

TEATRON¹³³

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST





TEATRON

133

Zima 2005

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 133

Godina XXX

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Izdavač

Uredništvo

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Ognjenka Milićević

Gospodar Jevremova 19

Vladimir Stamenković

e-mail: mpus@eunet.yu

Nenad Prokić

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

Đurđa Suša

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Grafičko oblikovanje:

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Tatjana Simonović Ljubomirova

Dizajn korice:

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Jezička redakcija

Ljubica Marjanović

Štampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno decembra 2005.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije



UVODNIK 5

ISTORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA	Stefan Stefanović: jubilej pisca jedne drame Nebojša Romčević, <i>Smert Uroša petago, Stefana Stefanovića</i> 7 Mira Erceg, <i>Sen Očeva, rad na predstavi 'Smert Uroša Petago'</i> 13 Slavica Vučković, <i>Na svakog doba polzu</i> 27
HRONIKA MUZEJA I OGLEDI	Irina Subotić, <i>Odelo otkriva čoveka</i> 33 Feliks Pašić, <i>Da nije pozorišta ne znam šta bih, (razgovor s Dragom Mićanovićem)</i> 37 Jovan Ćirilov, <i>Kritičar u zenitu</i> 49
TEORIJA	Žak Derida, <i>Nepravovremen i aforizam</i> 53

HRONIKA SAVREMENOG POZORIŠTA	Ian Herbert, <i>Bitef 2005</i> 65 Bojana Janković, <i>Borba protiv osvete</i> 71 Ana Tasić, <i>Let iznad kukavičjeg</i> 75 Olga Dimitrijević, <i>Kiseonik</i> 79 Gorica Pilipović, <i>Dva lica operskog Bemusa</i> 81
PRIKAZI KNJIGA	Aleksandra Jovićević, <i>Postdramsko kazalište</i> 85 Jelica Zupanc, <i>Čovek za sva doba</i> 89 Svetozar Rapajić, <i>Studije o Faustu i Hamletu</i> 93
IN MEMORIAM	Olga Savić, <i>Ljuba Tadić (1929–2005)</i> 99 Svetozar Cvetković, <i>O njemu je lepo čutati</i> 101 Pavle Ugrinov, <i>Lice i likovi Ljube Tadića na malom ekranu</i> 104
SAVREMENA SCENA	Majkl Koveni, <i>Pesnik smrtonosnih nijansi</i> 109 Periša Perišić, <i>Sobe sećanja</i> 117 Momčilo Kovačević, <i>Pinter na našim scenama</i> 123 Filip Vujošević, Халфлајф, 127
SUMMARY	155



Za razliku od nekih ranijih slučajeva, u ovom broju *Teatrona* neposredan povod za temu rubrike *Istorija pozorišta/preispitivanja* je klasičan, jubilejski: dvesta godina od rođenja Stefana Stefanovića (1805–1826). Dramom *Smert Uroša Petago*, jedinom koju je stigao da napiše u svom tragično kratkom životnom veku, Stefan Stefanović da ostao upamćen kao jedan od utemeljivača žanra tragedije u istoriji srpske dramske književnosti. Iako bi ovaj bihnerovski kratak život, u kombinaciji s odgovarajuće kratkim i značajnim umetničkim delom, bio dovoljan povod za naš temat, ipak smo, i ovog puta, tražili i neke dodatne, iz savremene pozorišne prakse proistekle, razloge za vraćanje u najdalju istoriju srpskog teatra. Naravno, taj razlog nam je pružila poslednja, veoma provokativna i smela postavka ove drame u Centru za kulturnu dekontaminaciju, a u režiji Mire Erceg (2001). Zato je noseći tekst ovog temata upravo «rediteljska eksplikacija» Mire Erceg; odnosno, jedan obiman i intimno intoniran esej o svim fazama rada na predstavi, sa naglaskom na veoma studioznoj, multidisciplinarno zasnovanoj analizi drame (nacionalna drama, Jung, srednjovekovno fresko-slikarstvo ...); posebna vrednost ovog teksta je osvrt na dramatično vreme u kome je predstava nastajala (jesen 2000. godine), na ulogu koji su te okolnosti spontano dobijale u oblikovanju rediteljskog koncepta.

Uvodni tekst temata je značajna teatrološka studija Nebojše Romčevića o *Smerti Uroša Petaga*, u kojoj autor sagledava Uroševu situaciju u komadu kao svojevrsnu tragediju odrastanja, ali iznos i utisak o Stefanovicevom složenom, nimalo apologetskom odnosu prema nacionalnoj istoriji, koji potpuno odgovara i povećenom stvarlačkom impulsu Mire Erceg. Ovaj blok zatvara tekst Slavice Vučković u kome je, novinarski po uzadano, dat pregled recepcije, s izvodima iz kritika, svih izvođenja Stefanovićeve drame u protekla dva veka, a kojih nije bilo tako mnogo.

U rubrici *Hronika muzeja i ogledi*, kao i obično, pratimo izbor iz recentnih događanja u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije. Tako, o izložbi *Ljiljana Dragović – kostimograf u teatru* (autor: Mirjana Odavić) piše istoričarka umetnosti Irina Subotić; iz ciklusa Razgovor s umetnikom (sagovornik: Feliks Pašić), ovaj put smo odabrali glumca Dragana Mićanovića, koji na našim pozornicama trenutno igra čak nekoliko izrazito zahtevnih i značajnih uloga u delima klasičnih autora. Najzad, Jovan Ćirilov predstavlja *Pozorište u zenitu* Vladimira Stamenkovića, delo koje obuhvata Stamenkovićev izbor od pedeset predstava, a koje su tokom prethodnih pet decenija presudno uticale na formiranje i utvrđivanje ukusa i pogleda na pozorište autora knjige, ali i znatnog dela beogradske pozorišne publike. Ovaj prilog pruža zanimljiv uvid i u jedan višedecenjski plodotvoran

profesionalni odnos dve značajne ličnosti našeg teatra, odnos koji podrazumeva uvažavanje i pored izvesnih profesionalnih neslaganja.

Od ovog broja temat koji se bavi opštim, teorijskim pitanjima iz oblasti pozorišne umetnosti menja naziv; on će se odsada zvati samo Teorija, što nam omogućava da, u njegovom okviru, objavljujemo najrazličitije teorijske pristupe i teme, čak i one koji imaju rubnu poziciju, ili čak izlaze iz okvira klasične teatrolologije. U skalu s tim, u ovom broju nastavljamo da se bavimo odnosom filozofije i pozorišta, najprije postavljenim i sagledanim, te objavljujemo esej Žaka Deride, u veoma inspirativnom prevodu Sanje Todorovića, koji ima za polazište Šekspirovu tragediju *Romeo i Julija*. Iako je reč o tipično deridijanskom tekstu, u kome je Šekspirovo delo samo inspiracija za samosvojna filozofska razmišljanja, verujemo da pojedini dečki ovog teksta (oni o usudu Romeovog imena, kao i oni o motivu paradoksalnog „nadživljavanja“: dvoje ljubavnika koji su oboje dočelaki smrt onog drugog), mogu biti vrlo zanimljivi i značajni i za ljude pozorišta. Ovaj tekst objavljujemo u znak sećanja na Deridu (umro je pre godinu dana), čije je veliko filozofsko delo imalo, iako ta tema nije dovoljno ispitana, i bitnog uticaja na savremeno promišljanje teatra.

Pozorišna kritika je, u rubrici *Hronika savremenog pozorišta*, zastupljena sa nekoliko tekstova i autora, prevašodno mlade generacije. Uvodni tekst je, u određenom smislu, izuzetak; reč je reprintu sveobuhvatnog, pregnantanog i analitički izoštrenog prikaza 39. Bitefa, izvorno objavljenog u engleskom časopisu *Theater Record*, čiji je autor kritičar Ijan Herbert, inače član žirija ovogodišnjeg Bitefa. Poslednji Belef pokrivamo prikazom predstave *Kiseonik*, koja je nedavno imala i svoju «zimsku» premijeru u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, a autor teksta je studentkinja dramaturgije Olga Dimitrijević. Još jednu predstavu JDP-a prikazujemo u *Teatronu*, a to je takođe koprodukcija s letnjim festivalom, ovog puta Grad-teatrom iz Budve – *Hamlet* u režiji Dušana Jovanovića (tekst je napisla Bojana Janković). Ana Tasić piše kritiku projekta *Let iznad kukavičjeg gnezda*, čiji je umetnički rezultat, kako smatra naša saradnica, bio znatno ispod komercijalnog. Pregled festivalskih aktivnosti i/ili produkcija završavamo osvrtom Gorice Pilipović na dve operске predstave s ovogodišnjeg Bemusa, *Hofmanove priče* i *Orfej i*

Euridika, koje su, prema mišljenju autorke, ostvarile različite umetničke rezultate.

Zadovoljstvo nam je što u ovom broju možemo da prikažemo više knjiga iz oblasti teatra nego obično. Aleksandra Jovićević prikazuje kapitalnu knjigu nemačkog teatrologa T. H. Lehmana *Postdramsko pozorište*, objavljenu u srpsko-hrvatskoj koprodukciji, koja pruža pregled najradikalnijih praksa savremenog teatra, onoga koje se potpuno emancipovalo u odnosu na klasičan pojam drame. Jelica Zupanc piše o knjizi sabranih kritika Sloboda-na Seleniča, koju je priredio Feliks Pašić. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića iz Sremskih Karlovaca objavila je, u toku ove godine, dve veoma značajne studije o remek-delima svetske drame, klasičan i bazičan psihanalitičku esej o *Hamletu* (*Hamlet i Edip Ernesta Džounsa*) i jednu od najsavremenijih i najznačajnijih studija o Faustu („*Sve je velociferski*“ ili *Geteovo otkriće usporenosti* Manfreda Ostena); Svetozar Rapajić piše, s puno znanja i razumevanja, temeljiti prikaz ovih dela.

Između dva broja našeg časopisa, preminuo je jedan od najvećih srpskih i jugoslovenskih glumaca Ljuba Tadić (1929–2005). U rubrici *In memoriam* Olga Savić se seća kako je Tadić u svojim ulogama umirao na sceni, Pavle Ugričev analizuje veliki broj njegovih televizijskih uloga, a o svojim profesionalnim i prijateljskim odnosima s velikim glumcem piše i njegov mlađi kolega Svetozar Cvetković.

Posle Stefana Stefanovića, Žaka Deride i Ljube Tadića, još jedna značajna ličnost dobila je središnji prostor u ovom broju *Teatrona*; reč je o ovogodišnjem dobitniku Nobelove nagrade za književnost, Haroldu Pinteru, drugom uzastupnom dobitniku ove nagrade koji je, prevašodno, dramski pisac. U okviru temata *Savremena scena*, ugledni engleski kritičar Majkl Koveni piše, specijalno za naš časopis, panoramski tekst o Pinterovom delu, a kroz prizmu njegovog, politički vrlo angažovanog, govora sa dodele Nagrade. O dva bitna motiva Pinterove poetike govori tekst Periša Perišića, dok se Momčilo Kovačević bavi inscenacijama ovog pisca u našoj zemlji. Časopis zatvaramo dramom Filipa Vujoševića, ХанФлайф, koja, prema našoj oceni predstavlja istinitu – ali i sveprisutnim trendovskim pristupima neopterećenu – priču o odrastanju adolescentske generacije u današnjem Beogradu.



STORIJA POZORIŠTA / PREISPITIVANJA

SMERT UROŠA PETAGO STEFANA STEFANOVIĆA

Tinteresovanje za sudbinu «nejakog cara» Uroša V nastaje još od *Žitija Cara Uroša* patrijarha Pajšija iz 1642, pa se potom razvija kroz brojne povesnice (grofa Đurđa Brankovića, Zaharija Orfelina, Gavrila Stefanovića Venclovića, a naročito *Istoriju raznih slovenskih naroda* Jovana Rajića). Nakon prenošenja moštju iz Nerodimlja u Vojvodinu, u manastir Jazak (1705. godine), formira se kult cara Uroša. Kroz čitav 18.vek, preplitanjem tradicije narodne poezije i legende, stvoren je obrazac, sasvim naročit i različit od ostalih ukorenjenih u srpsku istoriju. Ličnost Uroša V je tako u predanju sačuvana kao neherojska, ili, tačnije, figura koja nije herojska u tradicionalnom smislu. Mit ne slavi njegovu fizičku snagu ili vojne uspehe, već pravo na slabost. Legitimitet koji je Urošu dalo narodno stvaraštvo omogućio je da se on pojavi u predromantičarskoj mitologiji kao protivteža obrascu ratničkog i osvajačkog

(danas bismo rekli «mačioističkog») principa, najčešće oličenog u liku cara Dušana Siłnog.

Može se reći da upravo antipodi «nejaki» i «silni», a u odnosu oca i sina, jasno odslikavaju i osećanje generacija, ne samo prve polovine 19. veka, koje su sebe u poređenju sa idealizovanim precima doživljavale kao «nejake» i nedostojne. Teret nedostojnosti i iznevremenih očekivanja predaka, duga i dužnosti prema njima, nosili su svi romantičari, kako u umetnosti tako i u politici.

Ličnost cara Uroša V se iz istorije i narodne pesme preselila i u dramsko stvaralaštvo, gde je nastavila da obavlja istu funkciju, u izošterenom i manje dvosmišljenom vidu. Paralelno sa kosovskim mitom, koji veliča romantičarske topose otadžbine, slave i nacije, nastaju drame koje se bave smrću nejakog vladara, dajući legitimitet jednom drugačijem pogledu na život. Možemo ići tako daleko pa ustvrditi da se kroz lik Uroša u našu romantičarsku tragediju probijala ideja budućeg građanskog, deheroizovanog društva i modernog sistema vrednosti. Sukob na liniji Dušan – Uroš u dramama Manuila Kozačinskog, Stefana Stefanovića, Matije Bana, Dragutina Ilića ili Milutina Bojića može se razumevati kao neprekidan (i danas prisutan) rivalitet dva pogleda na stvarnost: nacionalnog i individualnog.

Ne možemo znati koliko je srpska drama izgubila preranom smrću Stefana Stefanovića (1806 – 1826), ali na osnovu njegovog dramskog jedinca i siročeta *Smerti Uroša Petago* (1825) sa lakoćom i gorčinom konstatujemo da je njegov umetnički potencijal bio ogroman. S gorčinom, naravno, smatrujući da je smrt mladića po sebi strašna, a smrt izuzetno talentovanog čoveka uz to i nepravedna. Ne možemo se oteti utisku da puni značaj ove tragedije još nije prepoznat u celosti; možda zbog glomaznosti, a možda i zbog predrasuda prema piševoj mладости, Stefanovićeva drama je tek u novije vreme, zahvaljujući hrabrosti rediteljke Mire Erceg i Centra za kulturnu dekontaminaciju, privremeno otrgnuta iz zaborava.

U ovom tekstu pokušaćemo da ukažemo na neke aspekte ove drame koji su izmicali pažnji, a za koje ve-



Grobno mesto
Stefana Stefanovića
u Novom Sadu

rujemo da daleko prevazilaze protoromantičarske šablone i čine stvari kvalitet dela.

Kritika se slaže da je Stefanović, stvarajući ovu tragediju, bio pod Šekspirovim i, delimično, Šilerovim uticajem. Šekspirovi uticaji su vidljivi u načinu na koji je tretirana tema vlasti, upotrebi otvorene dramske strukture, tehnikama karakterizacije likova i manihejskoj podeli sveta. Šilerov uticaj je vidljiv u tipologiji negativ-

nih junaka (pre svih Arsojevića) i kori
govornih obrazaca.

Stefanović koristi niz Šekspirovih opusa: pojava očevog duha, scena Uroševog ludila u prostoriji, unutrašnji razdor glavnih junaka, jagovska djedova nesigurnost u liku Arsojevića. Međutim, zanimljiv je način na koji Stefanović kombinuje šekspirovski i etos narodne pesme. su čeljavajući ih na način da glavni akteri Uroš, Vukašin, Jelisaveta, Arsojević pripadaju šekspirovskom etičkom kodu, a svi ostali likovi etičkom kodu narodne pesme. Ova druga grupa likova, sa Markom na čelu (uprkos njegovom sukobu sa Vukašinom) i Roksanom (takođe nema značajnih unutrašnjih dilema; etos njihovog sveta, kao uostalom sveta svekolike narodne epike, nedvosmislen je, jednostavan i rigidan; on počinje i završava se temama Srpskoga, časti i otadžbine. Njihovi motivi ne traže dodatna objašnjenja

U razmatranju ove teme, na površinskom sintagmatskom sloju teksta, kao osnovni sukob nam će se borba Uroša i Vukašina oko krune. Motivi likova su jasni, preuzeti iz tradicije istorijskih drama u kojima je carski presto epicentar radnje, podela na pozitivne i negativne junake uglavnom nedvosmislena, a sukob se razrešava najavom novog istorijskog ciklusa. Retorika je «počinjena» i patetična, sa mnogo «veličanstvenih» monologa. Tako posmatrana, i Stefanovićeva drama bi se preuklopila u korpus nemačkog baroknog *Trauerspiel-a* 17. i 18. veka, odnosno, uticaj Šekspira bi valjalo posmatrati kao posredan, propušten kroz prizmu nemačkih «žalosnih pozorja» i njihove percepcije Šekspira – šta više, kod Stefanovića se srećemo i sa dilemom prisutnom u tragedijama uzornog pisca ovog žanra – Andresa Gripijusa¹: da li je osnovna tema drame tiranija ili mučeništvo?

Međutim, ako komad čitamo pažljivije, a naročito ako se pozabavimo motivima Vukašina za činjenje, a Uroša na nečinjenje, videćemo da njihove priče na dubinskom, paradigmatskom sloju, teku paralelno, ne do dirajući se. Naime, i Vukašinova i Uroševa priča su za-

pravo dve strane istog sukoba, i to sukoba sa očevima: Vukašina sa Mrnjom, a Uroša sa Dušanom.

Jedan od najsnažnijih arhetipova našeg folklora, pa potom i istorijske svesti, jeste sveprisutnost predlaka koji, mrki i neblagonakloni, prosuđuju postupke potomaka. Potreba za zadovoljenjem ne sopstvenih, već ambicija predaka, stvara privid istorijskog kontinuiteta, gde je svaka generacija samo (sve slabija) karika u lancu. Na taj način prošlost dominira i u potpunosti određuje sadašnjost i budućnost.

Vukašin, čija je glavna osobina oholost, ima jedinstvenu priliku (o tome više puta govorio) da daleko nadmaši svoga oca, neuglednog Mrnja. Dokazivanje superiornosti je ona poluga koja Vukašina pokreće da čini stvari koje ni sam ne odobrava. Ali, ni on, kao ni Uroš, ne može da se otrgne i bude slobodan (ma kako se socijalno uzdigao nad ocem); koraci, koje čini u očajanju (demonstracija nekontrolisane moći), imaju za konačni cilj individualizaciju, makar i u demonskom obličju, pad kojim će se odlikovati od oca. Odnos prema ocu je «začin» svakog Vukašinovog postupka, koji kroz čitav komad pokušava da pokida te veze koje ga čine inferiornim u društvu «kolenovića» i da nateraju društvo da njega, Vukašina, prepozna kao jedinstvenog. Svakako, odnos prema ocu s lakoćom se može izjednačiti kao odnos prema Srpskemu, budući da i ono postoji isključivo u prošlosti; biti Srbin u tom kontekstu znači biti identičan precima, odnosno nemati svoj identitet. Zbog toga u Vukašinovim govorima nema pozivanja na ideju nacije, države ili istorije. Naprotiv, o svojim podanicima Vukašin govoriti kao o robovima, a jedino sebe oseća kao slobodnog. Na Vukašinovom primeru dolazimo do jednog od paradoksa budućih romanatičarskih tragičnih likova: prokletstvom do slobode. U tom smislu, Vukašin postaje tragička figura bliska čuvenim otpadnicima – od Molijerovog Don Žuana, preko Bajronovih Kaina i Đaura, pa sve do Lotreamonovog Maldorora, naravno, na proporcionalno nižem umetničkom nivou, ali sa jednakim osećanjem individualnosti.

¹ Gryphius, Andreas (1616 – 1664), najznačajniji pisac baroknih tragedija na nemačkom jeziku (*Leo Armenius*, 1646; *Carolus Stuardus*, 1649; *Cardenio und Celinde*, 1657).

Urošev sukob sa ocem Dušanom je još složeniji i, u našoj tragediji predromantizma i romantizma, Uroš predstavlja usamljenu figuru «neherojskog junaka», sliku koja nije toliko suprotna Vukašinu koliko ostalim srpskim arhetipskim velikašima (uključujući i Marka Kraljevića i Roksandru). Dok je Vukašinova volja usmerena ka tome da se razlikuje, Uroš je različit protiv sopstvene volje. Osnovna tema njegovog lika najavljenata već u prvoj slici, u opisu prostora. Dok Uroš mimo spava, iznad njegove glave su portreti Nemanjića, «a između svi' njih, Dušan Car celostasan, sav u oklopu, nad glavom Uroševom viseći, pada u oči» (I,1). Uroš je od prve scene pod neizdrživim pritiskom; nije to samo strašni pritisak očevog autoriteta, čak ni amaneta da se osloni na Vukašina, ili roditeljskog greha – oceubistva, o čemu će kasnije biti reči. Uroš je, pre svega, grubo proteran iz detinjstva u svet odraslih, njemu je dopala odgovornost prejaka za dečačku dob, ispunjenu pantofilskim iluzijama. S druge strane, on je jedini lik koji ima čiste ruke, pa time suštinski, zajedno sa Jelisavetom, suprotstavljen svima ostalima. Uz sve političke i istorijske konotacije koje drama nosi, ipak moramo reći da je, po nama, drama Uroša V drama o neuspelom odrastanju, možda protkana i piščevim gorkim iskuštvom.

Uroš žudi za detinjstvom, a najviše za slikom Vukašina koju nosi iz tog doba:

UROŠ: Zar si zaboravio srećno vreme nevina detinjstva kad sam oko tebe lebdio kao mladi golub oko svoje majke. Ti me u naručja bratska grliš, nosiš me u gradinu, dete si pokraj deteta, - i vencima me kitiš, i šarena leptira donosiš menidetu ljudopitnom. (III,2)²

Uroš žudi i za ljubavlju kojom je bio obasut u detinjstvu, ali i za očinskom figurom, koju pronalazi u liku Vukašina. Vukašinovo odbacivanje, prestanak igre i prelazak u svet odraslih, jeste ono što Uroš ne može da podnese i što dovodi do njegovog povlačenje u sebe, do odustajanja od sveta.

UROŠ: Gdi si mi, milo i srećno vreme detinjstva mog, kad sam zadovoljan bijo s čovečestvom, sudeći po ne-

vinost srdca moga? ...Gdi ste mi bar vi, lepe mladosti, sanovi? (III, 3)

Bilo bi, ipak, pogrešno u Urošu tražiti sveca. Uroš je dete pred koje život, a još više društvo, stavlja ogromne i nepremostive prepreke. Njegovo mučeništvo je mučeništvo adolescencije u susretu sa rušenjem snova i iluzija, a ne svesno opredeljenje za «onaj svet». Okružen neprijateljima, odbačen od majke, nesrećni Uroš poslednjim snagama pokušava da u Marku Kraljeviću pronađe prijatelja, da raširi imaginarna orlovska krila i «bude Srbin».

MARKO: Kamo Srbina da ti junačku Srbadiju peval, da te pali, a da mi negda Dušan budeš! – *Dušan Drugi*, koje Srbija, koje slavni' Nemanjića duhovi od tebe ištu, a ti s Vojnovićem i s Jelisavetom dane pevajući preziviš. (III,7)

Ali, baš je Marko najdalje od Uroša: izgovarajući ovu repliku, on otelotvoruje principe na koje Uroš pristaje zato što veruje da mora, ali koje ne shvata detinjim razumom. Zalutao u pustari na putu za Dubrovnik, Uroš shvata da nema krila, da nema moć i da ne razume život; on je ophrvan grižom sавesti, osećanjem manje vrednosti, a da ne zna zašto.

MARKO: Ne tužiš mi više kao maleno dete, od sviju ostavljeno ... Vidim anđela odbranitelja, koji tebi leti u pomoći! Pover mu se, 'će ti pomoći. (IV,5)

UROŠ: Suzma mi rosi obraze moje, kad pogledim ko sam ti bio - 'udi rob zabačene mladosti moje. (IV,5)

I pored toga što sebe dirljivo hrabri, Uroš shvata da nije spreman za život i da više nema vremena. On mora da prihvati rečenicu koju mu izgovara najpre Vukašin:

VUKAŠIN: Za ovaj si svet već umro, a nikad ni rođen za njega nisi bio: sveta andelska nema na zemlji. (III, 6)

Tu je rečenicu, ipak, Uroš čuo prekasno. On je svoje detinjstvo proveo zaštićen i izolovan od stvarnosti, ne znajući da li je na «na javi ili na snu», ne svojom krivicom, onesposobljen za život i gladan ljubavi, koju mu daje samo Jelisaveta; ljubav tihu, oniričnu, gotovo smeršnu u okruženju u kome se javlja.

² Svi citati iz drame preuzeti su iz: *Počeci srpske drame*, Stefan Stefanović: *Smert Uroša Petaga*, Beograd, 1987.



Scena iz predstave
Smrt Uroša V,
režija Miroslav Belović,
JDP 1967.

Ako za trenutak apstrahujemo istorijski i politički kontekst i pažnju usmerimo samo na Uroša-dečaka, suočićemo se disputom o posledicama pogrešnog vaspitanja deteta, koje majka i očuh drže u potpunoj izolaciji od stvarnosti, stvarajući mu idealnu sliku sveta, da bi ga u jednom trenutku oboje odbacili. Uroš se obraća i jednom i drugom proseći ljubav i razumevanje, na šta je navikao; potom pokušava da pridobije njihovo poštovanje igrajući *ulogu* odraslog muškarca. Konačno, potpuno poražen, dečak odustaje od života prizivajući anđela smrti. Ovaj siže, koji nalikuje na siže neke savremene urbane drame, čini okosnicu priče prva četiri čina.

U poslednjem činu Stefanović u pojavi Dušanove seni zapravo samo materijalizuje pritisak kome je Uroš izložen i, što je mnogo dragocenije, jedan istorijski ritual žrtvovanja potomaka precima posmatra iz ugla žrtvenog jagnjeta, a ne metafizičkih ili nacionalnih posledica. Na samom početku stvaranja srpske tragedije, dakle, Stefanović prema mitu i istoriji zauzima stav čiju zrelost neće nadmašiti nijedan tragičar 19. veka; nažlost, samo je Jovan St. Popović u predgovoru *Rodoljubaca* pokazao da razume Stefanovića.

Pojava Dušanove seni, odvratna, beskrajno sebična prikaza «junačkih predaka» nezasitih krv svoga potomstva, koja traži od Uroša da žrtvuje život zbog oceubistva koje je Dušan počinio, čini se da je kulminacija motiva sukoba na liniji sinovi–očevi.

Kao anđeo smrti, pojavljuje se upravo otac, strog, zahtevan, strašan, kao i uvek, a fizička smrt dolazi od ruke očuha, čoveka koga je Dušan ostavio da se stara o Urošu.

DUŠAN: Boljem životu dodo' da te povedem, jer ti nisi za ovaj burni svet! Žertva roditelju bićeš, teški teret leži na mojoj duši! ... samo će twoja krv nevinu moći, ti ćeš me sa Sudijom Mojim, ti ćeš sa Ocem pomiriti! (*Sad strogo.*) 'Oćeš li junak biti, Uroše, 'oćeš li umreti za tvojeg oca? ... Samo, poslušaj jednu reč moju: ne veruj svetu, sve je ovde varljivo! Samo gore, gdi nikoga smrtnoga čoveka nogu doći ne može, onde je prava sreća! (V, 9)

Dušan počinje monolog nežno i s razumevanjem, ponavljajući rečenicu koju ranije izgovara Vukašin. Ali, potom, i Dušan traži Uroševu nevinu krv, koja je njemu potrebna da bi se na onom svetu pomirio sa svojim

ocem. Vrhunac Stefanovićevog stava je u Dušanovoju apsurdnoj rečenici, koja ilustruje paradoksalnost velikog dela naše istorije: «'Oćeš li junak biti, Uroše, 'oceš li umreti za tvojeg oca?» Junaštvo je umreti za mrtvog pretka, koji je sa svojim ocem postupio na sasvim drugi način. A potom još i laže Uroša da je prava sreća «na onom svetu», jer da je tako, Dušanu ne bi bila potrebna Uroševa smrt.

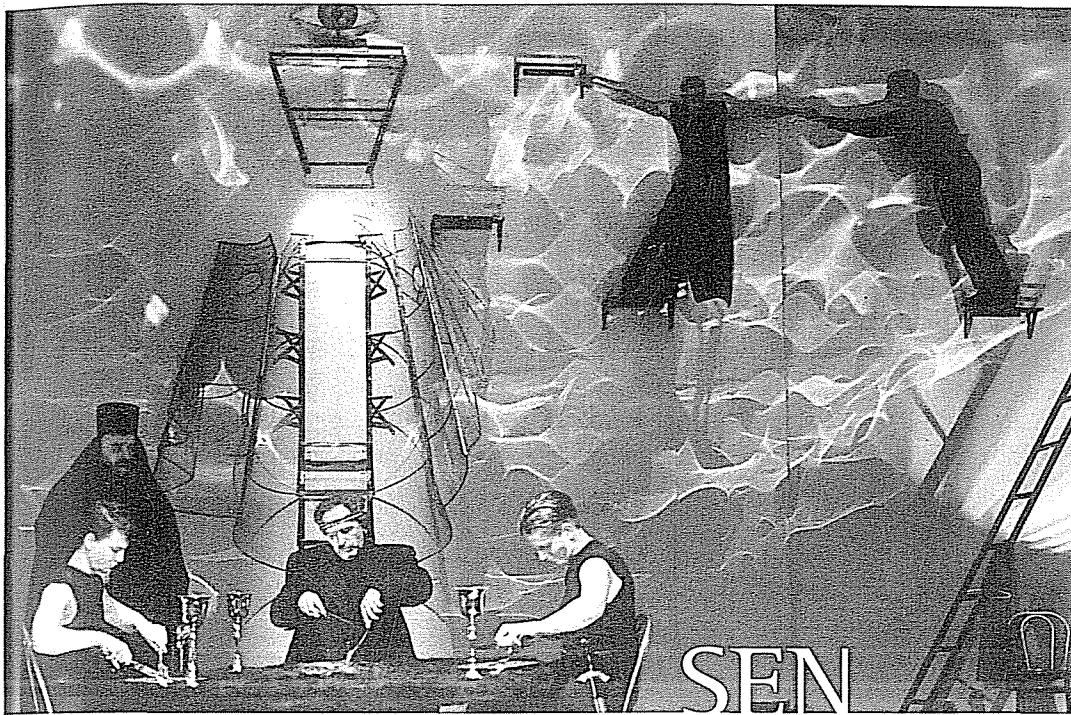
Dušan lukavo i besramno manipuliše Urošem:

DUŠAN (*strog*): To odgovori kao junak, kaži ocu 'oćeš li za njega umreti ili nećeš!... (*Sad toplo govori.*) Čedo ljubimo, 'oćeš li za oca umreti?! Govori kao junak! – 'oćeš za mene umreti?! Ne žali oca, već govori kao pravi Srbin! 'Oćeš umreti za oca? (V,9)

Dušan mu govori «strog», pa potom «toplo», pokušavajući da pridobije Uroša. A Uroš, tako tragično usamljen i izgubljen, polazi «rado» na onaj svet, životom kupujući ljubav svoga oca. Ako mučeništvo razumevamo kao stradanje za veru u postojanje višeg poretku, Uroš ne bi bio mučenik. Njega koriste i zloupotrebjavaju i na ovom i na onom svetu. Uroš nije pobožan, on ne razmišlja o raju. Sve njegovo prokletstvo sažeto je u jednostavnoj rečenici:

...ljubov sam čekao i tražio. (II, 4)

NEBOJŠA ROMČEVIĆ



RAD NA PREDSTAVI
SMERT UROŠA PETAGO
STEFANA STEFANOVIĆA

OČEVA

Poziv iz Beograda

U kasno proleće 2000. Borka Pavićević me poziva iz Beograda da u okviru kulturološkog projekta „Moderna i srpski nacionalni identitet“ radim predstavu po tekstu prerano umrlog Stefana Stefanovića. Poznato mi je iz istorije srpske književnosti da je *Smert Uroša Petago*, prva srpska tragedija pisana za izvođenje u pozorištu, ali više od toga ne znam, osim da je njen autor umro u Novom Sadu 1826. godine na pragu punoletstva. Borka mi preko telefona objašnjava smisao i značaj projekta “Moderna“, a na moje pitanje, prema kojim je kriterijumima ovaj pozorišni komad uvršten u prosvetiteljsku misiju CzKD-a, odgovara mi da ga je predložila profesorka Mirjana Miočinović, a da

ću njegovu vezu sa „Modernom“ sigurno otkriti, kada ga pročitam.

Obradovao me je Borkin poziv, kao i mogućnost da posle dugogodišnjeg odsustvovanja ponovo radim u Beogradu, u okviru projekta oko koga su se okupili predstavnici meni tako bliske „Druge Srbije“... Ako mi se otvori, pristaću, ako ne? Ne znam. U Beogradu želim da radim tekst koji mi odgovara, kako tematski tako i emotivno. U Nemačkoj radim za novac. Nakon nedelju dana u Berlin stiže zaheftana foto-kopija *Smerti*...

PRVO ČITANJE

U vagonu berlinske nadzemne železnice, na relaciji Sonnenallee – Potsdam/Babelsberg, tamo i nazad, ukupno 90 minuta. U podnaslovu originala piše „užasno-žalosna igra u pet dejstvija“. Probijam se kroz „srceparateljnu“ logoreju vojvođanskog bidermajera, provincijalizme, germanizme, slavenoserbske jezičke natruhe, na svakoj strani najmanje pet puta nailazim na reči „otečestvo, Srbin, Srbi, Srpskinja, Srbija“. Dok prebrojavam ove devetnaestovekovne romantične kliktaje unutar drame o kraju Dušanovog srednjovekovnog „carstva Srbia, Bugara, Arbanasa i Grka“, prepoznajem unutar preopširnog i rasplinutog jezičko-stilskog galimatijasa šekspirovsku dramsku konstrukciju, lakonske jezičke bisere sa lepotom patinom, odlične monologe usurpatora Vukašina, izne-nađujući lik Kraljevića Marka, sina Vukašinovog, koji ne stiže iz narodne pesme već iz mudrog trgovačkog Dubrovnika u despotsku Srbiju, da ocu u oči kaže: „Nisam te zaboravio kralju Vukašine, al' mi oprosti da sam ti tuđin u tvom dvoru, jer sam se u tuđu zemlju vratio. Nije ovo Srbija, koja je nekad bila. Prvim sam korakom na krv prolivenu naišao. Ubice vrve sa sviju strana, a sirotinja moli, hudi novac ište, čupa tugom srdce Srbinu.“ Otac mu uzvraća: „Druga su vremena nastala, danas junak caruje; prostota puzi i robuje; jer je zato rođena!“ Na vrhuncu sukoba sa ocem Marko mu odgovara: „Tako mi Boga, učini mi se, kako ču' te reči da sam u razmaženom Carigradu, i da slušam na prestolu one gorde Paleologe, jer njima prostota robuje; zato ona-

ko i cvetaju.“ Ironija umesto budzovana?! A, nešto kasnije, ironični Marko postaje čak i vatreni pristalica Francuske revolucije, jer za razliku od Srbije, tamo, oda-kle on dolazi, „I podanik i vladar istim putem idu: svolome dobru i svojoj slobodi.“ To gimnazijalac iz Novog Sada govori iz Marka, ali on istovremeno robuje i tradiranoj istoriji. Modernom Marku daje mitsku „div-devojku“, sa tobolcem strela o ramenu, za verenicu. Dok čitam, stalno se pitam da li je u pitanju nesigurni začetak srpske drame koji može biti zanimljiv samo za istoriju naše literature, ili je u pitanju, istina nesavršeno ali značajno dramsko delo, koje je moguće uprizoriti u Beogradu 2000. godine. Pažljivo iščitavam i didaskalije. One „mnogo kazuju“, npr., opis dekora na samom početku komada: „Zidovi su iskićeni obrazima kraljeva srpski, od loze Nemanjića. Izmeđ svij' njij, Dušan Car celostasan, sav u oklopu, nad glavom Uroševom visi. Uroš spava, pokraj njega – Jelisaveta sedeći plete venac od cveća...“ I u sledećoj sceni Uroš spava. Šta li sanja, pitam se. Kada ga probude on se „usplahireno prene“, a onda kaže: „Di sam! Il sam na nebu, il na zemlji?“ Odsutnog Uroša, koji je u mislima negde drugde, Jelisaveta kiti cvetnim vencem. On joj se zahvaljuje: „Čim ću te podariti za taj lepi dar?“. „Ljubavlju! Srce mi tvoje podari pa onda sam obdarena.“ – uzvraća mu Jelisaveta. Simbolična ekspozicija glavnog junaka koji nema dara za ljubav? Tek pred sam kraj komada shvatam da je u pitanju tragična ironija. Postaje očigledno da je naš Stefan dramaturgiju studirao kod Šekspira i Šilera, u nemačkom prevodu, saznaću kasnije iz predgovora. I da ume da vodi radnju, istina uz meandrične otklone i višak retorike, ali logično povezujući segmente tragediju od početka do kraja. Tragični Stefanovićev junak, car Uroš, mrzi rat, intrige, državne poslove, i zato beži u snove, muziku, lov. Kada se umeša u politiku, odmah greši, jer kruniše svog poočima Vukašina za kralja, koji pod krunom menja čud. Novog kralja i Uroševog suvladara, neosporno vojnički najspasobnijeg Dušanovog saborca, srpske velmože preziru zbog njegovog niskog porekla. Posprdno ga zovu Mrnja, po ocu Mrnji. Povređenoj mu taštini ugađa i povlađuje

njegov sluga, majstor političke spletke, Nikola Arsojević. Ovaj srpski Jago i sâm bi da se domogne titule i privilegija. I on i Vukašin su razapeti, poput Šekspirovih junaka, između htenja i mogućnosti. Samo, za razliku od Vukašina, Nikola nema moralnih dilema. On ne zna da je zao. Kada Vukašin odluči da ukloni Uroša sa nemanjičkog prestola, i da sâm postane car, on se sukobi sa sinom, Markom, koji je lojalan Urošu. Izbezumljen Markovom izdajom, Vukašin izliva svoj gnev na Uroša. To je jedna od psihološki najinteresantnijih scena: što žrtva više popušta svome budućem krvniku, ubica je sve žeće mrzi. I kada Uroš, šokiran preobražajem „nežnog i laskavog“ poočima, uz koga je rastao, padne podno prestola onesvesvešćen, Vukašin mu stavlja nož u ruke, cinično zahtevajući od Uroša da sâm sebi presudi: „Na šta da živiš? Skini junački tu tugu sa srca!...Umri! Nek u tebi nestane Nemanjica, da mirno mogu carovati.“

Za mene je prvo čitanje teksta uvek od presudnog značaja, jer emocije i refleksije koje se pri tom javljaju određuju moj budući rediteljski pristup tekstu, distancu ili bliskost. Prema Stefanovićevom tekstu imam ambivalentan odnos. On mi je u podjednakoj meri i tud i blizak. Blizak, kada je blizu Šekspira i Šilera, tud kada u njemu prepoznam klišee preuzete iz narodne pesme, crkvenog kalendara ili devojačkih spomenara. Čim naiđem na samobitnu poetsku reč, ironiju, cinični komentar, kritiku Pravoslavne crkve¹, odmah se oraspoložim, jer osećam da je to autentičan glas darovitog novosadskog gimnazijalca. Što duže čitam sve više me zanima ko je bio taj mladi čovek? Koji je od likova najviše nalik njemu? Od čega je bolovao? Nemam običaj da pisce koje radim podvrgavam svojoj laičkoj psihanalizi, ali ovog put to činim, jer me samo delo na to podsutiće. Pretpostavljam da je Stefan bio poslušan sin i da nikada nije spavao sa ženom. Na tu spekulaciju me na-

vode neuverljivo napisane ljubavne scene, prenaglašeno snishodljiv ton u obraćanju dece prema roditeljima i onaj Dušan iz didaskalije, svemoćni otac što „celostasan i sav u oklopu nad Uroševom glavom visi“. Ovaj opis tačnog mizancena ostavlja na mene snažan utisak, podseća me na jednu epizodu iz memoara čuvenog psihanalitičara Karla Gustava Junga. Sin strogog švajcarskog pastora, on je kao dete imao veliki strah od Boga, koga je zamišljao kako sedi na nebeskom prestolu, tačno iznad njegove glave i neprestano na njega motri. Taj strah je dobio neobičnu psihološku dimenziju kada je mali Karl Gustav počeo da strepi da bi se nebeski Otac jednoga dana mogao po njemu pokakiti. Dušan, Bog, Otac, nebeski ekskrementi u kojima se davimo!... Počela sam da asociram i kontekstualizujem pročitano, što je siguran znak da tekst počinje u meni da radi.

Osnovnu dramsku konstelaciju u *Smerti Uroša* čine očevi-vladari, njihovi sinovi naslednici i jedna majka-vladraka, Dušanova udovica, carica Roksandra (Jelena). Dušan je sveprisutan i vizuelno (u opisu dekora) i verbalno. Narod peva o Dušanu zazivajući staru moć i slavu, Jelisaveta govori o Dušanu u Urošu, carica Roksandra, iako dobro zna da nije rodila novog Dušana, zahteva od Uroša da to bude. Kada se Uroš pobuni „Nisam ja Dušan!“, mati ga preklinje: „Pola Dušana budi, biću sretna!“ I, konačno, pred kraj petog čina na scenu stupa Otac, dugo zazivani car Dušan, kao avet u Uroševom snu. Na početku čina Marko oslobođa Uroša iz tamnice u koju ga je bacio Vukašin. Markova vera u pobedu slobodarske Srbije nad despotskom je razzna. Pod Markovim uticajem Uroš se konačno „probudio“ i krenuo u političku akciju (rat), odlučan da se suprotstavi uzurpatoru. I, kada car Uroš na putu za Dubrovnik, koji mu je obećao vojno savezništvo, od umora zaspi, njemu se javi sen Dušanova: „Pred sudiju ne

¹ Na početku trećeg čina Vukašin govori o kaluderima kao „otpadu čovečanstva, što, zidajući do neba dvorove svetoj lenosti (manastire), živi samo Bogu, a čovečanstvo mrzi“. Ono što izgovara „negativac“ u komadu misle i liberalno nastrojeni Stefanovićevi savremenici o srpskoj duhovnoj eliti iz redova „crnorizaca“. U istom činu Vukašin, koji je u meduvremenu uzurpirao i carsku vlast, zatvara Uroša u manastir, stavljajući ga pod nadzor licemernog igumanu Teodosija, koji neposredno pred dolazak uzurpatora izjavljuje: „Samu da se dopadnem Krvniku, jer je carevina Uroševa umrla.“ Očigledno da Stefanović tu cilja i na političko licemerstvo crkvenih velikodostojnika svog doba.

sme da izide Dušan... Krv moga oca, Dečanskog, ne da mi da se vrata večnoga mira otvore, i samo će tvoja nevina krv moći, samo čes me ti sa sudijom mojim, sa ocem pomiriti... Nije očine krvi do danas Srbin na rukama imao. Ja sam prvi Oceubica...“ Uroš ne pristaje odmah da bude žrtva: „Kako od nade da se rastavim, oče? Rado bih se kao vladar isprobao. Rado bih dobar spomen rodu svome ostavio, da me pamti, a ne da me proklinje zato sto sam korman Carske Lade Vukašinu povjerio.“ Na kraju ipak poklekne, rezignira i prihvati ono što mu je predodređeno: da svojom nevinom smrću iskupi Dušanov greh, oceubistvo. „Strele Vukašina i Arsojevića, koje smrtno pogadaju Uroša, odapela je nevidljiva ruka Dušana Silnog iz mraka Uroševe podsvesti.“ Ovu misao zapisujem kasnije, u Beogradu. Tada, u berlinskom S-Bahnu, konstatujem da je rasplet šekspirovski, i pravi kraj romantične tragedije.² Ali ne i kraj „užasno-žalosne igre“. Posle upečatljivog raspleta – neuverljivi, patetični tablo; umirući Uroš velikodušno prašta Vukašinu, a ovaj se kao kaje „što ubi andela“, svaljući svu krivicu na đavola Arsojevića. A onda, u finalu – optimistički epilog u baroknom stilu. Sa nebesa silazi heruvim: u jednoj ruci drži beli krin, simbol nevinosti, a u drugoj mučenički venac od trnja. Deus ex machina, u obliju andela kruniše mrtvoga Uroša i uznosi ga na nebo. Na samom početku tragedije Jelisaveta je ovenčala Uroša cvetnim vencem ljubavi, ali je Urošu suđeno da umre kao mučenik. Stefanović je znao da formalno odlično upotrebi paradoks romantične ironije. Jelisavetin venac, koji na samom početku radnje sugeriše ovozemaljsku sreću, postaće na kraju venac mučenika, ulaznica u nebesko carstvo. Ali „romantična ironija“ je stavljena u funkciju dnevno-političke instrumentalizacije nemarijičkog mita. Stefanović poručuje braći Srbima da će dinastija Obrenovića uzdići vaskrsu srpsku državu do njenih najvećih visina. Tu apoteozu su već pripremile Dušanove vidovite reči iz prethodne, ključne scene u komadu.



Ljubivoje Tadić, Slobodan Bešić i Miodrag Krivokapić u predstavi *Smert Uroša Petago*, režija Mira Erceg, CzKD 2001.

Pošto je iskudila srpsku neslogu i izdajstvo na Kosovu, uz zaključak da je „izvor sviju zala loza Nemanjićeva“, vidovita sen Dušanova predskazuje sinu daleku budućnost: „Pogledaj Uroše onoga junaka sas kneževskim vencem na temenu, obasut zvezdama po junačkim prsimi ...“, a Uroš mu tercira: „Vidim, roditelju, vi-

² Žudnja (Sehnsucht), čiji su cilj i ishod neizvesni, osnovni je pokretač romantične tragedije. A, kada protagonista tragedije, koji se od samog početka nalazi u bezizlaznoj situaciji, pronade izlaz, uveren da će pobediti – on gubi, uveren da će preživeti – on umire.

*dim ... i do zvezda ga pesmom diže potomstvo, diže Miloša Srbina sas sokolovi njegovi – Milanom i Mijajlom, naveki ...“ Tu se tragedija srozava na udvoričku odu ili pedagoški nauk³. Oba tumačenja su moguća. Kada se štrihuju apoteoza sa heruvimom i Dušanovo predskazanje o dolasku novih i boljih Nemanjića, oličenih u dinastiji Obrenovića, tragedija opstaje. Uroševa žrtva se može tumačiti na razne načine. Sa teološkog aspekta, žrtvovani Sin je jedan od temelja hrišćanstva. Sa moje, humanističke pozicije gledano, reč je o pre-stupu. Oceubica, Dušan Silni, osvajač tudihi zemalja, žrtvujući sina iskupljuje svoje grehe i odlazi u raj. Sin ne dobija priliku da makar i prekasno krene u borbu protiv despotije. Odluka da radim *Smert Uroša Petago* je pala posle tog prvog čitanja teksta u berlinskom S-Bahn-u. Privlačio me je ponor Uroševog udesa, ali i tragalački rizik; uhvatiti se u koštač sa nekoherentnim materijalom, kako u tematskom tako i u žanrovskom smislu, utonuti u jezički mulj u potrazi za biserima.*

DRUGO ČITANJE

U Beograd stižem iz Splita, krajem avgusta 2000. Saznajem da je, dan pre mog dolaska, u Košutnjaku otet Ivan Stambolić. Moji prijatelji su sigurni da je već i likvidiran. Neki plaču, dok sedimo u dvorištu Centra za kulturnu dekontaminaciju. „Samleven u beton!“ – čujem glas Nikole Barovića, pun očaja i srdžbe. Još ne slutim da će nalogodavci Stambolićevog ubistva uskoro biti pomeneti sa javne političke scene, što im neće smetati da i dalje, iz svojih mračnih skrovišta, pucaju u „Drugu Srbiju“. Obećavam Borki Pavicević prvu verziju adaptacije za desetak dana i odlazim iz Centra. Odmah posle prvog čitanja teksta shvatila sam da je neophodno jezički ga prilagoditi za izvođenje u teatru, ali pri tome sačuvati njegovu patinu. Bacam se na posao. Tematski sam se već odredila. Interesuje me sukob očeva i sinova u kontekstu rigidnog patrijarhata, ili „Kako očevi otimaju budućnost svojoj deci?!“ Iako je

u vremenu pre raspada Jugoslavije počeo da se kruni, patrijarhat je u Miloševićevoj Srbiji ponovo postao dominantni obrazac mišljenja i ponašanja, kako arogante političke elite, tako i nacionalističko-konzervativne inteligencije i crkve.

Spadam u reditelje koji se prevashodno oslanjaju na svoju pozorišnu intuiciju i imaju autorski pristup tekstu, ali se za predstavu pripremam kao akribični nemacki dramaturg. Iako kao reditelj ne želim da se bavim rekonstrukcijom srpske istorijske drame već dramom istorije i njenih žrtava, interesuje me u koliko meri se Stefanovićeva žalosna igra bazira na istorijskoj gradi i koliki je ideo mita u njoj. S obzirom na to da osećam neku vrstu empatije sa tim mladićem, želim da saznam što više i o njemu i o duhovnoj atmosferi koja je vladala u Novom Sadu dvadesetih godina XIX veka.

Paralelno sa iščitavanjem istorijskih izvora i mitske grade (žitija svetaca i narodnih pesama), čitam po drugi put tekst, pravim prve štrihove, izbacujem Markovu div-devojku i sve scene sa njom. Taj papirnatki kič umanjuje značaj Markovog političkog govora, koji 2000. godine poseduje brizantnu aktuelnost: „Srbiju je rat do visina najvećih uzdigao, rat će je i uništiti, ako se uskoro mudar car ne pojavi, mirom da je ukrepi.“ Pronalažim u istorijskim izvorima dva veoma važna podatka. Istoriski Kraljević Marko je bio pisar na dvoru cara Dušana i Urošev izaslanik u Dubrovniku. Ne dobijam odgovor na pitanje da li je Dušan ubio sopstvenog oca. Jedni izvori to potvrđuju, drugi ne. U istorijskim spisima nisam naišla na Nikolu Arsojevića, Vukašinovog Jaga, ali ga je zato narodna pesma po zlu upamtila – po njoj, on Vukašina ubija usred Maričke bitke: rasporivši mu stomak, mrtvog ga opljačka. Istoriski izvori odbacuju mogućnost da je Vukašin ubio cara Uroša. Poslednji Nemanjić je umro decembra 1371, u trideset petoj godini života, nekoliko meseci nakon bitke na Marici, u kojoj je Vukašin poginuo. Taj će podatak kasnije uticati i na glumačku podelu. Ni stasom ni likom, ni svojim delovanjem istorijski Uroš ne odgovara predstavi

³ Stefanović opominje Srbe da u obnovljenoj srpskoj državi ne prave greške iz prošlosti.

narodnog pevača, koji ga je prozvao „Nejakim“. I Stefanović ga prikazuje kao već zrelog muškarca i cara, koji je samo „dramski predodređen da ide iz krivice u krivicu: da snatri u prirodi i sanjari o srećnoj Srbiji, i da ne opaža šta Vukašin radi, da se uzalud preslišava o onome nekad – sad. Kriv je što je Vukašina digao na nivo kralja, što je prekasno saznao da se time sasvim u propast bacio i što drži da se iz nje neće izvući; vinošnik je što bi doveka zagrljen s Jelisavetom ostao, što mu stalno pletu vence od cveća, što voli poduga razmišljanja, a praktično ne ume da ih upotrebii... Kriv je što je Nemanjić⁴. U žitijama svetih nadimak mu je „Krotki“. Srednjovekovni srpski letopisi koji su o Urošu pisali sa vidljivim saučešćem, svedoče da je bio „po istini krasan i dostojan divljenja po izgledu“. Na fresci manastira Psače car Stefan Uroš V je predstavljen kao visok i stasit čovek, duguljastog lica, sa crtama poznatog Dušanovog lika.

U oskudnim biografskim podacima o Stefanu Stefanoviću mogla sam da pročitam da je sin kabaničara iz Novog Sada takođe bio „visok, vitak i plav, pitome i blage naravi“. Krotki Stefan. Bolestan od tuberkuloze, strastveni pušač i knjiški crv. Žrtva klerikalne cenzure. Iako duboko pobožan, Stefan Stefanović je bio kritičan prema crkvi, koja je imala ogroman uticaj u javnom životu vojvodanskih Srba.⁵ Jedno vreme sam se čak bavila mišiju da spojim smrtopis Stefana Stefanovića sa smrтопisom njegovog junaka, ali sam ubrzo odustala od te namere zbog nedostatka materijala. U Miloševićevoj Srbiji, u pozno leto 2000, još su na vlasti akteri poražene politike rata. Teško mi je bilo da, dok hodam Beogradom, gledam zdanja srušena tokom NATO-agresije, jos teže, mlade i lepe ljude oko sebe, izolovane od

sveta, bez perspektive, raspolućene između Istoka i Zапада, između Sopstva i Srpstva. Ta se raspolućenost oseća i u Stefanovićevom unutrašnjem svetu, transponovanom u dramu: proplamsaji slobode i tamjan, nacionalna patetika i kritička građanska svest, konzervativizam i pobuna. To je potpuno razumljivo, imajući u vidu istorijski trenutak u kome je taj daroviti junioša živeo. Ali je neshvatljivo da su te dihotomije prisutne u Srbiji na početku dvadeset prvog veka.

Okržena knjigama, foto-kopijama, reprodukcijama ikona i fresaka, naoružana flomasterom i olovkom, a nešto kasnije i pozajmljenim kompjuterom, primećujem kako u mojoj radnoj sobi sve glasnije ulazi vreme sadašnje. Sve česće ga prepoznam i u svom štivu, ne bukvalno, naravno, već kao ukršteni eho različitih vremena: sadašnjih, Stefanovićevih, Uroševih. Iz te faze prema imam sačuvane sledeće beleške:

Jezik predstave: Kurosava, mešani žanr, anahronizmi, paralelni svetovi, virtuelni Dušan, montaža, red, ne-red, hor, ceremonija, suspremna glumačka energija, retko „forte“, mišljena igra, osmišljeno telo ...

National roots: Ognjište, crni opanak, sekira, grob, freska ...

Zvuk i muzika: Oštrenje mača, sukob dinarske ojkače i Suberta, bidermajer-valcer, sakralne harmonije, contra rep...

PRIPREME I RAD NA ADAPTACIJI

Radikalno sam skratila tekst i uvela hor. Pri skraćivanju teksta vodila sam računa o tome da, žrtvujući plot, ne povredim dramski kostur priče. Hor u mojoj adaptaciji nije antički, tj. ne predstavlja javno mnjenje polisa,

⁴ Meni nepoznat autor.

⁵ Na nekoliko dana pred praizvedbu Stefanovićevog komada u Novom Sadu, septembra 1825, mitropolit Stratimirović saznaće preko svojih doušnika da u komadu ima scena koje ruše ugled crkve i njenih služitelja. O tome piše Milan Savić u novosadskom časopisu „Iz srpske književnosti“, 1898. „Mnogo godina docnije pišceva sestra pričala mi je da je mitropolit zatražio da viđi rukopis, ali baš kad se Stefanović spremao da mu ga pošalje, dode mu noću jedan prijatelj, neki mladi dakin iz karlovačkog dvora, i reče mu da nipošto ne da rukopis jer mitropolit hoće da ga spali. Kad ga nije dobio, Stratimirović je tražio od vlasti da zabrani prikazivanje, što je i učinjeno uoči same predstave. I onako već bolesnog, Stefanovića je ova nezgoda mnogo potresla i on odmah poče izbacivati krv i još isti dan leže u postelju. Ali se slobodoumniji gradani zauzeše da se zabrana poništi. Bolesnik se na to pridiže i drama bude prikazana u tri maha; u septembru i oktobru.“ U praizvedbi svog komada, koju je upriličila dilektantska družina sastavljena od predstavnika lokalne intelektualne agencije Stefan je igrao Kraljevića Marka.



Ana Maljević
i Miodrag Krivokapić
u predstavi
Smert Uroša Petago,
režija Mira Erceg
CzKD 2001.

već je pozajmljen iz prakse nemačkog postdramskog teatra (Hajner Miler, Ajner Sslef). Kroz hor, koji se pojavljuje u osam različitih uloga⁶ želela sam da sprovedem ideju reda i kolektivnog obreda. Samo sam prvi hor (srpskih velmoža) individualizovala, podelivši ga tekstualno u dva tabora: na pristalice i protivnike kralja Vukašina. Od Šekspira sam pozajmila figuru Vice-a, personifikaciju zla, koju je on pak pozajmio iz rane engleske drame i, njome inspirisan, napisao Ričarda Trećeg. Nikola Arsojević je već napisan kao srpski Vice. On uživa u svojoj podlosti, pritvornosti, inscenaciji sopstvenih spletki, maskiranju, a najveću mu rađost pričinjava tuda patnja. Pošto je klasični Vice uvek igrao na publiku, odlučila sam da od Arsojevića napravim pak-

lenog konferansjea. Nije ga slučajno Stefanović u nekoliko navrata nazvao srpskim đavolom. Bilo je logično da glumac koji će igrati đavola odigra i prtvornog igumana Teodosija. Veoma mi se zanimaljivom učinila i ideja da dva glavna ženska lika, Uroševu ženu i majku, Jelisavetu i caricu Roksandru, igra ista glumica, što sam kasnije i realizovala u predstavi. Originalna podela broji preko tridesetak izvođača. U predstavi *Smert Uroša Petago* 2001. učestvovalo je 12 glumaca. Baveći se Uroševim likom, uočila sam da njegova rezigniranost, osećanje usamljenosti i nesposobnost da izrazi svoje emocije nosi u sebi senzibilitet ukletih pesnika. Jezgro njegovog lika najbolje karakteriše rečenica „Strašno je probuditi se, strašno je gledati hladno i nemilo pozorje sveta“.

⁶ Dvorskog pevača (Teofila), velmoža, iskušenika i vojnika. Osim tih uloga, koje postoje u originalu, hor je kasnije tokom proba postao i hor spavača, rulje, pokajnika, kao i hor protesta, koji je u stilu repa pevao tekst koji se odnosio na spaljivanje Stefanovićevog rukopisa. Naknadno mi je žao što nisam doslednije sprovela liniju tog rep - hora.

Ali, o čemu to sanja Uroš u snu i na javi? O tome autor čuti, osim u snu, u kome se pojavljuje veliki Otac, car Dušan. U potrazi za Uroševim snom obrela sam se u vrtlogu srpske pesničke „moderne“. Odgovor sam našla kod Rastka Petrovića. Ubacila sam njegove stihove u Urošev tekst: stihove-mantre, u funkciji misli koje ne stižu da se razviju u monolog, jer ih u tome sprečava neumitni tok dramske radnje, izražen uvek kroz „onog drugog“, tj. kroz dijalog. Čitajući te moje poetske intervencije unutar Uroševog govora imala sam utisak da su one kao ispuštene i ponovo vraćene niti u tkanje teksture „Uroš“.

Te sam „mantre“ podelila u slogove, kako bi se ritmički razlikovale od Stefanovićeve proze, npr. „lz-so-be-svo-je-ko-ja-ne-ma-pro-zo-re-tre-ba mi -šlu – i – vo – ljom – da – ih – raz – bi -jem, mišlu – i – vo – ljom...“ Tako sam počela da situaciono ili samo muzički (kao šumove koji dopiru iz daleke budućnosti), premeštam citate u matricu. Uglavnom su to bili tekstualni elementi iz drugih književnih vrsta, pretežno iz lirike, filozofije i biografskih zapisa o Stefanu Stefanoviću. Paralelno sa radom na tekstu, stizala sam da se ponekad vidim sa Ljubom Tadićem. On je rado pristao da se pojavi u predstavi kao Dušan Silni. Od njega sam saznala da je on 1967. u *Smrti Uroša Petoga* (režija: Miroslav Belović), igrao Vukašina, na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Zasula sam ga pitanjima u vezi sa predstavom, a on mi je odgovorio da je se slabo seća i „da smo svi tako sedeli na nekim tronošcima i izgovarali dugačke tekstove svečanim glasom.“ Danas mi je žao što tada nisam stigla da razgovaram o *Urošu* sa Miroslavom Belovićem, jer Ljuba, to mi je priznao, nije voleo tu predstavu.

Imajući u vidu da *Smert Uroša Petago* neću raditi u pozorištu već u izložbenom prostoru „Paviljona Veljković“, zamolila sam saradnike iz CzKD-a da me povežu sa nekim od beogradskih (neo)konceptualista. Žele-

la sam da izbegnem pozorišne scenografe i pozorišni dekor u izložbenom prostoru. Tako sam upoznala Mrđana Bajića, čije sam rade poznavao i predložila mu saradnju. Jednog sam prepodneva, čekajući Mrđana, ušla u paviljon, sela na stolicu i pustila da oni ogromni beli zidovi deluju na mene. Njihova predominantna belina i veličina odvlače pažnju od onoga što se dešava na nivou poda. To sam odavno zapazila, jer sam imala prilike da u nekoliko navrata u prošlosti gledam predstave Sonje Vukićević u tom prostoru. Počela sam da imaginiram freske Nemanjića u te bele plohe, a onda sam se setila veštačkih stena za sportsko penjanje (freeclimbing), koje sam vidala po rekreacionim centrima u Berlinu. Krenula sam da asociram, da li ovim ili nekim drugim sledom, svejedno: freska, freeclimbing, pentranje po zidovima, uspenje, hagiografija, heruvim (koga sam štrihovala). Tako se rodila ideja da se zidovi paviljona integriru u prostor scenske igre. Mrđan je stigao i ljubazno odbio saradnju zbog obaveza. Tom prilikom mi je predložio da pozovem umetnički i bračni par Andelković/Radovanović. Oni su pristali. Usledila je jedna od najlepših saradnji koje sam imala do tada na relaciji reditelj – scenograf. Možda upravo zato što oni nisu bili scenografi. Teorijski utemeljeni u poststrukturalizmu, Dejan i Jelica su se oprobali u perfomansu, body-art-u, video-art-u, bili članovi grupe Led-Art i Remont. Njihova razmišljanja su produbila moju rediteljsku imaginaciju. Dejan, odličan znanac Lakana, znatno je uticao na moje promišljanje *Uroša*, a Lakanovo „ogledalo“ je u predstavi odigralo veoma važnu ulogu, kako u vizuelnom konceptu predstave tako i u psihološkoj postavci odnosa Uroš – Roksandra – Dušan.⁷

U razgovorima sa Dejanom, Jelicom i kompozitorom Ivanom Stefanović počele su da se rađaju prve konture predstave.

⁷ Jaques Lacan (u jednom predavanju na Sorboni 1957): „Ko je taj Drugi kojem sam prvržen više nego samom sebi, pošto je u dubini moje potrage za vlastitim identitetom upravo on taj koji me mami.“ Zdenko Lešić: „Lacan je prepoznao neke duboke psihološke procese koji iz dubina podsvijesti (individualne i kolektivne) upravljaju zbiranjima ne samo u ljudskoj psihi već i u ljudskom društvu... Subjekt traži potvrdu samog sebe u odnosu na Drugog.. Zbog toga mu je Drugi potreban isto onolikso koliko i ogledalo. Štaviše, Drugi i jest neka vrsta ogledala, u kojem subjekt nači svoj identitet u odnosu na sliku koju ima o Drugom, a koju je sam podsvjesno stvorio.“

RAĐANJE PREDSTAVE I NJENA REALIZACIJA

Glumčeva aura: Još u prvoj fazi priprema, odlučila sam da ulogu cara Dušana ponudim Ljubi Tadiću, a ulogu cara Uroša Slobodanu Beštiću. Ljubi, zato što je bio car glume – hodajuća legenda u odlasku, Beštiću zbog unutrašnje čistote kojom ovaj glumac zrači sa scene. Privlačila me je ambivalentnost njihovih glumačkih aura; Ljubina aura je isijavala neprikosnoveni autoritet uprkos umoru godina, dok je Beštićeva suggerisala ranjivost koju samo prividno štiti čvrst i mišićav telesni oklop zrelog muškarca. Obojica su prihvatali ponudene uloge, što me je veoma obradovalo. Kada sam jednoga dana sakupila hrabrost i Ljubi predložila da se sen Dušanova pojavi ne na sceni već na zidu (kao projekcija video-snimka)⁸, on me je začuđeno pogledao onim svojim plavim očima, pohvalio moju maštu, a zatim šeretski dodao: „E, baš fino, onda neću morati da dolazim na probe.“

Dan pre zakazanog termina snimanja videa otišla sam do Ljube i Snežane na našu prvu probu i dogovor. On je u međuvremenu naučio napamet sve svoje replike. Prošli smo dva-tri puta scenu Uroševog sna. Ja sam govorila Urošev tekst. Istu scenu sam znatno ranije probala sa Beštićem. Tom prilikom sam izgovarala Dušanove replike. Kada sam mu pomenula da će sutra ujutro na snimanje doći i Beštić, on je samo odmahnuo rukom i rekao: „Ma pustite čoveka da se ispava, to ćemo nas dvoje da odglumimo.“ Tako je i bilo. Sledeceg jutra, kada sam stigla u Paviljon, sve je već bilo spremno za snimanje: tri kamere, rasvetljivači, tonci, šminker i kamerman Zoran Petrović. Ljuba je već bio našminkan i nosio na sebi modernu crnu majicu preko pantalona. Namera mi je bila da snimim samo njegovo lice, koje sam kasnije u montaži pretapala sa poznatim Dušanovim likom sa freske. Snimali smo repliku po repliku, kadar po kadar. Ja sam bila Uroš, davala

sam mu šlagvorte i štopovala pauze. Ljuba je bio u pravu: nas dvoje smo bili dobar tandem, a Zoran odličan snimatelj. Već na prvoj probi sa gotovim video-snimkom sve je štimalo: i tajming, i koncept, i partnerski odnos između virtualnog Dušana i Uroša na sceni. Ljuba je bio izvrstan.

Glumačka podela: Kompletne podela (bez hora) bila je gotova već sredinom septembra 2000⁹: U to vreme sam počela da se pojedinačno vidam sa glumcima i sa njima obavljam prve razgovore o predstavi i likovima. Po ceo dan sam sedela sa svojim saradnicima u malom klubu CzKD-a, nekadašnjoj konjušnici, a glumci su dolazili u različito vreme, časkali sa mnom, potpisivali ugovore sa Borkom, sa organizatorom uskladivali svoje termine i obaveze. Naši razgovori bi započinjali sa „Urošem“, a završavali se dnevnapolitičkim diskusijama. Predstojeći izbori su postali glavna tema. U nekoliko navrata pojavio se i Ljuba Tadić. Car glume, oslonjen na štap, stao bi u otvor vrata i sa izvesnom dozom prekora u glasu, glasno, da ga svi čuju, zapitao: „Pa, kada će, pobogu, da počnu te vaše probe?“

U predizbornoj gunguli, septembra 2000, počele su užurbane pripreme projekta. Slobodan Beštić, koji je pristao da radi i scenski pokret, Ivana Stefanović i ja pravili smo „kasting“ hora. Tražili smo šest darovitih, fizički spremnih i muzikalnih mladih glumaca koji bi mogli da obave jedan veoma zahtevan scenski zadatak: da puna dva sata bez prekida budu na sceni i da pri tome govore, pevaju, pojaju, igraju valcer, mačuju se i pentraju po zidovima, sve uz maksimalnu koncentraciju i disciplinu. Retko je ko od kandidata, koji su se sami nudili, ispunjavao postavljene kriterijume, a oni koji su ih ispunjavali odbili su da „statiraju“. Svi, osim jednoga. Mihajlo Ladevac je pristao. Upravo je bio diplomirao na FDU-u i već igrao velike uloge u Narodnom pozorištu. Premda mi je priznao da je „staromodnog“

⁸ Iako sam jedno vreme razmišljala o tome da Ljuba igra „life“ u predstavi, ipak sam se odlučila za virtualnu varijantu. Ona se bolje uklapala u estetsku prostornog rešenja predstave *Smert Uroša Petago*, koje je baziralo na likovnoj parafrazi srpske freske, tj. na pastišu freske.

⁹ Miodrag Krivokapić – Vukašin, Ljubivoje Tadić – Nikola Arsojević, Ana Maljević – Roksandra/Jelisaveta, Aleksandar Alač – Kraljević Marko.

kova i da „klasično pozoriste“ više voli od „modernog teatra“, Lađevac je pristao, jer je želeo da stekne novo do tada nepoznato iskustvo. Taj simpatični momak, intelligentan i lepo vaspitan, postao je tokom proba stožer hora. Hor smo popunili studentima sa BK - akademije, doduše muzikalnim, ali fizicki potpuno nespremnim.

Petí oktobar: Početak proba je bio zakazan za 6. oktobar. Istorijski prevrat, čiji smo bili akteri, poremetio je naše pozorišne planove. Vreme posle 23. septembra 2000. provodim na ulici, pred televizorom ili u Centru. Dogadaji se ređaju kao na traci: postizborno slavlje, „Gotov je“, Milošević ne priznaje poraz, štrajk rudara u Kolubari, štrajkovi u medijima, DOS poziva građane da izadu na ulice ... Tenzije rastu iz dana u dan. U Centru za kulturnu dekontaminaciju je gužva, tu se vrzmaju i ljudi koji do sada ovde nisu zalazili. Svraćaju i glumci. Ne pijemo više kafu, već viski. Alkohol smanjuje tenziju, potpaljuje euforiju, svi čekamo da se pojavi Ljubivoje Tadić koji pripada štabu DOS-a, ali i kada navrati, on se ne izleće sa izjavama, samo se smeška. Petog oktobra sam od ranog jutra na nogama. Sa pešadincima demokratije, mojim divnim prijateljima, prof. Andrejom Mitrovićem i Ljubinkom Trgovčević. Pridružuje nam se i prof. Predrag Čupic. Razilazimo se tek šestog oktobra ujutro. Istorija je otkazala prvu probu „Uroša“. Šestog oktobra, predveče, nalazim se sa Borkom i Ljubivojem Tadićem u Centru. Vodimo razgovor o režiji; ne o pozorišnoj, već o režiji istorijskih datuma. I „Petí oktobar“ je bio izrežiran. To je meni i Borki jasno. Ljubivoje nam otkriva detalje rediteljskog plana. Ovog puta je pričljiviji. „Šta ćemo sa Urošem? – pitam. „Ja sam trenutno prezauzet“ – odgovara Ljubivoje – „krenite bez mene ili me zamenite“. Nismo ga zamenili, ali sam ga zato veoma retko viđala na probama, koje su započele krajem oktobra. Postalo mi je jasno da neću stići da završim predstavu do početka decembra. Pozvala sam dekana Filmske akademije u Potsdamu i zamolila ga da mi nade zamenu.

Nastavak rada na predstavi: Slobodan Beštić je pre podne radio sa horom, a uveče probao *Uroša*. Prvo ih je razmrđavao, a zatim radio psihofizickie vežbe koncen-



Scena iz predstave
Smert Uroša Petago,
režija Mira Erceg
CzKD 2001.

tracije i glumačke samokontrole po metodu japanskog buto-teatra. Sledеća dva sata su bila moja. Držala sam im časove epske škole glume. Rad sa horom bio je u toj fazi veoma naporan. Ne samo zato što su mogućnosti tih mladića bile u velikom raskoraku sa našim zahtevima već i zbog njihovih čestih odsustvovanja zbog obaveza na BK akademiji. Ja sam duže nego inače držala čitaće probe. Ponekad bi svratio i Ljubivoje. On je u međuvremenu postao savezni poslanik, premda je stalno tvrdio da nije političar već „poburjeni građanin“. Miodrag Krivokapić je odmah shvatio da je Vukašin možda najbolje napisan lik u Stefanovićevoj drami, na svom putu od Mrnjine kolibe do carske krune većito u sukobu između sopstvene savesti i svog programa opasnih namera, između bahate sirovosti i gađenja nad samim sobom. Brik je zagrizao ulogu, ali i bio veoma zainteresovan za predstavu u celini. Aleksandar Alač je poželeo da ponovo zaigra u „drugačijem“ pozoristu. On dugo nije igrao, pa mu je trebalo vremena da se opusti. Sve česće je pominjao stara novosadska vremena, pozorište „Promena“ i svog nekadašnjeg profesora Harisa Pašovića. Ja sam ga u to vreme i zapazila kao veoma agilnog, darovitog glumca. U međuvremenu se zapustio. Počeo je da vežba i skida suvišne kilograme. Brik je pomno čitao Stefanovića u originalu, predlagao mi da u adaptaciju vratim replike koje sam izbacila. Najčešće je bio u pravu. Postavljao mi je ne samo glumačka već i dramaturška pitanja. Nezvanično sam ga inaugurišala u dramaturga predstave. Neiskusna i krhka Ana Maljević, jedina žena u podeli, samo je čutala i radila ono sto joj se kaže. Nije predlagala, niti postavljala pitanja. Terala sam je da improvizuje, davala joj domaće zadatke, provocirala je, pokušavala na razne načine da do nje doprem. Imala je suviše veliki respekt i prema meni i prema svojim partnerima, Briku i Slobi Beštiću. A oni su prema njoj bili pažljivi, gotovo nežni i, za razliku od mene, beskrajno strpljivi. Počela je da se opušta, da konačno igra sa partnerom. Samopouzdanje je sticala u plesnim scenama. Beštić, koji mi je preporučio Anu, bio je u pravu: izuzetno je vladala svojim telom. Pre nego što je upisala glumu na FDU, Ana je bila balerina.

Polako su počele da se naziru konture scena i stil predstave. Koncept je bio čvrst, atmosfera demokratska. Često smo se družili posle proba uz kafu, čaj, ponkad i viski. Aktuelno političke teme su iščilile iz naših razgovora. *Smert Uroša* je postala naša jedina preokupacija. Kad bi Ljubivoje Tadić dojurio sa nekog sastanka ili skupštinskog zasedanja na probu, morao je da isključi mobilni i deponuje ga u moju tašnu. Njegove scene sam najbrže postavila, bojeći se da mi ipak ne šmugne u politiku. Nisam ni primetila da je u međuvremenu postao upravnik Narodnog pozorista. Za to sam saznala iz novina. Baš u vreme kada sam počela da spajam segment dramskih scena, koji je pratio Stefanovićevu fabulu, sa segmentima narativnog toka predstave (ceremonije, rituali, komentari) i kada je Ljubivoje počeo redovnije da dolazi na probe, iskrsli su problemi. Ana je morala da otputuje na nekoliko dana u Austriju na snimanje filma, Aleksandru Alaču je umrla majka u Splitu, u decembru je počela sezona slava, čestih isključenja struje, pokvarilo se grejanje, studenti sa BK, uglavnom iz unutrašnjosti, razbežali su se kućama za praznike. U najvažnijoj fazi predstave počelo je rasipanje energije. Dala sam voljno do posle Nove godine. Postojao je još jedan razlog zbog kojeg smo morali privremeno da obustavimo probe. U Paviljonu su otpočeli građevinski radovi: bušenje zidova i učvršćivanje scenografskih elemenata u zidove koji su bili važan deo prostora za igru. Jedan građevinski staticar je nadgledao radove, a Borka se hvatala za glavu, gledajući, kako se ruši spomenik kulture koji je pod zaštitom države. Srećom da su zidovi Paviljona bili veoma solidni. Dozvolu za bušenje zidova Borka je dobila na vreme, još krajem avgusta. Početkom januara, kada se ekipa ponovo okupila, imali smo kompletну pozorišnu scenu: i gore i dole, i nebo i zemlju i pakao – ogromno ogledalo, koje su Jelica i Dejan stavili na pod: pakleni bezdan koji je u nama. Miodrag Krivokapić, kao Vukašin, suočavao se sa tim bezdanom u svojim monologima, Slobodan Beštić kao Uroš bežao od njega. U poslednjoj fazi proba, koje su mi ostale u najlepšoj uspomeni – glumci na okupu i inspirisani likovnim ambijentom i asketski tačnim kostimima, dobili su novu

energiju. Hor se učvrstio i konsolidizovao. Imala sam utisak da iznad nas lebdi duh Stefana Stefanovića, komе sam ja intimno i posvetila ovaj svoj scenski omaž.

JEZIK PREDSTAVE

Demokratski etos građanina i nacionalistički patos romantičara: u tom dvoseklu idejnog okviru odvija se žanrovska nekoherentna Stefanovićeva „žalosna igra“. Uroševu „smert“ Stefanović tumači iz utopijске perspektive nacionalnog romantizma, ugradujući je u mit o „nebeskoj Srbiji“, a svoju demokratsku viziju prosvetjenog vladara – dobrotvora, ovapločenu kroz Uroša-sanjara i pragmatičnog Marka, on patetično projektuje u Srbiju nepismenog Miloša Obrenovića i njegovih potomaka.

Mitska i antievropska komponenta srpske istorijske svesti – od Miloša preko Miloševića pa do danas – u stalnom sukobu sa racionalno-demokratskom komponentom, odvela je Srbiju na kraju dvadesetog veka u ksenofobiju, rat, na marginu evropske političke mape. Suočena sa katastrofalnim učinkom instrumentalizovane mitsko-mitomanske komponente srpske istorijske svesti¹⁰, ja sam, već posle prvog čitanja Stefanovićevog originala osetila potrebu da odvojam „racionalna zrna od kukolja“, ali, gled parodoks, iz tog kukolja (divinacija Uroševe smrti i apoteoze sa heruvimom)¹¹ ponikla je jedna od stilskih odrednica predstave, ironijski otklon. Ono što me je najviše iritiralo pri prvom čitanju, romantičarska upotreba žrtvenog mita u svrhu konstituisanja nove srpske istorijske svesti, postalo je scenski znak.

Parafraza freske: Sadržavala je ideju svog originala, ali je imala više slojeva i više značenja. Njen glavni element činile su dve metalne carske odore – Uroševa i

Roksandrina. Ove dve instalacije, Uroševa odora okaćena na frontalnom zidu, Roksandrina na levom, dominirale su prostorom. Odore su bile trodimenzionalne kopije vladara sa srednjovekovne freske¹², ali bez glava. Ulaskom u te visoko iznad tla uzdignute carske haljine, car Uroš i carica Roksandra su postajali vladari po volji Božjoj iz svetorodne loze Nemanjića.¹³

Osim ovih metalnih insignija svetovne i svetačke moći, na frontalni zid su bile učvrsćene i metalne šipke, korišćene u glumačkoj igri, na primer u sceni „Sen Dušanova“, kada je hor Uroševih vojnika, polunagih i okrećenih u belo, postajao deo izbledele freske.

Glumački znak: U svim scenama, u kojima je Uroš u funkciji cara (Sabor, krunisanje Vukašina itd.) Slobodan Bešić je bio deo „freske“. To je potcrtao i kajonski svetački gestikularijum koji je Uroš koristio, skinut sa srednjovekovne ikone i freske. Uroševa carska odora je transparentna (od metalne mreže), dok je Roksandrina kompaktna. To je glumcu pružalo mogućnost da odigra svoj odnos prema ulozi vladara i pokaže rascep koji zjapi između privatnog i javnog Uroša, između melanholičnog sanjara i cara. Krhka Ana Maljević, ulaskom u hladnu, glatku i čeličnu odoru prestažala je da bude Jelisaveta i postajala je carica mati – za razliku od sina, u potpunosti srasla sa svojom vladarskom funkcijom. Ona je političar, hladna mati Dušanovog naslednika, ali ne i majka sinu. Ani je dugo trebalo da ovlađa jedinim glumačkim sredstvom koji sam joj dala da koristi, glasom. Kada je naučila da misli kao Roksandra, ona je ovladala i glasom. Statični mizansen, minimalistički gest i precizna govorna radnja – od ta tri elementa izgrađen je lik. Carica Roksandra je bila mozak, Jelisaveta telo.

¹⁰ Ta je komponenta svesti prisutna kod svih naroda, koji su živeli na tlu bivše Jugoslavije pre njenog raspada, ali je srpska mitsko-mitomanska svest, ugradena u fatalnu političku strategiju Miloševićevog režima, doveo do, po mom mišljenju, najvećeg poraza srpskog naroda u novijoj istoriji.

¹¹ Iz Uroševog groba izniknuće Miloš kao „kedar na Livanu – kao car celoga oko sebe sozdanja“. Ugred, u tom predskazanju avet Dušanova ne pomije Karadorda. Jovan Skerlić, u svom obračunu sa idejama nacionalnog romantizma, piše da su te „istorijske uspomene, uzete za ideal budućnosti“ dovele do „besmislice da se vera u život traži u grobovima i da prošlost ukazuje pute sadašnjosti i budućnosti“.

¹² Umetnički par Radovanović/Andelković insistirao je na tome da nabori Roksandrine metalne haljine padaju baš kao na fresci, koju su citirali.

¹³ Sveti car Uroš se po crkvenom kalendaru slavi 2. decembra, a u isti dan se služi i pomen njegovoj majci, carici Jeleni, monahinji i velikomučenici Jevdokiji. O Dušanovoj udovici postoje podaci iz Dubrovačkog arhiva da je bila „donna perversa, veramente disposta fare ogni male“.



Miodrag Krivokapić
u predstavi
Smert Uroša Petago,
režija Mira Erceg
CzKD 2001.

Slalom, vreme: Stefanović je napisao *Smert Uroša Petago* u vreme kada je u literaturi carevao „čuvstvitelni“ bidermajer. Taj sentimentalizam snažno utiče na jezik drame, čija se radnja odvija u XIV veku. Vidovita Dušanova avet prepričava u futuru istoriju, proriče raspad Srpskog carstva, proklinje Nemanjiće, zahtevajući od sina da se žrtvuje u ime svetle budućnosti. Iz te budućnosti, koja je sadašnjost u kojoj živi autor, duša Uroševa odleće u nepojamno vreme – večnost. Pada zavesa u „Starom tejatoru“ i na volšeban način komad dospeva u ruke rediteljke koja živi na početku XXI veka i čita ga u berlinskom S-Bahn-u. Taj Stefanovićev slalom niz vremenske staze i bogaze okuraži rediteljku, pa se i ona odluči da vozi slalom. Svoj. Njen slalom započinje u Berlinu 2000: via Novi Sad 1825, pravo na Urošev dvor, pa u „namastir“ gde već više od deset godina leži pokopan oceubica.

Epoха bidermajera u predstavi: Šubert, cvetni venčić, scena „bidermajer-valcer“. U toj sceni bez teksta, Jelisaveta, koja rado igra valcer, na nekom novosadskom balu možda, izgubi u gužvi muža, počne da ga traži, ne nađe ga. Umesto Uroša pronađe njegovog poočima, „dobrog Vukašina“, čija je prezrela muževnost opasno mami ... Vukašin je baca u tamnicu, jer Jelisaveta neće da oda gde se krije Uroš.

Mitsko vreme: Teče sporo, zaustavlja se u sliku, nagle se ubrzava, opet staje, sporo ali neumitno nadire ...

Beograd 2001: 2. februar. Premijera. Glumac koji igra Marka posmatra iz publike smrt cara Uroša, koga Vukašin i Arsojević zakucavaju džinovskim kopljima u zid. Uroš umire. Beštić, koji je i istinit i artificijelan, lepo umire. I sporo. Vukašin i Arsojević poravnavaju račune, kreću mačevima jedan na drugog u slow-motion-u. Hor se okuplja oko Marka, koji gleda u publiku.

Marko tiho izgovara: „Doći će proleće, puno blata kao i zima, puno blata kao i zima ...“ Mrak.

ODJECI IZ PUBLIKE

Neki hvale predstavu, neki je kude, ima ih koji otkidaju, Sergej Trifunović na primer. Tri puta je gledao *Uroša*. I svaki put mi priča o tome kako predstava strašno liči na njegov omiljeni film, zaboravila sam koji. Prof. Vladeta Jerotić, po svedočenju Borke Pavićević, izjavljuje. „Ovo je najhrisćanskija predstava do sada u Beogradu.“ Predsednica jedne nevladine organizacije Ijutito komentariše: „Pa ovo je strašno! Srpski nacionalizam usred Centra za dekontaminaciju!“ Jedan kritičar, koga cenim, piše da predstava ne komunicira sa publikom.

Premijera na Bitefu (2001) prošla je više nego dobro. Do tada najbolje odigrana predstava. Posle predstave Jovan Ćirilov, nestrljiv kao uvek, požuruje me: „Dolazi ovamo! Neko hoće da te upozna!“ Taj „Neko“ je bila osamdesetogodišnja An Ibersfeld, profesorka sa Sorbone, autorka čuvenog naslova „Čitanje pozorišta“. Davno sam tu knjigu kupila u Beogradu. Te smo se većer iako dugo družili utroje: g-dja Ibersfeld, Ćirilov i ja. Zajedno smo gostovali u Jovanovoj emisiji. Ona se veoma pohvalno izrazila o predstavi. I stalno mi je kasnije, tokom našeg razgovora, tvrdila kako je, iako ne poznaje jezik, sve razumela. Tu njenu tvrdnju sam proverila. Zaista, gotovo sve je razumela, „svaki znak.“ Obratila mi se, upirući prstom u mene: „Vi treba da režirate Viktoru Igoa u Francuskoj. Naši reditelji uvek režiraju Igoa patetično.“ Nisam odmah shvatila o čemu je reč. Ispostavilo se da je te godine Francuska obeležavala neku godišnjicu svog velikog klasika, da l' smrti, da l' rođenja, zaboravila sam. Nisam smela da joj priznam da nikada nisam stigla da pročitam *Emanija*. Rado se sećam tog susreta. Do danas.

MIRA ERCEG

NA SVAKOG DOBA IZVOĐENJA DRAME *SMERT UROŠA PETAGO* OD NASTANKA DO DANAS



Smert Uroša Petago
Narodno Pozorište, 1926.

U četvrtoj častici *Letopisa* za 1826. godinu objavljena je *Recensija*: "Meseca sept. i okt. ove godine bila su dva dramatičeska predstavljenja u Novosadskom Krajnerovom teatru na polzu tamošnje nedavno zavedene grafičeske škole, u kojoj nastavlenja daje G. Atanasij Nikolić, pิตmac inogda novosadske gimnazije. Pervo je bila komedija pokojnim Jankovićem prevedena, pod titlom: *zao otac i nevaljao sin*, i predstavljala od dečice koje iz normalnom, koje pak iz gimnazijalni klasa: drugo je tragedija pod imenom: *Car Uroš*, koju su stariji gimnaziste, zajedno sa G. Stefanom Stefanovićem, sočiniteljem ove drame, i višerečenim g. Nikolićem na veliko publikuma zadovoljstvo predstavili. I jedno i drugo triput je povtorovano, i svagda je teatar tako pun bio, da više ljudstva u sebe smestiti nije mogao. A to je javno dokazatelstvo da su zritelji i sočinenjem i predstavljenjem zadovoljni bili. – Zaderžavajući sebi sgodnu priliku, o tome i više govoriti, poхvaljujuћi priznajemo revnost i jedne i druge strane – želimo da se darovanija mladi duhova ovako blagorodnim načinom razvijaju –, a narod u svom uveseleniju polzu svoju i napredak umnožava!"¹

¹ Doslovno prepisano iz *Comoedia*, br. XIX, 1926.

Nova "sgodna prilika" za inscenaciju drame *Smert Uroša Petago* Stefana Stefanovića se, međutim, sudeći po sačuvanoj dokumentaciji, ukazala tek 6. januara 1842. godine, u Teatru na Đumruku, opet u režiji Atanasija Nikolića, koga je, kao i predstavu, podržao i Sterija (on je, prema nekim izvorima, u Stefanovićevom delu video autentičnu pesničku viziju i kamentemeljac srpskog pozorišta). Šest godina kasnije ("revolucionarna" 1848!) jedna diletantska grupa priređuje *Smert Uroša Petago* na sceni "Kod jelena", a onda zadugo komad pada u zaborav.

Setilo ga se i priredilo mu *jubilej*, stogodišnjicu od prvog izvođenja, Narodno pozorište u Beogradu (u režiji Mihaila Isailovića, muziku je komponovao Stevan Hristić, scenograf i kostimograf bio je Vladimir Žedrinski).

Predstavom su se pomno bavili i novinari i kritičari, koji su "premieru", 14. januara 1926. godine, doživeli "kao kap rose u praskozorje"!

Comoedia uzneseno podseća na Stefanovićeve uzore: "...u jednoj kulturnoj i načitanoj sredini (...) širio je vidike i oštiro svoju penušavu pesničku rečitost na buntovnome Fridrihu fon Šileru, a staložavao se i umirivao na starome Šekspiru, koji mu je morao biti drag, toliko mio i drag, da ga je čitao i prelistavao, i učio i proučavao".

Ovaj časopis stavlja dramu u kontekst vremena i okolnosti u kojima je nastala, pa kaže: "A iznad svega je lebdela *deklaracija o pravima čoveka i građanina* koja nije proklamovana za to da ugine u prašnjivim folijantima istorije sveta, nego koju je on htio i za svoje potišteno i porobljeno pleme. Pa je tako, kapajući nad kupsarama i moreći svoj dečački mozak, a pun ljubavi za rod svoj, zajaukao nad njegovom crnom sudbinom i zakliktao verom pred njegovom svetlom budućnošću. Eto tako se, mora biti, rodila, između školskih gimnaziskih časova i uz pripremanje domaćih zadataka - o, te neprospavane polarne noći genijalnog dečka - čudna početnička radnja, tragedija *Smrt Uroša V*, prva na našem jeziku koja se i danas može igrati."

Premijeri je u Narodnom pozorištu prethodila lepo primljena «konferencija» Riste Odavića, upravnika Državne arhive i redaktora Stefanovićevog teksta, koji je publici govorio o piscu i njegovom delu, uveren da je «i u slučaju uspeha i u slučaju neuspeha» ova predstava «nesumnjiv datum u našoj dramskoj književnosti, od kojega je stariji samo pokušaj Rusa Kozačinskog, sa kraja XVIII veka». Reditelj Isailović, ne nadajući se da će ga kritika uskoro, baš zbog ovog posla, «sahraniti», u posebnom intervjuu se osvrće i na mane u Stefanovićevoj drami («nije uspeo u ženskim tipovima (...) ovaj njegov nedostatak potpuno izvinjava njegova mladost»), a pominje i mnoštvo štrihova kojima je pribegao:

«U inscenaciji sam nastojao da komad ne pretvorim ni opremom ni velikim scenama evoluiranja masa. Hteo sam i pustio sam da ličnosti govore po nadahnucu, jer to je najbolji način za ovakve stvari. Otklonio sam i pomisao na sva moguća sredstva moderne režije. Sada drama je naivna i sve treba da istekne iz osećanja. Nitkov mora ostati nitkov, jasno i potpuno; dobar i pošten čovek dobrim i poštenim čovekom - uzorom dobrote i poštenja. Celo ono doba je bilo vreme nasilja i za pesnike neograničena romantika. Najzad sam veoma jako podvukao nacionalnu crtu, rodoljublje, na prvome mestu koje nosi Kraljević Marko čak i protiv rodenog oca.»

Beograd je u to vreme već imao relativno jasno profilisan korpus pozorišne kritike, u kojem su se samo malobrojni još zanosili nacionalnim idealima i mitovima. Blagonakloni, čak puni divljenja prema Stefanu Stefanoviću, kritičari ipak nisu podlegli sentimentu ni u analizi dela, ni u analizi videne predstave. «Zaprepašćuje kod tako mladoga pisca sloboda sa kojom on tretira predmet. Nadahnjuje se istorijom i narodnom pesmom, ali se nikako ne drži slepo pričanja u pesmi i onoga reda kojim to pričanje ide», piše, između ostalog, Stanislav Vinaver². Kao najveću *slabost* drame on uočava «krajnje skučen slog, zamorna ponavljanja, siromaštvo jezika», koji je «doduše čist, ali ubog, bez polata, bez sinonima, bez metafora, uopšte, jezik je samo

² *Vreme*, br. 1463, 1926.

za to da izrazi dramu». Vinaver, pri tome, dosta uverljivo osporava i već ustaljeni stereotip da je Stefa-nović, za likove Vukašina i Arsojevića, imao uzora u Šekspiru ili Šileru.

«Kao vanredno originalno može da se smatra rešenje da je Vukašin moćan, ali tako da se na njemu, posred sve moći, oseća seljačko poreklo - i strahovito vlastoljublje njegovo nema one degenerisane i histerične crte koja se dobija kod visokih rodova (...)» Vinaver smatra da Vukašin ni po čemu sudsinskom ne srlja daje i nije zločinac velikog tipa, te zaključuje: «Snaga sama po себи, snaga jednoga vlasti gladnoga seljaka, kao što je njegov otac bio gladan zemlje - eto odsustvo onoga što bi snagi dalo grandioznu pozadinu. To je ono što čini da Stefanović nije dao ničega šekspirskega.»

D. Krunić u *Pravdi*, fasciniranom šilerovskom retorikom i šekspirovskim fatalizmom (!), posebno se dojmio treći čin («jedna realistička perfekcija»). Pita se, međutim, «zar se nije mogao srećnije rešiti dekor» tog čina, «a ne da se u crkvi i moli i jede i iz nje izlazi u dvorište, za sto, već napit?»

Nemilosrdan prema režiji i «rđavom dekoru» bio je Ž. Milićević u *Politici*: «Meni lično postalo je već dosadno da pravim uvek iste konstatacije o tome kako već nema smisla davati g. Isailoviću režiju komada koje on ne razume (...) Dirljivo je, zatim, konstatovati koliko je g. Isailović još daleko i od same pomisli da ljudi, po pravilu, u životu nikad ne deklamuju i da je zbog toga deklamatorstvo i na pozornici u stanju da ličnostima oduzme skoro svaki ljudski smisao i karakter i da ih napravi fantastičnim zamlatama, čudnim, nerazumljivim svetom širokih gestova, falsifikovanih osećanja i jezika u kome se ne može snaći ni krštena ni nekrštena duša.»

Milićević apeluje da se «čovek mane uzaludnih refleksija šta bi bilo da je Stevanović³ bio dužega veka (...), ali se u svakom slučaju može biti iznenađen koliko je ovo darovito dete imalo pravog dramskog instinkta i sa koliko je bujne snage i poleta dalo nekoliko originalnih i pravih dramskih scena, na kojima bi mu mogli

zavideti mnogi naši kasniji pisci, stariji godinama i bogatiji iskustvom».

V. Živojinović (Masuka) u časopisu *Misao*, u izvanrednom eseju, podrobno i bez ustupaka osvrće se na vrednosti i mane teksta i likova, nalazi da «drama, i ovakva, ima svih uslova za nepromaćeno binsko delovanje», ali, reditelj «nije nazreo konture koje su piscu lebdele pred očima (...). Očigledno da se g. Isailovića ova drama - sem svojim negativnim osobinama - nije ni dotakla.» Živojinović se, naravno, nije zaustavio samo na površnim primedbama, te sa žaljenjem zaključuje «da Stefanovićeve delo posle stote godine svoga trajanja nije izašlo u zasluženoj svetlosti pred publiku. Nezahvalno potomstvo proslavilo je datum, ali nije proslavilo delo», zaključio je Živojinović.

U srazmerno kratkom prikazu, ali sa punim emotivnim doživljajem, na predstavu Narodnog pozorišta osvrnuo se i «Nepoznati» u *Srpskom književnom glasniku*. I on se poziva na Šekspira (Jago - Arsojević), kritikuje dekor koji «nije u našem stilu onoga doba», opisuje glumce, glumice (Radenković, Jovanović, Gošić, Milutinović, Gavrilović, Taborska, Riznička)...

Sledećeg «novog čitanja» *Uroša latia* se Aleksandar Vereščagin, u istoj redakciji - Riste Odavića, u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, a 1934. godine drama je bila postavljena i u Skoplju, u režiji Raše Plaovića.

A kada se, tri decenije kasnije, reditelj Dušan Mihailović zainteresovao za *Smrt Uroša V i*, kao gost, režirao ga u Kragujevcu, ushićenje mlađanim Stefanom ponovo je naraslo, toliko - da je predstava snimljena i za televiziju (TV reditelj bio je Slavoljub Stefanović Ravasi)! Prema Milanu Nikoliću, autoru jedinog objavljenog prikaza kragujevačke predstave, bio je to «snažan spektakl, neopterećen istorijskom autentičnošću». Vukašina je igrao Budimir Jeremić, Uroša Bogoljub Dinić, a Mili Stojadinović, koja je igrala staru caricu Roksandru, zamereno je što je delovala suviše mладалаčki, da bi bila uverljiva... Kakva god

³ Ortografija piščevog imena i prezimena se tek kasnije ustalila na: Stefan Stefanović.



Milan Ajvaz i Ljuba Tadić
u predstavi *Smrt Uroša V.*,
režija Miroslav Belović, JDP, 1967.

da je bila, Mihailovićeva predstava je svakako ponovo privukla pažnju pozorišta na Stefanovićev komad. Kada ga je, 1967. godine, Miroslav Belović postavio u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, kulturu i društvo obogaćivali su izraziti prođor stvaralačkih sloboda, pomeranje ka novim naukama i estetici, radao se Bitef, menjao ukus publike ... a istovremeno, na političkom planu, narastalo je uznenirenje vlasti - baš zbog tih promena koje je bilo sve teže kontrolisati. U tom kolopletu, međutim, ponovo je počela da se budi i svest o pripadanju nacionu svetlih tradicija i velike istorije.

U pozorištu, se težilo savremenijem pristupu i «ravnopravnosti teme», i savremenog i klasičnog, i domaćeg i inostranog repertoara. Logično je, dakle, bilo očekivati da će bar *Smrt Uroša Petog* u JDP prevagnuti ka dugoročnije značajnoj, tom uzavrelom vremenu adekvatnoj revalorizaciji naše dramske baštine. Nešto se, međutim, s nečim tu nije složilo. Po svemu sudeći, prevelika obazrivost prema integralnom delu, kombinovana sa rediteljem neodgovarajućeg profila. «U žurbi da stignemo evropske događaje i pisce, mi ne uspevamo da budemo svoji i da prikažemo dela koja ne smemo da zaboravimo(...)» i: «Nismo se ukočili pred istorijskom temom», izjavljivao je Belović uoči premijere. A kasnije, u jednom intervjuu, Ljuba Tadić, sećao se: «Onda sam igrao Vukašina, opet u režiji Miroslava Belovića, *Smrt Uroša Petog*. Mi za taj stari tekst nismo mogli da nađemo neke odgovore savremenije, pa je predstava malo i trajala». Po svemu sudeći, ni publika, okupirana atraktivnijim senzacijama tog vremena, nije bila mnogo voljna da se bavi pronicanjem u Stefanovićev nedogmatični tretman istorijske teme. I tako su glumačka ostvarenja, dekor i kostimi Petra Pašića, zapravo, gotovo jedino što je trajnije ostalo u pamćenju ove predstave - Ljuba Tadić, Miša Janketić (Uroš), Ljiljana Krstić (Roksandra), Milan Gutović (Nikola) ...

Kritika se, doduše, i te kako trudila, možda više oko samog teksta nego predstave. «I bez obzira što je ponekad uletao u klišetiranu rešenja, Belović je uspeo da izgradi od ove tragedije scensku metaforu» (Žarko Jovanović, *Večernje novosti*). Pod naslovom *Prva značajnija*

srpska tragedija, Muharem Pervić (*Politika*) kaže: «Istina, Stefanović nije ni Šiler, koga je poznavao, a još manje Šekspir, koga je takođe mogao poznavati, ali je nesumnjivo pisac izvorne inspiracije i većeg zamaha.»

Uz naglasak da su «junaci predstave, reditelj Miroslav Belović i glumac Ljuba Tadić obavili tako savesno i tako talentovano svoj posao, da smo na kraju predstave gotovo poverovali u autentičnost i životnost drame Stefana Stefanovića, mada smo verovali i ranije da joj je pravo mesto ne na pozornici, već u čitankama iz istorije naše književnosti», Slobodan Selenić (*Borba*) ukazuje: «na zastareli i prevaziđeni politički duh i na konvencionalnu etičku platformu koje je trebalo masirati da bismo danas poverovali u sukob između Vukašina i Uroša. Slab i nejaki Uroš branjen je od nesimpatija današnje publike samo argumentima koje više nikо ne može da prihvati: on je car (...) danas činjenica da je neko po svom naslednom pravu car ne govori ništa o njegovim pravima da vlada.»

Prema Vladimiru Stamenkoviću, Belovićeva predstava je «u svakom pogledu» uspela! Ipak, kritičar pretpostavlja da je tema komada verovatno uzbudjivala duhove «u trenutku kada je *Smrt Uroša Petog* prvi put prikazana, dakle u momentu ponovnog konstituisanja srpske države», a da «danас, u doba kada je usurpacija vlasti prihvaćena kao logičan, prirodan i gotovo legalan čin, deluje sasvim anahronično, ne uzinemiruje uopšte uobrazilju publike».

Autentično novi kontekst, u duhu vremena, *Urošu Petom* ukazao se tek posle petooktobarskih promena! Pod naslovom *Smert Uroša Petago 2001*, prikazala ga je rediteljka Mira Erceg u Centru za kulturnu dekontaminaciju - Paviljonu Veljković, kao prvu premijeru ciklusa *Projekt moderne*.

«Imala sam ne samo umetnički već i politički razlog da radim ovu predstavu. Počeli smo u vreme starog režima i, evo, doživeli smo da u novom vremenu govorimo, kroz tekst Stefanovića, o lažnom mitološki izmamipulisanom 'nebeskom' srpskom narodu...» Prema njoj, Kraljević Marko, kao lik prosvećen i bez brkova, koji dolazi sa Zapada, iz Dubrovnika, sa kritičkim odnosom

prema vizantijskom Carigradu i idejama Francuske revolucije, izgovara *ključnu* rečnicu (obraća se ocu, uzurpatoru): «Naučio sam da podanik i vladar istim putem idu svojem dobru i svojoj slobodi.» Na tome je predstavu gradila, kao »klatno između despotije i demokratije«, koje se u Srbiji ljulja od Nemanjića do danas.

Stručna recepcija predstave se, međutim, bavila pozorišnim jezikom, koji je trebalo da prenese društvenu poruku, rediteljkini motivaciju. Uz načelno uvažavanje adaptacije teksta i isticanje da Ercegova spada u naše malobrojene autore koji se ne vezuju za oprobane, »ziheraške« varijante, Ksenija Radulović je primetila (*Politika*) da je stvoren »dramski skelet koji je lišen digresija i opširne retorike, ali kojem nedostaje izrazitiji 'idejni tlocrt', onaj preko porebni rediteljski ugao posmatranja.« Prema Željku Jovanoviću (*Blic*), rediteljka je iz razudenog, ali plemenitog štiva (sa puno nejasnih mesta), ostvarila »niz upečatljivih slika obogaćenih lucidnim razbijanjem jednoznačnog prostora Paviljona Veljković. Željko Hubač (*Danas*), opet, hvali adaptaciju: »Mira Erceg ide korak dalje. Pored preciznog štriba, ona se bavi i genezom celokupne dramske akcije, ne libeći se da tekst dopisuje, pri tome vodeći računa o vremenu u kome se Stefanovićev komad prikazuje.«

Konačno, u *Vremenu*, Ivan Medenica analizira sam komad, uporeduje ga sa *Maksimom Crnojevićem* Laze Kostića (u Stefanovićevu korist), ali, slabosti komada vidi kao ozbiljnu prepreku na putu do »bisera«. Medenica dodaje da se »glavni motiv za ovaj promišljen repertoarski potez može naći u činjenici da Stefanovićev komad gradi izoštrenu sliku srednjovekovne Srbije, u koju se projektuje i pišečev kritički doživljaj Srbije njegovog doba, a koja, naravno, izaziva i poređenje sa današnjim prilikama (...) Međutim, rediteljka Mira Erceg, suočena s jako teškim zadatkom, nije uspela da se izbori za tematsku usmerenost i izoštren koncept predstave (...).«

Tako je, za sada, završen scenski život *Uroša Petog*. Da li će za nekoliko decenija – kao što je bivalo – ova »užasno žalosna« testamentarna tragedija mladahnog ustavotitelja savremene srpske drame, prve (koliko se

zna) napisane Vukovim jezikom, ponovo imati aktuelnu konotaciju, ne zavisi toliko od samog pozorišta i njegovih post(post)modernih imperativa, koliko od rasta rasta društvenih prilika u Srbiji. Sa tog stanovišta, bolje će biti da zauvek pripadne davnoj prošlosti.

SLAVICA Vučković



RONIKA MUZEJA I OGLEDI

ODELO OTKRIVA ČOVEKA

Izložba: Ljiljana Dragović

KOSTIMOGRAF U TEATRU

Muzej pozorišne umetnosti Srbije

Autor: viši kustos Mirjana Odavić



Višnjik, A.P. Čehov, režija Dimitrije Jovanović, JDP, 1996.

Kostimografska izložba Ljiljane – Lile Dragović u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije navodi na razmišljanje o raznim mogućnostima za organizaciju postavki – ne samo u muzejima i galerijama nego i u najskromnijim domaćim ambijentima ili najraskošnijim dvorcima, u savremenim, namenskim ili alternativnim, adaptiranim halama, po parkovima, u stanicama metroa i robnim kućama, na aerodromima i na ulicama... Bitno je znati zašto je određeni prostor izabran, šta se i kako izlaže; koliko je ponuđeni ili odabrani ambijent na pravi način iskorišćen. Ako s takvim predznakom pristupamo izložbama koje priređuje Muzej pozorišne umetnosti Srbije, onda ćemo se radovati toplini, humanoj dimenziji, patrijarhalnoj intimi koje zrače iz staroga zdanja i koje, u

isti mah, unapred određuju karakter izložbe. Sceničnost ambijenta doprinosi da svaka postavka neminovno govori o teatarskoj diskurzivnosti – ništa nije neutralno, nevino, nevažno ili slučajno. Ipak, to ne znači da našoj kulturi nije potreban pravi Muzej pozorišne umetnosti: naprotiv. Ali, to je druga i duga priča...

Izložba posvećena teatarskom radu naše eminentne kostimografkinje Ljiljane Dragović dobila je upravo taj pršni zvuk, gde se odblesak scenske svetlosti, snažnih glasova i velikih gestova gorostasnih glumačkih figura pretaču u mirnije, ali emocijama nabijene doživljaje. Bogatstvo mašte Ljiljane Dragović, razumevanje svoga mesta u jednoj pozorišnoj predstavi zahvaljujući dugotrajnoj pripremi i istinskoj saradnji sa rediteљem, ogromna radna energija i primenjeno umeće (Vida Ognjenović ga živopisno imenuje «vajanjem kostima»), vratilo nam je u sećanje desetine i desetine predstava koje su otiskele u zaborav sudbinom temporalnosti pozorišnog medija. Sada nam se s razlogom čini da su gotovo sve te predstave ovenčane aurom u kojoj posebnu ulogu ima kostimograf, kostimograf kao što je Ljiljana Dragović. Toga postajemo svesni tek kada na okupu možemo da sagledamo njen gotovo kompletan opus. Zbog toga su izložbe značajne i zbog toga je retrospektivni pogled dragoceno iskustvo: obogaćuje saznanjem o prohujalim ostvarenjima i daje celovit uvid u mene i doslednosti – onima koji su spremni da uče ili da se sećaju, a u isti mah samom umetniku razrešava mnoge nedoumice i stranputice – sastavne delove kreativnog čina.

Mirjana Odavić – autor monografije, izdate uz izložbu – brižljivo je sakupila i sistematizovala ogroman dokumentarni materijal. Kombinujući metodu analize sa sintetičkim prikazom celine kostimografskog opusa, ona je osvetlila sve najznačajnije momente iz dugogodišnje karijere Ljiljane Dragović. Pored njene uvodne studije, koja će biti nezamenljiva u svakom daljem pristupu beogradskoj istoriji pozorišnog kostima, objavljeni su iskazi kolega, saradnika i prijatelja Ljiljane Dragović – Vide Ognjenović, Bore Popovića, Milenka Misailovića, Andelke Slijepčević, Geroslava Zarića, Aleksan-

dra Milosavljevića i Vlastimira Gavrika. Sakupljeni na jednom mestu, oni različito, iskreno, duhovito i emotivno ocrtavaju Ljiljanin lik, njen metod rada, karakter, njeno viđenje pozorišta, strast prema kostimu i pozorišnom životu uopšte. Tako se spojem dva različita pristupa – istoričarskim, objektivnim i analitičkim, s jedne strane, i osećajnim, intimnim i ispovednim, s druge, stvorio prostor za kompletno sagledavanje mesta koje Ljiljana Dragović ima u našoj kostimografiji. (Možda bi sadržaj sa naznačenim svim odeljcima u ovakvoj knjizi omogućio jednostavnije korišćenje njenog raznovrsnog materijala.) Brojne reprodukcije su dragocene – ali ne mogu da odolim izvesnoj gorčini što nisu boljeg kvaliteta: time bi se više poštovao autor kome je knjiga posvećena, autor koji je pisao knjigu, i – razume se – svi velikani koji su u knjizi zastupljeni. Ali, to je pitanje koncepcije – da li se knjiga samo čita?

Iako je akcenat stavljen na pozorišni kostim, iz dokumentacije postaje jasno da Ljiljana Dragović spada u red naših najangažovanijih, najvrednijih i najuspešnijih kostimografa, zahvaljujući svojoj izvanrednoj prilagodljivosti temi, sadržaju, i, povrh svega, glumcu. Zaslужila je da na sličan način budu obrađeni i njeni angažmani na polju filma i televizije, koncerata i spektakala. Crteži Ljiljane Dragović, koje je, srećom, sačuvala, pokazuju koliko je spontanosti i sigurnosti ona unosiла u rad na svakom kostimu, na detalju svakoga kostima i koliko je, u isti mah, mislila na ličnost koja će taj kostim nositi. Čak i naizgled nevažni detalji otkrivaju izvanredan smisao Ljiljane Dragović da ostvari celinu, da da boju kompletnoj predstavi i da svojim doprinosom u stvari definije karakterističan pečat dramskog komada, baleta ili opere. Njeni crteži su duhoviti, karakterni, oni vešto kazuju neizrecivo, predstavljaju nenametljivo, a upečatljivo čitanje lika, predviđaju reakcije, ponašanje, pa i govor glumca. I mada «odelo ne čini čoveka», ono ga u suštini otkriva, tačnije razotkriva.

Kakva je sreća, ili mudrost, što je Ljiljana Dragović uspela da sačuva za budućnost taj ogroman broj skica od kojih nastaju pozorišni kostimi. Ali, više od skica – to su celoviti crteži, male likovne scene gde se uzorci



Don Karlos
Đuzepe Verdi, dirigent Dejan Miladinović, režija Mladen Sabljić, NP - Opera. 1992.

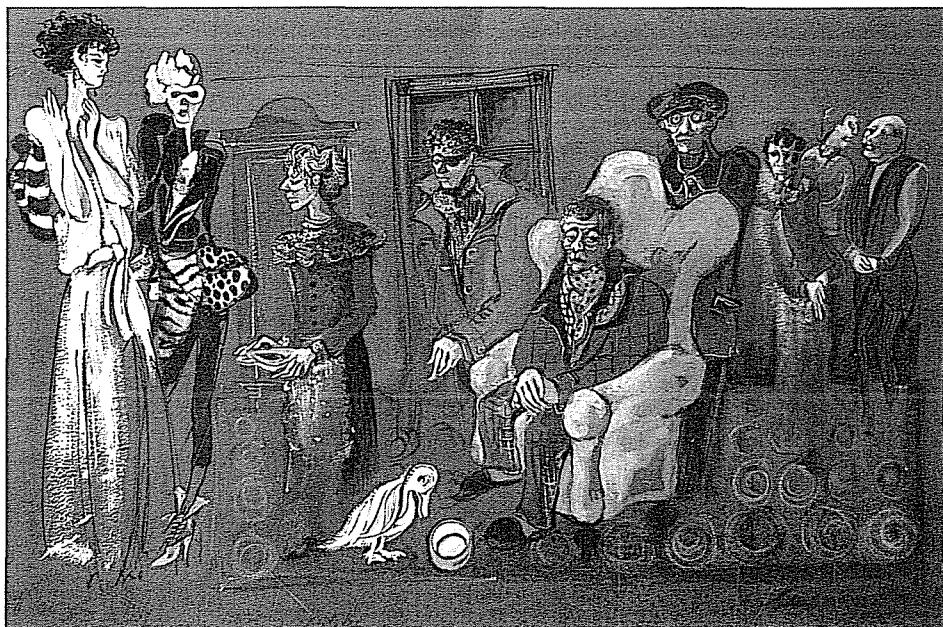
predviđenog materijala ponašaju kao vizuelne kategorije, nemilosrdno upečatljive, majušne, a tako nametljive i nezaboravne. U tome čitamo dubinsku vizuelnu kulturu Ljiljane Dragović, onu kulturu koja će zablistati na njenim kostimima i koju ćemo mi osetiti, ceniti – a onda zaboraviti, kao što se (svaka ?) predstava koja traje jednu sezonu – zaboravlja. I zbog toga su važne izložbe: mera našeg zaborava je ometena ...

Izložbu Ljiljane Dragović, kako je to već uobičajeno u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, čine i dokumeti, diplome i priznanja, i brojne fotografije iz profesionalnog i privatnog života – drugim rečima, sve što poma-

že da otkrijemo suštinu njene ličnosti, društveni krug kojem pripada i mesto koje zauzima u društvu. Da se setimo jednog bliskog vremena koje nam se činilo srećnjim – jer smo bili mladi ... Nostalgično vraćanje na mnoge likove kojima je ona okružena, ipak, samo je potvrda kratkotrajnosti života i nemilosrdnosti rastanaka. Klasična po svojoj konceptiji, ovakva izložba je primerena tradiciji koju gaji Muzej pozorišne umetnosti Srbije, zato dragocena, i ugodna, a posebno zato što je primerena nostalgičnoj atmosferi koja zrači iz prostorija ovog jedinstvenog muzeja.

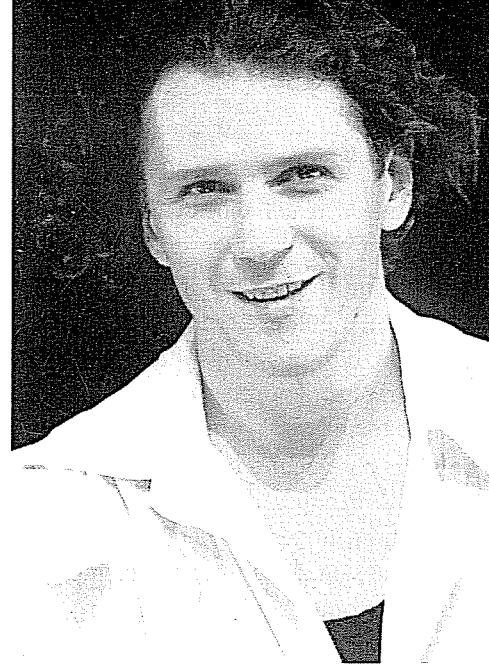
IRINA SUBOTIĆ

Poloneza Oginskog,
Nikolaj Koljada,
režija Vida Ognjenović,
JDP, 1996.



NAPOMENA:
Izložbu je otvorila Vida Ognjenović
10. oktobra 2005. godine
u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije

SA DRAGANOM MIĆANOVIĆEM,
U MUZEJU, 28. NOVEMBRA 2005.



DA NIJE POZORIŠTA NE ZNAM ŠTA BIH

FELIKS PAŠIĆ: Dobro veče. Dragan Mićanović, glumac... Kad smo razgovarali za pozorišne novine »Ludus«, pre tačno deset godina, ja sam u naslov preko dve strane stavio tvoju rečenicu »Meni je tesno«. Imao si tada samo dvadeset pet godina, a bilo ti je tesno. Ili ti je bilo tesno baš zato što si imao samo dvadeset pet godina?

DRAGAN MIĆANOVIĆ: Dobro se sećam tog našeg razgovora. Prisjetio sam ga se kada sam se preselio u London. Presabirao sam svoje stare intervjuje i, naravno, zapao mi je za oko taj naslov: »Meni je tesno« Pa sam vreme vratio malo unazad i zapitao se: zašto mi je bilo tesno? Odgovor je u tome što sam napustio zemlju kad sam imao dvadeset pet-dvadeset šest godina, i otišao u Englesku. Bilo mi je tesno iz više razloga. Naša kulturna sredina jako je mala. Ja sam počeo da se bavim ovim poslom 1991., uoči rata na ovim prostorima. Što sam ja više radio, država nam se sve

više smanjivala. I sve više i više nagrada sam dobijao. Sa dvadeset pet godina imao sam već nekoliko nagrada, svi su me tapšali po ramenu. Prešao sam već bio uzduž i popreko celu Srbiju, mislim da nije bilo scene u Srbiji na kojoj nisam igrao. I zaista sam osetio da je ova zemlja, za moju energiju tadašnju, postajala sve manja i manja.

FP: Onu zemlju nisi stigao da upoznaš da bi je zavoleo?

DM: Ne. Malopre mi Marija (Crnobori) priča kako je na Lovrijencu igrala, pa buka iz ovog hotela, buka iz onog hotela... Ja to nisam doživeo. Doživeo sam u Budvi. Ali, u Dubrovniku nisam. Za Dubrovnik i Dubrovačke ljetne igre znao sam samo iz priča.

FP: Jesi li bio u Dubrovniku?

DM: Bio sam, ali kao klinac, sa roditeljima ... Slušao sam kako je bila divna saradnja zagrebačkih i beograd-

skih pozorišta, kako se gostovalo u Zagrebu, u Ljubljani ... Smanjio se kulturni prostor. I zato mi je bilo tesno.

FP: Pretpostavljam da ti u tvojoj Lozniči nije bilo tesno.

DM: Bilo mi je divno. Imao sam divno detinjstvo, zaista. Odrastao sam u stabilnoj porodici, srednje klase. Otac mi je bio lekar, hirurg, a majka nastavnica srpskog jezika. Imao sam bezbrižno, mirno detinjstvo, bez trzavica i napetosti. Imam brata, starijeg dve godine. Pošto mislim da svaki glumac mora da ima dobro oko, verovatno taj talenat vučem iz detinjstva. Umeo sam da sa strane posmatram ljudе i da gledam kako oni prolaze kroz život. Tako sam dosta naučio gledajući svoga brata. Zahvaljujući tome, baš sam kroz život prolazio kao kroz sir.

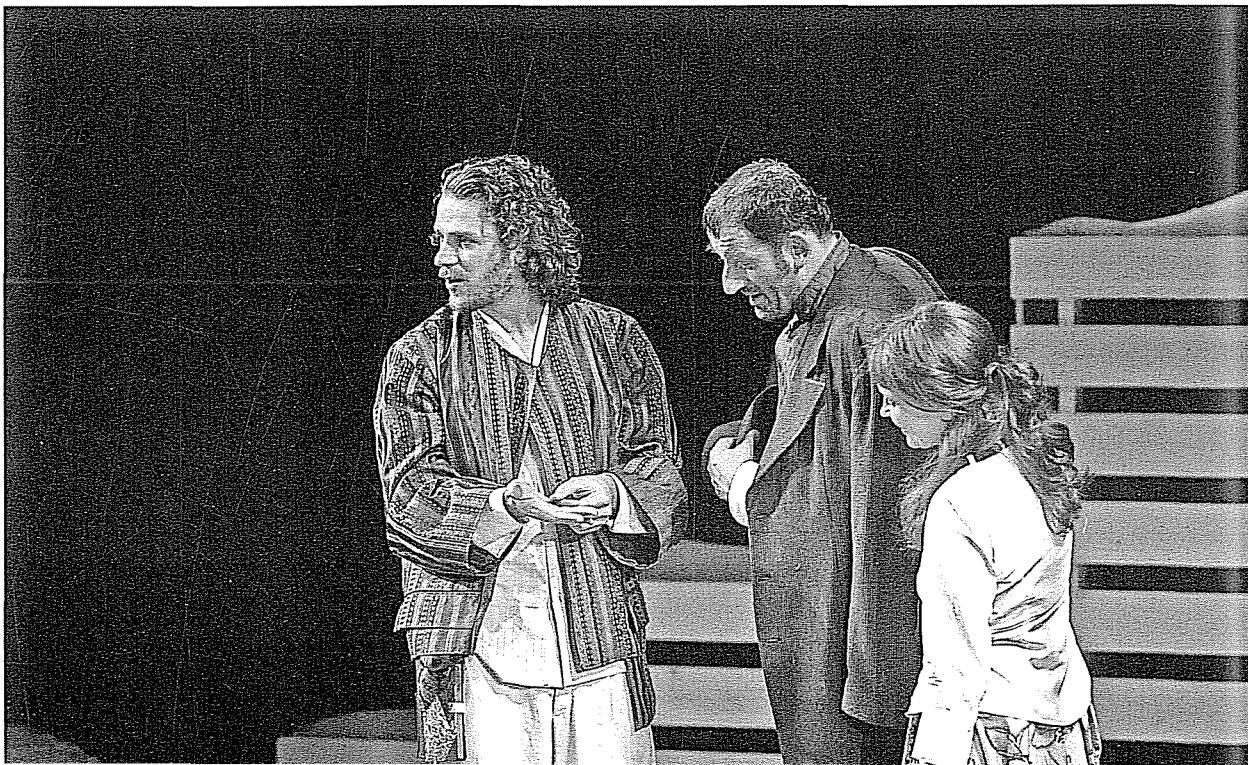
FP: I švercovao si se kod roditelja?

DM: Da, stalno.

FP: Kakva je Loznica iz tvoje mladosti?

DM: Jedno malo mesto, na granici sa Bosnom. Imao sam u srednjoj školi nekoliko drugara koji su se zvali drugačije nego mi u gradu, i prezivali drugačije. Dolazili su preko Drine, iz Kozluka, poznatog sada po ratu. Ali, nisam tada bio svestan toga zašto oni imaju drugačija imena, zašto su druge vere. Jednostavno, u doba moga odrastanja, osamdesetih, meni i mojoj generaciji to nije bilo bitno. Ono što se desilo deveđesetih meni je bilo strano i nametnuto, silom nametnuto. A Loznica je bila jedan mali, multikulturalni grad. Dolazili su ljudi iz raznih okolnih mesta, pa i mesta preko Drine, iz Zvornika, iz Kozluka, iz Milića. Najблиža i najbolja srednja škola u tom kraju bila je gimnazija »Vuk Karadžić« u Lozniči ... Bilo je dosta živahno i lepo. Divno za odrastanje, zaista.

Dragan Mićanović u predstavi *Galeb A. P. Čehova*, režija Slobodan Šunkovski, JDP 2003.



FP: Pored Drine?

DM: Da, da, pored Drine. Svakog leta provodili smo nekoliko nedelja sa roditeljima na moru. To je bio jedan zabavan i obavezan deo. Ali, prava vezancija je bila na Drini, kada autostopom ili biciklima odemo na Drinu. To je bio pravi rasplust.

FP: Kad si počeo da glumiš?

DM: Ne mogu tačno da se setim kad sam počeo. Znam da sam prvi put na pozorišne daske stao kao jako mali. Bila je to predstava pozorišnih amatera iz Loznice. Izabran sam da učestvujem samo zato što sam svirao violinu. Reditelj je tražio nekoga ko će igrati sina glavnih junaka. Ne sećam se ni pisca, ni teksta. Uglavnom, kad se zavesa podigne, trebalo je da ja sviram violinu, a moja drugarica da se nešto igra. Dolaze roditelji, nas izbacuje sa scene. To mi je bio prvi glumачki zadatak. A prvi put sam zaista stao na scenu 1991., u Narodnom pozorištu.

FP: Pretpostavljam da su u porodici računali da ćeš postati lekar, a ne glumac.

DM: Jeste, i u školi sam bio usmeren ka tome: da pokušam na medicini, pa ako ne uspem da položim prijemni, da odem na veterinu, a ako ne upišem veterinu, da idem na poljoprivredni ... Voleo sam da recitujem. Ali, to je bio i razlog da se u srednjoj školi izbegavaju časovi. Brzo sam učio tekstove napamet i izgovarao ih bez nekih velikih problema, a uz to bio nagrađen time da ne moram da idem na časove. Čak sam i putovao po Srbiji. Slali su me na takmičenja. Bio sam treća godina gimnazije, pobedio sam na opštinskom takmičenju recitatora i otisao u Veliku Planu, na republičko takmičenje. U Velikoj Plani upoznam jednu devojku iz Valjeva koja će kasnije takođe postati glumica. Ona mi je ispričala kako je posle trećeg razreda srednje škole pokušala da se upiše na Pozorišnu akademiju. Tad sam prvi put i čuo za Pozorišnu akademiju, i prvi put čuo da neko može da upiše fakultet bez završene srednje škole. Pitao sam je: šta treba za taj prijemni? Ona mi je rekla da treba recitacija i trebaju dva monologa. Meni je to zvučalo uzbudljivo, interesantno. Tu, Velikoj Plani,

upoznao sam i Racu Kneževića, lektora, profesora na Fakultetu dramskih umetnosti. I on mi je pričao o toj školi. I meni je, kao mladom čoveku, nešto zaigralo. Kad sam se vratio u Loznicu, odmah sam počeo da prebiram po knjigama, da tražim monologe. Onda sam roditeljima rekao: Ja bih pokušao da upišem Pozorišnu akademiju, sada, posle treće godine. Oni su, naravno, bili zblanuti. Mislili su da će to da me prođe.

FP: Šta je otac rekao?

DM: Otac je rekao: »Ideš da ti dupe vidi puta!« To je zaista i mislio. Mislio je da je to mладалаčki entuzijazam koji će me proći. Međutim, nije prolazilo. I svog profesora srpskog molio sam da mi pronade neki monolog. Dao mi je *Vučji nakot* Janka Veselinovića. Naučio sam jedan monolog iz te knjige. I krenuo sam da sakupljam dokumenta. Nije lako doći do dokumenata posle treće godine srednje škole. To još niko u gimnaziji nije bio tražio. Pa su mi se ismevali. Ali, sve sam ja to lepo sakupio, dobio od roditelja novac da odem u Beograd da polažem prijemni. Naučio sam dva monologa, pesmu sam znao, pesma je bila Geteov »Prometej«, i čekao svoj red. Jedna devojka me pita: »Šta si spremio?« Ja kažem da sam spremio dva monologa i pesmu. A ona: »Koga ćeš da imitiraš? Imaš li imitaciju?« — »Kakva imitacija? To nigde ne piše! Ne piše u programu da nekog treba da imitiram.« Bio sam u agoniji tih nekoliko minuta: Bože, pa koga da imitiram?! Setim se da sam prethodne večeri slušao Balaševićevu pesmu »Lepa protina kći«. Znam napamet *Radovana Trećeg*, gledao sam ga hiljadu puta... U to su me zvali da izadem pred komisiju. Izašao sam pred komisiju. Monolog prvi su mi prekinuli posle dva minute. Onda su mi rekli: »Hajte sad malo ruke!« Verovatno sam stajao kao kip. Onda su rekli: »Hajte sad malo imitacije.« Otpevao sam Balaševićevu pesmu »Lepa protina kći«. Samo sam otpevao. Rekli su: »Dobro, to baš i nije imitacija. Sledeća?« Ja krenem Radovana Trećeg. Znao sam da imitiram Zorana Radmilovića. Oni su počeli da se smeju. Nesvestan sam šta radim, ali osećam da to ima neki odjek. Nikad to do tada nisam doživeo. Kažu: »Odlično! A sad treću imitaciju.« Kažem:

Treće nema. Ovo je sve od mene. Zahvalili su mi se. I ja sam otisao, ubeđen da od tog posla s glumom nema ništa. Petsto i nešto ljudi je bilo prijavljeno te godine za prijemni. Međutim, prime me u uži izbor. Sedam dana je trajao prijemni. Kad sam došao da pročitam spisak primljenih, krenuo sam odozdo, od dvanaestog, dvanaestoro je primljeno. Idem prema gore, nigde me nema! Tek, na vrhu – moje ime! Za mene je to bio šok. Bože, kakva je ovo škola koja mene prima! Jer, ništa ne znam, ništa nisam znao. U tim godinama čovek nije ni svestan talenta za glumu. Ja sam postao svestan glumac kasnije, posle četiri-pet godina intenzivnog rada u pozorištu.

FP: Kako je otac reagovao?

DM: Otac me je dočekao sa viskijem u ruci i sa dve čaše. Rekao je: »Sine, da nazdravimo!«

FP: Otac ti je posle, koliko znam, bio verna publika.

DM: Jeste. Verna publika i moj najbolji kritičar. Baš je voleo pozorište. Nikad mi nije govorio previše o svojoj strasti za književnost i za teatar. Toliko je bio načitan da, mislim, ne bih mogao da ga stignem da čitam deset knjiga dnevno. Velika je bila njegova želja da studira književnost. Ali, nije imao tu slobodu da sâm odluči šta će biti, odlučila je tetka koja ga je odgajila. Rekla je: »Ti ćeš meni u lekare!« Nije, kao ja, mogao da napravi izbor, ali je bio vrstan hirurg.

FP: Jesi li i ti, kao Tihomir Stanić, možda izmislio priču kako pre Akademije nisi video nijednu pozorišnu predstavu?

DM: Nisam izmislio tu priču. Predstavu profesionalnog pozorišta nisam video pre Akademije. Prva predstava je, koliko se sećam, bila *Bloody Mary*.

FP: U Beograd dolaziš sa sedamnaest godina?

DM: Sa sedamnaest.

FP: Provincijalac u velikom gradu – je li to bio šok?

DM: Jeste. Dosta sam bio usamljen u Beogradu, pošto su svi moji vršnjaci ostali u Loznicu, da završe četvrti razred. U Beograd sam došao sa bratom. Godinu dana je bio u vojsci, pa sam ga ja stigao: kad je on

krenuo na prvu godinu arhitekture, ja sam se upisao na glumu. Vreme od ponedeljka do petka provodio sam na Akademiji. Čas glume u petak završava se u pola sedam, a ja sam već u sedam i petnaest na autobuskoj stanici, hvatam autobus za Loznicu. Tako mi je cela prva godina prošla.

FP: Odakle su bili tvoji drugari sa klase?

DM: Svi muškarci su bili iz unutrašnjosti, a sve devojke iz Beograda, sem jedne koja je bila iz Novog Sada.

FP: Kako ste se slagali sa Beogradankama?

DM: U početku nikako. Bilo je baš dosta netrpežljivosti. Ali, dobro, bili smo mladi. Najstariji je bio Mirsad Tuka, on je glumac u Sarajevu, imao je dvadeset tri godine. A mi, ostali, imali smo po sedamnaest, osamnaest.

FP: Ko su ostali?

DM: Goran Šušljik iz Novog Sada, Nebojša Dugalić iz Kraljeva, Željko Mitrović iz Valjeva i ja – sa muške strane, a sa ženske: Ivana Mihić, Dubravka Mijatović, Tamara Vučković, Jasna Stajković, Ivana Milašinović i Olga Zamurović, ona je bila iz Novog Sada.

FP: Kad ste uspostavili miroljubivu koegzistenciju?

DM: Veliku ulogu u tome odigrao je naš profesor Vlada Jevtović, koji je očigledno video da stvari među nama ne štimaju baš najbolje. Zadao nam je vežbu koja se zvala »Požuri – Hoću«. Trebalo je da napravimo scensku situaciju u kojoj možemo da koristimo samo te dve reči: »požuri« i »hoću«. I bilo je obavezno da se poljubimo. Ja sam bio par sa Ivanom Mihić. Bilo je to krajnje dečački i zabavno. Ali, posle toga se, jednostavno, otopio odnos između muškaraca i žena. U svakom slučaju, bilo je dosta uzbudljivo na toj klasi, ponekad i traumatično.

FP: Šta je bilo s tvojim drugarima iz Loznice?

DM: Svi su uglavnom završili fakultete. Neki i dan-danas traže zaposlenje. Većina bi da ostanu u Beogradu, nikome se ne vraća u rodni kraj, jer Loznica kao grad, nažalost, polako odumire. I svi su dobri ljudi.

FP: Jesu li ratovali?



Dragan Mićanović
i Vladica Milosavljević
u predstavi *Galeb*

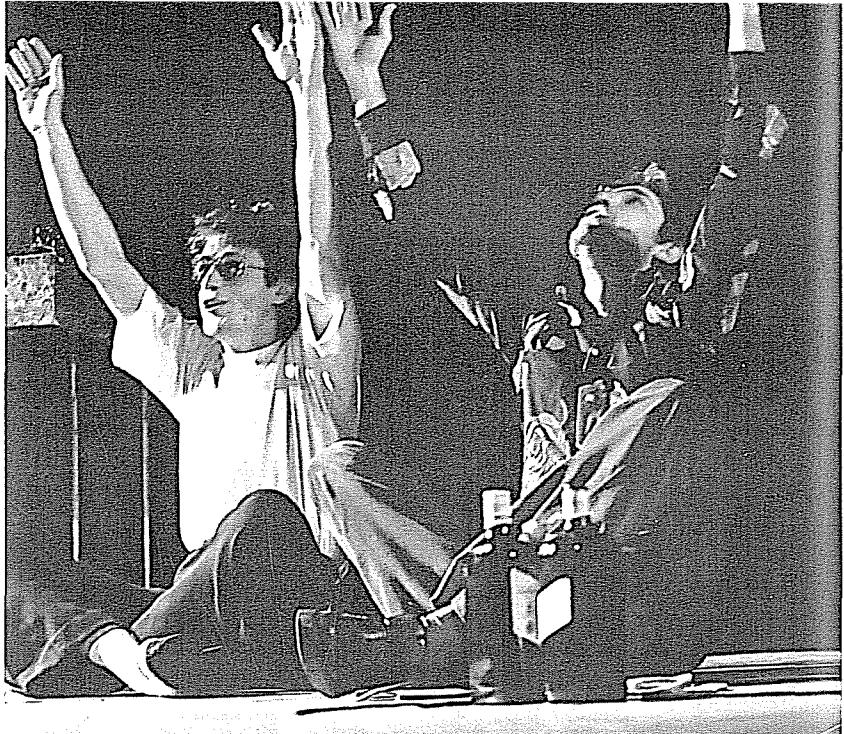
DM: Nisu ratovali. Ne znam da li se vi sećate toga. Počinjao je rat u Hrvatskoj i svi moji drugari su bili mobilisani. Ja nisam mobilisan, zato što još nisam bio odslužio vojsku. Moji drugari su odslužili vojsku osamdeset devete i devedesete, a devedeset prve su mobilisani. Sećam se, bio sam u Lozniči tog dana kad je ogromna kolona vojnih vozila kretala iz Klubaca. Kluppe, to je jedno selo pored Loznice u kome je bila kasarna. Mala kasarna koja se tada ispunila ogromnim brojem mlađih ljudi. Kolona je krenula iz Klubaca, to je nekih četiri i po kilometra od Loznice, i došla je do centra grada. Dalje nisu mogli, jer su roditelji mobilisanih blokirali put. Nisu dozvolili koloni da ode. Ja sam išao od kamiona do kamiona, tražio svoje druge, koji nisu bili ni svesni kuda ih vode. Niko im to nije ni rekao. Kolona je vraćena, i onda su se mnogi razbežali, kud koji. Moj najbolji drug je otisao u Hollandiju, ostali drugari skrivali su se po Beogradu, stalno menjajući adrese.

FP: Tvoj Mane Suvajac je napravio izbor. On je otisao u rat.

DM: Da, Mane, *Tamna je noć*. Aca Popović je uhvatio Maneta Suvajca na spavanju ... To je jedna od prvih uloga u kojoj sam spoznao glumu. Odigrali smo više od dvesta puta tu predstavu, a ja sam, mislim, sto devedeset devet puta bio nezadovoljan svojom igrom. Znam samo da sam jedan jedini put, što se kaže, ubio ulogu. I tad sam, nekako, u svojoj glavi osvestio glumu. Ne znam koliko je ljudima koji se ne bave ovim poslom razumljivo to: osvestiti glumu. Talenat je jedino, rad na ulozi drugo. Jednostavno, morate da imate dobre radne navike i morate da budete talentovani za to što radite. Ali, postoji i treća komponenta, isto toliko bitna kao i prve dve. Ona se sastoji u tome da osvestite ono što radite. Biti svestran glumac na sceni! Meni je to, eto, pošlo za rukom te devedeset četvrte ili devedeset pete godine.

FP: Kako si to shvatio?

Scena iz predstave
Čikaške perverzije



DM: Jednostavno, znao sam da je to što radim tačno. A sto devedeset devet puta sam mogao sebi naći manu, i nalazio sam. Kad sam osetio da je Mane Suvajac te večeri potpuno moj, potpuno osvešćen u mojoj glavi, tek tada sam shvatio da mogu da se bavim ovim poslom. Do tada je to bilo veliko lutanje. Bilo je neprospavanih noći posle predstava. lako je aplauz bio pristojan, iako sam nagrade dobijao za tu ulogu, ja nisam shvatao zašto: šta to ja tako dobro radim da bih zaslužio da budem nagrađen? Šta je to još, osim toga što tačno izgovaram replike, što tačno odgovorim na svaki šlagvort?

FP: Da li ti se to dešavalo i posle?

DM: Da, u nekim ulogama. Ali, sve rede i rede. S Romeom u »Buhi« sam, recimo, velika vrata otvorio za sebe. Tad sam shvatio da zaista mogu da budem glumac, da mogu da izadem pred publiku potpuno spreman. Uloga Romeoa je pala u pravo vreme, sa pravim ljudima, bila je osvešćena. Romeo mi je potvrdio da

ovim poslom mogu da se bavim i da od njega mogu da živim.

FP: Taj Mane Suvajac, osim što je tvoj vršnjak, šta ima zajedničkoga s tobom?

DM: Možda to što je kao i ja bio protiv ratnog lula. Ne znam koliko sam bio svestan toga, ali znao sam da se nešto ružno dešava oko nas.

FP: To je i psihički teška uloga?

DM: Bila je jako naporna. Baš naporna. Naročito taj drugi deo kada se Mane pojavljuje bez noge. Teško je iz večeri u veče preživljavati jednu istu priču, igrati tog nesrećnog mladića koji ode u rat i puca sâm sebi u nogu, jer se uplašio kad je šušnulo nešto u mruku, neka odbegla krava.

FP: Da li to što glumac radi na sceni ostavlja izvesne posledice?

DM: Ubeđen sam da posledice ostaju. Siguran sam u to. Ulaziti u nečiji život, iz večeri u veče pokušavati



Andelika Tomić
i Dragan Mićanović u predstavi
Mletački trgovac
Vilijama Šekspira,
režija Egon Savin, JDP 2004.

doživeti to što vaš lik treba da doživi, to je naporno. Naporno mi je bilo sa Romeom. Gubio sam, valjda, kilogram, kilogram i po na svakoj predstavi. Bio sam bolestan posle svake predstave. Moralo je to da ostavi posledice. Ubeden sam u to da ne bih bio isti čovek da nisam igrao Romea. Ne bih bio isti čovek da nisam igrao Alsesta u *Mizantropu*. To znam pouzdano. Ja sam svako veče, devedeset sedme, igrao Alsesta tako što sam govorio da neću da živim u ovakvoj sredini ... Ne znam tačno stihove, zaboravio sam...

FP: ...Da na zemlji potraži kakav kut skroviti gde časnim čovekom slobodno je biti.

DM: Tako je. Da, jednostavno da pobegnem oda-vde. Ne želim da živim u ovakovom svetu licemerja i laži! I ja sam zaista i otišao.

FP: Birali su te veliki pisci. Znam naše poznate glumce koji u svojoj karijeri nisu odigrali nijednog Šekspira.

DM: Ja sam imao sreće. Ne mogu da zamislim sebe bez nekih uloga koje sam odigrao. Zaista mislim da sam privilegovan. Igrati Šekspira, to je privilegija. Od početka svog školovanja za glumca ja sam sanjao da igram velike uloge ... I danas, kad pročitam scenario za neku televizijsku seriju, ja odmah znam da to ne mogu da igram. Nijedna rečenica koju sam pročitao ništa mi ne znači. Raditi velike tekstove, naročito u današnje vreme kada ima malo dobrih savremenih tekstova, naročito domaćih, raditi tekstove Šekspira ili Molijera, to je privilegija. Da nema pozorišta, ne znam šta bih. Kad bih bio samo televizijski ili filmski glumac, ja bih se ubio. Sebe ne mogu da zamislim bez pozorišta i velikih tekstova.

FP: Kad si odlučio da odeš u London, jesи li jedno-stavno otišao ili pobegao?

DM: Bilo je i jednog i drugog, moram priznati. Kap koja je prelila čašu bilo je bombardovanje, mada smo i do tada moja supruga i ja razmišljali o tome da ideo u Englesku, da probamo tamo da živimo, da vidi-mo da li u drugoj sredini uopšte možemo da se bavimo našim poslom, na drugom jeziku. Zakleo sam se sebi da će, kada se završi bombardovanje, ako se ikada završi, i ako sve ostane po starom u ovoj zemlji, ja otici. Onda se tako i desilo. Završilo se bombardovanje, a sve je ostalo isto. Nisam imao kud, morao sam da ispunim ono što sam se zarekao. I u septembru 1999. spakovali smo kofere i, moja supruga, čerkica i ja, otisli za London.

FP: Kako je bilo u Londonu?

DM: Prvih šest meseci je jedan od najtežih perioda u mom životu. Ni bombardovanje ne može da se pore-di s tim.

FP: Šta si radio?

DM: Ništa. U tome je i bio problem. Do aprila 2000, kada su počele probe u Šekspirovom Glob teatru, to je bio traumatičan period.

FP: Jesi li išao na audicije?

DM: Na prvoj audiciji na koju sam otisao dobio sam posao. U Globu, igrom slučaja. Imao sam sreću da sam došao do dobrog agenta. Bez agenta je tamo nemoguće naći posao ... Sećam se, para više nismo imali i ja

Dragan Mićanović i Goran Šušljik u predstavi *Mletački trgovac*



sam morao nešto da radim. U novinama sam pročitao oglas da se traže čistači prozora. Plaća se deset funti na sat. To je, pomislio sam, velika para. Otišao sam da se nadem sa čovekom koji je trebalo da mi dâ posao. Međutim, izgubio sam se u Londonu i nisam ga našao. Vratio sam se kući potpuno očajan. U jednom času je zazvonio telefon. Agent mi je javljaо da sutradan imam audiciju u Glob teatru i da treba da pripremim neki deo iz Šekspira. Pripremio sam monolog iz Šekspirove *Bure*, mali monolog Kalibana, koliko sam mogao naučiti za jedan dan, i otišao na audiciju. U Globu su se pripremale dve predstave. Dve podele su se pravile: jedna za *Buru*, a druga za *Hamleta*. Ja sam išao na audiciju za *Buru* koju je radila Lenka Udovički, pa je moj agent mislio da će kod zemljakinje lakše dobiti posao. Rekli su mi: »Hajde da vidimo šta si spremio.« Nekoliko meseci pre toga nisam bio na sceni. I osetio sam se, odjednom, kao pušten s lanca. Ja sam, kao Kaliban, skakao, urlao, na sve strane je vrcalo. Izbacio sam taj monolog iz sebe, i bio sam prezadovoljan već samim tim što sam ponovo igrao. Taj dan mi je bio divan. Došao sam kući, javio se agentu. Posle nekoliko minuta on me je zvao i poručio mi da žele da me vide reditelj koji priprema *Hamleta* i Mark Rajlens, umetnički direktor Glob teatra, koji je trebalo da igra *Hamleta*. Sutradan sam otišao i ponovo igrao Kalibana, sa nesmanjenom žestinom. Oni su rekli: »U redu je. Odigrajte sad nešto iz *Romea*.« Pročitali su u mojoj biografiji da sam igrao *Romea*. »Odigrajte *Romea* na vašem jeziku.« Rekao sam im da ne mogu, da ne pamtim nijednu repliku iz *Romea i Julije*, jer sam to igrao pet godina ranije. Svoje stare uloge zaista kao gumi-com brišem. Nijedan stih ne pamtim, ništa ne pamtim. Ali, rekao sam im da mogu da odigram *Mizantropa*, celog, od početka do kraja, u formi monologa. To mi se još držalo u glavi. I igrao sam *Mizantropa*, dok me nisu zaustavili. Bogami je to potrajalo. Zahvalili su mi i pitali me da li bih proveo sezonu u Glob teatru, igrajući neku ulogu. Naravno, zašto da ne, rekao sam i otišao kući presrećan. I onda mi je agent javio da mi nude da u *Hamletu* igram Fortinbrasa i još nekoliko

uloga u sledećoj predstavi. Ugovor je na šest meseci. Možda sam bio srećniji jedino kad mi se čera rodila.

FP: Kakvo je to osećanje: stupiti na scenu Globa?

DM: To je fascinantno pozorište. Jedna velika, prvenstveno turistička atrakcija. Kad sam stupio na scenu, imao sam neverovatno osećanje. Nikad do tad nisam bio na pravoj sceni koja je pod vedrim nebom. Pravo pozorište, a iznad vas nebo. Gledate turiste koji prolaze i znate da će oni, i kada vi budete igrali predstavu, biti tu i da će moći da koriste sve privilegije koje su mogle da se koriste u Šekspirovo doba: i da dobacuju, i da pričaju sa vama, da negoduju ako im se nešto ne sviđa – jer su i oni deo predstave ... To osećanje je nezaboravno. Pamtiću ga do kraja života.

FP: Kaže Rade Šerbedžija da zavidi svojim čerkama koje misle na engleskom, dok on misli na maternjem, a živi od engleskog jezika. Kakvo je tvoje iskustvo?

DM: Ni ja ne mislim na engleskom. Ali, imam jedan sistem kad radim na engleskom. Jako je bitna tehnika govora. I kad dobijete tekst na svom jeziku, vi znate da u svakoj rečenici postoji jedna reč koja će vam misao izbistriti. Ako tačno znate gde je ono što se zove takt smisaonice, vi ćete celu rečenicu oblikovati. Ista su pravila i u engleskom. Na bilo kom jeziku da igraju, glumci imaju identičan problem. Tako je bilo i kad sam igrao na engleskom: u svakoj rečenici tražio sam, kao i u srpskom, taktove smisaonice koji će mi celu misao povezati. Kad to savladate, onda kreće igra, onda se igrate. Onda je to zadovoljstvo: igrate se tonovima koje nemate u svom jeziku, igrate se melodijama koje ne postoje u vašem maternjem jeziku. Počeo sam da obožavam da igram na engleskom. Veliki je izazov: postići tu veština da Englezu koji sluša mene kad govorim na engleskom to ne para uši. Nikad ja nisam želeo, niti ću moći da igram Engleza. To je nemoguće. Moja deca će možda moći. Ali, velika je stvar već to ako moj engleski Englezima ne para uši.

FP: Zašto si se vratio? Odnosno, zašto ste se vratili?

DM: Nisam više mogao bez pozorišta. Nije bilo tih uloga koje bi mene u pozorištu zadržale u Engleskoj.

Sledeće godine su mi ponudili da ostanem u Glob teatru još jednu sezonu, da u *Kralju Liru* igram kralja Francuske. To je onaj kralj što se pojavljuje u prvom ili drugom činu, ima jedan monolog, i nema ga više. Meni to nije bio izazov. Fortinbras, koji ima samo dve scene, bio mi je izazov. Ali, ja sam htio više. Od teatra sam tamo htio više. Igrao sam u nekoliko predstava u nekim drugim pozorištima, ali su one bile ograničenog trajanja: odigrate deset predstava i – čao, nema više! Tako me je agent – i zbog finansijskih razloga, pošto je život u Londonu jako skup – preorientisao na televiziju i na film. Onda se desilo ono s početka našeg razgovora, kad dobijete tekst i kažete: O Bože, pa neću ovo da igram! Morao sam. Odigrao sam nekoliko serija na engleskom, odigrao dva filma. Ali, više nisam mogao bez pozorišta.

FP: I onda pravo u ženske haljine, u Porciju!

DM: Ne, pre Porcije igrao sam u *Hazarskom rečniku*, kod Tomaža Pandura. Tad sam još živeo u Londonu. I, kad sam ponovo zaigrao na svom jeziku, mada sam u toj predstavi govorio i na engleskom, javila se žed za velikim ulogama.

FP: »Igrao je Porciju sa engleskom elegancijom.« Tako piše u jednoj kritici.

DM: Da, Vlada Stamenković... Velika škola je igrati na stranom jeziku, pred stranom publikom. Onda shvatite da je to što igrate na jeziku koji nije vaš materinski velika mana. Ali, kad imate manu, trudite se da je nadoknadite nečim drugim. Drugo što sam ja imao, to je moje telo. Shvatio sam da u teatru igra svaki mišić na telu. Mali prst igra. Pa sam dosta vremena i misli posvetio tome kako da nadoknadim svoju manu. Kako? Scenskom pojavom i svojim telom. Kada sam se vratio u Beograd, cela ta moja maltene studija o tome kako koristiti telo u pozorištu da bi se nadoknadiла mana govora, sada kada je nije bilo, jer sam igrao na svom jeziku, ispašla je kao veliko otkriće. Kao da sam poleteo! Mogao sam da radim šta hoću sa svojim telom. Zato sam se i prihvatio uloge Porcije.

FP: Igraš ženu. To je uloga na oštrici noža?

DM: Bogami jeste. Nekoliko puta sam pomislio da odustanem. Zaista sam mislio da to neću moći da uradim. Svaki čas sam htio da odem kod Egona (Savin) i da mu kažem: Hvala ti na poverenju što misliš da to mogu da odigram, ali ja ne mogu! Supruga me je odgovorila od pomisli da odustanem. I, eto, to je jedna od meni najdražih uloga u dosadašnjoj karijeri.

FP: Pre deset godina smo razgovarali o tome da je vreme da odigraš Hamleta. Odigrao si ga deset godina kasnije. Je li ovo vreme za tvog Hamleta?

DM: Ne vidim koje bi drugo vreme moglo biti, sem ovoga. Da sam ga ranije odigrao, da li bi bio drugačiji? Ili, ako ga ponovo budem igrao, u šta sumnjam, da li će biti drugačiji nego što je sad? On je takav kakav je ovog trenutka: izašao iz mene, u okolnostima koje su mi bile zadate. A uvek glumac ima zadate okolnosti. Ne samo u predstavi, i ne samo u tekstu koji treba da igra, nego i u partnerima sa kojima treba da igra, i u reditelju sa kojim treba da radi. Sve su to komponente teatra koje utiču na to kakav će proizvod ispasti na kraju. Lepota je u tome što nikada ne znate kakva će predstava ispasti na kraju. Ne znate maltene do poslednjeg dana.

FP: Je li ti stojiš iza Hamleta koji nije osvetnik?

DM: Da. Ja ne mogu da ga zamisljam drugačijeg, i ne želim da ga zamisljam drugačijeg. Taj koncept Dušana Jovanovića sam prihvatio i moram da ga branim za dva dana na sceni, pred šesto ljudi. I ja ču da ga branim, najbolje što mogu. I ne želim uopšte da razmišljam o tome kakav bi Hamlet bio da nije takav.

FP: Gluma je, kad bismo pojednostavili priču, igra s publikom. Šta biva kad u toj igri izgubiš, ili gubiš?

DM: To su traumice za svakog glumca. Rekao sam da sam 199 puta bio nezadovoljan Manetom Suvajcem zato što sam gubio bitku sa likom. Preksinoć sam odigrao Hamleta nezadovoljavajuće. Znam da je moglo mnogo bolje. Ali, kad sam izašao na scenu, osetio sam miris laka. Pomiclio sam: odakle miris laka? I pomislio sam: ja dva i po sata treba da provedem na ovoj sceni uz miris laka! Pa, ja ču biti naduvan, drogiran!



Goran Šušljik i Dragan Mićanović u predstavi *Mletački trgovac*

Znate da je pred vama dva i po sata teške igre, fizički i mentalno jako naporne, a kroz glavu vam prolazi misao: kako ćete s lakov? Ne znam više gde sam, sve više i više me bole oči, počinje da me boli glava. Moj lik trpi i pati zbog toga. On ne može biti dobar, ne može biti onakav kakav ja želim da bude. I Hamlet je preksinoć bio lošiji nego što je trebalo da bude...

FP: ... i nego što će biti prekosutra?

DM: Sigurno. Jer, prekosutra neće biti laka.

FP: Ti odaješ utisak čoveka samosvesnog, racionalnog, a u pozorištu igras romantične heroje. Šta je tu istina o tebi?

DM: I jedno i drugo. Ne možete u teatru da se oslonite samo na emocije da biste dočarali neki lik. Jer, tu ulogu treba i sutradan, i prekosutra, i za deset dana ponovo da odigrate. Možete sebi da kažete da ćete

jedan deo uloge igrati na emocije. Ali, šta ako toga dana emocija, jednostavno, nema? U teatru svaki glumac mora da bude samosvestan, u tom smislu da je svestan tehnike kojom barata. To je ono što zovemo zanat. Svaki glumac mora da ovlada zanatom da publika ne bi patila. Preksinoć je publika užasno patila. Nisam ja u svojoj glavi osvestio barem nešto od onoga što moram da postignem. Makar sevale munje ili bio ja naduvan od tog lepka, publika to ne sme osetiti. Ja znam da ona preksinoć nije videla najboljeg Hamleta... Igram uloge koje nose predstavu. I ne mogu da se oslonim samo na inspiraciju. Kao: Večeras sam raspoložen! A šta ako nisam raspoložen? Šta onda?

FP: I, šta je gluma?

DM: Sve. Za mene sve. I jedno i drugo: i talenat i tehnika. Mora biti tehnike. Bez tehnike ne može dugo da se traje.

FP: Ti si u horoskopu Vaga?

DM: Da. Izvagao sam dosta u životu.

FP: Kako stoje dan i noć na tvojim terazijama?

DM: Pa, noć je zasad mnogo aktivnija. Moja deca su mi najbolji parametar. Dete dođe iz škole, pa kaže: »Tata, pa ti još spavaš!« Kažem: »Ćero, kad ti legmeš da se odmaraš, tata mora da bude u naponu snage.« Imamo drugačije bioritmove. Deci to nije lako da shvate. Moj organizam je navikao da u ovo doba bude najaktivniji.

FP: Kakav si otac?

DM: Ko to zna! Videćemo kakvi će ljudi izrasti. Ja se nadam da će izrasti u dobre, poštene ljude.

FP: Hvala ti.

DM: Hvala tebi. Hvala vama.



Dragan Mićanović,
Branka Pujić,
Snežana Bogdanović
i Dragan Jovanović
u predstavi Čikaške
Perverzije, JDP.

POZORIŠTE U ZENITU

autor: Vladimir Stamenković

Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2005.

KRITIČAR U ZENITU

Nazvavši svoju zbirku kritika »Pozorištem u zenitu«, Vladimir Stamenković je označio koncept svog izbora. Opredelio se za kritike najboljih predstava o kojima je pisao. Time se složio sa poznatim mišljenjem da su najbolje kritike, ne samo pozorišne već i književne, muzičke, filmske i likovne, one koje afirmišu vrednosti u jednoj umetničkoj oblasti. To, naravno, ne znači da kritičar, da bi kritika bila antologijska, treba da hvali i ono što nema vrednosti. U tu zamku Stamenković nikada nije upao. Naprotiv. Bio je i jeste prilično strog kritičar, što je jedna od nesumnjivih i neophodnih, mada po stvaraoce neprijatnih vrlina darovitih kritičara.

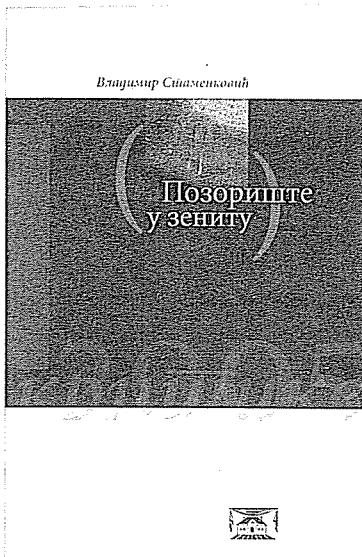
Vladimir Stamenković je nesumnjivo fenomen. On piše pozorišnu kritiku već gotovo pola veka, bez prekida, iz nedelje u nedelju, iz godine u godine, iz decenije u deceniju. Možda je kao takav među živima jedinstven primer u evropskih razmerama.

To samo po sebi ne bi bila vrlina da se Vladimir Stamenković već sa prvim napisima nije pojavio kao gotova kritičarska ličnost jasnih pogleda, autentičnog obrazovanja i jezrovnog stila.

Veoma je značajno da je Vladimir Stamenković nekoliko decenija predavao dramaturgiju, što znači da je, predajući studentima, ujedno bogatio i osvežavao svoja teorijska znanja, toliko potrebna da tekuća pozorišna kritika ne sklizne u jednu od varijanata impresionističke eseistike, niti se obre na tekućoj traci kritičarske rutine.

Za Stamenkovića je karakteristično da i pozorišnu umetnost i pozorišnu kritiku shvata ne samo kao stvaralaštvo već i kao društveni čin. Dakle, Stamenković ima svoju »kulturnu politiku«, često angažovaniju nego onih koji bi je morali imati dok stoje na čelu neke ozbiljne pozorišne ustanove. Naravno da nije reč o dnevnoj politici koja je, ako prodre u sferu stvaralaštva, najpogubnija kulturna politika, sledstveno tome i u pozorišnoj kritici. Inače pozorište svojom efemernom prirodom plovi na talasu svakodnevice, ali, kad je najbolje, ono pokušava da publici pruži nešto dublje od pene dana.

Pedeset kritika koje je sâm odabrao nesumnjivo su najbolji primjeri Stamenkovićeve kritičarske prakse. Ja sam bez i jednog jedinog izuzetka video sve predstave o kojima u ovoj knjizi Stamenković piše kritike od 1956. do 2005. godine, koje sam čitao tad kad ih je objavljivao u »Književnim novinama« i u »Ninu«. A za polovinu komada ili predstava o kojima autor piše bio sam ili dramaturg, ili prevodilac, ili sam ih postavio na repertoar kao umetnički direktor ili upravnik, ili ih biraо kao selektor Bitefa. Dakle, imam ih u svom iskustvu, te u priličnoj meri mogu da procenim vrednost predstava i donesem svoj sud o kritikama koje se na njih odnose. Verovatno bi moja lista najboljih ili najrelevantnijih predstava istog perioda stvorenih uglavnom na delima stranih klasičnih i savremenih pisaca bila nešto drugačija, ali možda je ipak značajno, ili bar zanimljivo, kad o ovoj knjizi kritika pišem, da imam utisak da bi taj



korpus najznačajnijih predstava bio veoma sličan Stamenkovićevom. (Napominjem da je autor, sa puno razloga, izostavio iz svoje najnovije knjige one kritike nekih veoma relevantnih predstava koje je već objavio u ranijih knjigama.)

Ono što se prilikom čitanja ovih kritika zapaža to je da je Stamenković većinu značajnih predstava tog perioda, pišući o njima neposredno posle premijere, iako nije imao vremensku distansu, precizno analizirao i ocenio. To je bilo mogućno ne samo što je autor teorijski potkovan već i zato što ima dar da uoči vredan pozorišni događaj. On čak poseduje intelektualnu strast za pozorišni čin, koju dosta ve-

sto krije, ali koja je srećom prisutna u njegovom dugo-godišnjem susretu sa pozorišnim činom. Ta tiha strast, sasvim prirodno, više se zapaža u njegovim negativnim kritikama, ali ne kao želja da neuspeli pozorišni čin oštrom kritikom uništi, već se doživljava kao nekakva plaha ljutnja što je prisustvovao pozorišnom promašaju.

Rani susreti sa novim delima naše i svetske dramaturgije praćeni tačnim ocenama desili su se Stamenkoviću sa *Godoom*, *Stolicama*, *Virdžinjom Vulf*, *Tangom*, *Kosom* i *Ranim jutrom*.

Tako u Beketovom *Godou* Stamenković konstatuje da nije reč o »istinskim konfliktima, već su sastavni deo svakog postojanja«. Sa Joneskovim *Stolicama* opet »stupamo u svet apsolutne usamljenosti, suočavamo se sa ljudima u čijim se grudima širi praznina, čija je muka u osnovi metafizička«. »Olbijevi junaci su mrtvi još za života, to su ljudi koji žive automatski i koji su u punom doslihu sa lažnim isfabrikovanim idealima svoje sredine«. U *Tangu*, prema njemu, Mrožek se pita »šta je čovečanstvu neophodnije – pobuna ili pokoravanje, uživanje ili odričanje, neograničena sloboda ili prisilni red«. U *Kosi mladi*

junaci su »žrtve tragične obmane da je njihovo trošno telo mera svih stvari između neba i zemlje«. Bondovo *Rano jutro* je komad u kome »svaka radnja, fizička i verbalna, prelazi iz ovostranog u onostrano, iz onog što se može osetiti čulima u ono što je iracionalno i apsolutno, što samo naslućujemo«.

Vladimir Stamenković u velikom dramskom delu traži metafizičku dimenziju, misaonu vertikalnu i tragično osećanje života tako prisutno u njegovom doživljaju čovekove sudbine. Dakle, Stamenković u svojim kritikama ne samo da koristi svoj teatrološki instrumentarij već se ne klomi ličnog doživljaja sveta, koji oklevam da formulišem, jer ga nikad nije izložio u racionalnom obliku. On bi bio blizak antropološkom pesimizmu da nema humanističku notu koja ublažava njegov gotovo urođeni pesimizam.

Ključ za razumevanje njegove visoke kritičnosti u njegovoj dugoj kritičarskoj praksi je taj sraz teatrološkog i ličnog promišljanja pozorišta. Za njega je teatar suviše ozbiljna pojava da bi smela da bude površna. Njegove kritike koje sadrže obračun sa površnim pozorištem bez težnje za nekim smislom i razlogom su takođe deo njegov kritičarskog korpusa, ali one nisu naši pozorišni zeniti, te nisu ušle u knjigu »Pozorište u zenitu«.

Osim otpora prema zabavljačkom ili komercijalnom pozorištu, Stamenković ima otpor i prema neverbalnom pozorištu, koje je u drugoj polovini XX veka grunulo u pozorišnu sferu svom svojom prevratničkom širinom i agresivnošću. Stamenković neće da se pomiri da to pozorište koje je teško definisati, koje nije niti dramsko niti baletsko, koje, katkad pozorište plesa ili čak ni to, već pokreta, isto tako može da izrazi one suštine koje Stamenković toliko poštuje u dramskom pozorištu. To je jedino u čemu se bitno razlikujemo, što je izraz mog iskrenog žaljenja da jedan tako obrazovan i rasan kritičar a priori smatra da to pozorište ne spada u sferu njegovog interesovanja i da mu nema mesta na Bitfu, tom bitnom delu moga života. Ja sam čvrstog uverenja da bez te vrste predstava nema prave slike teatra našeg vremena. Zato za mene predstavlja prijatno iznenadenje

kad je, pozdravljajući kao događaj sezone *Skup Jagoša Markovića* u JDP-u, afirmisao stav da »u savremenom pozorištu visokog nivoa verbalni i neverbalni faktori moraju imati ravnopravno mesto i biti uklopljeni u organsku scensku celinu«. Istini za volju, u ovom slučaju nije reč o isključivo neverbalnom teatru.

Ali, ne želim da ovaj povod iskoristim za naš višedecenijski »spor« u vezi sa tom temom, ali i pisana kritika je jedna vrsta psihoanalitičke seanse, pa je potrebno da se, pre nego što dalje nastavim da pišem o onom što je u knjizi koja je pred nama, u izdanju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, »ispovedim« o našim principijeljnim razlikama.

Knjiga »Pozorište u zenitu« je reprezentativna za Stamenkovića kao kritičara, ne samo po primeni njegovih znanja i saznanja, emocija i opredeljene, već i za njegov metoda.

U tradiciji naše, a i većeg dela svetske kritike, pored analize dramskog dela, najvažniji deo Stamenkovićevih kritika je redovno deo posvećen režiji. To je razumljivo za analitičara naše pozorišne prakse, tako dosledno sa stanovište opštег i teorijskog. A reditelj je, kad je pravi, po definiciji nosilac te opštosti.

Stamenković, nikada pristalica pozorišta kao oruđa bilo koje dnevne politike, čak i one u koju politički veruje, uvek je zagovornik pozorišta društvenog angažmana u najširem smislu reči, s tim da je najidealnije da je ta kritika ujedno i svesna tragičnog položaja čoveka u životu i u istoriji. Bilo je trenutaka kad je naš autor bio spremjan da katkad vanvremenske poetske vrednosti jednog dela ne smatra dovoljnim, jer je smatrao da su priliike tako ozbiljne da naše pozorište nema vremena za nešto nadvremensko, ma kako bilo estetično.

Važan finale »Pozorišta u zenitu« je autorova teatrološka studija »Pozorište i ljudska situacija«. Pišući sa teatrološkog stanovišta o delima najvećih dramatičara, od helenskih tragičar, preko Gorkog, Šoa, Joneska i Brehta, do livingovaca, Stamenković nam je ostavio jedno od najoriginalnijih štiva o dramskim piscima o kojima se u svetu mnogo piše, upravo izabравши redi pogled na njihovo delo - kako tretiraju ljudsku situaciju. Mnogi stavovi u kritikama iz

knjige »Pozorište u zenitu« biće čitaocu jasniji kad pročita ovu jezgrovitu i temeljnu studiju.

U tradiciji naše i svetske dnevne kritike, Stamenković daleko manje piše o glumcima, dekoru, kostimima, muzici i svetlosti. Donekle razlog za to je nužno ograničen prostor u nedeljniku »Nin«, ali i kad o njima piše sa oduševljenjem ili poštovanjem, jasno je da je reč o »izvodačima radova« čiji su poručiocci pisac i reditelj. Zna Stamenković da bez glumaca ne bi bilo pozorišta. Tokom istorije daleko duže vremena teatar je bio bez reditelja, bilo je pozorišta i bez pisca dijaloga, već samo scenarija, pa ipak Stamenkoviću je jasno da je ovo vreme reditelja. On se implicite slaže da je jezik koji preostaje kritičarima u opisivanju glumačke umetnosti veoma ograničen i šturi, kako se to vajka vrhunski francuski teatrolog Žan Divinjo u knjizi »Sociologija pozorišta«.

Knjiga kritika »Pozorište u zenitu« je i sama zenit našeg pozorišnog mišljenja. Srećom ne jedini koji je u našoj, niti kratkoj niti dugoj, istoriji pozorišta o njemu pisao i kritički i stručno, Vladimir Stamenković je svojim kritikama postavio visoke kriterije ne samo teatru nego i sebi. Pisao je i piše znalački, strogo, uvereno, a, meni se čini, važno i darovito, a to znači sa osobenim stilom, što je tražio i od umetnika o čijim dometima je, srećom, najpre dobro razmislio, a tek onda pisao. Naredne generacije će sa knjigom »Pozorište u zenitu« više znati kakav je naš teatar bio i kakvi bi i u budućnosti trebalo da budu i naše pozorište i njegovi kritičari.

JOVAN ĆIRILOV



TEORIJA

NEPRAVOVREMENI AFORIZAM



1. Aforizam je ime sâmo.

2. Kao što mu ime kaže, aforizam odvaja, beleži razdvajanje (*apo*), završava, razgraničava, utvrđuje (*orizo*). On dovršava odvajajući, odvaja da bi dovršio – i odredio.

3. Aforizam je jedno ime, ali svako ime može da poprими lik aforizma.

4. Jedan aforizam izlaže nepravovremeno. On izlaže govor – isporučuje ga nepravovremenu. Doslovno – jer prepušta živu reč slovu pisma.

(Ovo bi već moglo da se čita kao niz aforizama, slučajnost prve anahronije. Na početku beše nepravovremenost. Na početku beše brzina. Živa reč i čin su *uhvaćeni brzinom*. Aforizam dobija na brzini.)

5. Prepustiti živu reč, poveriti tajnu pismu, to je strategija trećeg, posrednika, Brata, matičara, koji, ne-majući drugih želja osim želja drugih, organizuje ono nepravovremeno. On računa na pisma ne računajući njima:

*In the mean time, against thou shalt awake,
Shall Romeo by my letters know our drift,
And hither shall he come ...!*¹

6. Uprkos pojavnim oblicima, jedan aforizam nikad ne nastupa sâm, ne dolazi sasvim sâm. Njegova logika je logika niza. Kao u Šekspirovom komadu, u kom je dubina varka perspektive koju tvore njegove paradigmе, sví prethodni *Romei i Julije*, biće i ovde više nizova aforizama.

7. U našoj mitologiji Romeo i Julija su junaci ne-pravovremenog, pozitivni junaci. Oni su se promašili, kako su se samo promašili! Zar su se promašili? Ali, isto tako, oni su svojim imenom nadživeli *i oboje, i jedno drugo*, zahvaljujući znalačkom učinku onog nepravovremenog: zgodom nesrećnih ukrštanja vremenskih i aforističkih nizova.

8. Kroz aforizam je potrebno kazati da će Romeo i Julija, kroz aforizam, živeti i nadživeti. *Romeo i Julija* sve duguje aforizmu Ovaj pak, nema sumnje, može postati retorički postupak, lukav račun sa izgledima na najveći autoritet, ekonomija ili strategija vladanja veština potenciranja smisla (»vidite kako formalizujem, u tako malo reči uvek kažem više nego što izgleda«). Međutim, pre nego što dopusti da njime tako baratamo, aforizam nas izlaže nezaštićene sâmom iskustvu nepravovremenosti. Onom što prethodi svakom računu, kao i onom što, kroz njega, ide s onu stranu izračunljivog.

9. Aforizam ili govor razdvajanja: svaka rečenica, svaki odjeljak, osuđeni su na odvajanje, i hteli mi to ili ne, zatvaraju se u usamljenost sopstvenog trajanja. Njihov susret i dodir sa drugim uvek je prepušten zgodi, onome što zapadne, bilo to dobro ili loše. Ništa tu nije apsolutno osigurano, ni slêd ni poredak. Jedan aforizam iz niza može doći pre ili posle nekog drugog, pre i posle njega, svaki od njih može da nadživi onog drugog – u drugom nizu. Romeo i Julija jesu aforizmi, pre svega u svojim imenima koja oni nisu (*JULIET: 'Tis but thy name that is my enemy (...).* ROMEO: *My name, dear saint, is hateful to myself, / Because it is an enemy to thee: / Had I it written, I would tear the word!*)², jer bez jezika, bez imenovanja, bez pozivanja, bez pisma, makar i za cepanje, nema aforizma.

10. Kao Romeo i Julija, svaki aforizam, svaki aforistički niz ima sopstveno trajanje. Njegova vremenska logika ga sprečava da podeli sve svoje vreme s nekim drugim mestom govora, s nekim drugim govorom, sa govorom drugoga. Nemoguća sinhronizacija. Ja ovde govorim o govoru vremena, njegovih obeležja, datuma, o toku vremena i o suštinskoj digresiji koja izmešta vreme želja i skreće korake onih koji se vole. Međutim, to nije dovoljno da okarakteriše naš aforizam, nije dovoljno da postoji jezik ili obeležje, nije dovoljno da postoji razdvajanje, izmeštanje, anahronija, da bi bilo aforizma. Potrebna je još i odredena forma, izvestan način. Koji? Loš aforizam, ono *loše u aforizmu je sentencioznost*, ali svaki aforizam preseca se sentencioznosću: on kazuje istinu na način strašnog suda, a ta istina donosi smrt. Presuda u kojoj stoji smrt za ROMEA i JULIJU, to je nepravovremenost koja oboje osuđuje na smrt, ali i nepravovremenost koja presudno zaustavlja smrt, od-

¹ U međuvremenu,
Pre budenja tvoeg, pismom ču Romea
Izvestiti ja o našem planu; i on će
Ovamo doći...

Prevodi svih stihova u ovom tekstu je B. Živojinovića (sabrana dela Vilijama Šekspira, "Službeni list SRJ", Beograd 1995).

² JULIJA: *Doduše. Samo je to ime tvoje / Neprijatelj moj (...)* ROMEO. *Mrsko je ono meni, / Ikono mila, jer je neprijatelj tvoj. / Da tu reč vidim napisanu, svu bih je / Iskidao!*

gada njen dolazak, obezbeđuje oboma neophodno odlaganje da bi prisustvovali smrti onog drugog i da bi je nadživeli.

11. Aforizam: ono što čini sastanke podložnim slučaju. Međutim, želja se ne izlaže aforizmu slučajno. Bez aforizma za želju ne postoji vreme. Želja nema mesta bez aforizma. Ono što Romeo i Julija iskušavaju jeste primerna anahronija, bitna nemogućnost ikakve apsolutne sinhronizacije. Ali, taj nerед nizova oni doživljavaju u isto vreme kad i mi. Da li bi bilo pozorišta bez rastavljanja, izmeštanja, odvajanja mesta, razvijanja i raspoređivanja neke povesti, zahvaljujući aforizmu? Da bi nadživelo, pozorišno delo mora, pozorišnim načinom, da kaže nešto o sâmom pozorištu, o njegovoj bitnoj mogućnosti. Pozorišnim načinom, dakle igrom onog jedinstvenog i ponavljanja, upriličujući svaki put zgodu apsolutno jedinstvenog događaja kao neprevodivi idiom vlastitog imena, upriličujući njegovu fatalnost (»neprijatelj« koga »mrzim«), fatalnost nekog datuma i nekog sastanka. Datum, kalendari, katastri, toponimi, svi kodovi koje kao mreže nabacujemo na vreme i prostor, da bismo redukovali razlike ili njima ovladali, da bismo ih utvrdili, odredili, takođe su nepravovremene zamke. Namjenjene izbegavanju nepravovremenosti, usaglašavanju naših ritmova njihovim podvrgavanjem objektivnoj meri, one proizvode nesporazume, gomilaju izglede za pogrešne korake ili pogrešne postupke, otkrivaju i, u isti mah, uvećavaju ovu anahroniju želja: *u istom vremenu*. Koje je to vreme? U aforizmu nema mesta pitanju.

12. Romeo i Julija, konjunkcija dve aforističke želje ali držane zajedno, čvrsto držane u izmeštenoj sadašnjosti ljubavi ili obećanja. Obećanja, u njihovo ime, ali kroz ta imena i s onu stranu imena, datog, obećanja *dругог имена*, ili pre zahteva za njim: »*O be some other name...*³. I ove konjunkcije, drama ovog »i«, često se

prikazuje, predstavlja kao scena slučajne nepravovremenosti, nepredvidljive anahronije: promašeni sastanak, nesrečni udes, pismo koje ne stiže na odredište, vreme produženog zaobilaska kakvog *purloined letter*, lek koji se pretvara u otrov kada neko treći, neki brat, Brat Lorento predloži stratagemu sa otrovom i pismom istovremeno (*And if thou dar'st, I'll give thee remedy... (...) In the mean time, agalnst thou shalt awake, / Shall Romeo by my letters know our drift, / And hither shall he come...⁴*). Ova predstava nije pogrešna. Međutim, ako se ova drama utiskivala i iznova utiskivala, tekstom preko teksta, u evropsko pamćenje, to znači da anahronični udes čini jasnjom jednu bitnu mogućnost. On unosi rastrojstvo u izvesnu filozofsку logiku, onu koja bi htela da udesi ostanu ono što jesu – slučajni. Time ova logika čini nemislivom anahroniju strukture, apsolutni prekid istorije ako je ova potonja razvijanje *jedne* vremenitosti koja je jedna i uređena. Ono što snalazi Romea i Juliju i što zaista ostaje udes sa neizbrisivo slučajnim i nepredvidljivim pojavnim oblikom, na ukrštaju više nizova i s one strane zdravog razuma, ne može biti ono što bitno jeste: slučajno, ako se nije već desilo, pre nego što se desilo. Želja Romea i Julije se nije slučajno susrela sa otrovom, nepravovremenošću ili zalatalim pismom. Da bi do tog susreta došlo, trebalo je da već bude ustanovljen sistem obeležja (imena, sati, mape, datumi i toponomije koje nazivamo »objektivnim«) za suzbijanje, ako se tako može reći, raspršenosti unutrašnjih i heterogenih trajanja, za usaglašavanje, organizovanje, uređivanje, omogućavanje sastanaka, drugim rečima, da se, priznajući ga, porekne sve ono što čini mogućim nepravovremenost ili nepopravljivi zaobilazak pisma: nekoincidiranje, odvojenost monada, beskonačna udaljenost, nepovezanost iskustava, mnoštvo svetova. Ali želja Romea i Julije je nastala u srcu te mogućnosti. Bez nesklađa ne bi bilo ljubavi, zakletvi ne bi bilo mesta ni vremena, niti bi za nju bilo pozorišta.

³ *O budi neko drugo ime ...*

⁴ (*Pa ako to smeš – kod mene je lek... (...) U meduvrmenu, / Pre budenja tvog, pismom ču Romeo / Izvestiti ja o našem planu; i on će / Ovamo doći...*)

Slučajna nepravovremenost *beleži* bitnu nepravovremenost, što znači da ona nije slučajna. Ipak, ona nema značenje suštine ili formalne strukture. To nije apstraktni uslov mogućnosti, univerzalna forma odnosa sa drugim uopšte, dijalektika želje ili svesti. To je pre jedinstvenost nečeg imminentnog, čiji »oštar vršak« podstiče nastanak želje – što je sâmo nastajanje želje. Volim jer je drugi drugi, jer njegovo vreme neće nikad biti moje. Živo trajanje njegove ljubavi, sâmo njen prisustvo, ostaje beskrajno udaljeno od prisustva moje ljubavi, a, u svojoj težnji ka njenom prisustvu, udaljeno je od samog sebe, što važi i za ono što se opisuje kao ljubavna euforija, ekstatično sjedinjavanje i mistična intuicija. Mogu da volim drugog samo u trpljenju tog aforizma. Ovaj potonji ne pridolazi, ne nadolazi kao nesreća, zao udes ili nešto negativno. On ima vid najsrdačnije afirmacije, on je prilika za želju. I ne preseca samo tkaninu trajanja, on raspoređuje. Nepravovremenost nešto govorí o topologiji ili o onom vidljivom, ona otvara pozorište.

13. Obratno, nema nepravovremenosti, nema aforizma bez obećanja zajedničkog trenutka, bez zakletve, bez očekivanja sinhronije, bez želje da se deli živa sadašnjost. Ne treba li deljenje da bi bilo željeno pre svega da bude dato, sagledano, shvaćeno? Ali deljenje je upravo drugo ime aforizma.

14. Ovaj aforistički niz se ukršta sa drugim takvim nizom. Zato što ostavlja trag, aforizam *nadživljuje*, živi duže od svoje sadašnjosti, živi posle života. On je presuda u kojoj stoji smrt. On zadaje i donosi smrt, ali da bi odluka u presudi stajala, on je odgađa, on je još presudno zaustavlja.

15. Ne bi bilo onog nepravovremenog, ni anahronije, kad bi odvojenost monada rastavljala samo unutrašnjosti. Ono nepravovremeno proizvodi se na preseku unutrašnjeg iskustva (»fenomenologija unutrašnjeg doživljaja vremena« ili prostora) i njegovih hronoloških ili topografskih, takozvanih »objektivnih«, »u svetu« obeležja. Inače ne bi bilo nizova bez te mogućnosti obeleženog razmaka, s njegovim društvenim konvencijama i

istorijom njegovih kodova, s njegovim fikcijama i simulakrumima, s njegovim datumima. S njegovim, takozvanim, vlastitim imenima.

16. Simulakrum diže zavesu i otkriva, zahvaljujući razdvajaju nizova, pozorište nemogućeg: dva bića, oba, nadživljuju jedno drugo. Apsolutno je izvesno kod *dvojboja* (*Romeo i Julija* je inscenacija svakog dvoboja) da jedno mora da umre pre drugog. Bilo kome mogu reći: pošto smo dva bića, apsolutno neminovno znamo da će jedno od nas umreti pre onog drugog; da će jedno od nas videti ono drugo kako umire; jedno će, makar za tren, nadživeti drugo. Jedno od nas, i samo jedno od nas, nosiće smrt drugog – i crminu. Nemoguće je da oba nadživimo jedno drugo. Takav je dvoboj, takva je aksiomatika svakog dvoboja, i to je u našem odnosu sa drugim najopštijia scena, o kojoj se jedva govori ili uopšte ne govori. Međutim, *dešava se nemoguće*, ne baš u »objektivnoj stvarnosti«, koja ovde i ne dolazi do reči, nego u iskustvu Romea i Julije. I to po zakonu zakletve, koji važi za svaku zadatu reč. Oni jedno za drugim doživljavaju privremeno smrt onog drugog zbog nepravovremenosti njihove smrti. Oboje nose crminu – i oboje bdiju nad smrti onog drugog i zbog njegove smrti. Dvostruka smrtna presuda. Romeo umire pre Julije, koju je video mrtvu. Oni oboje dožive smrt onog drugog i oboje je nadžive.

17. Ono nemoguće – ova drama dvostrukog nadživljavanja – kazuje, kao i svaki aforizam, istinu. Od trenutka zakletve koja vezuje dve želje, svako već nosi žalost za drugim, i poverava mu svoju smrt: ako umreš pre mene, čuvaću te, ako umrem pre tebe, nosićeš me u sebi, jedno će čuvati drugo, čuvaće ga već od prve izjave. Ova dvostruka interiorizacija nije moguća ni u monadskoj unutrašnjosti ni u logici »objektivnog« prostora ili vremena. Ona se, ipak, dešava svaki put kada volim. Tada sve počinje ovim nadživljavanjem. Svaki put kada volim ili svaki put kada mrzim, svaki put kada se zbog nekog zakona *zalažem* u pogledu smrti drugog: a to je isti zakon, isti dvostruki zakon. Zalog smrti uvek može da se obrne.



18. Takav niz aforizama se ukršta sa jednim drugim, koji je isti, ali pod drugim imenima, pod imenom imena. Romeo i Julija se vole preko svojih imena, uprkos svojim imenima, umiru zbog svojih imena, nadživljavaju u svojim imenima. Pošto bez aforističkog odvajanja nema ni želje, ni zakletve, ni svete veze (*sacramentum*), najveća ljubav nastaje iz najveće snage razdvajanja, one koja ovde suprotstavlja i deli dve porodice njihovim imenima. Romeo i Julija nose ta imena. Oni ih nose, podnose ih, uprkos tome što neće da ih preuzmu. Od tog imena koje ih odvaja, ali koje će napeti njihovu želju do krajnjih aforističkih granica, oni bi

hteli da se odvoje. Međutim, najzvučnija izjava njihove ljubavi i dalje priziva ime koje odbacuje. Ovde smo u iskušenju da razlikujemo drugi aforizam, onaj između vlastitog imena i porodičnog prezimena, koje bi bilo vlastita imenica samo u području opštosti ili genealoške klasifikacije. U iskušenju smo da razlikujemo Romeo od Montegi i Julija od Kapulet. Možda su i oni, i jedno i drugo, u iskušenju da to učine. Ali oni to ne čine i mora se primetiti da u optuživanju imena (II čin 2. scena) nije pošteđeno ni lično ime, barem Romeoovo, koje kao da čini deo porodičnog prezimena. Lično ime upućuje na ime oca, ono podseća na zakon genealogije. Sâmi Romeo nosilac imena nije ime, već je to *Romeo* ime koje on nosi. A da li treba nosioca imena zvati imenom koje nosi? Ona ga zove da mu kaže: Romeo, volim te Romeo, oslobodi nas svog imena Romeo, ne nosi više ime Romeo:

JULIET:

*O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo
Deny thy father, and refuse thy name:
Or, iff you will not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.⁵*

Tu ona govori u noći i ništa joj ne jemči da se obraća sâmom Romeu, lično prisutnom. Da bi zatražila od Romea da porekne svoje ime, ona može u njegovom odsustvu samo da se obrati njegovom imenu ili njegovoj senci. Sâm Romeo je u senci i pita se da li je vreme da je uhvati za reč, ili treba da sačeka još malo. Uhvatiti je za reč značilo bi založiti se, malo kasnije, za otresanje od svog imena. Za sada on odlučuje da čeka i da i dalje sluša:

ROMEO (aside):

Shall I hear more, or shall I speak at this?

⁵ JULIJA; *O, Romeo, Romeo, o zašto si
Romeo? Odreci se oca svog
I svoje ime odbaci; a ako
Nećeš, na ljubav mi se zakuni
Da si dragi moj, i onda ja više
Neću biti Kapuletova!*

JULIET:

'Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself though, not a Montague.
What's a Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face nor any other part
Belonging to a man. O! be some other name.
What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name;
And for that name, which is no part of thee,
Take all myself.

ROMEO:

I take thee at thy word.
Call me but love, and I'll be new baptiz'd
Henceforth I never will be Romeo.

JULIET:

What man art thou, that, thus bescreen'd in night;
So stumblest on my counsel?

ROMEO:

By a name
I know not how to tell thee who I am:
My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee:
Had I it written, I would tear the word.

JULIET:

My ears have not yet drunk a hundred words
Of that tongue's uttering, yet I know the sound:
Art thou not Romeo, and a Montegue?

ROMEO:

Nither, fair maid, if either thee dislike.⁶

19. Kada se u noći obraća Romeu, kada zahteva »O, Romeo, Romeo, o zašto si Romeo? Odreci se oca svog i svoje ime odbaci«, izgleda kao da se ona *obraća njemu sâmom*, Romeu koji nosi ime Romeo, onome ko nije Romeo pošto se od njega traži da odbaci svog oca i svoje ime. Čini se, prema tome, da ga ona zove s onu stranu njegovog imena. Međutim, on nije prisutan, ona nije sigurna da je tu on, *on sâm*, s onu stranu svog imena, noć je i ta noć zaklanja nerazlučenost između imena i nosioca imena. Njegovim imenom ga i dalje zove, a poziva ga da se više ne zove Romeo, traži od njega, Romea, da odbaci svoje ime. Ali, ma šta ona rekla ili porekla, on je taj koga ona voli. Ko on? Romeo. Onaj ko se zove Romeo, nosilac imena, ko se zove Romeo, iako nije samo onaj ko nosi to ime, iako, mada nije vidljiv ili prisutan u noći, postoji i izvan svog imena.

20. Noć. Sve što se dešava noću, za Romea i Juliju se pre odlučuje u polumraku, između noći i dana. Neodlučenost između Romea i nosioca tog imena, između Romeovog imena »Romeo« i sâmog Romea. Kaže se da

⁶ ROMEO (za sebe): Da li

Da još slušam, ili da joj se javim?

JULIJA: Doduše, samo je to ime tvoje

Neprijatelj moj. Jer ti bi bio ti

I da nisi Montegi ...

... Najzad, šta je to

Montegi? To nije ni ruka, ni dlan,

Ni nogu, niti lice ni bilo koji

Drugi deo što čoveku pripada. ŠO! budi neko drugo ime. Ć

Šta je ime? Cvet što se ruža zove

Miomirisan bi bio i s drugim

Imenom. Tako bi i Romeo,

Jer ono nije deo tebe sama,

Pa mesto njega uzmi mene svu!

ROMEO: Držim te za reč! Nazovi me dragim,

Pa sam prekršten; i nikad se više

Neću zvati Romeo!

JULIJA: Ko si ti

Što ovako, pod plaštrom noći, skriven,

Na misli moje pršne nasrćeš?

ROMEO: Imenom pukim ne znam kako da ti

Kažem ko sam ja. Mrsko je ono meni,

Ikono mila, jer je neprijatelj tvoj.

Da tu reč vidim napisanu, svu bih je

Iskidaو!

JULIJA: Ni stotinak reči iz

Daha tvog, moj sluh ne upi, al' ipak

Poznajem ti glas: ti si Romeo –

I jedan od Montegijevih, zar ne?

ROMEO: Nisam ni jedan ni drugi, devačče

Milo, ako su tebi mrski oni!

(Neznatno izmenjen prevod - Prim. prev.)

je pozorište nešto vidljivo, scena. Ovo pozorište pripada noći, jer na scenu postavlja ono što se ne vidi – ime; ono postavlja na scenu ono što zovemo, jer ne vidimo ili nismo sigurni da vidimo ono što zovemo. Pozorište imena, pozorište noći. Ime zove s onu stranu prisustva, fenomena, svetlosti, s onu stranu dana, s onu stranu pozorišta. Ono čuva, otud žalost i život posle života, ono što više nije prisutno, što je nevidljivo: ono što više neće videti svetla.

21. Ona hoće Romeovu smrt. Imaće je. Smrt njegovog imena (*'Tis but thy name that is my enemy'*⁷), naravno, smrt »Romea«, ali oni neće moći da se otrese svojih imena, što oni i ne znajući znaju. Ona objavljuje rat »Romeu«, njegovom imenu, u njegovo ime, a pobediće ona u tom ratu samo nakon smrti sâmog Romea. Njega sâmog? Koga? Romea. Ali »Romeo« nije Romeo. Upravo tako. Ona hoće smrt »Romea«. Romeo umire, »Romeo« nadživljuje. Ona ga mrtvog čuva u njegovom imenu. Ko? Julija Romeo.

22. Aforizam: odvajanje unutar sâmog jezika i odvajanje jezikom pomoću imena koje zatvara horizont. Aforizam je u isti mah nužan i nemoguć. Romeo je radikalno odvojen od svog imena. On, živi on, živa i jedinstvena želja, nije »Romeo«; ali, odvajanje imena, njegov aforizam ostaje nemoguć. Bez svog imena on umire, ali umire i zato što nije mogao da se oslobođi svog imena, ili svog oca, a ponajmanje da ga se odrene i tako odgovori Julijinom zahtevu (*Deny thy father, and refuse thy name*)⁸.

23. Kada mu ona kaže: samo je to ime tvoje neprijatelj moj, ona ne misli »moj« neprijatelj. Ona sâma, Julija, nema ništa protiv Romeovog imena. Ime koje ona nosi (Julija i Kapulet) je to koje ratuje sa Romeovim imenom. Rat vode imena. A kad ona to izgovara, u noći, ona nije sigurna da dopire do sâmog Romea. Ona

mu govori smatrajući ga razlučivim od njegovog imena, pošto mu se obraća govoreći: »Ti bi bio ti i da nisi Montegi.« Ali on nije tu. Ona, barem, ne može da bude sigurna u njegovo prisustvo. To se ona u sebi, u svojoj dubini, noću obraća njemu, ali opet njemu pod njegovim imenom, i to u najeksklamativnijoj formi apostrofiranja: *O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?* Ona mu ne kaže: zašto se zoveš Romeo, zašto nosiš to ime (kao neku odeću, ukras, odvojiv znak)? Ona mu kaže: zašto si Romeo? Ona zna da ma koliko odvojivo i otklonjivo, ma koliko aforistično, njegovo je ime njegova suština. Neodvojivo od njegovog bića. I nema sumnje da ona, tražeći od njega da odustane od svog imena, traži da on živi, da živi svoju ljubav (jer, da bi se živeo sopstveni život, treba umaći zakonu imena, porodičnom zakonu koji brine o preživljavanju i koji neprestano podseća na smrt), ali traži, *isto tako*, njegovu smrt, jer njegov život jeste njegovo ime. On postoji u svom imenu: *wherefore art thou Romeo? O Romeo, Romeo!* Romeo je Romeo i Romeo nije Romeo. On je on sâm samo ako odustane od svog imena, on je on sâm samo u svom imenu. Romeo može da se zove sâmim sobom samo ako odustane od svog imena, on se zove samo *na osnovu* svog imena. Presuda u kojoj stoji smrt i nadživljavanje: pre dve, nego jedna.

24. Govoreći u polumraku onome koga voli u sebi i van sebe, Julija poluglasno izgovara najneumoljiviju analizu imena. Imena i vlastitog imena. Neumoljivu: ona izriče presudu, presudu u kojoj стоји smrt, izriče kobnu istinu imena. Ona nemilosrdno analizira deo po deo. Šta je to Montegi? Ništa tvoje jer ti si ti, a ne Montegi, veli mu ona. Ne samo da to ime ne kazuje ništa o tebi u celini, nego ne kazuje ništa, ne imenuje ni jedan jedini deo tebe, ni ruku, ni nogu, ni dlan, ni lice, niti išta ljudsko! Ova analiza je neumoljiva jer razobličava ne-ljudskost i izvanljudskost imena. Vlastito ime ne ime-

⁷ (Doduše, samo je to ime tvoje neprijatelj moj)

⁸ (Odreci se oca svog i svoje ime odbaci.)

nuje ništa ljudsko, ništa što pripada ljudskom telu, ne imenuje ljudsku dušu, niti ikakvu suštinu čoveka. Pa ipak, ovaj odnos prema neljudskom zbiva se samo čoveku, za njega, kod njega, u ime čoveka. Sâm себи daje to neljudsko ime. A Romeo, bez tog imena, ne bi bio to što jeste, ne bi bio stran svom imenu. Julija nastavlja svoju analizu: imena stvari ništa više ne pripadaju stvarima nego što imena ljudi pripadaju ljudima, a ipak su drugačije odvojiva. Primer ruže po ko zna koji put. Ruža ostaje to što jeste i bez svog imena. Romeo nije više ono što jeste bez svog imena. Međutim, Julija se ponaša kao da bi Romeo, makar privremeno, mogao da ne izgubi ništa gubeći svoje ime: kao ruža. Ukratko, ona mu kaže da bude kao ruža, bez rodoslova i »bez zaštote«. (Pretpostavljajući da ruža, sve misaone, književne i mističke ruže, ta »ogromna antologija«, odsutna iz svih buketa ...)

25. Ona ne traži od njega da ostane bez ikakvog imena već samo da promeni ime: *O! be some other name*. Ali to može da znači dve stvari: uzmi drugo vlastito ime (ljudsko ime, tu neljudsku stvar koju ima samo čovek); ili: uzmi drugu vrstu imena, ime koje nije ime čoveka, uzmi dakle ime stvari, zajedničku imenicu koja kao ime ruže ne bi imala to neljudsko svojstvo da aficira sâmo biće svoga nosioca, a da ne imenuje ništa njegovo. I, posle dve tačke, to je pitanje:

O! be some other name:

*What's in a name? That which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title.⁹*

26. Ime bi bilo tek »naslov«, a naslov nije sâma stvar koju imenuje, kao što plemićki naslov nije plem-



stvo sâmo, kojeg, kako se kaže, čini porodica ili delo. *Romeo i Julija* ostaju takođe naslov – koji nadživljava – cele jedne porodice pozorišnih komada. Sve što govorimo o onome što se odigrava u tim komadima treba, takođe, da se kaže i o sâmim komadima, njihovoj genealogiji, njihovom idiomu, njihovoj jedinstvenosti, njihovom nadživljavanju.

27. Julija predlaže Romeu beskonačnu pogodbu, prividno najasimetričniji ugovor: možeš da dobiješ sve ne gubeći ništa, pitanje imena. Odričući se svoga imena

⁹ (ŠO! budi neko drugo ime.)
Šta je ime? Cvet što ruža se zove
Miomirisan bi bio i s drugim
Imenom. Tako bi i Romeo,
Da se ne zove Romeo, zadržo
Sve savršenstvo svaje i bez tog
Naziva.

ti se ne odričeš ničega, ničeg svog, ničeg što pripada tebi sâmom, ničeg ljudskog. Za uzvrat, a ne gubeći ništa, ti dobijaš mene, i to ne samo deo mene, već mene svu: *Romeo, doff thy name; / And for that name, which is no part of thee, / Take all myself.*¹⁰ Dobiće sve, izgubiće sve: ime i život, i Juliju.

28. Kolo svih ovih imenica sa *o*: *words, Romeo, rose, love*. On je prihvatio pogodbu, *hvata je za reč* (*I take thee at thy word*) u trenutku kada mu ona predlaže da je *uzme svu* (*take all myself*). Igra idioma: hvatajući te za reč, prihvatajući izazov, pristajući na tu neverovatnu razmenu koja se ne može platiti, ja te uzimam svu. I to nizašta, za jednu reč, moje ime koje nije ništa, ništa ljudsko, ništa moje, makar i ne bilo ništa za mene. Ja ništa ne dajem hvatajući te za reč, ne ustupam ništa, a uzimam te svu. Uistinu, a oboje znaju istinu aforizma, on će izgubiti sve. Oni će izgubiti sve u ovoj aporiji, dvostrukoj aporiji vlastitog imena. I to zato što je pristao da razmeni vlastito ime Romeo za zajedničku imenicu: ne za onu *rose*, nego za *love*. Jer Romeo se ne odriče svakog imena, nego samo imena svog oca, tj. svog vlastitog imena ako se to još može reći: *I take thee at thy word. / Call me bat love, and I'll be new baptiz'd, / Henceforth I never will be Romeo.*¹¹ On sebe istovremeno dobija i gubi u zajedničkoj imenici, ali i u opštem zakonu ljubavi: *Call me love*. Zovi me svojom ljubavlju.

29. Asimetrija ostaje beskonačna. Održava je sledeće: Romeo njoj ne postavlja isti zahtev. On ne zahteva od one koja će mu tajno postati žena da se odrekne svog imena ili da odbaci oca. Kao da je to samo po sebi razumljivo i ne poziva na takvo *cepanje* (on će u jednom trenutku govoriti o cepanju svog imena, zapisa ili slova svog imena, barem ako ga je sâm napisao, što je opravdano, izvorno, u načelu isključeno). Paradoks, ironija, kršenje običajnog zakona? Obično, u našoj kulturi, muž čuva svoje ime, koje pripada njegovom ocu,

a žena se odriče svoga. Kada muž dâ ime svojoj ženi, onda to nije, kao što je slučaj ovde, da bi ga izgubio ili da bi ga promenio, već da bi ga sačuvao, nametnuvši ga. Ovde ona traži od njega da se odrekne oca i da promeni ime. Međutim, ovo obrtanje potvrđuje zakon: sin je taj koji čuva ime oca, od njega ima smisla da ono bude otrgnuto, a ne od crke, koja nije nikad ni bila zadužena da ga čuva. Julijina zastrašujuća lucidnost. Ona poznaje obe veze zakona, *double bind* koji veže sina za ime njegovog oca. On može da živi samo ako se sâm potvrdi, bez nasleđenog imena. Međutim, zapis tog imena, koji nije on sâm zapisao (*Had I it written, I would tear the word*), uspostavlja ga u sâmom njegovom biću ne imenujući ništa njegovo, a on može, ako ga se odrekne, samo da sebe poništi. Jednom reči, on čak može da ga se odrekne, da ga porekne, ali ne može da ga prebriše, niti da ga iscepia. On je, prema tome, svakako izgubljen, i ona to zna. I to zna jer ga voli i voli ga jer to zna. I traži od njega njegovu smrt, tražeći od njega da sačuva svoj život, zato što ga voli, zato što zna, i zato što zna da ga smrt neće zadesiti slučajno. On je smrti posvećen, i ona s njim, dvostrukim zakonom imena.

30. Ne bi bilo nepravovremenosti bez dvostrukog zakona imena. Nepravovremenost prepostavlja tu ne-ljudsku, previše ljudsku, neadekvatnost, koja uvek izmešta vlastito ime. Tajno venčanje, zakletva (*sacramentum*), dvostruko nadživljavanje koje ono povlači, konstitutivna anahronija, sve se to pokorava istom zakonu. Taj zakon, zakon nepravovremenog, dvostruk je pošto je podeljen; on nosi aforizam u sâmom sebi kao svoju istinu. Aforizam jeste zakon.

31. Sve i kad bi htelo, Romeo ne bi mogao, *sâm od sebe*, da se odrekne svog imena i svog oca. On ne može to hteti sâm od sebe, iako mu je ta emancipacija predstavljena kao prilika da najzad bude on sâm, da *sebe izume s onu stranu imena* – prilika da živi jer ime nosi

¹⁰ *Ime odbaci, Romeo, / Jer ono nije deo tebe sama, / Pa mesto njega uzmi mene svu!*

¹¹ *Držim te za reč. Nazovi me dragim, / Pa sam prekršten; i nikad se više / Neću zvati Romeo!*

kao svoju smrt. Sâm od sebe, on to ne može hteti, jer *njega ni nema bez njegovog imena*. On to može hteti tek na osnovu poziva drugoga, i može *sebe izumeti u ime drugoga*. Uostalom, on mrzi svoje ime tek otkad je Julija to od njega tražila, ako može tako da se kaže:

*My name, dear saint, is hateful to myself,
Because it is av enemy to thee:
Had I it written, I would tear the word.*

32. Kada ona smatra da ga je prepoznala u polumraku, na mesečini, drama imena je dovršena (*JULIET: My ears have not yet drunk a hundred words / Of that tongue's uttering, yet I know the sound: / Art thou not Romeo, and a Montague? ROMEO: Neither, fair maid, if either thee dislike.*) Kada ga prepoznaje i zove njegovim imenom (Nisi li ti Romeo i Montegi?), ona ga identificuje, s jedne strane, po boji glasa, zapravo po rečima koje čuje, bez lika, a s druge strane, po tome što se, poslušan nalogu, odriče svog imena i svog oca. Život posle života i smrt su na delu ili, drugim rečima, mesec. Ali ta moć smrti koja se pojavljuje na mesečini zove se Julija, i sunce koje ona najednom počinje da očjava donosi život i smrt u ime oca. Ona ubija mesec. Šta kaže Romeo na početku scene (koja nije scena jer je ime posvećuje nevidljivom, ali koja jeste pozorište budući da je u njoj svetlost veštačka i figurativna)? *But soft! What light trough yonder window breaks? / It is the east, ans Juliet is the sun! / Arise fair sun, and kill the envious moon, / Who is already sick and pale with grief...*¹²

33. Postoji lunarna strana ovog komada senki, izvesna hladnoća *Romea i Julije*. Ali, nije u njemu sve od leda i ogledala, niti led u njemu potiče samo od smrti, od mermara kome je sve, čini se, posvećeno (*the tomb, the monument, the grave, the flowers on the lady's grave*) u ovoj sudbini ležećih figura koja spliće i razdvaja dva ljubavnika počev od njihovih imena. Ne,

hladnoća što malo - pomalo osvaja telo, komada i tako ga unapred kadaverizuje, možda je ironija, figura ili retorika ironije, nepravovremenost ironijske svesti. Ova se uvek nesrazmerno postavlja između konačnog i beskonačnog, ona igra na nepodudarnost, na aforizam, ona spekulise, ona analizuje, analizuje zakon deidentifikacije, neumoljivu nužnost, mašinu vlastitog imena koja me obavezuje da živim svoje ime od koga, zapravo, umirem.

34. Ironija vlastitiog imena, onakva kakva je data i Julijinom analizom. Aforizam, presuda istine koja nosi smrt, razdvaja, i nadasve me razdvaja od mog imena. Ja nisam svoje ime. Što znači da bih ga mogao nadživeti. Ali, njegova je namena, pre svega, da me nadživi. Ono mi tako najavljuje smrt. Nepodudarnost i nepravovremenost između mog imena i mene, između iskustva da se zovem ili da me zovu i moje »žive sadašnosti«. Sastanak sa mojim imenom. *Untimely*, nesavremen, u zao čas.

35. Promeniti ime: bal, zamena, maske, simulakrum, sastanak sa smrću. *Untimely. Never on time.*

36. Govoriti ironično, tj. u smislu ironije kao retoričke figure: saopštiti suprotno od izgovorenog. Ovde od *nemogućeg*, prema tome: 1) dvoje ljubavnika, oboje nadživljaju jedno drugo, tako da svako od njih vidi ono drugo kako umire; 2) ime ih uspostavlja, a da nije ništa što je deo njih samih, osuđujući ih da budu ono što nisu pod maskom, da se pomešaju sa maskom; 3) oboje su ujedinjeni onim što ih razdvaja itd. Eto šta oni jasno izriču, čak formalizuju tako kako se filozofska spekulacija ne bi usudila. Oštrim vrhom ove analize, jedna žila prima pročepeni lekoviti napitak. On ne čeka, on ne daje vremena, čak ni onog pozorišnog, on odmah zaleduje srce njihovim zakletvama. Ovaj će lekoviti napitak biti pravi otrov, otrovna istina ove drame.

¹² *Pst! Šta zasja to na onom prozoru? / Da, to je istok, a Julija – sunce! / O, grani sunce jarko i uniští / zavidljivicu lunu, koja se, / Eno, već jede, sva bleda od muke...*



37. Ironija aforizma. U *Estetici* se Hegel ruga onima koji, brzi na pohvali ironičara, nisu kadri da analizuju analitičku ironiju *Romea i Julije*. On tu cilja na Tika: »Ali ako neko pomisli da mu je tu data najbolja prilika da pokaže šta u takvom delu, kao što je, na primer, *Romeo i Julija*, predstavlja ironiju, on će se osetiti prevarenim; o ironiji nema tu ni traga¹³.

38. Drugi niz, koji preseca sve ostale nizove: ime, zakon, genealogija, dvostruko nadživljavanje, nepravovremenost, ukratko aforizam *Romea i Julije*. Ne *Romea i Julije*, nego *Romea i Julije*, Šekspirovog komada koji je tako naslovljen. On je član jednog niza, živog palimpsesta, otvorenog pozorišta istoimenih priča. On ih

nadživljuje, ali zahvaljujući njemu oni preživljuju. Da li bi takvo dvostruko nadživljavanje bilo moguće »without that title«, kao što govoraše Julija? A da li bi imena Matea Bandela, Luidi da Porta preživelu bez Šekspirovog, koje je nadživelo njihovo? A bez bezbrojnih ponavljanja pod istim imenom jedinstveno založenim. Bez kalemljenja imena? I drugih komada? *O! be some other name.*

39. Apsolutni aforizam: vlastito ime. Bez genealogije, bez i najmanje kopule. Kraj pozorišta. Zavesa. Platon (*Dvoje ljubavnika sjedinjeni u smrti*, Andela dal Oka Bjanka). Turizam, decembarsko sunce u Veroni (*Verona by that name is known*)¹⁴. Istinsko sunce, ono drugo (*The sun, for sorrow, will not show his head*)¹⁵.

ŽAK DERIDA

Prva verzija je objavljena u *Roméo et Juliette*, Papier, Paris 1986, povodom Daniel Mezgišove (Daniel Mesguich) postavke *Romea i Julije* u pozorištu Žerar Filip iz Sent Denija.

Naslov originala: *L' aphorisme à contretemps*, u: Jacques Derrida, *Psyché, Inventions de l'autre*, Galilée, Paris 1987.

Napomena prevodioca: *Arrêt de mort* (*arrêt*, presuda, odluka, zastoj ...) je francuska sintagma koja znači *smrtna presuda*. Tom sintagmom naslovljena priповест francuskog pisca i Deridinog prijatelja M. Blanšoa aktivirala je semantičku mogućnost tog izraza koja nije prisutna u jezičkoj upotrebi: *zastoj smrti*. Derida je prirođu te, u nekim jezicima neprevodive sintagme, naširoko komentarisao u tekstu *Survivre* (u *Parages, Galilée*, Paris 1986. i u *Deconstruction and Criticism, The Seabury Press*, New York 1979), kao i njenu vezu sa rečju *sur-*

¹³ Hegel, G. V. F., *Estetika*, BIGZ, Beograd 1986, 70.

¹⁴ Dogod se lepa Verona zove tako. (Šekspir, V., nav. delo)

¹⁵ Sunce od tuge neće da grane, (isto).

vivre, survie, koje su ovde, u zavisnosti od konteksta, prevodene sa preživeti, nadživeti, a u 32. aforizmu sa život posle života (*survie*, pored ostalog, znači i zagroženi život). Ta semantička tenzija prisutna u *Arrêt de mort* između suspenzivnog *arrêt* (zastoj) i decizivnog *arrêt* (presuda) ovde je, za nevolju, prevedena sa *presuda u kojoj stoji smrt* (aforizmi 10 i 14).

À *contretemps* (u zao čas, u nevreme, u nedoba ...) je prevedeno odgovarajućim prilogom *nepravovremeno*, dok je *contretemps* (nezgoda, nepredviđena okolnost, raskorak ...) prevedeno kao *nepravovremenost*, jer se prevodiocu čini da tako sa najmanjim gubitkom uspeva jednom rečju da pokrije sva javljanja izraza *contretemps*

u tekstu. Uz to je, iz razumljivih razloga, čuvana veza sa našim prevodom Ničeovog naslova *Nesavremena razmatranja*. Ovde se ne možemo baviti više značenošću drugih, ne manje važnih, termina od koje zavisi efektност aforizama, jer bismo na taj način izašli iz okvira najneophodnijih prevodilačkih komentara.

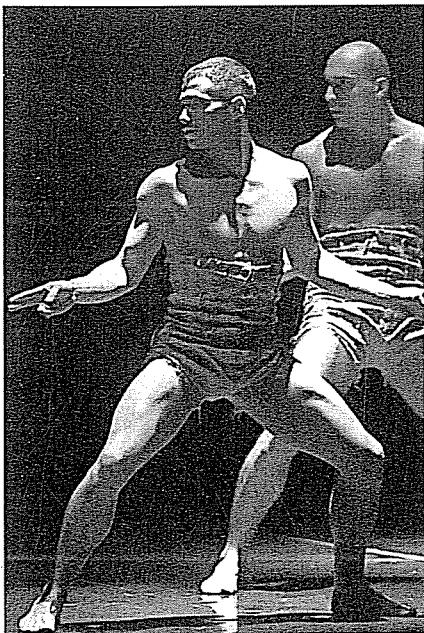
Napomenimo, na kraju, da u francuskom jeziku aforizam ima i pejorativno značenje praktičnog uputstva, pa i pretenciozne banalne mudrolje, te bi sâm naslov (*L'aphorisme à contretemps*) imao i autoironični smisao nepravovremenog uputstva, naknadne pameti (Minervina sova) ...

Preveo sa francuskog
Sanja Todorović



Sve ilustracije iz Romea i Julije
rad su Džona Gilberta i preuzete su
iz knjige *Shakespeare's Sämtliche Werke*.

BITEF 2005



Foramen Magnum,
plesna trupa Kibuc Ramija Beera

65

DA LI ME ČUJETE NA BITEF-U?

Sada već u trideset devetom izdanju, Beogradski internacionalni pozorišni festival, svima poznat pod nazivom BITEF, ima dugu i poznatu istoriju. Samo jedan pogled na spisak onih koji su osvojili nagrade (jer je to takmičarski festival) liči na čitanje naslova poglavlja neke istorije avangardnog pozorišta, ne samo evropskog nego iz svih krajeva sveta.

PONOVNO VRAĆANJE

Na ovogodišnjem Bitefu, ples i pokret preovladali su u odnosu na tradicionalnije oblike pozorišta, što je možda i odraz pomaka od teksta koji danas, izgleda, pokreće pozorišna razmišljanja. Njegov slogan „Prema bajci – i nazad“ posredno je odavanje počasti dvesta godišnjici Hansa Kristijana Andersena, a neposrednije ukazivanje na element igre i povratak detinjstvu, koji su bili odlika mnogih predstava na njemu. Neke od njih plenile su pažnju detinjom snagom njihove naivne jednostavnosti, dok su druge bile samo detinjaste svojom težnjom da privuku pažnju u stilu „vidi me“.

Savremena plesna trupa Kibuc Ramija Beera otvorila je festival jednom predstavom velikog obima, *Foramen Magnum*, koja je dobro naglasila sav fizički talenat njegove trupe. Detinjaste potrebe zadovoljene su time što je veliki deo radnje na početku bio smešten unutar „zamka za skakanje“; on je kasnije sazreo. Deo maštovitog plesa nije bio dobro osvetljen zbog čega je bilo teško videti stopala plesača, ružni kostimi koji su im sputavali pokrete, loše odabrana muzika stalno je smetala ušima, u rasponu od Daulenda do „Dovedite klovne“. Hajner Gebels doveo nam je predivnu *Eraritjaritjaku*, koju smo videli prošle godine u Edinburgu, detinju *jeu d'esprit* sa pretencioznim starijim prizvucima u obliku citata iz beležnica Elijasa Kanetija, koje je govorno interpretirao glumac Andre Vilms. To delo nudi nam mnogo uživanja, od celog kamernog koncerta Mondrijani gudačkog kvarteta na sceni, preko ljudskog Vilmsovog izvođenja koje vešto modulira snimak ručnom kamerom koji Vilmsa na izgled izvodi iz pozorišta i vodi do jednog stana u blizini, gde

mu se bez vidljivog prekida pridružuju muzičari. Radnja koja se odvija u stanu projektuje se na isečeni zid jedne velike kuće na zadnjem delu pozornice, uvećanu sliku majušne kuće za lutke koja стоји ispred nje, pa je publika velikim delom fascinirana i zato što pokušava da pogodi kako je ta video-slika uopšte napravljena. Kanetijeve meditacije o tome kako posmatramo sami sebi iz različitih maštovitih uglova zasejene su stvarnim i neobičnim demonstracijama različitih načina posmatranja koje nam predstavljaju Gebels i njegova video-muzička ekipa.

ODAVANJE POČASTI

Odin teatar Eudenija Barbe, dugogodišnjeg posetioca Bitefa, kome je sada već 41 godina, ponudio je raskošan omaž u *Andersenovom snu*, neobično nepovezanoj zbirci pozorišnih trikova, za šta je izgradio i sopstveni amfiteatar, sa podom od veštačkog snega i tavanicom od ogromnih ogledala. Iskreno rečeno, bilo je neprijatno gledati tu grupu ostarelih hipika (koji, izgleda, za svojih 41 godinu nisu baš mnogo naučili o glumi) kako užva u detinjastim razbibrigama, govoreći čas engleski, čas danski, a povremenim izletima na španski, pošto je drama, izgleda, trebalo da izloži jedan vredan politički stav time što će povezati Andersenovo društvo sa robovskim društvom Latinske Amerike. Ne manje neprijatno, ta veza ostvarena je tako što su glumci povremeno stavljali crne „vudu“ maske, a ubaćena je i jedna simbolična mlada crnopluta žrtva koja je, razumljivo, bila zbumjena društvenim igrama koje su se odvijale oko nje.

Posle ove zbrke pravo olakšanje bilo je naići na nekitnjastu teatralnost postavke Marloovog *Edvarda II* u Slovenskom narodnom gledalištu iz Ljubljane Dijega de Bree. Odrekavši se scenografije, osim nekoliko stolica, De Brea je svojim glumcima ostavio na raspolaganje svu dubinu pozornice beogradskog Narodnog pozorišta, od istaknutog prednjeg dela do samog kraja, osvetljenu nekolikim dramatičnim snopovima svetlosti vrednim i samoga Marka Hendersona. De Breina veoma koreografski odradena režija u više navrata ostvarivala je veličanstvene slike na pozor-

Eraritjaritjaka, Theatre Vidy – Lausanne





Pablo u Supermarketu Plus,
Volksbine

nici. Drastično izbacivanje sporednih likova i tokova priče usredsredilo nam je pažnju na kraljevu vezu sa Gevistonom i njihovu borbu sa glavnim zaverenicima, kojima se pridružuje i ledeno hladna kraljica Izabela. Nažalost, reditelj je glumcima naredio i da do krajnijih granica preteraju sa glumom, tako da je neurotični Mortimer izliva emocije svuda po podu i gej ljubavniči đipali svuda, a u jednom trenutku igrali su uz pozornicu kao verna (mada nesvesna) kopija Mor-koma i Vajza. Edvardova smrt takođe je izgubila nešto od svoje dirljivosti, pošto ga je njegov ubica, Lajtborn, već prikovoao za sto na kome leži. Posle ovog ekspli-citnog užasa, jedno jedino crveno svetlo ostavlja nam da zamislimo njegovu sudbinu.

TREŠ TEATAR

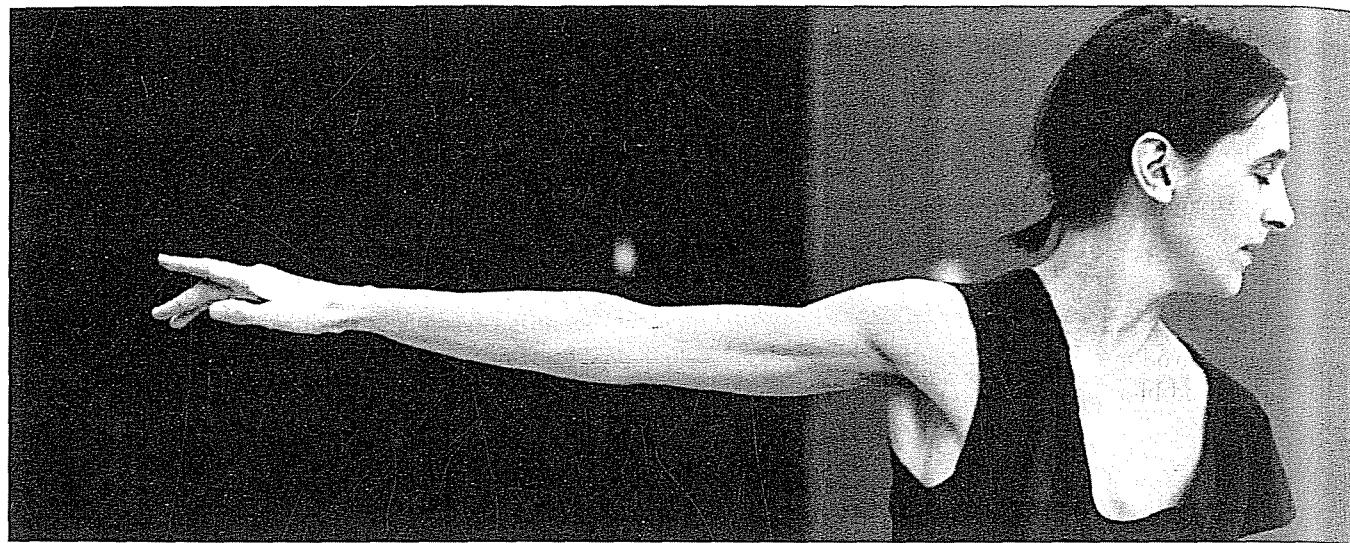
Sa berlinske Volksbine došao je jedan tipičan komad treš teatra, pre nezreo nego detinjast, *Pablo u Supermarketu Plus* Renea Poleša. I ova predstava,

izvedena na nekoliko pozornica postavljenih kao tezge na yašaru oko jednog bara, puno se oslanjala na ručnu video-kameru; njeni izvođači sa mikrofonima u ruci samo su povremeno izlazili iz dometa kamere da bi održali lažnu aukciju bele tehnike trećeg sveta, pevali trećerazredne karaoke, a iznad svega zato da bi lično osuli paljbu na globalizaciju, eksploraciju i novi liberalizam, ili prosto branili svoje pravo na sopstvenu seksualnost. Namerno antiteatralno, Polešovi izvođači većinom su vikali, sa nekoliko veoma dobrodošlih međupauza u kojima su šaputali. Beogradskoj publici se komad veoma dopao, i pored toga što je sedela u kaljuzi. Oni koji su iskusili čak i provokativniju obradu sličnih tema Rodriga Garsije bili su manje uzbudeni njime. Ali, bar su titlovi omogućili nekom ko bi da uči srpski da nauči kako se na lokalnom jeziku kaže Scheisse.

Švajcarski trio Meger/Cimerman/de Pero podigao je jedan visoki zid od šperploče koji se pomerao napred i nazad i otvarao na neočekivanim mestima kao kalendar, da bi mogli da izvedu Janei, čudnu mešavinu plesa, burleske i sitnih cirkuskih trikova. Muziku je obezbedivao disk-džokej Dimitri de Pero, koji je po pozornici kotrljao svoje dekove ili grozničavo skrećavao na svom visokom mestu na zidu, dok su za radnju većinom bili zaduženi plesač Gregor Meger i za cirkuske trikove obučen Martin Cimerman. Nedostatak prave inventivnosti, bilo kakve scenske živopisnosti i vidljivog programa umanjili su dejstvo onoga što je inače bilo prilično bezazlena zabava. Jedno prosečno dete bi u njoj uživalo, mada bi razumno moglo da očekuje i nešto više.

DRUGO DETINJSTVO

Drugim detinjstvom bavio se *Dug život* Alvisa Hermanisa. Radnja je smeštena u niz pretrpanih soba koje sve izlaze na isti hodnik u jednom staračkom domu u kome je očigledno nedostaje pomoćno osoblje. Tu se dva para i jedan samac bez reči bore sa teškim fizičkim problemima da bi zadržali dostoјanstvo i pregurali svaki dan. Dok gledamo kako se igraju svojih igara opstanka, u nama se javljaju pomešana



Jednom,
Ana Tereza de Kersmaker

osećanja. U prvo vreme publika prigušuje svoj smeh pred njihovim očiglednim bolom, ali kad prođu dva sata bivamo u stanju da se smejemo sa njima, a ne njima, i da potpuno učestvujemo u onome što prerasta u čistu radost zato što su živi. Komad izvodi pet izuzetnih mlađih glumaca iz njegovog Novog pozorišta iz Rige, koji izgledaju potpuno prirodno u koži svojih onemoćalih likova a da na sebi nemaju ni trunku šminke. Na prvi pogled može izgledati da u pitanju nije ništa više od jednog detaljnog primera socijalnog realizma. Kada to bolje zagledamo, vidi se da iza toga стоји značajna tehnička veština. Pažljivo dozirana osvetljenost postiže se lampama koje su postavljene u sobe u domu. Izrazito prefinjena muzika za predstavu dopire sa ofucanih orgulja marke „Kasio“ koje jedan od likova donosi sa neke ulične rasprodaje. Zaprepašćujućom lepezom rekvizita glumci rukuju spretno ali neupadljivo, da bi i nama manipulisali. Čini se kao da su neke od tema skiciranih u ranim delima Teatra Complicité, o smrti i starenju sada razrađene do najvišeg nivoa pozorišne umetnosti.

TEŠKA SIMBOLIKA

Zatim su usledile dve domaće produkcije. Hrvatski koreograf Staša Zurovac imao je zanimljivu ideju da za balet beogradskog Narodnog pozorišta napravi balet na osnovu čuvenog filma iz 1980. godine *Ko to tamo peva*, po scenariju Dušana Kovačevića, međunarodnog kult ostvarenja koje prikazuje često komična iskušenja kroz koje prolazi jedan autobus pun Srba koji pokušavaju da se domognu Beograda u trenutku kada nacisti 1941. okupiraju njihovu zemlju. Zurovčev plesni izraz ovoga, i pored svojih univerzalnih tema, pre će se dopasti lokalnoj publici nego onoj u ino-stranstvu – i on je osvojio nekoliko nagrada u Srbiji. Naročito je muški deo ansambla iskoristio svoju priliku da odigra neke balkanske igre na živahnu muziku Vojislava – Vokija Kostića. Ima neke dosta teške simbolike – nacistička pretnja dolazi u obliku plesačice, u stilu prve plesačke linije Boba Fosa, koja ima gestapovsku kapu – i ona smeta detinjskom duhu slavlja koji je svojstven većem delu radnje pre njenog neizbežnog tragičnog kraja.

U drugom beogradskom komadu, mladi reditelj Bojan Đorđev dobio je priliku da se iskaže adaptacijom komada švajcarskog pisca Roberta Volsera *No name: Snežana*. Bilo kakav pokušaj da se kritički osvrnemo na ovu samodopadljivu paradu mora se povući pred autoritativnom programskom napomenom samog autora, iz koje će biti dovoljan i jedan kratak odlomak: „Pred vama je predložen jedan čudan pozorišan oblik: neoklasična postdramska predstava... Nudimo vam komad koji se odvija u dnevnoj sobi, buru u čaši vode, sasvim dvodimenzionalan, u kome su stilske figure važnije od bilo čega drugog.“ Baš tako.



Dug život, Novo pozorište iz Rige

Mora se priznati da je Đorđeva neobično zamorna produkcija izvedena sa puno stila i potpuno ubedljivo, sa dobrim glumcima i elegantnom scenografijom. Ali taj suvoparni pokušaj da se jedna bajka razgradi (Grimova, pre nego Diznijeva, i bez i jednog jedinog patuljka) nije svojoj, začudo, strpljivoj publici ponudio

nimalo razloga da se uživi, bilo intelektualno, bilo emocionalno.

NENAMEŠTENOST

Potpuna iskrenost, kao kod neposrednog deteta, ispunjava otplesani solo *Jednom Ane Tereze de Kersmaker*, koji smo videli u Londonu 2003. godine. Kao i kod *Dugog života*, bilo bi lako prevideti svu tanost onoga što se na prvi pogled čini veoma jednostavnim: pošto je dosta vremena provela procenjujući publiku i pripremajući svoje telo da se sa njom suoči; De Kersmakerova pušta živi snimak Džoane Baez iz šezdesetih, i svoje pokrete usklađuje sa njenim raspolaženjem. Sada se čini da antiratni stihovi Baezove predstavljaju oštar kontrast u odnosu na neuspele ratne pohode Ričarda M. Niksona i Džordža V. Buša, mada je delo nastalo pre avanture u Iraku. U jednom trenutku grublji glas Boba Dilana preuzima pesmu od kristalno čistog soprana Baezove, a video snimci prikazuju prizore borbe i pokolja. Međutim, delo ima još veću dubinu. Vrativši se muzici svoje mladosti bez pomoći svoje Rozas plesne trupe, De Kersmakerova nam nudi lični, ispovednički prikaz onoga što nju lično dira i iskazuje nam svoje najdublje misli i osećanja bez ikakvog ulepšavanja, najminimalnijom, gotovo introvertnom upotreborom svoje čudesno gipke plesne tehnike. Razgolićivanjem svojih grudi posle sat vremena bliskog kontakta sa publikom ona ne šalje neku jeftinu erotsku poruku: ona pred nama time otvara dušu.

ISPUNJENJE

Jedno detinje oduševljenje snagom plesa prosijava kroz najnovije delo Lojda Nesona, napravljeno za DV8, *Just for show*. Njegovih devet plesača-glumaca lako se kreću sa pozornice i zalaze u publiku, gde intrigaju i zavode. Njihov svet je svet lažnih predstava i lažnog glamura, blistavih, praznih ličnosti koje otelotvoruje Tanja Litke, koja otvara predstavu u najboljem stilu šou biznisa, da bi je na kraju nosili po sceni kao da je neka figura od kartona. Vrlo zabavna predstava, koja uspeva da u svojih sat vremena sakupi jogu, magiju, sitnu međusobnu zlobu, prodaju pamučnih majica i ceo niz lažnih završetaka. Ali, i ovde detinjasti humor

– ponegde možda i previše detinjast – prikriva dublju nameru. Ti plesači su u potrazi za ispunjenjem, za stvarnošću koja leži ispod površne predstave, i oni tu svoju potragu plešu u upečatljivo erotskim, bolno neostvarenim scenama između trenutaka veselog meteža. Oštar kontrast između željenog i potrage za njim divno je prikazan sa lakoćom izvedenim prelazima sa filma (Niel Blek) na radnju uživo, u kojima je osvetljenje Džeka Tomsona ključni elemenat. Bolno nam se otkriva njihov privatni život, a iza svega toga i osećanje nesigurnosti, samopreispitivanja koje mora da upravlja prekratkim životom profesionalnog plesača. U novembru, *Just for show* igra (u skladu sa tim, takođe prekratku) sezonu u Narodnom pozorištu (u Londonu, prim. ur.)

Poslednja predstava na festivalu bila je *Douar*, živahan prikaz hiphopa i brejkdensa Akrorepa, grupe koju čine alžirski doseljenici u Bezansonu. Ti klinci sa ulice sada su već mladići, ali su zadržali tu podeljenu želju da budu istovremeno i deo čopora i da u njemu budu poštovani, koja pokreće bilo koju bandu u školskom dvorištu. Izuzimajući onaj iznenadujući poklon sećanju na Jasera Arafata na samom kraju, njihov nastup uglavnom je bio jedno razdragano odavanje počasti čistoj moći pokreta koje prelazi granice, i koje je na tako mnogo načina bilo obeležje ovoga 39. Bitefa.

SHOWCASE

Pored zvaničnog dela programa, ovogodišnji festival nudio je i radionice, savetovanja i program reprezentativnih radova koji je bio zamišljen da pruži neku predstavu o tome šta se dešava u savremenom srpskom pozorištu. Ako je suditi prema nekim predstavama, mladi Srbi pate od iste opsesije misterijama i mogućnostima seksa kao i mladi ljudi bilo gde drugde, i iskazuju ih putem komada koji su isto toliko nesigurni i nepotpuni kao i sama prva iskustva u njemu. Bilo je i kompetentnih predstava dva dela američkih pisaca, Vudi Alenove *Smrti* i *Ko se boji Virdžinije Vulf?*, a bio je tu i jedan dobro postavljen lokalni pokušaj bavljenja životom i pesmama Bili Holidej. Sa ra-

došću sam ponovo video postavku Aleks Čizholma dela Uglješe Šajtinca *Hadersfield*, ovoga puta sa titlovima, što mi je omogućilo da se uverim da je u pitanju veoma snažna, mada ne i revolucionarna obrada gubljenja iluzija generacije koja je prešla tridesetu. A jedna od produkcija bila je gotovo vredna toga da se uvrsti u glavni program festivala: iskusni rumunski režiser Gabor Tompa radio je sa grupom mladih mađarskih glumaca iz Novog Sada da bi napravio *Medejine krugove*, jednu novu obradu Euripida koja je tekst ogolila, pri tom ne gubeći ništa od snage originala, izrazivši tragediju preko nekih od njenih drevnih krikova žalosti, u kombinaciji sa sigurnim kretanjem po sceni glavnih junaka i hora, koji je ostao, kružeći, sve vreme na sceni.

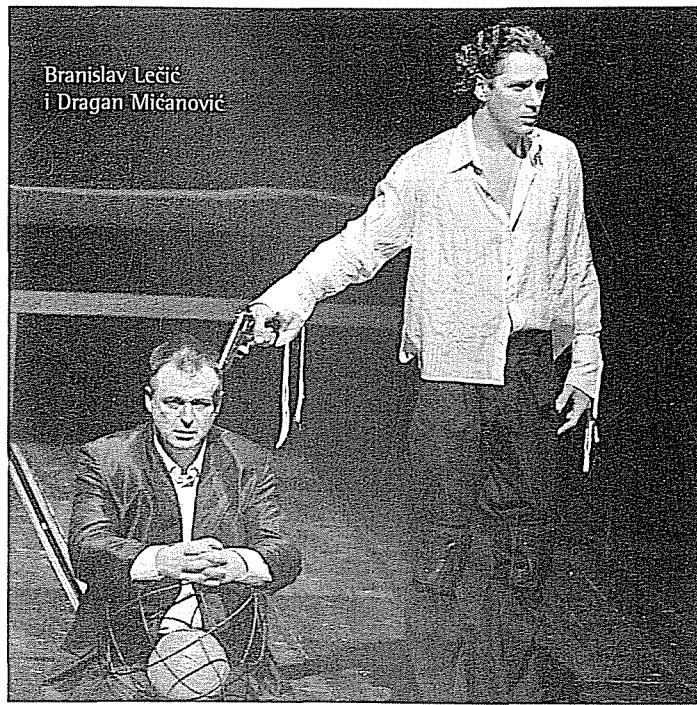
IAN HERBERT

prevela s engleskog
IVANA ČORBIĆ

Napomena: autor je pozorišni kritičar iz Londona, urednik u časopisu *Theatre Record* i predsednik Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara (IACT). Ove godine bio je predsednik žirija 39. Bitefa.

Tekst je uz odobrenje autora preuzet iz časopisa *Theatre Record*.

Sve fotografije objavljene u ovom tekstu su iz predstava sa Bitefa 2005.

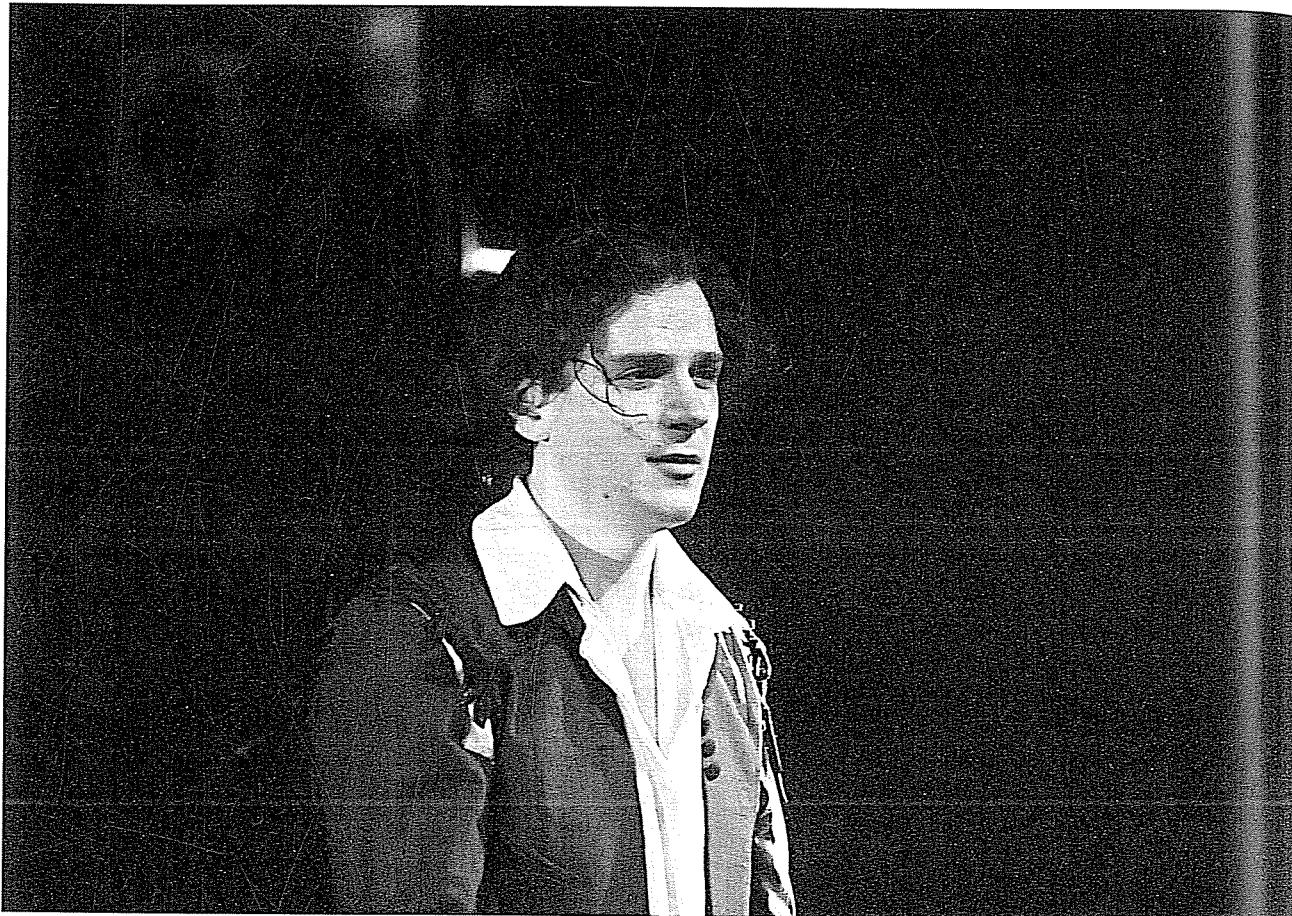


BORBA PROTIV OSVETE

Hamlet
Autor Vilijam Šekspir
Režija Dušan Jovanović
JDP i Grad teatar Budva

Hamletova Danska, u zamisli Dušana Jovanovića (Jugoslovensko dramsko pozorište i Grad teatar Budva), nije opsednuta samo duhom Hamletovog oca. Njom lutaju horde zombija koji stalnim pozivanjem na krvnu osvetu, jedinim poznatim načinom rešavanja problema, zemlju vuku u nove i nove ratove, ni ne pomišljajući na eventualano pomirenje. U opštem krvoprolici duh Hamletovog oca je samo još jedan od onih koji žele nečiji skalp, ali je Hamlet, premda potomak dva krvožedna ratnika (svog oca i Klaudija), prvi koji će odustati od osvete, oprostiti Klaudiju, te tako, možda, započeti neku novu istoriju. Zvuči poučno.

Ovom konceptu ne mogu se osporiti značaj i aktualnost, no stiče se utisak da je reditelj dramu prilagodavao ideji, umesto da je iz nje iščita. Ispostavilo se da je Šekspirovu tragediju *Hamlet* teško dramaturški preobratiti u predstavu koja celim svojim tokom



Dragan Mićanović
u predstavi *Hamlet*, JDP i Grad teatar Budva 2005.

osvetu ukida i osuđuje. Umesto zgušnutog preobražavanja danskog princa, koji mora da prevaziđe svoju okolinu i poreklo, dobili smo razvodnjeno odgovlačenje osvete iz potpuno nepoznatih razloga, koje kako predstava odmiče sve više sakrivaju manje bitni zapleti. Reditelj se, sa druge strane, nije potrudio da svojoj ideji da scenski upečatljiv oblik, da prethodno uspostavi nacionalnu ideologiju zločina kojoj će se, zatim, njegov Hamlet suprotstaviti. Jedino znamenje zemlje ogrezele u ratove su već pomenuti duhovi, Hamletovi glavni saveznici, koji navijaju za osvetu i teraju ga na nju. Njihovo oružje postaće i zvučna podloga predstave, akordi iz ex-yu ljubavnih pop hitova tandem Bajaga i Čola; stih ‘ti si mi u krvi’, u pokušaju potpune inverzije pojmove, postaje navijački slogan zlih duhova. Nasuprot tome, Hamletov otac je, umesto da bude besprizorni ratnik prljavih ruku, smešni starac u noćnoj košulji (valjda da bi tako odeven podsećao na duha), Klaudije nije krvolоčni bratoubica, već dete koje se bori za posed svog stilizovanog globusa koji, verovatno, ilustruje njegovo vlastoljublje... I to je manje-više sve. Sa druge strane, pažnja je posvećena nebitnim detaljima: uveden je lik služavke koji nema vidljivu dramsku funkciju, Laertu, Ofeliji i Poloniju data je porodična igra koja ilustruje neozbiljne, poremećene odnose medju njima, Gertruda se u sceni Ofelijinog ludila pojavljuje sa haubom na glavi, dok sama Ofelija nosi helijumski balon i otima pomenutu haubu...

Kada je malo toga scenski označeno, rešenje može da se traži u dramski izgrađenim odnosima među likovima, pa i samoj koncepciji likova; oni su, međutim, u ovoj predstavi zapostavljeni i često rade u korist neke druge teme. Gertruda i Hamlet su istih godina i njen kostim nastoji da istakne erotičnost, ali Hamlet prema njoj ima odnos kao prema majci, dok Gertrudin odnos prema Hamletu gotovo da i ne postoji. Njihov poljubac u njenoj i Klaudijevoj spavaćoj sobi dolazi niotkuda i deo je neispričane, a iz psihonalističkih interpretacija ove Šekspirove tragedije poznate priče o Hamletu-edipovcu. (Ekstremno dobromamernim učitavanjem moglo bi se zaključiti da je sluškinja zapravo prava majka,

mada to ničim nije nagovešteno.) Horacio je pri prvom susretu sa Hamletom srdačan, ali onda postaje nemisposmatrač, koji, čini se više iz zabave a manje iz prijateljstva, prati razvoj dogadjaja. Ostaje nejasno ko je jedini preživeli na kome, s obzirom da je Fortinbrasova pojava izbačena, zemlja ostaje.

Zbog svega toga, onima koji dramu ne poznaju dobro mnogo toga neće biti jasno. Za početak ostaće uskraćeni za shvatanje značaja Hamletove istorijske odluke da Klaudija poštedi; pogotovo jer je ovaj trenutak akcentovan manje od nekih drugih i jer Hamlet ne reaguje kada pola minuta kasnije Laert pogubi Klaudija. Oni koji prepoznaće rediteljsko zaoštrevanje i možda će, dedukcijom i učitavanjem, spoznati ideju. No, bez obzira na poznavanje drame, odgovor na najvažnije pitanje – zašto Hamlet ne puca, zašto ne ubija Klaudija, šta je to što ga preobradi – ne dobijamo, čak ni u nagoveštajima.

U situaciji kada rediteljska ideja nije sprovedena teško je očekivati velike glumačke rezultate. U nedostatku čvrstog rediteljskog oslonca, praktično sva ostvarenja su, u manjoj ili većoj meri, patila od neusmerenosti, nepreciznosti i uopštenosti. Izdvajaju se tri glavne muške uloge. Dragan Mićanović je glavnu ulogu iskoristio da pokaže šta sve može. Njegov Hamlet je bio i osvetnik, i kriminalac, i osetljivi usamljenik; patio je jer mu je oduzet otac, lukav je manipulisao Polonijem, bio zahtevan prema Ofeliji i surov prema Gertrudi. Iako je to možda manje bitno, dokazao je da mu telo nije prepreka, već izražajno sredstvo. Svi njegovi kvaliteti sublimirani su u odličnoj sceni mišolovke, lutkarskoj predstavi u kojoj Hamlet igra sve uloge. Ovaj glumački virtuozitet povremeno je bio sam sebi svrha, no to je delom i krivica reditelja koji nije odbacivao i suzbijao nepotrebno. Branislav Lečić, kao Klaudije, izgradio je lik oštoumnog ali detinjastog političara i diktatorski je savršeno ‘razbio’ stih. Polonije Bogdana Diklića je bio (mada pomalo prepoznatljivo) nesposobni roditelj i smešni prepotentni sluga. Sa druge strane, Ofelija Mone Muratović bila je nevidljiva, jednolična, poprilično neartikulisana, po-

vremno i iritantna; ne znamo ko je ta devojka i zašto se Hamlet zaljubljuje u nju, koliko je jaka njihova veza ili zašto poludi. Vojislav Brajović je gotovo identično, nepotrebno teatralno i usiljeno igrao i duha Hamletovog oca i Grobara, ne praveći nikakvu razliku između ova dva lika. Aleksandra Janković (Gertruda) uglavnom je bila u bezrazložnom stanju afekta, ista od početka do kraja.

Prostorno rešenje Jasne Vastl je donekle funkcionalno, jer problem mnogobrojnosti i različitosti Šeks-pirovih prostora rešava uvođenjem dva nivoa (koji služe kao enterijer i eksterijer) i korišćenjem nemametljivih elemenata – pre svega velikog stola u Ikea stilu. Ipak, čak i ovo svedeno rešenje ima svoje nedoslednosti. Dva, iako skrajnuta u ugao, upadljiva mrtvačka frižidera, realistična do te mere da zuje u jedinoj sceni u kojoj su upotrebljeni, narušavaju stil scenografije, jer se svi ostali prostori, osim mrtvačnice, označavaju (ne uvek uspešnom) metaforičnom, višenamenskom upotrebom predmeta (sto na primer služi i kao krevet, pozornica...). Na stranu što je celo rešenje potpuno neutralno u odnosu na ideju predstave. Kostimi Bjanke Adžić-Ursulov nisu radili na karakterizaciji likova, nedostaju im detalji, ili bar jedan detalj koji bi kostime povezao u celinu.

Sagledani u kontekstu glomazne regionalne koprodukcije i predstave koja otvara sezonus u verovatno najboljem beogradskom pozorištu, problemi ove inscenacije čine se još drastičnijim. Ono na šta ona nepobitno ukazuje jeste da u dramskom teatru društveno-istorijski kontekst ne postoji van drame koja ga podržava ili inicira.

BOJANA JANKOVIĆ

LET IZNAD KUKAVIČJEG GNEZDA



Autor Dejl Veserman
Režija Žanko Tomić
Beogradsko dramsko pozorište

Dramski tekst *Let iznad kukavičjeg gnezda* Dejla Vasermana, adaptacija istoimenog romana Kena Kizija iz 1962. godine, fokusira, problemom represije, odnos između slobode i ograničenosti (u društveno-političkom, kao i u univerzalno-filosofskom smislu), pitanja prijateljstva, ljubavi, seksualnosti... Protagonista Rendi Mekmarfi je prestupnik i buntovnik koji dolazi u instituciju za lečenje psihičkih bolesnika na posmatranje, inicirajući promene i preispitivanja u svesti ostalih pacijenata. On je arogantno samosvestan i neobuzdan, i u tom smislu mu je u Tomićevoj predstavi s punim pokrićem dato da nekoliko puta otpeva pesmu "My Way" koja je, u određenom smislu, pesma o individualnosti (ideja individualnosti naročito će biti naglašena kada, u pauzi između scena,

bude emitovana pank verzija pesme, u interpretaciji Sida Višiusa, gde se ta bes-kompromisnost postavlja u prvi plan, što je retko zanimljivo scensko rešenje). Za razliku od Mekmarfija Džeka Nikolsona koji je oblikovan u finim nijansama, kao *cool* tip koji rafinirano i promišljeno nastupa, kod Dragana Bjelogrlića se vidi da on igra nekoga ko bi trebalo da bude jedan takav nonšalantan šmeker; njegova mimika i gestikulacija nisu formirane suptilno, već su vrlo naglašeno i oštro uključene u njegov habitus (pore-đenje između likova Mekmarfija u filmu i predstavi pravimo zato što je predstava u osnovi postavljena kao neka vrsta kopije filma; Bjelogrlić je, na primer obučen isto kao Nikolson – u farmerke, kožnu jaknu, i ima crnu vunenu kapu). Tako izražena Bjelogrlićevo gluma u većini situacija u predstavi zaista nije jasna; ona Mekmarfija čini folirantom, pozerom, smešnom budalom koja se u instituciji šegači i dokazuje, što od njega čini jedan sasvim drugačiji, manje značajan, pa i kontradiktoran lik (u odnosu na film). U scenama Mekmarfija sa nadređenima u instituciji, sestrom Rečid ili doktorom Spivijem, prenaglašenost Bjelogrlićevog gesta mogla bi se opravdati tako što bi to artificijelno ponašanje bilo protumačeno kao osobeni vid njegove *predstave* pred njima, jasno davanje do znanja da odbacuje autoritet (kada, na primer, dolazi na razgovor sa doktorom Spivijem, Mekmarfi u njegovoj kancelariji sedi sa ispruženim nogama, vadi ribice iz akvarijuma, pokazujući na taj način jedan ekstreman nemar i bezobrazluk). Ipak, s obzirom na činjenicu da Bjelogrlić tokom cele predstave izveštačeno igra, opravdavanje njegovog držanja u situacijama sa autoritetima sasvim je hipotetičko, naše "učitavanje" smisla.

Izbor Ljubinke Klarić za ulogu sestre Rečid jedna je od najvećih slabosti predstave, imajući u vidu ogroman značaj njenog lika. Sestra Rečid bi trebalo da bude ožičenje jedne dijabolične sile, neko ko svojom uverljivom bezosećajnošću omogućava funkcionisanje tog sistema; ona sve drži pod kontrolom, kao neki transparentni Orvelov Veliki brat (u filmu je uzbudljivo igra Luiz Flečer). Ljubinka Klarić ne uspeva da iznese

neophodnu snagu, čvrstinu, ubedljivo prodornu hladnoću demonskog autoriteta Rečidove: ona je igra kao izrazito hladnu, sa pogledom fiksiranim u daljinu, ali sasvim bledo, trljavo, bezlično, nekako odsutno, što ruši bitnu ideju sveprisutnog zla.

Vredan deo predstave čine epizodni likovi, koji sasvim autentično stvaraju atmosferu u ljudnici. Boris Komnenić igra Dejla Hardinga kao umišljenog i distanciranog, feminiziranih pokreta, teatralnog i sklonog pametovanju. Milorad Mandić Manda je uverljiv u ulozi poglavice Bromdena; njegovo inicijalno čutanje i držanje jesu dovoljno snažni da opravdaju takvo prisustvo na sceni; njegovo prijateljstvo prema Mekmarfiju je možda najdirljivije mesto u predstavi, što, inače, nije slučaj i s Mekmarfijevim nepotrebnim plačem posle odlaska Kendi (Jana Milić). Čezvik Feđe Stojanovića se kreće između ekstremne infantilnosti i agresivne buntovnosti; Bili Danijela Siča je mucav, uplašen, zbumjen, bolno iskren, naivan i dobar; Marko Živić gotovo kari-katuralno igra Martinija, kao izrazito asocijalnog, ne-komunikativnog, sasvim dezorientisanog; Skanlona Srđana Dedića odlikuje nekakva neutemeljena želja za dominacijom, dok su bolničari Terkl (Zoran Djordjević), Voren (Vladan Milić) i Vilijams (Žarko Stepanović) uglavnom nabusite siledžije koje uživaju što su u situaciji da sprovode svoju moć.

Režija Žanka Tomića je sasvim konvencionalna, ne-inventivna, retro realistička (kao i scenografija Zorana Ristića, koja predstavlja enterijer, dnevni boravak u ljudnici); često se zasniva na principu *copy-paste* u odnosu na Formanov film, a u pojedinim rešenjima je poni-žavajuće jeftina i jezivo stereotipna (npr. u finalu predstave, nakon što ubija Mekmarfija, Bromden izlazi napolje, praćen patetičnom muzikom, i teatralno diže obe ruke uviš, u znak pobede, izvojevane slobode...). Na početku drugog dela predstave svi pacijenti igraju košarkašku utakmicu, koju vodi Mekmarfi, na šta publika reaguje totalno ekstatično, kao da je na nekom sportskom događaju, što samo po sebi nije loše. No, problem ove scene je taj što se humor gradi na psihofizičkim nedostacima likova, što nikada nije u redu:

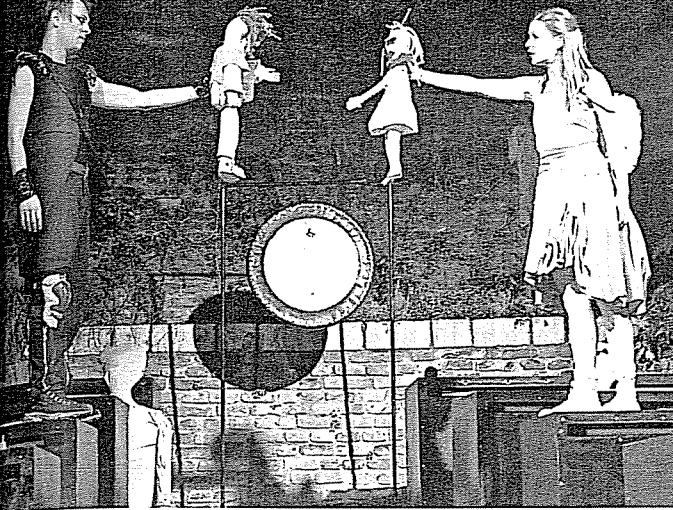


Scena iz predstave
Let iznad kukavičjeg gnezda.
autora Dejla Vesermana
u režiji Žanka Tomića, BDP 2005.

publiku zapravo zabavljaju neartikulisani, kljakavi, raštelovani pokreti ljudi koji nisu psihički zdravi. Nije sporno da će ova vrsta humora uvek osvojiti dobar deo publike (one publike koja se na primer, smeje na psovke *per se*), no, takav izbor autora predstave ipak bi suštinski trebalo da izazove prezir prema njima, a nikako podršku.

Predstava *Let iznad kukavičjeg gnezda* u režiji Žanka Tomića ni na jedan bitan način ne prevaziđa sadržajno - formalni korpus Formanovog filma. Razlozi njenog postojanja ne mogu se tražiti izvan komercijalnih (verovatno je ideja za projekat inspirisana tržišnim uspehom predstave *Diplomac* koja je, u režiji Alise Stojanović, igрана u ovom pozorištu prethodne sezone). Tema *Leta iznad kukavičjeg gnezda* je nesporno bila značajnija u kontekstu vremena u kojem se inicijalno pojavila, ali danas, u društvu prevlasti digitalnih tehnologija, uveliko sprovedenih kapitalističkih principa, raščerećenja svih velikih ideja, i sveprisutnom, ravnodušnom, samosvesnom cinizmu (čak i u našem društvu koje je, i pored svega, deo globalnih tokova), ozbiljan, realistički tretman takve teme je sasvim prevaziđen, deplasiran i besmislen, što ovu predstavu, posmatrano iz ugla pozorišta kao umetnosti, čini prilično nepotrebnom.

ANA TASIĆ



KISEONIK

Autor

Ivan Viripajev

Režija

Tanja Mandić-Rigonat

BELEF i JDP

Predstava nastala u koprodukciji BELEF-a i JDP-a, posvećena je problemu prilagodavanja prilično surovim pravilima života u savremenom svetu. Ova postavka (17. novembra preneta iz živopisnog ambijenta Barutane na scenu Studio JDP-a, gde će tokom sezone biti igrana) rađena je po ironičnom i smelom tekstu jednog od pripadnika mlade generacije ruskih pisaca – Ivana Viripajeva. Prvo što pada u oči prilikom čitanja komada *Kiseonik* je njegovo interesantno formalno oblikovanje. Tekst je podeljen na deset celina koje su koncipirane kao pop pesme, gde svaka od njih obraduje po jedan poznati citat iz Biblije. Na taj način forma prati sadržinu komada: dovodeći vekovima stare moralne i duhovne poruke u ovovremeni kontekst, pisac uspešno polemiše sa njima. On se stavљa izvan društvenih konstrukata i predrasuda na odgovornu i odgovarajuću distancu koja mu omogućava da izjavi na izgled kontroverzne stavove, kao što je npr. izjednačavanje teroriste i vatrogasca 11. septembra u zajedničkoj potrazi za kiseonikom. *Kiseonik* za Viripajeva označava čežnjuželju za životnom energijom i snagom, lepotom, čistotom – u svetu koji obeležavaju socijalne razlike, droga, terorizam, katastrofe itd. Istovremeno on uzima na sebe ulogu glasnogovornika generacije “nad čjom glavom visi meteor”: oni se nalaze u procepu između onoga što vide i onoga što im se vaspitanjem nameće, i u tom paradoksu se teško snalaze i prilagodavaju. Kroz okvirnu priču o Saši koji je ubio svoju ženu iz “žedi za kiseo-

nikom”, tj. iz ljubavi prema devojčici Saši, pisac posvećuje ovaj tekst novoj “generaciji X”.

Forma komada se dodiruje sa dramskom samo po tome što imamo kao likove Njega i Nju, kojima je naznačen tekst koji izgovaraju. Oni nemaju svoj identitet, samo na momente se poistovećuju sa Sašom i Sašom o kojima govore, i razlikujemo ih po određenju pola što bi trebalo da sugeriše muški i ženski princip u pristupu problemima o kojima govore. Međutim, kako priča (pesma?) odmiče vidimo da je i to određenje samo privid, konstrukt, da ih se oboje tuda patnja u suštini ne dotiče (gde opet nailazimo na raskorak između sadašnjosti i važećih hrišćanskih principa) i tako je podela na dečaka i devojčicu više označitelj za dva različita i neuspešna pokušaja za snalaženjem i pronalaženjem identiteta. Dok je On mnogo eksplicitniji i buntovniji u tome, Ona neprestano pokušava da se uklopi u društvenu normu, profil “dobre devojčice”, pri tome izgovarajući reči u koje ni sama ne veruje (pisac to tačno označava pravljnjem teatralizirajućih distanci – “namerno mi nisi napisao tekst”).

Međutim, rediteljka Tanja Mandić-Rigonat je na tom planu drastično svela stvari, pre svega kostimom (Milena JNK). Ona i On su prejasno podeljeni na simboličke figure anđela i đavola. Ona, pored krila, nosi nežno roze haljinu sa mašnicama i starke – što sugeriše pozitivne atribute ženstvenosti, saosećanja, širokog srca, dok je On u crnoj *trashy* neopank kombinaciji (čiroki

frizura umesto rogova, niskokvalitetni PVC, peruške, štitnik na kolenu, i crne sportske patike koje se stilski ne uklapaju) kao obeležje buntovnog, agresivnog, čak nasilnog nastupa. Ovakav kostim implicira klasične dihotomije koje tekst ruši: andeo i davo, dečak i devojčica, crno i belo (u ovom slučaju roze), dobro i zlo. Stiče se utisak uprošćavanja drame; preplitanje misli Njega i Nje, brojne (i ključne) zajedničke tačke, uočljive prilikom čitanja teksta, ovde nestaju, i između njihovih diskursa postavlja se jasna granica.

Prva posledica takve vizuelne postavke (a pošto nije bilo bitnijih dramaturških intervencija na tekstu) je nedoslednost u liku Nje. U pojedinim scenama Ona je bila nežno biće, zapanjeno i uzdrmano ciničnim opaskama svog sagovornika, u sledećim momentima – gde je zadržana Ona iz teksta – potpuna suprotnost. Radmila Tomović je napravila jasnu podelu između ta dva pola njenog lika, u svom izrazu je odmereno balansirala između detinjeg tepanja i razvlačenja reči do brzog i odsecnog izgovaranja rečenica, postavljala pauze na odgovarajućim mestima; sve to je ispratila i odgovarajućim držanjem tela i izrazom lica. Tačna, harmonična i ritmična igra prenosila je emociju komada. Sa druge strane, Goran Jeftić je, neprestano kombinujući različite glumačke postupke, često menjao različite uloge (npr. učitelj-učenik u prvoj pesmi), intonacije, komičke efekte do preterivanja. Te promene su često postajale same sebi svrha, njihovim gomilanjem rasipao se smisao teksta, i pre svega gubio se ritam njegovog izvođenja; dobijali smo nepreglednost i zasićenost.

“Prenatrpanost” u igri Gorana Jeftića proizlazi, pre svega, iz rediteljskog postupka Tanje Mandić Rigonat. Ona je dala veliki broj pojedinačnih rešenja za situacije iz teksta, tako da na sceni u kratkom vremenskom roku vidimo igranje sa lutkama, igranje školice, vrtenje u krug, skakanje po klupama, nepomično stajanje, izigravanje manekena, izigravanje vojnika... Sve je to smešteno u takođe višezačno organizovan prostor (scenografiju potpisuje Aleksandar Denić) – dva reda po pet klupa okruženih praznim pivskim konzervama (asocijacija na konstantna pijanstva kao bekstvo od stvarnosti)

i lutkama – tako da može predstavljati istovremeno i učionicu, i sudnicu i nešto treće.

Ta silna količina, to nagomilavanje scenskih znakova, mada bez sumnje maštovito i razigrano, u jednom trenutku je prešlo meru i otelo se kontroli. Najbolji primer je korišćenje biserme ogrlice u sceni “Amnezije”. Biblijsku zapovest “Ne sudite da vam ne bude suđeno” pisac opisuje kao oruđe ljudskog konformizma, kao bogom dano opravdanje za namerno zaboravljanje činjenica i izbegavanje odgovornosti. On i Ona, u vojničkom stavu mimo i maršu, naizmenično se “ne sećaju” ubistva, i za to se nagrađuju ogrlicom. Medutim, u sledećoj sceni oni nastavljaju da razmenjuju ogrlicu između sebe bez ikakvog značenja. Potencijalni snažni lokalno-politički komentar o društvu koje izbegava odgovornost i suočavanja, (koji bi uz to po svojoj jasnoći i britkosti odgovarao političkim komentarima iz teksta) ovim je obesmišljen. Jedini komentari na našu dnevno-političku stvarnost se javljaju u vidu malog dodatka tekstu (pominjanje PDV-a) i glumačke intonacije (imitacija patrijarha Pavla), i suštinski su nedovoljni, neukusni, nepotrebni i neefikasni.

Sledeći poetsku formu teksta, rediteljka je sprovela i lirsку stilizaciju (poetsku prenaglašenost) predstave. Ovaj postupak je na momente uspevao da doneše bolje emocionalno razumevanje teksta, ali je uglavnom skretnao u patetiku i banalnost – elegični ples sa lutkama u sceni “Zbog glavnog”, ili poljubac kao udisanje kiseonika kojim na kraju Ona i On ugase sveću – i usisaju kiseonik u sebe. Ovakvim rešenjima Tanja Mandić Rigonat je dala prednost, i tako cinizam i izvesnu oporost ovog komada potisnula u drugi plan. Razigrana forma predstave propustila je da oštire referiše na razgradnje društvenih konstrukata iz teksta. Uprkos maštovitom i dinamičnom scenskom jeziku, predstava *Kiseonik* je samo jedno svedenije, čak uprošćenije, čitanje jednog zahtevnog i zanimljivog komada.

OLGA DIMITRIJEVIĆ

Orfej i Euridika
Autor K.V. Gluk
Režija Bojana Cvejić
Muzej 25 Maj, Bemus

DVA LICA OPERSKOG BEMUSA

Hofmanove priče
Autor Žak Ofenbah
Režija Dejan Miladinović
Madlenijanum

U okviru Bemusa su ove godine bile izvedene dve operske predstave, sasvim suprotne po svim parametrima, a konačno i po uspešnosti. Mogle bi se vrednovati po kriterijumima uspostavljenim na vremenski bliskom festivalu – Bitefu.

Ako ne računamo operu *Ajnštajn na plaži* Filipa Glasa, prikazanu pre tridesetak godina u okviru Bitefa, koja je na svoj način proširila opersku formu, onda je Beograd u prvim danima svog glavnog muzičkog festivala prvi put dobio konceptualnu operu, naravno, u smislu režije, ne i kompletно novog dela, pošto je prikazano klasično ostvarenje muzičke scene – Glukov *Orfej*. Šta uraditi sa klasikom – moglo bi da glasi pitanje koje je na prvi pogled izazvala ova predstava. Za početak – smestiti je u muzej. I tako je prostor Muzeja 25. maj, takođe prvi put, postao mesto odigravanja jedne opere. A zatim – rastaviti je na sastavne delove, dekonstruisati, podeliti u fragmente, zaviriti u njenu sуштину, lišavajući je istovremeno njenog tradicionalnog

pojavnog oblika i predati je na milost i nemilost elektronskoj tehnologiji, te savremenom pozorišnom izrazu. Izuzetno uspela, odlična ideja, tj. koncept rediteljke Bojane Cvejić, sasvim sigurno će označiti datum u istoriji produkcije opera kod nas. Kao što su to, uostalom, najavili svi njeni projekti do sada, neobični, originalni, maštoviti i nezaboravni. I kao u nekima od njih, već sam trenutak ulaska publike postaje deo predstave – dok jedna po jedna grupa ulaze, orkestar, čija je slika projektovana na zidu, a koji zapravo negde uživo svira, nekoliko puta iznova počinje uvertiru. I tako se od samog početka uspostavljaju dva osnovna nivoa autorskog postupka – rastavljanje originalnog dela na fragmente, totalna dekonstrukcija i istovremeno odvijanje video i igranog materijala, poistovećenje tehnologije i života. I od samog početka je jasno da ni odnos publike i izvođača neće biti tradicionalan, niti da će to biti standardna situacija u kojoj pozorišna publika sedi zavaljena u svojim sedištimu dok pevači defiluju pred

njom. Publike je, u stvari, pozvana da se kreće u muzeju, od jednog do drugog eksponata, tj. od jedne do druge operske scene. A scene su različite i, naravno nemaju ničeg zajedničkog sa klasičnim. U ogromnom prostoru muzeja, u više njegovih velikih sala, odvijaju se prizori koji na tradicionalne podsećaju samo po tome što su solistički ili horski, tj. arje ili dueti. Publike, u prvom trenutku ne prepoznavši Orfeja, prati izvođače iz sale u salu onako kako se radnja odvija, tj. koncept radnje pošto je i ona data samo u osnovnim naznakama. Obogaćuje je i video-tekst, odnosno rediteljkini komentari vezani za različite teme – o Bogu, moralu, emotivnim međuljudskim vezama – uopšte razmišljanja (vrlo smela) o egzistencijalnoj suštini pojedinca, provocirana, u krajnjoj liniji, sudbinom Orfeja. Tekst je, takođe, dat u fragmentima, u različitim formatima, te predstavlja video-pozadinu, paralelnu nit koju u razbijenom toku treba pratiti istovremeno sa odvijanjem konkretnog prizora između protagonistova. Video-materijal se sastoji i od svojevrsnog vizuelnog komentara i od duplikata pomerenog u vremenu, imitacije pevačkih deonica. U jednom trenutku, na primer, jasno je da su Orfej i Euridika mehaničke lutke čijim ponašanjem rukovode bogovi, odnosno da su pevači robovi svojih izvođačkih manira koje stalno, beskrajno ponavljaju. U drugom trenutku njihova gluma se razlaže na delove, odnosno gestove koji se takođe ponavljaju, razobličavajući do kraja stvaralački postupak izvođača. I tako do samog završetka. Fragmentizacija kulminira u čuvenoj ariji Orfea Šta da radim bez Euridike, gde pevač naizmenično pušta i zadržava glas, kao da dolazi do prekida tona na TV prijemniku koji i jeste sugerisan pozadinom, a razobličavanje je konačno i totalno u završnim hladnim, matematičkim objašnjenjima protagonistkinje o tome koliko je radnih sati, razgovora mobilnim telefonom, sastanaka i sl. potrošeno u pripremi predstave, za koliko je minuta glumica naučila tekst koji govori itd. Objasnjeno je i zašto nema baletskih scena koje su u stvari snimljene na kompakt-disku, a on je onda ponuden na aukciju. Interaktivni odnos publike i izvođača doveden je do vrhunca (po-



Orfej i Euridika

novo se nešto prodaje i kupuje – da li je to suština meduljudskih odnosa – kao i na jednoj, nagrađenoj, predstavi ovogodišnjeg Bitefa), a autorski koncept Bojane Cvejić dobija svoje zaokruženje pozivanjem na savremenu demistifikaciju pozorišnog, u krajnjoj liniji umetničkog čina uopšte. Ali, na samom kraju, posle puno osmeha koji su i inače pratili sva dešavanja (da li je zabranjeno da se publika zabavlja?), vraćamo se tradiciji i svi soli-sti, hor i orkestar izvode završnu horsku scenu zajed-no, u standardnoj koncertnoj formaciji.

Treba, u stvari, na početku reći da sve ne bi bilo moguće bez izvanrednih učesnika – kako muzičara tako i tehničara, jer trebalo je sinhronizovati video-prezentaciju sa aktuelnim živim performansom (posebno je u tom smislu upečatljiv i simboličan efekat kada, na primer, Orfej ode, a ostane samo njegov glas). Vokalni solisti su, s druge strane, imali i taj zadatak da pevaju bez komunikacije sa dirigentom, budući da je zvuk orkestra iz jedne sale prenošen u sve ostale. A to mogu samo vrhunski izvođači – kontratenor Stiv Vehter, pevač izuzetne boje glasa (ne klasično kontratenorske koja podseća na žensku), velike vokalne kulture i očigledno nekonvencionalnih pogleda na opersku umetnost; sopran Aneta Ilić o čijim izvanrednim izvo-

dačkim mogućnostima zaista nema potrebe govoriti posle svih njenih interpretacija, a koja je takođe ovim pokazala da o umetnosti razmišlja na moderan način, i konačno, glumica Ana Sofrenović, ali nikako na poslednjem mestu, naprotiv – bila je otkriće za mnoge od nas. Tumačila je ulogu Amora, pevački veoma zahtevnu, ravnopravnu sa ostalima, i mada se već zna da Sofrenovićeva ima razvijenu pevačku karijeru, ono što nije bilo poznato to je njena izuzetna sposobnost da se transformiše u opersku pevačicu, da peva impostiranim glasom klasične operске role. Ona je, međutim, svoju ulogu, tačnije vokalnu deonicu, obogatila i nekim promenama glasovne boje koje upravo asociraju na njen standardni pevački repertoar, postižući time neobične efekte i glumački kreirajući lik Amora. U tom oslobođenom odnosu prema sopstvenom glasu koji ne mora da bude predmet obožavanja, mogli bi da je slede i naši klasični operski pevači.

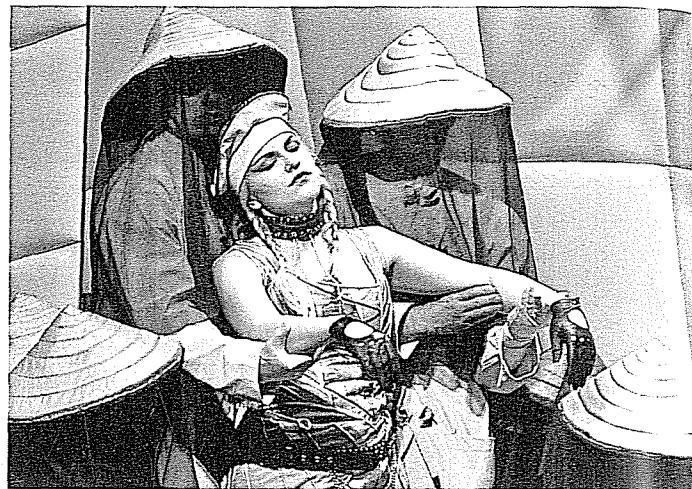
Veliku ulogu imao je i hor od samog početka, od pomenutog ulaska publike među kojom su kamuflirani članovi hora izveli prvu numeru, pa sve do scena gde se od njih tražilo da trče, leže, hodaju, formiraju žive slike itd. I sve to, i još pevajući na italijanskom jeziku učinio je jedan amaterski ansambl – hor Španac koji je izvanredno pripremio njihov mladi dirigent Đorđe Stanković. A dirigent kamernog ansambla, sastavljenog od Gudača Sv. Đorda i studenata FMU, bio je Premil Petrović, saradnik Bojane Cvejić u glavnom u svim njenim dosadašnjim režijama i takođe odličan muzičar, sa velikim afinitetom prema novom i neobičnom. U standardnoj operskoj kritici trebalo bi reći i nekoliko reči o kostimografiji i scenografiji, ali – toga ovde nema. Da podsetim, po sredi je koncept operске predstave, provizorijum na neki način, proba, te, prema tome, izvođači samo markiraju jedno klasično delo u svojoj svakodnevnoj odeći na sceni bez scenskih rekvizita (ako ne računamo Orfejev bicikl i video-art). Zato ih publika nije u prvom trenutku ni prepoznala. Još jedna demistifikacija je tako prisutna na sceni, a u vezi s njom je i prva fraza teksta na koju gledaoci nailaze – «oni koji me ne obožavaju».

Ako, dakle, primenimo kriterijume Bitefa, Glukov *Orfej* u režiji Bojane Cvejić sasvim mimo bi mogao biti prikazan i u okviru našeg glavnog pozorišnog festivala, dok bi autore predstave Ofenbahovih *Hofmanovih priča* trebalo edukovati u tom smislu, predložiti im da pogledaju bar neku predstavu na Bitefu.

Naime, reditelj Dejan Miladinović je imao neobičnu i zanimljivu ideju da Ofenbahovu operu, inače jedino delo tog žanra u opusu ovog majstora opereta, prenese iz fantastične u naučnofantastičnu sferu i tu nije pogrešio, naprotiv. Problem je, međutim, nastao onog trenutka kad se ispostavilo da je taj koncept mnogo smeliji od same realizacije zaustavljajući se na stranicama programske knjižice u kojoj je Miladinović s jedne strane, u skladu sa svojom idejom, na neobičan način izložio libreto, a s druge iskazao prilično pesimistično, razobličavajuće viđenje današnjeg sveta. Ono što ga je sprecilo da provokativan koncept realizuje to je konzervativno, devetnaestovekovno shvatanje pozorišta gde mnogi elementi scene, a pogotovo gluma, kostimi i rekvizita, današnjem gledaocu deluju prevaziđeno i deplasirano. U svakom slučaju, naučno-fantastični efekat je izostao i Miladinovićeva verzija predeluje operetski, što bi bilo sasvim u redu da je on želeo da prikaže *Hofmanove priče* kao burlesku ili vodvilj, tj. da podvrgne delo ironiji. Nisam sigurna da je to bila njegova namera, tako da je konačni rezultat predstava konfuznih žanrovske odrednica. Jer, samo pojedini detalji govore o relativizovanju ozbiljnog operskog žanra: mala, ali upečatljiva uloga Kušenila, izobličenog sluge čiji je lik mogao da bude još radikalniji, ali manje karikiran; karakteristične poze Antonije i dr Mirakla kojima se ismeva svet zvezda popularne muzike; kostim i maska Antonijinog oca koji su, nažalost, u neskladu sa njegovm romantizovanom glumom; konačno, cela scena u bolničkoj sobi čiji je dizajn veoma uspeo, za razliku od svih ostalih činova pretrpanih mobilijarom često amaterskog izgleda. I od scenografa, proslavljenog Miljena Kljakovića, više se očekivalo, više od staromodnih kulisa i naivne video-projekcije potopljene Venecije. Uzred – kako likovi pevaju pod vo-

dom u tom poslednjem činu gde pored riba na pomenutoj video-pozadini, po bini «plivaju» stanovnici grada ležeci na skejt bordima? Kao što nije jasno ko su tajanstvene figure pod velovima u bolničkoj sceni, potpuno suvišne u celom događanju, a često i komične u svom scenskom pokretu. Uopšte, mnogo je nelogičnosti i nesklada, mnogo suvišnog u toj i inače komplikovanoj priči, koju je trebalo svesti na bitno, razgolititi je, pojednostaviti i potencirati drastičnim, nikako nemerno komičnim, prizorima, poput onog sa samog početka, gde kostim savetnika Lindorfa i igra posetilaca bara nedvosmisleno, u samom startu, definišu pozorišni izraz ove predstave obeshrabrujući svakog poznavaoca savremenih teatarskih dostignuća. I u kostimografiji, dakle, čija je autorka Milanka Berberović, ima uspelih detalja, nikako koncepta u celini.

Specifična dramaturgija dela zahteva da pojedini solisti tumače po nekoliko uloga (to posebno važi za glavni ženski princip – tri Hofmanove ljubavi koje su, u stvari, tri psihološke dimenzije jedne žene), ali se i od ovog koncepta odustalo. Dok je Hofmana igrao gost iz Amerike Džon Ulenhop, uverljivo i vokalno sigurno, u ulogama njegovih ljubavnica – Olimpije, Antonije i Đulijete – smenjivale su se Darja Olajoš-Čizmić, intonativno vrlo čisto, što je izuzetno važno u njenim tehnički krajnje zahtevnim, koloraturnim arijama, mada taj nivo ne bi mogla još dugo da održi; Sofija Pižurica, pouzdano, suvereno, emotivno i krajnje profesionalno; te još jedna gošća iz Amerike, Robin Folman, pevačica snažnog glasa, jasne i lepe boje. Četiri vida glavnog negativca igrao je Miodrag – Miša Jovanović, ponovo se ističući svojom glumom, ali ovoga puta i snažnim



Hofmanove priče

glasom, dok je Nenad Đorđević pokazao izuzetan smisao za transformaciju u svojim tumačenjima četvorice slugu. Jelena Štulić je bila korektna Niklaus. Orkestar je odlično vodio Gorjan Korunoski, a hor Asamble Vojiske SCG pripremio je Milovan Pančić. Hor je, u stvari, pevao iza scene, dok ga je na njoj zastupala grupa igrača-pantomimičara, što je još jedan od uspelih detalja u ovoj predstavi, nešto što je moglo da vodi ka filozofski produbljenijem tumačenju dela, na primer u smislu odvajanja glasa od lika kao simbola otudenja i dekonstrukcije, što je opet u skladu sa današnjom slikom sveta koju je Dejan Miladinović označio za svoju inspiraciju, ali, nažalost, samo na papiru.

GORICA PILIPoviĆ



RAKAZI KNJIGA

POSTDRAMSKO KAZALIŠTE

Hans-Thies Lehman,
CDU - Centar za dramsku umjetnost
i TkH - Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti,
Zagreb - Beograd 2004..
Prevod: Kiril Miladinov

S obzirom na to da je ovdašnja teatrološka literatura svedena na jedva nekoliko naslova godišnje, gotovo je dirljiva ovogodišnja odluka teatrološkog žirija Sterijinog pozorja da dodeli ex-equo nagradu za teatrolologiju Ani Vujanović za knjigu *Razarajući označitelji/e performansa: Prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, mada ova knjiga širi srpsku teatrološku misao, odnosno ona je istovremeno teatrološka koliko i sociološka, antropološka, rodna, lingvistička, semiotička, itd. dakle, pre svega, i iznad svega *poststrukturalistička materijalistička teorija* bazirana na različitim umetničkim praksama izvođenja (u pozorištu, muzici, baletu, plesu, umetnosti performansa itd.). Nesumnjivo dragocena knjiga Ane Vujanović ne ucrtava čvrsto granice pojma izvođačkih umetnosti, već ih namerno postavlja kao relativne, flek-

sibilne i »rastegljive«, što je primerenije savremenoj svetskoj umetničkoj praksi i disciplinama, među kojima su granice sve popustljivije i operativnije u njihovim kulturnim i društvenim kontekstualizacijama. Ona napušta modernističku zamisao autonomije svih umetnosti i esencijalističko-ontološke definicije disciplina, upravo zato što su se tradicionalne discipline (teatrollogija, muzikologija, istorija umetnosti, estetika itd.) pokazale kao suviše *limitirane* u teoretičkoj prakse savremene umetničke scene. Ova knjiga Ane Vujanović nudi teorijski okvir i *legitimitet* kretanju kroz umetničke discipline i »potpunije razumevanje položaja, funkcija i značenja umetnosti u savremenom društvu¹«.

Ana Vujanović je, takođe, zajedno sa Goranom Serđijem Pristašom, suizdavač knjige *Postdramsko kazalište* H.T. Lehmann-a. I mada su na knjizi potpisani

¹ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa (prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti)*, (SKC), Beograd 2004, X.

CDU (Centar za dramsku umjetnost) i TkH (Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti), odnosno Zagreb i Beograd, ova knjiga je ipak strana knjiga, jer ju je s nemačkog na hrvatski preveo Kiril Miladinov, a njen izlazak omogućilo Hrvatsko ministarstvo kulture i Institut otvorenog društva, Hrvatska. Pa ipak, ime Ane Vujanović i TkH daje nadu da je *Postdramsko kazalište* takođe i knjiga namenjena srpskom govornom području, uprkos pojedinim razlikama u jeziku. Ravnodušnost ovdašnje pozorišne i teatrološke scene prema ovoj knjizi, proporcionalno je obrnuta njenom *internacionalnom uspehu*, jer od kada je prvi put objavljeno na nemačkom jeziku 1999. godine, *Postdramsko kazalište* doživelo je nekoliko izdanja i ubrzo potom prevedeno na više svetskih jezika².

Mada neprimećena, ova knjiga se pojavila kod nas u pravi čas (2004. godine), u susret poslednjem, 39. Bitefu, na kome se predstavilo nekoliko autora i trupa opisanih u Lehmanovoj knjizi (Gebels, Poleš, De Kersmaker, DV8), ali i kao potvrda onoga što se poslednjih trideset godina dešavalo u savremenom svetskom teatru, pa samim tim i na Bitefu, tokom njegove istorije.³ Svakom čitaocu je poznat samo jedan deo velikog broja navedenih *imena*, a ovdašnjem veći deo reditelja, trupa, inscenacija izvedenih na različitim Bitefima. U *Postdramskom kazalištu* više je reč o »analitičkom« (popisu, radije nego o teoriji postdramskog pozorišta koja tek treba da se sproveđe. Jedan od razloga je taj i što sam autor smatra da je veoma teško zamisliti jednu jedinstvenu, obuhvatnu teoriju za panoramu



mnoštva *postdramskih oblika*, autora i fenomena. Gotovo neobično skromno, H.T. Lehmann zasniva svoju knjigu na konstituisanju novog pojma *postdramskog teatra* i uzdržava se od bilo kakvih teorijskih zaključaka, da ne bi dodatno *zakomplikovao* inače veoma složeno i zamršeno polje postdramskih fenomena. Radije, knjiga je neka vrsta uvoda u taj šaroliki, heterogeni i, oduvno već, *interdisciplinarni* i, svakako, *interkulturalni* svet stvaralaca i receptora i velikog broja mogućih teorija.

Sintagma *postdramsko kazalište* označava nekoliko fenomena. Pre svega, nesumnjivo je da je trijumf »digitalne paradigmе« poslednjih decenija najviše uticao na promenu statusa pozorišta, jer je promenio način opažanja: simultano i multiperspektivno opažanje sve više zamenjuje tradicionalno, linearno-sukcesivno opažanje. Medijatizacija i globalizacija društva, kao i neprestana cirkulacija pokretnih slika, doprinose površnjem i obuhvatnijem opažanju koje zamenjuje centriran, dublji način opažanja, ili posmatranja/čitanja teksta/slike. U takvom kontekstu, pozorište, kao i književnost, dobilo je status »marjinske prakse«. Uprkos nastojanjima da mu se prida veći značaj od onog što ima i da se održi njegov status quo, pozorište prolazi kroz čitav niz metamorfoza, prilagodjavajući se, pre svega, novom načinu opažanja. Najbolji primer za ovo je poslednja predstava DV8, *Just for Show*, u kojoj su izvođači pomerili granice, ne samo pozorišta već body i video arta, stvarajući od predstave sasvim hibridan koncept. *Post-dramsko kazalište* može, takođe, značiti pozorište u kome dram-

² Hans-Thies Lehmann je, uz Eriku Fischer-Lichte, svakako jedan od najistaknutijih nemačkih teatrologa koji se pojavio poslednjih decenija. Berlinski profesor nauke o književnosti i estetike i gostujući profesor na brojnim svetskim univerzitetima, od 1998. godine je profesor teatrolologije na univerzitetu J.W. Goethe u Frankfurtu na Majni, gde je osnovao grupu za nauku o pozorištu, filmu i medijima, a 2002. godine i grupu za dramaturgiju. Autor je velikog broja naučnih članaka, eseja, knjiga ili tematskih brojeva stručnih časopisa. (Videti »Bilješku o autoru«, Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU, Zagreb i TkH, Beograd, 2004, 375.)

³ Radi šireg popisa, videti poglavje »Imena«, H.T. Lehmann, — nav. delo 23-24.

ski ili bilo kakav tekst nije više dominantan, odnosno gde tekst podleže istim zakonima i procenama, kao i vizuelni, gestički, arhitektonski i svi drugi znaci u pozorištu. Pre svega, aludirajući na književnu vrstu drame, naslov ove knjige takođe signalizira na (i dalje) postojeću vezu i razmenu pozorišta i teksta, mada je u središtu ove knjige diskurs *pozorišta* i stoga je o tekstu samo reč kao o elementu, sloju ili »materijalu« scenskog oblikovanja i predstavljanja. To naravno, ne znači da se i dalje za pozorište ne pišu važni i ozbiljni tekstovi, ali se oni sada koriste u svetlu pozorišne realnosti, odnosno u svetlu novonastalih scenskih diskursa, i često se tretiraju kao scenarija za predstave ili kao tekst predstave koji ne prethodi predstavi već je njen finalni rezultat. U većini novih dramskih tekstova nestaju jasni principi aristotelovske priče, mimetičke iluzije, kao i klasičnog zapleta ili likova, odnosno tekst se ne pojavljuje kao *govor likova* (koji su takođe transformisani), već kao relativno samostalni pozorišni element. Leman se ovde direktno nadovezuje na razmišljanja Folkera Kloca i još više na materijalističku teoriju Petera Sondija, prema kojoj zadatak teorije moderne drame nije da propisuje šta bi drama trebalo da bude već jedino da pruža uvid u ono što je stvoreno i pokušaj njegove teorijske formulacije.⁴

Potencijalni čitalac ove knjige ne bi trebalo da očekuje obuhvatnu inventuru svih fenomena postdramskog pozorišta već neku vrstu uvoda u estetsku logiku novog pozorišta. Knjiga predstavlja sistematizaciju *susreta* između radikalnih pozorišnih praksa i teoretičara, čije mišljenje korespondira sa tendencijama te vrste pozorišta. Leman tvrdi da među *teatroložima* postoji veoma mali broj onih koji se naukom o pozorištu bave kao refleksijom *pozorišnog iskustva*, konsekventno se posvećujući realno postojećem pozorištu. S druge strane, filozofi se često bave pozorištem

kao konceptom ili idejom, koristeći *scenu* i *teatar* kao strukturalne pojmove za teorijski diskurs i retko pišu konkretno o nekim pozorišnim stvaraocima ili pozorišnim formama. Stoga je sasvim razumljivo Lemanovo opredeljenje za perspektivu *estetike pozorišta*, jer ono ukazuje da estetska praksa u svom najširem smislu obuhvata i etička, moralna, politička i pravna pitanja. Od svih umetnosti, pozorište je, pre svega, *realna socio-simbolička praksa*, zato što je najviše uključeno u društvo, upravo zbog svog kolektivnog karaktera predstavljanja i recepcije. Jer, kako tvrdi Leman, ako uobičajena redukcija estetskog na društvene pozicije ostaje prazna, onda je svako pitanje estetike pozorišta koje u pozorišnoj praksi ne prepoznaje refleksiju društvenih normi opažanja i ponašanja, *slepo*.⁵

I mada bi neki sitničav teoretičar mogao dosta stvari da zameri Lemanu (tretman i analiza istorijske avangarde, nedovoljno poznavanje nekih svetskih pozorišnih praksa, zapadnoevropocentrizam itd.), treba imati na umu da je (*p*)opis onih formi pozorišta koje su definisane kao *postdramske* pragmatično uslovljen. S jedne strane, to je hrabar pokušaj da se razvoj pozorišta XX veka postavi u perspektivu koja se inspiriše razvojem novog i najnovijeg pozorišta koje je očigledno još teže kategorisati. S druge strane, to je pokušaj da se *artikuliše* pojmovno razumevanje i verbalizovanje iskustva upravo takvog pozorišta i, najzad, da se, na određeni način, podstakne neka vrsta dijaloga ili diskusije o njemu, upravo zato jer su neki novi pozorišni oblici obeležili delo nekih od najvažnijih savremenih reditelja (Wilson, Selars, Fabre, Gebels, Kastorf, Ostermajer itd.) i koje je najčešće nastajalo ili nastaje u institucijama koje nisu klasična pozorišta, koji ne samo da su privukli većinom mlađu publiku (i na taj način je vratili pozorištu) već i *kritiku* koja je neke od svojih *novonastalih* estetskih načela uspela da uvede u

⁴ Ove dve ključne knjige za razumevanje moderne drame prevedene su na srpski: Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, prevod s nemačkog Drinka Gojković, Beograd, Lapis, 1995; Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, prevod s nemačkog Drinka Gojković, Beograd, Lapis, 1995.

⁵ Isto, 18.

tradicionalno pozorište (doduše, u nešto razvodnjrenom obliku)⁶.

Ma koliko nastojao da njegova studija bude *obuhvatan* pregled novog pozorišta u svim njegovim oblicima, Leman je istovremeno svestan da to jednostavno nije *moguće*, jer, kako sam priznaje, mada je njegovo istraživanje *fokusirano* na ono što se dešavalо u pozorištu poslednjih trideset godina XX veka, njegov cilj je, ipak, da ukaže na nove forme, jer materijalističku teatrologiju i njene srodne discipline ne određuju ideje već njihovo prerastanje u *formu*. Iz promenjene tematike sadašnjosti pozorišni stvaraoci izvukli su jedan novi svet formi, čije se posledice u budućnosti još ne naziru. Ovo naročito usled toga što je Lemanova pozicija, u stvari, kritika hegelijanske idealističke estetike, prema kojoj se svaka istorijska faza neke umetnosti posmatra kao konkretni i specifičan oblik određene ideje umetnosti, a svako umetničko delo kao posebna konkretizacija objektivnog duha neke epohe ili »umetničke forme«, što je ranije omogućavalo istorijsko i sistematsko smeštanje i sažimanje umetnosti. Pošto je nestalo poverenje u takve konstrukcije, pluralizam ovog fenomena navodi nas na pomisao da je nužno prihvatići »nepredvidivost« i ono iznenadno što donosi određena predstava, odnosno ono što H. T. Leman naziva trenutkom »invencije koja se ni iz čega može izvesti⁷«. Ili ono što nemački kompozitor/reditelj, Hajner Gebels, naziva »fascinacijom⁸.«

Ova knjiga dokazuje da je *postdramski teatar* poslednjih više od trideset godina, liberalan, otvoren me-

dij sa beskrajnim varijacijama, čiji su stvaraoci nemilosrdni prema ograničenjima već utvrđenih formi, *odlučni* da svoju umetnost stalno preispituju u javnosti. Zbog toga se postdramski teatar približava izvesnoj »*anarhiji*« i po svojoj prirodi onemogućava precizniju ili tačniju definiciju. Bilo kakva stroža definicija automatski bi negirala sposobnost samog postdramskog teatra koji se slobodno služi svim disciplinama i medijima za prikupljanje materijala svojih predstava. Predstava nemačkog kompozitora/reditelja Hajnera Gebelsa, *Erarijatika*, može se uzeti za primer, jer je u njoj došlo do spajanja teksta, žive izvedbe glumca, kao i gudačkog kvarteta, upotrebe svetla, tona, muzike i videa, odnosno, kako je sam Gebels rekao, ova predstava je sprovela »proces kompozicije«, koji nije bio usko muzički već u svim mogućim medijima⁹.

S obzirom na to da je već rečeno da ova knjiga ne predstavlja ni arhiviranje, niti konačnu kategorizaciju *postdramskog teatra*, pred budućim stvaraocima, odnosno praktičarima i teoretičarima novog i najnovijeg teatra, stoji *otvoren put*: prakse i teorije postdramskog teatra koje su postale realne trebalo bi čitati kao odgovore na zahteve vremena u kome nastaju, odnosno kao manifestacije *reakcije* na probleme predstavljanja s kojima se postdramsko pozorište suočava.

ALEKSANDRA JOVIČEVIĆ

⁶ Ovakav način rada može se prepoznati u delima i ponašanju savremenog nemačkog (postdramskog?) reditelja Kristofa Šlingenzifa (Christof Schlingensief) koji je svojim akcijama negde između pop-arta, dade, nadrealizma, politike i medijskog pozorišta, dostigao veliku medijsku *prezentnost* političkih pitanja, i koja se neoređeno kreće između performansa, pozorišta, televizijskog šoua, svakodnevног besmisla i politike. Ili u režijama drugog, savremenog nemačkog pozorišnog reditelja Franka Kastorfa (Frank Castorf) koji je jednom izjavio da je posebnost umetnika iz istočne Nemačke, u odnosu na zapadnoevropsku postmodernu, to što oni sebe posmatraju, na neki način, kao »neuspeli političare« koji daju prilog ideologiji. Njegove inscenacije, prvenstveno u berlinskom Volksbühne, »rafiniranom trivijalnošću« dovode pozorište u vezu sa žutom štampom i banalnostima, te na taj način artikulišu duhovitu ideološku pobunu, kao npr. u njegovoj čuvenoj predstavi *Pension Scholler* (videti H.T. Lehmann, nav. delo, str. 160)

⁷ Lehmann, nav.delo, 19

⁸ Govoreći o svojoj predstavi *Erarijatika*, Hajner Gebels (Heiner Göbbels) tvrdi da bi publika u teatru trebalo da bude bez ikakvih predrasuda prema tom komadu, odnosno da bi naprsto trebalo da bude nevina. »Jedino što očekujem, to je da publika bude radozna. I to radozna u pogledu nečega što ne poznaje. (...) *Umetnost je ta koja nam približava to strano, koja nam uliva određeno poštovanje prema tom stranom* i to je jedan od ciljeva.« (kurziv je moj, A.J.), (videti, Heiner Göbbels, transkript njegovog video-dijaloga na susretu sa stvaraocima, *Bilten* 39. Bileta, br. 4, Beograd, 3).

⁹ Isti.

ČOVEK ZA SVA DOBA

Slobodan Selenić,
DRAMSKO DOBA

Priredio: Feliks Pašić

Sterijino pozorje,

Novi Sad 2004.

Veoma je nezahvalno za nekoga ko nije ni pozorišni teoretičar, ni istoričar, ni kritičar, da daje mišljenje o knjizi izabranih pozorišnih kritika *Dramsko doba* Slobodana Selenića, posebno posle sjajnog, analitičnog pogovora priredivača, kritičara Feliksa Pašića. Jer, priredivač je sve već uradio, pre svega nepogrešivo izabrao one kritike koje nas živo podsećaju ne samo na način mišljenja, poimanje pozorišta, već i na dinamičan stil izlaganja, na ubedljivost, energičnost stava Slobodana Selenića, koji nikada nije bio bez jasnih argumenata, nikada polemičan zbog same polemike ili lične promocije, uvek drugačiji, sasvim poseban, autentičan, očekivano neočekivan, isključivo u nameri da sa puno odgovornosti, poštovanja i razumevanja dâ svoj doprinos pozorištu. Imao je on svojih naklonosti u pozorištu, ali od njih je uvek, kao za pakost, tražio više, najviše od pisaca. Angažman je za njega bio imperativ. Od reditelja je zahtevao onu čuvenu "formulu" koja bi stvorila jedinstveni pozorišni čin koji sâm tekst nikada ne obezbeđuje, niti garantuje.

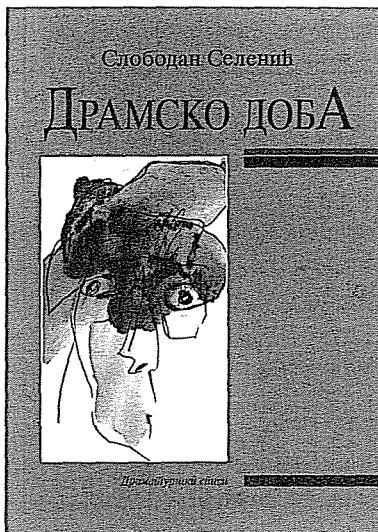
Feliks Pašić je hronološki, prema dramskim pišcima i njihovom pojavljivanju i razvijanju u pozorišnom životu kod nas (od Marina Držića do Milice Novković), grupisao i obradio građu

koju je predano pripremila Selenićeva supruga Merima, i sama pozorišni čovek, pokazujući nam da kritika i te kako ima smisla kada se kritičar i sâm postepeno i promišljeno razvija, bori i koriguje i na taj način unapređuje pozorište.

Slobodan Selenić i Feliks Pašić premašili su ovom knjigom okvire dnevne, novinske pozorišne kritike, tog već dosadnog nadmudrihanja i često sterilnog mrcvarenja pozorišta, i vratili joj pokretačko, kreativno mesto koje joj pripada, podsetili nas da je to moguće, upravo onako strastveno kao što je filmska kritika iznela francuski "novi talas" i unapredila film.

Izuzetna je pažnja koju je Selenić poklonio Aleksandru Popoviću – od *Ljubinka i Desanke*, uzdržane sumnje, pokušavanja da otkrije tajnu jezika u odnosu na nepostojanje klasičnog zapleta, hrabro se noseći sa silinom novog, živog, svežeg, trudeći se svim silama da pronikne u taj iskrslji, pokuljali talent. Razumevajući ga sve bolje i priznajući mu sve više, pratio ga je do *Kape dole*, da bi konačno napisao: "Retki su pisci u našoj i svetskoj literaturi koji pozorištu nude takvu širinu manevra, čiji karakteri izatkani od autentičnih elemenata jedne specifične kulture (ili nekulture) i civilizacije (ili necivilizovanosti, svejedno) tako štedro i podatno pružaju mogućnost glumcu za kreaciju. Mada se na prvi pogled, čitajući njegov tekst, može učiniti da je odviše haotičan i da se karakteri u njemu pojavljuju samo u formi neposledičnih paradigm, njihova tipološka autentičnost tako je velika da na Popovićevoj literarnoj osnovi dobar glumac i dobro pozorište uvek, bez izuzetka, prave značajnu kreaciju" (1968).

Detaljnju analizu Selenićevih kritika čitalac će naći u Pašićevom pogовору koji u potpunosti opravdava izbor sjajnog naslova, *Dramsko doba*, i svrstavanje u precizno definisanu ediciju Sterijinog pozorja – "Dramaturški spisi".



krivaju lagano, promišljeno opredeljivanje kritičara – nagovestio je Selenića kao dramskog pisca.

Kao dramaturg i dramski pisac, student profesora Selenića, ovde nalazim suštinske motive da, ne kao kritičar-diletant već iz lične potrebe, uđem u ovaj, za mene, pre svega, dramaturški milje.

Na zajedničkim časovima svih studenata dramaturgije, petkom popodne, godinama smo sa nestrljenjem čekali, posle čitanja neke drame ili posle diskusije o nekoj pozorišnoj predstavi – baš reč profesora Selenića, koju je saopštavao sa smeškom, na izgled nerado, kao da nije ni važno ni obavezno da i on nešto kaže, ali, da, reći će – tiho, direktno, precizno, ubojito. I to bi nas sve motivisalo, pokrenulo. Čak i one koji su žurili da podu za vikend kući, u Novi Sad, Visoko, Skoplje, Rašku.

Ovi spisi veoma mnogo govore o vremenu u kome su nastajali (od 1956. do 1978. godine, sa prekidima) – o konkretnom, da bi tako još jasnije govorili o ljudima i njihovim odnosima uopšte, izvlačeći jasnu, čvrstu vertikalnu prema kojoj pojedinac može da se orientiše, čak i da se osloni o nju u trenucima sumnje i dileme, ne samo u vezi sa pozorištem. To ne bi bilo moguće da sâm Slobodan Selenić, ne samo kao pozorišni

Zašto je izbor sačinjen prema dramskim piscima, a ne rediteljima, ili pozorištima, ili žanrovima? Zašto baš dramaturški, a ne pozorišni spisi? To je ono najznačajnije što je Pašić, i sâm vrsni pozorišni kritičar, ovim izborom učinio: pored akcentovanja Selenićevog sjajnog kritičarskog sagledavanja neraskidive celine pozorišne predstave, jasnog odvajanja suštine od privida, sadržaja od forme, ideje od izvođenja, piščeve namere od rediteljskog čitanja i viđenja, pa čak piščevog i gledaočevog iskustvenog i misaonog sveta, sugerisao nam je ona razmišljanja koja ot-

kritičar već i kao stvaralač, prozni i dramski pisac, kao profesor dramaturgije, a najpre kao čovek, ličnost od integriteta i posebne individualnosti, nije bio jasan, određen i, uz večni osmeh i svojstvenu tihost, izuzetno pronicljiv, precizan i strog.

Bez obzira na skućenost novinskog prostora, na dnevni karakter novina za koje je pisao i čitaočevu površnost, Selenić je uporno dokazivao da bez pravog sadržaja, bez prave potrebe da se nešto kaže, bez istinski vrednog dramskog teksta i idejnog sveta, nema pozorišne predstave koju, nije osporavao, čine svi na liniji pisac – reditelj – glumci. Nikoga tu nije štedeo. Jedino su dekor i kostimi ostajali na margini, i sâm je priznavao, ali za ovaj problem nije našao rešenje. Ostao je dužan scenografima i kostimografima.

Žurio je da smesti dramski tekst u odnosu na vreme – prošlo, sadašnje, buduće. Pomno razmatrajući pozorišne predstave od svoje dvadeset treće godine, Slobodan Selenić se rano opredeljivao za pisca koji ume da se bori u svom vremenu, ali i sa vremenom kao jedinstvenom kategorijom, koji gradi svojevrsni angažman, preskače prepreke, izbegava zamke i pegla neravnine. Godinama kasnije gledali smo njegove drame u kojima se hvatao u koštač sa istorijom upravo tako, sa ciljem da gledaoca, sada i ovde, uputi u to sveobuhvatno poimanje vremena.

“Velika drama i može da potvrdi svoju veličinu samo dokazom da pojedinačno podiže na stepen opštег, a u dijalektičkom protivudaru – da opšte stiče svoju relativnu večnost upravo time što ima formu posebnog, neponovljivo pojedinačnog. Velika drama je, drugim rečima, uvek savremena. Ako ona deluje kao sam život, talentovan izvodač ili čitalac uvek će u njoj naći ono što je od tog života i danas savremeno” (1962).

Pored tretiranja vremena, Selenić je otvorio mnoga važna pitanja u oblasti dramaturgije na koja ni danas nemamo precizne odgovore. Najviše privlače njegova promišljanja na temu istorijske drame (opet u vezi sa vremenom) i shvatanje besmislenosti stvaranja gole, puke rekonstrukcije. Šta je tu i dokle ide istorijsko, a šta je originalno i odakle

počinje? Gde se završava neka biografija, a počinje prava, autentična, jedinstvena, neponovljiva drama? Da li postoji recept za ravnotežu činjenica i mašte, istorijskog i savremenog, da li je ona nephodna i da li je uopšte moguća? Ovde definiše razliku između istorijske, danas, čini mi se, pogrešno nazvane dokumentarnom, i originalne drame, a zapravo govori o istom – o dobroj drami: “Ako savremeni pisac ne mora da rešava one probleme koji su se činili bitnim Frajtagu ili Arčeru (vernost istorijskoj istini ili vernost dramskoj ideji), on je suočen sa jednom novom, ljubotljivijom i obaveštajnjom sveštu gledalaca o istoriji, a pored toga, možda i protiv svoje volje, on je takmičarski konfrontiran sa delima koja već nekoliko decenija koriste istorijske teme sa velikim i vrlo preciznim filozofskim ambicijama. Ako nije drama biografija, komad sa istorijskom temom je danas u najvećoj meri drama ideja. Filozofska ili politička ideja prethodi izboru istorijskog perioda ili ličnosti. Istoriski sadržaj pojavljuje se kao funkcija filozofskog sistema, najčešće kao sugestija mehanizma istorije, kao istorizovanje savremenosti” (1971).

Evo primera gde Selenić nije poštедeo Crnjanskog, smatrajući dramu *Tesla* njegovim najslabijim delom: “*Tesla* je propao u nesčetnu prazninu koja se intenzivno, tokom čitave predstave, otvara negde između pišćeve ambicije da bude veran biografskom portretu velikog naučnika, želje da dâ autobiografski prizvuk događajima na pozornici, i zahteva dramskog sažimanja i organizovanja te materije koja je unapred, sasvim nedramski, fiksirana podacima iz Teslinog života i ličnostima koje su faktički prolazile kroz njegov život” (1966).

Ili, “osporavanje” komentara samog Mihiza na vlastitu dramu: “Borislav Mihajlović Mihiz u *Banović Strahinji*, drami koju je Jugoslovensko dramsko pozorište prvi put izvelo u sredu, 27. februara, upozorava gledaoce na karakter svoje drame: ‘Drama nije istorijska’, kaže doslovce Mihajlović. ‘Zato su anahronizmi u njoj namerni i kada su slučajni.’ Ovo Mihajlovićevo objašnjenje vlastitog dela čini mi se višestruko netačnim, ili tačnim samo ako prava istorijske drame

ograničimo na manje-više verno prikazivanje istorijskog događaja. *Banović Strahinja*, napisan po siže predivne narodne pesme istog imena, istorijska je drama u jednom mnogo bitnijem smislu: ona se bavi istorijom ili čovekom u rasponima istorije. Namerni anahronizmi u njoj možda su slučajni, ali te slučajnosti se dižu na nivo istorijske autentike, jer se potvrđuju, postaju nužnost u estetički zatvorenom svetu Mihajlovićeve drame. Ona je u dubljem, idejnem pogledu i osmišljena pre svega vrlo određenim, dijalektičkim stavom autora prema istoriji. Često i u sporadičnoj dijalogoškoj celini, a i u kompozicionim okvirima drame, Mihajlović čovekov trenutak življenja vidi kao prezent koji je izrastao iz prošlosti i koji ne bi postojao da nije budućnosti" (1963).

"Istorizovanje savremenosti" i "prezent koji je izrastao iz prošlosti i koji ne bi postojao da nije budućnosti" formule su koje će veoma mnogo koristiti onome ko se bude ozbiljno bavio dramom baziranom na činjenicama i motivima iz istorije i poimanjem vremena u drami, kako u okviru samog teksta tako i u odnosu čitave predstave prema gledaocu.

Prošlo je tačno deset godina od smrti Slobođana Selenića i tačno trideset godina kako sam sa svojom klasom diplomirala kod ovog izuzetnog profesora. Knjigu njegovih dramaturških spisa, *Dramsko doba*, shvatam kao poklon svim starim, sadašnjim i budućim studentima dramaturgije.

JELICA ZUPANC

STUDIJE O FAUSTU I HAMLETU

Manfred Osten,
SVE JE VELOCIFERSKI
ILI GETEOVO
OTKRICE USPORENOSTI
Prevod: Tomislav Bekić

Ernest Džouns
HAMLET 1 EDIP
Prevod: Branko Momčilović

Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
Sremski Karlovci - Novi Sad 2005.

Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, u okviru svoje biblioteke «Elementi», objavila je nedavno dve značajne studije, u kojima se, iz sasvim specifičnog ugla, osvetljavaju motivi Fausta i Hamleta. Ove knjige, svojom specifičnom interpretacijom, daju jedan od mogućih ključeva za razumevanje (naravno i za scensko postavljanje) nikada do kraja odgonetnutih faustovskih i hamletovskih enigm.

Nemački germanista Manfred Osten (r.1938) svojoj monografiji daje enigmatični naslov, koji čak može asocirati i na nekakvu magijsku formulu: «*Sve je velociferski ili Geteovo otkriće usporenosti*. No, ovaj naslov, kao kod svih promišljenih studija i rasprava, vodi dešifrovanju autorovog osnovnog stava. Zagonetnu reč «velociferski» Osten je pronašao u jednom Geteovom pismu. Kao neka vrsta rebusa ili šarade, Gete u toj kovanici spaja latinsku reč *velocitas* (brzina) sa imenom Lucifer, i time pojmu brzine dodeljuje dijabolično poreklo. Međutim, ovu gotovo nadrealis-

tičku kombinaciju moguće je povezati i sa sasvim konkretnim pojmom. Italijanskim neologizmom *velocifere* nazivana su specijalna brza kola i brzi kuriri, koji su u Geteovo doba uvedeni u Prusku kao pojam moderne ubrzane komunikacije.

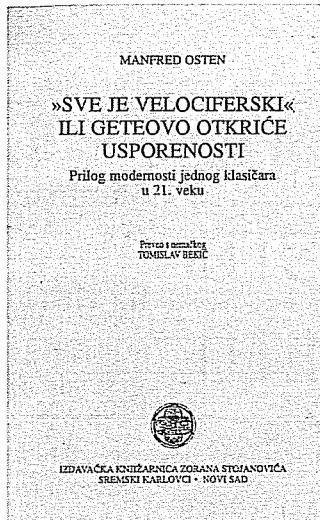
Navikli smo da Fausta razumemo kao tragičnu žrtvu čovekove iskonske težnje da saznanjem pređe granice zabranjenog, da dodirne nedodirljivo i protumači neiskazivo, jednom rečju da kao Adam, preko jabuke saznanja, sklopi savez čak i sa đavolom, ako ne može drukčije da otkrije tajne života i smrti, božanskog i ljudskog. No, Osten nam Gete i Fausta prikazuje u sasvim drugom svetlu. On nam otkriva da se Gete iz svog provincijskog Vajmara grozio velociferskog Berlina, upoređujući ga u svojim pismima sa Sodomom. Dok sebe doživljjava kao predstavnika epohe u kojoj preovlađuju «stvaranje, mir, rad, umetnosti, nauke, osećajnost, razum», za Getea se parametri velociferske epohe svode na «korist, rat, tro-

šenje, tehniku, znanja, razum». (Indikativno je da se obe ove dijagnoze zaključuju istim elementom – razumom.)

Zapanjujuće prepoznatljivo i kao danas napisano zvuče Geteove staračke reči kojima osuđuje novu ubrzani epohu: «Niko više ne poznaje nikoga, niko više ne shvata elemenat u kojem lebdi i dela, niko ne shvata građu koju obrađuje(...). Mladi ljudi su suviše uzbunjeni, tako da olako bivaju poneseni bujicom vremena; bogatstvo i brzina su ono čemu se svet divi i za čim svako teži; železnice, brzi kuriri, parobrodi i sva moguća olakšanja u komunikaciji – to je ono na šta je usmeren obrazovani svet, koji se nadgornjava, nadmeće i time ostaje na stupnju osrednjosti.»

Neprestana požuda za neverovatno brzim uvećanjem znanja, kao i netrpeljivost prema prošlosti i sadašnjosti u ime budućnosti vodi, kako Gete u *Predigri u pozorištu* tragedije *Faust* opominje, samo u jednom pravcu: «S neba, preko zemlje, u pakao». Nestrpljenje za budućnošću briše pamćenje i sećanje, kao uslov humanosti, i time se otvara put u varvarstvo jednog napretka koji je lišen pamćenja. Ovaj zaključak Osten dovodi u vezu sa srodnim predviđanjima Ničea, ili zaključkom Tomasa Mana iz 1955. godine o napretku koji vodi «u noć neobrazovanja i stanje lišeno svakog sećanja». Nestrpljenje je za Getea pravo srce tame, zaključuje Osten. Na to se nadovezuje i Kafka, koji posle posete Geteovoj kući u Vajmaru u svoj dnevnik upisuje: «Nestrpljenje je ono što je čoveka proteralo iz raja i sve ga više od njega udaljava.»

Tako nam se Geteova tema nestrpljenja i preterane brzine može i danas učiniti bliskom i savremenom, u vreme kada napredak globalizacije podvrgava sva područja života neumitnoj akceleraciji i kada vreme počinje da gubi svoj smisao. Osten čak Geteovo protvljenje opsesiji da se postigne «brže» i «više» poredi sa karakteristikom kapitalističkog načina proizvodnje,



koju su Marks i Engels u *Komunističkom manifestu* označili kao «večnu nesigurnost i večno kretanje».

Osten Faustovo i Mefistovo «globalno selo» upoređuje sa digitalno ubrzanim i virtuelnim svetovima video-klipova. «To su sekvene slika jedne ubrzane kulture, koje se sve brže smenuju s Luciferom kao omnipotentnim artefaktom jednog (carskog) zabavnog i šaljivog društva, a ovo se u znaku grandiozne površnosti i perfektnog upravljanja vremenom razonodi do smrti.» Faustovo potčinjavanje diktatu brzine i njegova vera u beskrajnu dinamiku napretka za Ostena nisu ništa drugo do moderne forme porobljavanja.

Put iz velociferskog varvarstva sopstvenog i budućih vremena Gete vidi u nekoj vrsti povratne evolucije duha ka arhetipovima antike, u smislu totalnog usporenja i oslobođenja od nestrpljenja. *Homunkul*, laboratorijski stvoreni čovečji artefakt (danas bismo možda rekli klonirani specimen), po nagovoru Talesa, vraća se natrag ka izvorištu, ka prvobitnom mиру okeana, na početak *stvaranja*, da bi oplovio svekoliki krug i, kroz večne mene i bezbroj obličja, stekao čovečji lik. Osten smatra da je *homunkul* poetska fikcija spasenja, optimirani čovek. No, da li je *homunkul* čovek?

Gete u Spinozinoj panteističkoj filozofiji i poistoćenju Boga sa prirodom pronalazi spasonosnu stabilnost, koja se suprotstavlja htenju njegovog vremena, brzini i nestrpljenju. Za njega je sadašnjost jedina boginja koju poštuje, i zato on izražava žaljenje za svakim trenutkom koji se ne može zaustaviti i koji je prošao, jer «svaki naredni trenutak proguta onaj prethodni».

Geteov Faust, međutim, hita da pobegne od svakog trenutka. On poriče sadašnjost, u ime prebrze, i opet prolazne, budućnosti. Već u svom nastanku, svaki trenutak je za njega nepotrebna prošlost, što ga

nagoni na beskrajnu i opsivnu potragu za sve novijim i novijim trenucima...

Sam Gete je ukazivao na srodnost između Fausta i Mocartovog *Don Đovanija*. Naravno da se Don Žuanovo nezadovoljstvo postaječim osvajanjima i njegova grozničava žudnja za stalno novim erotskim pustolovinama očevidno može smatrati isto tako velociferskim kao i Faustovo poricanje sadašnjeg trenutka i žudnja za sve novijim i sve bržim zadovoljstvima i saznanjima. Ali se, isto tako, može postaviti sasvim legitimno pitanje: nije li Faustovo odbacivanje trenutka u stvari potraga za trenutkom savršenstva, pa makar i po cenu prokletstva? I zar se ne mogu Don Žuanova odbacivanja postojećih osvajanja i erotski stimulans koji mu stvaraju samo još neosvojene žene razumeti takođe kao potraga za idealom, možda čak i nepostojećim, kako to predstavlja i Eden fon Horvat u svojoj varijanti donžuanizma u komadu *Don Žuan se vraća iz rata*.

Ostenova velociferska teza primamljiva je i nesumnjivo solidno utemeljena. On za nju nalazi uverljive dokaze i u *Faustu*, i u *Razgovorima s Ekermanom*, i u drugim Geteovim delima (pre svega u romanu *Izbor po srodnosti* i zbirci pesama *Zapadnoistočni đivan*, ali i u *Vilhelmu Majsteru*, *Maksimama i refleksijama*, filozofskim i prirodnjačkim spisima, pismima, fragmentima). Potvrdu svoje teze Osten nalazi i u crtežima Maka Bekmana, inspirisanim *Faustom*, kojima je ova knjiga ilustrovana.

Kao vrhunski znalac, Osten, naravno, ima svest o tome da je Geteovo grandiozno delo kao Biblija, odnosno da se u njemu mogu pronaći dokazi za raznovrsne, pa i krajnje protivurečne hipoteze. I sam Osten citira Martina Valzera, koji vickasto, ali tačno, poentira: «Gete je naša najveća robna kuća, pa će kod njega svako moći da nađe ono što mu treba.» Ostenova svest o tome da stvari pronađene prema svom ukusu u geteovskoj robnoj kući predstavljaju samo jedan od mogućih artikala, odnosno aspekata, lišava njegovo razmišljanje i zaključivanje neprijatne pretencioznosti i čini ga mogućim i verovatnim. Čak i zastupnicima drugačijeg mišljenja, Ostenova teza o velociferstvu može biti prihvatljiva, ako ništa drugo bar kao komplementarna.

Podsećamo da Geteu, obuzetom težnjom za klasičnom čistotom i skladom i za savršenstvom i jednostavnosću prirode kao vrhovnog božanstva, bar u nekim periodima njegovog dugog života, nisu bili daleke ni romantične oluje, i da faustovska potraga za višim i bržim doživljajem, iako velociferska, može biti shvana i kao žudnja za apsolutnim oslobođenjem i apsolutnim saznanjem, ukleta ali neizbežna. Najzad, znamo i da svodenje bogatog i kompleksnog dela na jednu dimenziju može voditi osiromašenju.

Ali, isto tako, kao pozorišni poslenici znamo da se tematsko bogatstvo velikih dramskih dela i njihova višeslojnost prilikom inscenacije moraju fokusirati i da se konstrukcija predstave mora graditi oko jedne glavne teme, izabrane prema sopstvenoj invenciji, afinitetu, aktuelnosti, mogućnosti recepcije i slično, a da se ostali mogući slojevi, kao komplementarni, raspoređuju oko primarne nam teme. Zato se i Ostenova teza velociferstva, koju on iznosi decentno i utemeljeno, može prihvati kao jedno od mogućih učitavanja faustovskog kompleksa i, zašto da ne, kao jedno od mogućih usmerenja za scensku realizaciju, koje postaje posebno aktuelno u današnjem vremenu.

I druga knjiga u izdanju Zorana Stojanovića, o kojoj ovom prilikom razmišljamo, već svojim naslovom upućuje na osnovnu tezu autora. *Hamlet i Edip*, studija Ernesta Džounsa (1879–1958), engleskog psihanalitičara i Frojdovog sledbenika, objavljivana u prvim verzijama još 1910. i 1923. godine, a zatim u definitivnom obliku 1949. godine, sada je već klasičan primer psihanalitičke interpretacije velikih književnih dela. Njome Džouns iz bogatog hamletovskog materijala izdvaja jedan od centralnih psihanalitičkih motiva, Edipov kompleks, i stavљa ga na prvo hijerarhijsko mesto u tumačenju Šekspirove tragedije. U tome Džouns sledi Frojda i jednu njegovu hipotezu, nabačenu mnogo ranije u jednoj napomeni čuvene knjige *Tumačenje snova*.

Postupak psihanalitičke dijagnostike književnih likova predstavlja izvestan paradoks, jer njime psihijatar metod koji je kreiran za analizu živih, postojećih ljudi, sa svim njihovim životnim prtljagom, primenju-

je na fiktivni artefaktni lik, koji sa sobom nosi onoliko prtljaga koliko mu ga je njegov autor dodelio.

Džouns, s jedne strane, predlaže da Hamleta posmatramo kao da je živi lik. No, s druge strane, on ne zaboravlja da je taj i takav Hamlet ipak proizvod Šekspirovog uma. Stoga Džouns ne prihvata metod analize, koji je izvesno nametao jedno vreme strukturalistički pogled na umetnost, koji umetničko delo tumači isključivo njim samim i posmatra ga samo unutar njegove zadate strukture, isključujući sve činioce van samog dela, a naročito ličnost autora. Džouns naprotiv smatra da odvojiti pesničko delo od njegovog tvorca «znači nametnuti veštačke granice našem razumevanju dela». On zaključuje da povezano proučavanje samog dela i njegovog tvorca baca svetlost u oba pravca i da «povećanje našeg znanja o jednom automatski produbljuje naše razumevanje onog drugog». Ovakav Džounsov stav razumljiv je, ne samo iz nekih opštih estetičkih razloga nego i zato što on, kao psihanalitičar, smatra da se krajnji izvor pesničkih ideja nalazi u dubljim, nesvesnim slojevima uma, koji su nedostupni metodama kojima se posmatraju standardi svesnog uma.

Kao potvrdu za ovo svoje polazište Džouns poziva u pomoć najčeće šekspirološke autoritete, na primer Bredlija, koji kaže da je Šekspir u Hamleta «uneo sopstvenu dušu», ili Ipolita Tena, koji takođe smatra da je «Hamlet Šekspir, i pri kraju galerije portreta, od kojih svaki ima neke njegove crte, Šekspir je naslikao sebe u najupečatljivijem od svih».

Pobijajući najčeće mišljenje o Hamletu kao tipičnom intelektualcu ispunjenom sumnjama i apstraktnim mišljenjem, i zato nesposobnom za direktnu akciju, Džouns traži druge uzroke čuvenom hamletovskom oklevanju. On najpre ubedljivo dokazuje da Hamlet nikako nije čovek «slabe volje», u vlasti «paralize sumnje», što mu se najčeće pripisuje. Naprotiv, on nimalo ne okleva u nekim trenucima odlučne akcije. Primeri za to su ne samo ubistvo Polonija ili Rozenkranca i Gildensterna, bez ikakvih skrupula, nego i mnogi drugi trenuci krupnih odluka: suočavanje sa Duhom, raskid sa Ofelijom, uvredljivo

optuživanje majke, organizovanje predstave u predstavi kao «mišolovke» za Klaudija, juriš na gusare, tajni povratak u Englesku, sve do prihvatanja Laertovog izazova i konačnog tragičnog obračuna.

Zato se, prema Džounsu, motivi Hamletovog odlaganja čina osvete nikako ne mogu objasniti racionalnim razlozima, zasnovanim na Hamletovoj, ili čak Šekspirovoj svesti. I svi razlozi, koje sam Hamlet nalazi, stalno ih menjajući, da objasni svoje oklevanje, ne mogu izdržati ozbiljnju proveru. Džouns u tom smislu citira Trenča: «Teško nam je da uz Šekspirovu pomoć razumemo Hamleta, čak je i Šekspiru, možda, bilo teško da ga razume. I Hamletu je nemoguće da razume samog sebe. Sposobniji od drugih da čita srca i motive drugih, on je ipak nesposoban da čita sopstvene.»

Razloge, dakle, treba tražiti u tamnijim mentalnim procesima, otkrivajući specijalnim metodima «sile samoobbrane u ljudskoj svesti» i njihovu dublju, nesvesnu, ili tek nejasno svesnu podlogu. Samoobbrane i prepreke nastaju kada, kao suprotnost moralnim osećanjima koja naš razum odobrava, u našoj podsvesti nastaju osećanja kojima se naš razum protivi, i zato ih potiskujemo. Najčešće se ovo potiskivanje, prema Džounsu i drugim psihanalitičarima, javlja kroz psihosensualne trendove. Ali, na površini, pomoću psiholoških odbrambenih mehanizama, manifestacije ovog sukoba pretvaraju se u socijalno podnošljive i dopustive teme, pa čak i u brigu o besmrtnosti i spasenju duše, ili čovečanstva, ili u razmišljanju o vrednosti života i budućnosti sveta. Klinička istraživanja govore, saopštava Džouns, da «što je intenzivniji i nejasniji dati slučaj dubokog mentalnog sukoba, utoliko će se pre otkriti pri odgovarajućoj analizi da se vrti oko seksualnog problema».

Kao dokaz da je tema majke i njene rodoskrvne preljube u *Hamletu* u prvom planu, Džouns navodi ubedljiv dokaz. Hamletova težnja za samoubistvom i gadenje nad okolinom (a samim tim i potreba za kaznom), javljaju se već u prvoj Hamletovoj pojavi (u drugoj slici prvog čina), što znači pre nego što dođe do prvog saznanja o ubistvu oca od strane strica. Otkriće o smrti oca izaziva gnev, ali preljuba majke

izaziva užas, koji odlučujuće boji sve njegove kasnije postupke i odnose.

Majčina prljava požuda dovodi Hamleta do mentalnog poremećaja koji Džouns psihijatrijski dijagnosticira, ali koji Hamlet usložnjava i svesno zloupotrebljava, uživljavajući se u simulaciju ludila. O tome lucidnu procenu pronalazi T.S.Eliot: «Hamletovo 'ludio' je manje od ludila, a više od simuliranog.» Džouns Šekspirovu genijalnost pronalazi i u tome što je on tri veka ranije anticipirao današnje razumevanje psihičkih sklopova. «Do naše generacije», kaže Džouns, «linija razdvajanja je delila zdrave i odgovorne ljude od neodgovornih ludaka. Sada se sve više priznaje da veliki deo čovečanstva živi u srednjem i nesrećnom stanju», opterećen frustracijama, osećanjem uzaludnosti i ljudske manjkavosti. «Tom srednjem stanju, u čijim se mrežama možda veći deo čovečanstva bori i pati, dat je naziv psihoneuroza, a Šekspirov genije nam ga je davno nepogrešivo opisao.»

Da bi razjasnio svoju tezu, Džouns navodi čitav niz manifestacija iz oblasti dečje psihologije, uključujući ljubomoru (muškog) deteta, posebno ljubomoru prema ocu, iz koje proizlazi i čežnja za smrću, što sve može dovesti do abnormalne privrženosti prema majci. Kada ovo prenaglašeno osećanje biva snažno potisnuto stidom, osećanjem greha i drugim inhibicijama, ono može prerasti u naglašenu odbojnost prema ženama, ili čak dovesti do latentne ili stvarne homoseksualnosti.

Tako i Hamleta majčinska izdajnička preljuba i njeni naglašena senzualnost, a zatim i Ofelijino učešće u zaveri protiv njega, dovode do ogorčenog stava prema ženama uopšte, i njihovoj lažnosti, verolomnosti i pohotljivosti. «To me je dovelo do ludila», kaže Hamlet u izlivu gneva na Ofeliju. Cepanje slike o majci (i ženi uopšte), koja od Madone postaje drolja, stvara kod Hamleta gotovo fizičko gadenje, ne samo prema majci i njenoj požudi nego i prema svemu što se odnosi na seks. Telesni kontakt za njega postaje samo mesto prljavštine i gnušnog greha.

«Kada čovek koji je izdan biva emocionalno podsaknut da ubiti, koga će ubiti, ljubavnika suparnika ili

ženu», pita se Džouns i otvara podtemu materoubistva, kao ključnu za vođenje Hamletove radnje. Tako Džouns od Edipovog dolazi do Orestovog kompleksa, kako su ga nazvali neki psihanalitičari. Nije dovoljno kazniti samo strica preljubnika nego i onu koja je izazvala taj nepodnošljivi užas, a to je majka. Međutim, ovaj nagon za uništenjem majke, kao mogući izlaz iz neizdržive situacije, sukobljava se sa isto tako snažnim inhibicijama izazvanim osećanjem greha, odnosno svešću da je materoubistvo krajnje neprirodan, isto tako nepodnošljiv i neprirodan pakleni čin...

U ovoj rasceppljenosti uma i nagona, svesnog i nesvesnog, Džouns nalazi glavne razloge Hamletovog legendarnog oklevanja, a ne u njegovoj intelektualnoj potrebi da proverava svaku činjenicu, ili u osobinama intelektualca nesposobnog da donosi krupne odluke...

Džouns smatra nesumnjivo opravdanim rasprostranjeno «gledište da je Šekspir u Hamletu opisao najvažniji deo svog unutarnjeg ja». Zato Džouns u pomoć priziva brojne autoritete, na primer Dovera Vilsona, koji su konstatovali da se «trag gađenja nad seksom provlači... kroz gotovo sve što je Šekspir napisao posle 1600. godine» i pokušava da pronađe koji su to emocionalni potresi u ličnom iskustvu doveli do takvog Šekspirovog preokreta. Kao skrupulozan naučnik sa izrazitim pesničkim osećanjem, svestan da nisu veliki izgledi da se otkriju takve nepoznanice o pesniku, o čijem ličnom životu se tako malo zna, Džouns se podseća i Eliotove opaske «da ne možemo nikada saznati, ali možda se možemo približiti i naslutiti bar nešto o prirodi toga».

Zato Džouns istražuje malo poznate podatke iz Šekspirovog životopisa, koji ga dovode u bližu ili dalju mogućnost veze sa motivima, ili bar imenima likova iz *Hamleta*. Paralelno sa tim, on razlaže obimno uporedno istraživanje (koje može biti posebno interesantno za naše šekspirologe, ali i za reditelje) o korenima hamletovskog motiva i njegovoj transformaciji u raznim verzijama, od Saksa Gramatikusa do Šekspira. On pri tome posebno ukazuje na razlike koje izdvajaju Šekspirovu kreaciju od prethodnih verzija, kao i na moguće razloge umetničke ili eventualno lične prirode za nastajanje tih razlika.

Opređujući se, između različitih prepostavki i hipoteza, za tvrdnju Dovera Vilsona, koji nastanak *Hamleta* smešta u leto ili jesen 1601. godine, Džouns pokušava da utvrdi šta se to važno dogodilo u Šekspirovom životu oko ili pre ovog datuma, što bi se moglo dovesti u vezu, neposredno ili posredno, sa hamletovskim traumama. To se, pre svega, može odnositi na pogubljenje erla od Eseksa, čije pojedine crte neki nalaze i u Hamletovom karakteru, kao i na smrt Šekspirovog oca. Međutim, tragajući za korenima već po menutog Šekspirovog i Hamletovog godenja prema manifestacijama seksa, kao i izrazite mizoginije, Džouns najviše pažnje poklanja jednoj prepostavci, za koju smatra da predstavlja koren ovog pitanja.

Prepostavka se odnosi na poznatu priču o «crnoj dami soneta», odnosno o ljubavnom trouglu u kome Šekspir doživljava dvostruko izdajstvo, i od žene u koju je silno zaljubljen, i od prijatelja kome je duboko privržen. Džouns pokušava da konkretizuje ovu prepostavku i zato sistematizuje sve do tada poznate ili naslućene podatke o identifikaciji aktera ove sonetne priče i povezuje praznine mogućim, prepostavljenim detaljima, da bi rekonstruisao tok njihovog složenog odnosa.

Džouns smatra da čitava ova primamljiva priča nije u nesaglasnosti sa onim što inače znamo o Šekspirovoj ličnosti. Nažalost, kaže on, «izgleda da ona potvrđuje definiciju tragedije koja se pripisuje Herbertu Spenseru: lepa teorija, koju ubija gadna, ružna činjenica». Naime, Džouns ne može da prenebregne ni stavove trezvenijih kritičara koji nalaze razloge za opovrgavanje cele ove tajne Šekspirovih Soneta. Izgleda da se ipak za celu tu hipotezu može reći «se non è vero, è ben trovato». Ipak, Džounsu kao psihologu je «teško da zamislí da Šekspir nije nikada prošao kroz iskustvo koje oni (*Soneti*) opisuju, koje se tako dobro slaže sa emocijom koju tako živo opisuje u svim svojim velikim tragedijama».

Najzad, Džouns na nekoliko mesta dotiče i mogućnost prisustva homoseksualne ili biseksualne nijanse, kao posledice istraživanog kompleksa, ali veoma uzgredno, tek nabačeno, i, mora se priznati, bez ubed-

ljive elaboracije, inače svojstvene njegovom naučnom postupku. Tako ovaj motiv ostaje samo na nivou naznaka, nedokazanih u okviru ove knjige.

Istraživanje uporedne hamletovske mitologije prema Džounsu daje dovoljno indikacija o «delovanju svih oblika incestuozne fantazije». Iz ovoga sledi i Džounsov zaključak da je «glavna tema ove priče veoma razuđen i maskiran opis ljubavi dečaka prema majci i sledstvena ljubomora i mržnja prema ocu» (naravno, uz prepostavku Hamletovog rivaliteta sa po-kojnim kraljem-ocem i prenošenja funkcije oca supsticijom na kralja-strica). Ovakav pristup je morao, kada se prvi put pojavio, biti iznesen obazrivo, pa je i u tom obliku mogao izazivati kontroverzne reakcije. U naše vreme, edipovska teza o Hamletu stekla je puni legitimitet, kao jedna od mogućih ravnopravnih osnova za tumačenje kompleksnog hamletovskog tematskog kruga.

*

Knjige Manfreda Ostena o Faustu i Geteovom poimanju «velociferstva», i Ernesta Džounsa o edipovskom tumačenju Hamleta, nesumnjivo obogaćuju faustološku i hamletološku literaturu, inače ne tako bogatu na našem jeziku. Štaviše, moglo bi se reći da bi obe knjige mogle poslužiti i kao metodski model, za temeljno i osmišljeno tematsko usmeravanje, kakvo neizostavno mora prethoditi projektovanju buduće predstave.

SVETOZAR RAPAJIĆ

IN MEMORIAM

Ljuba Tadić (1929 - 2005)



Kraj predstave. Ogroman aplauz kojim publika pozdravlja velikog umetnika Ljubu Tadića. Prirodno je što se ovaj scenski ritual odigrava i u času nepovratnog odlaska. Glumac toliko puta umire na sceni i uvek to čini na poseban način, smrt je njemu prirođan završetak drame u kojoj je učestvovao.

Pamtim dve takve scenske smrti Ljube Tadića, najpre zato što su se one odigrale u kultnim predstavama JDP, izvedenim pred prepunim gledalištem preko stotinu puta, a i zato što sam ja u njima bila neposredni učesnik.

U *Prljavim rukama* Žan-Pola Sartra (premijera 1966) Ljuba Tadić je igrao ulogu Oderera, politički angažovanog čoveka koji tokom Drugog svetskog rata nastoji da pomiri suprotstavljene strane svog naroda i

spase zemlju od propasti. Svestan da je stalno na meti svojih neistomišljenika, čini sve da što pre ostvari svoj plan. «Meni se žuri» — kaže on mladom intelektualcu Igou, zalutalom u partiju kojoj poreklom ne pripada, a koji je zadužen da likvidira Oderera. U vilu, gde Oderer živi sa svojim telohraniteljima, Igo dolazi sa mladom, atraktivnom, ali lakomislenom ženom, i tu se, u suštinski ideoološki problem između dva politička stava, upliće ljubavni triler. Igo ne može da odoli fascinantnoj Odererovoj ličnosti, ali to ne može, na drugi način, ni njegova žena. I tako će Igo, već potpuno rešen da se privoli Odererovom stavu, pucati u njega iz ljubomore. «Ne, ne zbog jedne žene!» — više on pomahnitalom Igou; čitav svet koji je izgradio svojim društvenim angaž-

manom i borbom ruši se pred takvim banalnim i trivijalnim krajem. Poslednje reči koje će Oderer izgovoriti biće: «Ah, kakva pizdarija!» Psovka je njegov oproštaj od ovog sveta i kao da je u nju jedino i mogla da stane sva gorčina poraza koji je tada osećao.

U *Garderoberu* Ronald Harvuda (premijerno izvedenom januara 1994, kada je sve u nama i oko nas bilo «i gladno i hladno», kada nam je svakodnevno prećeno bombardovanjem i kada je, uprkos svim sankcijama svetske zajednice, na premijeru stigao pisac, tadašnji predsednik Medunarodnog PEN centra), Ljuba Tadić je igrao vođu glumačke trupe, jednog pravog sera koji, dok padaju nacističke bombe, ne dozvoljava otkazivanje predstava, jer je veliki Šekspir sa čijim komadima obilazi čitavu svoju unesrećenu zemlju jedini način da se i trupi i publici pruži nada. On nema drugog izbora osim da se mudrošću i lepotom Šekspirovih reči brani od zla. Mada već star, umoran i bolestan, on igra predstavu *Kralja Lira* (nekom sudbinskom predodređenošću to će biti i poslednja predstava Ljube Tadića, odigrana ove godine u Ateljeu 212) sa potpunim posvećenjem svojoj misiji. I kada na kraju predstave *Garderobera*, listajući svoju zavetnu svesku sa naslovom *Moj život*, koju, i sam oseća, nikada neće završiti, ima tek toliko snage, pre no što mu glava klone: da kaže (ono što Harvud nije napisao) «Moj život je bio... divan.»

Te reči su nam ostale kao poruka za pamćenje.

OLGA SAVIĆ

O NJEMU JE LEPO ĆUTATI



Ljuba Tadić kao Kraljević Marko
u istoimenoj drami Borislava Mihailovića,
Jugoslovensko dramsko pozorište 1969.

Ljuba Tadić.

Već više od mesec dana ga nema.

A ja osećam njegovo prisustvo u svakodnevnom odlasku na posao, prolasku ranim jutrom kraj njegove kafane, maršruti kojom se lagano približavao Ateljeu 212, stepenicama kojima se i sam peo do previsoke kancelarije na trećem spratu, i čemu još sve ne. Dobro, bili smo vezani, ne, nismo „bili“ – jesmo, opet sebe ispravljali, vezani smo nizom zajedničkih doživljaja, nastupanja, putovanja, predstava koje smo pripremali, pre svega ovde, u Ateljeu 212, pa ipak nisam mogao prepostaviti da naše sada osakaćeno prijateljstvo njegovim odlaskom nije porodilo samo bol već i dalje živi kao da se ništa dogodilo nije, i dalje bobonja njegov beskrajno šarmantni glas i na izgled naivne duhovitosti me teraju na smeh kad mu vreme nije.

„Ko kaže da nije!!!!“ – naivno bi me prekorio, a hodnikom bi se razlegao njegov karakteristični smeh, nimalo naivan, ali ipak iskreno dobroćudan.

Teško, uistinu nikako, ne da se o Ljubi napisati, nekoliko redaka koji će sa bilo koje strane, profesionalne ili

lične, osvetliti ovaj jedinstveni karakter, koji je tako obeležio vreme u kome se bavio zanatom za koji je sam tvrdio da je to jedino što zna – pa zato to i radi. I svako ko u vremenu što sledi pokuša da oslika jedinstvenost njegova glumačkog dara ili pak života pogrešice, ali istovremeno biće u pravu, biće prekratak, ali i predug, u svem onom što će želeti da prenese. Kao i ja uostalom.

Ćutanje...

O ljubi je lepo ćutati, time ga sigurno nećemo povrediti, a mnogo ćemo reći i praznini koja ostaje u veku pred nama, koji će zavideti veku koji ga je takvog imao.

Zaista, neverovatan čovek!

PRIČA PRVA

Daleke osamdeset i neke...

Gigantska pozornica SNP-a u Novom Sadu. Mrak na sceni, u sali tiko, prazno, tek u dubini, na oko četrdesetak metara od proscenijuma pozornice, vrata se otvorise, a iz njih bljunu svetlost nekog filmski jakog reflektora sa dnevnim svetлом. Pojavi se silueta čoveka koji za ruku drži plavokosog junosa i laganim, a sigurnim korakom stupa po tragu belog svetla što se razliva od otvorenih vrata ka prosceniju pozornice.

I gazimo tako Ljuba i ja, gazimo minute što započinju naše *Venčanje Vitolda Gombrovića* u režiji Ježija Jarockog. Gazimo početkom osamdesetih, našu dugu premijeru koja iz tehničkih razloga postaje preduga – kvar na sceni, spušten kavez u kome igramo ne da se više podići, pa ostajemo satima u njemu. I mi i publika.

Nekako, danas, mnogo godina kasnije, na toj istoj velikoj pozornici ili njenim obrisima u sećanju, u mraku, sa otvorenim vratima u dnu scene, odakle bljunu svetlost da nam osvetli put, osetih se sam, videh da moje ruke u njegovoj nema, svoju senku na tragu svetlosti vidim, a njegova senka iščeznu, i kad se okrenuh, ni tu je ne vidim, mada mu dah osećam, njegov na svom dlanu mirišem, pa ipak ostah sam, bez svog odbeglog, duhovitog, veličanstvenog mudraca iz

malog prsta, bolesnika svih bolesti koje je on mogao napasti, sujetnog spadaš na svoj, ali i tuđ račun, sam ostah bez njega što ode u polja...

U polja...

PRIČA DRUGA

Lir...

Treći put.

- Tomi Janežić pita da li bi Ljuba mogao... Svi me odgovaraju, i sam se ne usuđujem da pitam, mada iskreno želim. Tomi kaže da ga snimimo pa onda igramo sa njim virtualno ako može, tj. ako Ljuba ne može. Gledam ga sa skepsom.

Zovem Ljubu. Raduje se, po treći put Lir, to ne biva, Snežana se baš i ne raduje. Povlačim se...

Ljuba odlazi na Taru.

Zovemo Berčeka.

Svi oduševljeni, a i Aca... Ulazimo u pripreme, dogovore, podelu, pa ipak sreću me dva prijateljska skeptika, koji pobeduju.

Ručak u obližnjem restoranu. Aca prilazi, čuti... odustaje....

Recimo, snimam – kaže....

Nemam Lira, kažem Tomiju.

Ljuba se vraća sa Tare...

Telefonira, kaže, čujem nemaš Lira...

Šta da mu kažem, ništa...

Imaš, kaže, ne brini... Treći put Lir!!!

Imam, kažem sebi i smejem se Tomiju.

Lir...

Nezaboravno...

A danas?

Nemam Lira...

A ni telefonom da se javi...

Ponovo mi pogled luta ustalasanim poljima kojima je još za života pretio.



Divni čovek, Ljuba...

PRIČA TREĆA, ILI ČETVRTA, SEDMA, DVADESET PETA, ILI TRISTA TRIDESET TREĆA...

Prema danas jednostavno dostupnim statistikama, Ljuba je učestvovao kao glumac u snimanju 167 igranih filmova. Nakon tako velikog broja uloga teško bi se čovek mogao odlučiti da mu nešto predloži, a da se pri tom nada da će taj predlog u njemu izazvati oduševljenje. Pa ipak, rađanje ideje da Ljuba prihvati ulogu u filmu *Budenje iz mrtvih* Miše Radivojevića, te naš prvi sastanak tim povodom gde bi drugo no u „Maderi“, jeste bilo samo jednostrano oduševljenje. Nakon više od 150 uloga na filmu, sedeо sam pred

čovekom koji je za života, kao ličnost i glumac, legendarnost već nosio sa sobom, i suočio se sa njegovim pogledom i rečima: „Ne mogu, ovo je izvanredan scenario, ali ne mogu. Ne mogu to da izgovorim, pa to je sve protivno mojim stavovima, ne mogu sada na kraju... NE.“

Obojica smo bili nekako tužni, pili smo kiselu vodu, on i gorku kafu.

Onda sam ga pitao – pa dobro, KO?

- Ihaaaa, pa ima toliko tih matorih glumaca!

Ko? – bio sam neumoljiv, osećajući gde ga gadam.

Pokušao je da mi navede nekoliko sjajnih glumaca za koje je tvrdio da bi to profesionalno uradili.

Ćutao sam..

On je sam komentarisao svoje predloge i na kraju od njih odustajao.

- Pa dobro, onda ču ja – reče na kraju brišući znoj sa čela.

Shvatio sam ovo kao svoj veliki uspeh, bio sam zadovoljan i obećao mu da ču ispuniti sve njegove zahteve. Za uzvrat on je nama ostavio svoj poslednji pečat. Ne samo na svoj rad na filmu već nekako i životni pečat izgovarajući reči za koje je i sam tvrdio da njegovoj ličnosti i stavovima ne pristaju, a ipak kroz njih snažno probijao svoja lična moralna, ljudska, pa ako hoćemo i politička načela. Nisam sreо čoveka i glumca koji je sa takvom fascinacijom mogao sve to da objedini.

Ovaj jedinstveni čovek je ipak bio i ostao mnogo više od jednog velikog glumca.

SVETOZAR CVETKOVIĆ

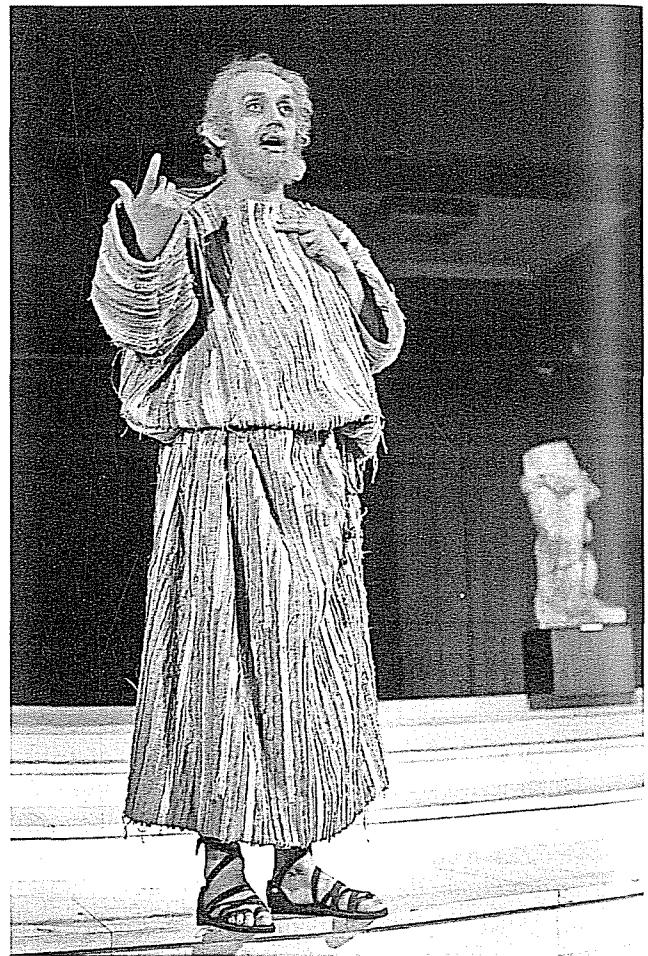
LICE I LIKOVI LJUBE TADIĆA NA MALOM EKRANU

Glumačka umetnost Ljube Tadića ostavila je dubok trag u prvih dvadeset godina Televizije Beograd, od 1960. godine pa nadalje.

Već od prvih dramskih emisija izvedenih uživo, od *Trojice* Marijana Matkovića, iz godine 1960, Ljuba Tadić je bez prekida sve do današnjeg dana intenzivno prisutan u svim vrstama dramskih i serijskih programa, kao i drugim programima Televizije Beograd. On je tokom ovih dvadeset i više godina bio ne samo sastavni deo njenog repertoara već je, iz dana u dan, postajao sve više njena najneophodnija potreba.

1.

U toku tih proteklih dvadeset godina imali smo neprestano novog i drukčijeg Ljubu Tadića na malom ekranu. On se na naše oči menjao, već samim svojim prirodnim promenama, neminovnošću svojih godina, od mlađeg ka starijem, sve do ovih godina pune životne zrelosti. Važnije, međutim, od tih njegovih životnih



Odrhana Sokratova i smrt,
Jugoslovensko dramsko pozorište 1968.

promena, bilo je njegovo menjanje u neki drugi lik, iz uloge u ulogu – počev od mладог rodoljuba u fašističkom zatvoru u drami *Trojica* Marijana Matkovića do Andrije Vekovića, pesnika u punoj snazi, u seriji *Pesma* Oskara Daviča – tako da je ovo dvostruko menjanje – menjanje sopstveno i menjanje preko uloga – činilo vrhunsku draž njegovih nastupa, ali i obezbeđivalo neprestano obnavljanje preko različitosti njegovog predstavljanja.

Sećamo se još mладог, mršavog, čak ispijenog ljubinog lica, sa bujnom kosom, pa zatim skraćenom, najzad sasvim kratkom, kad je njegova izrazita glava neodoljivo podsećala na glavu nekog rimskog cezara. Njegove oči, velike, u mladosti hitre i lake, bivale su sve teže i zasenčenije, kapci sve izrazitiji i niži, isto kao i njegova isturena brada, uglasta, nekad nežna, zatim puna i oštra, i kad je izbrijana. To su bile prirodne mene njegovog lica, lica samog ljube Tadića, a ne njegovog scenskog ili preobličenog lika, lika neke uloge, neke druge ličnosti, dopunjene maskom i pericom, mada su se te prirodne mene njegovog lica uvek jasno videle, ili bar nazirale, ispod svakog glumačkog lika; zato što je njegovo sopstveno lice prirodno glumački izražajno, da ne kažemo glumački dato, rođeno, što će reći od početka drukčije od lica drugih ljudi. Lice, dakle, koje već samo sobom nosi izvesnu naznaku drugog lica, drugog izraza, čak i kad potpuno miruje.

Iako se njegovo prirodno lice vremenom menjalo, izražajnost toga lica bila je oduvek ista, podjednake snage i sugestivnosti. Podvlačim – sugestivnost, izražajnost, snagu – podrazumevajući ono što mu je od prirode dato. Istovremeno: zrelost, punoća, napetost, svedenost i suzdržanost tog izraza – bivali su s godinama izrazitiji, sve potpuniji, što će reći sve precizniji u nijansiranju tumačenog lika.

Izražajnost njegovog lica brzo je sazrevala od prirodne predodređenosti do visoke sposobnosti da predstavi najskrivenije posebnosti svakog lika, posebnosti koje se ne mogu postići samo zanatom, umećem, trikom već i životnim iskustvom, kome pridodajemo i oplemenjujući uticaj drugih umetnosti, literature posebno.

2.

Sve što je Ljuba u svom glumačkom usavršavanju, u svojoj glumačkoj umetnosti, ostvario – od svojih spontanih početaka u Kragujevcu, preko časova na Akademiji, pa do visokog majstorstva poslednje decenije – postizao je, pre svega, svojim sopstvenim glumačkim radom i vanrednom snagom unutrašnje volje jednog autentičnog dara u neprestanom rastu. Njegova darovitost se, pored ostalog, ogledala i u toj sposobnosti da samoga sebe glumački razvija. Mislim na njegovu glumačku pronicljivost, njegovu glumačku inteligenciju, i, svakako, snažnu intuiciju, ili pak sve to zajedno; njegovu, dakle, sposobnost da zapazi, pronikne, a zatim i osvoji sve ono što ljudi oko njega čini upravo različitim i ono što druge glumačke individualnosti najviše kralji, i da iz tog obilja, dragocenih ljudskih i profesionalnih premlisa, odabere baš one koje će ga dalje unaprediti i usvršiti, koje će ga izdici. Ono, međutim, što treba ponovo istaći jer se to ne zna, jeste da je te pomake u svom glumačkom usavršavanju naporno ali strpljivo osvajao takoreći – *prepušten samome sebi*. Pa su tako ta njegova unutrašnja volja, ta borba, ta nepopustljivost – u sredini bez potrebne profesionalnosti u svakom pogledu, pa i u glumačkom zanatu – bile najsigurniji, najpouzdaniji oslonci njegovom talentu i napredovanju.

Jer jedva da je nešto više od onog što je već znao naučio na Akademiji, a ni mnogo više od reditelja sa kojima je saradjivao i koji su mu dodeljivali glavne uloge. I od kritike su koristi bile – nedovoljne, apsolutno nedovoljne, budući da ga je kritika uz sve još i mazila, uostalom s pravom, negujući ga kao izuzetak, ali i zadovoljna time, u strahu da i to ne poremeti, ili pak svesna da tom zadatku i sama nije dovoljno dorasla, srećom – verujući, pre svega, u njega samog.

Dakle: gotovo sve je u svom glumačkom umeću postigao sopstvenim nastojanjima, budno gledajući glumačke majstore oko sebe i na stranim scenama, inspirišući se pretežno njihovim spoljnjim i formalnim sposobnostima, gledajući sve dublje u sebe, neprestano se ispitujući i proveravajući, neprestano se utvr-

djujući u sebi, ali, iznad svega, gledajući – život sam, život oko sebe i drugde. (Sećam se da mi je pričao kako je sve vreme predstave *Titus Andronikus* pažljivo posmatrao Lorensa Olivijea, da bi nešto naučio od savršenosti njegovog glumačkog zanata.) I sreća je što je imao vanrednog smisla za to posmatranje, drugim rečima uočavanje ljudskih stanja i raznovrsja pojedinača. I detalja, dabome. Pravih i na pravi način uočenih osobina, svojstava, pokreta, gestova, mima, oznaka, tikova – *određenih ljudi, određenih pojedinaca*.

Viđao sam ga često kako tvrdokorno pretresa i traži, kako neotklonjivo ustrajava, da bi našao uvek novu pukotinu kroz koju treba proći ka sopstvenom uzdizanju, za koje je verovao da je pre svega potrebno našem pozorištu. I tu se nije varao. Taj napor je, štaviše, bio neophodan. Uvek dvojica-trojica učine sve. I to je ono što mnogi – možda i ne znajući tajnu – visoko cene i kod njega. Ljuba, dakle, nije podlegao, nije se opustio, izmirio, ili rekao "da mu je i ovo bogomđano previše", već je nastojao dalje, i isao dalje, dokle god je mogao, da bi se ostvario do kraja.

U tome je ljubina – snaga. Lična, i snaga njegovog dara.

3.

Nesumnjivo prevashodno pozorišni glumac, Ljuba Tadić je već od prvoga nastupanja na televiziji uspeo da otkloni svaku sumnju da će se i njoj uspešno prilagoditi, pre svega tehniči televizijskih kamera i kadriranju koje razbijaju pozorišni glumački kontinuitet.

Ono što je uspelo Ljubi jeste da upravo glumu, glumačku umetnost stavi ispred svih zadatih formalnih okvira. On je nedvojbeno dokazao da je glumačka umetnost nedeljiva. Jer suštinsko u bilo kojoj scenskoj umetnosti jeste život lika otelotvoren snagom glumačke ekspresije.

Televizijski medij, vezan za studio i kamere u studiju, po izvesnim svojstvima sličan filmu, ali ipak više pozorištu, pre svega time što je pretežno okrenut enterijeru, omogućava upravo taj neophodni kontinuitet glume i utoliko je više isao naruku Ljubi u produživanju psiholoških svojstava uloge koju je tumačio.

Tako je on i ostvario svoje najveće domete upravo u televizijskim komadima snimljenim studijskim kamerama. Podsetićemo samo na najvažnije: Marijan Matković, *Trojica* (1958); Momčilo Milankov, *Otrovna biljka* (1964); Sveta Lukić, *Posle odmora i Kalendar Jovana Orlovića* (1965. i 1968); Andrej Hing *Burleska o Grku* (1969); Anton Čehov, *Ujka Vanja* (1970); Primož Kozak, *Direktor* (1971); Bora Stanković, *Koštana* (1976). Istina, neki drugi televizijski tekstovi osvrtani su isto tako uspešno i filmskim kamerama, kao što je *Pesma* Oskara Daviča (1975), ali i tu su scene u osnovi zadržale – čak i u režiji Živojina Pavlovića – nešto od onog kontinuiteta svojstvenog manje pokretnom i manje ritmičnom televizijskom mediju, gde se ritam postiže samom glumom.

Sasvim je prirodno da najbolji tekstovi pružaju najveće mogućnosti. U tom pogledu drama Andreja Hinga *Burleska o Grku* spada u vrhunska scenska osvrtanja i verovatno je najbolji domaći tekst ponuđen i izveden na Televiziji Beograd od njenog postanka do danas.

Okosnica ove drame je velika kriza – psihološka, moralna i umetnička – koja u jednom periodu života obuzima velikog slikara El Greka. Osnovnu autorovu nameru – da preko te krize progovori i o našim savremenim problemima – Ljuba je uspeo da na upečatljiv način predovi gledaocu, koji ni časka nije bio u sumnji da je reč upravo o njegovim sopstvenim problemima, sopstvenim krizama.

Vrednost te drame je u britkoj i beskompromisnoj raspravi o slobodi ljudskog bića, ljudske jedinke, i njegovim mogućnostima da se odupre i čak pobuni protiv jednog duhovnog poretka u kome su zavladali dogma, prisila i zabrana. I upravo veći zahtevi koje je sebi postavio El Greko u tadašnjem kanonizovanom društvu postali su uzrok sukoba sa tim društvom i dubokih dilema u njemu samom, pogotovo što je u toj krizi ostavljen sebi samome, lišen podrške čak i sopstvene žene. Na taj način je problem slobode dobio najizoštreniji vid.

Ono što je u toj ulozi Ljubu posebno ponelo bio je

Čik,
u komadu
Kućevlasnik
i palikuće
M. Friša,
Atelje 212,
1959.



Vuk sa Prokletija,
u istoimenom filmu
Mikija Stamenkovića



Voben, u komadu *Slamni šešir*
E. Labiša
BDP 1951.



Major Kursula,
u filmu *Marš na Drinu*
Žike Mitrovića

svakako duboko proosećan trenutak sumnje El Greka u *ideale*, trenutak sumnje u sopstveno shvatanje sveta, religije i, iznad svega, umetnosti, a zatim razočaranje koje je proizlazilo iz te sumnje. Tu duboku kruz jednog genija – to međusobno preplitanje sumnje i razočaranja, pobune i vere – Ljuba je uspeo da izrazi uverljivo i istinito, i da pri tom uspostavi i prisan dodir sa gledaocima, upravo zato što je to bio i problem vremena u kome je živeo – i mi s njim – a razlog dugotrajnosti utiska koji su ova drama i Ljubina uloga ostvarili leži u tome što ti problemi prigušeno traju i dalje.

Ako je Ljuba neke osnovne dileme vremena – tako dobro složene u jednoj drami – na jasan i neponovljiv način izrazio, bilo je to mogućno samo zato što je i sam uvek živeo sa svojim vremenom u punom smislu te reči. A izraziti – putem glumačke umetnosti – bitnu dilemu svoga vremena, to je verovatno najveći domet

koji umetnik sebi može da postavi i da ga ostvari. Ljubi je to uspelo. Videli smo taj živi lik – lik El Greka – kao lik nas samih, i to vreme, u dubokoj meri, kao naše sopstveno vreme.

U stvari, Ljuba je uvek i najbolje ostvarivao likove svoga vremena.

Posebnu vrednost čine likovi koje je oživotvorio u ciklusu drama Svetе Lukića – *Posle odmora*, *Kalendar Jovana Orlovića* i *Na dan požara* – izvedenih između 1965. i 1968. godine. I ovde se njegov veliki glumački raspon na nujuverljiviji način potvrdio. Osim likova novoga društva, likova "novog čoveka", Ljuba je sa posebnom uverljivošću tumačio i likove suprotnih psihologija i uverenja. I to i jedne i druge sa izuzetnom zrelošću. Od revolucionara koji nije žrtvovao svoje ideale i zbog toga doživeo slom u drami *Posle odmora*, preko čoveka opterećenog grehom iz svoje prošlosti u

drami *Na dan požara*, do najsloženijeg lika ovog ciklusa – Jovana Orlovića, okupacijskog ministra, u drami *Kalendar Jovana Orlovića*.

Složenost drame Jovana Orlovića ogledala se u tome što je on čitavog sebe stavio u službu jednog vremena (okupacija), u dubokom uverenju da to čini u najvišem nacionalnom interesu i da time na najbolji način ostvaruje sebe, da bi na kraju svoga puta shvatio da je u toj iluziji u stvari izgubio sebe, a nacionalne interese objektivno izdao.

Jovan Orlović u Ljubinom tumačenju visoko je umetničko ostvarenje uloge jednog jalovog intelektualca, godinama opsednutog pogrešnim idejama i nesposobnog da se razabere u istorijskim okolnostima, jednog suštinskog dogmate koji neprestano živi u uverenju da stvari pokreće i preobražava, verujući da je već samo premetanje protivurečnih i zbrkanih misli u sopstvenoj glavi sam taj razvoj i samo to napredovanje. Pred nama se razlistava anatomija jedne bespomoćne i tragične ličnosti kolaboracioniste, ostvarene pre svega dugim čutanjima i najostljivijom igrom mima, tih nezamenljivih svojstava najvećih kreacija, ali ne manje i pokretima i gestovima jednog ponetog i sludenog čoveka, najzad sugestivnim hodom izgubljene ličnosti koja kreće u smrt.

Sva nabrojena svojstva Ljubine glume – uz precizan tekst – učinila su od Jovana Orlovića jednu simboličnu figuru vremena, otelotvorenu figuru određenog istorijskog trenutka, za nas, međutim, veoma bitnog, figuru koja je ostala u sećanju i koja predstavlja datum u istoriji televizijskih umetničkih dostignuća.

Istovremeno ne manji umetnički domet predstavlja i uloga velikog pesnika Andrije Vekovića u seriji *Pesma* – ličnost upravo suprotna Jovanu Orloviću – koji se u istom okupacijskom istorijskom trenutku, sudbonosnom za budućnost nacije, stavљa na suprotnu stranu od one kojoj se priklonio Jovan Orlović, isto tako duboko uveren da je njegovo opredeljenje u najdubljem nacionalnom interesu.

Prvi put se susrećemo sa slikom jednog pesnika, drukčjom od tradicionalne slike pesnika, baš u času kada je u njemu ponovo kresnuo već gotovo ugašeni

pesnički instinkt, pesnika koji pri tom stoji sa obe noge na zemlji, savršeno svestan svih ovozemaljskih stvari, a iznad svega svestan mere ljudskosti u tom vremenu, sav od krvi i mesa i, kao takav, već od prvoga trenutka u sukobu sa mladim dogmatama (Mića) koji bi da revoluciji uskrate ovozemaljsku suštinu.

Životnost i duboka ljudskost je zapravo sama suština Ljubine glume.

U toj dugoj povorci izvanredno ostvarenih likova na malom ekranu, pred našim očima ponovo iskrسava doktor Astrov *Ujka Vanja*, njegova nesentimentalnost i okrutno shvatanje odnosa među ljudima, uistinu njegova duboka gorčina, ali i njegovo poetsko vizionarstvo. Ali, isto toliko puta nam se u sećanju javlja i Mitke Koštana, kao samo otelotvorene trošnosti ljudskog tela i ljudske prolaznosti, taj takoreći znamen nepokretnosti i utonulosti u "žal za mladošću" i duboka tragika jednog nekad punog i sjajnog života.

4.

Gledaocima televizije Ljuba Tadić je svojom glumačkom umetnošću uspeo da dočara ne samo bezbroj izuzetnih i raznovrsnih likova već i da im sasvim približi samu prirodu ljudskog bića, prirodu muškarca, njegova trajna i prolazna svojstva, njegovu postojanost i promenljivost, reklo bi se samu suštinu – muškog u odnosu na drugi pol, u odnosu na ideje, na rad i zadovoljstvo, najzad – u odnosu na samu smrt.

PAVLE UGRINOV

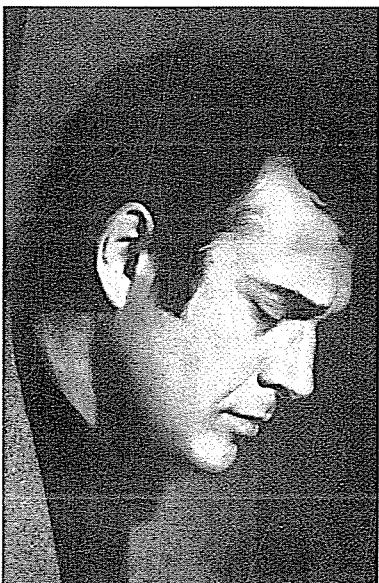
Beograd, april 1981.

(Tekst se prvi put objavljuje).



SAVREMENA SCENA

PESNIK SMRTTONOSNIH NIJANSI



Ovo je bio period promenljive sreće za Harolda Pintera, jednog od vodećih dramatičara Velike Britanije. Kada je 10. oktobra napunio 75 godina, dobio je Nobelovu nagradu za književnost, uz navode švedske Akademije da je on „ponovo pozorište vratio njegovim osnovnim elementima: jednom zatvorenom prostoru i nepredvidivom dijalogu, gde su ljudi jedan drugom prepušteni na milost i nemilost, a svako pretvaranje prestaje“.

Neposredno pre objavljuvanja vesti o nagradi, pao je dok se vraćao kući iz Dabлина, i na stepenicama svoje kuće u Londonu pojavio se sav ugruvan i u modricama. Pre tri godine ustanovljeno je da ima rak jednjaka, ali se od toga oporavio, da bi u jednom intervjuu koji je dao BBC radiju izjavio da je prestao da piše drame: „Napisao sam 29 drama. Zar to nije dosta?“ A ipak je njegov rođendan ove godine obeležen emitovanjem *Glasova* na BBC-ju, jednog novog mozaika sastavljenog od scena iz njegovih skorašnjih totalitarnih drama sa muzičkom pratnjom.

Ti isečci uglavnom su uzeti iz kasnijih drama, kao što su *Još jedno pred odlazak*, *Novi svetski poredak* i *Gorštački jezik*, čija je tema nasilje koje podržava država, zloupotreba moći i slamanje nevinih. Pinter ponекад poriče da je sve više politički angažovan kako stari (kada je odbio da odsluži vojni rok 1949, bio je optužen i platio je kaznu zbog građanske neposlušnosti), ali je nepobitno postao glasniji, i sada je verovatno najistaknutiji Britanac koji se protivi američkoj spoljnoj politici i ulozi Britanije u ratu u Iraku.

Ovaj njegov stav potvrđen je u govoru povodom primanja Nobelove nagrade. Još slabog zdravlja i ponovo prikovan za bolnički krevet, nije se lično pojavio na svečanosti u Stokholmu 8. decembra, ali je njegov prethodno snimljen govor prenošen na televiziji. Bilo je to žustro izvedeno. Objavio je da će govoriti o ume-

tnosti, istini i politici. I to je i učinio, sedeći u invalidskim kolicima, obučen u crno odelo, koje je njegov zaštitni znak, sa čebetom preko nogu, vrata i brade uništenih bolešću, ali čvrstog pogleda i promuklog glasa, koji u svom besu i promišljenosti nije zadrhtao. Neobično je podsećao na Beketovog Hama u *Kraju igre*, kao odlučnog posmatrača sopstvenog gneva.

U jednom prologu, dramatičar Dejvid Hejr, predvodnik sledeće generacije posle Pintera, napisao je da se, makar za njega, Pinterovi komadi svi vrte oko moći. Zbog toga i nije bilo iznenadenje što je posle dvostrislene pretrpe u ranijim komadima, usledilo neposrednije proučavanje tiranije i ugnjetavanja.

Pinter je zatim izneo tvrdnju da u dramskoj umetnosti ne postoji nešto što se zove „jedna istina“, i ispričao nam jednu očaravajuću priču o tome kako je došlo



Vlastimir Stojiljković i
Bora Todorović u
predstavi *Povratak*,
režija Nikita
Milivojević, Zvezdara
teatar, 2003.

do toga da njegovi komadi budu napisani. Počinjali su sa jednim redom teksta ili sa jednom slikom. „Šta si uradio sa makazama?“ je prvi red u drami *Povratak* (1965), i Pinter se osetio prisiljenim da se time dalje pozabavi. Prethodna istorija lika mu se, da se tako izrazi, neizbežno nametnula. Postao je autor koga opsedaju, čak i muče, sopstvena dela.

Ali, ubrzo se toga manuo i bacio na analizu „tapiserije laži“ koja nas okružuje. Dok je u umetnosti jezik „zamrznuti bazen koji može popustiti pod nogama“, politički je jezik oružje jednog „konflikta niskog intenziteta“ putem koga dominantna država – SAD ili Britanija – stvara jednu malignu izraslinu i onda posmatra procvat gangrene. Bila je to upečatljiva slika koja podseća na jednu pesmu samog Pintera o njegovoj borbi protiv raka:

„Crne će čelije svenuti i umreti
I'll od sreće pevati i svoje isterati.
Množe se tako tiho i noć i dan,
Nikad ti ne kažu, nikad da ne znam.“

“The black cells will dry up and die
Or sing with joy and have their way.
They breed so quietly night and day,
You never know, they never say.”

Mišljenja o ratu u Iraku i onome što se dogada posle njega u Britaniji su još oštro podeljena, a Pinterov stav je od početka bio nedvosmislen. Ali, iznenada smo uvideli da je jedna politička analiza odraz pojedinačne ljudske bitke. Uprkos tome, neki su u štampi osuli paljbu na žiri Nobelove nagrade zato što je odao počast čoveku čija polemička poezija, pre svega, izaziva toliko ljutnje. Na primer, kako vodeća svetska nagrada za književnost, upitao je Johan Hari u listu *Independent*, može da ode u ruke čoveka koji je napisao sledeće:

„Vratili smo im to sranje odmah nazad u guzicu.
Pa im je izašlo na jebene uši.
Upalilo je.
Isterali smo ta govna iz njih,
Udaviše se u sopstvenom sranju!“

“We blew the shit right back up their own ass.
And out their fucking ears.
It works.
We blew the shit out of them,
They suffocated in their won shit!”

Malo je zbumujuće što je Pinter, mada je neuromno propagirao ljudska prava u Turskoj i Kini, i bio poznat po tome što je podržavao socijalističke snage Sandinista u Nikaragvi protiv fašističke gerile koju su pomagale SAD 1979, bio protiv osude bivšeg predsednika Miloševića u Srbiji. Komitet, čiji je on član, zalaže se da se Milošević oslobođi jer nije kriv za ratne zločine, i da ga treba bar pustiti na slobodu do trenutka kada mu se „pravi zločinci“, Bil Clinton i Toni Blair, ne budu pridružili na optuženičkoj klupi.

Ovih dana većina u Britaniji ima muke sa idejama o sukobljenim kulturama, na oprezi zbog šokantnih primera etničkog čišćenja u Istočnoj Evropi i sve veće moći radikalnog fundamentalizma u islamskim zemljama. Pinter ove sukobe ne posmatra u političkom svetlu. On ih vidi u svetu toga da jedna gomila ljudi – političari – zlostavlja i uništava jednu drugu grupu ljudi – obične ljudi. Drugim rečima, u čisto humanitarnom svetlu. Njegov govor povodom Nobelove nagrade bio je pravo, ako ne uvek i pravedno, uperen protiv Amerike i samog britanskog premijera. Ali najdirljiviji delovi bili su oni u kojima podseća na ljudske patnje, kada citira pesmu Pabla Nerude „Objašnjavam neke stvari“ („Dodi i pogledaj tu krv po ulicama“) i nemilosrdno recituje sopstvenu pesmu, „Smrt“ („Jesi li okupala mrtvo telo? Jesi li poljubila mrtvo telo?“), da bi zatim zatražio da polomimo ogledalo i tragamo za istinom. Ako to ne učinimo, rekao je Pinter, nema nikakve nade da ćemo sačuvati ono što je za nas gotovo već izgubljeno: ljudsko dostojanstvo.

Nije sva Pinterova poezija puna gneva. Ima u njoj i izuzetno nostalgičnog raspoloženja, čak i romantičnog. Jedna od nota koja se u njegovom dramskom opusu sve jasnije pomalja još od sredine sedamdesetih, jeste očaranost prolaznim, prividjenju nalik sećanjem na prošlost. Od ključnog značaja za to osećanje žud-

nje za usavršenim sećanjem je i Pinterova posvećenost kriketu, igri koju je gotovo nemoguće razumeti ako niste Englez. (lako se igra po istim pravilima, kriket u Australiji, ili, na primer, u Pakistanu, u kulturnom smislu je nešto sasvim drugo.) Engleski kriket ima veze sa engleskom idiličnom seoskom prirodom, plavim nebom, letnjim popodnevima, seoskom poljanom, šoljicama čaja i sendvičima koje su verne žene spremile u paviljonu. Dva glavna lika u *Ničijoj zemlji* zovu se Herst i Spuner, a oni su bili poznati igrači kriketa. Jedan od Pinterovih heroja je igrač kriketa iz Jorkšira po imenu Len Haton, i on je sećanje na njega oživeo u jednoj kratkoj pesmi:

„Video sam Lena Hatona u najboljim godinama.
Nekog drugog dana, nekog drugog dana.“

“I saw Len Hutton in his prime.
Another time, another time.”

Tu pesmu je posao priateljima. Posle nekoliko dana, iznervirao se što mu se jedan od njih, dramski pisac Sajmon Grej, čije je mnoge komade Pinter režirao na pozornici Vest Enda, nije javio. Pozvao ga je telefonom, i razgovor je, navodno, tekao ovako:

“Zdravo, Sajmone. Ovde Harold. Jesi li dobio moju pesmu?”

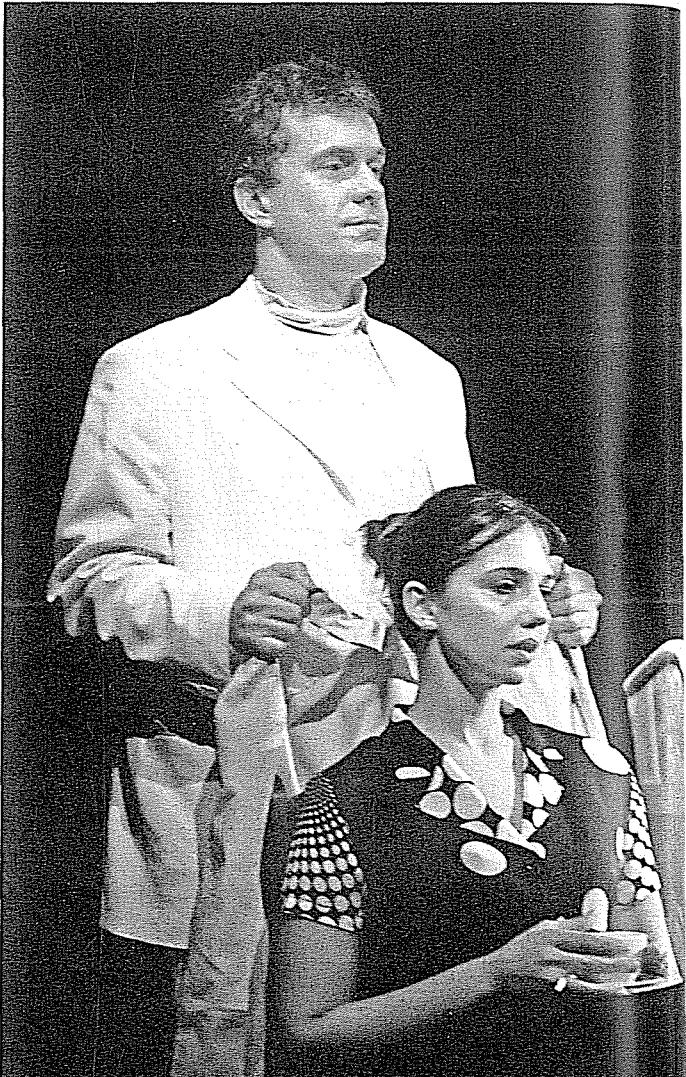
“Jesam, Harolde, hvala ti.”

“I, šta misliš o njoj?”

“Ovaj, pa izvini, Harolde, ali još je nisam pročitao do kraja.”

Obožavam te priče, mada su mnoge od njih bez sumnje apokrifne, jer se drže toga da ga bije glas da je razdražljiv i da ne preza ni od čega. Ali, i pored toga, nema čoveka koji izaziva veću odanost ili ljubav svojih prijatelja. Pinter se obično oblači u crno i zaista u javnosti predstavlja preteću pojavu. Ima pun i jak glas – mada je sada, nažalost, oštećen od bolesti – a i sam je veoma dobar glumac. U stvari, poput toliko mnogo drugih najboljih britanskih dramskih pisaca – Noela Kauarda, Džona Ozborna, Alena Ekborna – on je svoj zanat učio pred publikom kao glumac u britanskom repertoarskom pozorištu u godinama posle Drugog

Povratak, Aleksandar Alač i Nataša Ninković
režija Nikita Milivojević, Zvezdara teatar, 2003.





Jelisaveta Sablić i Đorđe Jelisić
Izdaja,
režija Vida Ognjenović,
Atelje 212, 1980.

svetskog rata. Nastupao je pod imenom „Dejvid Baron“ u mnogim komadima napisanim da zgrnu pare i detektivskim misterijama. Zbog toga tolike njegove drame imaju konvencionalnu strukturu, a zaista, u slučaju drame kao što su *Stara vremena*, i neku vrstu trilerskog elementa u stilu „ko je ubica?“. Pre nekih deset godina pričalo se o tome da se jedno od pozorišta u Vest Endu nazove njegovim imenom, njemu u čast, možda Teatar komedije, gde su izvedeni toliki njegovi komadi. Tom Stoppard je, navodno, predložio da bi Harold trebalo da promeni svoje prezime iz Pinter u „Komedija“, tako da bi zaista večno bio povezivan sa tim pozorištem. Nije zabeleženo kako je Pinter reagovao na taj predlog. Harold Komedija ne bi zvučalo baš kako treba.

Još nešto treba reći u vezi sa Pinterom – koliko je zabavan i koliko ima stila. Nikada nije prečutao svoj dug prema Beketu, čije delo veoma poštuje, i sa kojim deli gotovo intimno blisko oduševljenje jednog leksikografa prema absurdnostima i ritmu svakodnevnog govora. Nikada nijedan dramski pisac nije imao više sluha za smrtonosne nijanse engleskog razgovora. „Pinterovski“, reč koja je sada zabeležena i u Oksfordskom rečniku engleskog, poprimila je značenje, kako kaže romanopisac i književni urednik Robert Mekram, „jednog opojnog koktela sačinjenog od pretnje, erotske fantazije, opsesivne ljubomore, porodične mržnje i mentalne nestabilnosti“. Kritičar Kenet Tajnan jednom je za Noela Kauarda rekao da je „skidao mast sa komičnog dijaloga na engleskom; on je bio sauna u kojoj je mršavio“. Dodao je i da Pinterov ogoljeni dijalog, pun aluzija „mnogo duguje Kauardovom osećanju verbalnog takta“. I mada se Pinterova dela igraju na mnogo jezika širom sveta, ponekad se pitam šta tačno te jako određene topografske – uglavnom londonske – odrednice uopšte mogu da znače u drugim kulturama. Često se zaboravlja da je Pinter svoje najranije uspehe kao pisac postigao revijalnim skećevima i komičnim monologima, i da mnogi engleski komičari, kao što je bio pokojni velikan Peter Kuk (jedan od članova ekipe *Dalje od ivice*, koja je započela procvat britanske sati-



Mira Banjac i Danilo Stojković
u predstavi *Rodendan*,
režija Dejan Čavić,
Atelje 212, 1972.

re 1962), mnogo duguju Pinteru za svoje komične kreacije likova iz radničkog sloja sa svojim nepoštovanjem, tonom i platnenom kapom. Pinter je pisao skećeve o prodavcima novina, taksistima koji čekaju u redu i posetiocima jeftinih kafea. Njegovi likovi, naročito u ranoj fazi njegove karijere, na pozornicu stižu noseći sa sobom dah cele jedne odbrane društvene mreže skitnica, kasnih noćnih autobusa i sumornih iznajmljenih soba.

Od samog početka bio je pesnik upada i očaja. Njegov prvi komad *Rodendan* (1958) je klasičan „prvi komad“ po tome kako prikazuje nesigurnog umetnika, Stenlija, koga proganjaju surogat roditelji i par tajanstvenih grubijana, Goldberg i MekKen, u jednom pansionu pored mora. Stenli, koji je jednom održao klavirske rezital u Donjem Edmontonu (njegov otac je „zamalo doputovao“ da ga gleda), ponizan je u igri slepog miša, i u svojoj gazdarici budi više nego materinski instinkt. Do trenutka kada je napisao *Povratak* (1965), remek-delje zloslavnosti i odmazde, tu ideju emotivnog terorizma već je bio usavršio u pravi stil: jedan obrazovan čovek koji ne može da odgovori ni na najjednostavnija pitanja koja se ne tiču njegovog „domena“, filozofije, dovodi kući svoju ženu u čisto muški mauzolej u severnom Londonu, u kome vlada njegov naporni otac udovac, Maks, kasapin u penziji, na koga paze njegova dva brata, nemilosrdni ženskaroš Leni i tupavi bokser Džoi.

U srednjim godinama Pinter postaje sve više sklon reminiscencijama, ali to je samo njegov način da preispituje stvarnost prošlosti i posledice koje ima po sadašnjost: *Stara vremena* (1971), komad koji Majkl Bilington, Pinterov biograf, naziva „delom divne elegične zaobilaznosti“, erotska je idila za Kejt, njenog muža Dilija i najbolju prijateljicu Anu. Delom je to takmičenje sećanja, delom kaleidoskop misterije i kratkih prizora iz Londona – filozofi iz paba poznatiji kao banda iz Edžver Rouda, rasturili su se – taj komad je istovremeno i slatka zamka za velike glumce i sjajno prividenje prošlosti i njenih mogućnosti. Kada je Dili pogledao pod Kejinu suknju u Krčmi putnika na-

mernika, da li je ona na sebi imala Anin donji veš? Da li je prijateljstvo između te dve žene bilo zavera kojoj Dili nije imao pristupa? Kao gledalac sklon razmišljaju možete to razmatrati do mile volje. Ali sve vreme znate da Pinter piše o konkretnim ljudima i konkretnim odnosima obavijenim oblakom dvosmislenosti koja čoveku ne da mira.

Dva primera Pinterovih otvorenije „političkih drama“ definitivno odražavaju njegovo bavljenje pitanjima ljudskih prava. *Još jedno pred odlazak* (1985) je surova jednočinka, u kojoj se pojavljuje neka vrsta šefa policije, koji svoj posao objašnjava kao čišćenje sveta za Boga i uporno ispituje jednog premlaćenog zatvorenika u modricama, u čiju kuću je provaljeno. Na gornjem spratu, još neki od njegovih momaka napastuju mu ženu. Od jezika tiranije Pinter je iskovao jedan novi komični dijalog. Igre moći i zasede za preuzimanje teritorije pomerali su se od soba ka zatvoru. A možda su i bile uvek iste. „Ko bi više voleo da budeš, ja ili ti?“ – pita siledžija; „Izabralo bih mene da sam na tvom mestu.“

U jednom od najupečatljivijih delova svog nobelovskog predavanja, Pinter se satirično ponudio da bude pisac govora predsedniku Bušu. Predložio je da održi govor koji počinje ovako: „Bog je dobar. Bog je velik. Moj Bog je dobar. Bin Ladenov je loš. Njegov Bog je loš. Sadamov Bog je bio loš, samo što ga on nije ni imao. On je bio varvarin. Mi nismo varvari. Mi ne skidamo ljudima glave(...). Mi smo jedno saosećajno društvo. Mi saosećajno ubijamo ljudе na električnoj stolici i saosećajno im dajemo smrtonosne injekcije.“

Porota kritičara, možda još veća povodom drame *Pepeo pepelu* (1995), komad o snu od sat vremena koji kombinuje seksualnu agresiju i zastrašujuće slike nacističkog genocida u još jednom brutalnom susretu između jedne figure koja ima vlast i žene koja je hipnotisana sećanjem na šarm svog ljubavnika, njegovu čeličnu pesnicu, na bebe otimane iz naručja majki na železničkoj stanici, ljudi koje uteruju u more gde ih polako prekriva plima, a „njihov prtljag pluta okolo na talasima“. Pinter je bio veoma dirnut biografijom

Alberta Spira koju je napisala Gita Sereni. Ima tu nekoliko iznenađujućih obrta, kao i izvesne uporne upečatljivosti i stvarnosti (ili privida) sna. U svom govoru Pinter je rekao da mu se činilo da se komad dešava pod vodom: žena koja se davi poseže ka nekim drugima, ali mora da umre, kao što su umrli i drugi; još jedna izgubljena prilika u pejsažu koji nestaje pod vodom.

Ne odričući se svog rada, čini se da Pinter izgleda pravi razliku između svog umetničkog rada i svog života kao građanina. A građanin, bez sumnje, odnosi prevagu nad umetnikom, kako njegov bes raste, a život mu se vidno gasi. Pošto je počeo tako što je o moci pisao na apstraktan način, čini se da istinu njegovog metaforičkog opusa prevazilazi istina političke stvarnosti. To je krajnje oštar završetak jednog stvaralačkog života visokog moralnog tona i retke osobnosti. Pinter sada, nažalost, zna kakav je svet i kakvi su političari: „Da bi se moć zadržala, neophodno je da ljudi ostanu u neznanju, da žive ne znajući istinu, čak ni istinu o sopstvenom životu. Stoga je ono što nas okružuje jedna ogromna tapiserija od laži, tapiserija kojom se hranimo”.

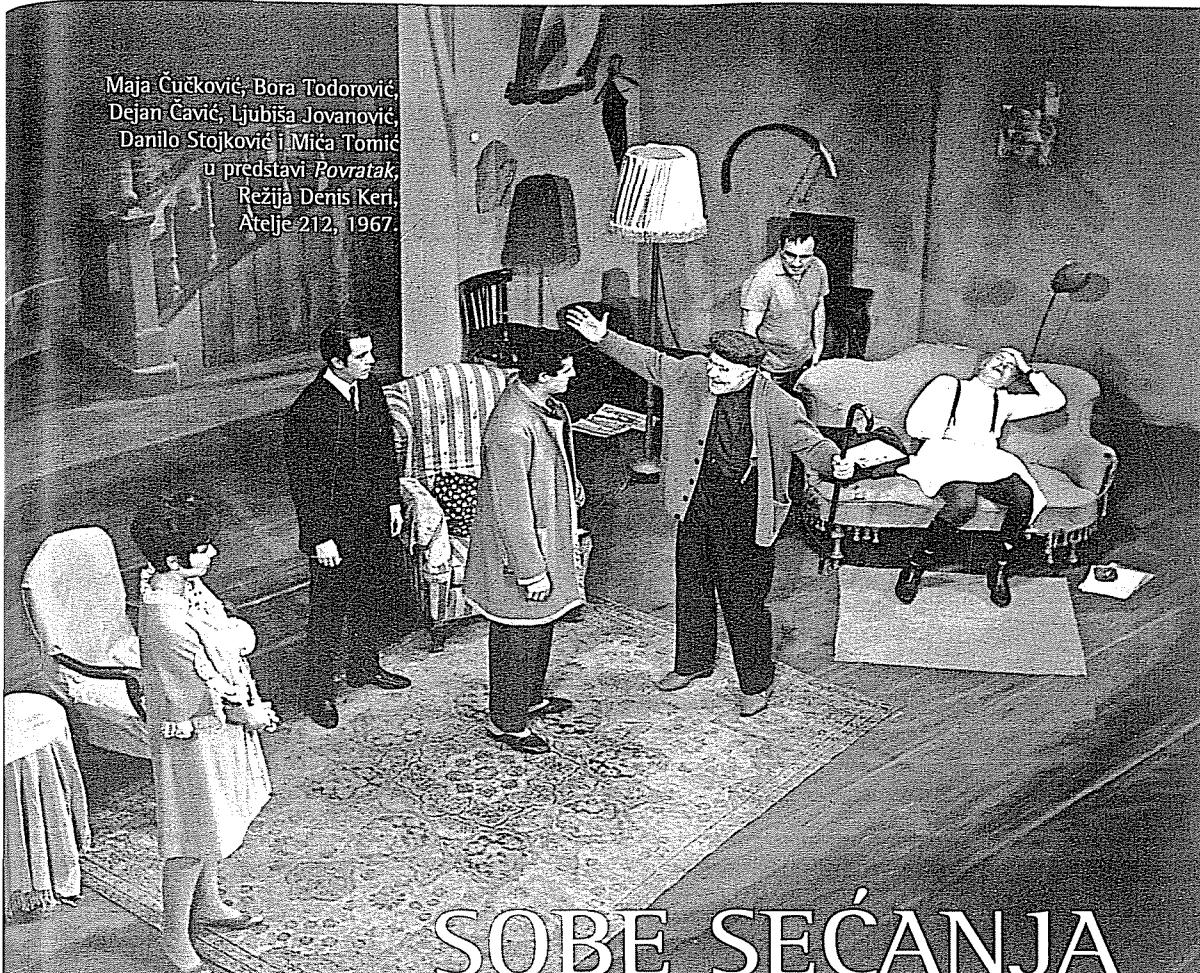
MAJKL KOVENI

Prevela s engleskog
IVANA ČORBIĆ

Napomena

Autor je bio urednik edicije *Pisci i glumci i pozorišni kritičar Fajnenšl tajmsa, Opservera i Dejli mejla*. Pored ostalog, napisao je kritičke biografije Megi Smit i Majka Lija, kao i istoriju Gradskog pozorišta Glazgov.

Maja Čučković, Bora Todorović,
Dejan Čavić, Ljubiša Jovanović,
Danilo Stojković i Mica Tomić
u predstavi *Rovratak*,
Režija Denis Keri,
Atelje 212, 1967.



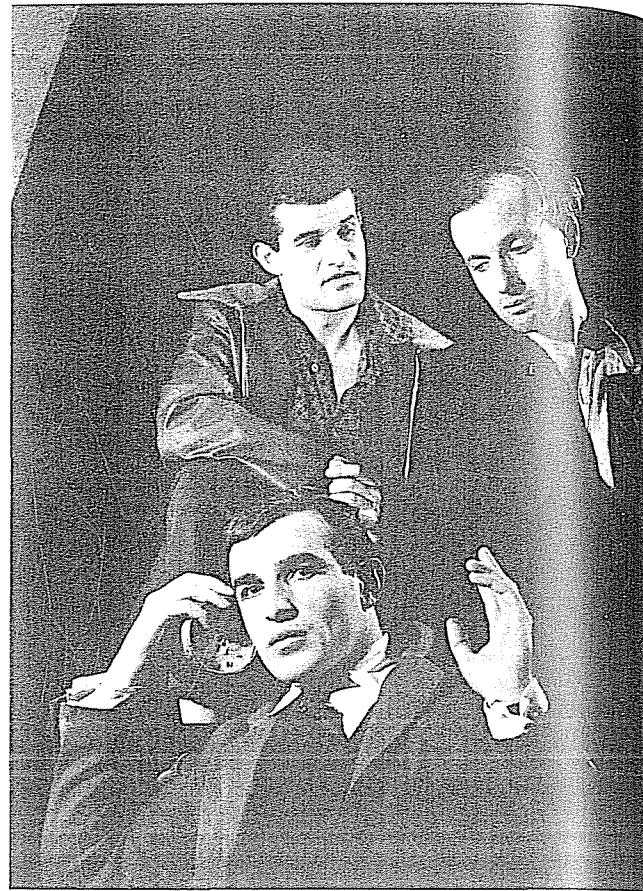
SOBE SEĆANJA

Jednom (ne)prilikom, pre mnogo godina, Harold Pinter se upleo u javnu raspravu o pozorištu i, na pitanje novinara o čemu je reč u njegovim komadima, odgovorio »o lasici ispod vitrine sa pićem«, da bi, u kasnijim *svedočanstvima*, tvrdio da je izrečena opaska služila samo da osujeti i dodatno »frustrira znatiželjne novinare«¹. Kakve god Pinterove namere bile, kako u ranijim *provokacijama* tako i u kasnijim *apologijama*, pomenuta, tendenciozno kriptična i beskrajno duhovita metafora vajdovske provenijencije sugerše središnju osobenost njegove poetike – *nedokučivost*.

¹ Detaljniju eksplikaciju Pinterove apologije sopstvene provokacije videti u: Gussow, Mell, »A Conversation (Pause) with Harold Pinter«, *The New York Times Magazine*, December 5, 1971, 42.

Ova eluzivna, ali ništa manje sugestivna, priroda njegovog stvaralaštva postala je predmet akademskog izučavanja širom sveta, jer, čini se da nekako paradoksalno, literarni fenomen Pinter zahteva analizu u isto meri u kojoj njegovi škrți odgovori, potpisani namerom nesuvršenošću, kastriraju potencijalne analitičare njegovog dela. Možda bi, upravo stoga, bilo uputnije da sam fenomen (ili, tačnije, enigmu?) rastumačimo tako što ćemo ponajpre dešifrovati *lirsку* metaforu, imajući u vidu nimalo beznačajne rane Pinterove poetske aspiracije², na tragu Ezre Paunda i Dilena Tomasa. Opaska o lasici ispod vitrine, koja ne prestaje da nas opseđa, dakle, uskraćuje nam direktnu informaciju, ali istovremeno pobudjuje radoznalost i zahteva da se, barem na trenutak, zapitamo šta ista evocira?! Ako vitrina sa pićem (*cocktail cabinet*) asocira na vulgarne rituale i pseudootmenost savremenog srednjoklasnog života, tada lasica, koja začudno i pomalo zlehudo viri ispod narečenog elementa nameštaja, jasno sugeriše da nasilje i bestijalnost prečesto vrebaju ispod površine društvenih politura, kao i nas samih.

Ovako sagledana, pinterovska metafora neosporno determiniše njegov dramski opus na isti način na koji su svetski afirmisani kritičari, teoretičari, akademici, listom namereni da nam pruže što relevantniji uvid u eluzivni kvalitet Pinterovog lika i dela, konstruisali svojevrsni vokabular u kojem Pinter predominantno figurira kao pridev (*pinterovski/pinteresque*, *pinterovska pauza/pinter pause*), ali i kao rodonačelnik novog podžanra, dramskog derivata prethodnog: *komedije pretnji /comedy of menace* (u engleskom, potonja odrednica jasno implicira igru reči sa najomiljenijim engleskim podžanrom, *komedijom naravi/comedy of manners*). Ali, unikatne osobenosti njegovog stila (misteriozna poteškoća u verifikovanju dogadjaja, očigledno bizarno ponašanje likova u drami, koji često vrludaju između psihološke i simboličke ravni komada, neposredna sveprisutnost opasnosti, tišine, pauze i je-

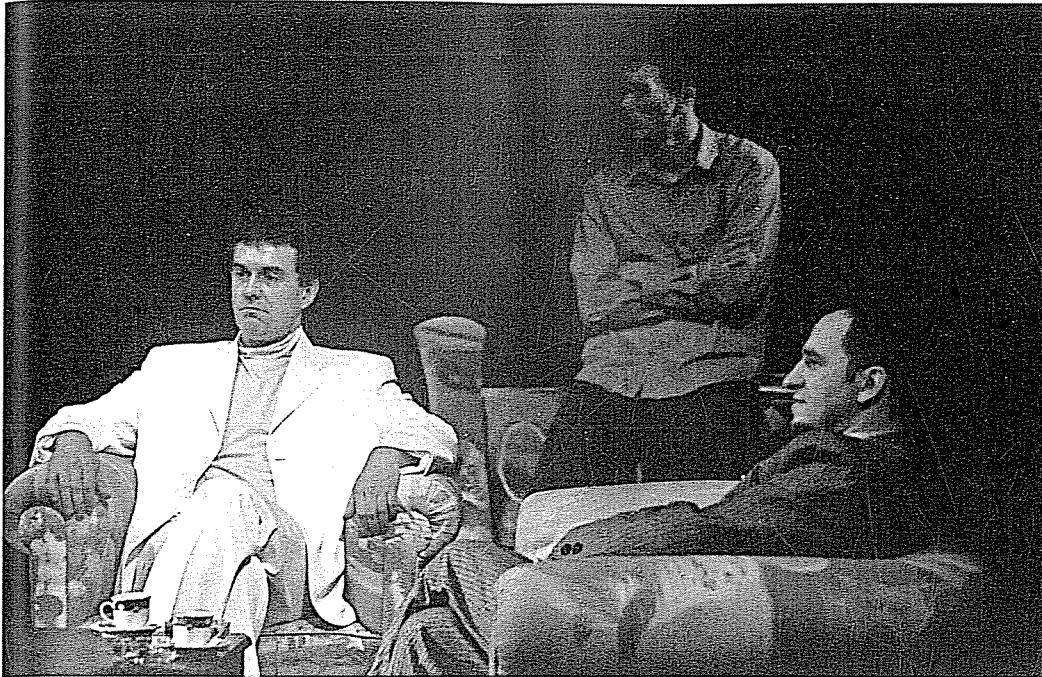


Bekim Fehmiu, Dejan Čavić
I Miliutin Butković
u predstavi *Nastojnik*.
režija Arsa Jovanović
Atelje 212. 1960.

zičke specifičnosti...) ne čine suštinu Pinterovog stvaralaštva. One su pre sredstva nego ciljevi. One nam pomažu da pažnju konačno usredstavimo na taj zagonetni, a neistraženi prostor ispod vitrine sa pićem odakle lasica viri.

Da bismo dobili precizniji uvid i bolje shvatili prirodu ove *delikatne zverke*, moramo imati u vidu, pre svega, dramski materijal od koga je satkan Pinterov svet.

² Pinter je započeo karijeru kao repertoarski glumac (pod pseudonimom Dejvid Baron) a povremeno je i objavljivao poeziju (pod pseudonimom Harold Pinta) u časopisima skromnijeg formata i reputacije. Gluma mu je omogućila da stekne neophodan uvid u sve tanane pojedinosti pozorišnog zanata, a poezija podarila moć precizne jezičke artikulacije.



Aleksandar Alač, Nenad Jezdić i Branislav Tomašević u predstavi *Povratak*, režija Nikita Milivojević Zvezdara teatar 2003.

Prvi i očigledni motiv na kome počiva Pinterovo stvaralaštvo je svojevrstan *setting* (okruženje, milje) u koji smešta svoje likove – soba. Sam Pinter u jednom od intervjua, koje inače nerado daje, priznaje da je *generišuće iskustvo* za pisanje nekoliko komada stekao posmatrajući ljude zatvorene u sobi, jedne s drugima: »Kročio sam u sobu i ugledao jednu osobu kako стоји, a drugu kako седи, i nekoliko nedelja kasnije napisao sam dramu *Soba*. Potom sam ušetao u drugu sobu, video dvoje ljudi kako sede, i nekoliko godina kasnije napisao sam *Rodjendan*. Otvorio sam vrata i treće sobe i video dvoje ljudi kako stoje, i napisao sam *Nastojnika*.«³

Bez obzira na suri i pomalo apsurdni način kojim se služi u *licitranju* uporišta sopstvene inspiracije, jasno je da za Pintera »sobe« predstavljaju svojevrsnu blokadu-barikadu od difuznih zahteva spoljašnjeg sveta. Mnogi

savremeni komadi, smatra Artur Ganc⁴, samim tim što reflektuju savremeno društvo, zaista se odigravaju u sobama i veoma često sama prostorija (soba) postaje signifikantni dramaturški element, kao što je to slučaj sa Sartrovim komadom *Iza zatvorenih vrata*, gde soba u paklu opredmećuje sile koje Sartrove junake drže u stupici istih onih bezizlaznih identiteta i odnosa koji su ih proganjali i za života. U Pinterovom slučaju, sobe repetitivno i gotovo regularno egzistiraju kao krucijalna dramaturška komponenta: one postaju sigurno sklonište, poslednje utočište individua progonjenih surovošću savremenog društva. Baš kao što se žitelji Eliotove *Puste zemlje* pribjavaju *okrutnih aprilskih* kiša koje prete da ugroze spiritualnu zimu u kojoj žive, i fokalni likovi Pinterovih drama često otkrivaju da njihovim izolovanim svetovima takodje preti opasnost u

³ »Writing for Myself« (Intervju sa Ricardom Findlaterom), *Twentieth Century*, CLXIC, (February 1962), 174.

⁴ Ganz, Arthur, *Pinter: A Collection of Critical Essays* (edited by Arthur Ganz), Prentice-Hall, Inc., A Spectrum Book, Englewood Cliffs, N.J., 1972.

vidu invazije neke vitalne, misteriozne, elementarne sile. Apstrahujući sve razlike koje distanciraju Eliota od Pintera i vice versa, oba pomenuta pisca zanimaju upravo sudsbine *onih* koji se pred zahtevima svakodnevice povlače u predele, odnosno sobe, ledene, protективне sterilnosti. Ali, sobe (svakako, manje u svojstvu arhitektonске jedinice, a više kao svojevrsna substitucija dotrajalog emocionalno-bihevioralnog identiteta) ne nude Pinterovim likovima samo trenutnu zaštitu; štaviše, one su specifični portalni za ulazak (beg, izmeštanje) u svet apsolutne inercije i još trenutnijeg samozaborava, što svakako implicira poricanje nekog aspekta egzistencije (uglavnom sadašnjeg).

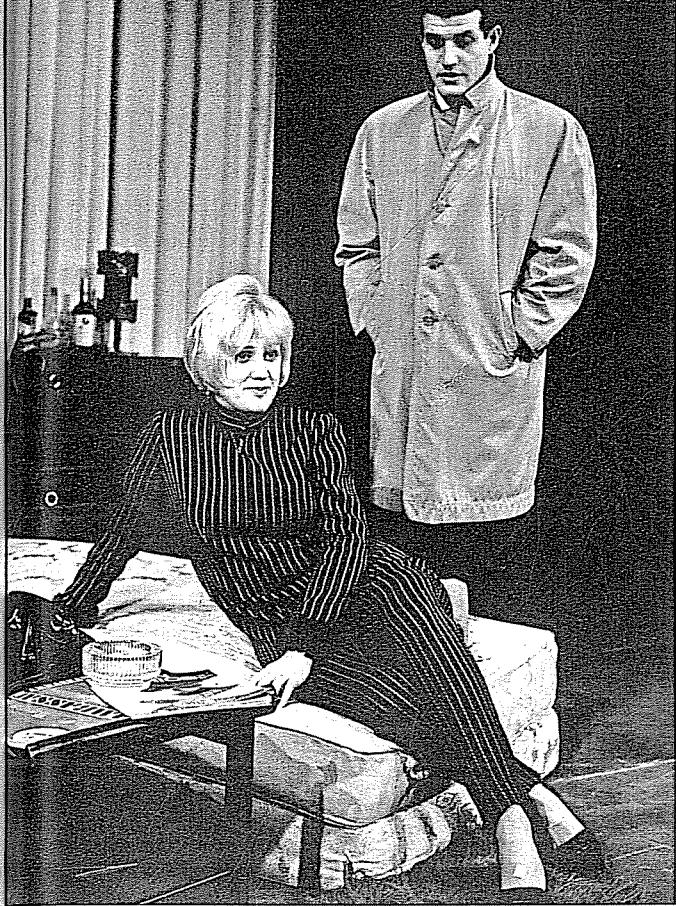
Tako dolazimo i do drugog dominantnog motiva koji provejava gotovo kroz svaku poru Pinterovog dramskog korpusa – sećanja/pamćenja: svi pojavnici (kao i oni zapreteni) oblici pinterovske egzistencije progonjeni su sećanjem (kako delimično iskrivljenim, tako i sasvim imaginarnim) na neki tamo davno iščezli svet u kome je, baš kao i u sobama (kapljama sveta sećanja), sve bilo jasno i nepromenljivo, a svi sigurni i zaštićeni. Međusobno preplitanje ovih motiva, što predstavljaju okosnicu kako Pinterove poetike tako i ove analize, evidentno je već u njegovom prvom kratkom komadu *Soba* (*The Room*, 1957): bekrajno efektnoj drami, u čijem središtu zatičemo savim otudjenu junakinju, koja je (baš kao i prostor u kojem živi) izložena stalnoj invaziji posetilaca, što kulminira u sceni sa slepim crncem koji donosi poruku da se ona vrati kući. Bazični obrazac ponavlja se (uz fascinantne varijacije) u Pinterovoj prvoj celovečernjoj drami *Rodjendan* (*The Birthday Party*, 1960). U ovom slučaju, odbeđlog Stenlija, koji se od porodice i sveta skrio u sobu i svet prljavih pansiona na moru, pronalaze dva čudna posetioca, Goldberg i MekKen, predstavnici zloslutno-bezimene organizacije. U Stenlijevim seća-

njima na dane kada je radio kao koncertni pijanista, iako nikada ne saznajemo da li je on to zaista bio, razaznajemo karakterističnu pinterovsku notu: čežnju za izgubljenim Edenom – idealnim skloništem od nesigurne i preteće sadašnjosti.⁵

Uistinu, životom Pinterovih junaka suvereno vlada sećanje na prošlost i, koliko god kolebljivo i nepouzdano bilo, ono poseduje zloslutnu snagu u oblikovanju sadašnjosti. Ova impozantna ibzenovska tema – težine/bremena prošlosti – zablistaće u znatnijoj meri u Pinterovoj drami *Povratak*, gde u nostalgičnoj rekapitulaciji negdašnjih dana u Londonu, Rut oseća kako je prošlost takoreći vuče, priziva natrag. (Likovi iz prošlosti prisutni su, dakako, i u prethodno pomenutim komadima, s tom razlikom što prošlost per se nije u toj meri tematski elaborirana.) U kasnijim dramoletim *Pejsaž*, *Tišina* (*Landscape, Silence*, 1969) Pinter ponovo proučava temu, da bi je tek u *Starim vremenima* razvio kao središnji motiv celovečernje drame.

No, pre nego što se detaljnije pozabavimo problemom sećanja u ovom komadu, pomenimo i pomalo diskutabilnu kritičku valorizaciju *Nastojnika* (*The Caretaker*, 1960), koji je u tesnoj vezi sa gorenavedenim. Kritičari će mahom isticati da presudni kvalitet ove priče o propalici koga udomljava benevolentni umobolnik, a koga će pridošlica pokušati da okrene protiv zlog i pametnijeg brata, jeste pinterovska maestralna dijaloška ekvilibrastika: jezik autobusa i jeftinih kafea, prepun pauza, repeticija i skrivenih želja, izdignutih na nivo poezije. Međutim, u pitanju je, pre svega, oštra, nepravedno prenebregnuta dramska opservacija o moći i fantazijama (irealnim, nepraktičnim snatrenjima), o želji za dominacijom i ljudskoj potrebi za iluzijom, što je, reklo bi se, jednak validan razlog zašto se ovaj komad i dalje uspešno igra širom sveta. Ali, tek nakon komada *Povratak* (*The Homecoming*, 1965),

⁵Ovaj komad je, bez sumnje, i politička metafora opresivnog sistema – ugnjetavanog pojedinca, što i ne čudi, imajući u vidu da je i sam Pinter u svojoj mladosti rizikovao da bude utamničen zbog gradjanske neposlušnosti. Pinterova rana fascinacija politikom takođe je vidljiva u komadu *Staklenik* (*Hothouse*, 1980), glavoboljne crne komedije čija je radnja smeštena u državnoj bolnici u kojoj su neistomišljenici i nekonformisti registrovani kao mentalno oboleli pacijenti. Kako je to kad vam neko oduzme identitet a samim tim i ukine pravo na sećanje, Pinteru će veroma brzo postati jasno: napisana još 1958. godine, pomenuta drama, je svoju prazvedbu doživelu tek u osamdesetim.



Ružica Sokić i Dejan Čavić
Ljubavnik,
režija Aleksandar Đorđević i Nikola Veselinović
Atelje 212, 1966.

koji će kritičari Oberučke iskoristiti da Pinteru dodele *prestiznu titulu* dramatičara *socijalne evidencije*, dakle, autora koji se odriče sopstvene omniscientnosti i moralisanja a gledaocu prepušta da donosi etičke kvalifikacije, interpretacije i moguća razrešenja, stvaraštvo dotičnog autora doživeće preobražaj na formalnom planu. Naime, Pinter napušta okvire prividnog realizma i predstavlja nam destilovanje radove u kojima

se napokon vraća temama koje su ga oduvek opsedale: vremenom, sećanjem i snagom prošlosti u odnosu na sadašnjost.

U *Starim vremenima* (*Old Times*, 1971), Dili i Ana bore se za Kejtinu naklonost (ili, tačnije, oko toga ko će je posedovati, muž ili njena najbolja drugarica). Ali, oružje koje biraju nalazi se u *fundusima* same reminiscencije: čak i naoko nebitni detalji kao što je utvrđivanje *činjeničnog stanja* s kim je zapravo Ana gledala film, postaju suština borbene taktike. U jednom trenutku Ana sentenciozno izražava ideju-vodilju samog komada: "Ima stvari kojih se čovek seća iako se nikad nisu dogodile. Imat će stvari kojih se sećam, a koje se nikad nisu dogodile, ali dok ih se sećam, one se dešavaju."⁶ Na bilo kom nivou da posmatramo *Stara vremena*, tema nepouzdanosti pamćenja nameće se kao dominantna, što je, za uzvrat, povezuje sa jednom od glavnih preokupacija savremene evropske literature, problemom ljudskog identiteta, problemom ličnosti i problemom krajnje suštine. Precizno dijagnostikujući njenu problemsku kauzalnost i ontološku pregnantnost, Martin Islin se s pravom pita: » Koliko su tačna naša sećanja? Zar nije činjenica da težimo da se sećamo onoga čega želimo da se sećamo, onoga što smatramo važnim u sadašnjem trenutku? Zar ne zaboravljamo, ili suzbijamo, neprijatni deo našeg postojanja prošlog? I zar tokom godina ne precišćavamo i ne poboljšavamo svoju prošlost u sećanju tako da ona postaje više deo zamišljene nego objektivne stvarue *personae* maske koju bismo mi želeli da imamo, ili koju treba da prikažemo u ovom trenutku. (...) Drugim rečima: zar nije u bilo kom trenutku naša prošlost, kako nam se to čini u sećanju, samo funkcija, rezultanta naših sadašnjih potreba i sadašnje situacije?«⁷ Pinter, dakle, postavlja ovaj problem proverljivosti našeg pravog objektivnog bića u središte svojih preokupacija. U *Starim vremenima*, kao i u nekim drugim dramama (*Kolekcija*, *Pejsaž*, *Tišina*), štaviše, različite

⁶ 'There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.'

⁷ Videti predgovor Martina Islina u *Harold Pinter: Pet drama*, Nolit, Beograd 1982, ili Esslin, Martin, *Pinter the Playwright*, Methuen, London 1992.

verzije prošlosti, različita sećanja na ono što su morali da budu isti dogadjaji, postaju oružje u maskiranom a kontinuiranom obračunu. Bilo koja verzija prošlosti na kraju preovladala, bilo da je objektivno istinita ili ne, doneće pobedu osobi koja ju je obznanila.

U narednoj, daleko kompleksnijoj i svakako mračnijoj drami *Ničija zemlja* (*No Man's Land*, 1975), svedoci smo neobičnog odnosa između bogatog samozgnanog pisca Hersta, invalida progonjenog prošlošću, i »boemskog leptira« Spunera, koji ne poseduje fiksni identitet već po potrebi iznova kameleonski izmišlja sebe. I kada u drugom činu Herst iznenada prepoznaće u Spuneru, koji mu je u prvom činu izgledao kao potpuni stranac, izgubljenog druga iz mladosti, vraćamo se u svet *Starih vremena*, u duel stvarnih ili izmišljenih sećanja na nestalu pastirsku Englesku iz prošlosti, sa idiličnim travnjacima, piknicima i čajankama u elegantnim letnjim haljinama, ali i svet, podseća nas Islin, nestalih, stvarnih ili izmišljenih, seksualnih moći i neustrašivih ljubavnih podviga... Dok u Ibzenovoj dramaturgiji prošlost možda asocira na teskobni ali jasno omedjeni nordijski krajolik koji nam omogućava

izvesno i progresivno putovanje do nekog stepena prosvetljenja, kojem se pak naseljenici Eliotove *Puste zemlje* oštro protive, kod Pintera svet prošlosti (baš kao i sećanja) neizostavno figurira kao nepregledno, maglovito pustopolje koje sporadično posećujemo, vraćajući se sa fragmentima uvida ili kontradiktornom informacijom, jednakozbunjujućom koliko i iluminativnom.

Ovogodišnji dobitnik Nobelove nagrade za književnost, Harold Pinter, koji je pre nekoliko meseci ušao u drugu polovinu osme decenije svog života, dovoljno je star i mudar te shvata u kojoj meri su *sobe sećanja* večno opskurna prostranstva kojima se čovek, iako u njima ne nalazi rešenje, neumitno vraća. Ako u nekoj od njih i naletimo na lasicu kako zlehudo viri ispod vitrine sa pićem, neka nas to i ne čudi; ona je, konačno, tu ne bi li nas podsetila⁸ da se nalazimo na tački beskrajne neizvesnosti, mestu gde se postavljaju kručajalna pitanja i donose bitne životne odluke, dok odgovore na mnoga od njih, baš kao i u slučaju Pinterovog stvaralaštva, nikada nećemo dobiti.

PERIŠA PERIŠIĆ

⁸ Lasicica kao simbol prevejanosti, ali i živa metafora reminiscencije na maligno-korozivnu ljudsku prirodu, koja, kao i sećanje, ima varljivi rok trajanja, može da elegantnim falsifikovanjem sopstva da inficira, a samim tim i uništi, autentično poverenje ljubavnika, dugogodišnja prijateljstva, mladalački idealizam, pa čak i predstavu pojedinca o samom sebi.

PINTER NA NAŠIM SCENAMA

Nobelova nagrada za književnost se gotovo redovno dodeljuje preko sto godina, tačnije od 1901. Do danas je dodeljena 98 puta (izuzetak su godine 1914, 1918, 1935, 1940, 1941, 1942. i 1943, kada zbog rata ili preglasavanja nije dodeljena). Retko tu čast imaju dramski pisci: *Meterlink* (1911), *Hauptman* (1912) – za prozu, *Šo* (1925), *Pirandelo* (1934) – za prozu, *O' Nil* (1936), T. S. Eliot (1948) – za poeziju, Kami (1957) – za prozu, Sartr (1964) – za prozu, *Beket* (1968), Dario Fo (2003) – za prozu, Jelinek (2004) – za prozu i *Pinter* (2005). Tako možemo reći da je Harold Piter tek peti dramski pisac koji je dobio Nobelovu nagradu za dramski književni rod.

Jedan od najznačajnijih savremenih dramskih pisaca sveta rođen je 10. oktobra 1930. u radničkom delu Londona – Hakniju. Otac mu je bio krojač portugalsko-jevrejskog porekla. Glumu je studirao na Londonskoj akademiji za dramske umetnosti (London's Academy of Dramatic Art), koju je napustio posle dve godine. Upisuje se u Centralnu školu za govor i dramu (Central

School of Speech and Drama), ali ubrzo i nju napušta. U periodu 1948 – 1949. dva puta izlazi pred sud zbog odbijanja da služi vojni rok. Karijeru glumca (1951 – 1957) započinje pod pseudonimom Deјvid Baron; sedam godina glumi u različitim putujućim pozorišnim trupama i provincijskim repertoarskim pozorištima, a onda, u svojoj 27. godini, piše prvu dramu *Soba* (*The Room*).

Od 1957. do 2000. godine Pinter je napisao 43 drame, zajedno sa kratkim dramama.

Drame: *Soba* – *The Room* (1957), *Lift za kuhinju* – *The Dumb Waiter* (1957), *Rodendan* – *The Birthday Party* (1957), *Staklenik* – *The Hothouse* (1958), *Pepejava mrlja* – *A Slight Ache* (1958), *Nastojnik* – *The Caretaker* (1959), *U noći* – *A Night Out* (1959), *Noćna škola* – *Night School* (1960), *Patuljci* – *The Dwarfs* (1960), *Revija* – *The Collection* (1961), *Ljubavnik* – *The Lover* (1962), *Povratak* – *The Homecoming* (1964), *Čajanka* – *Tea Party* (1964), *Suteren* – *The Basement* (1966), *Pejsaž* – *Landscape* (1967), *Ćutanje* – *Silence* (1968), *Stara vremena* – *Old Times* (1970), *Monolog* – *Monologue* (1972), *Ničija zemlja* – *No Man's Land* (1974), *Izdaja* – *Betrayal* (1978), *Glasovi porodice* – *Family Voices* (1980), *Jedna vrsta Aljaske* – *Other Places – A Kind of Alaska* (1981), *Stanica Viktorija* – *Victoria Station* (1982), *Još jedno pred odlazak* – *One For The Road* (1985), *Gorštački jezik* – *Mountain Language* (1988), *Novi svetski poredak* – *The New World Order* (1991), *Vreme zabave* – *Party Time* (1991), *Mesečina* – *Moonlight* (1993), *Pepeo pepelu* – *ashes To Ashes* (1995), *Proslava* – *Celebration* (1999), *Uspomene iz prošlosti* – *Remembrance of Things Past* (2000).

Kratke drame: *Cmo i belo* – *The Black and White* (1959), *Muka sa rečima* – *Trouble in the Words* (1959), *Zahtevam prekid* – *Request Stop* (1959), *Poslednja šetnja* – *Last to Go* (1959), *Specijalna ponuda* – *Special Offer* (1959), *To je tvoja briga* – *That's Your Trouble* (1959), *To je sve* – *That's All* (1959), *Intervju* – *Interview* (1959), *Moličac (Kandidat)* – *Applicant* (1961), *Razgovor troje* – *Dialogue Three* (1969), *Noć* – *Night* (1969), *Precizno* – *Precisely* (1983).

DRAME HAROLDA PINTERA NA SCENAMA SRBIJE I CRNE GORE:

NASTOJNIK (*The Caretaker*), Atelje 212 (Zgrada Borbe), 10.10.1960.

R: Arsa Jovanović. I: Milutin Butković (Dejvis), Bekim Fehmiu, Danilo Stojković (Aston), Petar Banićević, Dejan Čavić (Mik).

Broj predstava: 85. Poslednja predstava: 20. 03. 1971.

PRIKAZI I KRITIKE:

Eli Finci, *Svet izvitoperenih likova*, Politika, 31. 12. 1960.

S. Selenić, *Harold Pinter, Nastojnik*, Borba, 31. 12. 1960.

Jovan Maksimović, *Dobra nova imena*, Večernje novosti, 05. 01. 1961.

D. G., *Uspeh mlađih*, Telegram, 06. 01. 1961.

M., *Delo i izraz – Harold Pinter*, Nastojnik, 10. 01. 1961.

Vladimir Stamenković, *Sumorna alegorija Harolda Pintera*, Književne novine, 13. 01. 1961.

Vuk Krmjević, *Drugi festival malih scena...*, Izraz, br. 4/5, 1961.

OSTALE POSTAVKE:

Pokrajinsko narodno pozorište Priština – Drama na albanskom jeziku, 15. 06. 1985.

R: Muhamet Ćena. I: Adem Mikulovci (Mik), Dibran Tahiri (Aston), Ekrem Taraku (Dejvis).

Narodno pozorište Kikinda, 13. 03. 1988.

R: Dragan Ostojić.

Broj predstava: 15. Poslednja predstava: 2005.

LJUBAVNIK (*The Lover*), Atelje 212, 28. 07. 1966.

R: Aleksandar Đorđević i Nikola Veselinović. I: Dejan Čavić (Ričard), Ružica Sokić (Sara).

Broj predstava: 35. Poslednja predstava: 23. 10. 1968.

PRIKAZI I KRITIKE:

Slobodan Selenić, *Pinterov avangardni vodvilj*, Borba, 20. 12. 1966.

Vladimir Stamenković, *Imitacija pozorišta*, NIN, 25. 12. 1966.

D. Gajer, *Jedna Ružica ali tuce žena...*, Politika ekspres, 17. 12. 1966.

Đorđe Đurđević, *Glumačko nadigravanje*, Večernje novosti, 19.12. 1966.

Petar Volk, *Bela mačka*, Književne novine, 24. 12. 1966.

OSTALE POSTAVKE:

Narodno pozorište Timočke krajne, Zaječar, 19. 12. 1978.

R: Nebojša Bradić. I: Milan Svilar (Ričard), Branislava Šukletović (Sara).

Novosadsko pozorište, 05. 05. 1995.

R: Eva Balaš – Petrović. I: Iren Abraham (Sara), Frideš Kovač (Ričard).

Pozorište mlađih (Večernja scena) , Novi Sad, 01. 03. 1997.

R: Marko Ružić. I: Slobodan Ninković (Ričard), Olja Lopušinski (Sara).

Teatar "Joakim Vujić", Kragujevac, 14. 06. 1997.

R: Dragan Jakovljević. I: Danijela Tomović (Sara), Dejan Cicimilović (Ričard).

Bitef teatar – Beograd, 09. 10. 1999.

R: Milorad Milinković. I: Milan Čučilović (Ričard), Sandra Nogić (Sara).

REVIJA (*The Collection*), Atelje 212, 18. 12. 1966.

R: Aleksandar Đorđević. I: Milutin Butković (Hari), Dejan Čavić (Džems), Ružica Sokić (Stela), Vladimir Popović (Bil).

Broj predstava: 24. Poslednja predstava: 23. 10. 1968.

PRIKAZI I KRITIKE:

videti pod: *Ljubavnik*, Atelje 212, 1966.

POVRATAK (*The Homecoming*), Atelje 212, 08. 11. 1967.

R: Denis Keri. I: Ljubiša Jovanović (Maks), Bora Todorović (Leni), Mića Tomić (Sam), Danilo Stojković (Džoj), Dejan Čavić (Tedi), Maja Čučković (Rut).

Broj predstava: 27. Poslednja predstava: 29. 03. 1969.

PRIKAZI I KRITIKE:

Slobodan Selenić, *Povratak čemu?*, *Borba*, 11. 11. 1967.

Petar Volk, *Povratak, Književne novine*, 11. 11. 1967.

Muharem Pervić, *Povratak u zavičaj, u divljinu, Politika*, 14. 11. 1967.

Vladimir Stamenković, *Više od parodije*, *NIN*, 19. 11. 1967.

Žarko Jovanović, *Drama otudenog sveta, Večernje novosti*, 09. 11. 1967.

Milosav Mirković, *Kakav otac, takav sin, Politika ekspres*, 10. 11. 1967.

OSTALE POSTAVKE:

Narodno pozorište Užice, 21.02. 1980.

R: Risto Majstorov. I: Radoslav Simić (Maks), Tomislav Janić (Semi), Nikola Rodić (Tedi), Dušan Đorđević (Leni), Ljubivoje Marković (Džoj), Nevenka Novović (Rut).

ROĐENDAN (*Brthday Party*), Atelje 212, 10. 01. 1972.

R: Dejan Čavić. I: Danilo Stojković (Pit), Mira Banjac (Meg), Petar Kralj (Stenli), Mirjana Pejić (Lulu), Vlastimir Stojiljković (Goldberg), Milutin Butković (MekKen).

Broj predstava: 32. Poslednja predstava: 09. 12. 1973.

PRIKAZI I KRITIKE:

Milosav Mirković, *Rodendan u pustinji, Politika ekspres*, 13. 01. 1972.

Muharem Pervić, *Priča o beloj vrani i crnom jatu, Politika*, 13. 01. 1972.

Vladimir Stamenković, *Zagonetka sa dva lica*, *NIN*, 16. 10. 1972.

Feliks Pašić, *Kad odvode Stenlija, Borba*, 18. 01. 1972.

OSTALE POSTAVKE:

Narodno pozorište, Subotica – Drama na mađarskom jeziku, 26. 05. 1986.

R: Laslo Pataki I: Andraš Buboš (Pit), Kornelija Boroš-Tapai (Meg), Laslo Boroš (Stenli), Edit Farago (Lulu), Levente Torkolji (Goldberg), Rafael Arčon (MekKen).

Narodno pozorište, Subotica – Drama na srpsko-hrvatskom jeziku, 24.01. 1978.

R: Marijan Bevk. I: Ivan Jakočević (Pit), Katarina Bačlija (Meg), Petar Radovanović (Stenli), Snežana Bećarević (Lulu), Milan Marodić (Goldberg), Radiša Vučković (MekKen).

IZDAJA (*Betrayal*), Atelje 212, 23. 01. 1980.

R: Vida Ognjenović. I: Đorđe Jelisić (Robert), Jelisaveta Sablić (Ema), Vlastimir Stojiljković (Džeri), Branislav Vujović (Šef restorana), Branko Petković (Barmen), Tanja Pavlović (Šarlota), Vladislav Mihailović (Sami), Borislav Mihailović (Momak).

Broj predstava: 22

PRIKAZI I KRITIKE:

Avdo Mujčinović, *Odličan trio, Politika ekspres*, 20. 01. 1980.

Milorad Vučelić, *Ma pusti to, Mladost*, 08. 02. 1980.

DAVNO NEKAD (*Old Times*), SNP, Novi Sad, Scena Ben Akiba, 10. 11. 1972.

R: Nađa Bogdanović. I: Vlada Matić (Dili), Milica Klajić-Radaković (Kejt), Zaida Krimšamhalov (Ana).

Broj predstava: 7 (sa dve zatvorene predstave).

LIFT ZA KUHINJU (*The Dumb Waiter*), Atelje 212, 26. 05. 2000.

R: Nebojša Ilić i Bojan Žirović. I: Bojan Žirović (Ben), Nebojša Ilić (Gas).

Broj predstava: 7

OSTALE POSTAVKE:

Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 10. 12. 1992. (Naslov: *Egzekutori*)
R: Gojko Čelebić. 1: Slobodan Marunović (Ben), Budimir Sekulović (Gas).

PARTY TIME (*Vreme zabave*), Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 07.10. 2000.

R: Edvard Miler. 1: Voja Brajović (Muškarac, Nikolas, Zatvorenik, Gavrin), Srđan Grahovac (Lajonel, Pomoćnik, Narednik, Teri Des, Viktor, Oficir), Mirko Vlahović (Čovek sa tamnim naočarima), Varja Đukić (Džila, Mlada žena, Dasti), Đurđija Cvetić (Starija žena, Melisa), Draško Vlahović (Niki, Džimi).

PRIKAZI I KRITIKE:

A. Radulović, *O nasilju iz tri ugla*, *Pobjeda*, 30. 09. 2000.

Ž. Jovanović, *Sestra Batrićeva i deca pakla*, *Blic*, 15. 01. 2001.

A. Milosavljević, *Rekvijem za 20. vek*, *Mobilart*, br. 5, Podgorica 2001.

Poslednja premijera Pinterovog komada zbilala se u Beogradu i, ponovo, gotovo simbolično, *Povratak*.

POVRATAK (*The Homecoming*), Zvezdara teatar, 08. 10. 2003.

R: Nikita Milivojević. 1: Bora Todorović (Maks), Nenad Jezdić (Leni), Vlastimir – Đuza Stojiljković (Sam), Branislav Tomašević (Džoj), Aleksandar Alač (Tedi), Nataša Ninković (Rut).

Broj predstava: 19. Poslednja predstava: 12. 03. 2004.

PRIKAZI I KRITIKE:

Ivan Medenica, *Umetnički teatar, Vreme*, 16. 10. 2003.

Vladimir Stamenković, *Ograničavajući faktor*, NIN, 16. 10. 2003.

Željko Jovanović, *Ljupko lice zla*, *Blic*, 10. 10. 2003.

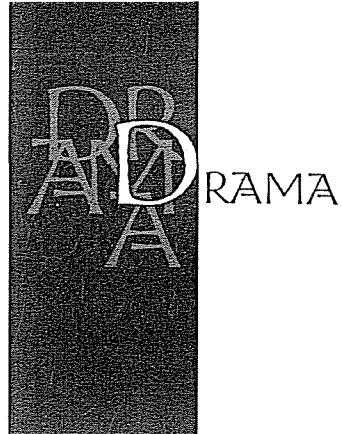
Dragana Bošković, *Parodija na tuđe gradanske odnose*, *Politika ekspres*, 13. 10. 2003.

Đorđe Lazin, *Od apsurda do praznine*, *Danas*, 18. 06. 2004.

Na profesionalnim scenama Srbije i Crne Gore izvedeno je devet (21 postavka), od 43 Pinterove drame.

Na amaterskim scenama Srbije i Crne Gore drame Harolda Pintera su izvođene često, naročito komadi *Ljubavnik* i *Lift za kuhinju*.

Momčilo Kovačević



Filip Vujošević

ХАЛФЛАЈФ

(У нади да ће у Србији
бити још mnogo ratova.
Između generacija.)

Beograd, 2004.

Po želji autora, naslov drame štampan je ciriličnim pismom.

Likovi:

KRIVI, 23

MILA, 18, njegova devojka

MILENICA, 14, Milina sestra

BOLE, 27, radi u PC igraonici

KILER ZVEZDARA, 25

*Dešava se u Beogradu, u metro stanici
"Vukov spomenik", ovih dana.*

0.

(Nema nikoga na sceni.)

GLAS KRIVOG: Znači, samo jednom u životu sam zaklô nekog lika. I naravno da je osećaj bio neverovatan. I naravno da sam imao utisak da se dešava nešto novo, nešto bitno. Najbolji sam. Najjači sam. Niko mi ništa ne može. Nikada. I sada će morati da nauče da me malo više poštju ... Uvek su pričali da je ludilo kada to prvi put uradiš. I naravno da bi' uživô kad bi' ponovo to uradio. Samo više nikad nisam imô priliku. Ali sigurno hoću. Ne zvao se ja Krivi.

1.

(Milenica, sama na sceni.)

MILENICA: Ovo leto je najbolje leto u mom životu. Znaš ono, kad će ti biti žao kad se završi i svako ode svojim putem i zabije se u svakodnevne stvari kao što su: jesen, zima i ostalo. Ove godine nisam pala na popravni iz hemije, i uspela sam da upišem srednju ekonomsku. Zajebavanje je do jaja. Mila je počela da me vodi sa sobom u grad. Smuvala se sa Krivim. I sad, tamo kod Vuka, ima ona metro stanica. Jedino nema pravog metroa. Bole tvrdi da to nije pravi metro. Samo lokalci koji voze do buvljaka. I na jednom i na drugom kraju linije je po buvljak. I ima tržni centar u kome никада nije htio da otvori radnju, jer nema rezona. Čak i ovi što idu na buvljak ne znaju da se iza belih vrata nalazi ceo jedan svet. O ovima što nikada ne silaze

u stanicu da i ne govorim. Tačno između perona i garaže. E, tu mi izlazimo. Zbog Krivog. Jer su se tamo otvorile igraonice, to jedino tamo ide. Bole tvrdi da tamo ima ukupno oko trista - četrsto kompjutera. A Krivi tamo visi po ceo dan. Igra Kauntere. Odnosno, Kaunter Strajk je puno ime igre, da budem precizna. Šesn'est protiv šesn'est. Teroristi i kaunterteroristi se rokaju jedni protiv drugih. Svako kreće iz svoje baze i onda se sretnu na sredini i tu se rokaju. Sa najrazličitijim oružjima. Ako imaš najviše ubistava, onda si najbolji na mapi. I posle pola sata promene mapu, pa iz početka. Izgleda da je do jaja. Ali Krivi je do jaja. I možda uđe u ekipu za turnir na Voždovcu. Pet na pet. Prva nagrada dvesta eura. I uglavnom tamo je do jaja. I društvo. Bole, Kiler Zvezdara, Krivi. I mnogo volim što se konačno družim sa starijima. Zato što su mnogo pametniji. I cela stanica je do jaja. I to je sagradio Sloba, još pre deset godina. Njegov sin je držô onaj Bambilend u Zaječaru.

(Dolazi Mila i prekida je.)

MILA: Nišu.

MILENICA: Da, Nišu.

MILA: Ne, Mladenovcu.

MILENICA: Da, Mladenovcu.

MILA: 'Ajde, glupačo, spremaj se. Idemo u grad. Čeka nas Krivi.

(Mrak.)

2.

(Mila stoji. Iza nje, Krivi sedi za kompjuterom, udubljen u igricu.)

MILA:

Mi Krivog ne zovemo Krivi zato što je on kriv. Mi ga zovemo Krivi zato što mu Boles uvek u zezanju kaže, ako nastaviš stalno da sediš za kompom i zabadaš Kauntere po ceo dan, iskrićeš se i postaćeš kô neki matorac. A Krivi je skroz prav. Za sada. I sjajno igra Kauntere. Svi kažu da postaje sve bolji i bolji. Pitanje je vremena kaće da postane najbolji. Sada kada je u igri i turnir, svi samo gledamo kako da mu pomognemo. I ja sam njegova devojka. Iako je stariji od mene pet godina. I do jaja je lep, meni bar.

3.

(Bole i Krivi u igraonici. Bole sedi na glavnom pultu, gde prima rezervacije i uplate za mesta za kompjuterom. Krivi stoji ispred i pruža Boletu video-kasetu.)

KRIVI: Vraćam ti 'nić.

BOLE: Je l' ti se svideo?

KRIVI: Onako. Dobar je ... Samo ona jedna scena. Njih petorica. I zar baš moraju da je biju?

BOLE: Daj bre, Krivi, to je samo pomnić.

(Pauza.)

KRIVI: Ako 'oćeš, ići će ti po pljuge.

BOLE: Ako hoćeš, idi, Krivi. Ali, ne treba.

KRIVI: Je l' treba da ti odem? 'Ajde, otići će pre nego što sednem da rokam.

BOLE: Kako 'oćeš.

KRIVI: Ići će... Je l'si video Kilera, je l' dolazio?

BOLE: Jeste.

KRIVI: I?

BOLE: I otisao.

KRIVI: Je l' će da se vrati, šta je rekao?

BOLE: Hoće.

KRIVI: Kada, šta je rekao?

BOLE: Sa' će. Otišao je da kenja.

KRIVI: Znači, tu je?

BOLE: Tu je.

KRIVI: I je l' rekô nešto za turnir?

BOLE: Jeste.

KRIVI: Je l' sam ušao u ekipu?

(Dolazi Kiler Zvezdara, iz WC-a.)

KILER ZVEZDARA: 'De si?

(Kiler zagrlji Krivog.)

KRIVI: Tu sam. Čujem da si juče rasturio sa nožem, Kileru.

KILER ZVEZDARA: Je l' smo rekli da sam ja Kiler Zvezdara, a ne Kiler? Nemoj da se ljutiš, ali znam zašto ti kažem.

KRIVI: Izvini, navikô sam. Čujem da si jebô kevu s nožem, Kileru Zvezdara.

KILER ZVEZDARA: Aha, ostô sam bez metaka u hekleru, pa sam morô da zakoljem. Četvoricu.

KRIVI: Na kojoj mapi?

KILER ZVEZDARA: Inferno.

KRIVI: Ti uvek odereš na linfernju.

KILER ZVEZDARA: Ja uvek oderem svuda ...
Gde si ti bio?

KRIVI: S Milom.

KILER ZVEZDARA: Mogao si i da vežbaš Kauntere.

KRIVI: Sa' ču.

KILER ZVEZDARA: Do jaja je Mila. Je l' ona u tebe zaljubljena?

KRIVI: Valjda. U stvari, Kileru, hteo sam da te pitam za turnir.

(Pauza.)

KILER ZVEZDARA: Razgovarao sam sad sa Boletom za ekipu.

KRIVI: Stvarno? I?

KILER ZVEZDARA: Mi smo mislili da o tome odlučujemo za dan-dva.

KRIVI: Što za dan-dva?

KILER ZVEZDARA: Pa, da razmislimo dobro. Naš tim mora da diše kao jedan. I zato treba dobro da razmislimo ko će da igra. Ali, ja mislim da ti nemaš zbog čega da brineš. Sve će da bude u redu, Krivi. Pred tobom je budućnost.

KRIVI: Kapiram.

KILER ZVEZDARA: Samo slušaj šta ti pričam i postaćeš vrhunski igrač.

BOLE: 'Očeš da ideš po te pljuge?

KRIVI: Hoću.

(Mrak.)

4.

(Krivi i Mila sede na stepenicama. Mila je zagrlila Krivog.)

MILA: Nemoj sad da se bedaćiš, Krivi.

KRIVI: Ne bedaćim se, šta ti je?

MILA: Dobro, onda nemoj da budeš nervozan. Rekli su ti. Znaće se za dan-dva.

KRIVI: Nisam nervozan.

MILA: Ti si super, Krivi. I do jaja igraš Kauntere. I ja mnogo volim da gledam kad rokaš iz snajpera. Zato što to mnogo dobro radiš. To si

ti, Krivi. Kad neko pomisli na tebe, to si ti. Zasluzio si da igraš na turniru. Nemaš šta da bri- neš, je l' ti rekô lepo Kiler?

(*Mila zagrli Krivog. Poljube se. Scena se "zamrzava". Ulazi Milenica.*)

MILENICA (*u prazno*): Kaunter Strajk nije samo kompjuterska igra. To je stil života. Stil života u kome u svakom momentu moraš da gledaš da li ti neko prilazi iza leđa. To kaže Krivi. I moja sestra se loži na tu priču. Ona voli što Krivi ima cilj u životu i što nije samo neki blejač kakvih ima na svakom čošku. Kaže, tip mora da bude svoj da bi te privukao, mora da bude uspešan u nečemu. Ne znam, valjda je u pravu.

(*Milenica odlazi. Scena se "odmrzava".*)

MILA: .Jebi ga. Šta bude, biće. Ja te volim, Krivi.

KRIVI: Jebi ga. Šta bude, biće. Uostalom, potpuno kapiram Kilera. Stvarno treba dobro da se razmisli, da se oformi tim, da ne bude oscilacija, da budemo ujednačeni.

MILA: Da delujete kao kompaktna celina.

KRIVI: E, upravo. To ti kažem. Nije ni Kileru lako da odluči. Još sam čuo da će Teror da napravi svoju ekipu za turnir. Znaš kako se njih dvojica mrze.

MILA: Šta, svoju ekipu?

KRIVI: Al', nema veze. Mi smo bolji. Mi smo najbolji.

(*Mila ga poljubi.*)

KRIVI: Nisi ti uopšte loša, znaš.

MILA: Misliš?

KRIVI: Mislim.

(*Poljube se.*)

MILA: Jedino, mislim, je l' nisam ja tebi klinka?

KRIVI: Ma daj. To je u redu. Ti si super.

MILA: I ti si super.

(*Pauza. Ljube se.*)

MILA: Evo, ja ću te zabavljam da ne budeš nervozan. Ja ću da napravim da bude sve do jaja. Jer ti si zasluzio da igraš, Krivi.

KRIVI: Kako ćeš ti to da uradiš?

MILA: Smisliću. Kupiću ti nešto na poklon.

KRIVI: Koj' će mi poklon?

MILA: Otkud znam, možda voliš.

KRIVI: Ne volim baš, ali nema veze.

MILA: Uostalom, rasturićeš na turniru. Imaćeš mene da navijam za tebe.

KRIVI: Samo da napravimo dobar tim.

MILA: Pa da, ako budete delovali kao kompaktna celina, rasturićete.

KRIVI: I ja mislim.

Pauza.

MILA: Šta ćemo večeras?

KRIVI: Da blejimo.

MILA: Do jaja.

KRIVI: Je l' imaš pljugu.

MILA: Nemam.

(Mrak.)

5.

(Krivi sedi ispred kompjutera i igra Counter-Strike.)

KRIVI (off): Kaunter Strajk nije samo kompjuterska igra. To je stil života. Stil života u kome u svakom momentu moraš da gledaš da li ti neko prilazi iza leđa. Ako hoćeš da budeš pravi Kaunteraš, moraš da znaš neke stvari. Tačnije, mnoge. Na primer, kako se puca iz običnog pištolja, pa iz heklera ... Iz snajpera. Iz kalasnjičkova. Kako se koristi nož. Moraš da znaš kako se brzo stiže do njihove baze. Moraš da znaš kako se postavlja bomba. Moraš da znaš kako da se sakriješ da te niko ne vidi i onda samo izletiš i sve ih poubijaš. Moraš da znaš kako se pokriva kolega. Moraš da naučiš da budeš brži, pametniji, snalažljiviji. Vreme. Rastojanje. Opcije. Moraš da znaš kako da se ne plašiš ničega. Moraš da naučiš kako da se ne plašiš smrti. Ni oduzimanja života. Moraš da naučiš kako da budeš

odlučan. Moraš da naučiš kako da ceniš ono čim raspolažeš. Moraš da naučiš engleski jezik. Moraš da naučiš da razumeš šta znači kada ti kompjuter kaže: "Enemy spotted". Kada kompjuter kaže "Cover me". Kada kompjuter kaže: "Fire in the hole". Kada kompjuter kaže: "Humiliation".

6.

(Krivi, Kiler Zvezdara i Boles sede ispred kompjutera i igraju Kaunter Strajk. Ono što govore je ono što misle.)

KRIVI: Svaki dan ti donosi nešto novo. Nekada ideš levo, nekada desno. Danas idemo levo.

(Pauza.)

KRIVI: Sa snajperom.

KILER ZVEZDARA: Dodi dečko, dodi dečko!

KRIVI: Da li sam kupio metke? Jesam.

BOLE: Idem dva koraka iza Kilera. Dva koraka iza Kilera.

KILER ZVEZDARA: Moraš da me pokrivaš, Boles. Valjda će da me pokriva.

BOLE: Samo opušteno. Koncentracija. Opušteno. Koncentracija. Proveravaj sve strane.

KILER ZVEZDARA: Mali će na vrata. Sto posto će na vrata.

BOLE: Nadam se da će Kiler da reši stvar.

KILER ZVEZDARA: Izaziva nas. Izaziva nas. Strpljivo. Ne još. Ne izletati. Dok Bole ne pokrije.

BOLE: Sa' će da puca na nas.

KRIVI: Polako promeni na snajper. Ne izletati na stazicu. Odavde nišaniti.

KILER ZVEZDARA: Izlazim.

BOLE: Kiler izlazi. Izlazim za njim.

KRIVI: Prvo Boleta.

BOLE: Eno ga.

KRIVI: 'Ajde. U glavu.

BOLE: Sa' ču da ... Kurac, mrtav sam.

KILER ZVEZDARA: Gde je Bole?

KRIVI: Jedan manje.

KILER ZVEZDARA: Pička, poginuo.

KRIVI: Polako. Nišani. Polako. Evo ga. 'Ajmo.

KILER ZVEZDARA: Živ sam. Živ sam.

KRIVI: Samo sam ga ranio.

KILER ZVEZDARA: Jebaću mu kevu.

KRIVI: Idem nazad.

KILER ZVEZDARA: Izrokaću ga.

KRIVI: Gotovo. Demontirali bombu. Istečko vreme. Dobro je. Živ sam.

(Mrak.)

7.

(Krivi, Bole i Kiler Zvezdara u igraonici.)

KILER ZVEZDARA: Mi smo mislili da ti nama budeš šesti igrač.

KRIVI: Što ste vune, što šesti?

KILER ZVEZDARA: Pa, tako. Šesti. Ako se neko povredi, ti ulećeš.

KRIVI: Što ste vune. Pa ko će da se povredi, nismo na olimpijadi. Što šesti?

KILER ZVEZDARA: Nemaš dobru završnicu, Krivi. Kad ostaneš samo s nožem, ništa ne uradiš. Nikad nisi zaklao, Krivi. Uvek te srokaju pre nego što im priđeš.

KRIVI: Jesam jednom.

KILER ZVEZDARA: Dobro, ali ja sam sto puta.

KRIVI: Ali sam najbolji sa snajperom.

KILER ZVEZDARA: Jesi.

KRIVI: I sa bombom, onako.

KILER ZVEZDARA: Onako.

KRIVI:

Što ste vune? Mislio sam da smo kompaktna celina.

KILER ZVEZDARA: O čemu ti pričaš?

KRIVI: Pa, što šesti. A ko je peti?

(Kiler Zvezdara i Bole se pogledaju.)

KILER ZVEZDARA: Mi smo mislili da Bole igra. Treba nam neko iskusan.

KRIVI: Znači, ja ne igram.

KILER ZVEZDARA: Izgleda.

KRIVI: Ali, što ste vune. Vežbao sam.

(Scena, ne računajući Kiler Zvezdaru, se "zamrzava".)

KILER ZVEZDARA: Pre sam se zvao samo Kiler. Jednog dana je došô Teror i počeo da me protiva kako sam juče bio zadnji na mapi, kako me je tri puta zaklao za deset minuta. Meni ništa nije bilo jasno o čemu se tu radi. Nikad nisam bio zadnji na mapi. Onda sam se jednog dana prikačio na mrežu i skapirao da postoji još jedan Kiler koji je stvarno zadnji na mapi i koga stalno kolju. I popizdeo sam. Našao sam tog "Kilera" u susednoj igraonici. Neki klinac od dvanaest godina je sebe nazvao Kiler. I nalupao sam mu šamare i zabranio da ikada više dođe u stanicu da igra. Pošto mi je reputacija već bila ugrožena zbog malog idiota, rešio sam da postanem Kiler Zvezdara. I od tada me svi znaju pod tim imenom. Čisto da se zna.

(Scena se "odmrzava".)

KRIVI: Vežbao sam.

KILER ZVEZDARA: Jebi ga. 'Ajde da igramo, tumir je za nedelju dana. Treba da uvežbamo. Ti možeš s nama. Ako nešto iskrstne, da znaš da uletiš.

KRIVI: Ne mogu sada.

BOLE: Što sad nećeš da igraš?

KRIVI: Neću.

(Krivi odlazi.)

BOLE: 'Ej, Krivi! Dao si kintu da igraš. Dao si sto kinti.

(Bole pruža novac. Krivi se vraća, uzima novac i odlazi. Mrak.)

8.

(Stepenice. Mila i Milenica.)

MILENICA: Odakle ti gitara?

MILA: Krivi imao neku na gajbi, pa mi doneo.

MILENICA: A šta će ti?

MILA: Da sviram.

MILENICA: A gde ćeš sad?

MILA: Idem nešto sa Krivim.

MILENICA: Je l' dobro Krivi?

MILA: Milenice, ne mogu sada da pričam.

MILENICA: Je l' mogu ja nešto da pomognem?

MILA: Ne treba. Vidimo se kasnije. Biću tu negde. Što ne ideš gajbi?

MILENICA: Neka. Blejaću tu okolo.

(Mrak.)

9.

(Milenica tumara garažom. Naleće na Kilera Zvezdaru. Staje.)

KILER ZVEZDARA: Gde si pošla?

MILENICA: Tražim Milu. Otišla da traži Krivog. Pa se nije vratila. Pa sad ja nju tražim. 'E si je video?

KILER ZVEZDARA: Jesam, danas.

MILENICA: Ma i ja sam danas. Pre dva-tri sata. A sad je tražim. Dosadno mi. Ne ide mi se gajbi.

KILER ZVEZDARA: Iškuliraj malo ovde sa mnom. Naći ćeš je.

(Milenica se malo približi.)

MILENICA: A šta ti radiš tu?

KILER ZVEZDARA: Kuliram.

MILENICA: A je l' tebi nije frka sam da stojiš u garaži? Je l tebi rekô Teror, juče sam ga srela, i pričao mi, da tu ima manijak. I duh.

KILER ZVEZDARA: Teror sere. Pravi Kaunteraš se ne boji ničega. Kiler Zvezdara se ne boji ničega.

MILENICA: Stvarno? E, a kako se piše Kiler na engleskom?

KILER ZVEZDARA: Isto, samo sa dva 'L' i dva 'R'.

MILENICA: Volela bi' nekad ja da naučim da igram Kauntere. Mora da je super.

KILER ZVEZDARA: Pa, da znaš da jeste super. Pogotovo ako si među najboljima.

MILENICA: Kao ti.

KILER ZVEZDARA: Da. Kao ja.

MILENICA: Možeš da zamisliš, Krivi juče imao kleš sa Terorom jedan na jedan. Jer ga je Teror zajebavao kako ne zna da igra i onda je Krivi popizdeo i rekô ajde da igramo ti i ja jedan na jedan i Teror rekô 'ajde i Krivi rekô u šta i Teror rekô da ima neku staru gitaru koju je našo još onda u garaži i Krivi je rekô 'ajde ali on nema šta njemu da da i onda je Teror rekô nema veze ako on dobije Krivi ima da ode iz stanice i nikad više da ne dođe da igra Kauntere i Krivi je rekô važi i onda su imali kleš i Krivi je izrokao Terora i zaklô ga dva puta u istoj partiji ...

KILER ZVEZDARA (prekida je):

Lažeš.

MILENICA: Ne lažem, keve mi, i onda je ...

KILER ZVEZDARA: To je nemoguće. Ne možeš nekoga da zakolješ dva puta u istoj partiji.

MILENICA: Dobro, ne znam, uglavnom ga je izrokao i Teror je morao da mu da gitaru. Krivi je izrokao Terora. I još je popizdeo jer je Teror tebe zajebavao, i onda je Krivi uzeo da te brani ...

KILER ZVEZDARA: Pa šta?

MILENICA: Pa možda je to dokaz da je Krivi do jaja i da mu je mnogo stalo da bude u timu.

KILER ZVEZDARA: A šta se to tebe uopšte tiče?

MILENICA: Pa, on je dečko moje sestre. Volela bi' da pomognem.

KILER ZVEZDARA: Nema šanse. Krivi je stvarno fin dečko i ja ga mnogo poštujem. Ali profesionalni pristup svemu je važniji. Uostalom, već sam rekô Boletu da je u timu.

MILENICA: Znam. Kapiram. Samo sam htela da kažem - šteta za Krivog. Baš je hteo da bude u timu.

KILER ZVEZDARA: Pa, kad se prima.

MILENICA: A ti se ne primaš?

KILER ZVEZDARA: Ne treba mi turnir da bih znao da sam vrh Kaunteraš.

MILENICA: Imam ideju! Što onda ti ne ustupiš svoje mesto Krivom, ako ti ne znači?

KILER ZVEZDARA: Je l' si ti glupa?

MILENICA: Nisam, samo bi' htela da pomognem.

(Pauza.)

KILER ZVEZDARA: Pa, pomozi mu.

MILENICA: Kako to?

KILER ZVEZDARA: Treba samo da me zamoliš da Krivi igra i igraće.

MILENICA: Kako da te zamolim?

KILER ZVEZDARA: Pa, lepo treba samo da me zamoliš i ja ču da sredim da Krivi igra.

MILENICA: Samo da te zamolim ... Molim te da Krivi igra.

KILER ZVEZDARA: Dodi bliže.

(Milenica pride.)

MILENICA: Molim te da Krivi igra.

(Kiler Zvezdara je uhvati za sisu.)

MILENICA: Ja bih da idem.

KILER ZVEZDARA: Ma ne.

(Do kraja scene potpuni mrak.)

MILENICA: Ja sam nevin.

KILER ZVEZDARA: Dobro, može u guzu. To je super. I uopšte ne boli. Ako si nevin.

MILENICA: Ne znam, ja ne bih.

KILER ZVEZDARA: Ma daj.

MILENICA: Neću.

KILER ZVEZDARA: Ma daj, to je super. I Krivi će da igra.

MILENICA: Ali samo malo.

10.

(*Stepenište. Krivi i Mila bleje. Mila u ruci drži gitaru i bezuspešno pokušava da odsvira neku melodiju. Milenica je iza njih, ali je oni ne vide. Gleda ih. Stoji nepomično.*)

MILA: U kurac.

KRIVI: Opusti se. Naučićeš. Tek čet’ri sata sviraš. Ne možeš za čet’ri sata baš da naučiš rokaš gitaru.

MILA: Jebena gitara.

KRIVI: A možda uopšte gitara nije za tebe.

MILA: Ako si mi dao gitaru, to znači da treba da naučim da je sviram. Ako sam ti rekla kako bi volela da sviram gitaru i ti rekoće baš u tom trenutku kako imaš neku čaletovu staru kod kuće, to znači da moram da naučim da je sviram. To je znak, kapiraš. Je l’ veruješ ti uopšte u sudbinu?

KRIVI: Možemo i da je prodamo.

MILA: Ne možemo.

(*Milenica ih trgne.*)

MILENICA: Nisam mogla da vas nađem. Pa sam išla okolo. Pa mi je glupo bilo više da blejem sama. Pa sam sad došla.

MILA: ’Ajde me još jednom tako trgni, polomiću te, majke mi. Kakva ti je to fleka na bulji?

MILENICA: Dobila sam ... Mogu ja s vama?

MILA: Ne može. Pričamo.

KRIVI: Je l’ imaš pljugu?

MILENICA: Nemam. Je l’ mogu ja s vama?

MILA: Ne može. Idi kući, dolazim za pola sata.

MILENICA (*na ivici da zaplače*): A ja sam mislila da blejim malo sa vama, pošto mi se ne bleji sama. Ako može.

MILA: Dolazim za pola sata.

(*Milenica odlazi. Mila nastavlja da ”svira”.*)

MILA: Jebena Milenica. Jebena gitara.

KRIVI: A šta to sviraš?

MILA: Znaš onu što su juče puštali u igraonici. Znaš onu, bre: My milk shake na - na.

KRIVI: Nećeš valjda da sviraš tuđe, kô neka pička.

MILA: Smisliću svoje.

KRIVI: A o čemu će da bude?

MILA: O tome kako si ti vuna.

KRIVI: Da, baš sam vuna.

MILA: Izvini. Znam da bi ja tebe trebalo da tešim zbog turnira.

KRIVI: Biće sve u redu.

MILA: Jebes turnir.

KRIVI: A nije fer, keve mi. Nije fer. Onaj Bolesni ne igra uopšte toliko.

MILA: Jebes Boleta.

KRIVI: Neću uopšte da igram više, keve mi. Nikada. Idem da upišem neki fakultet, nešto.

MILA: Jebi ga. Nemoj da se nerviraš.

KRIVI: Da, kako da ne.

(Poljube se. Dolazi Milenica koja ih prekida.)

MILENICA: Ključevi su kod tebe.

(Mrak.)

11.

(Kiler Zvezdara dolazi.)

KILER ZVEZDARA: Ja uopšte ne verujem u te gluposti o običnom životu. Zato što u tom životu nema nepredviđenih dešavanja, nema obrta, nema iznenadnih nestanaka, nema dogadaja koji će se prepričavati. Ja imam svoj sistem. I zato sam ja Kiler Zvezdara.

(Kiler Zvezdara odlazi. Mrak.)

12.

(Bole i Krivi u igraonici.)

BOLE: Pa, šta da čekam. Nema ga već dva dana!

KRIVI: Pa, je l' si siguran da ga nema?

BOLE: Ma, šta ti je. Pa, keva njegova odmah zvala murju. Nije ga ni kući bilo dva dana. Ona mislila da je ovde.

KRIVI: Pa, je l'ga video neko?

BOLE: Ma nije, je l' me slušaš ti.

(Ulazi Mila. Posle nekoliko sekundi za njom dolazi i Milenica.)

KRIVI: Je l' si videla Kilera ti danas ili juče?

MILA: Ne, što?

BOLE: A ti, mala?

MILENICA: Ne.

BOLE: Sigurno?

MILENICA: Sigurno.

BOLE: A prekuće?

MILENICA: Prekuće jesam. U garaži.

BOLE: Šta je radio?

MILENICA: Blejao.

MILA: A šta si ti radila u garaži?

MILENICA: Blejala. Tražila tebe.

BOLE: Ma nestao, bre. Murja ima da dolazi ovamo da ga traži.

KRIVI: Bedak.

BOLE: Budala jedna. Gde je sada nestao? Turnir je za pet dana.

MILA: A ako se on ne pojavi, može Krivi da uleti umesto njega.

KRIVI: Ne seri, Mila. Jebeš turnir!

MILA: Izvini, Krivi. Htela sam da pomognem.

BOLE: Naravno da se podrazumeva da će Krivi da igra ako se ovaj ne pojavi ... Gde je mogô da nestane sada, idiot.

MILENICA: Naravno da se to podrazumeva.

KRIVI: Ma, pojaviće se negde... Idem da rokam, je l' može?

BOLE: Evo, sa' ču da ti uključim. Samo da krenjam. Čekaj me tu.

KRIVI: Čekam.

MILA: Izvini za ono malopre, Krivi.

KRIVI: Ništa. Idem da rokam.

MILA: Ipak ti se opet igraju Kaunteri.

KRIVI: Samo malo.

MILA: Da te čekam? Ionako nemam šta da radim.

KRIVI: Čekaj me posle ispred igraonice.

(*Mila dugo ljubi Krivog.*)

MILA: Čekam.

(*Mila kreće.*)

MILENICA: Izgleda da će Krivi možda ipakigrati.

MILA: Moguće.

MILENICA (*uz uzdah olakšanja*):

Dobro je.

MILA: Idem da se prošetam. Čekaj me na stepenicama.

MILENICA: Važi.

(*Mrak.*)

13.

(*Atmosfera igraonice pune igrača kompjutera. Krivi sedi ispred kompjutera, sa slušalicama na glavi. Igra Kauntere. Čujemo zvuke igrice. Sve glasnije i glasnije. Otkucaji srca.*)

KRIVI (*off, tok mish*): Juče sam igrao Kauntere, kao i obično. I odjednom su mi misli odlutale. U jednom momentu mi se desilo da budem dvanesti na mapi. I to samo u terorskoj ekipi. Samo zato što nisam bio skoncentrisan, već sam razmišljao o stvarima. Da idem prvo da rokam pa da blejim sa Milom, ili da idem prvo

da blejim sa Milom, pa onda da rokam ... I onda sam shvatio da moram da se skoncentrišem. Jer jedino tako možeš dobro da igras. Na početku kada kupuješ oružje, imaš samo trideset sekundi. Ja sam sve kupio za deset. I krenuo. I počeo da ih rokam. I rokam. I rokam. I za čas sam se popeo na osmo mesto na mapi. Onda na sedmo. Šesto. Četvrt. Treće. I onda je jebeno vreme isteklo i promenila se mapa i opet nisam bio prvi. Naravoučenije, ako hoćeš da budeš pravi Kaunteraš, moraš da imaš koncentraciju kô Japanac.

14.

(Mila, sama sa gitarom.)

MILA (peva):

Svi drugi bedni to su crvi.
Krivi, ti moraš biti prvi.
Kad ih tvroj snajper smrvi,
U meni ljubav vrvi.

15.

(Krivi sedi na stolici, dok mu je u lice uperen reflektor.)

GLAS: Prezime.

KRIVI: Nenčić.

GLAS: Imaš nadimak?

KRIVI: Krivi.

GLAS: Čime se baviš, Krivi?

(Pauza.)

KRIVI: Kompjuterima.

GLAS: Šta studiraš?

KRIVI: Ništa.

GLAS: Zašto ne?

KRIVI: Onako.

GLAS: Nemoj da si bezobrazan ... Zašto te zovu Krivi?

KRIVI: Zato što mi svi uvek kažu da ako sedim svaki dan u igmaonici i igram Kauntere, da će da se iskrivim kô deda neki.

GLAS: A šta radiš ti sam u garaži u šest ujutro?

KRIVI: Idem kući.

GLAS: A ne možeš da ideš lepo na normalan izlaz, kô svi drugi?

KRIVI: Mogu, ali kroz garažu mi bliže. Umeto da idem kroz vrata, pa desno na stepenice, ja idem u garažu, kroz tunel. Kad izađem, ne moram da prelazim ulicu, nego samo nastavim pravo.

GLAS: Moraš da izvadiš novu ličnu kartu, Krivi. Ne možeš da ideš okolo bez lične karte.

KRIVI: Kapiram.

GLAS: Idi kući.

(Mrak.)

16.

(Bole i Krivi.)

BOLE: Kad izadeš iz tunela, onda možeš da ideš desno.

KRIVI: Niz stepenice. Pa u onaj drugi tunel.

BOLE: Da, ali ne ulaziš u drugi tunel.

KRIVI: Nego?

BOLE: Ideš na mostić. Onaj iza koga se vide ona vrata.

KRIVI: Da. Metalna. Je l' imaš pljugu?

BOLE: Imam samo jednu za sebe.

(Bole zapali pljugu i puši.)

BOLE: I tu staneš.

KRIVI: Kapiram.

BOLE: Jer levo je glupo.

KRIVI: Što, ja uvek idem levo?

BOLE: Jer te onda vide i ubiju čim izadeš na stazicu.

KRIVI: Ali, nema veze, ako ti stigneš da skineš jednog snajperom i raniš drugog, nema veze.

BOLE: Veruj mi, desno je bolje.

KRIVI: Što niko nikad ne ide pravo?

BOLE: Zato što je pravo kućica. Tamo nema ništa. Uvek jedan mora da ide tamo sa snajperom. Kažem ti.

KRIVI: Moguće da si u pravu.

(Pauza.)

KRIVI: Je l' ti stvarno misliš da se kod nas igra jedan od najboljih Kauntera u svetu, kô što pričaju?

BOLE: Provereno. To se zna. Kod nas su vrhunski Kaunteraši. Doduše, ima jedna stvar. Na primer, u Americi je prosečni Kaunteraš dete od dvan'est godina. Kod nas ima mnogo starijih.

KRIVI: Što je to tako?

BOLE: Nemam pojma. Takva im je država. Valjda ne shvataju to ozbiljno. Uglavnom, kod nas su vrh Kaunteraši.

KRIVI: Znam, al' zar ne bi bilo dobro da odeš u neku zemlju da se rokaš sa njima u Kaunterima.

BOLE: Kažem ti, u Americi su sve klinci. To ne bi bilo zabavno.

KRIVI: Ma bi, odeš i igras sa nekim malim Džejmijem. Odvališ ga kô pičku.

BOLE: I njega i njegovog druga malog Džonija.

KRIVI: A možda Džejmi i Džoni uopšte nisu toliko loši.

BOLE: Možda.

KRIVI: Čudo su današnji klinci.

(Pauza.)

BOLE: Brate, što sam gledô pornić juče, da ne veruješ. Podvodno karanje.

KRIVI: Podvodno šta?

BOLE: Pa, karanje. Pošto je u pitanju pornić.

KRIVI: Interesantno. Samo, kako, mislim, sa svim onim maskama i bocama i odelima i svim? Kako se tako karaju?

BOLE: Mislim da idu bez boce, na dah. Izrone, pa se vrate. Pa izrone, pa se vrate.

KRIVI: Iskusno.

(Pauza.)

KRIVI: Je l' baš nema vesti od Kiler?

BOLE: Jok. Propô u zemlju.

KRIVI: Baš bedak.

BOLE: Slažem se.

KRIVI: Možda se krije od one ekipe sa Vodovca što ga traže.

BOLE: Ne verujem.

KRIVI: Samo da znaš, ako budem morao da uletim u ekipu umesto njega, da znaš da ću biti spreman.

BOLE: Ma, opušteno.

(Pauza.)

KRIVI: Koliko ti dugo radiš u igraonici, Bole?

BOLE: To me nikad nisi pitao. Tri godine. Što?

KRIVI: Onako. Je l' si razmišljao nekad da daš otkaz i radiš nešto drugo?

BOLE: Ne. Što?

KRIVI: Onako.

BOLE: A ti?

KRIVI: Ma ne, samo se pitam, ko zna, možda nešto propuštam.

BOLE: Ma jok.

KRIVI: Znam.

(Mrak.)

17.

(Voz u pokretu. Mila, Milenica i Krivi se voze.)

MILENICA: Dobro, nemojte da se drkate sada. Pitala sam pravu stvar, zar ne? Pitala sam logičnu stvar.

KRIVI: I ja kapiram da je to logično da se pita.

MILA (nervozno): Milenice, ne znam zašto nismo sišli na buvljaku! Nije nam se silazilo.

MILENICA: Ako smo već išli da se vozimo, mogli smo bar da siđemo da se prošetamo na buvljaku, da malo razgledamo, pa da se vratimo. Mogli smo bar izademo iz voza u Pančevu, i odmah da se vratimo unutra. Čisto da se zapljunemo.

KRIVI: Mogli smo. Kažu da je Pančevo gotivan grad i da dosta igraju Kauntere.

MILENICA: Nikad nisam bila na buvljaku. Mogli smo da odemo. Bilo gde.

MILA: Je'l' ti treba čekić, možda? Je'l' ti treba daska za peglanje, a?! Je'l' ti trebaju ekseri možda! Jebô te buvljak.

KRIVI: Daj, Mila. Preteruješ.

MILA: Nemoj da smaraš, Milenice. Je'l' vidiš da sam nervozna? Čekaj samo da se završi ovaj turnir, molim te. Vodiću te negde. Možemo do centra na sladoled ili nešto.

MILENICA: Sladiš. Do jaja.

(Pauza.)

MILENICA: E, a što nema ljudi u vozu?

MILA: Koga boli kurac za to!

(Pauza.)

MILENICA: Mila, a je'l' još uvek sviraš gitaru?

MILA: Sviram.

MILENICA: Svašta.

MILA: Šta svašta?

MILENICA: Ništa.

(Pauza.)

KRIVI: Je'l' znaš šta sam nešto kombinovô, Mila?

MILA: Šta?

KRIVI: Malo sam se smorio od svega. Mislim da će nešto da promenim u svom životu posle ovog turnira. Potrebne su mi promene. Mislim da će da počnem da zabadam neku drugu igricu.

MILA: Što? Je'l' si ti normalan? Kakva druga igrica!?

KRIVI: Dosadilo mi. Mislio sam da pređem na neku drugu igricu. Je'l' znaš kakve sam sve viđao po igraonici. Ima raznih. Ja će da izaberem neku i da je rasturim.

MILA: Pa, kako tako lako odustaješ. Bio si u usponu.

KRIVI: Zato, ako budem igrao na turniru, voleo bih da razvalim. Znaš, da odem u velikom stilu. Zato će da vežbam po ceo dan do turnira. Nećemo se viđati baš puno, kapiraš?

MILA: Kapiram.

KRIVI: I onda posle toga ćemo da se viđamo po ceo dan. Ko zna, možda se i tebi svidi neka igrica, pa uzmemo da igramo zajedno.

MILA: Do jaja.

(Krivi zagrli Milu. Pauza.)

MILENICA: Možeš da počneš da igraš "Hal-life".

KRIVI: Neću. Dosadan je. Ne može da se igra na mreži. Osećaš se nekako glupo kad igraš sam. Kao neki... autista.

Pauza.

MILENICA (zamišljeno): Zamislite da ovi vozovi idu, na primer, na neko jezero. Sednemo opušteno na voz i izademo na nekom jezeru.

MILA: Šta ima zanimljivo na jezeru.

MILENICA: Pa, voda.

(Krivi i Mila ustaju i kreću prema izlazu iz vagona. Milenica ih ne konstataje. Šunjaju se.)

MILA: Ako na jezeru imaju stanicu.

MILENICA: Imaju, sto posto.

MILA: Zavisi gde.

MILENICA: Ići ćemo tamo gde ima.

MILA: Važi.

(Mila i Krivi izlaze iz vagona. Milenica ih primeti.)

MILENICA: E, gde ćete?

MILA: Idemo nešto da pričamo. Vidimo se kad stignemo.

MILENICA: Važi.

(Mila i Krivi odlaze.)

MILENICA (za njima):

E, nećemo više da se vozimo vozom. Malo je dosadno.

(Milenica gleda ispred sebe. Voz se kreće. I kreće. I kreće. To traje.)

18.

(Milenica tumara garažom. Sreće Boleta koji gricka nokte.)

MILENICA: Šta ima novo?

BOLE: Ništa. Igraonica ne radi. Pala mreža. Pblejim.

MILENICA: Bedak. Ovi mi zapalili opet.

BOLE: Baš su loši.

MILENICA: Šta im ja smetam. Kô da sam neki debil.

BOLE: Ma pusti ih.

(Pauza. Milenica jedva zadržava plač.)

MILENICA: Ponekad pomislim da ima nešto čudno u vezi ove stanice. Sviđa me se ovde, nije

to. Nego, dođem ovde i onda me rođena sestra izbegava.

BOLE (*pokušava da je uteši*): Nema ništa čudno u vezi stanice, samo ih smaraš.

(*Milenica počinje da plače. Bole ne zna kako da reaguje.*)

BOLE: Izvini. Nisam tako mislio.

MILENICA: Ma nema veze, kažem ti.

BOLE: Biće sve okej.

MILENICA (*plače*):

Znam.

(*Bole je kao zagrlji.*)

BOLE: Nemoj da plačeš. Moraš da shvatiš, oni tebe mnogo vole, ali su stariji od tebe. Ti si još klinka. Ako ćeš već da dolaziš ovde, moraš da ih shvatiš. I moraš da paziš šta radiš i s kim, može svako da te zajebe. Veruj mi. Kad ti kaže neko ko je duplo stariji od tebe.

(*Milenica prestaje da plače.*)

MILENICA: Kako bi' volela i ja nekad da naučim da igram Kauntere.

BOLE: Pa, što niikad nisi tražila od Krivog da te nauči?

MILENICA: Nikad mi nije palo na pamet.

BOLE: Pa evo, mogu ja da te naučim.

MILENICA: Možeš, kad bi hteo.

BOLE: Hteo bi'. Ne mogu sutra. Ali, evo mogu prek'sutra.

MILENICA: Mislim da prek'sutra nemam ništa u planu.

(*Pauza.*)

BOLE: Imać neku kintu da mi pozajmiš. Treba da kupim hrana za macu.

MILENICA: Imam samo pedes' kinti.

BOLE: Može. Vraćam ti sutra. Odnosno preko-sutra.

MILENICA: Kad stignes.

(*Daje mu. Pauza.*)

BOLE: Nemoj da se tripuješ zbog Mile i Krivog. Oni samo hoće malo da budu sami.

MILENICA: Znam, bre. Evo, vidiš da više ne plačem.

BOLE: I je l' ti bolje sad?

MILENICA: Jeste, mnogo.

BOLE: Do jaja.

MILENICA: Hvala ti, Bole.

BOLE: Nema na čemu.

MILENICA: Šta ćemo sad da radimo?

BOLE: E, u stvari, hteo sam nešto da porazgovaramo.

MILENICA: Kaži.

BOLE: Imam poruku za tebe od Kilera. Poručio ti je da su se stvari zakomplikovale. Poručio ti je da, ako hoćeš da Krivi igra turniru, moraš da zamoliš i mene.

(Mrak.)

MILENICA: Ja sam nevina.

19.

(Mila sa gitarom.)

MILA (svira i peva):

Zašto si vuna, Krivi?
Dani su nekad sivi
Hekler sad snažno privi'
Ne ostavljam Kaunter, Krivi.

20.

(Milenica sedi za stolicom. U lice joj je uperen reflektor.)

GLAS: Milena?

MILENICA: Milenica.

GLAS: Šta ti piše u ličnoj karti?

MILENICA: Nemam ličnu kartu.

GLAS: A zbog čega?

MILENICA: Pa, imam četrn'est godina.

GLAS: Kako ti je ime, bre?

MILENICA: Milena. A Milenica me svi zovu.

GLAS: Ako ćeš da lutaš okolo u tri ujutru, moraš da imaš neki dokument. Neku člansku kartu bar.

MILENICA: Imala sam člansku od biblioteke dok sam išla u osnovnu.

GLAS: Eto, bar to da imaš da pokažeš. Da znamo ko si.

MILENICA: Nemam više. Bacila sam.

GLAS: A što?

MILENICA: Pa, koj' će mi.

GLAS: Šta si radila sama u tri ujutro u stanici?

MILENICA: Blejala. Čekala sestru. Da idemo kući.

GLAS: Je l' nemaš ti pametnija posla, nego da visiš tu po celu noć?

MILENICA: Nemam.

GLAS: A škola?

MILENICA: Leto je.

GLAS: Pa zar u celoj državi nema ništa pametnije što bi mogla da radiš.

MILENICA: Nemam. Juče sam srela Terora i on kaže ...

GLAS: Ko je Teror?

MILENICA: Neki lik. On kaže da su za to krivi matorci. Zato što su neizivljeni.

GLAS: Kako neizivljeni?

MILENICA: Lepo. Kod nas ljudi od četrdeset godina kupuju svoja prva kola, sa pedeset se usejavaju u svoju prvu lično svoju gajbu. Sa šezdeset neće da idu u penziju jer misle da su još mladi. Zajašu i nikako da siđu.

GLAS: Kakve to ima veze sa tobom?

MILENICA: Mi nikako da stignemo na red. Ko zna ka' cemo mi da imamo dovoljno love da možemo da igramo Kauntere koliko hoćemo i kada hoćemo.

GLAS: Gluposti. Je l' ti znaš koja je razlika između normalnog čoveka i propalice?

MILENICA: Koja?

GLAS: Razlika je u tome što normalan čovek sazri. Kada si mali onda otkrivaš svet, a kada porasteš onda praviš svoj.

MILENICA: Kapiram. A možeš i da se utališ sa nekim, pa da sve to radiš zajedno s nekim. U dvoje. Ne moraš baš sve sam.

GLAS: Eto, vidiš kako si ti pametna ... I šta ti misliš, kakav će da bude tvoj svet, ako samo viši ovde po celu noć?

(Kratka pauza.)

MILENICA: Lep.

(Duga pauza.)

GLAS (nežno):

Idi kući, Milenice.

(Mrak.)

21.

(Krivi i Mila na stepeništu.)

KRIVI: Je l' imaš pljugu?

MILA: Nemam.

(Pauza.)

KRIVI: Kaži nešto.

(Pauza.)

KRIVI: Kaži nešto.

MILA: Kaži ti.

KRIVI: Izvini što sam zaboravio da ti čestitam rođendan, Mila. Vidiš da se ovaj Kiler ne pojavljuje. Turnir je za dva dana. Bole me ubacio u tim i moram da vežbam po ceo dan ... Potpuno sam se zabagovao i zaboravio koji je dan danas.

MILA: To mi je osamn'esti. Čekala sam te da se zajebavamo. Mislila sam da ti otpevam nešto.

KRIVI: Bedak. Ali znam da me kapiraš. Ti znaš da ni ja ne slavim svoj rođendan.

MILA (*prekida ga*): Kapiram te, Krivi.

KRIVI: Kapiraš?

MILA: Kapiram te, Krivi. Treba da vežbaš.

KRIVI: Hvala ti.

MILA: Moraš da rasturiš na turniru, Krivi. Kapiram Kapiram. te sto posto.

KRIVI: Inače, znaš za ono posle turnira. Za drugu igricu. Je l' znaš šta sam video danas. Ima neka igrica gde se takmičiš u plesu. Može da se igra i u parovima.

MILA: Ali ja volim to što si ti Kaunteraš.

KRIVI: Ali, ja moram u životu da probam različite stvari.

MILA: Ako je tako.

KRIVI: Mislio sam, ako hoćeš možemo zajedno da overimo, pa ako ti se sviđa, da zabodemo to. Mogli bismo da se usavršimo, pa da se takmičimo ja i ti protiv nekog drugog para. Da ih oderemo kô vune u plesanju.

MILA: Mogli bismo.

KRIVI: Možemo sad da izblejimo još četr'es' pet minuta, pa moram da palim da vežbam.

MILA: Je l' bar dobro rokaš?

KRIVI: Vrh. Danas sam bio drugi na celoj mapi. Pouništavao sam ih sa snajperom.

MILA: Krivi Snajperaš.

KRIVI: Šta kažeš?

MILA: Ako rasturiš na turniru, možda počnu da te zovu Krivi Snajperaš.

KRIVI: Ili Krivi Snajp.

MILA: Ili Krivi Snajp.

KRIVI: Zvuči opasnije.

MILA: Kapiram.

(*Pauza.*)

KRIVI: Mila, je l' bi ti mene volela i da nisam Kaunteraš?

(*Kratka pauza.*)

MILA: Bih, Krivi.

KRIVI: E, a što mi ne otpevaš sada neku pesmu?

MILA: Ostavila sam gitaru gore kod Boleta, cimanje mi sad da idem po nju.

KRIVI: Nema veze.

(*Mrak.*)

22.

(*Igraonica. Milenica sedi za pultom, na Boletovom mestu. Dolazi Mila, noseći gitaru.*)

MILA: Što nema nikog?

MILENICA: Zatvorena igraonica na pola sata.
Zbog provere mreže.

MILA: Gde si ti bila?

MILENICA: Tu okolo.

MILA: I?

MILENICA: I došla nazad.

MILA: Je l' si dobro?

MILENICA: Dobro.

MILA: Svuda sam te tražila. Zabrinula sam se.
Gde je Bole?

MILENICA: Otišô.

MILA: I šta je rekao. Je l' će da se vrati?

MILENICA: Hoće.

MILA: Kad?

MILENICA: Sa' će. Otišao da kenja. Sa' će svi
ovde da se sastanu. Da idu na turnir.

MILA: Znam to.

MILENICA: Kako muziciranje?

MILA: Dobro.

(Ostavlja gitaru kod pulta.)

MILA: Kako si ti, Milenice?

MILENICA: Dobro, hvala ti. A ti? Šta ima novo?

MILA: Ništa.

MILENICA: Stalno ništa.

MILA: Ništa posebno. Raskinuli Dolće i Gabana. Eto, to ima novo.

MILENICA: Svašta.

(Ulazi Krivi.)

KRIVI: Je l' došô Bole?

MILA: Tu je.

(Bole dolazi iz WC-a.)

KRIVI (Boletu): Je l' nisam zakasnio? Je l' znaš
kako sam žurio.

BOLE: Nisi.

KRIVI: Je l' idemo?

BOLE: Idemo. Evo za pet minuta. Da se oku-
pimo.

KRIVI: Do jaja.

BOLE: Jeste.

*(Ulazi Kiler Zvezdara. Svi osim Krivog ga pri-
mete.)*

KRIVI: Rasturićemo ih.

BOLE: Hoćemo ...

KRIVI: Moramo.

BOLE: Ja se ne brinem.

KRIVI: Kad izađem iz tunela, onda levo. Niz stepenice. Idem na mostić. Onaj iza koga se vide ona vrata. Metalna. I tu ću da stanem. Da me ne bi videli i roknuli snajperom čim izađem na stazicu. Kao što smo se dogovorili, Boles. Rasturićemo ih.

BOLE: Ja se ne brinem.

KILER ZVEZDARA: Ni ja.

(Krivi primeti Kilara. Pauza.)

KRIVI: Kileru. Vratio si se.

KILER ZVEZDARA: Odakle?

KRIVI: Ne znam.

KILER ZVEZDARA: Nisam ni odlazio. Sve vreme sam bio u susednoj igraonici.

BOLE: Da ga niko ne smara dok vežba. Tako smo istripovali da je najbolje.

MILENICA: Nije tako trebalo da bude. Krivi je trebô da igra.

BOLE: Ali, Kiler je bolji. Pogotovo u igri sa nožem.

MILENICA: Ali Krivi je trebô da igra!

KRIVI: Znači, ja ne igram.

KILER: Možeš da podješ sa nama, ako se nekome nešto desi.

KRIVI: Znači ja ne igram.

BOLE: Ne igras.

KRIVI: Idem da se prošetam.

BOLE: Kažem ti, možeš da podješ sa nama.

KRIVI: Možda dođem kasnije.

MILA: Ja sam mislila, Krivi, da krenem sa njima na turnir, pa da ti ispričam šta je sve bilo kad dođeš.

KRIVI: Idi.

MILA: Dogovoreno.

MILENICA: Mila!?

(Krivi odlazi.)

MILA: Idem ja s njima.

MILENICA: Pa, zašto?

MILA: Idem.

KILER ZVEZDARA: Idemo.

BOLE: Idemo.

KILER ZVEZDARA: Da ih izrokamo kô pičke.

(Odlaze. Za njima Mila. Milenica uzima gitaru. Pokušava nešto da odsvira. Ne ide. Svom snagom udara gitarom o pod. 1 udara. 1 udara. 1 udara ... 1 udara. Mrak.)

23.

(Krivi i Milenica na stepenicama. Sa vrha stepenica dopire dnevna svetlost.)

KRIVI: Kako ti je sestra?

MILENICA: Nemam pojma. Upoznala je neku ekipu na turniru, pa je otišla s njima u neku igraonicu u centru. Rekla je da više neće ovde da dolazi. A neće da me vodi sa sobom. A ja ne bi' ništa. Zato što je moja sestra vuna. Ovde je bolje.

(Pauza.)

KRIVI: Imas pljugu?

MILENICA: Nemam.

(Pauza.)

MILENICA: Nemoj da se bedaćiš, Krivii!

KRIVI: Ne bedaćim se. To je samo turnir. Onako su pukli.

MILENICA: Kako samo turnir? Toliko smo se... nadali.

KRIVI: To mi u životu ništa ne znači. Jebes turnir.

(Pauza.)

KRIVI: A mogli bi' da uđemo u prvi autobus i vozimo se jednu stanicu i da se deremo na ljude?

MILENICA: A što?

KRIVI: Da se pobunimo.

MILENICA: Protiv čega?

KRIVI: Ne znam. Protiv sistema.

MILENICA: A što?

KRIVI: Nemam pojma.

(Pauza.)

MILENICA: E, a koju igricu ćeš sad da igraš?

KRIVI: Nemam pojma. Sa'ću da vidim.

MILENICA: A je l' mogu ja s tobom?

KRIVI: Ako hoćeš. 'Ajde da se prošetamo.

MILENICA: Napolju?

KRIVI: Da.

MILENICA: 'Ajde. Krivi?

KRIVI: Molim.

MILENICA: Ja sam nevina.

KRIVI: Pa šta?

MILENICA: Ništa.

KRIVI: Idemo.

(Krivi i Milenica odlaze. Mrak.)

MILENIČIN GLAS: Krivi kaže da Kaunter Strajk nije samo obična igrica. To je stil života. Stil koji moraš da proživiš do kraja da bi mogao da ga razumeš. Ja sam ga razumela. Iako nisam igrala Kauntere. Valjda to znači da će biti nešto od mene.

(Kraj.)



BELEŠKA O AUTORU Filip Vujošević je rođen u Beogradu 1977. godine.

Diplomirao Dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti 2002. godine. Angažovan u okviru NADA projekta pri Narodnom pozorištu u Beogradu i u okviru pozorišne grupe SFW, koja se bavi novim pozorišnim tekstom u Srbiji.

Svetska premijera drame *ХалФлајф* nedavno je održana u pozorištu Blue Elephant u Londonu.

U trenutku štampanja ovog broja *Teatrona*, planirana je premijera ovog komada, u režiji Ane Tomović, u Teatru u podrumu Ateljea 212.



SUMMARY

Contrary to some earlier cases, the occasion for the Theatre History/ /Reappraisals section in this issue of Teatron magazine is a *classic* one: the two hundredth anniversary of the birth of Stefan Stefanović (1805–1826). With the play entitled *The Death of Uroš the Fifth* (*Smert Uroša Petago*), the only one he managed to write in his tragically short lifetime, Stefan Stefanović achieved lasting memory as one of the founders of the tragedy genre in Serbian dramatic literature. Although such a Bichner-like short life, combined with a correspondingly short but important artistic opus would have been occasion enough to write our article, this time we also sought for additional reasons to reach back to the earliest history of Serbian theatre, reasons stemming from contemporary theatre practice. The reason, of course, was provided by the latest, very daring and provocative staging of this drama at the Centre for Cultural Decontamination, directed by Mira Erceg (2001). Therefore the main article in this section is none other than the «director's explanation» by Mira Erceg, a comprehensive and intimate essay on all the stages of work on this play, with special emphasis on a very studious, multidisciplinary analysis of the play (the national drama, Jung, Medieval

frescoes ...); this text is of special importance because of its coverage of the dramatic circumstances of the period when the play was being staged (the autumn of 2000), and the role that these circumstances spontaneously assumed in shaping the director's concept.

The introductory text in this section is a significant theatrological study by Nebojša Romčević on *The Death of Uroš the Fifth*, in which the author perceives Uroš's situation in the play as a kind of *tragedy of growing up*, also presenting his impressions on the complex and not in the least apologetic attitude of Stefanović's toward national history, which is completely suited to the original creative impulse Mira Erceg had. This section is rounded up by a text by Slavica Vučković, where she lists, with journalist-like precision, the reception of all the performances of this play by Stefanović in the past two centuries, not very numerous in themselves, giving excerpts from reviews.

In our Museum Chronicle and Essays section, as usual, we present a selection of recent events hosted at the Serbian Theatre Art Museum. Thus, art historian Irina Subotić writes about the exhibition *Ljiljana Dragović – theatre costume designer* (author: Mirjana Odavić); and for our A Talk with An Artist series (interviewer: Feliks Pašić) we have this time selected actor Dragan Mićanović, currently playing several very important and demanding roles in dramas of classical authors on our stages. Finally, Jovan Ćirilov presents *The Zenith of Theatre* by Vladimir Stamenković, the work including Stamenković's selection of fifty plays which, during the past five decades, had a key influence in the formation and affirmation of the taste and approach to theatre of the author himself and a large part of Belgrade theatre audience. This text also provides an interesting insight into several decades long and fruitful professional relationship between two important figures of Serbian theatre, a relationship based on mutual respect despite certain professional disagreements.

As of this issue, the section dealing with general theoretical issues in the sphere of theatre, has changed its name; it will bear the short title of Theory from now on, which will enable us to publish texts on various theoretical approaches and topics within its framework, even those with a marginal position, or those completely beyond the field of classical theatrology. In keeping with this, in the current issue we continue our treatment of the relationship between philosophy and the theatre, in the most general sense, bringing you an essay by Jacques Derrida, in a very inspiring translation by Sanja Todorović, taking the Shakespearian tragedy *Romeo and Juliet* as its point of departure. Although it is a text in a typical Deridian manner, where the work by Shakespeare is merely the inspiration for independent philosophical thinking, we believe that some parts of the text (those on the doom of Romeo's name and on the motif of the two lovers both "paradoxically" outliving their lover whose death they both live to see) may be both important and interesting to people from the theatrical milieu. We carry this text in memory of Derrida (he died a year ago), whose great philosophical work had important impact on the contemporary thinking about theatre, although this topic has not been sufficiently explored yet.

Theatre reviews were represented by several texts and authors in the Chronicle of Contemporary Theatre section, mostly those of the younger generation. In a sense, the introductory text is an exception; it is a reprint of the comprehensive, meaningful and analytically sharp review of the 39th BITEF Festival, originally published in the English Theatre Record magazine, written by theatre critic Ian Herbert, who was also member of the festival jury this year. In this issue we cover the last BITEF Festival with a review of the play *Oxygen*, which has recently had its "winter" opening night in the Yugoslav Drama Theatre, and the author of the text is young dramaturgy student Olga Dimitrijević. We carry another review of an YDT production in this issue of Teatron, namely the co production with, this time, the City-Theatre summer festival from

Budva – *Hamlet*, directed by Dušan Jovanović (text written by Bojana Janković). Ana Tasić brings us a review of the *One Flight over the Cuckoo's Nest* project, whose artistic achievements were, in the opinion of our author, far below its commercial results. We wind up our review of festival activities and/or productions with Gorica Pilipović's look at two operas from this year's Bemus, *Hoffman's Tales* and *Orpheus and Eurydice*, which, in this author's opinion, had accomplished different things artistically.

It is with pleasure that we announce that in this issue we are able to present you more books on theatre than is usually the case. Aleksandra Jovićević presents the capital work by German theatrologist T. H. Lehman entitled *The Post drama Theatre*, published in Serbian-Croatian co production, giving a review of the most radical practices in contemporary theatre, the kind which has been completely emancipated from the classical notion of drama. Jelica Zupanc writes about the book of collected reviews by Slobodan Selenić, selected by Feliks Pašić. The publishing house of Zoran Stojanović from Sremski Karlovci published, within the span of two years, two very important studies on the masterpieces of world drama, the classical and basic psychoanalytical essay on *Hamlet* (*Hamlet and Oedipus* by Ernest Jones), and one of the most modern and important studies on Faust ("*It is All Velociferous*" or *Goethe's Discovery of Slow Motion* by Manfred Osten); Svetozar Rapajić writes, with lots of understanding and very knowledgeably, a review on both these books.

Between the two issues of our magazine, one of the greatest Serbian and Yugoslav actors, Ljuba Tadić (1929–2005), passed on. In our *In memoriam* section, Olga Savić recalls how Tadić died on stage playing his roles, Pavle Ugrinov analyses his numerous TV roles, and the actor's younger colleague Svetozar Cvetković writes about his professional and friendly relationship with the great actor.

After Stefan Stefanović, Jacques Derrida and Ljuba Tadić, another great figure is given centre stage in this issue of Teatron magazine; it is this year's laureate of the Nobel Prize, Harold Pinter, the second in a row winner of this prize who is, primarily, a playwright. For our section entitled *Contemporary Scene*, renowned English critic Michael Coveney writes a panoramic text on Pinter's works especially for our magazine, seen through the writer's politically charged Nobel acceptance speech. A text by Periša Perišić is devoted to two very important motifs in Pinter's poetics, while Momčilo Kovačević looks at the staging of the Nobel Prize winner's plays in this country. The last item we carry is the text of the play by Filip Vujošević, *HalfLife* (Хал-Флајф), which, we deem, is a true – but encumbered where all-pervasive trendy approaches are concerned – story about the growing up on the adolescent generation in present time Belgrade.

KSENJA RADULOVIĆ
AND
IVAN MEDENICA

