, Puškin, Lajbnic, Evripid, Dekart, Sofokle, Ajnštajn, Rembrant, Šaljapin, Didro, Van Gog, Marks, Šagal i Dostojevski.

ARHI ĐERA (*bane iz toaleta držeći pantalone još u rukama*): A ja?

JOJLA: Ti si šegrtovog šegreta šegrt.

ĆOSA: I gde ti je servijeta iz usta?

ARHI ĐERA: Progutao sam je nakanjujući se.

GANADRA: Smrzotino božja. (*Arhi Đera se stresa.*)

JOJLA: Pa kad je bez unutrašnje topline, on mora.

ĆOSA: Šta mora?

GANADRA: Reci, mučeniče.

ARHI ĐERA: Da se lepim uz ljude. Oni mi dodu ko grejno telo. Švedska tabla. Kapitalistička imitacija socijalizma.

ĆOSA: Zar tebe, gospodaru, nije grejalo sunce?

ARHI ĐERA: Jeste, ali samo spolja. Površno.

GANADRA: Onda da mu se ne zahvaljujemo u tvoje ime.

ARHI ĐERA: Nemojte, ako vam se neće.

ĆOSA: I šta ti onda još čekaš ovde?

ARHI ĐERA (*pokazuje na Jojlu na stolu*): Da odumre stara. He, he.

GANADRA: Nama se zbog toga srce cepa, gospodaru, a ti se rakoljiš.

ARHI ĐERA: A što i ne bih. Umirali su čitavi mnogo vredniji narodi i pre nje.

JOJLA: Ne uzimajte vi, deco, moju smrt previše k srcu.

ĆOSA: Ne govorи to, stara, raspklačeš nas.

JOJLA: Moram da napravim mesto nekome ko tek čeka da dođe na ovaj svet.

GANADRA (*prasne na Arhi Đeru*): Hoćeš li je već jednom uzeti, ledeni monstrume? (*Arhi Đera stane da cupka oko stola na kojem visi Jojla i da vitla praznom vrećom*.)

ĆOSA: Što vitlaš tom džakuljom?

JOJLA (*zavapiј*): Zgrabi me. Zgrabi me.

ARHI ĐERA: Otkud vi znate da ja to mogu?

GANADRA (*ustremljuje se na Arhi Đeru*): Čupaj joj dušu. Čupaj, sadisto.

JOJLA (*zavapiј*): Ponesi me. Odnesi me.

ARHI ĐERA: A šta ako ja svoju ograničenu moć pravdam tobоžnjom nasladom koju mi pružaju tude patnje i strah.

ĆOSA: Treba li da kleknem pred tobom da joj prekratiš muke. (*Pada pred Arhi Đerom na kolena*.)

ARHI ĐERA: Uostalom, možda je ona besmrtna.

JOJLA (*čistim, smirenim tonom*): Vreme našeg trajanja posle smrti mesec ili dva, do četiri-pet godina, ili šest-sedam vekova, maksimalno desetak-dvadeset milenijuma.

GANADRA: Ona još govori.

JOJLA: To je ta čovekova besmrtnost po svojim mogućnostima ograničena neumoljivim ljudskim zabavrom.

GANADRA: Nikada joj glas nije bio umilniji.

JOJLA: Jer, naša je večnost kratkotrajna, rekao je vilin-konjic završavajući sve te posthumane kerefeke u jednom danu, sve skupa.

GANADRA: Ona je sklopila oči. (*Svetlo lagano, skoro neprimetno, trne, što sve prisutne čini bojažljivim i usporenim*.) Dajte sveću. (*Ćosa brzo donosi zapaljenu sveću u svećnjaku*.) Na kolena. Svi na kolena. Srbija je na umoru.

ĆOSA: I šta ćemo mi sad?

GANADRA: Da blenemo u mraku.

ARHI ĐERA: Čovek i u mraku zna odakle je šupalj.

ĆOSA: Šta reče ti, nečastivi?

ARHI ĐERA: Rekoh: mogli bismo nas troje nešto i da pregrizemo za pokoj duše. I otvorite malo prozor, poješće nam ta sveća sav kisik.

GANADRA (*otvara prozor*): Zar da se gostimo u ovome pretužnom času.

ARHI ĐERA: Dupe ne zna za tugu.

ĆOSA: Izgleda da onaj s Bulbuldera još drži opelo. (*Polako probija Čorbina pesma: Zbogom Srbijo*.)

GANADRA: A ako ti se njena duša, gospodaru, istrgne iz te vreće.

ARHI ĐERA: Neće. Čvrsto sam je ugovorom svezao za
tmicu i pokornost. Neka joj je vaša pažnja prosta. (*Okreće
zadnjicu naspram sveće.*) Sad je svega dosta. (*Prdne i
ugasi sveću. Mrak u kojem zagrmi Čorbino: Srbija,
zbogom.*)

BELEŠKA O DRAMI

Šegrt i grejno telo je naizgled scenska alegorija, koju pisac, na sebi svojstven način, označava kao «scensku zbrku za litiju i opelo s napomenom», a koja se veoma brzo otkriva kao jasan politički teatar. Toj «scenskoj zbrci» Popović naročito doprinosi i dejstvujućim licima i čudnim odrednicama koje idu uz njih. Evo ih redom:

Jojla, Ravijojla

Ćosa, džin

Ganadra, premerljiva

i Arhi Đera, smrzoje.

Ko su ti likovi?

Najtačniji odgovor daje Ganadra (govoreći o svom gazdi Arhi Đeri) koja kaže:

Biće da trguje ljudskom nesrećom kad je za pomoćnike iskupio nas s koca, konopca i iz lonca.

I zaista, u jedan apartman «hotela de luks klase», Arhi Đera, budući mesija, demonskog lika, okuplja svoj izborni štab i šalje ih na radne zadatke ...

U kompozicionom smislu komad se sastoji iz dva jasno odvojena dela, koja pisac odreduje kao Litiju i Opelo.

U prvom delu, sa podnaslovom, tačnije epigramom «me treba ljudi preterano zastrašivati varvarstvom, jer je ono njihova mladost», pisac nas upoznaje sa likovima, sa njihovim, pa i našim tužnim sudbinama, i nagoveštava tragičan rasplet u kojem smo, svako na svoj način, takođe, učestvovali. Drugi deo, označen rečima «u osnovi svih ugovora s pakлом, leži konačan pad», napisan je zgušnutuje, ali i oporije, i teče u jednom nezaustavljivom ritmu ka konačnoj katastrofi ...

Šegrt i grejno telo poseduje sve one odlike prepoznatljive dramaturgije kojom je pisac, krajem šezdesetih, čvrsto zakoračio u sva srpska pozorišta. Tu je, pre svega, njegova prepoznatljiva leksika kojom snažno iscrtava svoje karaktere, dajući im bogat kolorit raspojasane malogradanske zbrkanosti. Jezik kojim govore njegovi junaci je nemoguća konstrukcija uličnog slenga i burazerskog nju primitivsa, koji sa scene izgovoren postaje uverljiv, gotovo verodostojan, ali i smešan do bola ...

I u ovom komadu ćemo naići na povremena, čini se zbrdozdolisana nabranjanja, koja se u čitanju moraju više

da slušaju kao muzika, a manje da razaznaju kao značenje, jer je i njihova upotreba u funkciji postizanja farsične začudnosti, a manje realistična dramska potka. *Šegrt i grejno telo* je važan komad u celovitom razumevanju dramaturgije Ace Popovića, njegove idejne i političke borbe i njegovih svetonazora, ali i naših političkih i moralnih posrtanja.

BRANKO POPOVIĆ

(Odlomak iz referata *Prikazanje nepoznatog davoljog šegrta* koji je izlagan na Tribini 50. Sterijinog pozorja (2005) posvećenoj delu Aleksandra Popovića)

SUMMARY

As in some earlier instances, the main topic of our *Theatrical History /Reappraisals* was not chosen due to reasons of "anniversary nature", but was simply drawn from the current Serbian theatre practice. Serbian theatre has recently seen a renewal of interest in the works of one of the leading Serbian playwrights of the second half of XX century, Aleksandar Popović, after a period of neglect following his death in 1996. The most of the credit for this renewed interest goes to director Egon Savin who staged two plays by Aleksandar Popović, *Lethal Motor Sports* and *Pig Father* in relatively short time and with considerable success (both plays participated in the 50th Sterija's pozorje and won two and three awards respectively). It is thus quite logical that we should introduce this topic in the article entitled "Aleksandar Popović: New Readings" with the thoughts of Egon Savin himself on the peculiarities of Popović's drama and the position of his opus in the context of contemporary Serbian theatre.

Along with theatrical practice, it was Serbian literary and theatrical theory which has recently offered some new and intriguing views on Popović's drama works. For this issue we have selected a study entitled "*Pig Canter* by Aleksandar Popović Farce as A Way of Resemantization of An Ancient Story" by Ljiljana Pešikan-Ljuštanović. The text discusses some of the ways in which works of verbal folk literature and the non-verbal models they are founded on are reflected in Popović's drama. Farce *Pig Canter* is therefore examined as a parody resemantization of the folk epic poem *The Jakšić Family Division* in terms of its plot, character development and meaning.

Since the publishers' interest in Popović's works preceded that of theatrical practice and theorists, we asked Radomir Putnik, editor of the great writer's collected works, to describe all the challenges he had encountered in reconstructing this opus, whose volume and lack of system was simply *legendary*. This topic is rounded up by a piece on Popović's favourite actress, Ružica Sokić, reminiscing on their work together and revealing, among other things, the creative and production challenges they were faced with working on their last joint project - a play entitled *A Proper Well*.

In our **Museum Chronicle and Essays** section, Vida Ognjenović writes about the exhibition entitled *The Ljubomir Simović Travelling Theatre Company* (author: Olga Marković, The Museum of Theatre Art of Serbia) devoted, she says, to the phenomenon of endurance of this writer's theatrical work, and his opus. There hardly passes a season without a single performance of at least one of Simović's works, and a documented review of performances in the catalogue testifies, among other things, to the fact that the works of this author have been translated and staged in foreign theatres much more frequently than is generally known in Serbia. From a flurry of other Museum activity, we have selected an interview with director Nikita Milićević, conducted by Feliks Pašić, continuing our *A Talk With an Artist* series. Ognjenka Milićević brings an interesting review of a comprehensive and analytical Russian periodical *Mnemosine*, devoted to the important and numerous activities of Russian theatre emigrants, in which an important part is given to the work of Yuri Rakitin in Belgrade and Novi Sad.

Article entitled *Theatre and Metaphysics* by Novica Milić introduces the topic of the intertwining of philosophical contemplation and theatrical creativity in our **Theatrical Aesthetics** section, to be continued in the following issues of our magazine. This very broad field has, in extremely provisional terms, two basic aspects: the influence of philosophical concepts of contemplation on the theatre, and on the opposite pole, the use of "theatrical allegory" in defining philosophical ideas. The most important "theatrical allegory" in the histo-

ry of philosophy will probably be Plato's "cave allegory", the main point of departure for this article, which gives a very studious analysis of the interrelation between theatrical paradigms and the main ideas of Western European metaphysics, both in the period of Plato and Aristotle, and in Classic German Philosophy.

Since the previous issue of *Teatron* magazine, a special issue devoted to the celebration of the 50th anniversary of Sterija's pozorje created in cooperation with the *Scena* magazine, did not feature our standard sections, reviews of the drama, dance and opera production in the contemporary Serbian theatre must needs cover the most of last theatre season, and we therefore carry more articles than is ordinarily the case. However, regardless of the increased "volume", there had to have been some sort of preliminary selection. We thus selected the plays which, no matter their final results, represented ambitious artistic projects during the period. In addition, when it comes to drama theatre reviews, we continue the trend of promoting younger generation authors, some of whom are already renowned critics, while others are still studying dramaturgy at the Belgrade Drama Art Faculty. Our section on the drama theatre carries reviews by Bojana Janković (*Italian Night*, Yugoslav Drama Theatre), Slobodan Obradović (*King Lear*, Atelje 212), Ana Tasić (*Locusts*, Yugoslav Drama Theatre), along with a summary review of the plays performed at the 50th Sterija pozorje, written by Ljiljana Pešikan-Ljuštanović. In the sphere of dancing, we have chosen *Listen to Who is Singing* of the National Theatre Belgrade, which caused great public interest (article by our resident critic Milica Jovanović). Gorica Pilipović analyses two operas, *Masquerade* and *The Bat*, establishing a certain "comparative connection" between them, as one reaffirms the conservative orientation of Serbian opera while the other implies certain aesthetic distancing from it.

Our **Book Reviews** section presents *A Brief History of Serbian Theatre (XIII-XXI centuries)* by Petar Marjanović, the work considered by Nebojša Romčević to be "undoubtedly one of the most important, and certainly the most needed books of Serbian theatrology".

Romčević also writes that the book is ancient in terms of not just its aesthetic, but its ethical nature as well, while at the same time it is a book for the new millennium, re-examining old prejudice and speaking freely on hitherto taboo topics. We are sad to announce that a lot of our colleagues passed away between the two issues of *Teatron*, and we pay our respects to them in our **In memoriam** section.

Eminent Slovak theatre critic Romana Maliti writes about the challenges awaiting contemporary Slovak theatre in *Contemporary Stage*. As the main reasons for the crisis of theatrical production in the country, she lists the absence of the change of author generations, commercialization, non-creative staging and direction, little activity by alternative artists, and the prevailing cultural policy in the country. Ivan Medenica is the author of the text on the play *Tiso*, which was awarded the title of the best Slovak drama last season at the last International Theatre Festival in Nitra, a play which provides documentary provocative treatment of an, in the social sense, very provocative subject – the historical role of Jozef Tiso, President of the Independent Slovak Republic during World War II, and thus a German collaborationist. This issue of *Teatron* ends with a play which we believe will create interest in our theatrical community: the play entitled *The Apprentice and the Heating Source* by Aleksandar Popović, which has never been published or performed prior to this.

Prevela na engleski
IVANA ČORBIĆ

KSENJAJA RADULOVIĆ AND IVAN MEDENICA

Veliki pisci, veliki naslovi...
U stvari, najteži. Tome su me učili.
Sada ja to pričam svojim studentima:
jedino na najtežim stvarima napreduješ.
Kada se lomiš,
tražiš rešenje, misliš, mučiš se,
pokušavaš da shvatiš
šta je ispod prvog sloja,
tada treniraš mozak na jedan drugi način.
Sećam se, dešavalo mi se
da sedim sam u sali pre probe i mislim:
Šta će sad kad dodu glumci?
Odakle da krenem?
Kako bi bilo dobro da neko otkaže,
ne dode, da dobijem još jedan dan,
da smislim neke stvari.
Danas mi je jedino to izazov:
što teže, to bolje,
jedva čekam da počne proba.
Ponekad mi se čini da reditelju
za ove površne stvari, koje sve više igramo,
ako je vešt, zanatski vešt,
ne treba više od pet-šest proba.
Tu i nema ozbiljnog rediteljskog posla.
Nešto malo ubrzate, ubacite neku zanimljivu,
maštotitu rekvizitu, tačnu pauzu
i - to je to, ništa posebno.
Pravi rediteljski posao je mnogo više.
To je ozbiljan posao,
i vrlo težak posao,
za koji je potreban poseban dar.
...Postoji samo jedna jedina pravda
u ovom poslu. Vi dodete ispred glumaca,
na probu, oni stanu tamo,
preko puta vas, kao naša publika večeras,
i čekaju šta ćete reći.
Istog časa kada lupite glupost,
oni to negde unutra zabeleže, i čekaju...

Nikita Milivojević
REDITELJI SU SREĆNI LJUDI
(razgovor s Feliksom Pašićem)

