

TEATRON

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST 136-137





TEATRON
136–137

Jesen–Zima 2006

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 136-137

Godina XXXI

YU ISBN 0351-7500

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

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

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Uredništvo

Ognjenka Milićević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Đurđa Suša

Sekretar redakcije

Slobodan Obradović

Grafičko oblikovanje:

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Tatjana Simonović Ljubomirova

Dizajn korica:

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Jezička redakcija

Ljubica Marjanović

Stampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Stampanje završeno oktobra 2006.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK 5

TEMAT BROJA	Ana Tasić, <i>Upotreba videa u srpskom pozorištu</i> 7
	Ana Vujanović, <i>Scena kao ekran: slučaj operrrra...</i> 17
	Miloš Lolić, <i>Video je ubio teatarsku zvezdu</i> 25
	ANKETA: <i>Video i pozorište, Dejan Mijač</i> 31 <i>Boris Miljković</i> 33

— 3 —

HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

Jovan Ćirilov, <i>Pozdrav izdaleka, iz života</i> 35
Gordan Maričić, <i>Stevan Sremac na srpskim pozorišnim scenama</i> 37
Ljiljana Lazić, <i>Papirni teatar</i> 39

SAVREMENA SCENA: PRIKAZI

Jelena Mijović, <i>Trg heroja, otkrivanje</i> 51	
Ana Tasić, <i>Šuma</i> 59	
Bojana Janković, <i>Halflajf</i> 63	
	<i>Pomorandžina kora</i> 65
	<i>Dragi tata</i> 67
Olga Dimitrijević, <i>Nahod Simeon</i> 69	
	<i>Brod za lutke</i> 71
Slobodan Obradović, <i>Krugovi</i> 73	
Gorica Pilipović, <i>Toska</i> 77	
	<i>Kavalерија rustikana, Đani Skiki</i> 79
	<i>Travijata</i> 81
Milica Jovanović, <i>Kraljica Margo</i> 83	

PRIKAZI KNJIGA	Dušan Pajin, <i>Maske i senke – drama i ples</i> 85
	Zorica Bečanović-Nikolić, <i>Razgovor na trećem mestu</i> 87
	Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, <i>Sterija naš savremenik</i> 91
IN MEMORIAM	Jovan Ćirilov, Stevo Žigon (1926–2005) 96
	Raško V. Jovanović, Slobodan-Boda Marković (1935–2006) 99
	Ljiljana Dragović, Danilo Lazović (1951–2006) 101
	Feliks Pašić, Branislav-Ciga Jerinić (1932–2006) 103
	Vida Ognjenović, Petar Baničević (1930–2006) 115
MEĐUNARODNA SCENA	Ivan Medenica, <i>Nova lica Avinjona</i> 117
	Franc Vile, Rut Fihner, Peter Mihalcik, <i>Uspeh Skakavaca u Visbadenu</i> 123
	Donata Premeru, <i>Međunarodni festival savremenog muzičkog teatra</i> 127
	Kalina Stefanova, <i>Malta – budući pozorišni Klondajk</i> 133
DRAMA	
SUMMARY	Dušan Spasojević, <i>Odumiranje</i> 139
	163
KONKURS	
	Kristijan Papke, <i>Zašto govoriti o granicama</i> 165



Od ovog broja časopis *Teatron* će, u izvesnoj meri, imati drugačiji uredivački koncept. Do sada smo imali dve rubrike koje su, u svakom broju, imale drugu temu, a odnosile su se na oblasti istorije nacionalnog teatra (*Istorija pozorišta/preispitivanja*), odnosno teorije drame i pozorišta (*Teorija*). Umesto te striktne podele, sad uvođimo jedinstveni *Temat* (koji će se tako i zvati), a koji će omogućiti fleksibilnije koncipiranje časopisa, prevagu istorijskih, odnosno teorijskih pitanja u zavisnosti od konkretnih povoda i motiva iz aktuelne, prevashodno nacionalne, pozorišne ili teatrološke produkcije. S druge strane, taj *Temat* bi trebalo uvek da bude polemički intoniran, da se nadovezuje na goruća pitanja/probleme nacionalnog pozorišta i pozorišnih studija, koja bi, zatim, bila postavljana u šire kulturne (internacionalne) i teorijske kontekste.

U poslednje vreme primetna je sve češća upotreba videa u srpskom teatru. Međutim, za razliku od nekih svetskih praksi, s kojima smo se sretali na Bitfu i drugim internacionalnim festivalima, a u kojima je video nezamenljiv činilac teatarske strukture, u našem pozorištu se upotreba ovog medija obično svodi na dopunu scenografije, na manje ili više *pasivni* element scenske postavke. U Tematu *Video u srpskom pozorištu* hteli smo kritički da preispitamo ovu početnu prepostavku, da analiziramo različite funkcije videa u savremenom srpskom teatru.

Ana Tasić sprovodi konkretnu kritičku analizu upotrebe videa u velikom broju novijih domaćih predstava, prepoznajući jedan neinventivan i nedovoljno radikalnan

pristup ovom mediju kao dominantan. Miloš Lolić nudi jednu moguću sistematizaciju različitih funkcija videa u savremenom teatru, uporednim suočavanjem svetskih iskustava, onih koja su nam poznata s Bitefa i iz domaće produkcije. U predstavi *Operra je ženskog roda* reditelja Bojana Đorđeva, Ana Vujanović prepoznaće drugačiji, kreativan i radikalni pristup videu (celokupno scensko dešavanje je, za publiku, transponovano putem video-tehnologije), detaljno analizira njegove funkcije i teorijski ih kontekstualizuje. Temat dopunjuje i kraći, uporedni intervju s rediteljem Dejanom Mijačem i multimedijalnim umetnikom Borisom Miljkovićem, čija je saradnja, u nekoliko predstava, rezultirala veoma zanimljivom upotrebo videa u dramskom teatru.

Manja konceptualna izmena sprovedena je i formalnim razdvajanjem, radi fokusiranosti i preglednosti, rubrike *Savremena scena* na njena dva sastavna dela: pregled savremene međunarodne teatarske produkcije i objavljivanje nove domaće drame. U ovom broju, koji je pripreman u toku letnje pauze, odlučili smo da budemo ekspeditivni i da predstavimo neke značajne događaje s letnih međunarodnih festivala: avinjonskog, visbadenskog i minhenskog (operskog). Sa Festivala savremene drame u Visbadenu prikazujemo događaj posebno značajan za naš teatar – uspeh drame i predstave *Skakavci Jugoslovenskog dramskog pozorišta*, koju je, po tekstu Biljane Srbiljanović, režirao Dejan Mijač (objavljujemo specifičan *potpuri* različitih tekstova, intervjua i kritika, iz nemačke štampe). Blok o stranom teatru dopunjuje i reportaža kritičarke Kaline Stefanove iz Bugarske o jednoj nedovoljno poznatoj pozorišnoj sredini – Malti.

Takođe, imajući u vidu činjenicu da su proteklih sezona u našoj pozorišnoj produkciji preovladavale drame s urbanom tematikom, smatramo da je vredno ukazati i na pojavu komada *Odumiranje* mladog autora Dušana Spasojevića, teksta čija je radnja smeštena u savremenim seoskim miljama. Drama *Odumiranje* odražava realne probleme, strasti i želje likova koji ovom miljeu pripadaju i u potpunosti je oslonjena na onu liniju naše dramaturgije koja oštro raskida s idiličnim i folklorističkim sli-

kanjem srpskog sela. Iz naših standardnih rubrika izdvajamo još i autorski prilog Ljiljane Lazić o jednoj potpuno apartnoj pojavi kao što je *papirni teatar*: nastao je kao varijanta kućne radnosti građanske klase 19. veka, imao istovremeno zabavljajuću i edukativnu funkciju, a i danas je vrlo zanimljiv u kontekstu istorijskih i socio-kulturoloških istraživanja. Rubrika *Savremena scena: prikazi* u ovom je broju obimnija nego obično, a s obzirom na duži vremenski period između dva standardna izdanja, odnosno na činjenicu da je prethodni *Teatron* bio, u saradnji s časopisom *Scena*, u potpunosti posvećen jubileju Jovana Sterije Popovića.

KSENIJA RADULOVIĆ

1 IVAN MEDENICA



TEMAT BROJA

UPOTREBA VIDEA U SRPSKOM POZORIŠTU

Sezona 2005/6. u srpskim pozorištima je bila izrazito karakteristična po upotrebi video i digitalne tehnologije, što je u osnovi vredno, jer reflektuje želju da se forma predstava apdejtuje, odnosno da se proba odgovoriti na promene u okruženju, koje je sa drastičnim progresom tehnologije postalo mreža medijski uobličenih dogadjaja, slika i odraza koji su na specifičan način *stvarniji* od stvarnosti. Ova tendencija je posebno važna u kontekstu srpske pozorišne prakse, ipak bazično definisane afinitetom ka jednom sterilnom, zastarem, konvencionalno realističkom izrazu, zatvorenom za formalne inovacije i eksperiment. Nažalost, gotovo da je samo ta inicijalna namera osavremenjivanja scenske forme relevantna, jer se upotreba video i digitalne tehnologije u predstavama o kojima je reč svodi na nešto senzacionalniju ilustraciju.

U jednom od završnih potpoglavlja knjige *Performance Art* („New media and performance“), RoseLee Goldberg piše o radu Laurie Anderson, Johna Jesuruna, Woostera Groupa, Roberta Lepagea, Dumba Typea i drugih, koji su osamdesetih godina prošlog veka već uveliko upotrebljavali tehnologiju, ne samo kao sredstvo u stvaranju iluzije već i kao mogućnost dopunjavanja informacija i stvaranja konceptualno provokativnih i vizuelno raskošnih scenskih slika: „Odrasli na 24-časovnom televizijskom programu i kulturnoj dijeti na bazi filmova B-produkcije i rokenrola, umetnici performansa su reinterpretirali staru želju za rušenjem granica izmedju života i umetnosti, rušeći granicu izmedju umetnosti i novih medija, što je, izmedju ostalog, materijalizovalo konflikt izmedju ‘visoke’ i ‘niske’ umetnosti...”¹

U studiji *Postdramski teatar* (1999), Hans-Thies Lehmann je jedno poglavje isključivo posvetio problemu upotrebe novih medija u savremenom, postdramskom pozorištu, pri čemu je uspostavio (grubu) razliku izmedju nekoliko kategorija njihovog korišćenja: „Mediji se ili povremeno upotrebljavaju, no ta upotreba u temelju ne definira kazališni koncept (puka upotreba medija); ili služe kao izvor inspiracije za kazalište, njegovu estetiku ili formu, a da medijska tehnika ne igra nužno veliku ulogu u samim predstavama; ili su konstitutivni za neke kazališne forme (Corsetti, Wooster, Jesurun)... Relativno je nezanimljiva puka upotreba medija za ‘vjernije’, efektnije ili jasnije predstavljanje po sebi. Naravno, kada se lica glumaca povećaju video slikom, time se postiže efekat, ali se kazališna zbilja definira procesom komunikacije koji se ne mijenja iz temelja pukim pribrajanjem sredstava. Tek ondje gdje video slika stupa u složen odnos s tjelesnom realnošću počinje vlastita medijska estetika kazališta.”²

Provokativni koncepti, koje pominje Goldberg, ili *sopstvena medijska estetika*, koju Lehmann ističe kao



Disko svinje, Branislav Trifunović i Marija Karan, reditelj Kokan Mladenović, BDP i BELEF, 2006.

najznačajniju, nisu odlike recentnih srpskih predstava, jer je tu, u najvećem broju slučajeva, reč o pukoj upotrebi novih medija, formalnoj spektakularnosti, koja, u jednom bodrijarovskom smislu, funkcioniše kao opseна, simulakrum, supsticija, složenost koja pokušava da sakrije da suštine, zapravo, nema.

U predstavi *Disko svinje*, prema tekstu Endea Walsha, a u režiji Kokana Mladenovića (Beogradsko dramsko pozorište i BELEF, 2006), koji je, generalno posmatrano, sasvim površno i slabo promišljeno interpretirao ovu dramu, video-bim se često koristi (autori: Predrag Bogojević, Nikola Popović, Marko Gligorijević).

¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, Thames and Hudson, London 2001, 190.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, prevod sa nemačkog Kiril Miladinov, CDU i TKH, Zagreb i Beograd 2004, 305.

Predstava počinje tako što njeni protagonisti, Prcoljak (Marija Karan) i Svinja (Branislav Trifunović), vrlo slikovito prepričavaju svoja rodjenja; tokom njihove priče bim prikazuje filmske sekvence radjanja bebe. U drugoj sceni, dok govore o odlasku u bar, video emituje fotografiju enterijera nekog bara. Ideničan je slučaj i kasnije, u sceni u diskoteci: video prikazuje sekvene plesa u polumraku, dok se emituje glasna klupska muzika. U svim ovim slučajevima video-materijali predstavljaju jednu sasvim nepotrebnu, jednodimenzionalnu ilustraciju radnje.

U sceni u diskoteci Prcoljak peva pesmu grupe The Kinks „You Really Got Me” (ovaj motiv ne postoji u tekstu, već je samoinicijativno rediteljsko rešenje, pri čemu je i izbor ove pesme prilično nezanimljiv, jer ne gradi nikakav složeniji odnos prema radnji). Stihovi pesme, kako ih on peva, projektuju se na platno, bez ikakvih aluzija, asocijacije ili daljih značenja, zbog čega je, u celini, nepotrebno. Kako bismo istakli suštinski besmislenu jednodimenzionalnost ovog motiva, navodimo primer formalno bliske, ali daleko zanimljivije scene u *Životu broj dva* (Ivan Viripajev/Anja Suša, Beogradsko dramsko pozorište, Nova scena, 2006). U ovoj predstavi, koja oblikuje ironičan i ambivalentan stav prema savremenoj popularnoj kulturi i medijskom društvu, u jednoj sceni Milena Pavlović, koja igra glumicu koja igra Lotovu ženu, peva Madoninu pesmu „Like a Prayer”, čiji se stihovi, takodje simultano, emituju na video-bimu. Kako je njeni igra ovde naglašeno stilizovana, odnosno radikalno iskriviljena, autoironija, koja podrazumeva autorefleksiju, evidentna je, te ova scena predstavlja jednu značajnu, parodičnu demistifikaciju obrazaca popularne kulture, karaoke zabava itd.

U *Otelu* Jovana Grujića (Večernja scena pozorišta Boško Buha, ciklus „Play Shakespeare”, 2006), u sceni u kojoj venecijanski dužd (Dragoljub Denda), na primer, vodi strateška razmatranja rata protiv Turaka, video-bim, koji se nalazi u pozadini izvodjača, prvo emituje snimke mapa vojnih pozicija, a zatim i crno-bele filmske sekvene letova američkih vojnih aviona. Autori predstave su na taj način, pored suštinski patetične formalne

senzacionalnosti, valjda hteli i da postignu „modernizaciju“ Šekspirove tragedije (u toj funkciji je korišćena elektronska muzika, kao i savremena crni odeća – kožni mantili i slično), odnosno da rat koji Šekspir opisuje, nekako kompletno rekontekstualizuju, dovedu u vezu sa savremenijim iskustvima. No, pošto je bilo kakvo ozbiljnije, složenije, samosvesnije promišljanje flagrantno odsutno iz postupka uključivanja ovog video-materijala (kao i iz cele predstave), nije postignuta modernizacija Šekspirovog teksta, već jedna prilično iritantna banalizacija.

U omnibus predstavi *Muke sa slobodom* Vide Ognjenović (BELEF i Narodno pozorište, 2006), u njenom poslednjem delu, *Piknik 2*, koji je rediteljka i napisala, video se takodje koristi u nepristojno besmislenom, ilustrativnom smislu. Putem bima se u više navrata emituju filmske sekvene nekog skijanja, što opisuje radnju ove jednočinke: protagonista Kenet, koji sa suprugom Grejs živi u SAD, na bilbordu je video reklamu za skijanje u Norveškoj, sa natpisom da je „sloboda prvi i najvažniji uslov ljudskog života“, koji postaje

Muke sa slobodom, Jelena Ćuruvija-Đurica,
reditelj Vida Ognjenović, BELEF i Narodno pozorište, 2006.



osnova za preispitivanje njegovog života. Imajući u vidu da je ovaj natpis na bilbordu, simplifikovan i izvučen iz konteksta Ibsenove dramaturgije, osobena vrsta petparačkog filozofiranja, reprezentativan za svet advertajzinga, njegov značenijski potencijal je nesumnjiv, ali ga je trebalo drugačije scenski iskoristiti. Njegova teatralnija, ironičnija prezentacija na sceni bila bi veoma potentno, kritički snažno rešenje, no, u ovoj predstavi, naročito u upotrebi video-materijala, ironije koja bi efektno demistifikovala premise savremenog društva, nema ni u naznakama, zbog čega se potencijal ideje, u ovoj realističkoj interpretaciji, sasvim gubi.

Slično suvišna upotreba videa je karakteristična i za mnoge druge predstave koje se izvode na scenama beogradskih pozorišta. U predstavi *Shopping and*

Fucking Marka Ravenhilla (Jugoslovensko dramsko pozorište, Scena Bojan Stupica, 2002, režija Iva Milošević), u jednoj od ključnih scena video opisno emituje sekvence u kojima Brajanov sin svira violinu, o čemu Brajan (Goran Daničić) govori. U *Don Kihotu*, prema tekstu Mihaila Bulgakova, u režiji Dragana Jovanovića (Madlenjanum, 2005), u sceni sa vetrenjačama, na primer, video ih plakatski prikazuje. To je slučaj i sa predstavom *Halfajf*, prema tekstu Filipa Vujoševića, u režiji Ane Tomović (Atelje 212, scena u podrumu, 2005), gde video, takodje ilustrativno, prikazuje igru „Kaunter Strajk“. Na kraju *Halfajfa*, video-snimci imaju simboličko značenje, koje, iako nesporno smislenije nego njegova prethodna ilustrativnost, i dalje nije posebno provokativno: prikazuju likove Krivog (Nemanja Oliverić) i Milenicu (Suzana Lukić) kako zajedno

Shoping and Fucking, Nataša Marković i Goran Daničić, reditelj Iva Milošević, JDP, Scena Bojan Stupica, 2002.





Halfajf, reditelj Ana Tomović,
Atelje 212, Scena u podrumu, 2005.

odlaze u šetnju, obasjani jakim svetлом, koje simbolično manifestuje njihovo napuštanje totalnog, egzistencijalnog mraka.

U predstavi *Višnje u čokoladi*, čiji tekst predstavlja dramatizaciju romana *Cinici* Anatolija Marijengofa (Vjera Mujović), u režiji Gorana Šušljika (Zvezdara teatar, 2006), vizuelni bekgraund scene stvaraju tri ekrana koja u najvećem delu takođe samo ilustruju radnju (prikazuju fotografije i filmske sekvence ruskih grada ili neodredjenih pejzaža). Drugi slučaj upotrebe videa je specifičan po istovremeno pohvalnoj tendenciji simboličkog predstavljanja radnje koja se odvija, ali i po sasvim banalnoj realizaciji ove namere, jer je korišćena simbolika bolno stereotipna: kada protagonistinja, na kraju predstave, po sopstvenom izboru umire,

sva tri ekrana prikazuju isti dugi let jedne ptice (neprijestojno očigledan simbol slobode).

Primeri koje smo do sada predstavili su reprezentativni indikatori jednog totalnog besmisla u korišćenju video-tehnike u recentnoj pozorišnoj praksi u Srbiji; sva relevantna pitanja koje bi upotreba novih tehnologija u savremenom pozorištu trebalo da postavlja sasvim su odsutna. Tim Etchells, pisac i reditelj performans grupe „Forced Entertainment”, koja od početka osamdesetih godina kreira zanimljive multimedijalne predstave, koje lucidno analiziraju odnos izmedju medija i realnosti, odnosno problematiku medijske konstrukcije realnosti, smatra da su masovni mediji na opštem planu ozbiljno izmenili formu naših života, i da pozorište mora nekako da reflektuje te promene, ali

ne na realistički, banalan način: „Ne mislim da pozorište po svaku cenu treba da prigrli nove tehnologije i da ih postavi na scenu... Mislim da ono treba da ispita i predstavi načine na koje je tehnologija, od telefona i vokmena, pa nadalje, promenila, i menja naša tela, menja naše razumevanje drame i mesta na kojem se ona izvodi, menja naš odnos prema kulturi, naše razumevanje prisustva. Danas više nije jednostavna ni inicijalna premla pozorišta – glumac pred publikom – to se više ne može činiti bez razumevanja složenosti pojma ‘glumac’ ili ‘ispred’...³ U refrejmiranju (*re-framing*) narativa, slika i dizajna iz medijске kulture, naše predstave su pokušale da komuniciraju sa promenama u našoj svesti, koje je donela izmena obrazaca kulture. Glavni faktor ove promene jeste ambivalencija fragmenta kao jedinice informativne razmene...”⁴

Predstava *Drveni sanduk Tomasa Vulfa*, prema tekstu Danila Kiša, a u režiji Nika Uppera (Kraljevsko pozorište Zetski dom, Cetinje, 2005), je u kontekstu analize upotrebe videa i novih tehnologija posebno je zanimljiva, zbog izrazito pretenciozne forme, koja nikako ne korespondira značenjskom korpusu predstave. Predstava počinje petnaestominutnim emitovanjem dokumentarnih snimaka iz nacističkih logora, jezivo uz nemirujućim slikama nepreglednih brda mrtvih ljudskih tela; nakon toga se na dva ekrana direktnim digitalnim prenosom emituje radnja koja se dešava izvan scene, upoznavanje i razgovor izmedju protagonista, Solomona (Predrag Ejdus) i Jakova (Branimir Popović), koji ubrzo stupaju na scenu. Sa njima će doći i snimatelj ove radnje, čiji će se snimci i dalje transmитovati na ekran. No, smisao ovog direktnog digitalnog prenosa u predstavi uopšte nije jasan, ni opravdan; on ne gradi nikakvu kompleksniju relaciju sa igrom glu-

maca, ne problematizuje odnose izmedju realnosti i njene digitalno transmitovane slike, već je uključen *per se*, što je u osnovi prilično bespotrebno. Ovaj besmisleni postupak ponavlja se i na kraju, kada Solomon umire; snimci krupnog plana njegovog lica se direktno emituju na platno, bez ikakve problematizacije različitih nivoa stvarnosti, koja bi prevazišla taj površni, puko formalni nivo.

Forma *Drvenog sanduka Tomasa Vulfa* može podsetiti na „postdramske dispozitive“ (Lehmann) predstava The Wooster Group (*Dlakavi majmun, Saberi se*), Heinera Goebbelsa (*Muzej Fraza*), Renéa Pollescha (*Žena pod uticajem, Pablo u Plusfilijali*), holandskih Het Zuidelijk Toneel (*Kaligula*, Alber Kami/Ivo Van Hove, 1996), ili slovenačkih Glej (*Misfits*, režija Sebastijan Horvat, 2005). No, za razliku od cetinjske predstave, u radovima evropskih autora je upotreba novih tehnologija intrigantna, inspirativna, polivalentna, i na složen način integrisana u značenjski korpus predstave, o čemu piše Lehmann, analizirajući, na primer, praksu Wooster Group: „Vidljivim kamerama snimaju se pokreti aktera i njihove riječi se uvijek iznova usporedno reproduciraju na monitorima – no često očudjeno, usporeno ili ubrzano, ‘zamrznuto’, kombinirano s prethodno snimljenim materijalom. Tako se kod gledaoca može javiti neizvjesnost koje su slike ‘realne’ (koje potječu iz izvedbe koja se upravo promatra), a koje to nisu. Ono što se ovdje dogadja višekratno je prelomljen uspon i dekonstrukcija kazališta: s jedne se strane time – to je interpretacija koja prva pada na pamet – rastvara ‘živo’ kazalište, razotkriva se kao iluzija, kao efekt mašinerije za tehničke efekte. S druge strane se u vedroj i vitalnoj atmosferi rada može osjetiti i jedna suprotna tendencija: da se tehnologija *medija teatralizira...*”⁵ Ništa od ovih bitnih osobenosti postdramske prakse ne karakteriše pred-

³ Tim Etchells, *Certain Fragments*, Routledge, London 1999, 97.

⁴ Tim Etchells, “Diverse Assembly: Some trends in recent Performance”, u: *British Contemporary Theatre*, edited by Theodore Shank, Macmillan Press, London 1994, 111.

⁵ Lehmann, *op.cit.*, 310.



Čekajući Godoa, Boris Komnenić i Tihomir Stanić,
reditelj Đurđa Tešić, Atelje 212, 2006.

stavu *Drveni sanduk Tomasa Vulta*, zbog čega je zai-
sta treba definisati kao jedan obesmišljeni slučaj *copy-
-paste* postupka.

U Čekajući Godoa Đurđe Tešić (Atelje 212, Velika
scena, 2006), upotreba digitalne tehnologije je u naj-
većem delu predstave slična kao u *Drvenom sanduku*
Tomasa Vulta, jer se putem nje prenose fragmenti igre
na sceni, bez nekakve posebne poente. Dalje, video
ovde nekoliko trenutaka prikazuje sekvenце neba, od-
nosno kretanja oblaka. Ovi snimci neodoljivo podse-
ćaju na snimke koji su korišćeni u drugoj predstavi
Čekajući Godoa, u režiji Vita Taufera (SNG, Nova
Gorica), koja je krajem 2005. godine prikazana u Beo-

gradu. Ovde su ovi identični snimci kretanja oblaka emitovani tokom čitave predstave, što je imalo efekta
zbog kontinuiteta njihovog kretanja, jer je to akcento-
valo ideju o neizbežnom protoku vremena, u kojem se,
s druge strane, ništa bazično ne menja: uprkos tom
(prividu) beskonačnog kretanja, akteri ostaju zaglav-
ljeni u dosadnoj statici svojih života. Ovaj smisao sni-
maka kretanja oblaka nikako ne postoji u predstavi
Djurdje Tešić, jer se oni prikazuju samo nekoliko mo-
menata, što je nedovoljno da bi se stvorio efekat koji
proizlazi iz Tauferove predstave, tako da oni, konačno,
funkcionisu samo kao jedan suvišan opis radnje.

U nekim slučajevima recentne teatarske prakse u
Srbiji, video se upotrebljava u funkciji emotivne nad-

gradnje, odnosno intenziviranja emotivnog efekta radnje, što je svakako smislenije korišćenje videa u poređenju sa prethodnim slučajevima bespotrebnog opisanja, ali se tu i dalje dovoljno ne koriste kompleksni potencijali multimedijalnosti.

U predstavi *Kad bi ovo bila predstava* (Almir Imširović/Petar Pejaković, koprodukcija FIAT-a, MESS-a, Kulturmobila, Bitef teatra i BELEF-a, 2005) video-bim se uglavnom koristi da bi pojačao emotivni učinak. Za razliku od dramskog teksta koji samo u svom finalu zahleva projekciju dokumentarnog snimka scene ubistva u sarajevskom tramvaju, reditelj uključuje video-snimke u tok cele predstave (emituju se na zavesu ispred koje izvođači igraju). Oni prikazuju fragmente iz dramskog teksta, fotografije raznih lica, snimke svakodnevnog, mirnog života na sarajevskim ulicama, koji su realizovani u *slow-motion* formi, što u celini izaziva osećanje emotivne nelagodnosti, zbog kontrasta koji formira (idilična svakodnevica vs. realnost rata).

Sličan smisao emotivne nadgradnje, u pojedinim momentima i daleko efektniji, video-snimci imaju u predstavi *Trg ratnika* (Nik Vud/Dino Mustafić, Pozorište mladih, Sarajevo, 2005). Predstava se bavi problemom posleratnih trauma, odnosno integracije izbeglica u novo okruženje, a u njenom prvom delu, gde se akteri sećaju opsadnog stanja u Sarajevu, na platnu se emituju umetnički vredne, crno-bele fotografije, kao i snimci napuštenih zgrada koji ističu bitnu devastiranost njihovih života, osećanja usamljenosti i odbačenosti. Video je posebno ubedljivo iskorишćen u gradeњu vrhunca emotivne napetosti u predstavi, kada likovi govore o smrti oca i napuštanju doma, koje ih je skoro odvelo u ludilo. Dok oba glumaca (Belma Lizde-Kurt i Mario Drmać) psihološki uzbudljivo oblikuju kombinovana stanja uzbudjenosti, straha, gneva, očaja, konfuzije, na platnu se za to vreme prikazuju crno-beli snimci morske obale, uz auditivnu dopunu muzike grupe Radiohead, što, s jedne strane, efektno stvara bitnu emotivnu ravnotežu, dok s druge, akcentuje tu užasnu tragediju.

U predstavi *Skakavci* (Biljana Srbiljanović/Dejan Mijač, Jugoslovensko dramsko pozorište, 2005), različite fotografije i video-snimci (Boris Miljković) prikazuju poetski realističke prikaze komšiluka (zgrada preko puta, kontejnera, ulica), kao i neodredjenih pejzaža, gotovo kičastih u svojoj stilizovanoj lepoti. Ovi video-radovi imaju poetsku funkciju, u tom smislu da stvaraju specifično osećanje nostalгије za izgubljenim, odsutnim, potisnutim, odnosno otkrivaju sublimnost svakodnevice koja je drastično zanemarena. U finalu predstave emituju se snimci suptilnog lebdenja kese u napuštenoj ulici, identični čuvenim sekvencama iz filma *Američka lepota* Sema Mendesa (1999), oko kojih je koncentrisana idejna srž filma, koja se nesporno može dovesti u vezu sa *Skakavcima*. Značaj koji ovi poetični i jednostavniji snimci imaju za likove u filmu, kao i za gledaoce filma, gotovo da je sakralan, transcedentalan: oni predstavljaju neku oazu od ostatka sveta. Bez obzira na to da li je gledalac predstave svestran referentnosti na film ili nije (značenje je,

Skakavci, Nikola Simić,
reditelj Dejan Mijač, JDP, 2005.





Prometej u okovima, Branislav Lečić,
reditelj Stevan Bodroža, BELEF i Madlenijanum, 2006.

naravno, veće ako jeste), video-radovi u *Skakavcima* imaju slično dejstvo, predstavljaju antidoton sumornoj svakodnevici. Iako živote likova *Skakavaca* prevašodno definiše nezadovoljstvo, nesigurnost, rasulo, na

kraju ipak opstaje ta neka vrsta začudnog optimizma koju u predstavi naglašava video-materijal.

U suštini slično kao u slučajevima emotivne nadgradnje, u pojedinim predstavama video se upotrebljava u funkciji misaonog dopunjavanja radnje. Tipičan primer je korišćenje videa u predstavi *Prometej u okovima* (Eshil/Stevan Bodroža, BELEF i Madlenijanum, 2006). Dok Prometej prepričava istoriju Zevsovog uzurpiranja vlasti, na velikom ekrani u njegovoj pozadini emituju se vizuelno zanimljivi, crno-beli, *slow-motion* snimci fragmenata kataklizmične istorije dvadesetog veka (nacistički logori, razaranja američkih vojnih aviona). Na taj način se politički sukobi iz konteksta starogrčkog mita dovode u direktnu vezu sa savremenom istorijom, čime Prometejev bunt nama, savremenim gledaocima, postaje nesporno konkretniji i značajniji, dok se istovremeno uobičjava ideja da je beskompromisnost u otimanju vlasti istorijska konstanta (autor videa Lazar Bodroža).

Video se u predstavi *Ranjeni orao* (prema romanu Milice Jakovljević Mir-Jam, dramatizacija Borislav Mihajlović Mihiz, režija Alisa Stojanović, Atelje 212, 2006), koja uspostavlja jasno ironičan odnos prema likovima i radnji, veoma mnogo koristi, pri čemu ima različite funkcije, značenja i aspekte, koji ni u jednom slučaju nisu suvišni (autor videa i kompjuterske animacije Svetislav Goncić). U prvom delu predstave na platno se projektuju kič fotografije (zalaska sunca, mora, plaža), koje, s jedne strane, ilustruju mesto održavanja radnje, dok s druge, prema njoj formiraju ironičan stav, zbog te kič preteranosti. Kasnije se, putem video-bima, emituje nekoliko snimljenih anketa, povodom različitih tema, kojima se predstava u osnovi bavi (nevinost pre braka, položaj razvedenih žena). U njima učestvuju glumci (koji ne igraju u predstavi), Ružica Sokić, Renata Ulmanski, Jelisaveta-Seka Sablić, Feđa Stojanović, Bora Todorović, pri čemu su njihova mišljenja često apsolutno suprotna, što izaziva smeh. Ova upotreba videa, s jedne strane, funkcioniše kao vrsta medijske dopune, mogućnost da se komentariše

radnja, dok s druge, predstavlja obrasce iz pop kulture, takodje ironično.

I finale predstave je realizovano uz pomoć video-bima, pri čemu je ovo korišćenje tehnologije u predstavi najzanimljivije. Prikazi Gojkovog (Nenad Jezdić) pučanja u Andjelu (Jelena Djokić), pa u Safetu (Nebojša Ilić), pa u sebe, ostvareni su putem videa, kao da je u pitanju neki gangsterski film B-produkcije, čime se parodiraju tekstovi popularne kulture. Nakon prikazanog filma emituje se snimak televizijskog dnevnika

Ranjeni orao, reditelj Alisa Stojanović,
Atelje 212, 2006.



koji vodi (lik) Mir-Jam, gde se prikazuju i komentarišu vesti o toj tragediji; u dnevniku se takodje saznaće o kasnijoj Nenadovoј avionskoj nesreći, a zatim se njegov boravak u bolnici uživo prenosi. Ova rediteljska rešenja, zbog izražene teatralnosti, jasno parodiraju medijsko okruženje, televizijske *reality show* programe, činjenicu primitivne mistifikacije televizije itd., zbog čega su retko smisleni slučajevi upotrebe savremenih tehnologija u srpskom pozorištu.

Formalne inovacije su nesporno pohvalne, posebno u kontekstu srpskog, preovlađujuće ustajalog, retrogradnog teatarskog izraza, ali ako one nisu dublje, promišljenije i složenije integrisane u idejni korpus predstava, njihovo postojanje gubi ozbiljniji smisao, postajući, na neki način, akcidentalna samoparodija. Upotreba novijih tehnologija u pozorištu ima, dakle, bitan smisao onda kada stupa u provokativan odnos sa radnjom i izvodjačima koji je igraju, kada daje autorefleksivan komentar na masmedijsku hiperrealnost, kada je izaziva, izobličava, razgradjuje, ide preko nje, komadajući taj simulakrum i, konačno, kada pokušava da otkrije izgubljenu autentičnost i da vrati Ono realno.

ANA TASIĆ

SCENA KAO EKRAN: SLUČAJ OPERRRRA...

SCENA KAO EKRAN: SLUČAJ OPERRRRA...

17

THE STATE OF THINGS

Tema „video u teatru“ spada u legitimne i važne teme savremenih izvođačkih umetnosti, ako ih – svesni realnosti koja nas okružuje – posmatramo kao umetnost u doba kulture koja je nezamisliva bez mas-medija i digitalnih tehnologija. Ipak, o temi „upotreba videa na lokalnoj tetarskoj sceni“ teško se može napisati ma kakva analiza, a da nije oštra kritika. Za takvu analizu nedostaje sam predmet. *The present state of things* o tom pitanju se može objasniti primedbom da kako je svet za lokalni kontekst, pa i scenu, još devedesetih godina XX veka prestao da bude relevantna referenca, to je i upotreba videa u lokalnom teatru samo neznatna, a logična „kolateralna šteta“ takvog društvenog samokonstituisanja.

S jedne strane, u prilici sam da vidim mnoga izvođačka dela na internacionalnoj sceni, a s druge – pre svega zbog koselekcioniranja BITEF 40 Show casea – prilično sam upoznata sa lokalnom i *alternativnom* i *mainstream* scenom.

KONCEPT KONCEPTA: Na internacionalnoj sceni video poslednjih godina dobija najrazličitije, često konstitutivne, a nekad i veoma problematizujuće, funkcije, pove-zane sa suočenjem živog tela/izvođenja i medij-ske figure/ekrana, čvorom koji u velikoj meri određuje i privatne i javne aspekte sveta koji pravi današnji čovek. Video tako nekada postaje integralni deo žive predstave, ponekad njen medijski komentar, odnosno inverzija, ili proteza koja može ono što živ izvođač/ica, baš kao ni gledaoci, ne može. Ponekad se celo izvođenje posreduje video-projekcijama i publika mora sama da odluci o realnosti i realističnosti; nekada se kombinuje video-snimanak pripremljen ranije s aktuelnim dešavanjem, iskušavajući mogućnosti i navike naše, ljudske, percepcije. U nekim radovima reč je o uvođenju greške ili pomeraja, koji zburjuje ili kojem se veruje i više od realnosti koju prikazuje. Ponekad video otkriva izvođača, skrivenog među publikom, ili menja fokuse i kadrira ono što je na sceni dato u širokom planu. Video nekada, direktnim prenosom ili živim *streamingom*, omogućava prisustvo izvođača koji nisu fizički prisutni u određenoj prostoriji, ili postaje i medij putem kojeg se u *real time-u* izvode internacionalni radovi na samo jednom mestu. Itd.

SUPER NIGHT SHOT: Upotreba videa na lokalnoj sceni obično ne ide tako daleko, niti „duboko“. Video je najčešće živahniji i redundantni deo scenografije, koja već i sama obično ilustruje događanje na sceni, umesto da stvara okvir za njega; ili se, ne retko, koristi dekorativno, odnosno deklarativno – u smislu: pošto ima video na sceni, to mora da je savremeni teatar. Neću se vraćati tako daleko do istorijskih avangardi i Piskatorović filmskih scenografija ili kasnijih Nam Džun Pajković TV instalacija, da bih ukazala na činjenicu da video-ekran, počev od filma na traci, pa televizijskog programa, preko lakodostupne super osmice, a zatim kućnog videa u VHS formatu i, konačno, čudno de-

mokratičnog digitalnog videa, već odavno nije „tehničko čudo“, koje samo treba uvesti u predstavu da bi joj se dao pečat savremenosti. Istina je da je u lokalnom kontekstu, čini mi se naročito teatra koji neobično tvrdoglavo odbija novine, još važno neke prakse, paradigme, pojave, za početak samo uvesti, ali ostaje nezaobilazno i isto tako urgentno pitanje načina, namera i ciljeva tih uvođenja.

U tom smislu, izdvojiću rad *Operrrra (je ženskog roda)* kao primer upotrebe videa na lokalnoj sceni što smatram retko značajnim i uzbudljivim. Razmatranje koje sledi nije tu toliko da pokaže da je sve što sam napisala arbitrarno (a jeste), koliko da ukaže na eksces koji je lokalnim pozorišnim akterima blizak, a može biti inspirativan za uključivanje videa u neke buduće predstave/radove.

OPERRRRRA (je ženskog roda)

BIOKRAPHIA: *Operrrra...*¹ je, pre nego opera, teatarski rad koji tematizuje operu i koji se realizuje operskom formom. Pre svega, on ispituje oblike i funkcije ženskog glasa u operi, kroz tri različita pristupa zastupljena u kompozicijama *Sažeti prikaz neumitnog i tragičnog toka sudbine koji krhko biće Male Sirene odvodi u potpunu propast Gorana Kapetanovića, Classifieds Anje Đorđević i (your name here) Dženifer Volš*. Vec inicijalno, sve tri kompozicije – koje se u *Operrrrri...* izvode kao činovi – fokusiraju problematiku ženskog glasa, tradicionalnog stožera opere kao muzičkog i scenskog žanra, pre svega bavljenjem muzičkom problematikom glasa (načinom pevanja, otporom ili destrukcijom belkanta, fetišizacijom glasa itd.), a delimično i na planu *libretta*.

Drugi važan aspekt *Operrre...* je ispitivanje statusa opere između visoke i popularne umetnosti u mas-me-

¹ Predstava je, u produkciji BELEF-a, izvedena 16, 17. i 18. avgusta 2005. u Botaničkoj bašti Jevremovac. Autor i reditelj je Bojan Đorđev, a saradnički tim broji preko 50 autora, izvođača, tehničara i dr.



dijisko digitalno doba. Rediteljska koncepcija ima jasne reference na koncepte kao što su „opera posle smrti opere“, „postopera“ i „opera u doba medija“², i autore kao što su Vilson/Glas, Grinavej/Andrisen, Rajš/Koro i dr. Problemi operске postistorije korespondiraju s aktuelnim kontekstom informatičke hiperprodukcije i hiperestetizacije kulture, u kojem se mesto teatra mora temeljno promisliti, jer više ne može računati na ranije pozicije, niti funkcije.³ Po Biringeru, a s tim se slaže i Leman, promoter postdramskog teatra, to je kontekst jačanja evroameričkih integracija, putem globalnog tržišta i transnacionalnih medijskih industrija, u kojem se teatar kao umetnička forma pojavljuje ne kao savremena aktuelnost, već kao anahronizam⁴. Dorđev objašnjava: „Inscenacijom, odnosno nedostatkom iste u tradicionalnom smislu te reči, ova opera ili komad muzičkog teatra temeljno preispituje ideju *Gesamtkunstwerka* u doba medija, pre svega praveći analogiju između Wagnerovog koncepta i muzičkog klipa s MTV-a kojem danas potpuno pripada to mesto.“⁵

AMPLIFIED BODY #2: Za oba ova aspekta ključno je rediteljsko koncipiranje scenskog prostora. Prostor u kojem se izvodila *Operrrre...* je nevodršena betonska zgrada Biološkog instituta u Botaničkoj bašti Jevremovac. Publika se kreće kroz prostor za vreme Prologa, da bi se smestila u amfiteatar, iz kojeg prisustvuje izvođenju centralnog dela (tri čina) i Epiloga.⁶ Ipak, nije to *site-specific* rad. Betonska zgrada je uzeta kao prazni, neutralni urbani prostor, koji je u potpunosti prilagođen scenskom izvođenju. A, izvođenja, kakvo i teatarska, pa i publika alternativnijih izvođačkih praksi

očekuje, zapravo nema. Sve što se dešava, za publiku se dešava na ekranu. Nijedan živi izvođač niti tehničar se ne mogu videti; publika je okružena samo platnima ogromnih dimenzija između betonskih zidova. Na platnima se, od Prologa do Epiloga, videom posreduje izvođenje, koje se tu, iza ekrana, mada u to niko ne može biti siguran, uživo dešava. Inscenacija je realizovana kao *live-video-mix* u TV reportažnim kolima. Njegovi ulazi su živa, ručno kolažirana animacija i direktni prenos bodi arta i slikanja po telu (Siniša Ilić), video-snimci pripreme prostora (Marta Popivoda), direktni prenos instrumentalnog i vokalnog izvođenja, kao i svetlosni efekti i varijacije pozorišta senki (Prolog i delimično 3. čin), dok su izlazi tri simultane video-projekcije. Na taj način, kompletno izvođenje *Operrrre...* se premešta na ekran, koji ga skriva ili otkriva (?).

POSVEĆENJE PROLEĆA: Pitanje je čemu cela ta mašinerija za izvođenje koje se uživo na licu mesta dešava, a s kojom je projekat od skupe predstave kakva je svaka opera postao pravi visokobudžetni spektakl, usred tranzicijskog Beograda? Ovako realizovan, scenski prostor *Operrrre...* je zasnovan na potpunoj zameni tradicionalne scene kutije video-ekranom. Taj pristup – jedinstven u razmeri i razlozima upotrebe videa na lokalnoj sceni – pokazuje ključni psihosociološki *dispositif* scenske situacije. A to je da scena, svaka scena i jeste ekran na koji se projektuju želje i fantazije publike, postajući društveni fantazmi. Razmatrajući tu činjenicu, scena *Operrrre...* postaje hladno tehnološka i odlaže prisustvo. Jer, scena kao ideološki aparat je i posrednički mehanizam koji nas odvaja od same stvar-

² Vid. Jelena Novak, *Opera u doba medija*, IKZS, Sremski Karlovci – Novi Sad (u pripremi), 2006.

³ Vid. i Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju; eseji o trijumfu estetike*, Ljevak, Zagreb 2004.

⁴ Vid. Johannes Birringer, *Media & Performance; Along The Border*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998; Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU, Zagreb : TkH-centar, Beograd 2004.

⁵ „Razgovor o/na marginama *Operrrre*“ (sa Bojanom Đorđevim razgovarala Ana Vujanović), programska knjižica, BELEF 05, Beograd 2005, bez paginacije.

⁶ Uzgred, projekat je za otkrivanje novih scenskih prostora nagraden na Bijenalu scenskog dizajna 2006.

nosti i jedini način našeg bivanja u toj stvarnosti. To je konstitutivna, a radi očuvanja svojih ideoloških efekata ne tako rado pokazana funkcija scene – kao agore društvenih fantazama. U *Operrri...* ta funkcija javnog prostora-scene je, otkrivajući svoju nepodnošljivo materijalnu „radnu mašineriju“, ogoljeno suočena sa publikom i njenim pojedinačnim očekivanjima.

LETTERS FROM THE PRESENT: *Live-video-mix Operrre...* se u estetskom i poetičkom smislu nalazi između Bila Vajole i Aernouta Mika. U teorijskom smislu, on se – kao i u slučaju oba umetnika – zasniva na principima relativističko-konstruktivnog prikazivanja. To je novija prikazivačka orijentacija⁷, koja se upostavlja na kritici ontološko-mimetičkog principa sličnosti, ukazujući da se ni sličnost ni videnje ne odvijaju neutralnim percepтивним mehanizmom koji prethodi diskursu, već kroz društveni sistem zastupanja, odreden „pravilima simbolizacije“⁸. Bazično pitanje kojim se problematizuje zamisao mimetičkog prikazivanja je – Ako je stvarnost predstavljena umetnošću uvek već posredovana brojnim društvenim sistemima zastupanja, zar i svako umetničko predstavljanje nije praksa ponovnog posredovanja, što znači redistribucije društvene stvarnosti? Stoga je osnovni problem mimezisa društvena determinacija mehanizama i protokola proizvođenja stvarnosti koja se kroz umetnost nudi identifikaciji. Razlog za nepoverenje prema ontološko-mimetičkom prikazivanju nalazi se već u Aristotelovom pojmu mimezisa. Jer, ako mimezis nije samo imitiranje sadržaja otkrivenih u stvarnosti, već uključuje i stvaralački čin oblikovanja, onda on nužno proizvodi i nove, drugačije sadržaje od postojećih. Tj. kako je poezis pored eurezisa programski uveden u mimezis, mimetičko prikazivanje ni ne može predstaviti neki sadržaj, već u tom

pokušaju uvek proizvodi novi sadržaj, specifično za-stupajući onaj na koji referira.

BLUE PROVISOIRE: Mešajući direktnе prenose i pripremljene snimke, fikcionalne i dokumentarne video materijale, *Operrra...* iznosi kritički stav da umetničko prikazivanje nikada nije samo reprezentacija postojećih sadržaja, već ideološka proizvodnja slika koje se pojavljuju na mestu stvarnosti. Naglašavanjem nužnosti da se u prepoznavanje uključi odazivanje na društvene mehanizme i pravila prepoznavanja – kao, na primer, to da se komentari živog izvođenja koji se emituju u 2. činu i pišu uživo – 'eksplícira' se da je stvarnost na koju prikazivačka slika referira ona koju samo prikazivanje proizvodi u specifičnim društvenim uslovima. Zapravo, bili su to komentari i pripremljeni i snimljeni unapred, koji su prosto emitovani sa trake. Tačka za identifikaciju u prikazivanju se tako otkriva u svojoj kontingenčnosti.

THE SPECTATORS: *Operrra...* sa svojim ekranima jeste mašina za otkrivanje fantazija koja ih sprečava da predu na razinu fantazama. Tu ću pomeniti 3. čin, gde se usta pevačice Dženifer Volš snimaju makroobjektivom, te se umesto telesnog otelotvorenenja ženskog glasa projektuje samo meso ljudskog tela, njegova ranjivost, fragilnost, nesavršenost, izmičući mogućnost konstituisanja ženskog tela kao (seksualnog) objekta *Gestalt*-slikom. Teorijska psihoanaliza ukazuje da je odnos koji subjekt gradi u rizičnom polju sa drugim imaginarni scenario koji prepostavlja ostvarivanje želje, ali funkcioniše kao posrednik koji će sprečiti da subjekt dode do same želje, i tako se spasava u fatalnom odnosu s drugim. Taj scenario se realizuje kao fantazam. Frojd je fantazije tumačio kao prepustanje maštanju koje postavlja zaslon između subjekta i dru-

⁷ Vid. npr. Braco Rotar, »Pitanje slikarstva«, *Delo*, god. XIX, br. 11, Beograd 1973, str. 1297–1315; Flint Schier, *Deeper into pictures; An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; Peggy Phelan, *Unmarked; The Politics of Performance*,

⁸ Vid. Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti od 1950*, SANU, Beograd – Prometej, Novi Sad 1999, 484. Prikazivanje, str. 271.



gog, tj. kao oblik fikcionalizacije koji skriva doslovno posrednim predstavama. A, prema lakanovskoj psihanalizi, fantazam je mesto spajanja želje i njenog imaginarnog objekta, mesto gde se uspostavlja odnos subjekta i njegovog manjka. To znači da subjekt na mestu onoga što mu nedostaje stvara sliku koja će spasosno ponuditi ono što se ne može pribaviti.⁹

ORFEJ I EURIDIKA: Identifikacija koja je pokrenuta tim konstruktivno-prikazivačkim video-mehanizmom koji,

slično kao što radi sa slikom, radi i sa (ženskim) glasom, polazi od Lakanove razrade odnosa subjekt-Drugi na 11. seminaru. Razmatrana tako, problematika identifikacije prevaziđa ograničenost na logocentrični dramski realizam i ogledalne narcističke procedure, i uvodi se i u neteleološke, fizičke, konceptualne, medijske i digitalne reprezentacije. Tako bi se opis 3. čina, kojem dodajem da je, paralelno sa snimkom usne duplje pevačice, na drugom ekranu bila njena bestelesna senka,

⁹ Objašnjenje prema: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza; Prestupi i ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2006 (u pripremi).

mogao umetnuti u zaključak Ivane Stamatović da objasni procedure zastupanja u *Operri*...: „U prvoj autentičnoj operi Monteverdijev Orfej se okrenuo i, zbog jednog nestrpljivog i preuranjenog pogleda, zauvek izgubio obožavanu ženu. U tom trenutku on je i nesmotreno i, činilo se, podjednako nepovratno isprazio mesto želje operskog poklonika. Na takav način započeta je nemoguća istorija žene u operi: bestelesna duša nevidljive i neuhvatljive Euridike lutala je vrtlozima operskih metafizika i, upisujući i prepisujući u njih *tragove* želje Drugog, izmicala otelotvorenju slušaočevog/gledaočevog uživanja. [...] Opera *Operrra* (je ženskog roda) upravo predstavlja jedno teorijsko i iskustveno povampirenje ženskog/operskog tela.“¹⁰

LOOKING FOR A MISSING EMPLOYEE: Za takav efekat nije dovoljno ukinuti živo izvođenje i namesto njega pred gledateljstvom emitovati video, već treba postaviti ekran između izvođenja/scene i gledateljstva, tako da ekran ne samo da otkriva ideoološke mehanizme identifikacije već postaje materijalno otelotvorene mesta društvenih fantazama koji se nalaze između subjekta i realnosti. Đorđev ukazuje da se u *Operrrr*... „stavlju u pogon sve mašinerije kao i u bilo kom operskom ili teatarskom delu, ali sada su one izložene publici (*backstage*, pripreme prostora, gotovo pornografski detalji izvodačkog tela koje ‘radi’), dok je ono što je tradicionalno izloženo (*stage*) u ovom slučaju medijski posredovano...“. U tom smislu, Vajoline i Mikove video-procedure postaju važne reference između kojih se proizvodi video *Operrrre*... Pa, dok Vajola pretežno radi sa dokumentarističkim potencijalnostima fikcionalizovanih (npr. hrišćanskih) scena, a Mik, obrnuto, fikcionalizuje dokumentarizam (npr. brokerski rad na berzi), *Operrrra*... nerazmrsivo zapetljava granice fikcionalnog i dokumentarnog, u ekranskom približavanju (pokazivanjem *backstage-a*) i odlaganju (spektralnošću žen-

skog tela) sopstvenog izvođenja. U tom smislu, video unosi neprekidne šumove u proizvodnju fantazama, koju scena omogućava. „Fantazam ne potvrđuje svoju materijalnost verodostojnošću ‘narativa’ koji zastupa, već njegovom interventnošću u materijalnom svetu ljudskih odnosa. Fantazija postaje fantazam kada je materijalna intervencija u nekom odnosu, poretku, zapravo kada je praksa. Mnoga umetnička dela su predstave ‘fantazija’ (maštanja), ali ona postaju *fantazmat-ska* tek kada deluju u društvenom prostoru. Jevandelje po Jovanu ili pesma *Lili Marlen*, odnosno nago našminkano telo Nikol Kidman na filmskom ekranu, prestaju da budu *fantazija* i postaju fantazam kada su intervencija u društvu. *Jovanovo jevandelje* je tekst koji je barijera/zaslon između hrišćanske ljubavi koju obećavaju druga Jevandelja i straha od apokalipse koji postavlja na mestu nemoguće ljubavi realna politika hrišćanstva. Sentimentalna ljubavna pesmica *Lili Marlen* postaje fantazam o ‘muškoj snazi’ i ‘muškom jedinstvu ili bliskosti’ onda kada postaje vojnička pesma...“¹¹

THREE TALES: Fantazmi su u *Operrrri*... raspršeni jer se video-slika ne nudi kao označitelj koji sigurno stoji za nešto drugo i daje se konzumaciji (poistovećivanju, uživanju itd.). Njen semantizam nije fiksan niti pouzdano i jednoznačno usmeren na spoljašnje referente. Video je tu pokrenuta mreža označitelja koji su pre određeni time što stoje za *nekog* (subjekt) nego za *nešto* (referenta). Time oni ostavljaju pojedincu više prolaza za smeštanje kojim će konstituisati subjektivitet i time potencijalno intervenisati u označiteljsku mrežu. Petrifikacija subjekta ni tu, kao ni u bilo kom odnosu sa Drugim, nije izbegnuta, ali jeste razlabljena jer je slika nesigurna, kolebljiva. Posredi je i dalje jedan označiteljski stroj koji gradi scensku situaciju; ali masteroznačitelji ne računaju na podrazumevajuću teleologiju niti prediskurzivne principe sličnosti, nego

¹⁰ Ivana Stamatović, „Autopsija opere“, programska knjižica, BELEF 05, Beograd 2005, bez paginacije.

¹¹ Miško Šuvaković, „Uvod: diskurs, fantazam i događaj“, u *Diskurzivna analiza*.

su u stalnom potencijalitetu, računajući na kontingenčnost društvene situacije.

U ovakvom video-prikazivanju bih, na kraju, izdvojila dve novije identifikacijske tendencije u izvodačkim umetnostima, koje odbacuju mimetičke reprezentacije. Za video *Operrrre...* važne su obe, jer, dok je njena „scena“ hladno tehnološka i povremeno spektakularno MTV-jevska, divergentna video slika ogoljava nespektakularnu materijalnost operske mašinerije: pore na ledima modela, brčići iznad usne pevačice, znoj radnika na objektu, posečeni makazama i umazani bojom prsti slikara, zavarivanje skele, žabokrečina u barici pre drenaže amfiteatra... Jedna tendencija je hiperprodukcija klizajućih označitelja koji anticipiraju *bilo šta* ili *pre mnogo šta*. Njene reference su ranije režije Vilsona i Foremana, opere Majkla Najmana, koreografije An Terez de Kersmaker, kasni radovi Triše Braun... Druga tendencija je pokušaj prodora manjka (Drugog) u označiteljsku strukturu koju izvedba otelovljuje za subjekt gledaoca/teljke. Za nju ču prizvati radove Stelarka, Katažine Kozire, Rona Etija, Franka B, Orlan... Identifikacija koju pokreće video *Operrrre...* je u tom svetu radikalno drugaćija od poistovećivanja sa prikivenе tačke pogleda i jednoznačno petrifiktorskog scenskog realizma. Prva tendencija omogućava promenljivu i privremenu identifikaciju subjekta kroz klizajuće označitelje. Iz pozicije subjekta, značajno je da on/a ne samo da dobija više manevarskog prostora, već se ni u jednoj tački ne može fiksirati, jer stalno klizi potpadajući čas pod ovaj čas pod onaj označitelj iz rizomske mreže. Standardni primeri su Vilsonovo *Pismo za kraljicu Viktoriju i Ajnštajn na plaži* ili *Tri priče Rajša i Koro*. Druga tendencija intencionalno priziva manjak u diskursu i pokreće mehanizam identifikacijske separacije. *Operrrra...* se tu nadovezuje na one radove koji, od neoavangarde do pozognog postmoder-

nizma, rade sa baznim telesnim materijalima (kožom, mesom, krvlju, spermom, sekretima), kao operacioni teatar Orlan, Stelarkove telesne ekstenzije ili L Ruaovo plesačko telo bez organa.

HOW LONG DOES THE SUBJECT LINGER ON THE EDGE OF THE VOLUME:¹² Na samom kraju, napomenući o videu *Operrrre...* i to da potpuno oslobođanje subjekta od označitelja, s aspekta psihoanalize, nije moguće; jer – subjekt postoji samo u društvenoj situaciji. A opera, pa i kad je njena scena ekran, jeste *par excellence* prostor te situacije. Po Lakanovom ultimatumu »Pare ili život!«, oslobođenje se može jedino postaviti kao zah-tev: Subjekt ili sloboda!, tako da birajući da bude subjekt on/a gubi slobodu, a birajući slobodu gubi oboje. Ipak, i *Operrrra...* i sve druge izvedbe čije je prikazivanje ovako orijentisano u tom smislu potencijalno su *oslobadajuće*. One na različite načine hakiraju potencijalnosti neznakovne telesnosti i specifičnosti čoveka kao društvenog individuuma. Posredi su prekojezički aspekti subjekta, koji ukazuju na ne-cele subjektivacije, i ponavljanje pokušaja nadomeštanja stvarnog manjka u separaciji i oslobođenje od označiteljske razmene. Dakle, nije stvar u tome kako gledaoca/teljku ispetljati iz društvene mreže kroz video-sliku, već kako ga u toj mreži pozicionirati i koliko mu prostora ostaviti da izmeni tu poziciju. U jednom trenutku na centralnom platnu *Operrrre...* gledaoci gledaju same sebe u direktnom prenosu. Na tom mestu reditelj uvodi pukotinu od koje kreće neumitni raspad savršenog *Gestalta* petrifiktorskog *Gesamtkunstwerka*, u ljudskoj i meduljudskoj kontingenciji – i to je ona procedura videa *Operrrre...* koju smatram najznačajnijom i u poetičkom i u političkom smislu.

ANA VUJANOVIC

¹² Svi međunaslovi su nazivi izvodačkih dela u kojima video ima, prema mom mišljenju, izazito zanimljive funkcije, te preporučujem čitaocima da ih dalje prouče.

VIDEO JE UBIO TEATARSKU ZVEZDU

Dogodilo se relativno brzo: otkriće katodne cevi bilo je veliki prasak elektronske renesanse, za čim sledi nepregledni kosmos audio-vizuelnog materijala. Danas se čini kako nam video-zapis, u tek nešto više od sto godina postojanja, diktira samu *logistiku percepcije*. Paralelno sa dekonstrukcijom ljudske optike, video-dokument bespoštedno arhivira taj proces – zbog toga i jeste paradigma savremeno realnog. Tanka granica koja razdvaja stvarno i fiktivno iščezava pred životom transponovanim u pokretne slike: Žil Delez kadar smatra otelotvorenjem svesti, Žan Bodrijar najobičniju video-reportažu smatra fikcijom *stvarnijom od stvarnog*. Zavodljivost video-zapisa deluje nepobedivo: tokom XX veka likovna umetnost otvara sva zamisliva polja formalne apstrakcije samo da bi se otrgla razarajućoj moći fotografije i, izgleda da posustaje, predaje se, ovaj put redefiniše sebe u svetlu vizuelnih

umetnosti; pozorište je, kako bi umaklo hipnotičkom dejstvu filmske projekcije, dublje preispitivalo svoj napeti odnos spram telesnog i duhovnog, i nije izdržalo, otkriva u projekciji sopstveni *fantazam*. Upravo time što radikalno fetišizuje ne razlikujući lažno od istinitog, film je nadvladao svoje artističke pretke. Zahtevniji od pozorišta i slikarstva, posebno na planu organizaciono-tehničkog ulaganja, film je uvek slika spektakla, ili *predstava za mase*, kako kaže Paskal Bonicer, koju masa i stvara – više ne objekat proizведен za masovne potrebe koliko prikaz masovnog proizvodnja potreba. Video-slika je, makar time što je fenomen novocivilizacijskog čula vida, uspela da osvoji medij likovnog, da se nametne mediju scenskog.

Hronološki niz koji sledi, napominjem, krajnje je selektivan, on bez okolišanja favorizuje određenu grupu autora i pojava, ne oduzimajući pravo nepomenu-tima da budu tretirani kao vredni. Naime, susret kame-re, tog novog „oka čovečanstva“, sa tradicionalnim likovnim i scenskim umetnostima dogodio se odmah s početka XX veka – mit kaže da je još onomad *epski* Ervin Piskator bio u prvim redovima boraca za nove medije. U *performance art*, pokretu šezdesetih i sedamdesetih, komunikacija s elektronskim medijima sve je direktnija, a početkom osamdesetih formira se takozvana *medijska* generacija koja uvida sve mogućnosti projekcije. Moćni industrijalac Ted Turner 1982. godine osniva televizijski program CNN namenjen isključivo vestima, i već sledeće godine filmski prorok Dejvid Kronenberg polemiše o video-fenomenu u ostvarenju *Videodrom*, gde jedan od likova zaključuje: *Ekran televizora je retina oka uma* (*Television screen is the retina of the mind's eye*). Iste te 1983. pesnikinja Lori Anderson izvodi svoj višesatni kabaretski manifest *Sjedinjene Države*, u čjem se samom centru dramskog zbivanja nalazi kolaž audio i video zapisa. Od njenog intimnog koncertnog nastupa gotovo da zvanično počinje era teatra koji se koristi filmskim isećcima dokumentarne ili fiktivne stvarnosti; nastupa doba multimedijalnog umetnika, onog koji se svim sredstvima služi jednakо – likovnim, muzičkim, pozorišnim, filmskim. Uz sav brzi napredak, susret dva do tada akade-

mizmom razdvojena polja – scene i projekcije – dobio je svoje redovno mesto na repertoarima institucionalnog dramskog pozorišta tek od polovine devedesetih, i evo, s ulaskom u novi milenijum, video-slika biva jedan od osnovnih elemenata pozorišnog jezika, čak i kod najznačajnijih autora današnjice: Lepaža, Kastorfa, Fabra, Šlingenzifa...

Beogradska pozorišna scena, iako se to ne čini odmah jasnim, pod snažnim je uticajem svog jesenjeg pozorišnog festivala. Da, njegov program možda nije u celosti aktuelan, ali dvadeset prvi vek Bitef ipak poči nje selekcijom predstava *osveženih* videom, čime se edukuju i lokalni stvaraoci i njihova publika. Gostovale su predstave sa različitim tretmanom video-slika, i ne može se reći da je neki od uticaja nadvladao, ali zato je sigurno: jedan od ljubimaca Beograda dao je primer ovdašnjem građanskom pozorištu. U savremenoj kontekstualizaciji drame *Nora*, nemačkom reditelju Tomasu Ostermajeru video-rad je služio diskretnom uspostavljanju atmosfere, projekcija je između scena, blago poput špice kakve podnevne emisije, podvlačila uspostavljeni žanr TV melodrame. Prizor rasutih fotografija porodičnog albuma koje prekrivaju fasadu lutkine kuće ispunio je visoke estetske zahteve savremenih nemačkih teatarskih tendencija, ali je, isto tako, ponudio formu *mainstream* pozorišta kao stvorenu za Beograd. Ostermajer zna da upotreba video-sredstva pri oživljavanju klasične literature nije tehnika sigurne pobeđe, zato i biva krajnje umeren u korišćenju istog na primeru Ibzena. Svu svoju maštovitost poklanja režijama savremenih dramskih autora: žanr drame *Supermarket* Biljane Srbljanović potvrđuje prikazom zumeđih lica iz TV sapunica; paradramu *Crave* Sare Kejn oslikava sablasnim projekcijama ogoljenih izvođača. Kadar je primetno pristajao formi koliko i tema-ma savremenih dramskih pisaca, posebno predstavnici-ma *dramaturgije krvi i sperme*, koji su pisali pod snažnim uticajem TV ekrana, tako da je bilo neminovno da neko suprotstavi njihov scenski govor slikama koje ih bolno inspirišu. Sama Kejnova je od ljudi, često i od životinja, tražila ono što je blisko nemogućem. Tako se prilikom svake postavke teksta *Očišćeni*

posebno obraća pažnja na rešenje didaskalije po kojoj pacovi protrčavaju scenom noseći ljudske ekstremitete u zubima. Izgleda da savremene drame pozivaju video-sliku da ilustruje – na primer, emocionalni nabo *Očišćenih* poljski reditelj Kшиštof Varlikovski u pojedinih scenama ilustrova je poetičnim video-radom, koji je, iako možda nepotrebno slikovit, ipak imao uporište u strukturi savremenog pisanja.

Tamo gde klasični dramski narativ nije u osnovi pozorišnog čina, video-zapis kao da se vratio kući, ne-retko u tim graničnim područjima izvodačkih umetnosti samo je video i imao jasnu strukturu. Dešava se da je široj publici tek uz pomoć određenih video-smernica jasnije čime se bavi slamanje zanemelog tela u plesnom teatru. S obzirom na to da je video-manipulacija poželjna, treba je eksplorati surovo – što predstava *Just for show* trupe znakovitog imena DV8 čini, upozoravajući da se scenski prikaz može stvarati i hologramima, ali da se ipak nikada ne sme izgubiti svest o ironiji situacije. Neizbežnu ilustrativnost video-slike, akciju *Priča o Ronaldo, klovnu iz Mekdonalda* Rodriga Garsije koristi smelo, i to kao zaseban teatarski znak. Tako smo prisustvovali i otvorenom poređenju dva medija (*uživo spram projekcije*) kada, nakon što glumac izgovori priču po kojoj su svi u njegovom životu Juda, usledi kratki nemi film koji do poslednjeg detalja najdirektnije ilustruje monolog. Neki videosnimci rade u korist scene, iskazujući impotentnost emitovanog spram autentičnosti uživo odigranog, a neki čine suprotno. Možda je spektakularnije skeč klovnova iz Mekdonalda koji spaljuju knjige na roštilju videti uživo nego na snimku, ali slika Diznijevih junaka na indijskoj pijaci iz satiričnog mjuzikla *Big in Bombay* Konstance Makras bilo je nemoguće scenski dočarati bolje nego projekcijom. Slično kao s inscenacijama savremenih drama, video-ilustrativnost biva očekivana u pozorištu koje grubo kolažira delice globalističke kulture. Ovakvo se pop-pozorište, zahtevno fizičko koliko i radikalno verbalno, ne odlikuje očekivanom dramskom strukturom, i glasno insistira na direktnom društvenom angažmanu, makar i dnevno-političkom. Pošto se u predstavama kabaretske cool

fun provenijencije video-instalacija javlja gotovo kao obavezan deo forme, upravo se tu i događa napuštanje ilustrativne funkcije video-slike. Jasno je da treba uvesti projekciju na scenu kao konstitutivni element izvodačkog, ali gde je na pozornici mesto video-materijalu, ako je snimak po sebi ilustrativan?

Možda ćemo najglasniji primer tog bitno drugačijeg pristupa projekciji naći u radu Renea Poleša – njegov teatar koristi se kamerom kao osnovnim sredstvom pozorišne igre. Predstava *Pablo u Plusfilijali* publiku ostavlja pred platnom na kom će se odigrati projekcija onoga što glumci skriveni od publike izvode. Uhvaćeni smo kao svedoci ontološke prednosti video-zapisa – ljudsko oko konačno može da vidi ono što se ne odigra u njegovom vidokrugu. Nije teško primetiti da video-prenos, za razliku od puke dekorativnosti video-snimka, nastupa kao aktivni element postavke, onaj ključni element koji redefiniše osnove pozorišta. Ako je, prema Piteru Bruku, za pozorište dovoljan prazan prostor s onim ko nešto izvodi i onim ko to nešto gleda, video-prenos čini da onaj ko izvodi može biti skriven od onog ko gleda, i da ga otkriva samo *prazan prostor* platna za projekciju. Dramatičnije ponuđeno: nije li, od Poleša, direktni prenos fudbalske utakmice teatarski čin? Ili neće li, od Poleša, direktni prenos onoga što se događa na svemirskoj stanici biti pozorište koje je nadigralo čak i holograme? Gde se krije identitet pozorišta ako ne u prisutnosti? Koje su granice prisutnosti, ako ona postaje nevidljiva, ili virtualna? Realno prisutan jeste glumac Filip Hohmajer u predstavi *Verter* reditelja Nikolasa Štemana, jednog od retkih koji je video-sliku uspešno nametnuo klasičnom tekstu, jer tu se na platno prenosi ono što se događa na sceni; sasvim *irealno* prisutni bili su glumci Johana Simonsa u Milerovim komentarima Šekspira *Anatomija Tit Pad Rima* dok smo ih gledali putem prenosa kako se okupljaju ispred pozorišne zgrade nameravajući da dođu do scene. Tek je video-prenos, a ne video-snimak, onaj radikalni teatarski znak savremenog pozorišta, a najdalje se može otici kombinacijom snimka i prenosa, kao što je to učinio Hajner Gebels svojom magijskom predstavom *Eraritjaritjaka ili muzej fraza*.

Niko ne očekuje da bude općinjen monodramom po dubokomisaonim tekstovima nobelovca Elias Kane-tija, no kada je kamerman krenuo da prati glumca koji napušta salu prepunu gledalaca, ostavljaajući za sobom samo video-bim, predstava se upisala među najznačajnije pozorišne iluzije ikad videne. Nakon što je ležerno izšao u hol, i na ulicu, pa ušao u taksi, sve do neke zgrade, te u stan, usledio je direktni prenos junaka koji proverava ima li u frižideru šta da se jede uz sve to silno *filozofiranje*. Projekcija je budila sećanje na živu pojavu glumca, ushićivala je ukazujući na *tragove prisutnosti*. Na kraju, ono za što smo misili da je prenos bio je snimak, ono za što smo verovali da je snimak bio je prenos, a onaj stan koji smo gledali kao projekciju nalazio se odmah tu iza kulisa. Sada već vredi citirati teoretičara postdramskog *kazališta*, Hans-Ties Lemana, koji objašnjava da *tek onđe gdje video-slika stupa u složen odnos s tjelesnom realnošću počinje vlastita medijska estetika kazališta*.

Valjalo bi zato uvesti jednostavnu podelu na dve osnovne upotrebe video-slike: pasivno (snimak) i aktivno (prenos). Ta je razlika vidljiva među delima pomenućih pozorišnih stvaralaca – pasivno bi bilo projektovanje unapred snimljenog ili kompjuterski dizajniranog video-materijala preko scenografije (Ostermajer, Varlikovski, Garsija, Makras), dok bi aktivna bila upotreba direktnog video-prenosa kojim se publici prikazuje skriveno izvođenje (Poleš, Šteman, Simons, Gebels). Za holograme nisam siguran. Dalje se može zaključiti da je pasivno korišćenje videa u pozorištu ono bez čega predstava može da se odigra, a aktivno upravo ono od čega predstava zavisi. Ova podela, ipak, nije nužno vrednosnog koliko je tehničkog tipa, jer i aktivna upotreba (prenosa) može biti loša, baš kao što i pasivna upotreba (snimka) može biti dobra.

Sve izrečeno nas nekako vraća aktuelnoj beogradskoj produkciji, čije kašnjenje u primeni video-trenda, ako ga zaista ima, nije preterano. Jasno je da smo svedoci prvih nesigurnih koraka naših institucija, čak naglog osvešćivanja autora baš koliko i publike, gde se uglavnom može videti pasivna upotreba video-slika: projekcija se javlja u promenama, između scena, ili se

ponekada govorи sa lepo snimljenog video-rada. Na ovaj način autori mogu uspešno da tematizuju ili informišu (Ana Tomović, *Halflajf*), zadaju ritam (Aca Popovski, *Alisa*) ili emocionalni štimung (Dalija Aćin, *Glory Hole*), čak da komentarišu (Alisa Stojanović, *Ranjeni orao*), ali će, baš kao i Ostermajerova *Nora*, predstava ipak moći da se odigra i kad se video-bim pokvari. Kod onih autora koji živo izvođenje ne prekidaju kako bi emitovali slike, video-instalacija se javlja kao scenografsko rešenje. Tu se tokom većeg dela predstave određeni video-materijal, uglavnom digitalne prirode, projektuje iza glumačke igre (Ksenija Krajanski, *Beograd Berlin*), i čitava autorska poetika može da zavisi od rešenja video-prostora (Đurđa Tešić, *Momo*). Primer za to da i pasivno korišćenje video-slike može da bude živi element scenskog izvođenja jeste postavka *Čekajući Godoa* Đurđe Tešić, gde emitovana poetska panorama ima svoje vreme i svoju dramaturgiju – tokom predstave nametnuta slika se rastače u tehnološkim greškama, ilustracija neba se do kraja izgubi u haosu analogne slike.

Pored toga što je ilustracija, video-zapis može da bude i fraza. Postoje oni video-snimiци koji se koriste svuda i često su izmontirana svedočanstva dvadesetovekovne brutalnosti jasan primer savremenog brehovskog komentara (Sladana Kilibarda, *Priča o Džipsiju Trolmanu*; Stevan Bodroža, *Prometej u okovima*). Te se video-slike pred nama javljaju kao idealna ilustracija, jer prikazuju teror kakav pozorište može samo da prepričava. One nas, što je možda bitnije, vraćaju uvek ključnoj temi, na primer u monoplesu *Jednom An Tereze De Kersmaker*. Kod Sonje Vukićević u predstavi *Cirkus istorija* prema ovom rabljenom sredstvu gradi se poseban odnos. Predstava čak počinje video-projekcijom, ali publika nije u mogućnosti da slike nasilja vidi u celosti s obzirom na to da su projektovane po neravnoj površini džinovskog belog mantila – one su u detalju, izlomljene, rasparčane, deformisane, različite u zavisnosti od toga na kom mestu u sali gledalac sedi. Dodatno je indikativan i kraj, kada se apokaliptični video-kolaž projektuje po publici kojoj su pred početak predstave podeđeni beli mantili,



što je takođe direktni komentar projekcije. Sonja Vukićević se već koristila video-instalacijom u svojoj verziji Šekspira *Mrak letnje noći*, i spada u red onih malo afirmisanih autora koji uvode nove medije u srpsko pozorište (Ivana Vujić, *Hamlet*). U tim se redovima javlja zanimljivo video-istraživanje Dejana Mijača, reditelja koji je zadao koordinate klasičnom institucionalnom pozorištu u Srbiji. Sve je počelo naglo sa otvaranjem rekonstruisane zgrade Jugoslovenskog dramskog pozorišta osavremenjenom verzijom Sterijinih *Rodoljubaca*, no projekcija tu još nije imala jasno definisanu namenu, osim eventualno da otkrije mogućnosti nove scene. Kasnije, na istom mestu, Mijač projekcije koristi kao bitan element dekora: u Andrejevljevom *Psećem valceru* zidovima se sliva digitalni pejzaž, u *Skakavcima* Srbljanovićeve video

poetizuje zadatost prostora. U produkciji Ateljea 212 režира Bernhardov *Trg heroja*, gde nailazimo na određeno produbljivanje ideje spajanja dekora sa pokretnom slikom. Projekcija biva pogled kroz prozor koji otkriva zloslutni trg, ona oživljava ono o čemu se na sceni priča i o čemu se čuti, a posebno je atraktivan trenutak kada se uz pomeranje kulise pomera i do tada statičan pogled.

Pasivni pristup nosi svoju pozorišnost, zbog čega ga i nalazimo kod većine, kako domaće tako i svetske produkcije, ali i dalje zahteva rešavanje statusa video-slike u bazičnoj organizaciji scenskih znakova. Beograd se može pohvaliti i primerima onog aktivnijeg korišćenja video-zapisa. Projekcija tu može biti delimično pasivna, ali ona prvi put komunicira sa akterom (Nikola Zavišić, 1984), ili kroz odnos sa akterima go-

vori – o sebi, i biva *retro* u spontanom koketiranju s osamdesetim (Ana Miljanić, *Pornografija 1, 2... 4*). Već smo videli poneki direktni video-prenos onoga što se događa na sceni (*North Force*, Jelena Bogavac), a u predstavi Predraga Kalabe po Gogoljevim *Igračima* čak nekoliko dramskih scena vidimo putem prenosa dok se odvijaju u toaletu pozorišta. Ovde, slično Polešovom postupku, kamera tokom cele predstave prati glumce i, poput kakve šou-emisije, prenosi nam akcije iz različitih uglova. Čisto tehnički gledano, u režiji Bojana Đordeva *Operrra* je ženskog roda mogla bi se naći sličnost sa sredstvima kojima se koristi Poleš. Tu se svaka povezanost ova dva autora i završava, jer se Đordev ipak nalazi na sasvim drugom kraju scenske estetizacije. Njegova *Opera* je za lokalne okvire jedinstven pozorišni čin, kako tematski tako i formalno, između ostalog i zato što navodi na pitanja koja se tiču proizvođenja scenskog.

Šta želi video u pozorištu, ako ne da pripreti? Danas se video-signal primenjuje u svakoj umetničkoj sferi, ali to je njegova sekundarna funkcija, on svoju dužnost obavlja tek na bojnom polju (trivia: prvo ratno osvajanje isključivo upotrebom video-prenosa bilo je bombardovanje Srbije). Pol Virilio vidi film kao nusproizvod vojne industrije: video-dokument, video-be-

leška, video-slika, a posebno video-prenos, sve je to posledica vekovnog unapređivanja čula vida i čula sluha strogo tehničkim razvojem, i to radi lakše pobeđe i kontrole ideološkog neprijatelja. Dalekosežnost video-pogleda čini da se rat više ne događa na ratištu već, zahvaljujući satelitskim snimcima, svuda i uvek. Ako je svaki video-zapis posledica vojne aparature, ne govori li video u pozorištu uvek o nasilju, makar specifičnom nasilju veštačke percepcije? To što ja mogu da vidim Polešovog skrivenog glumca na video-bimu najpre podseća da i bombarder može da vidi svoju metu što se krije na drugom kraju planete. Međutim, ide li se predaleko kada se čitav razvoj umetnosti proglaši viškom milenijumske proizvodnje ratnih destrukcija, jer i antičko grčko pozorište bilo je posledica specifičnog doživljaja rata. Da, svaka se umetnost izrodiла из освајаčkог impulsa, da bi je sada porobila kamera. Video, zapravo, ne skriva težnju proizvoda da vlada realnim. Kao *proleti deo* hegemonističkog društva, predodređen je da nasrće, raduje se nuklearnoj kataklizmi, jer veruje da će je zabeležiti. Od nečega što je višak do jedinog koji opstaje.

MILOŠ Lolić

ANKETA VIDEO I POZORIŠTE DEJAN MIJAČ



Pseči valcer
reditelj Dejan Mićić, JDP

1

U kojoj fazi rada na predstavi počinju razgovori o video-radu? Koje su prirode rediteljevi zahtevi (opšta atmosfera predstave, autonomni i metaforički komentar radnje, kreativna dopuna scenografije...) i koliko su konkretni?

Za početak moram reći da sam reditelj koji je relativno kasno, čak i jako kasno, u svom radu počeo da koristi video. Proveo sam veći deo života i celu karijeru čak i ne znajući da to postoji. Moja rana mladost proticala je bez televizora, s kojim sam se prvi put sreo kada sam završavao studije. Onda je prirodno da sam bio neposredni pratilac radaanja video-umetnosti, ali na „repu“ događanja. Međutim, ipak se mogu pohvaliti da sam vreme bez videa proveo sanjajući video, naročito kada sam radio predstave. I, kada sam prvi put, negde početkom osamdesetih godina, u Ljubljani video jedan sajam video-dostignuća (ili je to bio festival), to me je ujedno i fasciniralo i duboko dimulo. Osetio sam da se pojавio jedan medij koji je stvaralački potentniji od svih medija meni do tada poznatih. Nарavno, kao čovek sa repa događanja, nisam mogao, ni

umeo, da se suvereno uključim u to. Kada sam se odvažio da se poslužim videom, ja sam ga uključio samo kao pomoć u predstavi, i žao mi je zbog toga, jer su mogućnosti video-izražavanja daleko veće, a i sâm video zaslužuje daleko značajnije mesto u kreiranju pozorišne predstave.

2 i 3

U kom obliku je scenograf uključen u te dogovore, kako se razvija to trostruko autorstvo prostornog koncepta (reditelj – scenograf – autor video-rada)?

Da li video-rad nastaje nezavisno od proba? Da li se neka da dešava da se koncept video-rada promeni usled promena do kojih dolazi tokom procesa rediteljevog rada s glumcima?

Što se tiče primene videa, koristio sam ga nekoliko puta u predstavama, i sve što govorim polazi više iz nekog dodatnog razmišljanja nego iz iskustva. Ipak, pomalo sam se i navikao, pa kada počнем da razmišljam o predstavi, vrlo brzo mi padne na pamet da bi tu bilo mesta i za video, što znači da od početka razmišljam i o njemu. Ali, još se ne usudjujem da počнем da razmišljam iz njega prema predstavi, što osećam i

slutim da bi bio jako zanimljiv put i otvorio bi neke za mene sigurno nove izazove, stvorio uslove za nove postupke. Negde u fazi kada sam gotovo siguran da će mi biti potrebna pomoć videa, obratim se Borisu i zamolim ga za jedan razgovor i ukratko mu objasnim šta je u pitanju, šta me to „žulja“ i postavljam mu mnoštvo pitanja. On meni opet odgovori sa nekoliko kratkih i vrlo konkretnih pitanja i, pošto ja obično nisam spremjan da na njih odgovorim jer su i suviše konkretna za mene, onda on uzima delo da ga pročita, da razmisli o njemu, i verovatno ga čita imajući u vidu moje zahteve. I posle toga dolazi do susreta i razgovora. Što se tiče mojih predloga, koji su više pitanja, više podsticaj za otvaranje neke problematike za koju bih ja želeo da postane zajednička (što mi je, uostalom, cilj u radu sa svim mojim saradnicima), počinjemo da idemo ka rešenjima, a onda analiziramo koje bi to mesto u predstavi bilo predviđeno za video, koja je njegova funkcija kada je samo akord u predstavi, a kada istaknuta metafora; ili – da li je u načelu jedno ili drugo ili nešto treće, ili mešavina svega toga. Ukratko, funkcija videa se menja od predstave do predstave. Nešto kasnije, ali ne toliko kasno da je priprema predstave već počela, uključuje se i scenograf. Tu dolazi do sučeljavanja, usaglašavanja, otvaranja novih tehničkih problema. Naravno, mi to još ne možemo nazvati projektom, a ja već počinjem rad sa glumcima i ostavljam njima dvojici da se bave razradom i međusobno usagalasavaju. Otprilike onda kada završavamo rad za stolom, oni mi donose predloge koji su manje-više spremni za realizaciju. Jer, ima i takvih predloga koji su u fazi ispitivanja gotovo do pred samu premijeru. Imam sreću da saradujem sa vrlo stručnim ljudima koji imaju izuzetno dobru volju. Što se tiče promena, one spadaju u evoluciju koja je prirodna u procesu rada reditelja sa glumcima na predstavi, i takve promene prate i rad video-umetnika i scenografa. Negde na trećini celog procesa uključuje se i kompozitor, i onda se tek u toj simbiozi dâ naslutiti šta se to „mesi“. Rad ovih umetnika delimično se događa nezavisno od proba, jer mora da se pripremi, nemoguće ga je praviti za vreme proba, ali, da bi se ne-

što pripremilo, potrebno je imati koncept koji ide iz zajedničkog i dogovorenog. A sve se proverava na licu mesta, na pozornici u određenom trenutku, pa se onda vrše korekcije ili adaptacije. Srećom, mi smo vrlo upućeni jedni na druge i veoma pazimo da pogodimo tačan odnos i proporcije svih tih elemenata.

4

Da li ste osetili potrebu za radikalnjom upotreboom videa u teatru, onom koja ne bi ostala na planu vizeuhnog već bi suštinski određivala samu strukturu predstave, gde bi se putem videa transponovala scenska akcija (kao u predstavama koje smo imali prilike da vidimo na Bitfu: Pablo u Supermarketu Plus Renca Polča ili Eraritjaritjaka Hajnera Gelsa)? Koji je, po Vašem mišljenju, estetički status i značaj videa u savremenom dramskom pozorištu, u kojoj meri on menja izražajne mogućnosti teatra, koje su granice njegove umetničke autonomnosti?

U ovom trenutku vodim vrlo intenzivne razgovore sa Borisom Miljkovićem o dva projekta koja bi trebalo raditi tako da video bude primaran, odnosno da cela predstava izade iz ideje koja je, pre svega, smeštena u videu. Za jedan od tih projekata imamo čak i producenta, za drugi se nadamo da će se, kada ga budemo malo konkretnije osmislimi, naći producent, uz napomenu da je to dosta skupo za naše uslove neopremljenih pozorišnih scena. Ali, ostaje jedno pitanje: ko zna šta će iz toga izaći i da li će uopšte izaći?



ANKETA VIDEO I POZORIŠTE BORIS MILJKOVIĆ

ČETIRI PITANJA ZA BORISA MILJKOVIĆA

33

1

U kojoj fazi rada na predstavi počinju razgovori o video-radu? Koje su prirode rediteljevi zahtevi (opšta atmosfera predstave, autonomni i metaforički komentar radnje, kreativna dopuna scenografije...) i koliko su konkretni?

Mislim da počinjemo odmah. Čim se ugledamo, počinjemo da razgovaramo o predstavi i nemam utisak da razgovaramo o video-radu posebno. U tom smislu na samom početku i nema zahteva. Jednostavno razgovaramo. To je, verovatno, najdragocenije vreme koje provodimo zajedno, na samom početku, odmah. Ja ne znam o pozorištu mnogo i meni je svaka Mijačeva opaska, na izgled i najbeznačajnija, veoma zabavna, ako tako mogu da kažem. U stvari, nekad mi se čini da ne razgovaramo o određenoj predstavi nego da pričamo o nekom mogućem svetu koji Mijač predlaže (i stalno zapitkuje o njemu), a predstava je samo povod, neki prvi predlog da pričamo o mnogo različitim stvarima. Verovatno zbog toga nemam želju da radim, osim sa Mijačem. Meni je to osećanje dragoceno. To nisu profesionalni razgovori, to je valjda neka vrsta bliskosti

koja ne mora nužno da se završi nečim što vi zovete video-radom ili nečim drugim konkretnim što materijalno doprinosi predstavi. Rad na *Psećem valceru* smo počeli gotovo bez međusobnog upoznavanja, odmah sa vrata, o tome kako vidimo Andrejeva. Nije bilo reči o videu. Pričali smo o tom stanu, o toj sobi, sankt-peterburškoj vlagi, tako, o slikama. Mijač nema zahteva. On hoće da sluša i da selektuje. Mislim da je to, na kraju krajeva, bit režije. Video-rad je došao naknadno, kao logičan nastavak jedne opštije teme.

Bilo je predstava gde smo intervenisali samo u detalju (recimo, gotovo providan crni skrin u *Trgu heroja*), gotovo da videa nije bilo.

2

U kom obliku je scenograf uključen u te dogovore, kako se razvija to trostruko autorstvo prostornog koncepta (reditelj – scenograf – autor video-rada)?

Ja to ne znam. Moj je utisak da se sve dogada u hodu. Prvo hoda Mijač, hoda sām za sebe, onda se valjda uključujemo mi, jedan po jedan. Mislim da ni redosled nije važan. Meni je bitno da se razumem sa

Mijačem. Čovek inače nema mnogo prilike da se razumeva sa ljudima. Kada se desi da se razumete sa nekim, to je veoma važno – ne za predstavu, važno je za život. Mislim da se Mijaču sviđaju neke moje slike i da se on zabavlja sa njima kao što se ja radujem njegovim slikama. Konkretno, ta cela stvar sa scenografijom zavisi od inicijalne estetike za koju se Mijač opredeljuje. U *Psećem valceru* se odlučio za Lalickog zbog njegove slikarske veštine, a ja, opet, radio sa arhitektom (Dejanom Miljkovićem) jer mi je bio potreban neko da tehnički skicira i napravi konstrukciju za tri projekcije. U *Skakvcima* i *Trgu heroja* smo radili sa Fabrijem, koji je dobro razumeo zadatok. Ipak, u mom delu posla ja sam daleko čvršće sarađivao sa dizajnerom svetla (Milan Tvrđišić).

Mislim da Mijač i ja radimo na mentalnom prostoru komada i video je u tom smislu važan. Kada govorimo o autorstvu prostornog koncepta, on je Mijačev. Mi pomažemo.

3

Da li video-rad nastaje nezavisno od proba? Da li se nekada dešava da se koncept video rada promeni usled promena do kojih dolazi tokom procesa rediteljevog rada s glumcima?

Ideja uglavnom nastane na samom početku. Zatim se uklapa, kao i sve ostalo. Mislim da se osnovni koncept ne menja, ali detalji, naravno. Doduše, dešava se i obrnuto, da zbog nekog tehničkog problema, Mijač prilagodi igru. To, naravno, nikad nije na štetu igre.

4

Da li ste osetili potrebu za radikalnjom upotreboom videa u teatru, onom koja ne bi ostala na planu vizeulnog, već bi suštinski određivala samu strukturu predstave, gde bi se putem videa transponovala scenska akcija (kao u predstavama koje smo imali prilike da vidimo na Bitezfu: Pablo u Supermarketu Plus Renea Poleša ili Eraritjaritjaka Hajnera Gebelsa)? Koji je, po Vašem mišljenju, estetički status i značaj videa u savremenom dramskom pozorištu, u kojoj meri on menja izražajne mogućnosti teatra, koje su granice njegove umetničke autonomnosti?

Naravno, ali mislim da ne postoji recept za upotrebu videa. To je jednostavno alat kao svaki drugi i samo dobra upotreba alata daje odgovarajuće rezul-

tate. Mislim da ne postoje pravila. Gebelsova predstava je ostavila veliki utisak na mene, ali, naravno ne samo zbog videa. On je talentovan čovek i to ostavlja utisak. Uvek to ostavlja utisak. Mislim da je igra alatima beskrajan prostor i tako mislim da je, kod nas, video tek malo zakoračio u taj plejgraund. Ovih dana smo došli do jednog moguće zanimljivog principa u kojem je video možda pokretačka snaga tog principa i potrudićemo se da stvar izvedemo do kraja, možda u nekoj široj produkciji od konkretnog pozorišta.



HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

POZDRAV IZDALEKA, IZ ŽIVOTA

MIRA TRAILOVIĆ,
GOSPOĐA
IZ VELIKOG SVETA

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE 2006.
AUTOR: FELIKS PAŠIĆ

35



Mira Trailović i Jovan Ćirilov

Prvi put u životu sam jednu knjigu pročitao na ekranu kompjutera. Ne znam da li su mi oči suzne od elektronskih talasa ili od završnih stranica Feliksove knjige. Nisam plakao kad je Mira umrla. Plakao sam sada, deceniju i po kasnije. Tako je sve u toj knjizi istinito, tako bogato, tako životno, tako ljudski, tako potresno.

Kad sam dobio diskete sa preko sto stranica teksta, pre nego što sam počeo da čitam, imao sam dve grže savesti – prvo, što me neće biti sa vama kad budete promovisali Feliksovу knjigu, a drugo – što ja nisam napisao knjigu o Miri Trailović.



Međutim, kad sam tekst pročitao, shvatio sam da moja knjiga ne bi bila tako dobra. Suviše sam bio bližak sa Miroom. Suviše sam živeo u uverenju da sve o njoj znam. Pa bih sve pisao samo na osnovu svojih uspomena. A Feliks ju je dovoljno dobro znao, ali ne tako da nije saslušao o Miri tolike svedoke njene izuzetne sudbine. Moja knjiga bi možda bila nezasluženo uzdržanija, jer bih se plašio da ne budem suviše pristrasan, suviše sentimentalан. Tako bih napisao nedovoljno dobru knjigu.

Kažu da su pravi ljudi oni iza kojih ostanu anegdote. O Miri ima beskrajno mnogo anegdota. Ima ih i više nego što ih je Feliks preneo, a možda i zabeležio. Ali sve koje su ušle u knjigu znakovite su, metaforične, istinite. Ležernim, ali preciznim, stilom Feliks vešto prolazi kroz sve činjenice njenog života. On i suve datume plasira duhovito, darovito. Ta knjiga toliko liči na nju. Blago Miri što ima takvog portretistu, kakvog je zaslужila.

Ima me mnogo u toj knjizi, što kroz moja svedočanstva, što kroz svedočanstva drugih o našim nesvakidašnjim odnosima. Pored svih svojih darova, umetnice života i pozorišta, Mira je imala veliki dar za prijateljstva. A prijateljstvo s njom je bila jedna velika uzbudljiva pozorišna predstava puna neočekivanih obrta, dobrog dijaloga i srećnog kraja. Osim samog kraja. Njena smrt je bila predstava koja joj se otsgla iz ruku ružnom igrom nekog nedarovitog mizantropa koji je mrzeo njenu životnu radost. Mrzim ga, iako ne postoji.

Daleko od vas, pod južnim nebom Brazila, mislim na Miru. I bez nje bih sigurno bio u pozorištu, toj strasti i moga života, ali taj život nikako ne bi bio tako zanimljiv i sadržajan, niti bih, nošen idejom velike pustolovine zvane Bitef, prošao tolike podnevke i uporednike Zemljine kugle. Zato pozdrav izdaleka, Miro, tebi koja si sada na onim nedostupnim daljinama koje neopozivo dele mrtve od živih. Tužan sam što se zapravo nikada više nećemo sresti. Sretaju se ponovo samo oni koji veruju da se mogu sresti.

JOVAN ĆIRILOV

Napomena:

Tekst je pročitan na promociji knjige o Miri Trailović, 2. aprila 2006, na Velikoj sceni Ateljea 212.

STEVAN SREMAC NA SRPSKIM POZORIŠNIM SCENAMA

IZLOŽBA
U MUZEJU POZORIŠNE
UMETNOSTI SRBIJE
AUTOR: KUSTOS
ALEKSANDRA MILOŠEVIĆ

Pop Čira i pop Spira,
Feodor Tapovički
i Mira Banjac,
SNP, 1965.



Jedna za drugom, prošla i ova godina bile su, i jesu, prilika da se obeleže dva granična datuma Stevana Sremca – rođenje (1855) i smrt (1906. godine). Razne ustanove različito su obeležile ove godišnjice. Muzej pozorišne umetnosti obradovao nas je jednom ozbiljnom, temeljnom i kreativnom izložbom.

Kustos Aleksandra Milošević mi u razgovoru kaže da je zadatak Muzeja i da, povremeno, već prema prilici, počne dragocene eksponate iz svoje zbirke. Koliko se muči i koliko uživa kustos u pripremanju ovakve izložbe?

– „Autor, kustos, mora biti potpuno posvećen svome poslu. Kad prikuplja građu, on se kreće vrlo čudnim putevima da bi prikupio primarni materijal. Cilj Muzeja je da prvenstveno pomoći eksponata predstavi sadržaj svojih fondova, a za obrađivanje određene teme i za pi-

sanje kataloga koriste se razni izvori u srodnim arhivima i bibliotečkim fondovima.“

Pitam Aleksandru da li nešto otkrije naknadno. Neki zanimljiv eksponat, podatak koji bi upotpunio, lepše uboliočio izložbu i katalog. Šta tada biva?

– „Naravno da ostane mnogo toga što nije ušlo u postavku i katalog. Naš izložbeni prostor je ograničen. Često sam prinudena da se prilagođavam prostoru koji, nažalost, umeđu sputa kreativnost kustosa. S druge strane, neki eksponat u tom, tako skućenom prostoru, na neobičnom mestu, zablista onako kako ne bi u mnogo boljim uslovima, na lepšem mestu.“

(Muzeju pozorišne umetnosti Srbije možemo od srca poželeti pravi izložbeni prostor: neku malu galeriju u okviru objekta ili, bar, u njegovoj blizini.)

Sremčeva dela postavljale su putujuće družine, od države povlašćena pozorišta, igran je na dobrotvornim školskim priredbama (poput one kad je sakupljan novac za siromašne đake sa Senjaka). Izvođenja i interpretacija bilo je mnogih i različitih: više pokušaja nego dugovečnih predstava. Literat iz Sente je mnoštvo tih teatarskih pregnuća imao prilike da vidi. Ćića Ilija Stanojević bio je za Stevana Sremca isto što je Bata Stojković bio za Dušana Kovačevića: omiljen i nezamenljiv glumac. Na izložbi ćemo pronaći dopisnu kartu (sa fotografijom samog Ćića-Ilige), koju pisac šalje protagonisti.

– „Sremac je običnog čoveka približio običnim ljudima“, kaže Aleksandra Milošević. Ogroman uspeh filmova *Zona Zamfirova* i *Ivkova slava* potvrđuje ovu misao. „Ako je to način da ljudi počnu da čitaju i Sremčeve knjige, ja sam presrećna!“

Pitam kako reaguju posetioci i koliko ih ima.

– „Najviše publike bilo je u *Noci muzeja*. Osluškivala sam reakcije i zapažanja. Usled sporog kretanja, posetioci su imali priliku da izložbu pogledaju pažljivije. Najviše su čitali plakate, i to ono što je van podele i van naslova: da se deca ispod sedam godina ne dovode u teatar, da se gospodice mole da skinu šešire kad predstava počne. Ljudi pogledaju izložbu kad dodu na neko tematsko veče u Muzeju, ali i mimo toga. Dolaze daci, stranci, grupe penzionera, studenti Filološkog fakulteta. Mnogi se o postavci sami obavestе putem medija.“

Naš vodič kroz Sremčev život i rad skreće pažnju na neke eksponate: rukom pisan plakat *Povlašćenog Maglog pozorišta*; dve fotografije sa pišćeve sahrane (deo jedne od njih majstorski je Tatjana Simonović Ljubomirova uklopila u korice kataloga): ljudi, moda, centar grada, Narodno pozorište; fotografija Senčaninovog ujaka Jovana Đorđevića koji ga je posle smrti roditelja podizao i usmeravao; izuzetni portreti pišćeve porodice; jedna zanimljiva skica kostima i skice dekora; fotokopija dramatizacije *Ivkove slave* koju je sa Dragomirom Brzakom radio sam Stevan Sremac. Budući da će izložba biti otvorena i kad ovaj prikaz bude publikovan, znatiželjni posetilac će svakako moći da pronađe i nešto posebno, za sebe.

Postavka i katalog sadrže iscrpujuću biografiju pisca (sa odlično uklopljenim citatima koji odslikavaju vreme i običaje), kao i popis svih izvođenja na pozorišnim scenama Srbije (uključujući i najnovije, poput izvođenja *Zone Zamfirove* u Narodnom pozorištu u Nišu 2005. godine, u adaptaciji i režiji Irfana Mensura).

GORDAN MARIČIĆ

PAPIRN
TEATAR

VELIKI SVET
NA
MALOJ
SCENI



Nepoznati autor
Pozorišna karta sa portretima glumaca
London, prva polovina 19. veka

U istoriji evropskog pozorišta 19. vek je period velikih promena u shvatanju umetnosti teatra. Stvaranje stalnih gradanskih pozorišta širom kontinenta, uvođenje sistematske pozorišne kritike, konstantno povećanje i ujednačavanje repertoara bili su nove društvene pojave. Publika je u velikoj meri omasovljena, a teatar je vršio značajan uticaj na javni i privatni život pojedinca. Međutim, danas je veoma teško rekonstruisati fizički izgled pozornica i predstava 19. veka. Originalna scenografija je često bivala uništena, a poneka sačuvana skica je samo romantičan odjek nekadašnjeg utiska. I tako, kada su primarni izvori nedostupni i nezadovoljavajući, iznenađujuće tačna prezentacija pozorišta može se pronaći na neočekivanim mestima, kao što je papirni teatar, minijaturni pozorišni svet, koji je u kućnom ambijentu, na fascinantan način, ponavljao igru, sliku i zvuk „velikog“ pozorišta.

NASTANAK PAPIRNOG TEATRA

40

Papirno pozorište (nem. *Papiertheater*)¹ jedna je od najlepših i najljupkih vrsta efermeralne publikacije 19. veka, tipičan plod bidermajerske i romantičarske epohe koji, na specifičan način, predstavlja ogledalo celokupne kulture svog vremena. Njegova osnova leži u огромnoj strasti koju je buržaozija gajila prema teatru, književnosti i muzici. Nova shvatanja umetnosti početkom 19. veka nisu zaobišla pozorište koje se počelo prilagodavati građanskoj publici. Neutaživa žđ za dramskim spektaklom je, posle Francuske revolucije i Napoleonovih ratova, obuhvatala sve slojeve društva i uzraste. U takvom oduševljenju, koje se razvilo u evropskim metropolama, nastao je ključni impuls za razvoj papirnog teatra.

Za današnje istraživače kulture i umetnosti 19. veka ovaj teatar je interesantan iz više razloga. To je bila neka vrsta minijaturne edicije tadašnjeg pozorišta, teatar modela koji se u opremi pozornice, repertoaru i scenskoj tehniči svesno oslanjao na pozorište 19. veka. Duh bidermajerskog vremena, u suštini introvertan, odgovarao je prenošenju pozorišne umetnosti u do-



D.J. Redington, *The Neptune Theatre*, kulise za predstavu *Vodeničar i njegovi ljudi*, London, oko 1870.

maču i familijarnu sredinu. Oživljavanjem najpoznatijih komada u kućnoj atmosferi pozorišni svet je postao dostupan i najmladoj publici koja nije imala pristup večernjim izvođenjima u gradskim teatrima. Tako, zbog čestog kopiranja inscenacija „velikog“ pozorišta, papirni teatar nije bio samo obrazovni instrument i omiljeni simbol građanstva, već je postao i važan izvor za istoriju i nauku o pozorištu, sredstvo za proučavanje sociologije i ukusa publike 19. veka. Ova forma pozorišne umetnosti bila je stepenica između detinjstva i života odraslih, naivna i romantična vizija sveta koja je rasla sa generacijama 19. veka.

Da bi se razumelo formiranje ovakve vrste likovnog sadržaja, neophodno je znanje o evoluciji ilustracija na papiru, posebno onih svetovnog i popularnog karaktera. Fenomen papirnog teatra, kao grafičke ilustracije i likovne kopije „velike“ pozornice, treba posmatrati i proučavati u okviru razvoja grafičkih disciplina i njihovog tematskog sadržaja. Bez razumevanja okolnosti u kojima je grafika u Evropi doživela toliku popularnost, počevši od 15. veka, ne može se objasniti ni pojava

fantastične vrste ilustracija kakve su bile kulise za minijaturno pozorište. Kao objekat popularne umetnosti, listovi za papirno pozorište pripadaju tradiciji dečijih ilustracija u knjigama ranog 19. veka, kakve su štampale izdavačke kuće *Münchener Bilderbogen* ili *Imagerie Epinal*, redovno se vodeći edukativnim načelima, obuhvatajući najrazličitije naučne i društvene oblasti.²

Istovremeno, mora se shvatiti čovekova želja i potreba da, u sopstvenoj kući, bude okružen likovnim kopijama spoljašnjeg sveta. Najbolje rešenje za ispunjenje ovih estetskih zahteva pružile su grafičke veštine. Njihova sposobnost mnogobrojnog umnožavanja istog motiva bila je najlakši način likovnog izražavanja svake moguće ideje. Počev od druge polovine 18. veka, po čitavom kontinentu kružili su bezbrojni grafički otisci, popularni magazini i ilustrovane knjige. Ove publikacije su bile pristupačne širokoj publici, a odigrale su veliku ulogu u prenošenju vesti iz sveta umetnosti, te tako postale važno sredstvo javne komunikacije. Izdavačka industrija posebno je bila orijentisana na građanske porodice, a raznovrsni tekstualni

J. Šrajber, Sveska sa dijalogom za predstavu *Snežana i sedam patuljaka*, Eslingen, oko 1878.



sadržaji su redovno obogaćivani bakrorezima ili drvorezima, a kasnije i litografijama. Grafičke ilustracije su oblikovale likovni ukus pripadnika građanskog sloja, popunjavale praznine u obrazovanju žena i dece, te pomagale u osmišljavanju kreativnog slobodnog vremena.

Pronalazak litografije, brzog i jeftinog štamparskog postupka, može se smatrati najvažnijim katalizatorom rasprostranjenosti popularnih izdanja ilustrovanih listova. Od 1779, kada je Alojz Zenefelder (*Alois Senefelder*, 1771–1834) usavršio postupak, pa do tridesetih godina 19. veka, gotovo svaka izdavačka kuća poseđovala je litografsku presu.³ Zato se i glavni deo istorije papirnog teatra može smestiti između 1812. i 1930, ali je čitava prva polovina 19. veka označavala komercijalni vrh. Prvi i najjednostavniji način izrade bio je jednobojni otisak, u crnoj ili braon boji. U to vreme litografija u boji bila je veoma složen tehnički postupak koji je podrazumevao timski rad većeg broja majstora. Da bi se dobili otisci u boji, uvedena je tehnika iscrtavanja uz pomoć kalupa ili šablona. Kada je izmišljena potpuno automatizovana, brza litografska presa, omogućena je industrijska izrada otisaka u više boja, pa je i hromolitografija bila napokon ostvarljiva. Pogodnosti ovog grafičkog postupka omogućavale su prikazivanje brojnih detalja i veću skalu boja, što je imalo veliki značaj za izdavače papirnog teatra.

Za detalje sadržaja listova od kojih su se pravila papirna pozorišta bili su zaduženi slikari i crtači, često i veoma poznati.⁴ Početkom 19. veka njih su angažovali izdavači dnevnih i specijalizovanih časopisa u kojima su izlazili izveštaji iz pozorišta u reči i slici (*Neue Zeitschrift für Musik, Zeitung für die elegante Welt, Wiener allgemeine Theaterzeitung, ...*).⁵ Ilustrovane strane su prikazivale tipične scene iz svakog čina pojedine predstave ili opere, često i ismevajući pojave malogradanštine u pozorišnom životu.⁶ Za istraživače teatra ovakve ilustracije imaju izuzetan značaj, jer daju uvid u repertoar pozorišne scene 19. veka, ali i u njen izgled.

Pozorišne predstave bila su omiljena zabava srednjeg gradanskog sloja. Karte su bile relativno jeftine,

nisu zahtevane čitalačke sposobnosti, a publici je bilo omogućeno da se transponuje u izmišljeno vreme i prostor, često veoma egzotičnih odlika. Pozorište je bilo mesto oduševljenja, pa je svaki gledalac htio da poseduje uspomenu na takav specijalni dogadjaj. Iz tog razloga stvorena je produkcija suvenira koji su direktno uticali na ideju izrade papirnog teatra. Veoma orginalna reklama pozorišta, glumaca i predstava vršena je na sasvim jednostavan način. Na kupljenim kartama gledaoci su mogli videti odštampane slike glavnih junaka predstave. Glumci su bili predstavljeni u najlepšim kostimima i u najkarakterističnijim pozama iz predstava. Vremenom, veličina karata je povećavana kako bi stalo više likova, a publika bi ih, posle izlaska iz pozorišta, nosila kući kao suvenire (tzv. *Theatrical Prints*). Slične grafike su istovremeno prodavalici i oni trgovci čije su se radnje nalazile u delovima grada gde se okupljala pozorišna publika. Oni su angažovali umetnike i slali ih u pozorišta gde su imali rezervisana mesta. Slikari bi skicirali kopije kulisa, kostima i likova, pa ih zatim predavalici izdavačima koji su štampali komercijalne listove. Preduzimljivi trgovci su, takođe, shvatili da ovakvi listovi mogu poslužiti za kućnu igru. Ne zna se da li je ideja o izrezivanju bila njihova ili su to zahtevali kupci. U početku su naslikane figure predstavljalice verne kopije ondašnjih glumaca, i po njihovoj fizionomiji i po stilu odevanja, ali su posle crtani proizvoljno. U svakom slučaju, veoma brzo su likovi nadopunjeni drugim detaljima iz predstava, kulisama, ali i tekstovima pozorišnih komada. Na kraju su dodati okviri u obliku proscenijuma, koji su dali konačnu fisionomiju minijaturnom teatru od papira.

NAČIN IZRADE I IZVOĐENJE PREDSTAVE

Papirni teatar se može proučavati kao igračka, sveđočanstvo lagodnog života gradanskih porodica. Mala pozornica sasvim je odgovarala ušuškanom porodičnom ambijentu. Listovi sa kulisama bili su prodavani deci i njihovim roditeljima koji su ih kod kuće zajedno montirali i igrali se u trenucima odmora i praznika. Pozorišta

su bila izradjivana u više veličina i prilagodena dečijim sobama i salonima gradanskih kuća. Ideja papirnog teatra dozvoljavala je brojne improvizacije, kako u scenografskom pogledu tako i u pitanju dijaloga. Ove male teatarskebine su se, uz pomoć jezika, tonova, svetlosnih efekata i skromnih pokreta, pretvarale u šarmantni svet fantazije i magije. Prostor za dečiju maštu bio je velik, a mogućnosti smišljanja sopstvenih tekstova, kulis, konstrukcija i trikova neograničene.

Pošto se figurama moglo operisati pomoću žice, štapa ili magneta, papirni teatar se ubraja u jednu od brojnih formi lutkarskog pozorišta. Prirodno, on se u mnogim aspektima i razlikuje od teatra lutaka koji poseduje likove u tri dimenzije, te ima sopstvena pravila, način igre i umetničku adaptaciju. U osnovi, on je usko vezan za teatar odraslih, gde je, sasvim u suprotnosti sa tendencijama lutkarskog pozorišta, traženo autentično ponašanje. Papirni teatar je više od svih drugih vrsta lutkarskih pozorišta bio bliskiji velikom teatru, sa pravim glumcima. Zato termini kao što su dečije pozorište (nem. *Kindertheater* ili engl. *Juvenile Drama*) sasvim

Papirni teatar
u gradanskom salonu 19. veka





Emige
i Rimšnajder,
Kulise sa
scenom građanske sobe,
Nojrupin, oko 1850.

nepravedno ograničavaju krug ljubitelja papirnog teatra na decu i mlađe ljude.

Od zemlje do zemlje pomalo se razlikovao u detaljima, ali osnovna ideja je bila ista: kao materijal za scenografiju i figure bio je upotrebljavani grafički list koji se kolorisao, izrezivao, lepilo na karton, a trodimenzionalni utisak dobijao se tek montiranjem pojedinačnih ravnih delova u prostor. Čim bi listovi bili kupljeni ili ih dete dobilo na poklon, vrlo često bi cela porodica sedala za sto da podeli posao oko seckanja, lepljenja i montiranja. Ove pripremne radnje često su izazivale veće uzbuđenje nego samo izvođenje predstave. Rukovanje makazama i papirom, bojadisanje i lepljenje, oduvek su bili omiljeno zanimanje dece.⁷ Likovi, veličine od 9 do 13 cm, lepljeni su na karton i sečeni pojedinačno. Slabi delovi su se mogli ojačati žicom, a na poledini svakog lika ispisivano je ime lika i broj predstave radi lakšeg snalaženja. Osim ljudskih figura, postojali su i drugi pomicni detalji: oblaci, delovi vegetacije, labudovi, andeli, zmajevi, gondole itd. Delovi scenografije, tj. kulise, nakon izrezivanja su se

leplili na karton i polagali na scenu prema uputstvu. Za posebno delikatno montiranje kostura teatra s prednjom scenom bio bi angažovan otac, a često i pravi stolar. Celokupna drvena konstrukcija s kulisama mogla je biti okružena kartonskom pločom ili zavesom, kako bi se sakrili bočni delovi pozornice i sami izvođači predstave. Uz pozornicu je izmišljana i oprema za zvučne i scenske efekte. To su mogле biti muzičke kutije, razni drveni i metalni predmeti, sveće i druga rasvetna tela.⁸ Upustva za montiranje pozorišta i izvođenje predstave štampana su u obliku posebnih brošura koje su, istovremeno, i prvi tekstovi o papirnom teatru.⁹

Nakon veoma zahtevnih i dugotrajnih priprema, cela porodica bi se okupljala u sobi da gleda izvođenje. Obično bi pozorište bilo smešteno u dnevnoj sobi, a gledaoci bi, puni nestrpljenja, sedeli ispred scene. Premijere su zakazivane za praznike, najčešće Božić, Novu godinu ili rodendane. Prethodno su se izvodile probe koje su zahtevale aktivnu saradnju svih članova porodice, jer je valjalo pomerati likove, čitati tekst i svirati pratnju na klaviru. Uglavnom su dečaci i očevi

bili ti koji su se bavili pozorišnom režijom, osvetljenjem i upravljanjem pozorišnim rekvizitima. Starije sestre su izvodile muzičku pratnju, dok su najmlađa deca, majke i dadilje, činili publiku. Izvođenja nisu bila toliko realistična, jer su se figure pomicale pomoću žice ili daščica. Bilo je neverovatno teško pomicati likove u pravilnom rasporedu, dati životnost situacijama i načiniti dijalog razumljivim, jer su jedan ili dva izvođača morali da glume desetak ili petnaestak likova. Vrhunac događanja na sceni više je postizan tehničkim efektima, tipa grmljavine i munje, nego što je to bilo pokretanjem figura čije se pomeranje svodilo na lagani pokret ili pomeranje s jedne na drugu stranu pozornice u trenutku govora. Scenografija se često vrlo dramatično menjala: planine su se dizale iz jezera, fasade dvorca otkrivale raskošne sale itd. Specijalni efekti su se sastojali iz malih trikova: pomicanja pomoću magneta, stvaranja dima lokomotive pomoću dima sveće, korišćenja fontane s pravom vodom itd.

Magija papirnog teatra se ogledala u mogućnosti svakog učesnika da izrazi svoju maštu i individualnost. Dvodimenzionalne kulise dozvoljavale su vizuelnu nad gradnju, koja je potencirala sličnost s „velikim“ pozorištem. U tom smislu, likovi su posebno bili zahvalni za dodatno ukrašavanje. Delići svile, satena i drugih luksuznih materijala bili su kombinovani s već pripremljenim komadićima metala. Na primer, tipičan lik krijumčara imao je plavi kaput sa svetлом kragnom, prsluk boje zlata, belu kecelju i skarletni pojas, izradene od satena. Na nogama je nosio čizme od mekane kozje kože, na glavi čipkanu kapu, a kao detalji su dodavane metalne epolete, pištolji i sablja. Za potpuno ukrašavanje ovog lika pojedini proizvodači nudili su čak 38 posebnih delova.¹⁰ Ovaj podatak pokazuje koliko je bila razvijena produkcija papirnog teatra, ali i koliko su umeštosti, vremena i mašte morali imati oni koji bi papirni teatar kupili, a posle ga montirali i izvodili u kući.

U nekim od najlepših opisa gradanskog života 19. veka prisutne su tople i živopisne scene stvaranja kućnog teatra od papira, odnosno izvođenja predstava. Mnoge biografije slavnih intelektualaca obeležene su



J. Šolc,
Likovi iz opere *Oberon*,
Majnc, oko 1890.

uspomenama na detinjstvo u kojima je papirno pozorište često odigralo presudnu ulogu u formiranju njihove ličnosti ili izboru buduće vokacije. Tako su, na primer, Andersen, Gete, Šiler i Tomas Man i u kasnijem književnom radu stvorili dragocene, često autobiografske, tekstove o svojim dečijim pozorišnim iskustvima.¹¹

REPERTOAR

Procvatom izdavaštva u 18. i 19. veku stvoreno je veliko međunarodno tržište knjiga, pa se ogromna količina literature kretala kontinentom. Gradanskoj klasi je postala dostupna klasična književnost, ali i popularna izdanja u obliku lakih romana, fantastičnih priča, dela inspirisanih srednjovekovnim i egzotičnim temama. Takva različita usmerenja mogla su se pronaći i u pozorištu tog vremena, gde su igrani sadržaji sve više odstupali od visokih književnih kvaliteta. Komadi lako i sentimentalnog sadržaja nadvladali su klasičnu dramu koju građanstvo nije potpuno razumevalo. Za prenošenje duha „novog“ pozorišta u kućnu sredinu papirni teatar je bio idealno sredstvo. To govorи i o njegovoj najznačajnijoj karakteristici, a to je

činjenica da se papirno pozorište nije baziralo na originalnosti, već je u potpunosti sledilo scenska i dramska pravila pravog pozorišta. Svet papira koji se otvarao pred posmatračem bio je svet „velikog“ teatra 19. veka. Proscenijumi i zavese evropskih pozorišta bili su kopirani i činili odgovarajući okvir za dela klasične literature, opere, operete, melodrame i bajke, izvođene u gradanskim salonima.

Od samog nastanka papirnog teatra deca su bila prihvaćena kao posmatrači, ali na početku 19. veka nisu postojali komadi namenjeni isključivo deci. Repertoar je bio prilagođen publici koju su sačinjavali svi članovi porodice, bez obzira na uzrast. Tek od druge polovine 19. veka, osim edukativne i reproduktivne uloge teatra, priznato je i postojanje njegovih kreativnih aspekata u kontaktu s decom, i tada je papirno pozorište postalo igracka namenjena deci. U suštini, repertoar papirnog teatra tačno je odražavao program popularnih pozorišta tog vremena. Najdragoceniji podaci o ovom aspektu mogu se pronaći u štampanim brošurama koje su prodavali izdavači papirnog teatra. Tragovi se mogu pratiti do samih početaka 19. veka, jer je svaki prodavac, osim listova sa scenografijom, prodavao i sveske sa dijalozima gde su nabrajani naslovi svih predstava za koje je moguće nabaviti kulise.

Kada je u pitanju repertoar, postoje značajne razlike između engleskog i nemačkog, odnosno kontinentalnog papirnog teatra. Pozorišne prilike u Engleskoj su se početkom 19. veka znatno izmenile u odnosu na slavnu tradiciju elizabetanskog teatra. Kvalitet predstava je opao, a pojavili su se komadi kojima je cilj bio samo vizuelni spektakl. Dugotrajne večeri u pozorištu su se sastojale od pantomima, farsi, baleta, predstava sa učešćem životinja i svih ostalih sadržaja gde su scenski efekti postajali važniji od dramskih. Jasno je da se ovakvo pozorište lako transformisalo u minijaturnu verziju, gde je kućna publika uživala u mnogobrojnim promenama scenografije i bučnim događanjima. Najbolji primer za to je predstava *Vodeničar i njegovi ljudi*, triler o razbojnicima i omiljeni komad engleskih dečaka početkom 19. veka. *Ovaj najsajniji dragulj* u

repertoaru engleskog papirnog teatra¹² adaptiran je po melodrami Isaka Pokoka i prvi put igran u pozorištu *Covent Garden* 1813, nakon čega se vrlo brzo pojavio u obliku papirnog pozorišta. Fascinacija ovom predstavom nastala je zbog ključnog momenta priče, poslednje scene u kojoj bi eksplodirao mlin. Uticaj realističnog efekta na publiku bio je neuporediv u odnosu na ostale predstave. Spektakularnih dešavanja bilo je i u drugim predstavama, a pozornica je raspolagala brojnim mogućnostima za stvaranje vatre, poplave, potresa, munje i ostalih vizuelnih čuda. Za malo pozorište adaptirane su raznovrsne drame, melodrame, tragedije i spektakli. Uz predstave kvalitetnijeg literarnog sadržaja (Šekspirovi komadi, *Don Kihot*, *Doktor Faust*, *Robinzon Kruso*, *Leteći Holandanin*, *Oliver Twist*, *Ćića Tomina koliba*, *Viljem Tel*, *Strelac* i dr.) bile su posebno popularne one koje su pružale veću scensku dinamiku (*Bitka kod Alme*, *Bitka kod Vaterloa*, *Bonapartina invazija na Rusiju*, *Aladin i čarobna lampa*, *Aleksandar Veliki*, *Ali Baba*, *Gusar Crnobradi*, *Crnooka Suzan*, *Bufalo Bil*, *Korzikanska braća*, *Opsada Troje*, *Robin Hud*, *Pokahontas* i mnoge druge). Mesto u repertoaru su pronalazile i komedije, farse, burleske, pantomime, pa čak i baleti. Ukratko, engleski istraživači su utvrdili da su između 1811. i 1880. čak 324 pozorišna komada (odnosno 950 edicija) izdata na listovima za papirni teatar.¹³

U kontinentalnom delu Evrope, posebno germanском govorom području, repertoar se bazirao na drugačijim literarnim uzorima, vezanim za ostvarenja pokreta *Sturm und Drang*, klasinizma i nacionalnog romantizma. Najveću popularnost uživali su stari germani mitovi i legende, srednjovekovne priče i nacionalna literatura. Iz repertoara klasičnog i romantičarskog teatra u papirno pozorište prenošeni su brojni komadi, među kojima su Geteovi (*Doktor Faust*) i Šilerovi (*Razbojnici*, *Viljem Tel*, *Valenštajn*, *Marija Stuart*, *Devica iz Orleana*) doživeli mnogobrojna izdaja. Legenda o Nibelunzima, koju je u drugoj polovini 19. veka Wagner najviše umetnički obradio, takođe je predstavljala neiscrpan izvor za pozorište. Nemačkom

papirnom teatru je svojstveno i prikazivanje brojnih operskih komada: Veberovog *Strelca*, Mocartovih dela (*Čarobna frula*, *Figarova ženidba*, *Don Đovani*), Vilan-dovog *Oberona*, Lorcingovog *Cara i zidara* i, već po-menutih, Vagnerovih opera. Navedeni naslovi svedoče o činjenici da je repertoar papirnog teatra, u velikoj meri, bio strogog vezan za tadašnju pozorišnu produkciju i nudio je predstave kojima je više bila sklona starija publika. Tek krajem 19. veka dolazi do popuštanja tih veza i menjanja karaktera kućnog pozorišta, što je uticalo i na promenu repertoara. Sačuvani spiskovi predstava najbolje odslikavaju ovu evoluciju.¹⁴ Prevlak bajki u repertoaru označavala je prerastanje papirnog teatra u dečiju igračku, kao i njegovu internacionalizaciju. Suština bajki nije zavisila od specifičnosti kulturne i geografske sredine, kao i od društvenog statusa publike. Zato je i sasvim razumljivo da su bajke preuzele primat u vreme prve industrijske proizvodnje papirnog teatra, kada je on postao dostupan gotovo svakom.

IZDAVAČI

Istorijski papirni teatru počinje i završava se u okviru velikih evropskih izdavačkih kuća. Izdavači su objedinjavali rad svih pojedinaca koji su učestvovali u osmišljavanju novih predstava za papirno pozorište: crtača, štampara, autora dijaloga, pisaca uputstava za montiranje i drugih. Naposletku, izdavači su se bavili i distribucijom, prodajom i reklamom proizvoda. Obaveštavajući kupce o assortimanu i brojnosti ponude, trgovci i izdavači su vrlo rano, već od prvih decenija 19. veka, počeli da štampaju reklamne listove. Opis proizvoda u njima bio je veoma detaljan i sastojao se od slika, komentara, cene i drugih podataka koji su mogli zainteresovati mušterije. Do kraja 19. veka ove reclame su se razvile u obimne brošure s popisima artikala. Istovremeno, postalo je uobičajeno i oglašavanje u dnevnim novinama koje su pokrivale veće tržište. Zahvaljujući ovim publikacijama koje su sadržavale detaljne podatke o repertoaru predstava, broju i veličini listova, današnjim istraživačima je omogućeno da u

potpunosti rekonstruišu hronologiju listova i njihov tematski sadržaj.¹⁵

Iako se kolevkom papirnog teatra smatra Engleska, najveća i najrazvijenija produkcija vezuje se za poznate izdavačke centre razjedinjenih nemačkih državica tokom 19. veka. U Nürnbergu, Augsburgu, Berlinu, Majncu, Eslingenu, Minhenu i drugim gradovima u kojima je postojala viševekovna tradicija štamparstva, vrlo rano započela je proizvodnja ilustrovanih grafičkih listova za papirni teatar. Prvi trag može da se prati do nemačkih pozorišta kasnog 18. veka, koje su izradivali grafičari u Augsburgu, posebno Martin Engelbrecht (Martin Engelbrecht, 1684–1756), proizvođač panorama i serija kulisa-prospekata raznovrsnih sadržaja.¹⁶ Do današnjih dana ostalo je sačuvano oko 5.000 njegovih grafičkih listova, bakroreza i litografija, visokog umetničkog kvaliteta. U Nürnbergu, centru proizvodnje igračaka, izdavačku kuću je 1905. osnovao Fridrih Kampe (Fridrich Campe, 1777–1846) za koga su radili mnogi poznati crtači i slikari.¹⁷ Njegov sin je, nastavljajući izdavački posao, u ponudu uvrstio papirni teatar i time postao pionir u ovoj delatnosti. Jedan od, takođe, naj-

J. Šolc, Likovi za predstavu
Doktor Faust, Eslingen, oko 1878.





J. Šrajber, Proscenijum u rokoko stilu,
Eslingen, oko 1888.

ranijih i najboljih izdavača papirnog pozorišta u Nemačkoj bio je Johan Kristijan Vinkelmann (*Johann Christian Winckelmann*, 1766–1845) koji je 1828. u Berlinu otvorio litografsku radionicu.¹⁸ Pored dopisnika i dečijih knjiga, Vinkelmann je proizvodio široki izbor listova s kulisama i likovima, prilagodljivih raznim predstavama. O umetničkoj vrednosti tih grafika govori činjenica da su kao predlošci korišćene knjige upravnika berlinskog teatra, Hajnriha fon Brila, koji je ilustrovaо kostime iz raznih predstava tadašnjeg repertoara, odnosno Karla Fridriha Šinkela i Karla Fridriha Gropiusa, cenjenih arhitekata i scenografa pozorišta u Berlinu.

U prvoj polovini 19. veka velika proizvodnja listova za papirni teatar i dekorativnih grafika započeta je u nemačkom gradu Nojrupinu. Od 1810. do 1945. iz štamparija samo trojice izdavača izašlo je oko 22. 000 različitih motiva. Ovi listovi su bili jeftini i dostupni širokom tržištu, mada i slabijeg kvaliteta nego ranije navedeni. Kao osnivač gilde izdavača grafika pominje se štampar Johan Bernard Kun (*Johann Bernhard Kühn*, 1750–1826), čija je firma opstala tokom celog 19. veka.¹⁹ Drugu veliku izdavačku firmu u Nojrupinu vodili su Filip Johan Emige (*Philip Johann Oehmigke*, 1807–1858) i Arnold Herman Rimšnajder (*Arnold Hermann Riemschneider*, 1806–1856). Njihova najranija papirna pozorišta datiraju iz četrdesetih godina 19. veka. Nudili su popularan repertoар, često preuzimajući tuda rešenja. Zahvaljujući numerisanju listova, zna se

da je ova izdavačka kuća odštampala 10.200 listova.²⁰ Sredinom 19. veka za velike proizvođače papirnog teatra važili su Kristijan Šolc iz Majnca (*Christian Scholz*, 1806–1880) i Adolf Herman Engel (*Adolf Hermann Engel*, ?–1885) iz Berlina. Oni su angažovali kvalitetne crtače, često i veoma cijene pozorišne scenografe. Tako je za Šolca radio Karl Bejer²¹, scenograf dvorskog pozorišta u Darmštamtu, koji je uradio 20 najlepših dekoracija za papirni teatar tog vremena.

Ipak, najveću pažnju pri nabranjanju nemačkih izdavača papirnog teatra zasluguje izdavačka kuća porodice Šrajber iz Eslingena, kako zbog kvaliteta i kvantiteta izrade, tako i zbog uvodenja hromolitografskog postupka, širokog repertoara predstava i brojnosti očuvanih grafičkih listova.²² Ova firma bila je poslednja u nizu nemačkih izdavačkih kuća koje su se bavile izradom originalnih listova s kulisama za papirni teatar i njihovim izvozom u mnoge evropske zemlje. Istovremeno, bila je to prva izdavačka kuća koja je reprtoar potpuno prilagodila deci i namenila isključivo njihovoj igri. Oko 1900. „Šrajberov teatar“ je postao sinonim za građansku kulturu življenja i najpoželjniji proizvod koji je kupovan za decu. Prvi modeli su se pojavili oko 1870, a sadržavali su scene opšteg tipa: šumu, vrt, selo, grad, dvorac, sobu i dr. Kasnije su štampane i scene namenjene samo određenim predstavama (*Čarobna frula*, *Strelac*, *Put oko sveta za 80 dana*, *Mikado* i mnoge druge). Od 1878. izlazila je nova serija uradena hromolitografskim postupkom, a po nacrtima Teodora Gugenbergera, minhenskog pozorišnog dizajnera. Sklon stilu rokokoa, Gugenberger je davao elegantna rešenja proscenijuma, zavesa i kulisa, sa velikim brojem precizno crtanih detalja.²³ Sledeći tradiciju starijih izdavača, firma je izvozila listove u gotovo sve evropske zemlje, pa grafike s potpisom *J.F.Schriber* nisu retke ni danas, u javnim i privatnim kolekcijama.²⁴

Već je ranije rečeno da su koreni papirnog teatra vezani za Englesku, odnosno londonsku pozorišnu scenu.²⁵ U periodu 1811–1850. u Engleskoj je štampano oko 5. 000 različitih otiska, vezanih za više od 300 predstava s teatarskog repertoara, od strane pede-

setak izdavača. Može se smatrati da je u Londonu papirni teatar najranije zadobio komercijalni karakter, ali je tokom svog razvoja, za razliku od kontinentalne Evrope, ostao usko vezan za repertoar „velikog“ pozorišta. Najživopisniji opis engleskog papirnog teatra dao je Robert Luis Stivenson u tekstu *A Penny Plain and Twopence Coloured (Peni običan, dva penija kolorisan)*, aludirajući na cenu štampanih grafika sa kulisa.²⁶ Naslov njegovog teksta postao je sinonim, odnosno fraza za englesko papirno pozorište.

Listove najboljeg kvaliteta prodavali su londonski izdavači Vilijam Vest (*William West*, 1783–1854) i Džon Kilbi Grin (*John Kilby Green*, 1790–1860), obojica se deklarišući kao izumitelji papirnog teatra. Iako ova dilema nikada do kraja nije rešena i ne zna se ko je od koga kopirao, sačuvani bakrorezi Vesta i Grina predstavljaju najlepše dekorativne grafike perioda Regentstva u Engleskoj. Crtež, rez i boje likova i kulisa bili su na izuzetno visokom umetničkom i tehničkom nivou, uspostavljajući standarde za sve buduće engleske izdavače papirnog teatra.²⁷ Gotovo da nije bilo predstave u Londonu koja nije bila prenesena i u minijaturnu verziju. Svaka predstava sastojala se iz više listova na kojima je lik bio predstavljen u više poza i kostima. Proscenijumi i pozorišne zavese kopirani su iz pozorišta *Theatre Royal* i *Drury Lane Theatre*.

Uvođenjem jeftinije štampe i litografskog postupka, pojавio se veći broj izdavača, listovi su pojeftinili i postali dostupni širokoj publici, čak i van Londona. Međutim, oko 1860. situacija se znatno izmenila. Zbog promene pozorišnog reprtoara, koji je negovao novi stil drame, nepodoban za papirni teatar, ali i zbog preplavljenosti tržišta kvalitetnijim nemačkim listovima, proizvodnja engleskog papirnog teatra je gotovo sasvim zamrla ili se svela na mali broj izdavača. Jedan od njih bio je Džon Redington (*John Redington*, 1819–1876) koji je u početku štampao grafička rešenja drugih izdavača, ali oko 1850. i sam počeo izdavati listove s kulisama i likovima, te ih prodavati u svojoj radnji. Nakon smrti Redingtona, posao je preuzeo suprug njegove kćeri, Bendžamin Polok (*Benjamin Pollock*, 1856–1937), najznačajniji izdavač papirnog

teatra u Engleskoj krajem 19. i početka 20. veka.²⁸ Polokovi naslednici ostali su verni tradiciji i osnovali *Pollack's Toy Museum*, koji i danas radi.²⁹

Tradicija papirnog pozorišta postojala je i u drugim zemljama gde su se nalazile jake izdavačke kuće i važni centri produkcije. Jedan od prvih evropskih izdavača bio je Matijas Trenšenski (*Matthias Trentsensky*, 1790–1868), austrijski štampar koji je na papir preneo gotovo kompletan repertoar bečkih pozorišta, istovremeno dajući tačnu sliku scenografije tog vremena. U Danskoj ne može da se zaobide Alfred Jakobsen (*Alfred Jacobsen*, 1880–1921), veliki borac i zastupnik nacionalnih tema, posebno bajki Hansa Kristijana Andersena. Porodična firma Pelerin je u francuskom gradu Epinalu stvorila papirni teatar zasnovan na tradiciji *Commedia dell' Arte* i *Théâtre Français*. Slične pojave oslanjanja na sopstvenu pozorišnu istoriju desile su se u Španiji i Italiji. U istočnom delu Evrope (Rusija, Madarska, Češka) bilo je mnogo uvoznih listova, ali su postojali i domaći izdavači.³⁰

* * *

Eenomen papirnog teatra predstavlja jednu od najzanimljivijih vizuelnih pojava u gradanskom društvu 19. veka pomoću koje se može sagledati epoha velikih promena. Urbanizacija, ekonomski rast, političke revolucije, poboljšane medunarodne komunikacije i pobeda gradanskog društva imali su za posledicu stvaranje „potrošačke kulture“. Nova publika je tražila nove oblike umetnosti, nove tipove umetnika i nove umetničke teorije, pa se pojavilo masovno tržište u kojem su umetnička dela dobila status proizvoda.

Iako se istraživači do današnjih dana spore u tome ko je prvi osmislio papirno pozorište, sigurno je da je stvaralac bio duh vremena, ljubav gradanskog sloja 19. veka prema teatru. Osnova uspeha papirnog teatra vezuje se i uz pronalazak litografije, koja je omogućila masovnu produkciju, zatim uz procvat izdavačke industrije, pojačanu kupovnu moć stanovništva i opštu popularizaciju pozorišta, slikarstva i književnosti. Kao proizvod svog vremena, papirni teatar je ostvario pos-



J. Šrajber, Zavesa za papirni teatar,
Eslingen, oko 1890.

rednu ili neposrednu vezu sa svim oblastima ljudski dostignuća, bilo da su ona umetnička ili naučna. Ovaj mali svet je istovremeno predstavljao pomodnu zabavu i edukativno sredstvo jedne gradanske porodice. Preko njega mogu da se sagledaju sve karakteristike buržoaskog društva 19. veka: umetnički ukus i osećanje, eklektička shvatanja, poimanja evropske istorije i vanevropskih civilizacija, važnost porodičnog života, kao i novo mesto dece u njemu. Pa tako, osim oduševljenja vizuelnim aspektima, u papirnom teatru može da se pronade i sociološka karakteristika, materijalizovana u, sasvim osobenoj, intimi gradanske kulture i umetnosti 19. veka.

Originalni listovi papirnog pozorišta su u vreme svog nastanka bili potrošni materijal. Danas se, ako su preživeli, čuvaju u fiokama muzeja i kolezionara ili se izlažu na kratko vreme i u specijalnim prilikama.³¹ Gućeci značaj kao isključivo kućna zabava, papirni teatar je postao muzejski i javni objekat, fragmentaran podatak jedne efemeralne likovne vrste, koja može da posluži za tumačenje kulture 19. veka.

LJILJANA LAZIĆ

F U S N O T E

¹ Termin *Papiertheater* nastao je tek pedesetih godina 20. veka. Do tada su se koristili pojmovi kao što su dečije, domaće, stono ili sobno. Izraz je uveo *Walter Röhler*, najznačajniji nemački istraživač papirnog teatra. Zbog nepostojanja srpskog naziva za ovu vrstu pozorišta, autor teksta je prihvatio nemački izraz kao najadekvatniji, iako u drugim evropskim jezicima postoji čitav niz imena za istu pojavu (engl. *Toy Theatre* i *Juvenile Drama*, fran. *Imagerie Français*, špan. *El Teatro de los Niños*, dan. *Dukketeater* itd.).

² Navedene izdavačke kuće su sinonimi za veliku produkciju ilustrovanih grafičkih listova za decu i odrasle u 18. i 19. veku, u Nemačkoj i Francuskoj (H. Vogel, *Bilderbogen und Vürfelspiel, Volkstümliche Graphik für Kinder und Papierspielzeug von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*, Leipzig 1981).

³ Dž. Hozo, *Umetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar, Ljubljana 1988, 188.

⁴ Zabeleženo je, na primer, da je *William Blake*, jedan od najpoznatijih engleskih slikara 19. veka, na ovaj način zaradivao za život. Na njegovim originalnim akvarelišanim skicama, koje se čuvaju u Britanskom muzeju, sačuvani su prizori iz predstave „Polomljeni mač“ koja je 1816. igрана u pozorištu Covent Garden, a posle adaptirana za papirni teatar (K. Macgowan, W. Melnitz, *The Living Stage*, Englewood Cliffs, 1965, 333).

⁵ D. Zochling, *Die chronik der Oper*, Augsburg 1996, 173.

⁶ U. Bode, M. Müseler, J. Shultze, George Cruikshank 1792–1878, *Karikaturen zur englischen und europäischen Politik und Gesellschaft im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, 163.

⁷ O različitim vrstama predložaka za isecanje i oblikovanje papira, u: S. Metken, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978; D. Nievergelt, *Architektur aus Papier; Häuser, Kirchen, Monamente: eine Welt im Kleinen*, Esslingen 2002.

⁸ A.R. Philpott, *Dictionary of Puppetry*, London 1969, 96.

⁹ H. Elm, *Das Kindertheater, Leichtfassliche Anleitung zum Aufbau eines Kindertheaters*, Esslingen 1887; M. Eickemeyer, *Marionettentheater (Puppentheater); Anleitung zur Selbsterstellung einer grosser Bühne*, Ravensburg 1890; M. Eickemeyer, *Das Kindertheater, sein Bau und seine Einrichtung*, Esslingen 1922.

¹⁰ J. Bell, *A short entertaining History of Toy theatre*. Tekst je objavljen na internet adresi:

URL:<http://bankert.home.att.net/shorttent.htm>.

¹¹ H. Purschke, *Puppenspiel in Deutschland*, Darmstadt 1957, 10; O. Јаји, *Аоајадијеље, лије Наја* 1964, 135; T. Man, *Pripovetke, I, Baja-co*, Novi Sad 1980, 46–48; J.B. Јаоа, *Ијаџеја је Јојадијић*, I, *Аајадаа* 1956, 48.

¹² W. Röhler, *The Miller & his men*, u *Toy Theatre*, Pollock's Toy Theatres Ltd, London 1980, 39.

¹³ G. Speaight, *The Juvenile Drama, A Union Catalogue*, London 1999, 6.

¹⁴ U Muzeju grada Novog Sada čuvaju se tri brošure sa dijalozima predstava, koje je izdala firma Schreiber u Eslingenu krajem 19. veka,

na čijim naslovnim stranama se nalaze spiskovi svih predstava za koje su štampani listovi sa kulisama.

¹⁵ Najpoznatiji primeri pomenutih kataloga s početka 19. veka bili su: *Magazin von verschiedenen Kunst und anderen nützlichen Sachen, zur lehrreichen und angenehmen Unterhaltung der Jugend* koji je, u osam svezaka, izdao G.H. Beßtelmajer (Georg Hieronimus Bestelmeier) u Nürnbergu 1803; zatim, opširni reklamni list štampan je i Matijas Trenšenski (Matthäus Trentsensky) u Beču 1830, gde preporučuje papirni teatar kao prikladan poklon za Božić i Novu godinu; razvijenu propagandnu delatnost imala je i firma *Kinder – Spielwaren Fabrik G. Söhlke* iz Berlina (1814–1872), koja je štampala katalog od 30 strana s ilustracijama papirnog teatra i popisom kulisa, proscenijuma, drvenih i cincanih figura, tekstova, pa i opreme za pozornice. Medutim, propagandu je najozbiljnije shvatila firma *Schreiber* iz Esslingena, čija je reklama učinila da ime *Schreiber's Kindertheater* postane sinonim za kvalitetan papirni teatar u celoj Evropi (K. Siebert, *Papiertheater-Die Bühne im Salon*, Ausstellungskatalog im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2002, 11–15).

¹⁶ H. Vogel, *nav. delo*, 65.

¹⁷ H. Vogel, *nav delo*, 67.

¹⁸ P. Baldwin, *Toy Theatres of the World*, London 1992, 80.

¹⁹ D. Nievergelt, *Architektur aus Papier; Häuser, Kirchen, Monamente: eine Welt im Kleinen*, Esslingen 2002, 86; H. Vogel, *nav. delo*, 87–89; K. Siebert, *Papiertheater - Die Bühne im Salon*, Ausstellungskatalog im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2002, 76; P. Baldwin, *nav.delos*, 82–83.

²⁰ D. Nievergelt, *nav.delos*, 94; H. Vogel, *nav.delos*, 186–188; P. Baldwin, *nav.delos*, 83.

²¹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bde. III, 568.

²² W. Röhler, *Schreibers Kindertheater*, u: *Toy Theatre*, edited by Kenneth Fawdry, Pollock's Toy Theatres Ltd, London 1980, 31–37.

²³ Arhiva Šrajberove fabrike u Eslingenu sadži gotovo 50 originalnih Gugenbergerovih nacrta u akvarelu i temperi, pa čak i podatke o tome koliko je bio plaćen za njih (É. Siebert, *nav. delo*, 26).

²⁴ Zalih Šrajberove izdavačke kuće kupio je *Pollock's Toy Museum* u Londonu, gde su listovi sortirani i ponovo dati u prodaju. Godine 1999. osnovan je i Šrajberov muzej u Eslingenu kod Stuttgart-a, u kojem se nalazi originalna Šrajberova litografska presa i brojni grafički otisci ove firme.

²⁵ O engleskom papirnom teatru: P. Baldwin, *Toy Theatres of the World*, London 1992; G. Speaight, *Toy Theatre*, u *Toy Theatre*, edited by K. Fawdry, London 1980, 9–20; J.T. Russell, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, London 1970, 279; *The Oxford Companion to the Theatre*, edited by P. Hartnoll, London 1962, 796.

²⁶ R.L. Stevenson, *A Penny Plain and Twopence Coloured*, The Magazine of Art, London, April 1884.

²⁷ H. Mayhew, *William West*, u: *Toy Theatre*, edited by Kenneth Fawdry, Pollock's Toy Theatres Ltd, London 1980, 10–23.

²⁸ G. Speaight, *John Redington & Benjamin Pollock*, u: *Toy Theatre*, edited by Kenneth Fawdry, Pollock's Toy Theatres Ltd, London 1980, 25–29.

²⁹ K. Fawdry, *Toy Theatre Today*, Pollock's Toy Theatres Ltd, London 1980, 43–45; A.R. Philpott, *nav.delos*, 128, 196.

³⁰ U Muzeju grada Novog Sada nalazi se jedina sačuvana kolekcija originalnih listova za papirni teatar u Srbiji. Sastoji se od oko 180 litografija, koje su štampali nemački izdavači u periodu od 1840. do 1900. godine. Ovi listovi, kao i rekonstrukcije papirnih pozorišta, bili su predstavljeni na izložbi „Papirni teatar“ tokom 2005. godine u Muzeju grada Novog Sada. Celokupna kolekcija, kao i opšta studija o papirnom teatru, publikovana je u monografiji: Š. Čaćić Čajedžić, *Š. Čaćić Čajedžić o papirnom teatru*, Štampani materijali, Novi Sad, 2004.

³¹ Danas u Evropi i Americi postoji veliki broj muzeja s kolekcijama listova za papirni teatar, ali samo su dva muzeja posvećena isključivo ovoj vrsti materijala (*Hanauer Papiertheatermuseum* u Nemačkoj i *Nyköping Gripemuseet* u Švedskoj). Značajne zbirke poseduju: *Germanisches Nationalmuseum*, *Landesmuseum Oldenburg*, *Schreiber-Museum Esslingen*, *Pollock's Toy Museum*, *Victoria and Albert Museum*, *British Museum*, *Bilderbogengalerie Neuruppin*, *Puppentheatersammlung München*, *Royal Library Copenhagen*, kao i nekoliko velikih evropskih kolezionara. Ovom tematikom bave se i specijalizovani časopisi: *Der Puppenspieler*, *Papiertheater*, *Puppet Theater*, *The Puppet Master*, a postoje i međunarodne institucije koje objedinjuju rad kolezionara i muzeja: *Educational Puppetry Association*, *UNIMA-International puppetry organisation*, *British Puppet and Model Theatre Guild*. Najznačajniji festivali papirnog teatra održavaju se u nemačkim gradovima Precu, Vajblingenu i Krefeldu, zatim u Troju (Francuska) i Istburnu (Engleska).



SAVREMENA SCENA: PRIAZI

TRG HEROJA, OTKRIVANJE



(UMESTO KRITIKE)

Početak, zablude i predrasude

Bernhard, *Trg heroja*, u planu repertoara Ateljea 212. Čini mi se da je *Trg heroja* već dugo nekako u planu za naš repertoar, ali na leto, pred početak sezone 2005/2006, gotovo je sigurno da ćemo ga raditi. Reditelj Dejan Mijač. Tekst, hrvatski prevod, nekakav stih, nema znakova interpunkcije, nema velikog slova osim kod ličnih imena i naziva, nema početka ni kraja rečenice Posle prvog čitanja moje sumnje da je ovaj austrijski pisac ipak pomalo izvikan padaju u vodu. Posle drugog čitanja uverenje da je tekst zanimljiviji kao literatura sama ili filozofska rasprava nego kao pozorišni komad potpuno nestaje, i, pomalo postidena zbog svojih prethodnih predrasuda, počinjem da uživam u Bernhardu, da zamišljam likove i, na svoje zaprešćenje, da se smejam komičnom, tragikomičnom, absurd-



Gorica Popović
i Vlastimir – Đuza Stojiljković



Bojan Žirović,
Vlastimir – Đuza Stojiljković,
Predrag Tasovac i Snežana Nikšić

nom, grotesknom... koje *Trg heroja* u velikim količinama nudi. Poslednja moja zabluda da sam retka koja je upravo otkrila tu komičnu Bernhardovu nit (štaviše, i bila spremna da je otkrijem i „dokažem“, kako reditelju tako i glumcima i svim, tada budućim, članovima ekipе predstave), ruši se kao sve prethodne. Kako je ko pročitao *Trg heroja*, zatečen nepredvidljivošću komada i Bernhardovog stila, otkrivaо je i tu komičnu nit. S nestpljenjem smo očekivali i sa uživanjem pročitali divan srpski prevod Renate Ulmanski. Na Bernhardovom delu kao da je i srpski jezik postao precizniji nego što smo verovali da je moguće. Fabrika tuljaka koju je posedovala porodica Šuster posebno nas je uveseljavala, a Dejan Mijač je uživao da ukida svaki zalutali znak interpunkcije ili neko veliko slovo koje se greškom u kucanju potkralo.

PRVI UTISCI I PARADOKSI

Probe počinju razmenjivanjem Bernhardovih knjiga. Mijač se, blago zgrožen, čudi kako većina nije pročitala *Gubitnika*. Ne odoleva da nam prepriča knjigu pre nego što uspemo sami da je pročitamo. Ja ponosno donosim *Vitgenštajnovog sinovca*, kupljenog pre petnaest godina, tada više zbog Vitgenštajna (koji se gotovo i ne pominje) nego zbog Bernharda i sinovca, Renata javlja da je *Beton* upravo izašao iz štampe... Duza Stojiljković čita najbrže i revnosno vraća pročitanu knjigu kako bi „uzajmio“ drugu.

Bernhard nas svakim danom sve više intrigira i vrlo vešto uvlači u neku igru otkrivanja Bernharda i nekog sveta za koji će se kasnije ispostaviti da se nalazi u nekom skrivenom delu uma svakog od nas, ili svakog ko se, lišen predrasuda, upusti u Bernharda.

Otkrivamo paradokse.

Trg heroja je Bernhardova biografija, ali ničeg ispovednog u njegovom delu nema.

Drama je utemeljena na istorijskom dogadaju iz 1938. godine, ali, savladavši istorijsku distancu, vreme od pre pedeset godina počinje da teče 1998, ili 2005, ili svakog sledećeg sadašnjeg trenutka. Nekakva čudna dijalektika istorije. Ili vremena...

Dnevni politički događaji, eksplicitno, poimence, promiču komadom, a da nijednog trenutka ne zvuče „dnevnapolitički“.

Ni angažovanijeg i aktuelnijeg komada, ni pasivnih, ni pomirenijih sa sudbinom likova.

Ni veće kritike ljudskih, individualnih i kolektivnih zločinačkih dela. Ni veće kritike protiv zločina nedeljenja. Ni većeg fatalizma i njime predodređenih života.

Toliko dokumentarnog i autentičnog u drami koja svojom formom i atmosferom ne može žanrovske biti udaljenija od dokumentarnog.

Ni bolje kliničke slike bolesti, ni manje poznate dijagnoze.

Neverovatan broj trivijalnih podataka, a odsustvo svake banalnosti.

Gledamo originalni snimak Hitlerovog govora na Heldenplacu 15. marta 1938. i slušamo radosne krike ushićene gomile Bečlja. Penju se po spomeniku, vise sa grana obližnjeg drveća, oduševljeni idejom pripajanja Austrije Nemačkoj. Užasavajući krici, krici od kojih vam se krv ledi u žilama, krici, iako izazvani radošću gomile, najava su smrti.

Bernhard je sigurno video snimak. Ili je zastrašujuće urlanje mase „čuo“, a da nije ni znao da postoji dokument o tom događaju.

KAKVI SU TO LJUDI?

Na ovaj ili onaj način pokušavamo da razumemo članove porodice Šuster i njihovu poslugu.

Da li je moguće da se neko ko je pre toliko decenija pobegao pred pomahnitalim nacistima i tako izbegao sigurnu smrt vrati upravo na mesto na kome su stotine hiljada njegovih nekadašnjih sugrađana s radošću prihvatile nacizam i započele progon? Zašto se ugledni oksfordski profesor uopšte vraća u svoju nekadašnju domovinu? Zašto bi neko, Jevrejin proteran iz Beča, vrativši se nazad, kupio stan sa pogledom na Trg heroja? Zašto bi svakim pogledom kroz prozor vraćao prizor iz 1938? Zato što žrtva uživa u svojoj ulozi žrtve? Ili da bi svojim povratkom dokazao svoju, ličnu pobedu nad nacizmom?

I zašto pokojni profesor Šuster ne spase svoju ženu užasnih krika sa Heldenplaca prostom zamenom namente prostorija u kući? Ni u toj kući ne gledaju svi prozori na Heldenplac.

Kakav to čovek sopstvenu ženu šalje u ludnicu, a zatim je progna na selo koje ona ne podnosi?

Zašto crke godinama ne vidaju roditelje? Zašto nisu uspele da steknu, odnosno zadrže muževe?

Zašto druga generacija Šusterovih nema potomstvo?

Zašto niko od članova porodice ne želi da pomogne na bilo koji način nekom drugom članu te porodice?

Otkud to da i Ana radi u Nacionalnoj biblioteci, u zgradbi sa čije terase je Hitler držao govor 1938?

Zašto gospoda Citel trpi teror svoje majke? Zašto je toliko godina trpela maltretiranje pokojnog Profesora? I zašto je jedna služavka morala da čita Dekarta i Spinozu i sluša Sarasatea i Glen Gulda? I još mnogo zašto.

SKIDANJE I SLAGANJE SLOJEVA

Ispod odštampanog teksta *Trga heroja* mnogo je slojeva. Skidamo jedan po jedan i, ne verujući, otkrivamo ispod njih nove. Kao da je neko stotinama godina lepio jedne preko drugih tapete na zid. Iščekujemo svaki novi sloj nestrpljivi da sa njega skinemo prašinu, pa opet ispod njega ugledamo novi. Neke slojeve dešifrujemo sa lakoćom, oko nekih se mučimo...

Rekonstruišemo 1938. godinu u Beču. Period holokausta – hiljade ljudi, počevši od jevrejskih intelektualaca, poslato je, za početak, u Dahu. Rabin, sedamdesetpetogodišnjak, čisti golim rukama bećke trotoare. Kristalna noć, 42 sinagoge spaljene. Logori Nisko, Lubjanka i Aušvic pune se bećkim Jevrejima. Drugi svetski rat preživelo je u Beču samo 800 Jevreja, skrivenih negde pod zemljom. Porodica Šuster bila je među onima koji su uspeli preko Švajcarske da stignu u Englesku. (Ne usuđujemo se da previše istražujemo odnos Engleza prema Jevrejima, znajući da vrlo lako možemo otkriti brodove pune jevrejskih izbeglica koji su uspeli

da stignu do Palestine, tada britanske kolonije, a koji su odmah враćani nazad u naručje Hitleru.)

Ispod perioda holokausta otkrivamo Austriju posle Pakta tolerancije, liberalnu državu u kojoj Jevreji žive gotovo kao i Austrijanci. U Beču 1923. godine živi preko 200. 000 Jevreja koji Austriju doživljavaju kao svoju domovinu i koji polako zaboravljaju svoje običaje. Otud i buket cveća (a ne, za jevrejske sahrane, uobičajenih kamenčića) na grobu profesora Šustera. Otud ni jidiša, ni jevrejskih praznika u kući porodice Šuster.

Ispod Pakta tolerancije i emancipacije bečkih Jevreja novi, stari progoni i pogromi.

Štajnhof, bolnica na kraju grada u kojoj često boravi i leči se gospoda Šuster. Divna katedrala, prelepa bolnica, rad čuvenog arhitekta Ota Vagnera. Paviljon u kom su smešteni pacijenti sa psihijatrije nedaleko je od paviljona u kome su smešteni plućni bolesnici. Otkrivamo bivše pacijente – Vitgenštajnovog sinovca i Bernharda koji je lečen od tuberkuloze u Štajnhofu! A ispod Štajnhova Bernhardove mladosti – bečki centar nacističkih medicinskih ubistava – prepostavlja se mnogo dokazanih ubistava pacijenata. Zna se i da je preko osam stotina bolesne i hendikepirane dece, smeštene na Dečjem odjeljenju bolnice tokom Drugog svetskog rata, ubijeno u Štajnhofu. Dečji mozgovi (šest stotina mozgova u teglama poslaganih uredno na policama prostorije u bolnici) ubijenih u Štajnhovu, čuvanih preko pedeset godina, sahranjeno je tek 2002. godine. Doktor Hajrih Gros, lekar sa Dečjeg odjeljenja smrti, nastavio je nesmetano svoju karijeru posle rata, i, sprovodeći istraživanja upravo na tim mozgovima, postao jedan od naznačajnijih psihijatara posleratne Austrije.

Ispod današnje, za nas ipak idilične, austrijske političke scene, otkrivamo Šiselovu izjavu *Jerusalem Postu* iz 2000. godine, u kojoj navodi Austriju kao prvu žrtvu Hitlerove Nemačke. Licemeran svet o kome Bernhard piše licemerniji je nego što smo prepostavljali. Ono čega je Bernhard bio svedok jeste rast ugleda i moći Jerga Hajdera i njegove FPO, nacionalističke partije sa izraženom antiimigrantskom retorikom. Hajderova definicija nacionalnog interesa je: Austrija Austrijancima, a



Vlastimir – Đuza Stojiljković,
Paulina Manov i Tihomir Stanić

Ijudima od časti naziva bivše pripadnike SS odreda. Godine 1986. afera Valdhajm dovodi do prvog ozbiljnog suočavanja Austrijanaca sa prošlošću i anšlusom, prvi put se razmatra ideo Austrije u Trećem rajhu.

Pokušavamo da, kao Bernhard, ne skrećemo pogled od neprijatnih, mučnih scena svoje prošlosti, pokušavamo da odolimo privlačnom pribježištu selektivnog pamćenja.

Svaki skinuti sloj sa drame *Trg heroja* pažljivo slazemo u predstavu.

Kao što kod pisca Bernharda ništa nije slučajno, tako ni kod reditelja Dejana Mijača ništa nije slučajno. Insistira na najsitnjem detalju, na izgled nevažnoj stvari, na svakoj informaciji, a posebno na onim malim crtama iz života nekog lika od kojih može nastati čovek. Gotovo iritirajuće strpljivo „ohrabruje“ glumce da se, sloj po sloj, odriču svojih privatnih stavova, gestova, tonova... A na mesto skinutih slažu se, sloj po sloj, iskustva, stavovi, sećanja, karakter, pokreti, emocije jedne gospode Citel, profesora Roberta Šustera, Ane i Olge, Herte, gospode Šuster...

Gorica Popović pegla i slaže košulje u nedogled, sve dok ne postane precizna gospođa Citel, zapanjujuće čvrstog karaktera i nadljudske disciplinovanosti.

Bernhard se i dalje igra sa nama, postavljući zamke i skrivajući važne informacije ispod na izgled nevažnih. Starački dom u Kricendorfu gde je smeštena majka gospode Citel (a koji je plaćao pokojni Profesor) nalazi se van Beča. Da bi posetila majku i ko zna koji put čitala joj Tolstoja, gospođa Citel mora da promeni nekoliko autobusa, i baš u blizini autobuske stanice za Kricendorf je i Veringerstrase gde će kupiti majci kućnu haljinu. Gospođu Citel na svakom čošku čekaju prepreke koje ona stočki podnosi.

Na svaki lik, čak cinično, natovaren je teret koji s mukom nosi.

Profesor je izvršio samoubistvo, što, budući da je Jevrejin, ne isključuje nužno sahranu uz prisustvo rabinu, ali činjenica da je prošlo nedelju dana od Profesoreve smrti do sahrane pomalo je cinična, jer jevrejska tradicija nalaže momentalno sahranjivanje tela, najviše dan – dva od smrti.

I tako, svaka usputna replika, kao i ta da u Beču mrtvi leže i po dve nedelje u gradskim mrtvačnicama, kao da je putokaz za otkrivanje nekog novog svetla ili mraka.

Pored geografskih pojmljiva, ulica i parkova Beča kojima je svaki glumac prošao za svojim likom, hotela i restorana u kojima je i Bernhard voleo da sedi, otkrivamo i Morbus Boek, sarkoidozu od koje Bernhard decenijama boluje. Doktorka Nada Vasić, stručnjak za sarkoidizu, otkriva nam aspekte ove bolesti. Iako uglavnom oboljevaju pluća, bolest je multisistemska, može napasti bilo koji ljudski organ, često limfne žlezde, jetru, oči, kožu, kosti... Bolest se može pojaviti jednom, a može biti hronična, sa periodima napada i mirovanja. Bolest „kameleon“, napadajući određeni organ, imitira najteža oboljenja tog organa. Upoznavši svoju bolest na najsuroviji i najneposredniji način, Bernhard, kod koga su teško vidljive granice između života, bolesti i literature, pozajmљuje svoju bolest, u težim i lakšim oblicima, hroničnu ili akutnu, u fazi napada ili mirovanja, svojim likovima.

Tako i profesor Robert Šuster, brat pokojnog Profesora, boluje od Bernhardove bolesti. On kašle, guši se, nema snage da se popne uz stepenice, april mu je kritičan mesec, „a ponekad nema nikakve smetnje“...

Svestan svih vidova svoje bolesti, suviše bolestan da bi živeo normalno, premalo bolestan da ne bi pisao (kažu da je pisao samo u fazama pogoršanja bolesti), Bernhard je ličnost čija bolest postaje najjača i verovatno najtačnija metafora vremena i sveta u kome živi, u kome njegovi likovi žive, u kome i mi živimo.

Bernhardova izoštrena čula prepoznaju prve simptome bolesti nepogrešivošću Jevreja koji senzorski registruju i samu naznaku antisemitizma.

Prepoznajući simptome, Bernhard dijagnostikuje bolest.

Nije sve tako crno

Mi, koji nismo na sceni, na probama uživamo. Glumici, i pored gotovo nesavladivog teksta, savršeno koncentrisani. Paulina čisti cipele i više sedi nego što radi, blago prezrvivog pogleda, baš kao i Herta, vesnica novog doba,

nimalo obećavajućeg. Gorica Popović pegla li pegla, ali suzdržanim šarmom „oslobodene“ gospode Citel priča o Sarasateu i Glen Guldu. Neodoljiv je njen trač o aferi u naznakama između gospode Šuster i profesora Vidriha. Smejemo se, ali ne mogućoj aferi, već gospodi Citel za koju ne verujemo da može na trač i da pomisli.

Anita Mančić, pomoćnik reditelja, i ja najviše volimo drugi čin. Savršeno precizni, Dara Džokić, Ljilja Dragutinović i Đuza Stojiljković, u Folksgartenu, čitav sat polaze iz parka kući. Ana i Olga nestrljivo čekaju da se stric Robert smiluje i podne. Već vidimo publiku kako se identificuje sa sestrama i gubi strpljenje zbog strica Roberta. Koliko ustajanja i vraćanja na klupu, koliko lažne nade za sestre i publiku. Čitajući komad nismo verovali da je moguće toliko voleti profesora Roberta. Nismo verovali da ga je uopšte moguće voleti. A sebičnog, kapricioznog profesora Roberta Đuze Stojiljkovića obožavamo. I kad pljuje državu, i kad odbija da potpiše pismo za predsednika opštine, i kad „posmatra ptice“, i kad preti štapom...

Mijač pravi grimase, mršti se, odmahuje glavom, slažući se sa Robertovim oštrim kritikama političkih partija, Austrijanaca, ustrojstva sveta.

Na sceni samo članovi porodice Šuster, njihova posluga i nekoliko prijatelja. Da nije scene, mislili bismo da smo u centru Beča, pedeset godina posle Hitlerovog govora na Heldenplacu.

NA KRAJU

Verujem da predstavu *Trg heroja*, kao i Bernhardovu dramu, budući da je od sličnog materijala i sličnom tehnologijom sazdana, treba otkrivati sloj po sloj. Bernhard je pisac koji otvara hiljadu vrata, vrata po vrata... Otvorenim očima ukazaće se mnoga otkrića, nepredvidivi događaji, putevi, prolazi, pa možda i izlazi. Pre istinito nego lepo, ali radost otkrivanja nije ništa manja.

EPILOG, VRLO LIČAN

Baš nekako ovih dana pojavila se vest o napadu na jednog Izraelca u centru Beograda. Bez namere da sumdim o autentičnosti vesti ili da se bavim rekonstruk-



Dara Džokić,
Vlastimir – Đuza Stojiljković
i Ljiljana Dragutinović



cijom samog događaja, zabeležila sam samo, već bernhardovski izoštrenim čulima i instinktom, koincidenciju asocijacija. U *Trgu heroja*, u Šotengase, u samom centru Beča, Olgu su ispljuvali zato što je Jevrejka. Prva pomisao na tu informaciju, kao i na vest o napadu na Izraelca, bila je: kako su znali da je Jevrejka, odnosno Jevrejin. Druga asocijacija na vest iz centra Beograda bila je na to pljuvanje Olge iz *Trga heroja*. Taj događaj iz Šotengase neposredno prethodi samoubistvu profesora Šustera.

Po pravilu, filozofija je post festum istorije, dok pozorište često anticipira događaje koji dolaze. Ostajem u nadi da je Bernhardov komad *Trg heroja* u ovoj ravni ipak bliži filozofiji nego pozorištu.

JELENA MIJOVIĆ,
DRAMATURG

Napomena Uredništva

Za ovu vrstu pristupa — dramaturška beleška umesto klasične kritike predstave — opredelili smo se stoga što je predstavom *Trg heroja* (reditelj Dejan Mijač, Atelje 212, premijera: decembar 2005) jedan od najvažnijih pisaca druge polovine 20. veka, Tomas Bernhard, na više nego uspeo način uveden i u naše pozorište. Riskantnim repertoarskim potezom, ali i za naše uslove netipičnim rediteljskim metodom rada s glumcima, nastala je predstava koja nikoga nije ostavila ravnodušnim. Bernhard (1931–1989), koji do sada nije bio deo naših repertoara, ima brojne sledbenike širom sveta, a svojevrsna bernhardologija koja se tokom godina razvila postala je značajan deo teorije literature. U predstavi *Trg heroja*, višestruko specifičnoj za naše teatarske prilike, pojedini članovi ansambla Ateljea 212 ostvarili su neke od najzrelijih kreacija u svojim glumačkim biografijama.





ALEKSANDAR NIKOLAJEVIĆ OSTROVSKI,
REŽIJA: EGON SAVIN
JUGOSLOVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE,
VELIKA SCENA, 2006.

Dubravko Jovanović
i Svetlana Bojković

ŠUMA

Napisana 1870. godine, devet godina posle bitne reforme kmetstva u Rusiji, *Šuma* Aleksandra Ostrovskog, žanrovske (sporno) određena kao komedija, u prvom planu tematizuje posledice izmene društvenog statusa pojedinca, postepeni guhitak moći nekadašnjih spahija, bogaćenje seljaka, odnosno, opštije posmatrano, odnos materijalnog bogatstva i slobode duha, kao i relacije između ljubavi i novca, života i umetnosti... Reditelj Egon Savin je tekst Ostrovskog postavio u epohi, "veran" tekstu u smislu toga da se nije odlučio za neku vrstu njegovog idejnog apdejtovanja, verovatno voden ubedenjem da je on dovoljno univer-

zalan *per se*. To u principu nije sporno, jer su danas, u vremenu postkapitalizma, dakle uveliko usvojenih principa potrošačkog društva, posledice dominacije materijalnih vrednosti, kao i odnosa bogatstva i moći, verovatno aktuelniji nego ikada, ali smo zbog tog odsustva posebnosti u rediteljskoj interpretaciji, odnosno neke vrste značenjske nadgradnje teksta, u suštini gledali jednu vrlo konvencionalnu predstavu.

Izgled scene (Kristina Ignjatović) je stilizovan (nekoliko stabala bez krošnji, nekoliko stolica, pod koji je prekriven belim papirnim trakama), što je u načelu u suprotnosti sa ostalim aspektima predstave, principalno ostvarenim u okvirima realizma. Scenografija, dakle, nagoveštava izvrnuće verističke perspektive, što se tokom predstave ne dešava. Zato ta vizuelna stilizacija nije sasvim jasna, te kao takva izaziva proizvodljna tumačenja (na primer, da je koncipirana tako da formira nekakav metakomentar radnje).

Svetlana Bojković realistički igra Raisu Pavlovnu Gurmišsku kao vrlo strogu, autoritativnu, brutalno hladnu, sebičnu ženu, jezivo sigurnu u sebe, prevashodno zbog moći koju joj daje novac. S druge strane, ta determinišuća rigidnost biva drastično, čak patetično srušena njenim zaljubljivanjem u premladog Bulanova, što će, zbog te njene prevalentne krutosti, biti u osnovi groteskno. Aleksije Bulanov, kojeg oblikuje Radovan Vujović, tokom predstave doživljava transformaciju. Glumac ga na početku oblikuje kao jednog nemirnog, naivnog, infantilnog mladića. Njegovo lice-merje, koje je u prvom delu predstave prisutno u naznakama, razviće se i doći u prvi plan kada brak sa Gurmišskom, te njegova promena materijalnog statusa, budu bili izvesni; on će tada beskompromisno samouvereno iznositi svoje želje, na štetu drugih, što se na sceni manifestuje i promenom njegovog telesnog držanja, koje postaje vidno čvrše, samouverenije. Ideja da materijalno bogatstvo podrazumeva odsustvo humanosti, dok siromaštvo obezbeđuje slobodu i čini ljude samilosnjim i boljim, gradi neku vrstu tematske okosnice u tekstu/predstavi, iako je takva, pojednostavljena, postavka u umetničkom delu u principu problematična.



Boris Milivojević
i Nikola Đuričko

Nikola Đuričko i Boris Milivojević igraju glumce-vagabunde, Genadija Nesrećkovića i Arkadija Srećkovića, čiji likovi, u celini teksta, donekle opravdavaju njegovo žanrovsко određenje (kao komedije). Međusobno su suprotni, a u celini komplementarni, kao neki Don Kihot/Sančo Pansa par. Srećković je paradigma komičara: raštelovan i dronjav, obučen u široke pantalone, pocepani sako, flekavu belu majcu, on često karikira Nesrećkovićevu ozbiljnost i patos, stoji pored njega i krevelji se, paralelno daje komične komentare na njegovo emfatično ponašanje. Nesrećkovića, s druge strane,



Mihailo Janketić

ne, definiše čvrst telesan stav, uzvišen ton govora, precizna diktacija, zbog čega je jasno da on i u svakodnevnom životu nastupa teatralno, kao glumac tragičar. To će biti posebno izraženo u finalu predstave, kada su gotovo svi akteri na sceni, a ulizice oko Gurmiške sa oduševljem podržavaju njene besmislene ideje. Nesrećković će tada, kao da je lik u nekoj drami čije razrešenje treba da doneše poetsku pravdu, decidirano, herojski razobličiti njen sebičluk i licemejje. U ovoj sceni, koja se završava njegovim teatralnim prevrtanjem stola, neusaglašenost između realnosti i Nesrećkovićevog prenaglašenog tona i gesta, dozvoljavaju nam da scenu definišemo kao komičnu.

Milonov (Dubravko Jovanović) je paradaima nesnosnog ljigavca, osobe koja se bezobzirno i gotovo odvratno ulizuje Gurmišski: on joj podilazi vrlo eksplicitno, bez trunke ironije, kada, na primer, sasvim neutemeljeno, a preterano, glorificuje njen moral. Odvratnost te vrste apodiktičke hipokrizije posebno dolazi do izražaja pored Nesrećkovića, koji joj se takođe u jednoj

Vanja Ejodus i Miodrag Radovanović





Vlasta Velisavljević

sceni dodvorava, ali to čini samosvesno ironično, dajući na taj način jedan superioran, vajldovski komentar na ovu prilično univerzalnu situaciju. Milica Mihajlović igra Ulitu, koja takođe pripada arsenalu ulizica; takođe različito od Milonova, ona nije irritantna u tom dodvoračkom ponašanju, već je u principu predmet sažaljenja, naročito zato što u nekoliko scena tužno gubi svaki trag dostojanstva, vukući se po podu, držeći Gurmišsku za kaput (nju je siromaštvo nateralo da postane Gurmišskin špijun). Miodrag Radovanović igra suzdržanog i u suštini ciničnog Karpa, Mihailo Janketić sirovog, ali principalnog predstavnika sloja *nouveau riche*, Ivana Petrova Vosmibratova, Vanja Ejodus retko iskrenu Aksjušu...

Šuma Egona Savina je nesporno korektno realizovana predstava, koja može da posluži u nekom edukativnom, muzejski relevantnom, smislu upoznavanja publike sa klasičnim dramskim delima, no, s obzirom na činjenicu da ona ne donosi neku značenjsku ili formalnu autentičnost u interpretaciji teksta, njeni dometi u umetničkom smislu i nisu previše impresivni.

ANA TASIĆ

(NE)PROPUŠTENE
ŠANSE

HALFLAJF

AUTOR: FILIP VUJOŠEVIĆ
REŽIJA: ANA TOMOVIĆ
ATELJE 212,
TEATAR U PODRUMU,
2006.

Srđan Timarov i Snežana Lukić



Zbog broja praizvedenih drama mlađih pisaca, prethodna sezona bila je kulminacija višegodišnje rasprave o prilikama koje dobijaju „mladi“; moguće je stoga da će uspeh ovih projekata uticati na prilike koje će imati sledeće generacije. Tím pre što su se (ponovo) otvorila vrata dve značajne beogradske institucije. *Halflajf* Filipa Vujoševića i *Pomorandžina* kora Maje Pelević su, uz postavku debitantskog komada Tene Štivčić, činili pridošlice repertoaru Scene u podrumu Ateljea 212, koja je na ovaj način, posle mnogo godina, dobila naznake repertoarske politike. Na sceni Studio Jugoslovenskog dramskog pozorišta, posle mlađih reditelja, priliku su dobili i mlađi pisci, te je postavljena drama *Dragi tata Milene Bogavac*.

Filip Vujošević odlično je odabroa dramski prostor i vreme u svojoj drami *Halflajf*. U grandioznoj skici Miloševićevog virtuelnog metroa, Vukovoj stanici, utočište su našli, osim vozova koji spajaju novobeogradski i pančevački buvljak, samo *kaunteraši*, koji tokom letnjeg rasputa, kada čak i za one koji se i dalje bave školom ne postoji formalna zanimacija u spoljnem svetu, nemaju razloga da napuštaju svoju jazbinu. „Pucačina“ koju, kako jedan od njih priznaje, u „svetu“ igraju klinci od 12 godina, u beogradskom podzemlju postaje alternativna stvarnost, a „broj ubijenih“ u ovoj video-igrici jedino merilo uspeha. Siže o

borbi za moć medju vršnjacima brzo se okreće motivu koji spaja sve tri drame, preživljavanju glavne junakinje, izopštene i pomalo skrajnute „slatke male“. Centralni lik, četrnaestogodišnja Milenica, autsajder je u svetu autsajdera i ona će, da bi pripala klanu, otrpeti seksualno zlostavljanje lokalnog heroja Kileru i bednog radnika iz igraonice Boleta, sve da bi dečko njene sestre, Krivi, učestvovao na turniru u video-igricama.

Rediteljka Ane Tomović očigledno je imala veliko poverenje u dramu, te intervencija gotovo da nema. Zato je predstava nasledila neke probleme drame: na primer, neprirodno nagli preokret u kome Mileničina sestra Mila napušta Killera u nanosekundi u kojoj je izgubio status „face“. No, znatno više nego za intervencijama, *Halfajf*, drama sa preciznim ali malobrojnim didaskalijama, kratkih i odsečnih replika, vapi za rediteljskim uobličavanjem. Možda bi sistem vrednosti ovog klana bio jasniji da Kiler (Srđan Timarov) nije talentovan i zgodan, već zapušten, debeo, prglup ili sve to zajedno, ali talentovan. Zbog ovakvih propusta, predstava Ane Tomović, iako jasna i precizna, bez zanatskih grešaka, pomalo je suva i nemaštovita, a najveći uspeh postignut je u radu sa glumcima, uz jako dobar kasting za dva glavna lika.

Atmosfera stanice i njenih stanovnika jasno je definisana već na startu kada Krivi (Nemanja Oliverić) ispijeno, hladno i poprilično obezvoljeno prepričava najveće uzbudenje u svom životu, dan kada je prvi i poslednji put nekoga „zaklao“. Hijerarhija se u ovoj supkulturi označava detinjim tikom, koji jasno ukazuje na stepen razvijenosti psihe likova. Kiler u ruci sve vreme tapka lopticu, koju će, kada nestane, predati Boletu, dok po istom tom nestanku ohrabreni Krivi nabavlja svoju. S druge strane, možda rizični potez angažovanja dva nepoznata studenta za dve glavne uloge se isplatio. Suzana Lukić (na Sterijinom pozorju nagrađena kao najbolja mlada glumica) gradila je lik Milenice kao naivnu, ali borbenu devojčicu, čijem životu kaunter daje usmerenje. Njen naglašeno ilustrativni stil glume distancirao ju je od kauntera, mahom hladnih i proračunatih, tačno onoliko koliko je Milenica, pre fan nego zvezda, daleko od šanse da

postane član klana. Nemanja Oliverić je dobro gradio pad entuzijazma i vere Krivog u igricu i oštro odvojio dva lica Krivog, koji je prema Kileru i Boletu servilan i ponizan, a prema Mili nadmoćan i neprijatan. Nebojša Ilić (Bole) je gradio stereotip dobrodušnog, ali i neuglednog flegmatika, da bi ga efektno srušio u trenutku preobražaja, kada od Milenice zatraži seksualnu uslugu.

Povremeno se ipak čini da rediteljka za svoje razumevanje drame nije potražila pravu scensku konkretnizaciju, povodeći se ponekad i za pukom efektnošću. Filmski snimak Krivog i Milenice koji izlaze iz Vukove stanice označava novi početak, ali gotovo ilustrativno i bukvalno. Tehno muzika samo je sporadični pratilac kauntera, pa njena upotreba, osim ako se njena jednoličnost učitavanjem ne poistoveti za otupelošću igrača, ostaje na nivou ukrasa. Prostor Ljerke Hribar je verna slikana stilizacija neke (a ne Vukove) podzemne stanice, ali je na maloj sceni Ateljea 212 izgledao kao predimenzionirana maketa koja je jedva ugurana u skučeni prostor; možda je, s obzirom na dimenzije scene, trebalo razmislići o nekom minimalnijem rešenju. Zato što se nije otišlo dalje od prepoznavanja vrednosti dramskog prostora i neadekvatne realizacije, scenografija je korak unazad u odnosu na odlično rešenje pisca. Kostimi Momirke Bailović teže da tipiziraju pre nego da izvrše složeniju karakterizaciju. Iako naglašeno dečji i pomalo naivan, kostim Milenice vraća u vreme kada su četrnaestogodišnjakinje bile deca a ne izblajhane, osunčane devojke, ali je zato rešenje Kilara neverljivi, zbumujući hibrid skinsa i fensera.

POMORANDŽINA KORA

AUTOR: MAJA PELEVIĆ
REŽIJA: GORAN MARKOVIĆ
ATELJE 212,
TEATAR U PODRUMU,
2006.

Drama *Pomorandžina kora* Maje Pelević bavi se borbom mlađe savremene intelektualke: da li da ostane neprihvaćena i verna sebi, ili da postane društveni ideal, praznoglava i poslušna. Ova drama, međutim, pati od dve opasne slabosti: povremene pretencioznosti i snobizma. Finalni manifest, predugačka ispovedna himna slobodnoj glavi, orgazmu i seksu je pretenciozan, a stilom previše podseća na hibrid ženskih časopisa na koje se Maja Pelević poziva kada želi da ocrni društvo; teza da je pristanak na omražene društvene norme udaja za fudbalera i potonji nesrećni brak, svestan, ironičan postupak glavne junakinje, a ne slabost, izraz je snobizma. Pored toga, iako hrabra i moderna, forma *Pomorandžine kore* povremeno guši njen sadržaj. Uslovno nedramske partiture: zapisi toka vesti, dnevnići u cyber



formi i – najčešće – uputstva za zdrav i lep život iz Co-sma, Ella, Joya...nadmoćni su u odnosu na nesistematično nabacan dramski siže i često zamorni. Kako su dramski događaji u drugom planu, komad zapravo ne otvara dileme već nas stavlja pred svršen čin, konstataciju o arhetipu savremene žene, Njoj, koja ne može da bude patrijarhalan ženski ideal, majka, ne želi da bude ekskomunicirana iz društva, pa se trudi da postane novi ideal, AAA – aktuelna, atraktivna, ambiciozna. „Pomorandžina kora“, eufemistički naziv za celulit, najčešći i najzlokobniji ženski estetski problem, postaje metafora samopožrtvovane borbe za AAA status.

Reditelj Goran Marković izvršio je, u saradnji sa spisateljicom, obimne promene na tekstu. Nestalo je samosažaljenja i samodopadljivosti, a rezultat je precizan siže: mlada žena pristaje da udovolji standardima, nauči da svoje izbore voli, ali zbog loših rezultata pati, da bi rođenjem deteta ponovo restrukturirala svoje principe. Znatno proširujući galeriju muškaraca koji defiluju Njenim životom i poveravajući (što proizlazi iz drame) sve muške uloge jednom glumcu (Srđan Timarov) reditelj je označio paradigmu suprotnog pola, ne gomilu muškaraca koja oko nje obleće već ideju muškarca u njenom životu. Glavna junakinja, dakle, nije superiorna izbiračica koja iz dosade donosi loše odluke, već žena kojom upravljaju muške želje. Odličan primer za to je početna scena klubinga u kojoj se Ona bezuspešno trudi da osvoji, sve vreme režirana od strane apstraktног muškarca iz svoje glave. Sve Njene odluke podstaknute su muškim polom, u rasponu od feminiziranih kozmetičara do glupih fudbalera kojima se gadi pomisao na seks sa Njom, na čije estetske i etičke kodove Ona olako pristaje. Umetnost trijumfa, udaja za fudbalera u stvarnosti je udaja za glupog, nasilnog, nevernog i nepažljivog bogataša, sklonog skandalima – karikaturu Predraga Mijatovića, kako je muž predstavljen. Dva alter ega glavne junakinje, Zrela i Problematična, odlično su iskorišćena da se kroz dve drastično različite žene jasno označi da, ma kako poslušne ili neposlušne, sve one pristaju da ispune svoje zadatke. Rečenice iz magazina dopunjene su surovo ironičnim prevodom, najčešće u interpre-

taciji dobro upotrebljene Problematične: plastična operacija je razbijanje nosa macolom, kozmetički tretman turpijanje bradavica.

Savremena forma, često banalan ili banalno-duhovit dijalog, mogli su biti velike zamke za glumačku potdelu; glumci su, međutim, pokazali veliku dozu slobode i otvorenosti. Jelena Ilić je glavnoj ulozi dala dovoljnu dozu anemičnosti i neodlučnosti, Jelena Jovičić je za lik Zrele odličnu ispiraciju pronašla u nasmejanim telešop devojkama, Katarina Žutić je prečesto od Problematične pravila muškaraču, ali je uspevala da bude u oštom kontrastu sa Zrelom, dok je Srđan Timarov imitacijama sarkastično pojasnio položaj i izbore glavne junakinje.

Prostor predstave je jasan i nepretenciozan: cela scena je prekrivena labyrinptom deformisanih ogledala, ne preterano slojevitom, ali direktnom metaforom potrage za identitetom. Ona je tako uvek suočena sa multipliciranom, ružnom slikom sebe ali, dok od nje beži, vidi samo Zrelu i Problematičnu koje podjednako uživaju u svojim jezivim odrazima. Kostimska rešenja Borisa Čakširana variraju od izuzetno preciznih: koktel haljina, uredne šiške i šljokice za Zrelu, do pomalo banalnih i nemaštovitih: martinke za Problematičnu. Songovi na poznate pop teme Katarine Žutić su, zbog moderne dramske i pozorišne forme, stilski opravdano sredstvo, ali ne donose ništa osim zabavnog intermeča, i u rasponu su od odličnih (song novorođene dece, oda kozmetičkim intervencijama) do stihovno nedopustivo loše skrojenih (Njen song). No, i pored ovih povremenih propusta, predstava *Pomorandžina kora* je zabavna, ali ne i laka, komercijalana ali ne i glupa, nepretenciozna, ali zato ni previše ambiciozna: a to je verovatno i njena jedina veća mana.



Vanja Ejodus

AUTOR:
MILENA BOGAVAC
REDITELJ:
BORIS LIJEŠEVIĆ
JDP,
SCENA STUDIO
2006.

DRAGI TATA

Glavna junakinja komada *Dragi tata* Milene Bogavac, Milica, izbegava školu, veći deo dana provodi sa ortakom Banetom konzumirajući blaže narkotike, ima majku alkoholičarku i tabletomanku, ali i dve svetle tačke u životu: uzora u bratu Filipu, dileru, i oca koji je otisao po cigare i zauvek nestao, kome, u isčekivanju odgovora, redovno šalje razglednice. Milica je, zbog svog ponašanja i specifikacije autorke, maloletna delikventkinja, ali nonšalantnost kojom se kroz dramu prilazi njenom okruženju navodi na zaključak da je Mali (kako insistira da je zovu), u proseku beogradske omladine, nažalost, tek malo ispod proseka. Zbog svog bezgraničnog poverenja i privrženosti odabranima, kao i surovo potisnute detinjastosti, sažaljenje izaziva pre svega Mali, koja dobija dimenzije antiheroja, a zbog malobrojnosti uslovno pozitivnih, nekriminalnih likova, i Filip, koji strada zbog greške glupljeg kriminalca, nemoćna majka koja izvršava nemamerno samoubistvo... Slično *Pomorandžinoj kori* i *Halfajfu*, i *Dragi tata* ipak optimistično gleda na budućnost svoje heroine: kada se u *deux ex machina* maniru pojavi Malin otac, ona ga bez razmišljanja odbija i počinje iz početka – sama.

Najuočljiviji propust reditelja Borisa Liješevića, tretman prostora (scenograf Aljoša Spajić), ukazuje na to da se drami prišlo pomalo olako. Spisateljičinu bezopasnu preporuku korišćenja praktikabla reditelj je ignorisao, ali priči koja po obimu događaja, količini lokacija, pa i žanru, pre pripada filmu, nije osmislio pro-

stor, već se opredelio da ga markira. Jedan isti, moguće „funduski“ sto, ipak ne može biti i kućni i kafanski i zatvorski, pogotovo ne ako je jedva korišćena lјuljaška zaista lјuljaška. Pored toga, zastakljeni panoramski zid Studija je sakriven da bi se poslušala druga didaskalija i projektovale razglednice Beograda. (Mali, doduše, na kraju gleda kroz odškrinuto okno, što se učitavanjem može protumačiti kao nov pogled na svet.) Prostorni propusti se tu ne zavrišavaju. Glumci povremeno izlaze kroz vrata, povremeno kroz zavesu (kako pozorišne tako i scenografske), povremeno ukipljeni čekaju svoju scenu u mraku, povremeno beže iza zavesa gde se sakrivaju od svojih senki, a povremeno iza te iste zavesu puše. Uz sve to, reditelj je na ovaj način rešio samo četiri od bezbroj prostora (kafić, zatvor, Miličinu kuću i park); ostali su neoznačeni.

Zapostavljanje prostora moglo je biti samo jedan veliki propust. Nažalost, sličan, „ovlašan“ pristup je i tretman likova. Zločini Crnog, Filipa i Aje, od dilovanja i konzumiranja droge, preko prostitucije, do ubistva, zbog stila glume deluju karikaturalno; kostimska rešenja (Maja Mirković) Crnog i Filipa (prvi „simbolično“ sav u crnom i vojničkim čizmama, drugi kao kopija loše obučenog Italijana) sugerisu da je reditelj pre imao na umu karikature zločinaca nego prave kriminalce. No, sve i da je ova namera postojala, ona nije dosledno sprovedena. Mnogobrojne scene nasilja su realistično osmišljene, ali tehnički loše urađene, samim tim neuverljive, pa fizičko nasilje koje ova dvojica sprovode izgleda kao neslana šala. Ono što bi moglo da zastraši, na primer scena kada Crni prebjija glavnu junakinju, sklonjeno je sa pozorišne scene. Poštari i socijalna radnica (on sa sve neobjasnjivim bicikлом, ona kao poslovna žena iz marketinške agencije), samo su napredovali u neuverljivosti u odnosu na dramu. S druge strane, Mali i Bane su zlonamerniji od svih ostalih zajedno, lišeni u drami prisutne detinjastosti. Spisateljičin ne preterano stilski dosledan pokušaj da ovaj rezultat izbegne – scena u kojoj Mali i Bane potkraduju njegovu sestru Kseniju napisana je u slepstik maniru – reditelj je odstranio, bez novog rešenja. Posledica – u okruženju „kao“ kriminalaca i naivnih poštara koje

zlostavljuju, scenski najuverljiviji kada krše zakon, Mali i Bane prestaju da budu antiheroji i postaju jedini pravi negativci, delikventi koji su preozbiljno shvatili svoje okruženje. Ni traga priči o devojčici koja je rasla u kriminogenom društvu i porodici, i u takvom okruženju maštala o kukavičkom ocu i bekstvu, a zatim odlučila da sve to izbriše iz svog života. U haosu rediteljski neusmerenih glumačkih stilova, od usiljene karikature, preko naturalizma, do distanciranog pričanja u publiku u sceni zatvorske posete, izdvaja se Vanja Ejodus (Mali). Pravilno uočivši da u *Dragom tati* nema psihologizacije, pa samim tim ni mesta realističnoj glumi, ona je svesno pribegla oštroj stilizaciji. Masku delikventkinje gradila je distancirano, hladno, artificijelno i grubo, da bi nam kroz monološke deonice čitanja razglednica otkila pravu, nežnu prirodu devojčice. Milena Ražnatović je ubedljiva kao drčna, samovoljna i iskrena Aja, dok je, sa druge strane, Cvijeta Mesić, u pokušaju sitnorealističnog pristupa liku izmučene Marine, ostala na neuverljivom klišeu propale alkoholičarke.

Pošto su se evidentno izborili sa svoje mesto pod pozorišnim mainstream suncem, „mladi“ su, kroz ovogodišnju produkciju, pokazali da ni u kom slučaju nisu kompaktna celina. Još jednom je dokazano razumevanje na nivou mlad pisac – zreo reditelj; jedna mlađa rediteljka otkrila nam je dva nova glumca; jedna drama doživela je razočaravajuću inscenaciju, dokazujući opet mogućnost nerazumevanja unutar generacije. Dakle, prosek kojim bi bile zadovoljne i neke druge generacije. Možda posle ove sezone ove „mlade“ više ne treba ni protežirati ni napadati zbog neiskustva. Čini se da su, bar neki od njih, zaslužili da dobiju status kolega.

BOJANA JANKOVIĆ



Jasna Đuričić

NAHOD SIMEON

AUTOR:
MILENA MARKOVIĆ
REDITELJ:
TOMI JANEŽIČ
SNP i STERIJINO POZORJE,
2006.

Krajem maja i početkom juna, u razmaku od samo deset dana, održane su premijere dve nove drame Milene Marković: *Nahod Simeon* u koprodukciji Sterijinog pozorja i Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada i *Brod za lutke* u produkciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Dramama, tematski različitim ali s jakim dodirnim tačkama (pre svega – položaj žene), pristupljeno je u potpuno družačijem estetskom i značenjskom ključu.

U godini Sterijinog über-jubileja očekivali smo eksploziju novih rediteljskih interpretacija, a ispostavilo se da smo najbolju savremenu artikulaciju njegovog dela dobili u dramskoj formi. Sterija je za svoju dramu inspiraciju pronašao u narodnoj pesmi, koja je u osnovi izgrađena na jednoj od verzija mita o Edipu. Prepoznatljivi antički motiv autorka koristi da bi izgradila priču o marginalcima, tzv. „malim“ ljudima i „malim“ životima. Siromašni, zaboravljeni, oni su naseljeni po red magistrala, u zabačenim manastirima, rade na malim benzinskim pumpama, na tranzitnim lokacijama koje zaboravljamo čim prodemo pored njih – jednostavno, oni za nas ne postoje. Mada je radnja situirana u XX vek, ili njegov kraj, svet *Nahoda Simeona* funkcioniše kao paralelni univerzum – prostor između centara gradova u kom vreme protiče na neki drugi način (ili je gotovo sasvim stalo).

Univerzalnim likovima iz teksta (*smalltown girls* koje bi otiske u svet, ostavljena deca, grešni kaludjeri, propali životi), slovenački reditelj Tomi Janežič je mesto i vreme egzistencije jasno odredio na Srbiju, a scenski prostor organizovao kao mapu sveta – kompletna Scena Pera Dobrinović je ogoljena, i po njoj su raspoređeni punktovi na kojima se simultano odvija radnja: manastirska kuhinja u kojoj se sve vreme spremaju večera, deo manastira u kom jedan kaluder pali sveće i obavlja neki ritual, voda sa lokvanjima, raspala zabačena pumpa, Trbuljina kuća... Simeon polazi u potragu za svojom majkom koja ga je ostavila na obali reke, odnosno kroz goreopisani apstraktan međuprostor, on kreće u potragu za identitetom. Usred takvog *neverland-a* relativizovane su i sve vrednosti, tako da i Simeon svoj identitet gradi na krav način – iskoristi ženu, napravi dete, pa ode. Sve se završi incestom, a sama scena incesta je posebno poetizovana i pažljivo obradena, posmatrana čak sa naklonosću. Mada na prvi pogled deluje šokantno, ovo rešenje je etički problematično samo ako se izvadi iz konteksta. Naime, incest je u celoj ovoj priči najmanji problem – on je samo posledica bolesnog sveta i sistema, porodičnih patologija, licemernog, moralu... Svaka porodica u *Nahodu Simeonu* je krajnje disfunktionalna, svaka mikro-zajednica već bolesna – takvoj konstelaciji užasa nije teško suprotstaviti čak ni ljubavnu vezu Simeona i Udovice/Majke; ona, jednostavno, ne ugrožava nikoga i, u poređenju sa ostalim odnosima, deluje čak vedro. Dok je incest snažno osudjen, ostale bolesne

društvene pojave se čak ni ne preispituju i ne dovode u pitanje – kao takve, zatvaraju bolesni krug.

Teza o zameni sistema vrednosti razvija se kroz celu predstavu. Srpski mitovi danas se konstituišu na zločinima: od kaludera koji prave decu, pa beže u manastir, do Ratka Mladića (direktno apostrofiran – Trbulja sluša vesti o hapšenju)... Javnost na sve to jednostavno ne reaguje, što je beskompromisno ilustrovano ubacivanjem odlomaka iz TV anketa, u kojima je jedino što ljudi govore: „Paaa... ja mislim da to nije lepo”, ili: „Ja mislim da su to bezdušne majke”, ili nemušto pokušavaju da objasne zašto glasaju za Srpsku radikalnu stranku. Reprezentanti naroda su iskorisćeni i da bi se uspostavila još jedna, provokativna, veza sa antičkom tragedijom. Svi likovi sa scene, koji ne učestvuju u tom trenutku u radnji, okupljaju se u hor. Samo naš hor, za razliku od antičkog, ne komentariše već čuti, i okuplja se jedino da bi gledao tuđu nesreću. Naš hor – narod – je nemi saučesnik u zločinu. Sačinjavaju ga svi, od protagonistisa do najmanjih uloga. Indukcijom možemo zaključiti da opisani ološ nije margina, nepromenljiva provincija i polusvet, već osnovna „zdrava supstanca” (zlobno koristim omiljeni termin srpskih nacionalista) društva. Sada nastupa strašan deo: to društvo takođe čini i Ml.

I tu dolazimo do glavne ideje (i teksta i predstave) *Nahoda Simeona*. Ovde nemamo podelu na dobro i loše, niti didaktičnu pouku, već samo ispričanu priču, zatvoren krug koji se nastavlja. To je ostvareno kroz poseban odnos prema likovima. Mada možda postoji i želja da se ovim junacima sudi, u prvi plan izbjiga svest i najintimnije uverenje autora da se to ne može raditi. Nije pronaden nijedan dovoljno jak argument koji bi pojedinca izdvojio iz grupacije „malih” i nepostojećih, koji bi učinio da bilo ko od nas može da kaže da je bolji od „njih”. *Nahod Simeon* podriva podele na NAS i NJIH, dobro i loše, veliko i malo; iskazuje jasan stav da se one ne smeju praviti kada je reč o ljudima. Iskazuje da nam društveni aparati, kao na primer obrazovanje, novac ili život u Beogradu, ne daju za pravo da kažemo ko je „mali” a ko „veliki”, da isključimo „one druge”, i da kažemo ko ima više prava na život. Takođe, ništa NAS ne može izdvojiti iz te gomile propalih života, ako se ne trudimo i stalno ne radimo na sebi i na društvu. Nemačmo pravo da sudimo ako samo sedimo i čutimo (u horu).

Kao važan deo predstave treba pomenuti i tretman ženskih likova. One su u samoj njihovoј radnji blede i sve-

dene, u skladu sa patrijarhalnom represijom i zacementiranim društvenom pozicijom koja im je nametnuta. Njihovu kompleksnost objašnjava song (odlične kompozicije Borisa Kovača) koji pevaju na kraju scene, kao monološki komentar na prethodnu situaciju, nikako patetičan, već izuzetno emotivno snažan, sa odgovarajućom dozom samosvesne autoironije (najizraženije kod Tako koja peva „Odlazim ja u grad...”). Ovakav postupak je u direktnoj vezi sa društvenom pozicijom „žene” na Balkanu – njoj je prepušten privatni prostor, a jedini jak iskorak u sferu javnog dešava se na sceni – od kafane do teatra. Tomi Janežić je to dobro razumeo, tako da u predstavi udovica-povratnica vozi stari model mercedesa, nosi naočare koje prekrivaju pola lica, sa dugačkom plavom kosom i šiškama na pola čela (*a la Branka Sovrić*), u crnoj, ali izazovnoj odevnoj kombinaciji. Tako kompletiranu mi je prepoznajemo kao deo našeg podneblja, sredine i novokomponovane kulture. Ovo rešenje se, takođe, nadovezuje na malopređašnju priču o poziciji žene: osvajanje javnog prostora je u Srbiji neraskidivo povezano sa institucijom kafanske pevačice – neki uvrnuti, novokomponovani glamur i idealni „spoj erotike i tragedije” (kako navodi M. Marković u jednom intervjuu). Zato i nije slučajna rediteljska intervencija da Udovica otpeva najveći hit Silvane Armenulić (kao apsolutne ikone tog koncepta) i time svojoj pojavi da još veću emotivnost i tragičnost, sto je Jasna Đuričić odlično odigrala.

Važna stvar je i ravnopravan tretman svih likova na sceni. Svaki lik u predstavi dobija svojih 15 minuta slave, što su iskoristile i dramski obradile Jovana Mišković kao Tako i Draginja Voganjac kao Trbulja, koja je sprovela i fizičku transformaciju, potcrtavajući tako tip zapuštene srpske žene koja sa trideset godina izgleda kao da je već duboko u četrdesetim. Međutim, od većine glumaca nismo dobili maksimum. Stekao se utisak da su tačno ispunjavali mizanscenske zadatke, ali i da nisu išli mnogo dalje od toga. Jugoslav Krajnov i Dušan Jakišić, u ulogama kaludera Jovana i Miluna, preterivali su u epskom izgovaranju teksta; treba pomenuti i malog Simeona – Grigorija Jakišića – koji je pokazao veliku scensku osećajnost.

Pored jasnog političkog angažmana, predstava je i umetnički vredna. Poetizovan scenski jezik, onirično i suggestivno svetlo, slobodno ali tačno baratanje prostorom i brojni ali funkcionalni višežnačni postupci i predmeti ostavljaju utisak da je ovde, zaista, u pitanju ozbiljno raz-

mišljanje o tekstu i *theatre piece* u kome su političnost i umetnički zahtevi izbalansirani. Mada nesumnjivo možemo prigovoriti da se postavka na momente gubi u sopstvenoj spektakularnosti, da količina ljudi, životinja i motornih vozila na sceni postaje samodovoljna, da ritam puca u drugom delu, da ostavlja osećanje nedovršenosti, čak i te nesavršenosti i megalomanija daju izvesnu dražitavom projektu.

BROD ZA LUTKE

AUTOR: MILENA MARKOVIĆ

REDITELJ: SLOBODAN UNKOVSKI

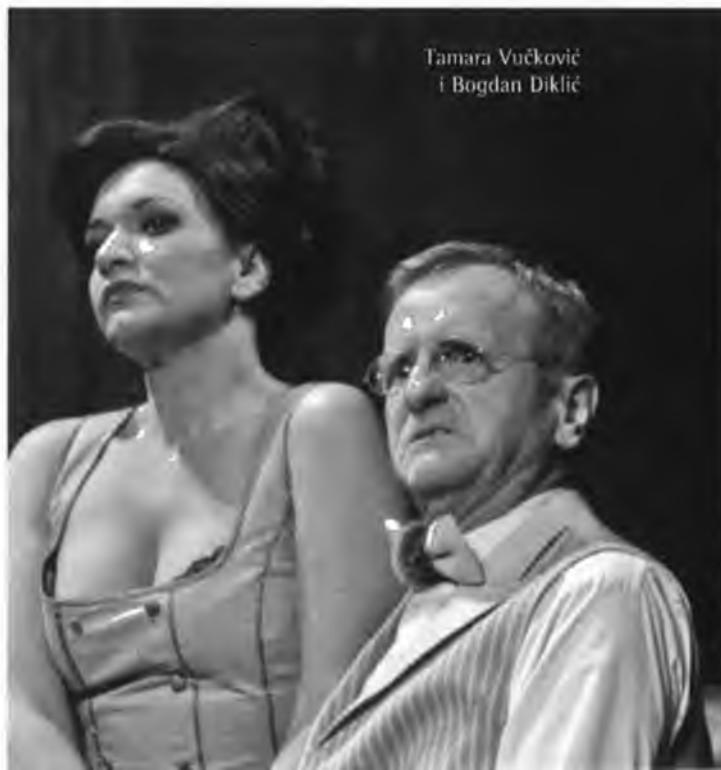
JDP, 2006.

Druga drama Milene Marković postavljena je u potpuno drugačijem ključu. Tema dotaknuta u *Nahodu Si-meonu* ovde se elaborira u celom komadu. Drama *Brod za lutke* je sastavljena od niza situacija koje opisuju životni put jedne osobe ženskog pola i roda, još jedno traženje identiteta i načina da se iskoči iz represivnog, patrijarhalnog uredenja sveta. Situacija na kojima je izgrađena ova priča ima ukupno osam, a osnovno polazište su bajke. Žena se dovodi u modifikovane situacije iz različitih bajki, po principu koji, nažalost, nije jasno definisan. Izbor scena je proizvoljan i varira od arhetipskih (Zlatokosa) do perifernih (Palčica). Autori bajki (Andersen, braća Grim, narodne...), njihov redosled, stepen popularnosti, takođe nisu pregledno odredeni; kao posledicu imamo da se neke bajke ne prepoznaaju i da su označene samo imenima glavnih junaka. Bajke tako postaju samo sredstvo za interesantno formalno oblikovanje priče; sledi da, mada se po-

lazi od (tačne) premise o bajkama kao univerzalnom vaspitnom modelu koji znatno podražava i promoviše represivne mehanizme, ova drama se ne upušta značajnije u tu problematiku.

Brod za lutke je, pre svega, beskrajno emotivna i poetična drama. Glavna junakinja je od početka inkorporirana u određeni sistem, a sve ključne tačke njenog života (budjenje seksualnosti, radjanje deteta...) odredjene su u odnosu na prisutnog muškarca. Njen pokušaj identitet-skog izdvajanja (kao umetnica, samohrana majka...), u startu je nemoguć – sve njene reprezentacije su oblikovane sistemom. Fokus je na konkretnom problemu, njenoj poziciji sada i ovde, a drugačije strategije čak ne dolaze u obzir ni za razmatranje: ni ne misli se o sistemu, on se samo živi. Dalje, sama radnja – očajničko traženje pukotina za sebe, prostora za svoju subjektivnost – kao da je uticala i na dramsku formu. Izrazito poetična emotivnost postaje samodovoljna, nezavisna, razbija dramsku koherentnost čitavog teksta. Ali, mada na momente haotično, to odstupanje od čvršće forme drame daje zavidnu dozu bolne intimnosti i mogućnost identifikacije. Upravo tu leži moć *Broda za lutke* – on pruža čitaocu mogućnost da ga emotivno pocepa i iskida na komadiće.

Tamara Vučković
i Bogdan Diklić



A šta smo dobili na sceni? Problematično i nejasno čitanje teksta koje se najbolje ogleda u ključnoj stvari: u drami je direktno naznačeno da su Mala sestra, Alisa, Snežana, Zlatokosa, Princeza, Žena i Veštica jedna ista žena, da ih igra ista glumica, osim Veštice, koja je starija. Taj zahtev u predstavi nije ispunjen, tako da je za svako od ovih imena određena po glumica, što je, naravno, legitimno, ali nažalost nije scenski potkrepljeno. Do kraja ostaje nejasno da li su one sve „jedna ista žena“ iz teksta (što je možda labavo i ovlašno označeno kostimom), ili različite žene. Ova zabuna proizvodi nedoumice i u glumačkoj igri, u kreiranju samog lika/likova; glumicama je ostavljeno da se izbore same sa nejasnim entitetom koji treba da prikažu na sceni, a rezultati su, uglavnom, neuspešni. Nešto bolje se snašla Milena Ražnatović, koja se fino postavila sa strane, dozvoljavajući porodici Medveda (odlični Tamara Vučković i Bogdan Diklić) da vode svoj malograđanski *talk-show* oko mebla, krštenja u crkvi i bakinih šolja, da bi emotivnim i tragičnim songom poenitirala na kraju scene (uzgred, jedine dobre scene u predstavi). Još je Jasmina Avramović izuzetno prenaglašenim sredstvima – kao pijana i čelava Veštica ona govori Marici (Tijana Mladenović), koja ima fenomenalnu plavu kosu, „a što se ti ne ošišaš?“, što je čist kemp – uspela da napravi ironijski odmak od svog problematično postavljenog lika.

Muškarci (Ženini) su se na tom polju bolje snašli, jasniji su i bolje definisani, tako da su i glumci tačnije ispunili svoje zadatke, pre svih Nikola Vujović kao povoljni mamin i tatin sin. Posebno je Boris Isaković, postavkom tela i u dobroj kombinaciji s kostimom, stvorio utisak služavog žapca. Međutim, ovako definisane muške i nepostojeće ženske figure otkrivaju važan problem postavke: pitanje dominacije i hijerarhijskih odnosa prema Ženi nije razrađeno, psihološki pritisci koji se sprovode nad njenim likom se ne vide, a krivica je suštinski svaljena na nju samu. Ne zauzima se stav prema represiji koja se sprovodi nad njom, već se ona više prihvata kao stanje, njen lik se ne razume i na njemu se ne radi, tako da smo, kao u slučaju postavke *Šina*, dobili neku vrstu prerušene mizogine mačističke parade.

Problemi ove predstave se nastavljaju. Kostim (Jelene Proković) je uglavnom ilustrativan (Žabac je, naravno, u zelenom, uz kaputić sa krastavim šarama; Medvedi su u toplim braonkastim tonovima svoje fine ušuškane odeće),

a u slučaju Patuljaka je jasna parafraza *Paklene pomorandže*. Dodatno označavanje da su oni nasilni i zli dato je u vidu njihovih neartikulisanih pokreta, luppenja vratima, dranja. Rezultat je samo da su nepodnošljivo iritantni. Likovno zanimljiva scenografija Mete Hočevar, mada je donela nekoliko zabavnih detalja (stara morbidna dečija kolica, viseći oblačići, spaljeno drvo...) nije na sceni obražložena i iskoriscena. Planovi prostora su nedefinisani, svi akteri na sceni se u njima gube, kreću se bez vidljivog određenja i smisla (nema razloga da odu od tačke A do tačke B osim kada pomeraju fotelje, koje opet stoje besciljno na sceni dok ne dode trenutak za aktivaciju...). Posmatrač se ne može oteti utisku da se kreću samo da ne bi stajali, uz to nejasno je i zašto se gornji plan, u najvećem delu predstave, ne koristi. Prateće nejasnoće i nedoslednosti, kao što su potpuno odsustvo razloga zbog kog isti glumci igraju hor patuljaka i Orlića, Lovca, Žapca i Ivicu, ili nejasan način po kom se vrši primopredaja uloga Žene – sve to učvršćuje negativni utisak.

Za kraj: dok Tomi Janežić pažljivo čita tekst, sledi ideju i pojačava je dovodeći je direktno u lokalni kontekst, postavka Slobodana Unkovskog se gubi u nedefinisanoći i ideološkoj problematičnosti. Takođe, u jednom svom segmentu, *Nahod Simeon* bolje se bavi temom koju je druga predstava odredila za svoju centralnu. Generalno gledano, dok *Nahod Simeon* inspiriše i poziva na razmišljanje, *Brod za lutke* jednostavno zbujuje i ostavlja nepriјatan utisak da je jedan kvalitetan dramski tekst samo, tek tako, prosut po sceni.

OLGA DIMITRIJEVIĆ



Seljačka opera

KRUGOVI

STERIJINO POZORJE 2006.

U godini dvostrukog jubileja Jovana Sterije Popovića, *Krugovi* su se u njegovu čast vrteli Srednjom Evropom. Na inicijativu novinara i pozorišnih kritičara, ove godine je uvedena i nagrada *Počasni krug*, koja će se ubuduće dodeljivati najboljoj predstavi iz ove selekcije. Izbor predstava koje je publika na Pozorju mogla da vidi napravljen je u skladu sa temama prepoznatim u Sterijinim *Rodoljupcima*, kao što su lažno rodoljublje, kojim se fenomen nacionalnog skida sa pijedestala da bi bio kritički sagledan, ili udvorički patriotizam zbog kojeg nije nemoguće osetiti snažan poriv da ne pripadate nikome, da svojevoljno postanete apatrid. Uzakujući na mračne strane nacionalnih istorija Srednje Evrope – jer ponekad se zbog nacionalnih interesa donose i neljudske odluke, bez obzira na to da li živimo sa ove ili one strane granica Evropske unije – predstave u okviru *Krugova* učinile su da u njima, gledajući druge, prepoznamo sebe.

Program je otvoren u pozorištu Ujvidéki színház gde je izvedena predstava *Seljačka opera*, po tekstu i u režiji Bele Pintera, u izvođenju njegove trupe iz Budimpešte. Ona se kretala od duhovite parodije narodnog melosa, transilvanijskih tužbalica koje čine suštinu Pinterovog komada, do njihove sasvim ozbiljne rekreatije u kombinovanju sa baroknom muzikom (muzičku osnovu predstave potpisuje kompozitor Benedek Darvaš). Ova melodijska mešavina daje pravu dramsku moć čitavoj predstavi, a za Pintera i njegovu trupu svaka pesma kao da je više očajnički krik, a manje naravoučenije; zbog toga se na kraju Pinterovi

likovi, pevajući iz svec glasa, nemilice nadmeću u tome ko je nesrećniji.

lako se osnovna dramska situacija zasniva na vodviljskom principu (junaci se nalaze ili na pogrešnom mestu u pravo vreme, ili na pravom mestu u pogrešno vreme), Pinter inventivno razvija svoj komad, postepeno otkrivajući nove tonove žanra. U njegovom vodvilju nema uvijanja, likovi se veštoblikuju na samoj ivici karikature, a svaka sledeća dramska etapa ima bizarniji ton od prethodne (brakolomstvo, rodoskrvnuće, čedomorstvo). U takvoj postavci jasno je da od svadbarske idile sa početka predstave neće biti ništa.

Junaci koje je Pinter duhovito osmislio ujedno podsećaju i na ličnosti iz domaćeg seoskog miljea, lako nas odvode u seosku zabit, ali koju, to ne znamo tačno, a možda nije ni potrebno da znamo. Njihove sirove dosetke, koje ponekad podsećaju i na kafansku banalnost, istaćano su prerađene u kritiku naravi i mentaliteta, bez glorifikacije i ulagivanja istom. Zato *Seljačka opera* predstavlja briljantno podražavanje narodnog, vašarskog spektakla, ali sa svesnim izbacivanjem prave naivnosti. Poigravajući se sa tradicijom i običajima, bez zazora, Pinterova trupa pokazuje da i te kako ume da sagleda problem svoje nacije, i to najviše svoje, jer nju uvek treba posmatrati iz ugla iz kojeg obično ne voli da je gledamo.

Nije pogrešno primetiti da je Pozorje ove godine više sreće imalo sa stranim gostima, od kojih je *Crna zemlja* pozorišta Kretakor iz Budimpešte (nagrada nagradom *Počasni krug*) pun pogodak, sa samo jednim slabim mestom – teško se zaboravlja. Nije pogrešno reći ni da bi svaka rečenica mogla da osiromaši predstavu reditelja Arpada Šilinga. Zato što je ona do divljenja precizna i disciplinovana, a nije hladna i nije bez emocija. Predstava ima prostornu kompaktnost i retku vizuelnu lepotu, a odvija se kao jedan do najsitnije pojedinosti zamišljen teatarski mehanizam. Uticaji nemačke rediteljske škole, koju smo najčešće vidali na Bitfu, primetni su, ali se ne može reći da je u pitanju imitacija.

Crna zemlja izlazi na pozornicu sa mnoštvom tema (iz crne hronike i drugih crnih priča), a njihov tretman



Crna zemlja

pokazuje da je gerilski dinamična trupa Arpada Šilinga sposobna da se uhvati u koštač sa najsloženijim pitanjima sadašnjice. U prikazivanju toga koliko jedna zemlja može da bude crna, Šiling i njegovi glumci ne čine život grotesknijim nego što inače jeste: kada obrađuju Britney Spears (pevajući o silovanju maloletnika), kada razmahano pokušavaju da oforme terorističku grupu uzvikujući „madarska krv“, kada prave crmohumorne pošalice o procentu suicida na teritoriji Mađarske... Duhovitom pantomimom, začinjenom sa pokojom sočnom psovkom, glumci, kad god im to prilika dozvoljava, ne kriju komične strane - zato što istovremeno pokazuju i da su svakog trenutka spremni da briznu u plač ako zatreba.

Ipak, Arpad Šiling svoju sliku o savremenom životu, zbirci i zbrci užasa i apsurda, ne zadržava samo u nacionalnim okvirima. Čitav svet, čiji je aktivan deo i njegova država, smešten je u sobu bez četvrtog zida, koja je neobična zato što u tom ogromnom prostoru nikо ne može sasvim da se izdvoji. Ostala tri zida sastavljena su od mnoštva vrata, i ponekad je potrebljeno preuzeti složene mere predostrožnosti kako bi likovi mogli da ostanu sami na sceni. Naglašeno i na-

mešteno finih pokreta, u kojima svi do jednog, očigledno, uživaju, glumci se igraju odnosom dijaloga i stiha, kao na muzičkom instrumentu, i nijedna tema ne ostaje neistražena. Bez obzira na to da li se govori o lokalnim zbivanjima (ambivalencija Mađara u odnosu na prijem u Evropsku uniju, ili njihovom odnosu prema izbeglicama koje većina smatra nepoželjnim), ili o asocijacijama na video-zapise kojima se danas, preko medija, oglašavaju teroristi, čime se lako prebacuje na teren globalnog, *Crna zemlja* izrasta u simfoniju koja se grana u zadihljujuće bogatstvo oblika i smisla. Ona pleni lepotom forme, svojim komičnim i parodijskim elementima i preciznim scenskim rešenjima, a kao najveća vrednost izdvaja se sposobnost da se sa lakoćom izdrži prelazak iz jednog u drugi žanr. Šilingova trupa, sastavljena od izvanrednih glumaca (kasnije se saznalo da je samo nekoliko njih i završilo glumačke škole), koji su ujedno i pevači i svirači, spada u red onih pred kojima mnogi domaći ansamblji jednostavno mogu „da se pokriju ušima“.

Roman *Primirje* italijanskog pisca Prima Levija poslužio je Srećku Fišeru kao inspiracija da napiše dramu *U međuvremenu*, u kojoj putovanje glavnog junaka, logoraša koji je uspeo da preživi logoraški boravak u Aušvicu, predstavlja rizik pun neizvesnosti koju nosi novostečena sloboda. Poljski reditelj Januš Kica (ove godine videli smo još jednu njegovu režiju, *Skakavce* u zvaničnoj selekciji) od Fišerovog teksta stvorio je ne previše polemičku predstavu (Slovensko mladinsko gledališče, Nova Gorica), ali to ne znači da nju karakterišu patetične samodramatizacije ili jadikovanja nad životom. Naprotiv!

S nekoliko intenzivnih scenskih slika, Kica stvara atmosferu vremena u kojem iznureni ljudi izlaze iz svojih skrovišta i počinju da tumaraju raskvašenim putevima. Da bi se dočarali prostori koje glavni junak mora da pređe u pronalaženju svog mira, sredinom scene dominiraju šine: platforma koja se nalazi na njima čas je u dubini pozornice, čas se primiče rampi, kako bi se u tom ispresecanom prostoru uspostavili odnosi među junacima. Ali, u Kicinoj režiji, čak i u mirnodopskim uslovima, prisutnost drugih jednako je

strašna kao i u vreme ratnih stradanja. Drugi uglavnom iskrsnu onda kada su najmanje potrebni i teško je komunicirati sa njima zato što oni, kao ni glavni junak, nisu sasvim sigurni da su u datom trenutku ispravne nacionalne ili verske pripadnosti. Aldo (odlični Radoš Bolčina), poput najstarijeg putnika na svetu, Odiseja, posmatra svoje sapatnike i sam zatečen činjenicom da je preživeo, ali i time da se sada, posle krvoprolića, u novom vremenu, od ljudi jednostavno očekuje da nastave svoje živote. Kao da se ništa nije dogodilo. Kao da je jednostavno pomiriti se sa prilično melanholičnom istinom da treba živeti. Najveći problem predstave *U međuvremenu* je što ona nikako nije smela da se nađe na programu posle izvedenja Šilingove *Crne zemlje*.

Poslednja gostujuća predstava iz programa *Krugovi, Tiso*, nastala po tekstu i u režiji Rastislava Baleka (pozorište Arena iz Bratislave), bavi se kontroverznom istorijskom ličnošću, prvim čovekom prve nezavisne

U međuvremenu



(antisemitske) Slovačke, one koja je svoju samostalnost dobila pod okriljem nacizma. Predstava je smirena i stišana, bez jačih teatarskih naglaska, što je i logično pošto se bavi temom koja zahteva unutrašnje političko preispitivanje gledalaca. Tako se u smisljeno usporenom ritmu publici prepusta da sama dovrši ono što je na pozornici videla. Neko se strese od užasa, ili od smeha, kada izade iz sale, svako u zavisnosti od svoje političke opredeljenosti ili stepena u kojem prepozna nekog malog sebe u naslovnom liku kojeg je, sa zadivljujućom lakoćom i veštinom, tumačio Marian Labuda.

Onima za koje „apstrakcije“ na temu nacionalnih preispitivanja nisu zanimljivo pozorišno štivo, predstava *Tiso*, u najvećem delu zamišljena kao monodrama, bila je nemalo dosadna, glumac osrednji, i sigurno je da su bili srećni što nije preduga. Onima koji se sa tim ne slažu jasno je da javna kritika preraštenih zlodela ipak vremenom ne može da izbledi. Od svih predstava iz ovogodišnje selekcije *Krugova*, gostovanje iz Slovačke jeste ono koje bi trebalo najviše da nas se

tiče. Balekova predstava ne hita ka odgovorima, ona samo postavlja dobro pitanje - da li smo spremni da glasno izgovorimo šta je realno stanje stvari, odnosno, da li imamo pravo da govorimo o budućnosti nacionalnog identiteta pre nego što raščistimo sa svojom prošlošću? Sastavljena dokumentarističkim metodom (od Tisoovih virtuzno napisanih govora kojima je sokolio naciju), uz lepe tišine koje nailaze u pravim trenucima i uz prisustvo hora Bratislavskog konzervatorijuma, kojim su simbolično predstavljeni Jevreji koje je Tiso, bez mnogo griže savesti, poslao u sigurnu smrt, poruka ove predstave više je nego jasna - svako na svog zločinca.

Ovogodišnja selekcija *Krugova* potvrdila je staro pravilo da poreklo autorstva ili geografija ideja nisu od presudnog značaja kada je jedini kriterijum vrednost samog pozorišta. I mada je ideja o postojanju *Krugova* u početku bila prihvatana sa oprezom i bez svestranog entuzijazma, pokazalo se da su predstave iz ove selekcije više nego dragocen deo Pozorja. One možda nisu uvek nosioci ili formulatori neke nove pozorišne estetike, ali njihov stil, glumačka i rediteljska fleksibilnost u suočavanju sa složenim pitanjima današnjice, omogućili su im da veštim povezivanjem komadića stvarnosti izazovu u gledaocu duboko i dragoceno osećanje samosvesti. Predstave iz *Krugova* ujedno su bile i izvesna antiteza našim pozorišnim prilikama jer unose dodatne kriterijume vrednovanja u odnosu na pozorišnu praksu uže sredine. Pošto je pozorište uvek najbolje onda kada prikazuje ono što se zbiva, i to jeste jezgro od kojeg treba kretati kako bi ono što se dešava na pozornici ljude u publici moglo da uzbudi, da ih se počne ticati, sumornim razmišljanjima o stvarnosti, na koja podstiču predstave iz selekcije *Krugova*, izgleda, nikad kraja...

SLOBODAN OBRADOVIĆ

Tiso





TOSKA

77

Toska

ITALIJANSKI REDITELJI
U BEOGRADSKOJ OPERI

TOSKA

AUTOR:

ĐAKOMO PUČINI

REDITELJ:

KLAUDIO DEL MONAKO

NARODNO POZORIŠTE,

2005.

Deset godina posle premijere prethodne postavke, na scenu Beogradske opere vratila se *Toska* Đakoma Pučinija. Jedna od najpopularnijih, najefektnijih i najbolje napisanih opera sasvim sigurno će imati svoju publiku budući da je to produkcija koja savršeno odgovara preovlađujućem ukusu beogradskih ljubitelja opere. To je još konzervativan ukus koji računa na tradicionalnu postavku, na standard uspostavljen u trenutku kad je opera i komponovana. Reditelj Klaudio del Monako, poznat u našoj sredini u različitim kontekstima, takodje se posle gotovo jedne decenije ovde vratio u rediteljskoj ulozi, potpisujući predstavu *Toske* i kao scenograf i dizajner svetla. Taj princip bi se i ubuduće sa uspehom mogao primeniti – da gotovo kompletno autorstvo jedne predstave bude povereno jednoj ličnosti, te da se postigne maksimalno jedinstvo scenskog izraza.

Del Monako nije mnogo posezao za inovacijom, ako ne računamo video-projekciju zadnjeg plana scene – prozora katedrale u I činu, odnosno pogleda sa tvrdave Sant Andelo u III činu.

(Malu zabunu unela je očigledna tehnička greška u projekciji kojom je došlo do zamene prizora I i III čina na početku opere.) Pri tom, mnogo je uspelija zamisao II čina, pošto filmsko platno u prvom narušava celovitost prostora crkve. I inače je ta prva scena, tj. prva slika, vizuelno najproblematičnija, sa previše neuskladenih elemenata scenografije, uključujući i mermernu statuu koja se drma kad god se neko na nju nasloni, preteći da se sruši i podsećajući na previše čest amaterizam u postavljanju opera na beogradskoj sceni. U tu kategoriju spada i potpuno suvišan prizor sa dečjim crkvenim horom koji, u stvari, uopšte nije dečji – od rasli pevači bi trebalo da asociraju na hor dečaka, i ne samo pevači već i pevačice. To, najblaže rečeno, proizvodi komičan efekat.

Centralni, II čin, koji je čvorno mesto radnje, najuspeliji je u svakom smislu – scenografskom, muzičkom, glumačkom. Del Monako je ostvario jednostavnu, ali efektну ideju da kompletnu scenu – Skarpijin salon – „obuče“ u draperiju zagasitocrvene boje, te to veliko crvenilo, podsećajući na boju krvi, savršeno korespondira sa snažnim osećanjima ljubavi, mržnje i ljubomore koja su glavni pokretači radnje. Likovnost scene je podvučena jakim kontrastom između jarkoplave pozadine otvorenih vrata dočarane svetlom i te dominantne crvene boje koja karakteriše ne samo scenu već i Toskin kostim. Jedini problem je što je on gotovo identičan kostimu koji je pre 40 godina nosila Marija Kalas, što dovoljno govori o mestu ove predstave u kontekstu istorije scenskih postavki *Toske*. Treći čin, takodje kao slika, sasvim odgovara razvoju radnje, pošto je njegova scenografija svedena na najbitnije elemente. Tu zapravo i nema mnogo prostora za intervenciju u ovakvoj vrsti tumačenja, a video-projekcija je odgovarajuće rešenje za dočaravanje prostorne dubine sa vrha tvrdave. Dakle, autentičnost mesta događanja pratio je istorijski kostim – zamisao Milice Babić obnovila je Božana Jovanović – te je tako opšti utisak – predstava u okvirima tradicionalnih postavki. U tome, kao što rekoh, najveći deo beogradske operske publike ne vidi nikakav problem. Tradicionalni, drugim rečima oveštali, maniri i dalje

vladaju, poput aplauza na otvorenoj sceni koji su kulminirali zahtevom da jedna arija bude ponovljena. Da li onda uopšte vredi govoriti o bilo kakvim aspektima opere kao pozorišne forme, o konceptu jedinstva vremena, mesta i radnje koji očigledno nije bitan, ili o kontinuitetu predstave? Čak ni orkestarski part nije važan jer aplauz počinje onog trenutka kad pevač otpeva poslednji ton, i čini se kao da orkestarski muzičari nemaju ništa protiv toga, doživljavajući svoju beznačajnost kao sudbinsku kategoriju i ne pokazujući nikakve ambicije za interpretaciju koja bi se izdigla iznad standarda provinčijskog ansambla.

Ovoga puta dirigovao je Andrija Pavlič, o kojem nezvanično saznajemo da je slovenački dirigent zapošlen u Beču, što bi verovatno trebalo da bude dobra preporuka. Nažalost, on nije htio ili mogao da za ovo kratko vreme preobrazi orkestar Narodnog pozorišta, te je često preglasna dinamika otkrivala grub ton, dok se u tišim, lirskim momentima dobro čula nečista intonacija, pogotovo u gudačkoj grupi. O dirigentu Pavliču, dakle, nema podataka u programskoj knjižici, što je svakako propust, kao što se ne zna ni odakle je kao gošća došla Bosiljka Stevanović, interpretatorka naslovne uloge. Njeno nastupanje otkriva da je pevačica velikih kvaliteta, snažnog glasa zatvorene boje i, iznad svega, odličnih glumačkih sposobnosti, koje je naročito pokazala u II činu manifestujući sve drastične elemente svoje uloge sa krajnjom merom. I ona je u početku bila preglasna, kao da se želelo da prosto tim volumenom zvuka bude naglašena veristička dimenzija Pučinijeve partiture. U II činu ravnopravan partner Bosiljki Stevanović bio je Miodrag – Mika Jovanović kao Skarpija, koji je dominirao scenom i pojmom i glasom, ne preterujući u izrazu ni u jednom aspektu. S druge strane, gost iz Italije Karlo Baričeli u ulozi Kavaradosija nije pevač koji se nameće nekakvom harizmom koliko izuzetno snažnim glasom koji je neštedimice trošio. U njegovoj interpretaciji nije bilo mnogo nežnosti ili tihe kontemplacije, čak ni u čuvenoj ariji u III činu koju je, na zahtev publike, ponovio, najverovatnije delujući na slušaoce strastvenim tenorskim izrazom negde između odnegovanog tona i krika.

I, da se vratimo na početak: *Toska* je zaista jedna od najveštije napisanih opera, nije ispresecana zaokruženim arijama ili drugim nepotrebnim digresijama, dok njena sadržina nudi mnoštvo motiva sa kojima današnji gledalac može da se identifikuje. Patnja pod policijskom torturom, totalna moralna degradacija vlasti, izopačenost njenih predstavnika, konkretno Skarpije koji u jednom trenutku kaže da mu je najmilija ljubav dobijena na silu – dakle, sve su to krajnje prepoznatljivi motivi i prava je šteta da nisu uočeni i u nekom savremenijem kontekstu. Pa samo kad bi junaci radnje bili obučeni u današnju odeću, uz, naravno, sva ostala sredstva savremenog pozorišta – koliko bi to pojačalo dramski efekat. Ali, onda bi u sali nacionalnog teatra sedela neka druga publika.

PJETRO MASKANJI
**KAVALERIJA
RUSTIKANA**

ĐAKOMO PUČINI
ĐANI SKIKI

NARODNO POZORIŠTE,
2006.

Ove večeri na sceni Narodnog pozorišta neuobičajenu programsku kombinaciju predstavljale su opere *Kavalerija rustikana* Pjetra Maskanjija i *Đani Skiki* Đakoma Pučinija (ubičajeno je da se *Kavalerija* prikazuje u paru sa *Pajacima* Ruđera Leonkavala). Bile su to premjere, ako ne računamo protagoniste Maskanjijeve *Kavalerije* koji su isti kao i u prethodnoj postavci ove



Kavalerija rustikana

opere na našoj sceni. Ono što, međutim, u prvom redu razlikuje ove produkcije od svih ostalih jeste činjenica da je, u stvari, to koprodukcija sa teatrom Pergolezi iz Jezija, rodnog mesta ovog velikog italijanskog kompozitora. Naime, kompletno autorstvo ovih predstava, kao reditelj, scenograf i kostimograf, potpisuje Ivan Stefanuti, čije je ideje za ovu priliku beogradskim izvođačima preneo Mateo Maconi. Predstave su, inače, u istoj opremi igrane i u svom matičnom italijanskom pozorištu. Ako zanemarimo da je to malo mesto, jer u Italiji postoji na stotine operskih kuća, te da su Italijani poznati po svom tradicionalističkom pristupu operskoj umetnosti, bez korišćenja nekih velikih scenских inovacija, ono što im se sigurno ne može osporiti to je autentičnost. Tako su i scena i kostimi Ivana Stefanutija među najuspelijim elementima ovih predstava, posebno *Kavalerije*, gde je u veoma ukusnoj stilizaciji kostima, odnosno tradicionalne nošnje, sa samo dve osnovne komponente – crno-belim kombinacijama i svim nijansama crvene boje – potenciran

kontrast, kako među glavnim likovima tako i u simboličkoj koju oni nose. Santuca je, na primer, kao nosilac patrijarhalnog morala („uzeo mi je čast“) i gubitnica u ljubavnom odnosu, u crno-beloj kombinaciji, dok je njena suprotnost Lola, kao sve što je privlačno, zavodljivo, puno života i veselo – u crvenoj. Pri tom je Lolin kostim izuzetno uspeo i kao kreacija velike lepote.

Među vokalnim protagonistima *Kavalerije* ovaj put se istakao Nikola Kitanovski kao Turidu, dominirajući scenom, kako angažovanim glumačkim pristupom tako i glasom koji je osvajao sigurnošću i snagom, ali ne napadno kako je to ranije činio ovaj pevač. Centralna scena opere, u kojoj Turidu i Santuca na dramatičan način razotkrivaju sve probleme svog ljubavnog odnosa, bila je krajnje dinamična i uzbudljiva uprkos glasu partnerke Kitanovskog Jadranke Jovanović. Polovičan utisak ostavili su i hor i orkestar pod upravom šefa-dirigenta Beogradske opere Andrije Pavliča, koji su ponekad, kao i obično, zvučali grubo i bez rafinmana, ali, za razliku od hora, orkestar je dobio mogućnost da se pokaže u hollywoodskom svetlu, i tu mogućnost je iskoristio u drugom delu večeri – operi *Đani Skiki*.

Možda je razlog za veću angažovanost orkestarskih muzičara bila specifična težina predstave *Đani Skiki*, budući da u ovom kontekstu ona ima daleko veći značaj od *Kavalerije*, kao delo koje se na sceni Beogradske opere pojavilo prvi put posle II svetskog rata, a pre njega samo u jednoj sezoni. I zaista se može postaviti pitanje – zašto? Jer, *Đani Skiki* je izuzetno zahvalna opera za prikazivanje s obzirom na to da je efektna komedija jednostavnih scenskih zahteva. Može se očekivati da će ovaj put imati dug život na beogradskoj pozornici, u prvom redu zahvaljujući grupi mlađih pevača koji su sa izuzetnim entuzijazmom i voljom stupili svom poslu, sledeći maštovite zamisli reditelja. Stefanuti je, naime, u ovom slučaju mogao biti ograničen činjenicom da se radnja odvija u jednoj sobi, a broj protagonisti se svodi na kamerni ansambl. Pa ipak, on je uspeo da razigra taj ansambl maksimalno, da dinamizuje scenu neprekidnim kretanjima i pregrupisavanjem likova i, ono što je najvažnije, računao je na efekat same fabule, priče o navodno ožalošćenoj



Đani Skiki

porodicu, odnosno na atraktivnost jedne britke komedije naravi. Inače, prenestio je radnju iz originalnog renesansnog okruženja u XIX vek, ali to nema nikakvog značaja budući da je priča vanvremenska (nešto slično je, dakle, opisao i Branislav Nušić), a ovim hronološkim pomeranjem, odnosno približavanjem *Kavaleriji* i njenom vremenu, dobijen je samo još jedan argument više u korist dotične kombinacije. Stefanuti u ulozi scenografa je takođe imao relativno malo posla, ali u jednom trenutku je postigao zaista neočekivan efekat dižući draperiju sa zadnjeg plana scene da bi prikazao konture Firence u trenutku kada protagonisti pevaju o svom gradu. Šteta je jedino što prizor u pozadini nije bio vizuelno uzbudljiviji od jednostavnog crteža firentinske katedrale, jer taj trenutak je to apsolutno zahtevao. Time bi se još više potencirao onaj treći pozorišni zakon po definiciji samog Pučinija – iznenadenje. Druga dva glase da u publici treba probuditi interesovanje i dirnuti je. A za ovo poslednje

pobrinula se, naravno, Laureta, odnosno Snežana Savić, koja je savršeno otpevala ovu, po obimu neveliku ali po značaju izuzetnu, rolu, dok su, ostali, takođe mladi članovi ansambla, najzaslužniji za dobru atmosferu koja je vladala tokom celog izvođenja. Aleksa Vasić u naslovnoj ulozi, pored velike vokalne kulture, snažnog i sonor nog glasa, te smisla za komediju pokazao je sposobnost da upravo glasovnim promenama, čak karikiranjem, tumači i lik pokojnika, dok za njim ni u čemu nisu zaostajali ni Ljubomir Popović, Darko Đorđević, Vuk Matić, Dragoljub Bajić i drugi, a Željka Zdjelar i iskusna Dubravka Filipović jedine su imale i taj zadatak da učestvuju u obe predstave ove večeri.

ĐUZEPE VERDI TRAVIJATA

REDITELJ
JURIJ ALEKSANDROV

MADLENIJANUM,
2006.

Imperativ današnjeg prikazivanja opera u celom svetu, pa i kod nas, trebalo bi da bude, a ponekad na sreću i jeste, iznalaženje novog scenskog izraza za dela koja se takoreći već decenijama prikazuju u neizmenjenom izdanju. Autorski tim Madlenijanuma, sa russkim rediteljem Jurijem Aleksandrovim na čelu, svojom postavkom *Travijate* bio je na dobrom tragu da taj novi izraz i pronade. Samo prenošenje radnje u današnje vreme, međutim, nije ništa neočekivano s obzirom na to da je i Verdi doveo na scenu ljude iz svakodnevnog života, doduše iz viših društvenih krugova, iako

opterećenih nemoralom, dok se Aleksandrov spustio na najniže slojeve polusveta. Radikalniji zahvat on je načinio u izmeštanju nekih delova radnje u sferu prividenja glavne junakinje, dok je svakako najdrastičnija promena u odnosu na original sâm završetak – Violeta ne umire već se vraća na ulice velegrada, što je, s jedne strane, njena propast, a s druge, i nova nada u bolje jer je puna vere i optimizma. I kao što je u ovoj završnoj sceni teško razlučiti pravo značenje, tako i u čitavom prethodnom toku suštinski dobru ideju narušavaju stalne ambivalencije simbola i oscilacije između uspelih i polovičnih, čak problematičnih rešenja, između jasnih i nedefinisanih elemenata žanra, konačno između dobrog i lošeg ukusa. Ako prihvatimo da je Violeta osoba sa društvenog dna, a da je svet kojem teži kroz ljubav sa Alfredom svet novih bogataša sumnjive prošlosti, onda nekim vizuelnim rešenjima prostro nema mesta. To se, pre svega, odnosi na kostimografiju Vjačeslava Okunjeva. Frakovi Alfreda i njegovih prijatelja, na primer, kao i kompletna pojava Alfredovog oca Žorža Žermona, potpuno odudaraju od nametnutog konteksta u kojem su, s druge strane, izuzetno uspeli i kao pojave i u izvođačkom smislu, likovi Anine i novouvedenog travestita. Primarno pitanje u ovom smislu je, međutim, da li je Violeta zaista prostitutka sa ulice ili, s obzirom na prefinjenost njenih osećanja, te na spremnost da se žrtvuje i pati, mlađa devojka mnogo viših moralnih načela, slučajno zarobljena u lošem društvu? Uostalom, kao što rekosmo, Verdi je ipak prikazao otmeni pariski krug, a da su autori predstave u Madlenijanumu krenuli tim putem, bar bi imali priliku za prefinjeniji dizajn kostima.

Vjačeslav Okunjev je i autor scenografije koja je sasvim odgovarajuća konceptu i čak vrlo uspela u nekim delovima, poput početka opere i analognih scena u kojima se video-materijalom i zvukom dočarava ulica. Uspela je i prva slika ispred izloga prodavnice venčanica, iz kojeg u prvom Violetinom prividjenju lutke izlaze i postaju gošće zabave. Drugo prividjenje, međutim, odnosno prva slika II čina, predstavlja najproblematičniji deo predstave, pre svega u smislu kostimografije, kojom je, u najboljem slučaju, zadovoljeno



Travijata

konzervativno shvatanje opere kao forme baala pod maskama. Nemaštoviti kostimi venecijanskog maskenbaala, draperije i svećnjaci kao elementi scenografije, te staromodni, naivni scenski pokret aktera, više od svega narušavaju početnu ideju, vraćajući gledaoca na neke odavno viđene i potpuno nepoželjne prizore. Mešanje sna i jave, odnosno preznačavanje pojmoveva, mešanje planova, uspelo je, na primer, u pojavi Žermonove kćerke u drugoj slici 1 čina ili u nadrealnoj transformaciji Anine u poslednjoj slici. Takvim detaljima je trebalo težiti pri prelasku iz jedne realnosti u drugu, s obzirom na to da je i inače ta smena svetova ponekad bila previše komplikovana za praćenje.

Najveća vrednost ove predstave je entuzijazam protagonista koji su gotovo svi mlađi, generacijski bliski, te im je blizak i današnji generacijski kod, način ponašanja i odevanja. U naslovnoj ulozi sve od sebe je dala Olga Malević-Đorđević, kojoj je ovo prva velika rola. Vladala je scenom, glumački se potpuno predavalala, a pevački u najvećem delu uspela da prenese ranjivu emotivnost Violete, sem u odlomcima velikih tehničkih muzičkih zahteva, poput virtuzozne arije iz 1 čina. Alfreda je tumačio Saša Štulić, mnogo ubedljiviji vizuelno nego muzički, s obzirom na svoj lep, ali nedovoljno

voluminozan tenorski glas, za razliku od Žorža Žermona u tumačenju Vladimira Andrića, čiji su vokalni kvaliteti nadilazili prilično konvencionalne glumačke. Valentina Taškova je bila odlična u ulozi Violetine drugarice, pa sekretarice Anine, dok je Dušan Anastasov dao malu, ali karakterističnu sliku travestita.

Novina na sceni Madlenijanuma je i postavka orkestra u zadnjem planu, izuzetno efektna ideja koja se sve češće primenjuje kod nas, s obzirom na to da smo je već videli u *Zori D* Isidore Žebeljan, *Narcisu* Anje Đorđević, kao i u jednoj od najnovijih produkcija Narodnog pozorišta – operi *Mocart i Salijen* Nikolaja Rimskog Korsakova. Ovakva pozicija orkeстра možda, s jedne strane, otežava vokalnim solistima komunikaciju s dirigentom, ali, s druge strane, s obzirom na to da su se u Madlenijanumu dosetili da na odgovarajuća mesta postave TV ekrane, ta komunikacija je lakša i omogućava solistima veću slobodu na sceni. Orkestrom je rukovodio Stanko Jovanović, precizno i profesionalno, mada se ponekad i u zvuku instrumentalnog ansambla mogla osetiti ambivalentna vrednost, tj. razlika između ispoliranog i vulgarnog, jeftinog i kulтивisanog, što bi, dakle, bila opšta ocena za predstavu *Travijate* u celini.

GORICA PILIPOVIĆ

KRALJICA MARGO



Duška Dragičević

PREMA ROMANU ALEKSANDRA
DIME

KOREOGRAF
KRUNOSLAV SIMIĆ

NARODNO POZORIŠTE,
2005.

Predstavljana i reklamirana kao do sada neviđeni spektakl, predstava *Kraljica Margo* je već na svojim prvim izvođenjima počela da zbujuje gledaoce i ljubitelje našeg Baleta, kao i obožavaoce naše prvakinja Baleta Duške Dragičević, koja je tumačenjem lika Kraljice Margo proslavljala svoj dvadesetogodišnji umetnički jubilej. Mogu li postojati tri premijere, od kojih su prve dve zatvorene, za ekskluzivnu publiku, a za onu drugu, pravu publiku i slavljenicu, ostavljati treću predstavu, i još je utešno nazvati premijerom? Ko je tu ekskluzivan – publika na zatvorenim predstavama ili prvakinja Baleta, cenjena i poštovana punih dvadeset godina? Šta znači to: premijera prvi, drugi i treći put?

Osim navedenih imena prvaka, solista i ansambla Baleta, u predstavi učestvuje i veliki broj izvođača, oko dvesta na sceni i nepoznato koliko u orkestru. Tu su članovi hora Opere Narodnog pozorišta, ali i neimenovani vokalni solisti, kao što su i, uz orkestar Opere, takodje neimenovani orkestar renesansnih i narodnih instrumenata.

U programu nailazimo i na ime idejnog autora. Čega? Ponovo zbujujući znaci pitanja. Neizvesno je, takođe, i to da li je balet radjen prema drami ili romanu *Kraljica Margo* Aleksandra Dime, ili prema radnji i libretu istoimenog filma. Sve su to suštastvena pitanja koja zahtevaju jasan stav autora, a onda i izvođača i gledalaca. Ako je muzika pisana za film, onda ta muzika ima sasvim drugačiju dramaturgiju od one koju zahteva baletska i koreografska misao. Pa stoga se posle predstave i razmišlja o formi ove predstave, koja je u mnogim detaljima bliža formi scenskog oratorijuma nego formi baleta. Dva čina i 16 slika razdužuju prihvatanje igrivosati i unutrašnjeg tempa jedne baletske celine. Ne oseća se ni onaj impuls ljubavi ili zainteresovanosti koreografa za izbor baš ove teme.

Tema je istorijsko doba verskih ratova u Francuskoj, karakterističnih za tadašnje monarhije cele Evrope. Katolicizam ili protestantizam kao politička vlast. Ova tema nije zainteresovala Krunislava Simića. On se više okrenuo ličnim preživljavanjima glavne junakinje – Kraljice Margo, ili, možda tačnije, koreografskom ređanju i prikazivanju događaja u kojima ona tako tragično sudeluje. Pri tome koreograf Simić nije dovoljno iskoristio dramatične situacije da istakne umetničke mogućnosti glavne interpretatorke

Ona jeste žrtva vremena, istorijskih okolnosti, dvorskih intriga u vremenu alhemičara, trovača i lakog odsecanja glava. Koreograf Simić je njeno igračko tumačenje svodio na ljubavne duete, koreografski vešto postavljene, ali nedovoljno iznijansirane i ne uvek ubedljivo obrazložene. Masovne scene uglavnom su bile statične, Vartolomejska noć neprepoznatljiva i daleko od toga da dočarava svireposti poznatog istorijskog simbola strahotnog prolivanja krvi.

Scenografsko rešenje komplikovanog ređanja velikog broja slika Borisa Maksimovića je izvanredno. Produbljena scena i uzvišenost katedrale, galerije kao sa nekih renesansnih slika (koreografski, nažalost, neiskorišćene), upotreba lakih detalja za brzu transformaciju scene, gotovo da su virtuzni u svojoj jednostavnoj izvodljivosti. Božana Jovanović je izborom nijansi i lepotom nađenog primjenjenog stila epohe dala celovitost vizuelnog doživljavanja scenske celine.

Duška Dragičević je poznata umetnica izrazite dramske plastične osećajnosti. Kao Kraljica Margo nije imala više koreografskog teksta da bi se mogla raskošnije izraziti. Uglavnom je interpretirala ljubavne duete, koji nisu bili koreografski dovoljno rečiti, osim uzbudljivo potresnog drugog dueta sa La Molom. Postavljen na muzičkoj osnovi pevanja četiri ženska glasa, odvojeno od lepote igre Duške Dragičević (Kraljice Margo) i Milana Rusa (La Mola), ponovo izaziva nedoumicu. Nejasan je izbor baš te muzike u koreografskom i u režijskom smislu. Zašto četiri ženska glasa? Da li se to Margo uopštava u svojoj strasti? Ako je to duet, šta je sa glasom koji odgovara muškarcu? Milan Rus, u stvari glavni muški lik u ovoj predstavi, pokazao se kao odli-

čan partner i igrač koji iz predstave u predstavu sve više potvrđuje svoje, u svetu igre retke sposobnosti za umetničku transformaciju.

Senzibilnu i pogodenu interpretaciju, uz nagovestaje humanosti, dao je u celini Konstantin Tešea, kao Anri od Navare, budući kralj Anri IV. Vojvoda od Anžua (Nikica Krluč) i vojvoda od Alansona (Aleksandar Ilić), braća Kraljice Margo, vojvoda od Giza (Dejan Kolarov), bili su disciplinovani interpretatori onoga što je od njih koreografski zahtevano. Ličnu obojenost, karakterne osobine likova koje tumače, odlike, vrline, manetih ličnosti nisu ostvarili u svojim tumačenjima uloga. I Katarina Medići (Milica Bezmarević) i Rene, alhemičar (Svetozar Adamović) imali su premalo koreografskog teksta da bi mogli da izraze snažne, upečatljive i prepoznatljivo složene karaktere znanih istorijskih ličnosti. Šarlota de Sov, tragični lik iskorisćene mladosti i neiskustva u dvorskim intrigama, Bojana Žegarac je donela uzbudjuće dirljivo.

Konstantin Kostjukov je tumačio Šarla IX, drugog sina Katarine de Medići i Anrija II, jednog od braće Kraljice Margo. Scena trovanja listanjem knjige, scena smrti izvođena bez muzičke pratnje i pogodenog unutrašnjeg tempa-ritma, neveliki igrački razgovor sa Kraljicom Margo nisu nadahnuli ovog umetnika na veći individualni napor u ostvarivanju ove uloge. Predstava je interesantna, konačno tu je magija Narodnog pozorišta, dirigenta, pojedinih umetnika i ansambla, ali ipak kao jedan od bitnijih utisaka ostaje upitanost o valjanosti izbora ove nama ne naročito bliske teme kao osnove za postavljanje baleta na scenu Narodnog pozorišta.

MILICA JOVANOVIĆ



PRIMIČKI KNJIGA

MASKE I SENKE - DRAMA

I PLES Juka O Mietinen

KLASIČNO POZORIŠTE

JUGOISTOČNE AZIJE

Clio, Beograd 2005.

Pozorište Azije bi se regionalno i kulturološki moglo podeliti na nekoliko zasebnih celina ili tradicija – počev od istoka: na japansku, kinesku, indijsku, jugoistočno-azijsku i islamsku. Uz to bi se mogla dodati i tibetansko-mongolska tradicija.

Finski autor Juka Mietinen (inače univerzitetski nastavnik) poduhvatio se da predstavi klasično pozorište jugoistočne Azije, koje predstavlja posebno složeno područje, jer su se u njemu ukrštali indijski i kineski uticaji sa autohtonim formama i sadržajima, tako da je stvoren posebno bogat konglomerat, koji se prostire na teritoriji (nekoliko zasebnih država): Burme, Tajlanda, Indonezije, Kambodže, Laosa, Malezije i Vijetnama. Njegova knjiga (engl. izdanje, Oxford Un. Press, 1992) je, pre svega, rezultat „rada na terenu“ – boravka u tim sredinama i upoznavanja, kako tradicije tako i vidova u kojima se ona neguje i razvija do danas.

Na području jugoistočne Azije postoji danas ogroman broj različitih formi pozorišta i plesa, od kojih su mnoge deo ritualnih tradicija manjinskih etničkih gru-

pa. Ova knjiga se prevashodno bavi klasičnim tradicijama, koje se još izvode i koje se često mogu videti na sceni.

Rezultat autorovog rada je značajan iz više razloga.

1) On je uspeo da obuhvati taj širok dijapazon teatarskih formi i sadržaja datog područja, iz istorijskog i iz savremenog aspekta, tj. da objasni kako su oni oblikovani i kako je dolazilo ukrštanja pojedinih ideja i sadržaja tokom vekova, a i koji oblik i ideje sve to ima danas.

2) U tome, a i drugim aspektima, od velike pomoći su i brojne ilustracije (40 u boji, 117 crno-belih, kao i devet crteža, od kojih neki na sintetički način predstavljaju pojedine forme i ideje). Ilustracije nisu tu da „ukrase“ knjigu nego su neposredno povezane sa tekstrom (izlaganjem), dakle, pre svega su funkcionalne, iako imaju i samostalnu vrednost.

3) Imena i stručni termini iz različitih zemalja i jezičkih tradicija na prvi pogled mogu da zbune zapadnog čitaoca, ali pisac nas postepeno uvodi u taj žargon, obja-

šnjavajući svaki termin i vodeći nas kroz svoje izlaganje, tako da čitalac s lakoćom prati osnovnu misao.

4) Na osnovu svega, može se reći da je autor ispunio ono što navodi kao osnovni cilj svoje knjige: da bude uvod u glavne tradicije pozorišta i plesa jugoistočne Azije.

U prvom poglavlju pozorište i ples se razmatraju u kontekstu istorije jugoistočne Azije – kako su se lokalne tradicije ukštale sa uticajima indijske kulture, a zatim kako su se one dalje razvijale, do savremenih formi koje danas poznajemo. Tu je obuhvaćen i razvoj koji je usledio pod uticajem novih medija – filma i televizije.

Najviše pažnje posvećeno je Burmi, Tajlandu i Indoneziji (poglavlja 2 – 5), ali takođe se predstavljaju pozorišne forme Kambodže, Laosa i Malezije (poglavlje 6), u kojima klasične tradicije polako nestaju, pa ih strani posetioци mogu retko videti.

Pored indijskih uticaja, elementi kineske kulture su u pojedinim periodima bili dominantni na tlu jugoistočne Azije. Stoga je kinesko pozorište (u vidu u kojem se neguje u jugoistočnoj Aziji) predstavljeno u poglavlju 7, a poslednje, 8. poglavlje, posvećeno je vijetnamskom pozorištu, koje sadrži brojne elemente kineske tradicije.

Kad je reč o prenošenju kulturnih uticaja, autor ukazuje i na jedan aspekt koji unosi i nešto ironije u istoriju, posebno istoriju osvajanja, kad primećuje:

Nije čudo da su, zajedno sa riznicama potlačenih kraljevstava, osvajači u svoje dvorove dovodili igrače i glumce i donosili pozorišne tradicije porobljenih naroda. Na ovaj način su plesne tradicije kmerskog dvora, koji su Taji (Tajlandani) osvojili u XV veku, usvojene na tajskim dvorovima. Slično tome, kada su Burmanci osvojili tajsku kraljevinu Ajutaju u XVIII veku, burmanska kultura usvojila je brojne elemente izvorno kmerske tradicije. Pre toga su Taji, u periodu kada su bili na vrhuncu moći, širili kmersku tradiciju sve do Laosa i Kambodže – na teritorije na kojima su ovi umetnički stilovi zapravo nastali. Svi narodi, naravno, razvili su



svoje umetničke tradicije shodno svom nacionalnom duhu i ukusima.

Kad je reč o mnogostrukim uticajima i preplitanjima, to je verovatno najviše došlo do izražaja u Indoneziji, gde su se preplitali budistički, hinduistički, a potom i islamski uticaji. Iz tih razloga, jugoistočna Azija je zanimljiv primer za ono što danas nazivamo multikulturalizmom i dijalogom kultura.

Inače, na Zapadu je interesovanje za azijsko tradicionalno pozorište (posebno kinesko i japansko) naglo porasio polovinom XX veka, kad se traga za

novim pozorišnim formama i izrazom, a to se odvija naporedo sa porastom opštег interesovanja za umetnost i kulturu Azije (primer – L. Pronko: *Theatre East and West*, 1967).

Kod nas su na BITEF-u predstavljane i nove teatarske forme sa Zapada, a i tradicionalno pozorište Azije. Već na prvom BITEF-u, 1967, predstavljen je indijski katha-kali. Početkom osamdesetih objavljaju se i tekstovi domaćih autora o pozorištu Azije (T. Kulenović: *Pozorište Azije*, 1983, – dvobroj 1-2, iz 1984, časopisa *Kulture Istoka*, posvećen istoj temi itd.), dok su u novije vreme (u prevodu i izdanju Radoslava Lazića), objavljena i neka klasična dela azijske teatarske tradicije (*Natjašstra*, vezana za indijsko pozorište i Zeamijev: *Cvet glume – Fušikaden*, iz japanske tradicije).

Za knjige ove vrste obično je teško naći odgovarajućeg prevodioca; jer, čak i odličan književni prevodilac nailazi na velike teškoće, kako u razumevanju nekih finesa stručnog teksta tako i u nalaženju odgovarajuće transkripcije imena i termina različitih jezičkih tradicija. U ovom slučaju, srećna okolnost je što je prevodilac (Ivana Ašković) i sama poznavač ove tradicije, budući da joj je specijalnost jedna od obuhvaćenih tradicija (Indonezija, Bali).

RAZGOVOR NA TREĆEM MESTU

Zoran Milutinović
SUSRET
NA TREĆEM
MESTU
Geopoetika,
Beograd 2006.

Nakon zbirke teorijskih ogleda *Pozitivna i negativna poetika* (1992) i studije *Metateatralnost* (1994), Zoran Milutinović nam u naslovu svoje treće knjige predlaže *Susret na trećem mestu* (Geopoetika, 2006). Ne bi, možda, bilo neophodno posezati za ovakvim retoričkim obrtom i ukazivati na ovu podudarnost da se i jedan od najbitnijih aspekata knjige ne nalazi u znaku broja tri. *Susret na trećem mestu*, naime, u sebi sadrži jednu bazičnu, strukturnu trostrukost stoga što donosi tri tipa tekstova i može da zainteresuje najmanje tri profila čitalaca: najpre komparatiste, teoretičare i istoričare književnosti, potom, teatrologe, pozorišne autore i pozorišnu publiku, i, najzad, sve poznavaoce dramskih i proznih književnih dela radoznale da svoje poznavanje tekstova Dušana Kovačevića, Čehova i Kamija upotpune pronicljivim čitanjima Zorana Milutinovića.

Uvek u toku sa najaktuelnijim teorijskim kretanjima, Milutinović, ovaj put, najveći – “noseći” – deo svoje knjige posvećuje postkolonijalnim studijama kao svojevrsnom metodološkom, kulturnom i političkom izazovu za tradicionalno komparativno proučavanje književnosti. Baš kao i Gajatri Čakravorti Spivak u predavanjima objavljenim pod naslovom *Smrt jedne discipline* (2003), i Zoran Milutinović produktivno oživljavanje komparativne književnosti, tradicionalno vezane za glavne kulture Zapada i književnu teoriju, sagledava u svetu perspektiva koje komparatistici donosi

postkolonijalno umetničko stvaralaštvo, a potom i kritika i teorija što ga prate, ili iz njega proizlaze. Glavne pretpostavke postkolonijalne teorije Zoran Milutinović ispituje prikazujući ideje razvijene u knjigama Edvarda Saida *Orijentalizam* (1979) i *Kultura i imperijalizam* (1994), a svojim komentarima ukazuje na poreklo postkolonijalnih studija u Fukoovim, Lakanovim, Deridinim, ali i Marksovim, Gramševim, Altiserovim teorijskim postavkama. Postkolonijalna teorija, u svom interdisciplinarnom pristupu kulturama, napušta ideju o autonomiji estetskog, problematizuje koncept univerzalnosti, insistira na istorizmu, analizara i demistifikuje diskurzivne forme koje posreduju, ili pak podrivaju, odnose ekonomske i političke moći. Pisanje i čitanje književnosti ne vide se kao politički neutralne delatnosti već se od pisaca i čitalaca, a naročito od kritičara kao profesionalnih čitalaca, očekuje odvažnost za javni intelektualni angažman. Postkolonijalna teorija promišlja političku delotvornost i kulturne kvalitete identiteta, kako kolonizovanih tako i kolonizatora, kao i svojstva artikulacije sopstvenog identiteta u odnosu prema identitetu drugog.

Kao odličan poznavac postmoderne teorije, ali i živih implikacija hermeneutičke tradicije, što se, često, pokazuju kao drugo lice postmodernizma, baš kao i duge prethodeće im humanističke – filozofske, književne i retoričke – tradicije, Zoran Milutinović detaljno ispituje i teškoće i nedoumice

koje teorija Edvarda Saida sadrži i izaziva, najpre u odnosu prema Fukoovom shvatanju diskursa i autora, s jedne strane, a potom i u odnosu prema dekonstrukcionističkim shvatanjima čitanja, s druge. Said se, kao što pokazuje Milutinović, u izvesnom smislu vraća na humanističke pozicije, utoliko što od intelektualca-poјedinca očekuje delotvornu akciju u svetu. Od čitalaca i autora koji su u svoje intelektualno iskustvo integrirali poznavanje postkolonijalne teorije očekuje se jedno veliko, utopiski, optimistično, globalno – Spivakova će reći „planetarno“, da bi se izbegle konotacije neoliberalne globalizacije – razumevanje između rasa, nacija i kultura. Od komparatista se očekuje da preispitaju zapadnu centriranost kanona, u okviru kojeg se proučavaju naj-vrednija dela glavnih evropskih književnih tradicija, severno-američka književnost devetnaestog i dvadesetog veka i, eventualno, hispanoameričke književnosti druge polovine dvadesetog veka. Postavlja se, međutim, pitanje: po kojem kriterijumu treba promeniti kanon? Ako bi to bio vrednosni kriterijum, odmah će se kao problem ukazati (ne)universalnost merila vrednosti, baš kao i potpuna nemogućnost da se savlada makar i manji deo jezika svih kultura koje bi pretendovale na mesto svojih predstavnika u multikulturalnom postkolonijalnom književnom „kanonu“. Da li po principu reprezentacije? To bi, pored željene politizacije, donelo i jednu nametnuto, a kriterijum umetničke vrednosti bi nužno bio sasvim potisnut. Postkolonijalni ideal afirmiše razlike u ime razumevanja, ali, ako se suviše insistira na razlikama, mogućnost ravnopravne komunikacije, koja je polazna prepostavka, lako može i da isčeze. Polazna prepostavka komparatistike bilo je nadnacionalno proučavanje književnosti, u saodnošenju različitih nacionalnih književnih tradicija i preko granica nacionalnih književnosti, a insistiranje na partikularnosti nezapadnih tradicija može, reći će Zoran Milutinović, dovesti do ironičnog ishoda ponistišavanja te osnovne ideje same discipline.

Kojim putem se, usled svih ovih poteškoća, prema Zoranu Milutinoviću, stiže do srećnog „susreta na trećem mestu“? On, razume se, ne može biti ostvaren ni u kontekstu zapadnog „kanona“, i odgovarajućih predrasuda koje iz njega proizlaze, niti u partikularnosti brojnih manjih, ne nužno i ne samo, postkolonijalnih kultura. Putokaza je više, neki od njih podrazumevaju i zanimljive kulturnoistorijske anegdote, što Milutinovićevu knjigu preporučuje i široj publici, ali glavni se nalazi na strani „drugog lica postmodernizma“ – u živim implikacijama Gadamerove hermeneutike. „Treće mesto“ bi, rečeno Gadamerovim jezikom, bilo takozvano „stapanje horizontata“. Do njega vode principi

prijelna otvorenost za ono što drugi ima da kaže, dijalog, moć dobre volje, kritičko osvetljavanje svih strana koje, posredstvom književnosti, učestvuju u razgovoru, razumevanje drugog koje nužno vodi i ka samorazumevanju. Reč je, naime, o razumevanju koje stvara kvalitativno novo svojstvo jednog trećeg smisla, što proizlazi iz stapanja horizonta čitaoca sa horizontom pisca, odnosno dela, to jest, u ovom slučaju, horizonta čitalaca i pisaca formiranih u različitim tradicijama. Milutinovićev „treće mesto“, dakle, iako podseća na „treći prostor iskazivanja“, pojam koji naizlazimo kod Homija Babe – još jednog od najznačajnijih predstavnika postkolonijalne kritike, uz Saida i Spivakovu – ima drugačiju genezu, izvedeno je iz Gadamerove hermeneutike, i moglo bi se smatrati doprinosom našeg teoretičara postkolonijalnoj teoriji. U poređenju sa već pomenutim tekstom poznate komparatistkinje G. Č. Spivak *Death of a discipline*, iz 2003, sličnog obima i istovetne problematike, Milutinovićeva projekcija postkolonijalne komparatistike, iako teorijski uopštjenija, i, razumljivo je, manje politički angažovana, deluje ubedljivije, i ukazuje se kao veći intelektualni izazov.

Ovu prvu, komparatističko-teorijsku celinu knjige zaokružuje tekst „Kako napisati istoriju svetske književnosti“, u kojoj Milutinović kritički ispituje dva teorijska modela razumevanja ideje svetske književnosti i pisanja njenе istorije. Reč je o konceptima izloženim u knjizi *Svetska književna republika* (1999) Francuskinje Paskal Kazanova, i u nekoliko tekstova Italijana Franka Moretija. Stavovi ovih autora predstavljeni su skrupulozno, ali je ukazano i na njihova konceptualna ograničenja i slabosti. Kod Paskal Kazanove, koja razvija metaforu „svetskog književnog prostora“ i predlaže njemu svojstvenu „neekonomsku ekonomiju“ u oblasti književne aksiologije, problemi nastaju u sferi procene specifično književnih vrednosti. Koncepcija Franka Moretija pak podrazumeva jednu vrstu „bezlične“ recepcije u okvirima „kvantitativnog“ pristupa književnosti, uz istraživačke modele koji nastaju pomoću grafikona, a bez aktivnog interpretativnog momenta, i u sebi nose scijentistička ograničenja neprimerena proučavanju književnosti, sa kojima su se, svaki u svom domenu, suočili najpre pozitivizam, a onda i strukturalizam. I u ovom tekstu Milutinović čitaocima pruža više od prikaza teorija, pojavljuje se kao pouzdan vodič, ali i kao distancirani komentator i kritičar predstavljenih koncepcata.

Prva tri teksta Milutinovića predstavljaju kao teoretičara komparatistike koji učestvuje u aktuelnim raspravama o tome što komparativno proučavanje književnosti može i treba da bude, sa akcentom na intelektualnim, a ne institucio-

nalnim, perspektivama te discipline. Druga tri teksta nas, međutim, vode u teoriju drame, na drugi „kolosek“ Milutinovićevog teorijskog bavljenja književnošću, čiji se kontinuitet proteže od teksta „Pojam političke drame“ (*Pozitivna i negativna poetika*, Matica srpska, 1992), preko studije *Metateatralnost* (SIC, 1994), koja je ovoj sredini donela jedno superiorno promišljanje i lucidnu interpretativnu primenu postmoderne, postdekonstrukcioničke teorije drame i pozorišta, do grupe tekstova o različitim teorijskim pristupima drami iz najnovije knjige.

Studija *Metatetralnost* predstavlja više slojno promišljanje ludičkih svojstava dramskog teksta i pozorišne predstave. Šekspiroke drame *San letnje noći i Bura*, baš kao i Pirandelove, Ženeove i Stopardove drame, na primer, tokom odvijanja na pozornici, ili u čitalačkoj svesti, problematizuju sopstveni ontološki status, pitaju se o tome šta je drama, šta je iluzija, šta je pozorište, konstituišu onaj, deridijanskim jezikom rečeno, „parergonalni“ prostor ludičke samorefleksije u kojem se o delu govori unutar dela, na granici dela. Iluzija, igra, dramske i pozorišne konvencije, kao i parodijski odnos prema njima, odnos pozorišnog privida i stvarnosti, spiralni uspon dramskog predstavljanja koje u sebi sadrži i parodiju same (ne)mogućnosti predstavljanja ispitani su u tekstovima o Simoviću, Brehtu, Beketu, Jonesku, Vajsu, Handkeu, Stopardu. Izvesna ludička svojstva obeležila su i sam Milutinovićev inače besprekorno akademski jasan i ozbiljan stil pisanja o drami i teoriji drame: ne može se zaboraviti šaljivi, ironični „prisni ton“ i „šapat“ kojim autor, na kraju studije *Metateatralnost* prepusta reč Ničeu, da bi nam obojica saopštili kako je svet privida – svet posredovanja, i da smo tek (da li i samo?) u njemu – spaseni.

Ima, međutim, nečeg ludičkog i u Milutinovićevom bavljenju teorijom drame koje je usledilo nakon te studije. Čitajući tekstove „Teorija drame ruskih formalista“, „Teorija drame čeških strukturalista“ i „Mimezis u socijalizmu: Professionalac Dušana Kovačevića“, pomišljamo da Milutinović svoju panoramu teorije drame dvadesetog veka slaže kao mozaik, štaviše, kao puzzle. Upotpunjuje jedan po jedan deo slike, ali tako da nikad ne možemo prepostaviti šta je sledeće, ostavljajući sebi još prostora, podstičući, na taj način, čitalačku znatiželju, ne dovršavajući put na svom



„koloseku“ teorijskog promišljanja drame i pozorišta. Iako je dosadašnjim Milutinovićevim tekstovima pokriven dobar deo problematike teorije drame dvadesetog veka, iz odsustva hronološkog redosleda mogli bismo iščitati i jedno neiskazano obećanje da 'nastavak sledi'. Autoru se, s razlogom, može pripisati otvorenost teorijske *igre*, u formi nedovršivosti, *mise-en-abyme*.

Teorija drame ruskih formalista svakako je, i u svetu i kod nas, uvek bila u senci njihove teorije proze. Zajednička im je pak usredsredjenost na konstruktivne postupke kojima se tematski materijal pretvara u jezičko umetničko delo. U otporu prema prethodećem psihologizmu u shvatanjima realističke drame, formalisti uspostavljaju jednu, reči će Milutinović – obrnutu perspektivu.

Pored tekstova Ejhenbauma i Tomaševskog, kojima drama ni u kom slučaju nije bila središnja oblast interesovanja, Milutinović komentariše jedinu celovitu i zaokruženu teoriju drame nastalu u okviru ruskog formalizma, studiju „Problemi dramske analize (Čehov)“ Sergeja Baluhatog, iz 1927. godine. Tu su deskriptivnim pristupom ustanovaljeni instrumenti analize drame, a jezik je izdvojen kao osnovni materijal drame. U organizaciji jezičkog materijala Baluhati je sagledao dva principa: logičko-tematski i emocionalni, a u kompoziciji drame – četiri nivoa: sićjni, dramski, dijaloški i scenski. Iako Baluhati ne previda da su likovi osnovne materijalne jedinice i glavni nosioci dramske radnje, Milutinović osporava njegovu teorijsku konstrukciju upravo na terenu odnosa jezik – lik. Milutinović, naime, pokazuje kako je premisa da je jezik osnovni materijal drame – pogrešna, baš kao što osporava i formalističku sklonost ka izjednačavanju analize drame i puta geneze drame od stanja neuobičenog materijala do završnog umetničkog oblika.

U tekstu o teoriji drame čeških strukturalista iskorisćena je okolnost da se, prema mišljenju više autora, najdetaljnija elaboracija praške semiotike može naći u domenu razmatranja dramske umetnosti. Komentarišući period između objavljenja teksta „Pozorišni znaci“ Pjotra Bogatirjeva 1938. godine i „Hijerarhije dramskih sredstava“ Jindžiha Honzla iz 1943, Milutinović uočava najpre fazu ispitivanja pozorišta kao semiološke činjenice, a tek potom i drame u užem smislu. Govori se i o „Prilogu scenskom dijalogu“ Jana Mu-

karžovskog, iz 1948, kao i o zaoštenim stavovima Jiržija Veltruskog o najvažnijoj ulozi dramskog teksta u odnosu na ostale komponente pozorišne umetnosti. Na kraju ovog poglavlja Milutinović zasnivanje pozorišne semiologije ističe kao veliki doprinos čeških strukturalista, ali primećuje da mogućnosti koje je ona nudila teoriji drame nisu u potpunosti iskorisćene: s jedne strane, teorija drame svela se na isključivo lingvističke uvide Jana Mukaržovskog i Jiržija Veltruskog, dok Jindžih Honzl svoj projekat izjednačavanja značaja teksta sa ostalim pozorišnim komponentama nije doveo do kraja.

Tekst „Mimezis u socijalizmu: *Profesionalac* Dušana Kovačevića“ autor smešta u deo gde su objavljena njegova čitanja dve Kovačevićeve drame, Čehovljevog *Ujka Vanju* i Kamijevog *Stranca*. Ovaj ogled je, možda, u skladu sa „trojnom strukturom“ koja se u okviru knjige kao celine uočava, mogao biti pridružen i problematici teorije drame. Tim pre što autor u njemu reprezentativno prime-njuje teoriju kulturnog materijalizma, vraćajući se, sada, u onaj kut već pomenute slagalice/puzzle svoga teorijskog opusa, koji je započeo da sklapa tekstrom „Pojam političke drame“. Širom otvorenih očiju, Milutinović, analizom Kovačevićeve drame, pokazuje kako se u socijalizmu živelo – širom zatvorenih očiju. Njegov pristup se, medutim, ne svodi na književnu analizu teksta, već prelazi u oblast teorije i kritike kulture. Britanski kulturni materijalizam, kao i Fukoom inspirisani američki novi istorizam (o kojem je, uzgred budi rečeno, u našoj sredini prvi pisao upravo Zoran Milutinović), oslanja se na teoretičare marksističke provenijencije – Gramšija, Altisera, Mašrea, Rejmonda Vilijamsa i Frederika Džejmsona – kao i na Lakana i Fukoa, na feminističku i na postkolonijalnu teoriju, i kroz analizu književnosti, svih vrsta vizuelnih umetnosti i masovnih medija, teorijski promišlja složene mehanizme istovremenog konstituisanja i samorazgradivanja neke kulture. To isto, u analizi Kovačevićevog *Profesionalca*, postiže i Milutinović, ispitujući u drami prikazani složen odnos između književnosti i verbalnog suprostavljanja vlasti, između književnog stvaralaštva, otpora prema vlasti i represivnih metoda vlasti što, na kraju, ironično – proizvode književnost. Vrlo je zanimljiva i Milutinovićeva analiza odnosa moći u kulturi bivše Jugoslavije osamdesetih godina. Pred problemom cenzure i zabranjivanja pojedinih dramskih i pesničkih ostvarenja, tada dominirajuća apolitična književnoteorijska pozicija takozvanog immanentnog pristupa pružala je argument da umetnost ne treba procenjivati na osnovu političkih merila. Sasvim legitimno, no, time je, sticajem okolnosti, u protivrečnoj stvar-

nosti političke svakodnevice, otvarala put upravo nedvosmisleno političkim književnim ostvarenjima. Igra je bila složena: sloboda javnog, političkog izažavanja branjena je estetičkim argumentima, a dela koja su tražila da budu odbranjena bila su, zapravo, primarno politička, a u estetskim vrednostima su, vrlo često, oskudevala.

Iz treće celine knjige valja izdvojiti tumačenje Čehovljeve drame *Ujka Vanju*, koje, i pored brojne ozbiljne i podsticajne postojeće literature o Čehovu, može biti dragoceno i pozornim stvaraocima i proučavaocima književnosti. Sa velikom tananošću je Milutinović prišao i obliku i smislu ove drame; kako njenom osnovnom pokretu – sporom, postepenom, ali neizbežnom sveopštem propadanju, tako i pojedinačnim manifestacijama očaja, patnje i rezignacije u likovima *Ujka Vanje*. Čehov je, verovatno, jedan od najvećma komentarišanih i tumačenih dramskih pisaca u svetskoj književnosti, iako, paradoksalno, jedan od pisaca koji u najvećoj meri podstiču osećanje da se, posle „une tranche de vie“, slike života koji on sa najtananjom i najsuptilnjom ironijom prikazuje – više nema šta reći. Upravo se u *Ujka Vanji*, u liku profesora Serebrjakova, za koga Vojnicki, Vanja, kaže da „dvadeset pet godina predaje i piše o umetnosti, a nimalo ne razume umetnost...dvadeset pet godina predaje i piše o stvarima koje su pametnim ljudima odavno poznate, a glupake ne interesuju“, Čehov ne samo implicitno već i veoma eksplicitno, unapred brani od „naučnika“, „kritičara“, „poznavalaca“, „teoretičara“ bez tanosti i senzibiliteta. Zatvarajući knjigu *Susret na trećem mestu* Zorana Milutinovića ostajemo pak sa utiskom da smo vodili sadržajan razgovor – na „trećem mestu“ – sa nekim ko predaje i piše o umetnosti, i umetnost – razume.

ZORICA BEČANOVIĆ-NIKOLIĆ

STERIJA NAŠ SAVREMENIK

Miroslav – Miki Radonjić

STERIJA

U OGLEDALU XX Veka

Pozorišni muzej Vojvodine,

Novi Sad 2006.

Novi, četvrti naslov koji je Pozorišni muzej Vojvodine objavio u ediciji *Pozorišna kultura na tlu Vojvodine* – uklapa se u visoke standarde koji su uspostavljeni objavljivanjem prethodnih knjiga, a, istovremeno, kao treći naslov posvećen Jovanu Steriji Popoviću, svakako doprinosi utisku da je – celinom svoje delatnosti, a posebno izdavačkom politikom – upravo ova institucija možda najdostojnije i najozbiljnije obeležila jubilej ovog značajnog pisca. Tim pre što su i knjige Nebojše Romčevića (*Rane komedije Jovana Sterije Popovića*) i Milorada Rikala (*O Rodoljupcima Jovana Sterije Popovića*) i ova potonja – studija Miroslava Radonjića *Sterija u ogledalu 20. veka* – okrenute, pre svega, sagledavanju Sterijinih dela kao žive i delatne tradicije, a ne kao osobene književne i dramske arheologije.

Osnovni problem koji razmatra Radonjićeva studija jeste pitanje kako se i koliko se Sterijino delo, i to uglavnom njegove rane komedije – *Laža i paralaža*, *Pokondirena tikva*, *Tvrđica*, i *Zla žena*, a takođe i *Rodoljupci* – ogleda u modernoj srpskoj drami druge polovine 20. veka, odnosno u delima Aleksandra Popovića, Dušana Kovačevića, Slobodana Selenića i Vide Ognjenović. Autor, pri tom, ne traga za klasičnim uticajima koji bi podrazumevali neposredno preuzimanje tema, motiva, postupaka, već traži reflekse, ovde sagledane kao slične tematske preokupacije, slično promišljanje određenih fenomena, pa, unekoliko, i slični vrednosni stavovi i srođan odnos prema socijalnoj, istorijskoj i političkoj stvarnosti. Povezujući svoje viđenje Sterijinih dela s analizom pojedinih drama izabralih modernih autora, Radonjić pokazuje kako se problem identiteta, manipulacije, odnosi u porodici, odnos među polovima, te, više od svega, odnos privatne i javne povesnice i lažno rodoljublje kao fenomen – provlače kroz razmatrane Sterijine drame, a potom višestruko ogledaju u modernoj srpskoj drami.

Komedografske tehnike, teme i značenja odabranih Popovićevih komedija razmatraju se u prvom (obimnijem) delu knjige, dok je drugi deo posvećen razmatranju odabranog korpusa moderne drame. Ove dve celine objedinjene su ukazivanjem na veze i saglasja koji se uspostavljaju između razmatranih dela, ocrtavajući time jedan mogući tradicijski tok, koji u prethodnim izučavanjima srpske drame nije preciznije sagledavan. Obim i tematiku pojedinih poglavljja autor ne ujednačava mehanički. Maštovito naslovljena, njegova poglavља tragaju za dramaturškom, značenjskom i vrednosnom dominantom pojedinih dela, što doprinosi da ove analize, uprkos svede-

nosti, postignu visoku meru zaokruženosti, ne narušavajući pri tom celovitost knjige.

Razmatrajući Sterijina dela, autor se tako bavi postupkom karakterizacije, jezikom likova, ustaljenim temama, načinom na koji se pojedine komedije uklapaju u evropsku komediografsku tradiciju, ali i najopštijim kulturnim i socijalnim i političkim kontekstom vremena u kome su ova dela nastala. Izdvojivši najrelevantnije socijalne fenomene Sterijine komediografije, Radonjić se fokusira na one čije reflekse prepoznaće u savremenoj srpskoj drami. Tako već prva Sterijina komedija, *Laža i paralaža*, ostvaruje, prema Radonjiću, specifično žanrovsко pomeranje – pravog „srećnog kraja” u njoj nema. „Srpski Minchauzen



među palančane” donosi, ali i otkriva, već postojeću manipulaciju, problem identiteta, rasap porodičnih odnosa, poremećeni odnos jedinke i kolektiva. Fema „apančarica u Zemlji Čuda” živi srpsku varijantu Žurdenovog neostvarivog sna. Psihološki profil i scenski usud Sterijinog tvrdice otkriva se kao usamljenost i postvarenje, kao „anatomija jednog budelara”. Kroćenje goropadnice iz renesansnih prostora i s dvorske scene prelazi u svet sitnih zanatlija, postaje priča o suštinskom (usudnom?) nerazumevanju među polovima i o njegovim korenima. Najzad, *Rodoljupci* se i u ovoj analizi ocrtavaju kao „univerzalna saga o beščašću”.

Izbegavajući suvi akademski stil i ponavljanje već rečenog, Radonjić fokusira svoju analizu na one pojave i značenja koji su se pokazali najuticajnijim i upravo tu i ostvaruje najviše analitičke domete svoje knjige. Tako u analizi oblikovanja Sterijinih komičnih likova on ukazuje na specifični odnos tipskog i individualnog, sagledavajući, recimo, Kir Janju kao lik u kome se stapaju tipizirane, univerzalne crte tvrdice s individualizovanom psihologijom i osobenom mešavinom mentaliteta. Za razliku od većine tumača koji ključ za tumačenje ovog lika traže u njegovoј suštinskoj iskorenjenosti došljaka i stranca, Radonjić, verujemo s pravom, naglašava da Janja nije samo Grk već i nosilac „autentičnih nijansi lokalnog mentaliteta”, što suštinski ističe njegovu tragikomičnu poziciju – on je svuda i svoj i tud. Istovremeno, autor u više navrata ispituje značajnu funkciju koju u karakterizaciji glavnog lika komedije imaju sporedni likovi i njihovi međusobni odnosi. Opet za razliku od većine tumača književne dimenzije Sterijinog dela, Radonjić naglašava da je u ovim komedijama „jezik postao primarno

sredstvo karakterizacije, a ne samo neposredna ilustracija jedne društvene sredine i odnosa koji u njoj vladaju, stepena obrazovanja, etničke pri-padnosti ili socijalnog statusa”. U „nakaradnom jeziku” Popovićevih komičnih likova on sluti „posebno promišljanje o problemu jezika i mogućnosti stvaranja tipiziranih likova sa vrlo autentičnim osobinama”, čime je Sterija anticipirao „mnoge slične pojave u srpskoj dramaturgiji dvadesetog veka”.

Prva celina drugog dela Radonjićeve studije ispituje odjeke Sterijine komediografije u delima Aleksandra Popovića, sagledane kao problem identiteta u *Sablji dimiskiji*, dramaturška funkcijom jezika u *Razvojnom putu Bore šnajdera*, te odnos politike i istorije u dramama *Druga vrata levo*, *Kape dole* i *Mrešćenje šarana*. Uz to, autor sluti moguće veze žanrovskega sinkretizma u delu Aleksandra Popovića sa žanrovskim pomeranjima u Sterijinoj komediografiji.

Razmatrajući moguće veze Kovačevićeve drame *Maratonci trče počasni krug* i Sterijine komediografije, Radonjić zaključuje da „na mikro planu, rodbinske veze kod obojice autora determiniše očigledno urušavanje etičkih principa društva, koje je opsednuto stalnim traganjem za ideološkim, političkim, nacionalnim, ekonomskim, socijalnim i kulturnim identitetom”, ali i to da je ishod ove potrage – kod obojice autora – „nedvosmisleno neuspisan”.

Seleničeve *Ruženje naroda u dva dela* Radonjić analitički produktivno povezuje sa značenjima i slikom sveta ostvarenom u *Rodoljupcima*. Seleničeva slika prevratničkih ratnih i poratnih zbivanja i nacionalnog mentaliteta sagledava se ovde kao mogući refleks „ruženja naroda» u Sterijinim *Rodoljupcima*. Naročito podsticajnim

čini se poređenje pozicije „pozitivnog junaka”, rezonera i njegove konačne suštinske obesmišljenosti u obe drame. U Radonjićevom sagledavanju pitanje se pomera od onog jesu li Gavrilović ili Slavoljub Medaković „pozitivni likovi” prema pitanju o temeljnem smislu (ili besmislu) bilo kakvih moralnih dilema u mračnom kolopletu srpskog javnog i političkog života.

Refleksje *Rodoljubaca* Radonjić nalazi i u drami Vide Ognjenović *Je li bilo kneževe večere?*. Ovo bitno doprinosi preciznijem ocrtavanju književnog, kulturnog i socijalnog konteksta u kome je Sterijina dramaturgija (osobitio njegovi *Rodoljupci*)¹, krajem 20. veka, poslužila kao povod za „propitivanje nacionalnog identiteta... demistifikaciju poetsko-mitoloških predstava o stvaranju države” i ponovno kritičko sagledavanje brojnih zloupotreba mitizovane nacionalne prošlosti.

Studija Miroslava Radonjića pisana je privlačnim, gipkim i živim stilom. Tragajući za refleksima Sterijine dramaturgije, ova knjiga produktivno vezuje modernu srpsku dramu s velikim Sterijinim delom. Zahvaljujući tome, ona daje prilog izučavanju srpske drame i devetnaestog i dvadesetog veka, a time i značajan doprinos preciznijem ocrtavanju jednog od tradicijskih tokova iz koga se rada moderna srpska drama.

LJILJANA PEŠIKAN-LJUŠTANOVIC

¹ Jednako znakovito time što nisu postavljeni na scenu u godini Sterijinog jubileja, kao i nekim predašnjim izvođenjima.



IN MEMORIAM

STEVO ŽIGON (1926–2005)

SLOBODAN – BODA MARKOVIĆ (1935–2006)

DANILO LAZOVIĆ (1951–2006)

BRANISLAV JERINIĆ (1932–2006)

PETAR BANIČEVIĆ (1930–2006)



STEVO ŽIGON (1926 - 2005)

Ličnost Steve Žigona je duboko obeležila njegova rodna Slovenija, koncentracioni logor Dahau, studije glume u Lenjingradu i stvaralački život u Beogradu.

Iako je odavao utisak da je više voleo anarhične Srbe i Srbiju nego svoju rodnu, sredenu Sloveniju, Žigon je u sebi nosio nešto duboko slovenačko. Posedovao je njihovu vrednoću, uzornu preciznost i izraženu potrebu za profesionalizmom. Samo Slovenac može da svaki tekst uloge, od dolaska u Beograd do poslednje uloge, redovno obeleži sa sva četiri naša akcenta. A to što je, i pored toga, kod njega do kraja ostalo nešto od slovenačkog izgovora, koliko god on pokušavao da izbriše svaki njegov trag, bio je deo nekog njegovog specifičnog šarma, a u pojedinim ulogama čak primereni diskretni anti-šarm, koji priliči dogmatskom Bihnerovom Robespíjeru i oštromnom Sartrovom Francu.

Kao jedan od retkih preživelih logoraša zloglasnog logora kraj tihog baroknog gradića Dahau, Žigon je svakodnevnim dodirom sa smrću stekao filozofiju života, koju može posedovati samo neko ko je kao mladić prošao taj pakao na zemlji. Njegova nesumnjiva sklonost prema filozofskom promišljanju života i umetnosti stekla je neponovljivu strahotnu gradu tokom te njegove dve godine provedene u logoru. Jednu od sasvim neочекivanih rečenica, kakvu ni pre ni posle toga nisam čuo, poverio mi je Stevo Žigon dok smo u mladosti imali priliku da drugujemo: „Nećeš verovati, ali čovek i u logoru ima srećnih trenutaka.“ A takav srećan trenutak za njega je bilo iznenadno saznanje da i u tim ekstremnim trenucima ljudi imaju potrebu za poezijom. To je osetio kad je jednom prilikom logorašima recitovao pjesme slovenačkog pesnika Pavela Golije.

I studije glume u Lenjingradu ostavile su na njega neizbrisiv trag. Ne zna se šta je više voleo – Srbiju ili Rusiju. Rusija je za njega bila zemlja koja je dala čovečanstvu i njemu Dostojevskog i Stanislavskog, sredina u kojoj je naučio osnove teatra i glume kod velikog pe-

dagoga Leonida Vivijena i, što je u njegovom slučaju bilo važno, što je i prva zemlja socijalizma, Lenjina i Staljina. Iako je, očigledno, na neki bizaran način bio impresioniran baćuškom i katkad ga branio iz nekog inata, u svojim ranijim memoarskim uspomenama je zabeležio da zna da bi, da nije zbog Rezolucije Informbiroa prekinuo studije u Rusiji, pod Staljinom završio u Sibiru.

Sa ovim bogatim i protivurečnim mладалаčким iskuštvom proveše Žigon ceo svoj život glumca i reditelja u Beogradu, i to u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, kao stvorenom za tamanog umetnika koji pozorište shvata krajnje ozbiljno. A ozbiljno su ga shvatali, pre svega, oni koji su ga osnivali, sa Bojanom Stupicom na čelu (on ga je i angažovao u JDP), i kasnije oni koji su usavršavali koncept ovog reprezentativnog teatra u duhu novog vremena koje je nastupalo. Takav je, pre svega, bio Milan Dedinac, jedna od ličnosti koju je Žigon najviše cenio u životu. A i pesnik njega.

Samo je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, jednoj od nesumnjivih tekovina srpske moderne, koja je oduvek bila i deo opšte južnoslovenske moderne, uz naučno zasnovan metod glume ruske škole, mogao da se razvije jedan specifičan dar kakav je u JDP doneo mlađi Slovenac Stevo Žigon. On je imao svoju boju i svoje mesto u ansamblu, pored takvih talenata njegove generacije, kao što su Branko Pleša, rođen iste 1926. godine kao i Žigon, Jovan Milićević i Zoran Ristanović, godinu i dve godine stariji od njega. Milićević je bio tipični heroj i, kao olicenje muškosti, ljubavnik na sceni, Zoran Ristanović poetičan u svom mладалаčkom hajusu, a Pleša opet majstor dubinske psihologije, mračkova i sukoba racionalog i iiracionalnog principa, i, istini za volju, najbliži Žigonovim osobinama kao glumca, koji je shvatao da pozorišne umetnosti nema ni bez emocija ni bez razuma. Neki smatraju da umetnik u sukobu emocija i razuma treba da se opredeli, a Žigon je bio uveren da se umetnost upravo rada u tom sukobu ili harmoniji.

U Jugoslovenskom dramskom pozorištu izbor glumaca u podeli bio je strogo u nadležnosti direkcije – reditelja i umetničkog rukovodstva. Prvih decenija, zna-

či onih koje su bile ključne za mlađog Žigona, glumci su po pravilu sa oglasne table saznavali šta igraju. Ali ako nisu imali udela u izboru uloga, uloge su birale glumca. On je „mudrom rukovodstvu“ nudio svoje potencijale, senzibilitet i izgled. Na svojim počecima najznačajnije uloge Žigon je dobio u režijama Tomislava Tanhofera: Hemon u Sofoklovoj *Antigoni*, Marčbenks u Šoovoj *Kandidi* i Hipolit u Rasinovoj *Fedri*, sve tri sa Marijom Crnobori u naslovnoj ulozi, a u korežiji sa Miroslavom Belovićem, zatim Don Jere u Marinkovićevoj *Gloriji*. Posle toga dolazi period sa Matom Miloševićem u Sartrovim *Zatočenicima iz Altone* i sa Miroslavom Belovićem, vrhunac dostižući sa ulogom Robespjera u Bihnerovoj *Dantonovoј smrti*, amblematičnom ulogom koja je jednog trentuka postala amblem kritike malaksaja postojećeg socijalizma u ime ideala nove levice mlađih.

Ono što je u tradiciji beogradske škole, a to je da istaknuti glumci koji poseduju intelektualne potencijale postaju reditelji, desilo se sasvim prirodno glumcu Stevi Žigon na vrhuncu glumačke zrelosti. On je počeо da režira krajem šezdesetih godina 20. veka, i to nimalo lake predstave – dva Šekspira, *Hamleta* i *Otela*, dve adaptacije Dostojevskog u JDP i treću u Narodnom pozorištu u Beogradu, a sebi je zadatak učinio još težim jer je u svojim režijama preuzeo i ulogu Hamleta i Jaga. Pokazalo se da je Žigon dobro procenio svoje rediteljske moći. Bile su to predstave misaono ozbiljno zasnovane, postavljene u okvire jednostavnih dekora, ali uvek kao globalne metafore promišljene postavke u duhu vremena kad su nastale i odličnog rada sa glumcima na osnovu nemalog iskustva. Neke od ključnih predstave svoje rediteljske završnice posvetio je Ivani Žigon, svojoj kćerci, njenom daru i njenoj lepoti. Ako ga je išta usrećilo kad je već sam prestao da glumi, to su njeni glumački uspesi, koje je sigurno doživljavao kao da se sa voljenom i dostojnom naslednicom produžava njegova glumačka biografija.

U okviru jednog sećanja povodom njegovog odlaska iz života, ali ne i iz naše pozorišne tradicije, ne mogu se navesti čak ni sve relevantne činjenice iz života, uloge u teatru, na TV i na radiju, režije po dru-

gim teatrima i u drugim gradovima, od kojih je svaka-ko najznačajnija predstava *U agoniji* u najstarijem ruskom Malom teatru, koja je, pored Belovićevih *Glembajevih*, zapravo široj publici otkrila velikog pisca i jedinstvenu pojavu – Miroslava Krležu.

Sa sigurnošću se može već sada reći da je Stevo Žigon jedna od najoriginalnijih rediteljskih, a naročito glumačkih pojava u Beogradu u drugoj polovini 20. veka. On je živi primer da Beograd širokogrudo prima umetnike iz drugih sredina, a pre svega sa prostora Južnih Slovena. On je tu ljubav velikog dela publike u potpunosti zaslužio, među kojima je nesumnjivo naj-autoritativniji gledalac i poštovalec njegovog dara bila Isidora Sekulić. U jednom od najlepših eseja o pozorištu u našoj književnosti, povodom kreacije pesnika Marčbenksa u Šoovoj *Kandidi*, ona je napisala: „Darovit glu-mac je carski živeo tog Marčbenksa spolja i iznutra!“

Kao ličnost naglašene intelektualne strasti do iracio-nalnog usljanja, koja je bila karakteristika i njegove glume i režije, on je sa istom iracionalom svešću voleo Beograd, Srbe i Srbiju, koju katkada i mi koji smo ro-deni u krilu te nacije, nismo mogli kod njega do kraja da razumemo. Ali, bolja je prevelika ljubav nego mala mržnja.

Stevo Žigon nije bio jednostavna ličnost. Nije lako razumeti ni njegovu umetnost, a još manje njegovu slo-ženu prirodu i njegova izrečena i neizrečena stanovišta. Nikada neću shvatiti što me nikako nije voleo. Ja bar znam da sam ga poštovao i ove reči ispisane tužnim povodom, nadam se, o tom jasno svedoče.

JOVAN ĆIRILOV

SLOBODAN – BODA MARKOVIĆ (1935–2006)

Iznenadno, dok je radio na svojoj poslednjoj radio-dramskoj režiji – reč je o tekstu Mome Kapora *Legenda o Taboru*, koji je za radio adaptirao Vladimir B. Popović – preminuo je Slobodan – Boda Marković. Talentovani reditelj, umetnik vazda radoznalog i nemirnoga duha, pisac koji je u našu književnost uneo nove i moderne tonove, osobito u zbirci poezije *Podmićeni Prometej* i u neobično zanimljivim *Žutim pričama*, u etno-drami *Dozivanje*, kao i u radio dramama *Moć govora* i *Liturgija za jednu običnu ženu*, Boda Marković ostavio je impozantno rediteljsko delo u pozorištu i, naročito, na radiju.

Kao pozorišni reditelj, učenik Josipa Kulundžića na beogradskoj Pozorišnoj akademiji, na kojoj je diplomirao 1958. godine, bio je sledbenik svoga profesora u primeni postavki teorije infleksije prilikom rada sa glumcima. Uvek nemirnoga duha, tragajući za modernim izrazom, Boda Marković nije se libio da se upušta u nemogućno, o čemu ponajviše svedoče njegovi scenski uspesi pri postavljanju poezije, nadrealističke napose. Te predstave, smelete i inovatorske u osnovi, svojim modernim izrazom bile su daleko ispred vremena u kojem su nastale – dovoljno je setiti se samo njegovog scenskog prikaza poezije naših nadrealista – Oskara Daviča, Aleksandra Vuča, Milana Dedinca, Dušana Matića i Marka Ristića, koji je pod naslovom *Nemoguće* izведен u Ateljeu 212, 1960. godine. Upravo naziv te predstave – *Nemoguće*, najbolje ilustruje umetnički kredo Bode Markovića. U traganju za modernim i novim teatarskim izrazom on će još dalje otic̄i režirajući predstavu poetskoga teksta *Ruža vetrova* Dušana Matića u istom pozorištu, za koju je 1963. godne dobio Sterijinu nagradu. Ne treba gubiti iz vida i njegove poduhvate na sceni beogradskog Teatra poezije, na kojoj je sa uspehom režirao prvo izvodenje drame *Maska Miloša Crnjanskog* i upri-



zorio *Citanje Dnevnika Laze Kostića*. I sam pesnik, Marković je umeo da iznađe pogodne scenske forme pri prikazivanju poetskih tekstova, koje bi i danas delovale sveže, izazovno i moderno.

Kao reditelja podjednako su ga zanimala dela velikih klasika kao i tekstovi savremenih dramatičara. Na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, najpre se, 1965. godine, smelo upustio u režiju komada Džona Vajtinga *Koračnica*, da bi, iste sezone, originalno pristupajući tekstu u smislu akcentovanja tragičnih dramskih elemenata, postavio dotad u nas neprikazivanu Šekspirovu hroniku *Ričard II*. Zanimljivu scensku prezentaciju u kamernoj formi, u vidu poetske sublimacije paganskog i modernog, Boda Marković ostvaruje 1968. godine na Maloj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu režirajući dramu *Inorog* Gregora Strniša.

Godine 1961. načiniće Boda Marković zanimljiv eksperiment sa komedijom Petra Petrovića Pecije *Čvor*.

To delo je postavio u Savremenom pozorištu u Beogradu u dve verzije, sa dve glumačke podele. I izvođenja Pecijinog Čvora po mnogo čemu su se razlikovala. U obe verzije, ovu duhovitu folklornu komediju oživeo je uspešno primenivši scenski pokret i druge efekte, te ostvario uspelu sintezu tradicionalnih pučkih igrokaza i modernog izraza.

Od osamdesetak predstava što ih je režirao u našim pozorištima širom zemlje, valja posebno izdvojiti režiju *Prozivke za večnost* Dimitrija Tadića u izvođenju Narodnog pozorišta „Joakim Vujić“ u Kragujevcu, za koju je 1972. godine dobio Sterijinu nagradu.

Zapažen uspeh Boda Marković postiže postavljajući, 1977. godine, u Beogradskom dramskom pozorištu, *Ćutnje Slobodana Radenika* – po romanu Ćutnje Oskara Daviča, koji je dramatizovao Miodrag Ilić. Uopšte, kao reditelj u pozorištu Boda Marković nije mogao odoleti izazovima modernog i svoje semele zamisli u najvećoj meri ostvarivao je režirajući savremeni repertoar.

Boda Marković od 1960. godine deluje kao reditelj i urednik Dramskoga programa Radio Beograda. Općinen važnošću zvuka u ljudskom životu, sa istančanim sluhom, ali i s velikim književnim znanjem i muzičkim obrazovanjem, režirao je više od 360 radio-dramskih emisija svih žanrova, ispoljivši vanrednu analitičnost i smisao za govornu prezentaciju naj-složenijih tekstova i maštovitost pri rafinovanom oblikovanju zvučnih slika. Za njega je umetničko delovanje u Radio Beogradu bio vid neprekidnoga i neobično dinamičnoga angažmana u traganju za savršenim radiofonskim izrazom. Smatrao je zvuk kao permanentan vid aktivnosti, kao pretnju mirovanju. Nije zanemarivao ni tišinu, koju je, u svojim teorijskim razlaganjima, smatrao ne samo za protok vremena bez zvuka već i kao subjektivno doživljeni „beli prostor“ za slušaoca, koji može imati određenu dramaturšku funkciju.

Na radiju Boda Marković je režirao uglavnom veliki repertoar – počev od antičkih tragedija i Šekspira, pa do dela savremenih pisaca, najčešće primenjujući Kulundžićev postupak zasnovan na teoriji govornih infleksija. Taj metod bio je neobično prikladan za glumu

pred mikrofonom i zato su Markovićeve režije bile uvek u znaku nepogrešivih govornih intonacija svih glumaca, koje je birao sa istančanim poznavanjem njihovih predispozicija i mogućnosti. I uspesi nisu izostajali. Za radio dramu Đorđa Lebovića *Traganje po pepelu* dobio je 1985. godine najviše medunarodno priznanje „Prix Italia“. Za radiofonsko stvaranje dobitnik je Oktobarske nagrade 1992. godine, kao i dve nagrade na Festivalu dokumentarne radiofonije u Beogradu (1986. i 1989). Kao radiofonski stvaralač negovao je sve žanrove. Posebno atraktivne su njegove emisije (samostalne ili u koautorstvu) *Moć govora*, *Prtko*, *Odlazak od pesme* i, kao vrhunac, *Liturgija za jednu običnu ženu* u seriji „Radionica zvuka“, koju je više godina uređivao značački i sa velikim afinitetom. U domenu dokumentarne radio drame autor je nekoliko sjajnih ostvarenja, od kojih se ističe *Veče u Pomazu kod Ignjata Čobana* (1980) – o životu srpske nacionalne manjine u Madarskoj. Svojom umetničkom delatnošću Boda Marković dao je trajno obeležje Dramskom programu Radio Beograda, koje će uvek biti podsticaj za nova i smela maštanja rečima i zvukom.

Nezaobilazan deo umetničkoga delovanja Bode Markovića bilo je i scenariističko oblikovanje i režiranje prigodnih programa i priredaba, koje je on znao da izdigne iznad uobičajenoga nivoa i liši konvencionalnosti. Jedna od takvih manifestacija, posvećena herojskim podvizima srpske vojske u Prvom svetskom ratu, zbila se u Narodnom pozorištu u Beogradu, dve ili tri godine pre njegove smrti. Dosledan sebi, na toj svečanoj akademiji program je zasnovao na multimedijalnosti, koristeći umetničku reč, muziku i video-projekcije dokumenata i fotosa.

Bio je veoma aktivan kao predsednik Srpsko-armenskog i Srpsko-gruzijskog društva. U sudbonosnim godinama tokom poslednje decenije XX veka aktivno je sudelovao u organizovanju podrške, prikupljanju i dopremanju pomoći narodu Kninske Krajine.

RAŠKO V. JOVANOVIĆ



DANILO LAZOVIĆ (1951 - 2006)

Uzbuđljivu predstavu *Gorski vijenac* u Narodnom pozorištu 1980. godine, a u režiji Vide Ognjenović, svojom ulogom Vladike Rada obeležio je Danilo Lazović. Sećam se da su Borislav Mihajlović Mihiz i Matija Bećković bili prosto očarani ekspresivnošću novog darovitog glumca. I tako, već na samom početku, Danilo je osvojio poštovanje i simpatije gledalaca i pozorišnih autoriteta.

Radeći sa Danilom, zavolela sam ga kao mlađeg kolegu, gotovo kao brata, jer sam mu kao umetniku i čoveku bezgranično verovala, i, često, sve bezrezervno oprštala... Njegova izrazito lepa scenska pojava, plemenita gluma, izvanredan osećanje za izgovoren stih, veliko poznavanje svetske, a naročito naše književne baštine, u svima nama budili su poštovanje i divljenje...

Kada smo se istovremeno bavili sasvim slučajno, M. Bulgakovom i njegovim romanom – tajnom – simbolom *Majstor i Margarita*, kroz istoimeni film, a potom i predstavom Narodnog pozorišta, ostali smo oboje uskraćeni za potpuni doživljaj velikog dela. Tada sam osetila u Danilu nemiran, kreativni duh umetnika koji intenzivno i nepomirljivo traga za dubljim slojevima dramske umetnosti...

Tokom mnogih godina našeg zajedničkog rada u pozorištu, na filmu i televiziji, zausavljam se na zvezdanim trenucima predstave *Nastasja Filipovna* u Narodnom pozorištu. Jedinstvena adaptacija Andžeja Vajde velikog dela F. M. Dostojevskog, u promišljenoj režiji Mire Erceg, sa neponovljivom Jelenom Šantić i brijanantnim Predragom Ejdušom! Stvorili su predstavu sezone 1985/86. godine. Danilo je igrao Rogozina i bio toliko sugestivan u scenama sa Ejdušom (Miškin), da sam gledajući tu predstavu (a nijednu nisam propustila!), imala osećanje neke nevidene teskobe i užasa koje su njih dvojica isijavali sa scene... Danilo je insistirao na velikim krilima od perja za scenu ubistva. Neodljivo sam sledila Danilove ideje i u drugim pred-

stavama, jer je on bio od one vrste glumaca koji su svojom umetničkom intuićijom uvek išli neutabanim stazama, jer on je uvek "osećao i znao" rešenje svog lika. Sve što je bilo dekorativno i suvišno nije se vezivalo za njegovu ličnost i on je to nepogrešivo osećao...

A onda su došli i trenuci krize u umetniku kakav je bio Danilo. Čestit i neobuzdanog temperamenta, sklon da ne prašta ni drugima ni sebi, napušta pozorišnu scenu, prekida svoj stvaralački put u teatru, posvećuje se sebi i svojoj porodici: odanoj Branki i deci Jeleni, Vuku, Mileni i Milošu. U svom gostoljubivom domu na živopisnoj Avali pokušaće da nađe novu snagu za svoja dalja umetnička pregnuća. Našao je nove izazove na filmu i televiziji, i sa njemu svojstvenim žarom ostvario je niz upečatljivih likova naših savremenih ljudi, koje je zahvalna široka publika sa velikim simpatijama prihvatala...

Danilo Lazović je uvek želeo nešto novo, i zato se angažovao na poslovima kulturnog poslenika u Banjaluci i nastojao da bude koristan kao pokretač kulturnih tokova u Republici Srpskoj... Imao je kao glumac još mnogo novih planova i želja, ali iznenadna smrt u 55-oj godini, zaustavila ga je i omela da svoje umetničko i životno delo zaokruži do kraja.

Ispraćaj na groblju pretvorio se u izuzetno veliki skup prijatelja, kolega i poštovalaca rasnog umetnika Danila Lazovića. Reči oproštaja i priznanja izgovorili su Danilovi prijatelji Ranko Đinović, Boško Vujačić i vladika crnogorsko-primorski Arhofilohije Radović.

LJILJANA DRAGOVIĆ



ISPUNIO SAM SVOJ ŽIVOT

SA BRANISLAVOM – CIGOM JERINIĆEM,
U MUZEJU, 21. FEBRUARA 2000.*

IN MEMORIAM

103

FELIKS PAŠIĆ: Večeras razgovaram sa Branislavom Jerinićem, glumcem. Branislav Jerinić – Ciga. Da razjasnimo prvo to: otkud Ciga?

BRANISLAV JERINIĆ: Posle oslobođenja Kragujevca – rođen sam u Kragujevcu, tamo sam završio osnovnu i srednju školu – formirano je neko malo dečije amatersko pozorište koje je pratilo vojsku po oslobođenim selima. Meni je, kao desetogodišnjaku, zapalo da igram u skeću *Ciganin na straži*. Igrao sam Ciganina. Posle, u školi, drugovi su počeli da me zovu „Ciga“, „Ciga“... Ja sam se ljutio, tukao sam se, i zbog toga sam ostao Ciga. Da sam čutao, možda ne bih.

FP: Kako te je majka zvala?

BJ: Majka me je zvala Bane, svi u porodici me zovu Bane, ali sada mi je nezgodno kad me neko pozove po imenu. Kad me neko pozove po imenu, kao da se ljuti na mene: Branislave! A ovako – Ciga. Toliko godina je prošlo, i ostalo je – Ciga.

FP: A tvoja supruga Slavka, kako te je zvala?

BJ: Ona me je zvala Branislave.

FP: Ima mnogo glumaca iz Kragujevca.

BJ: Pa bilo ih je, i sada dolazi u Beograd, u školu, dosta mladih Kragujevčana. Valjda je u pitanju tradi-

cija, jer u Kragujevcu je najstarije pozorište u Srbiji. Sada se zove „Joakim Vujić”. Mislim da je od, recimo, generacije Mije Aleksića, preko generacije Ljube Tadića, pa do moje generacije, najviše uticala na nas profesor književnosti Branka Ranković. Ona je obožavala pozorište, i van programa držala nam je predavanja o dramskoj literaturi koja u to vreme nije bila toliko cijenjena u školskom štivu – sem klasičnih pisaca, kao što su Šekspir, Laza Kostić, Đura Jakšić, Branislav Nušić... Međutim, ona nam je otkrivala neka nova dela koja smo mi čitali, upućivala nas je na amaterski rad u dramskim sekcijama, tražila da obavezno gledamo pozorišne predstave. Tako je ona tolike generacije gotovo „ugurala” u pozorište, izazvala je u nama želju da se bavimo pozorištem.

FP: Vaša gimnazija je u susedstvu sa pozorištem?

BJ: Zgrada do zgrade. Nekada je tu bila nekakva taraba koja se kasnije srušila, pa smo, kad je lepo vreme, iz jednog u drugo dvorište mogli da vidimo glumce. Kada bi bilo sunčano vreme, oni su u dvorištu držali svoje čitaće probe... Otvori se pozorište tamo где je bio ulaz za dekor i – zapahne te miris šminke, farbe, boje, dekora, tako jak miris kao da ga fizički udišeš! To je nešto što, nažalost, više ne osećam. I tužan sam što ga više ne osećam, iako živim u pozorištu.

FP: Zašto?

BJ: Pa, valjda zato što toliko dugo traje, pa nestane.

FP: Iz tvojih priča pokušao sam da zamislim gde je bila ta vaša porodična kuća u Kragujevcu. U tvojim pričama ona deluje vrlo idilično.

BJ: Moja kuća je bila u kraju koji se zove Pivara, a to je poviše bivšeg Vojno-tehničkog zavoda koji se danas zove „Zastava”. Tu je bilo neko brdo, sada je park, i odmah tu, na kosini, bila je kuća moga oca, naša kuća, i kuća očevog brata, kuća do kuće.

FP: Otac je bio oružar?

BJ: Ne, otac je bio puškar, stric je bio tobdžija; to su bili prvi topovi koji su se ručno proizvodili. Sa te

padine smo mogli da vidimo dobar deo Kragujevca, naročito taj Vojno-tehnički zavod.

FP: Kako je izgledala kuća?

BJ: Kuća je u to vreme meni izgledala strašno velika, i dvorište mi je izgledalo ogromno, sa voćem raznim, izgledalo mi je kao fudbalsko igralište. Kuća je bila na sprat: dole kujna, gore dve sobe. Nemci su je srušili. Sad je tu druga kuća. Kada sam pre dve-tri godine bio u Kragujevcu, obišao sam moje nekadašnje dvorište. Shvatio sam da je ono bilo ogromno samo iz moje dečije perspektive.

FP: A okolo cveće...

BJ: Okolo cveće. Provo bašta, pa onda vinski podrum i pušnica. Kad se sakupi društvo, moj brat Pantelija dobije zadatak da donese dva bokala, jedan sa crnim, drugi sa belim vinom, a ja sam bio zadužen da sečem prštu, kobasicu i slaninu iz pušnice. To je nama, deci, bilo veliko zadovoljstvo.

FP: Otac je stradao četrdeset prve.

BJ: On je poginuo 1941, pri ulasku Nemaca u Kragujevac.

FP: A majka?

BJ: Majka mi je umrla pre dve godine.

FP: Ona vas je podigla?

BJ: Ona je ostala sama kao mlada žena, jako mlađa, nije se udala, nego nas je školovala. Umela je da šije...

FP: Na „singerici”?

BJ: Jeste, ta „singerica” još postoji, sad je kod moga sina. Imam običaj da kažem: te dve njene noge su nas ishranile!

FP: Kako je majka gledala na to što si odlučio da postaneš glumac?

BJ: U prvo vreme nije dobro gledala, iako je računala da su glumci srećni, ali da je pravna služba nešto

u šta treba uložiti novac. Međutim, posle se „okrenula”: kako su prolazile godine, bilo joj je jako priyatno.

FP: Je li dolazila na predstave?

BJ: Kad je mogla, kad je fizički bila spremna, dolazila je.

FP: I šta ti je govorila?

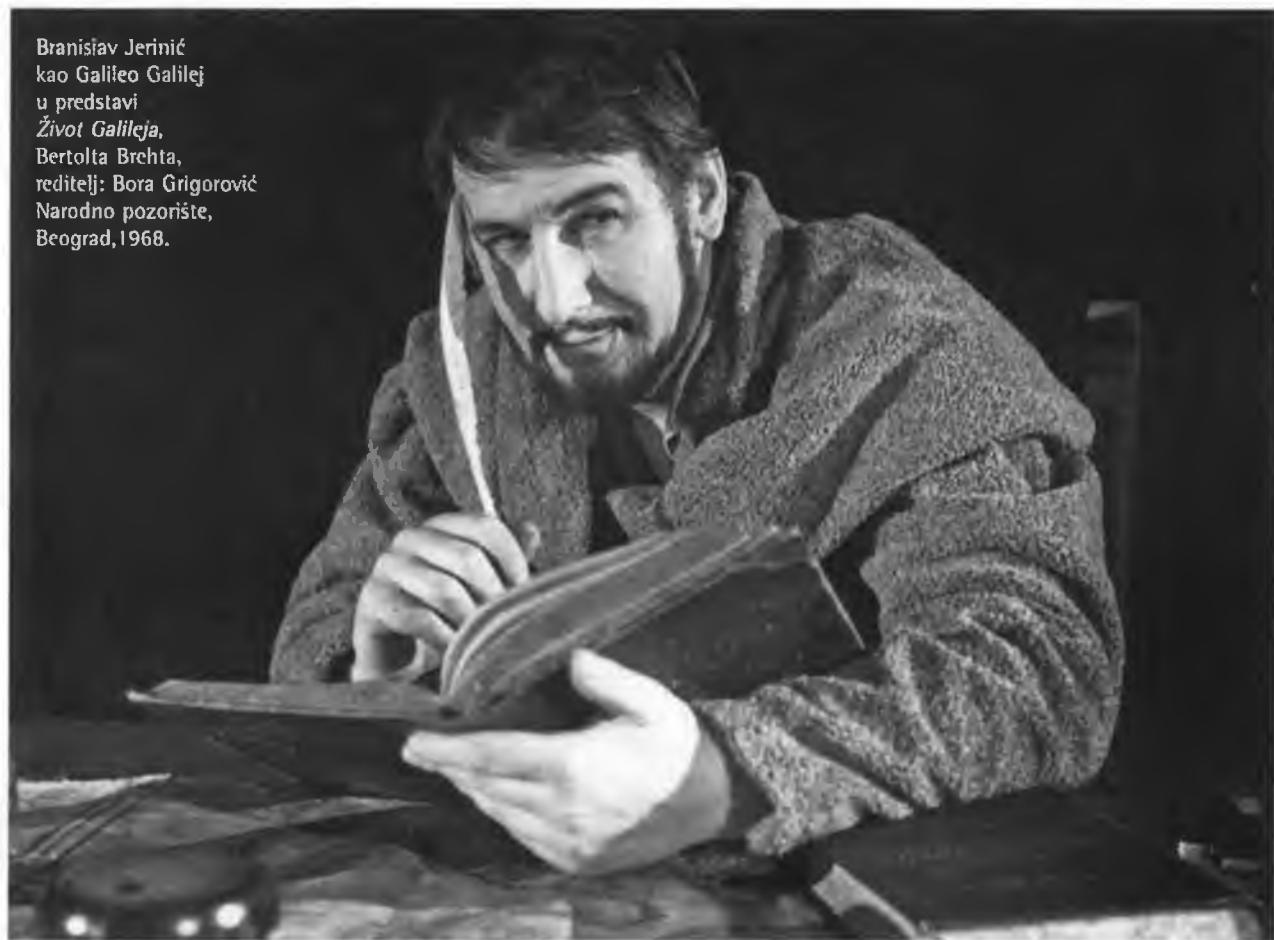
BJ: Nikad nije govorila da li joj se dopalo ili nije. Ćutala je uvek posle predstave. Posle njene smrti otkrio sam da je sekla kritike iz novina, fotografije. Čuvala je

to, nije mi pokazivala. Ta patrijahačna žena – živila je 93 godine – bila je i žena i muško, tvrda žena, nije emocije pokazivala.

FP: Kažu naučnici da čovek sve što sazna sazna negde do svoje desete, dvanaeste godine, posle samo slavi iskustva...

BJ: Verovatno... Video sam u tim godinama svašta: leševe, bombardovanja – doživeo sam nekoliko bombardovanja – hapšenja, streljanja. Moja baba je posle

Branislav Jerinić
kao Galileo Galilej
u predstavi
Život Galileja,
Bertolta Brehta,
reditelj: Bora Grigorović
Narodno pozorište,
Beograd, 1968.



streljanja u Kragujevcu spasla jednog čoveka. Jadnik je ležao u lokvi krví, svi su mislili da je mrtav, a bio je po-goden samo u uvo, na sreću. Ona je našla njega, tražeći svoga muža.

FP: Gde si ti bio 21. oktobra?

BJ: Ja sam bio u Kragujevcu. Otac mi je već bio poginuo. Sutradan, ne... posle tri dana su mi minirali kuću, jer je navodno sa tih prozora pucano u nemačke stražarnice. Ko je mogao da puca?! U kući su bili samo majka moga oca, moja majka, stric, koji je u to vreme imao 68 godina, i mi, deca.

FP: Za tvoju generaciju kažu da je nesrećna generacija. Misliš li tako?

BJ: Ne bih rekao. Jeste bila muka, svašta se doživelo, slabo se živilo, ja sam bio koža i kost, sve do svoje trideset i neke godine imao sam 60 kilograma. Međutim, mladost je mladost. Kad sve prode, svega se sećate sa nostalgijom, toplinom. Ima u čoveku neke odbrane. Ipak ste se družili sa društvom s kojim ste hteli, videli ste nešto što drugi nisu videli, doživeli ste nešto što drugi nisu doživeli. Kad gledam ovu generaciju koja je doživela bombardovanje, shvatam da i nije neka velika razlika, naročito mislim na one koji su izgubili svoje najbliže. Neke velike razlike tu nema. Drugačiji je samo zbir iskustava. Moj deda, koji je bio Solunac, sećao se samo lepih stvari iz rata. Nikad nije htio da nam priča strašne, krvave stvari, sećao se samo lepih. Imao se utisak da je njemu taj rat bio dobar, a nije. Devet godina on nije video kuću, od Balkanskog do Prvog svetskog rata. Nemoguće da mu je bilo lako. Ali je to jedan deo njegovog života koji je bio krvav, koji je bio strašan, ali njegov.

FP: Mira Stupica, otprilike kao tvoj deda, kaže za glumce isto to: da se sećaju samo lepih stvari u svojoj karijeri, a one ružne brišu.

BJ: To je, valjda, neka odbrana, u većini slučajeva. Ali, sećaju se glumci i ružnih stvari. Glumac se uvek seti, naročito se seti neuspeha, svaki glumac koji objektivno ume da razmišlja. Posle premijere – tapšanje,

čestitanje, pa se nešto popije, pa se sedi u društvu, a kada se vratiš kući, ugasiš svetlo, legneš, pokrene se taj točak prokleti koji ti ne da mira, znaš dokle si došao, znaš da si grešio, ali da li si otišao pogrešnim putem, ili si u suštini duboko zašao... E sad, da bi nastavio dalje, moraš to malo da odvojiš, da skloniš od sebe, da bi opet mogao da se baviš tim poslom, Jer, ako bi to toliko primao k srcu, ugroazio bi samoga sebe.

FP: Jesi si li uvek mogao sebi da kažeš: E, ovde sam omanuo!

BJ: Pa, mogao sam. Mogu i sada.

FP: I kako se osećaš posle tog saznanja?

BJ: Krivo mi je, ljut sam na sebe, zato što sam omanuo, zato što nisam bio spremjan, bio sam suviše opušten, bio sam siguran, znači prepotentan. Znam da tako ne treba, ali sam, opet, uradio. U tim slučajevima

Branislav Jerinić i Miroslav Petrović
u predstavi *Period prilagođavanja* Tenesi Vilijamsa,
Narodno pozorište, Beograd, 1961.



sam omanuo. Kada počinješ kao da ništa ne znaš, onda se dolazi do nekog rezultata. A ovako, kao siguran si, znaš, leži ti karakter, lik, i onda – omaneš, ili u detalju, ili u sitnicama, ili u celini.

FP: »Romantičan i povučen u sebe«. Tako piše u jednoj skici za lik Branislava Jerinića. Koliko to odgovara istini?

BJ: Pošto mi postavljaš pitanja, moram da pričam, inače nisam pričalica. Ja sam veliki čutolog. Možda je to mana, a možda je i kvalitet. O tome nisam razmišljao, ali sam veliki čutolog. Retko i u društvu preterano pričam, više posmatram, gledam i uživam, ne učestvujem mnogo. Sem u nekim retkim časovima, ako se pojavi inspiracija u vidu vina ili vinjaka, ali ni onda nisam pričalica.

FP: Kad si igrao u Davičovoj *Pesmi Đordja*, revolucionara, rekao si: „Ličnost najблиža mom karakteru, ličnost koja na prvi pogled može delovati suvo, sirovo, grubo, a koja pod tim spoljnim obeležjima sakriva toplinu i nežnost.“ Pa onda, kada si igrao Džordža u *Periodu prilagođavanja* Vilijamsovom: „Džordž se pretvara da je iskusan i ovejan ljubavnik, a u stvari je čedan i bojažljiv.“ To si ti?

BJ: Ne u bukvalnom smislu, ali otprilike – tu sam... Ostaju neke posledice onoga o čemu smo malopre pričali: rat, bombardovanje, onda Kragujevac, provincija, pa sudar sa velikom sredinom kao što je Beograd. Živeo sam u Kragujevcu i po raznim selima i onda, sa 18 godina, dolazim u Beograd. Prvi put dolazim u jedan veliki grad. Javlja se neka vrsta kompleksa od tog grada, od ljudi iz Beograda, strah da će vas povrediti. Nisam dobro govorio; govorio sam sa kragujevačkim akcentom. Znači, uočljiv sam bio odmah. Onda, u mojoj klasi većinom su bili ljudi iz Beograda.

FP: Ko je bio u tvojoj klasi?

BJ: Moja klasa je bila: Dragan Laković, Paja Minčić, Ljiljana Kontić, Slavka Jerinić...

FP: Nije Slavka Jerinić nego...

BJ: Slavka Ružićić... Oni su svi iz Beograda. I onda se u meni razvio taj neki gard, unutrašnji...

FP: Je li bio plodotvoran?

BJ: Pa nije, jer sam zauzimao takav stav da sam bio prilično neprijatan, tako da sam utvrdio, prvo, da ovi ljudi iz Beograda ne obraćaju pažnju odakle sam ja, da u klasi moramo da živimo zajedno, zajedno da radimo, jedinstvo klase mora da postoji. Drugo, vidim da su to prijatni ljudi. Treće, već sam počeo u klasi da budem među prvima, pa čak možda i prvi. Onda je to osećanje nestalo, odjednom. Znači, i sredina i grad te uzmu pod svoje, sve je čisto i otvoreno, bez zadnjih misli.

FP: Pričao mi je Zoran Radmilović o tom osećanju provincialca u Beogradu. Zapravo se, kaže, prvi put osetio kao građanin ovog grada onda kada je dobio svoj stan.

BJ: Ima tu istine. Ja sam kasno dobio stan, ali sam ga dobio. Devet godina sam živeo – ja sam se udao zapravo – živeo sam sa roditeljima moje žene.

FP: Dobro si se „udao“?

BJ: Da, stvarno sam se dobro „udao“. Imao sam taštu i tasta, izvrsne, kvalitetne ljudе. Lepo smo živeli, iako je bilo tesno. Stan je bio mali. Posle devet godina dobio sam stan. Do te godine nisam imao ni kupatilo, nego pranje kao u Kragujevcu: odnekle donekle.

FP: Petkom?

BJ: Kako ko stigne na red.

FP: Kojih se saveta majčinih sećaš?

BJ: Nije ona meni davala neke savete, sem onoga osnovnog: „Uči, uči, uči!“ Drugih saveta nije bilo. Ona je uticala više primerom, svojim stavom, svojom čvrstином, svojom upornošću, svojim znanjem, u krajnjoj liniji. To je žena koja je svašta znala. Ona je, što kaže David Albahari kad priča o svojoj majci, a to je tačno slika moje majke, ona je mogla da zapali vatru, da iz šporeta žar prenese u spavaću sobu, umela je da štrika, da plete, da veze, umela je da šije, da zakrpi čarapu,

umela je da kuva, da pravi džemove, da pravi zimnicu – jedino nije umela da kolje svinju. To sam morao ja.

FP: Radio si to?

BJ: Radio sam. Morao sam i to da naučim.

FP: Osim što umeš da glumiš, umeš i da slikаш. Ti si, u stvari, neostvareni slikar.

BJ: Jeste, neostvareni slikar. To je bila jedna ljubav od početka. Počeo sam da žvrljam kao dete od četiri godine, a pošto nismo imali papira, ja sam žvrljao po poleđini raznih fotografija, dok je toga bilo, a kad nije bilo, žvrljao sam po zidovima. E, kada sam pošao u prvi razred osnovne škole, dali su me kod jednog profesora, slikara Lazarevića starog, da radim kod njega, da učim, da me on podučava. Proveo sam jedno vreme u njegovom ateljeu. Bio sam zaokupljen slikarstvom. Ono što znam, tu sam naučio. Kasnije, kada me je udario onaj miris šminke i boje, prešao sam na drugu stranu.

FP: Kad si počeo sa karikaturama?

BJ: U Beogradu. U Beogradu sam počeo. „Jež“ je nekoliko puta štampao moje karikature. Ali, onda je dolazio posao sve veći i veći u pozorištu, pa sam karikaturu zapostavio. Bio je Ljubiša Manojlović urednik „Ježa“, a on je bio dobar prijatelj Raše Plaovića. Raša je znao sve moje karikature, odneo ih je kod njega, Manojlović je rekao: neka mali donese karikaturu koja je aktuelna, duhovita. To je stvarno veliki posao, da nadeš ideju. Crtanje nije problem... Kasnije sam pravio maske u pozorištu.

FP: Taj smisao da karikaraš ljudе, da li ti to pomaže u opservacijama likova koje praviš, da im izoštriš neke crte?

BJ: Pomaže. To je možda moja najveća vrednost: sposobnost da vidim, da primetim, da ono što je karakteristično kod nekog čoveka iznesem. Sve vizuelno pamtim. Ako prvi put pročitam neki tekst, već otprilike znam kako lik treba da izgleda. Režiseru čak nacrtam kako treba da se obučem. Sve to mi mnogo koristi.

FP: Pričao mi je Ljubiša Jovanović kako je za ulogu Džeka Bojla u Junoni i paunu „ukrao“ jednog čoveka iz „Sunca“, iz kafane, njegov hod. „Kradeš“ li i ti iz života?

BJ: Moram. To se povezuje sa onim zašto sam čutolog. Više volim da posmatram, više volim da gledam, da slušam, da čujem, da vidim. Postoji bezbroj raznih „slučajeva“ koji ostaju negde u nekoj fioci u mozgu. Dovoljno je da uočim način hoda, gest, kako neki čovek gleda, da l' škilji na jedno oko... to se negde zabeleži i, kada treba, javi se u glavi. Sve je iz života, najviše iz života. Pošto predajem glumu na Univerzitetu „Braća Karić“, ja svoju decu na prvoj godini učim, a to je jedan od najvažnijih predmeta, da zapažaju. Postoje vežbe za to. Ljudi ne zapažaju, ljudi prolaze, ne znaju, recimo, koju je nogu digao konj, desnu ili levu...

FP: Koju?

BJ: Ja pitam tebe... Koliko ova zgrada ima spratova? Ideš ulicom, bolje je da o tome razmišљaš nego da mučiš glavu nekim drugim, teškim pitanjima. Niko ne pogleda one stare, divne balkone. Niko ne gleda gore. Svi gledaju dole, valjda očekuju da nadu pare. Niko neće da pogleda gore. Razgovaraš sa čovekom, kaže: Pazi, juče ovo drveće nije cvetalo, a sad je, pogledaj, procvetalo! Pa, nije moglo da procveta za pet minuta! Ljudi ne posmatraju, a za glumce je posmatranje osnova.

FP: Sećaš li se neke uloge za koju si „kupio“ lik iz života?

BJ: Sećam se. To je *Obožavana Julija*. Juliju je igrala Nevenka Urbanova. Ja sam bio mlad glumac, igrao sam njenog inspicijenta. Nisam „uzeo“ našeg inspicijenta, ali sam „uzeo“ Vladimira Ždrinskog. On je bio još scenograf u radnom odnosu. Od njega sam „uzeo“. Bio je jako zanimljiv: kako hoda, kako priča. Brzo priča, a sa ruskim akcentom. To je, bogami, jedan kritičar primetio i zabeležio, nije mu se dopalo. Smatrao je da je to imitacija. Možda je i u pravu.

FP: *Obožavana Julija*, moglo bi se reći obožavana Nevenka Urbanova, je li tako?

BJ: Jeste, jeste.

FP: Kakva je glumica bila Nevenka Urbanova?

BJ: Moderna glumica, i u današnjem smislu te reči. Ona je stara škola, ali škola koja je znala šta je scena, šta je pokret, šta je Narodno pozorište, šta je velika scena, šta je veliko gledalište. Ništa tu nema sitno, malo, sve je krupno, u velikim blokovima, ali s velikom intimom, s velikom strašću. Ona je strastvena žena, strastvena glumica, i toga se nije stidela, strastvena u jednoj briljantnoj meri, bez preterivanja. Onda, sjajna partnerka. Ona ti, kao i Mira Stupica, ne da da zadre-

maš; ako si joj partner, ona te gleda mirno u oči; tu sve mora da bude u jednom ritmu životnom, s puno strasti, s puno ekspresije. Nevenka Urbanova je jedna od najekspresivnijih glumica koje ja znam. Inače je dobar čovek, jako pametna, obrazovana žena, piše mnogo lepo, zna jezike, svetska žena, uvek elegantno obučena.

FP: Je li bila lepa?

BJ: Pa, ona je bila sjajno građena, za glavu se baš ne može reći da je... takav mi se činio utisak. Ali, ona je bila žena, ona je bila žensko, tako da je tu lepota možda i nebitna. Slobodno se može reći da je lepa,

Pavle Minčić, Ljuba Kovačević,
Milena Dapčević, Branislav Jerinić i Petar Baničević
u predstavi *Komandant Sajler B. M. Mihiza*, Narodno pozorište, Beograd, 1967.



ekspresivna. To su te ličnosti... Recimo, sedimo u restoranu koji je prepun, niko ne obraća pažnju na to ko ulazi, ko izlazi, odjedanput se ceo restoran okreće i pogleda – ulazi Nevenka. Ona nosi neki magnetizam i ti, hteo ne hteo, moraš da je primetiš. Ušla je ličnost! Nije to samo kod nje nego kod svih pravih ličnosti.

FP: Jesi li ih mnogo sretao u pozorištu?

BJ: Ne, ne.

FP: Rašu, recimo...

BJ: Raša je pokušavao da se sakrije, ali time se otkriva više. I, to je jedan odličan sistem glume: ne prikazati se nego se sakrivati. Sakrivaš se, a u stvari se otkriješ. Onaj ko te gleda on te razume.

FP: S Rašom si bio vrlo vezan, on ti je i kum...

BJ: Jeste.

Suzana Petričević i Branislav Jerinić
u predstavi *Koštanac Bore Stankovića*,
Narodno pozorište, Beograd, 1984.



FP: Je li se prema tebi odnosio pokroviteljski ili je bio kritičan?

BJ: On je uvek bio kritičan. Teško da kaže: U redu. Nego: Moglo je, kume, ali moglo je i bolje. Pošto mi je bio profesor, on je zadržao taj odnos do kraja, ne zato što mu je bilo teško da kaže „dobro je“ nego zato što je stvarno uvek mislio da može bolje. On je bio kritičan prema sebi, zašto ne bi bio i prema meni. To je jedan od glumaca koje ja znam, i to velikih glumaca, koji se nije stideo javno da kaže: „To nisam dobro igrao. E, kada bih sada mogao!“ Ali, to je ta nesreća: neke uloge možete igrati samo kad ste mлади. Životno iskušto je osnova glume, ali kad steknete to iskustvo, vi više niste mлади... Pored efemernosti glume, to je još jedna nesreća. To su jedine dve nesreće u glumi. A inače, gluma je lepa stvar, jer je igra. Kažu: glumci su kao deca. Ne, nismo mi infantilni kao deca nego smo razumnici kao deca, igramo se kao deca. Nema nijednog čoveka, makar imao devedeset godina, kome ne fali igra. Posmatrao sam na Tašmajdanu dedu i babu koji su se šetali i s takvom tugom gledali praznu ljunjašku da su je sami gurali, a ona prazna! Pomislim: kako bi oni voleli da se popnu i zaljujaju još jedanput! E, to im omogućava pozorište. U pozorištu se i oni igraju: mi se igramo na sceni i, ako mi njima bacimo loptu, oni je prihvataju i nama je vrate, i tu se zatvara krug. Predstava ne može da živi bez ta dva glavna aktera, a to su glumac i gledalac. Kada se to spoji, to je igra koja se zove pozorište. Najaktivniji partner glumcu je publika, aktivniji od partnera.

FP: Kada se večeras popneš na tu ljunjašku koja se zove predstava, da li još, i u ovim godinama, osećaš tu radost igre?

BJ: Još. Pre predstave – moram da prizam, da ne bih lagao – ne igra mi se. Zasićen sam. Ali kako počne predstava... Kao trkački konj: čim ga vežu, on počne da igra. Tako i ja: čim obučem kostim – gotovo. Seo si na ljunjašku i osećaš se prijatno. To su najlepši trenuci. Jer, pozorište je čudo. Ne postoji bol, to je valjda zbog koncentracije: boli vas zub, uđete na scenu,

ne boli vas zub. Izadete sa scene, zub vas boli. Svi bo-lovi nestanu kad ste na sceni.

FP: Malopre si pomenuo stid. Da li, kao većina glumaca, osećaš stid od tog javnog pokazivanja, otkri-vanja na sceni?

BJ: Ja mislim da sam i sada još stidljiv čovek. De-vedest posto glumaca su stidljivi. Što se oni prikazuju da su drugojačiji, to je baš dokaz da su stidljivi. To je neka njihova odbrana. Mislim da glumci većinom idu iz te svoje stidljivosti, ali ne da se pokažu. To sam ja kao mlad glumac mislio: Šta će meni sve ovo, pa ja **nisam žena da se pokazujem!** Međutim, otkrije se da nije stvar u pokazivanju nego baš u sakrivanju, u moći da sakriješ svoj stid. I onda otkriješ svoju pravu ličnost. Jer, ipak mi baratamo samo svojom ličnošću. Mi igramo druge ljude, druge karaktere, ali sve preko našeg organizma, mojih nogu, moga glasa, mojih očiju, mojih ruku, mojih osećanja; ona su moja, ja ih samo dajem tom čoveku, ja njega iživim, od parčeta hartije, od neke kucane stranice, ja mu udahнем život. To su moja osećanja. Ako se smejem, smejem se ja, ako pla-čem, plačem ja, a to, kao, radim u njegovo ime. Time sam savladao stid, pobedio sebe, i otkrio u sebi neka stanja, nešto što nisam mislio da posedujem.

FP: Šta biva sa svim tim likovima kad prođu kroz tvoj život? Zaboravljaš ih ili ih pakuješ u neke fioke?

BJ: Dobar deo se zaboravi, a dobar deo i ostane. Ne mislim o tekstu, od teksta ostane nekoliko rečenica, ali ostane u karakteru, u smislu, u ideji, u stavu tog lika. To poboljšava i moj karakter. Imam utisak, bar ja imam taj utisak, da sam bolji, da sam bolji kao čovek. Ranije, ili nisam bio tolerantan ili sam bio ovakav ili onakav. Postepeno, ne zbog starosti, nego baš zbog tih likova, i negativnih i pozitivnih, više znam i više upoznajem sebe. Glumac većito uči, do kraja života on uči, do kraja svog radnog života. Ili je ovo preten-ciozno što ja mislim, ili je istina. Ali ja verujem da je tako, i voleo bih da bude istina.

FP: Pripremajući se za ovaj razgovor, pravio sam

spisak tvojih uloga, i došao sam do 1986. godine. Evo, vidite koliko je to, to su gusti redovi: samo uloge u Na-rodnom. Za Petra Kralja, koji je bio moj sagovornik ovde prošlog meseca, kažu: da je bio žensko, bio bi rado-dajka. Zašto? Zato što ne zna da odbije. Bogami, po ovom spisku bi se reklo da je i Ciga tu negde blizu. Ima godina kad je igrao po šest-sedam uloga u jednoj se-zoni... Je li to, prosto, želja za igrom ili nalog patrija-halnog vaspitanja da se prihvati ono što je ponuđeno?

BJ: U početku je to, stvarno, bilo poštovanje pozorišta, zahvalnost pozorištu što me je angažovalo, a kasnije moje moralno saznanje: zašto, zbog čega ne bih igrao? Ne sviđa ti se uloga, pa pokušaj da ti se svi-di! Nisam se libio da jedno veče igram malu ulogu, a drugo veče glavnu ulogu. Nikad nisam odbijao ni malu ulogu. Igrati epizodu, to je jedno veliko zadovoljstvo.

FP: I uskakao si često...

BJ: I uskakao, naročito u mlađim danima. I sada sam uskočio umesto Žike Milenkovića u Beogradskom dramskom pozorištu. On je morao na operaciju, ja sam za pet dana spremio ulogu.

FP: Zamenio si i Ljubu Tadića?

BJ: Ljubu sam zamenio u *Glembajevima*, kao Ignjaca Glembaja, pa sam ga onda igrao 130 puta. Igrali smo pred Krležom kad smo gostovali u Zagrebu.

FP: Šta je rekao Krleža?

BJ: Ništa, pričao je, tako, malo o predstavi, po-hvalio nas je što ne govorimo agramerski.... Sećam se, vodio nas je na večeru, ja sam bio naručio kuhanji odo-jak, malo prase, to je njihov specijalitet. On pita što je ko naručio. Ja mu kažem. On kaže: »Bogami, Srbi iza-beru najbolje.«

FP: Nisi mnogo igrao Krležu?

BJ: Ne, samo sam 130 puta igrao u *Glembajevima*.

FP: Znam ko ti leži. Leži ti jedan naš južnjak, to voliš.

BJ: Bora! To je nešto što me vuče... Mirisi uopšte

mnogo znače za čoveka. Sve miriše. Sva sreća što me je moja profesorka Branka Ranković odmah bacila da radim u gimnazijskoj biblioteci, koja je bila jako dobra u Kragujevcu. Miris starih knjiga, to ostane, kao i miris cveća u bašti moje majke...

FP: Pamtiš taj miris?

BJ: Kako da ne! Majka je imala lepu baštu. Kad se noću vratim iz skitnje, voleo sam da sedim u njoj, osluškujem noćnu tišinu i gledam u nebo. Ili, otvorim prozor, stanem na prozor, u daljini laju kučići, miriše, lepo je do suza. Lavež pasa u daljinu i taj opojni miris cveća, mesečeve srebro... Kod Bore Stankovića ima najviše tog mirisa, mesečine, te nostalгије za pravim...

FP: Šta si sve igrao u Borinim komadima?

BJ: Prvo sam u *Koštani* igrao ciganskog kmeta, posle sam igrao Mitka, pa sam igrao Hadži Tomu, u *Nečistoj krvi* sam igrao Marka, i u *Jovči Jovču*. Kad se sve sabere, a te predstave su išle više od sto puta, znači da imam negde oko 400 predstava samo Bore Stankovića.

FP: Znaš li koliko si uloga odigrao?

BJ: Ne znam tačno. Negde oko sto, možda i više.

FP: Sećaš li se glumaca koje si gledao u detinjstvu, u Kragujevcu?

BJ: Sećam se. Svih se sećam. Iako sam prvi put gledao beogradsku predstavu na gostovanju u Kragujevcu. To je bila *Koštana*, sa Dobricom Milutinovićem. Dobrica je igrao Mitka, a Divna Đoković Koštanu. To je prva pozorišna predstava koju sam uopšte gledao. Gledao sam sve kragujevačke predstave. Bilo je to vreme sjajnih glumaca: Mika Naumović, Mija Aleksić, Dragomir Felba, Vasilije Pantelić, kasnije Ljuba Tadić, kasnije i ja. Kao amater, igrao sam u nekoliko profesionalnih predstava.

FP: Kakve si glumce u životu voleo, koji tip glumaca?

BJ: U principu volim glumce, samo da ne budu prepotentni i da ne budu egoisti.

FP: Zar to nije u prirodi glumca, da bude egoista?

BJ: Ima, ima i takvih. Ne baš veliki broj, ali zanimljiv broj. Imate mlađih glumaca – relativno mlađih glumaca, jer za mene su svi mlađi – koji završi savremenu školu, a onda igraju bez partnera, okreću se publici, ili te teraju da se ti okreneš njima, a publici da okreneš led. To su stari trikovi iz nekakvog teatra, bog te pita kada zaboravljeni. Ima takvih glumaca, čak i odličnih glumaca.

FP: Kad gledaš nekog glumca na sceni, i danas, pomisliš li: E, kada bih ja mogao ovako da odigram!

BJ: Znam da je odigrao daleko bolje nego što bih ja odigrao, to znam... Jedno vreme je Beograd mogao da gleda velike glumce iz sveta, kao što Lorens Olivije, kao što je Smoktunovski, kao što je Žerar Filip, kao što je Vilar, kao što je Pol Skofild. To je viša škola glume, oni, jednostavno, prave čudo. Prvi put sam gledao Lorenza Olivjea kao Titusa Andronikusa. Kako je on menjao masku, na skali od mlađeg čoveka sve do starosti, pa to je fantastično! Posle predstave zamolio sam da pogledam izbiiza kako je napravljena maska. Fenomenalno, kao slikarstvo! Dobro, to je majstorija šminke. Ali, kako je on glumački pratilo te svoje godine! U početku on ima čist glas, svoj glas, onda taj glas počinje da škripi, sve više i više... To je takva tehnika glasa, tehnika govora da on nije promukao ni za trenutak. Kasnije, kad nam se zahvaljavao posle predstave, imao je opet svoj, kristalni glas. Tehnika govora, postavka glasa, to je nešto što se kod nas mnogo ne ceni, a svuda u svetu se ceni. Gluma je, hteli mi ili ne hteli – što bi rekao Raša Plaović – ipak jedan zanat.

FP: U kakvom su odnosu talenat i zanat?

BJ: Bez dara se ne može, ne može da se dode do zanata. Dar je odskočna daska. A sve kasnije je škola, učenje. Moraš da savladaš bezbroj stvari. Mi smo, na primer, vaspitavani tako da muškarci ne plačem, ja to nisam mogao. Jednom prilikom, kad su mi se stvarno pojavile suze, bio sam presrećan čovek! Neki su se

smejali, ali ja sam bio srećan čovek, jer sam došao do saznanja da i to mogu. Nije to ono da se setiš nekog svog ličnog tužnog trenutka, pa da zaplačeš. Vreme na sceni nije vreme života, ceo jedan život je sažet u dva sata i svaka reakcija mora da bude brza. Dok se ja setim nekog svog tužnog trenutka, već je prošao voz.

FP: Kad produ ta dva sata, kad se spusti zavesa, je li gotovo sa predstavom?

BJ: Nije gotovo. Zato glumci ostaju u bifeu. Posle predstave se opet jedan sat priča. O čemu? O predstavi. Očigledno je potrebno da se u razgovoru osloboдиš nečega što ti se dopalo ili ti se nije dopalo, nečega što je bilo dobro ili nije bilo dobro. Mi glumci često volimo da kritikujemo i publiku: kao, danas smo bili uspešni, a publika nije bila dobra. Nema to veze.

Publika ne treba nas da pali, nego mi treba da palimo publiku. Ako mi nismo dobri, ni gledaoci ne mogu da budu dobri... Znam jednog jedinog glumca koji je odmah posle predstave odlazio kući. To je bio Milivoje Živanović. Ali, on je svoju ženu držao budnom tri sata. Nije joj dao da spava nego joj pričao o predstavi.

FP: Kad omaneš, je li te sramota?

BJ: Sramota me je da udem u bife, ali stegnem srce i trpim, pa udem.

FP: Kad pogledaš sve ovo, a ovo je tek delić tvojih uloga, šta to tebi u životu znači? Milan, Slavko Nešić, Galileo Galilej, Genadij Nesrećković, Kočkarjov, Mitke...

BJ: Mogu i sam da se pitam: Pa, šta mi to znači? Međutim, živeo sam sa njima, bio sam drugi, nisam bio

Branislav Jerinić i Mija Aleksić u predstavi *Šuma A. N. Ostrovskog*, Narodno pozorište, Beograd, 1969.



ja, negde sam video da može da bude i gore, negde sam video lepo i dobro. I u ovim kriznim vremenima mi se spasavamo time što živimo jedan drugi život, makar ta dva sata. A to je, opet, nekakva prednost.

FP: Možeš li da kažeš sebi da si svojom glumom ispunio svoj život?

BJ: Mogu. Mislim da sam svoj život ispunio.

FP: Da bismo ispunili ovo veče, imam običaj da zamolim gosta da kaže nešto što mu u tom času pada na pamet, što mu je milo.

BJ: Laku noć. Nisi to očekivao?... Reći ću jedan kraći monolog iz *Koštane*.

(Govori monolog Mitka: „Eh, Stambolke, Redžepovice, mori, žalna pesmo moja!...“)

Branislav – Ciga Jerinić preminuo je 28. juna 2006, u Beogradu. Umesto In memoriam, objavljujemo stenogram razgovora koji je sa glumcem u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, u okviru serije „Susreti sa pozorišnim stvaraocima”, vodio Feliks Pašić.

Rođen 1932. u Kragujevcu, Jerinić je ceo glumački radni vek proveo u beogradskom Narodnom pozorištu. Igrao je mnogo. Nije birao uloge, niti ih je odbijao. Odradio je veliki repertoar, domaći i strani, klasični i savremeni. Bio je, između ostalog, Alvaro u *Tetoviranoj ruži* Tenesija Vilijamsa, Grigorije Melehov u *Tihom Donu* Mihaila Šolohova, Galileo Galilej u Brehtovom *Životu Galileja*, Genadije Nesrcćković u *Šumi A. N. Ostrovskeg*, Kočkarjov u Gogoljevoj *Ženidbi*, Ignjac Glembaj u *Gospodi Glembajevima* Miroslava Krleže, Pontije Pilat u *Majstoru i Margariti* Mihaila Bulgakova, Sorin u Čehovljevom *Galebu*, Šekspirov *Magbet*, Kutuzov u *Ratu i miru* L. N. Tolstoja, Efraim Kebot u *Čežnji pod brestovima* Judžina O'Nila, Iguman Stefan u Njegoševom *Gorskom vijencu*, Fjodor Karamazov u *Braci Karamazovima* Do-

stojevskog, Kralj Milan Obrenović u *Konaku Miloša Crnjanskog*, Dulitl u *Šoovom Pigamlionu*.

Borisava Stankovića smatrao je svojim piscem. Igrao je u njegovim komadima sa posebnom ljubavlju i strašću.

Priroda je učinila da bude zreliji od svojih uloga i stariji od svoga uzrasta. Zato su mu u početku, u Narodnom pozorištu, dodeljivali uloge staraca. Birali su ga po glasu, a glas je trebalo saobraziti sa likom onih koji su ga nadmašivali po godinama. Savladao je i tu veštinu, ali i veštinu šminkanja. (Nekoliko godina je predavao šminku na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju.) Kao Staljin »šminkao« se čak četiri puta, dva puta na televiziji, dva puta u pozorištu. Što u pozorištu, što na televiziji, odigrao je čitavu povorku istorijskih ličnosti: Dragog Jovanovića, Miloša Obrenovića, Galileja, Vergilija, Geringa, Milana Obrenovića, Svetozara Miletića.

Godine 1990. dobio je nagradu koja nosi ime njegovog učitelja, Raše Plaovića, za uloge Tate Polita u Vilijamsovoj *Mački na usijanom limenom krovu* i Svetozara Miletića u drami *Je li bilo Kneževe večere?* Vide Ognjenović.

Igrao je sve dok su ga služile snage, dok ga od scene nije odvojila teška bolest.

Neostvaren mu je ostao jedan san: Falstaf u Šekspirovom *Henriju IV*.

PETAR BANIĆEVIĆ (1930-2006)

Igrao je uglavnom veoma složene uloge, poznate istorijske i literarne junake, zagonetnih karakternih osobina, ličnosti posuvraćene, teško dokučive, zatvorene u svoje kompleksne opsesije i naše ustaljene predrasude o njima. Otkrivaо nam ih je i tumačio tako da mnoge od njih pamtimо isključivo kroz tu njegovу majstorski proniknutu i opako zaumnu glumačku invokaciju.

Pogledamo li načas raznoliki skup njegovih uloga koje su različite toliko da ih, osim njegove glumačke ličnosti, međusobno ništa ne povezuje, videćemo koliko je svaka od njih bila i ostala dvostruko težak scenski zadatak. Valjalo se, u prvom redu, izboriti sa svim onim u književnom iskazu jedva nagoveštenim crtama dramskog lika koji svojom mnogočinu uvek pomalo izmiče konačnom rešenju, a zatim savladati šablonsko shvatanje publike o njemu, što takođe predstavlja svojevrsnu prepreku u scenskoj komunikaciji. Ozbiljan umetnik kakav jeste, Banićević se olivijeovski upuštao u raspravu i okršaj sa svim tim čudnim osobama koje je trebalo odigrati, nikad ih ne vukući nadole, na prvo površno shvatanje, već stremeći za njima u nepoznato i nedokučivo, tražeći načina da ih dosegne dubinom igre, a ne lagodnošću imitacije.

Svestan zamki koje nosi profesija predstavljanja, Petar Banićević je gradio svoj glumački habitus na principima bespoštedne analize svih detalja dramske radnje, okolnosti i ideja koji iz nje proizlaze, da bi, sklapajući ih u celinu, postigao vrhunsku slobodu i dijamantski izoštrenu britkost u obrisima zadatog i odigranog lika.

Bilo da je na scenu izlazio kao kraljević Hamlet, ili neki od junaka moderne engleske drame, a prvi ih je zaigrao na našim scenama, bilo kao Robespјer, ili Vojvoda Draško, Staljin, ili Volpone, Serebjakov, Polonije, ili Ilarion Ruvarac (za čije je tumačenje poneo Sterijinu



IN MEMORIAM

115

nagradu) svakad smo, gledajući ga u ulozi koju igra, pomislili da mu pristaje kao da je pisana upravo za njega, jer je Banićević svoje scensko nastupanje zamislio i ostvario kao put do perfekcije.

On je kao glumac u zahtevima podjednako rigorozan i prema sebi i prema predstavi u kojoj igra. Ne povlađuje čestom glumačkom iskušenju da isprobana i uspešna prilagođenja prenosi iz jednog lika u drugi, niti dozvoljava da se time služi režija, računajući na lakšu komunikaciju preko rampe. Publiku ceni, ali nastoji da je zaintrigira, izazove i ponuka na razmišljanje i sačešće, a ne da je zagolica i osvoji na prepad, iziskustva znajući da se takav teatarski doživljaj po pravilu zaboravlja spuštanjem zavese.

Verujem da mu nije bilo lako da se izbori za punu preciznost u svom scenskom nastupanju, u jednom

prilično ležernom pozorišnom okruženju i estradnom štimungu, u kojem se lake dosetke, poštupalice i improvizacija često ne smatraju samo inspirativnom vežbom već i prihvaćenim sredstvima. Bez obzira na teškoće koje nosi takvo opredeljenje, znajući da je upravo ta težnja ka perfekciji glavni činilac poverenja između glumca i publike, nije od toga odstupao ni za dlaku. I treba mu upisati u lične rezultate činjenicu da je uspeo da uveri gledalište ne samo u svoju kreativnu odgovornost već i da ga pridobije za tu vrstu pozorišta.

Koliko je u svom glumačkom opusu uspeo da ostane u smelom izazovu izvesnog maštovitog nadgornjavanja između stvarnog i prividnog, da istovremeno bude studiozan i slobodan, ozbiljan i duhovit, što je takođe retka osobina histrionizma kod nas, jasno ćemo se osvedočiti zagledamo li se malo bolje u njegove uloge, tu aleju napisanih i odigranih velikana.

Šta njegovu igru karakteriše i čini da bude tako blizu perfekcije. Najpre odnos prema pojedinostima od kojih je sazdana celina. Nikad mu se ni u jednoj ulozi nije potkrao neki ovlaštan, neproučen gest, napadna kretnja, neprikladna, privatna intonacija u glasu, ili nijansa u dikciji, misaona nesigurnost u tekstu koji izgovara, izražajno prenaglašen ispad u komičkoj boji, ili preterana patetika u nabojima dramskih emocija. Sve je to u likovima koje Banićević oblikuje besprekorno raspoređeno i dovedeno u plemenito sazvuče energije, misli i emocija, kao u kakvom dobrom muzičkom delu.

Radeći sa Petrom Banićevićem u više mahova, imala sam privilegiju da kao reditelj pratim sve faze njegove glumačke studioznosti, od pažljivog iščitavanja teksta, istraživanja podataka i informacija o vremenu i epohi o kojoj je reč, pa sve do završnog, generalnog zaokruženja uloge pred premijeru, praćenog onom divnom tremom i uzbudnjem koje je i čini jedinstvenom.

Svaki put sam iznova bila zadrivena pred njegovo usredsredenošću na posao i odluku da ide najtežim putem, da ništa ne očekuje od slučaja, da ne ostavi ni delić uloge, ni predstave, nerazjašnjen i netrasiran.

Njegov rad na liku sličan je postupnosti koja se vidi kod vrhunskih skulptora na putu od skice do isklesane gromade, ili prefinjene sitne plastike.

Glumac Banićević počinje analizom replika, dijaloga, pasaža, monologa, rečenica, reči, uzrečica, interpunkcije, refrena, poštupalica. U toj fazi se stranice šarene od njegovog označavanja, podvlačenja i zapisa raznobojnim olovkama po marginama teksta, tako da on izgleda kao neki sasvim specifičan interpretativni notni sistem, sličan koreografskim zapisima u kojima se samo on snalazi.

Zatim sledi istraživanje gestikulacije, hoda, kretnjičkova, glasovnih prilagodenja i modulacija. U prostoru Banićević sve to znalački primenjuje, isprobava, menja, preoblikuje i ponovo spaja, pažljivo odmeravajući nivoje, intenzitet i ritam svake pojedinosti. Kad ih sasvim prihvati i ovlađa njima, sve te elemente onda lagano situira u predstavu. Uspostavlja ranije podrobno istražene odnose, dovodeći svoju izražajnost u saglasje sa partnerima i scenskim okolnostima, opštim tempom i posebnim ritamskim otkucanjima radrje.

Pomišljeno, lagano, razložno, s mnogo celishodne zapitanosti o gradi i detaljima, on gradi temelje uloge, pretvarajući je u malu tvrdavu, postojano zdanje koje će odolevati vremenu i biti isto onako stameno na stotoj predstavi kao što je bilo na premijeri.

Petar Banićević je totalni glumac. Nikad nije ni za trenutak izgubio dah i snagu da u igri postigne dve naoko nespojive osobine, a to su žestina i plemenitost. Po tom spoju u glumi poznaju se izabrani.

VIDA OGNJENOVIĆ

Napomena:

Tekst Vide Ognjenović, *Petar Banićević ili žestoka plemenitost igre*, iz knjige: *Petar Banićević – monografija* povodom nagrade Dobričin prsten, priredivač Raško V. Jovanović, SDUS, 2006.

NOVA LICA AVINJONA



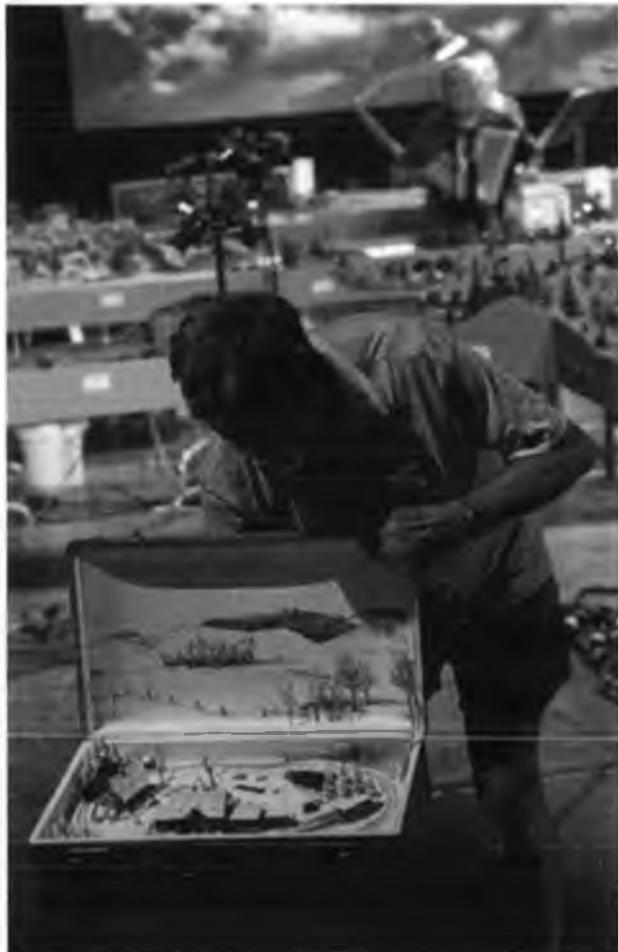
Mnemopark

Avinjonski festival je ove godine slavio jubilej, šezdeset godina postojanja ove prestižne pozorišne smotre i ujedno tri godine s novim programskim konceptom. Od dolaska mladog tandem Vansen Bodrije i Horetenzija Arčambol na čelo festivala (2004), razvija se taj novi koncept, koji se zasniva na ideji *pridruženog umetnika* (adekvatnije bi bilo reći *umetnika-domaćina*): to znači da se u središtu programa nalazi delo jednog pozorišnog stvaraoca – izvodi se nekoliko njegovih gostujućih predstava i/ili koprodukcija radenih sa Avinjonskim festivalom – dok bi druga gostovanja i programi trebalo da budu u nekoj komunikaciji s tim delom. Prva godina s novim konceptom, kada je pridruženi umetnik bio nemački reditelj Tomas Ostermajer, imala je izuzetno veliki uspeh, da bi već naredne godine nastupila ozbiljna kriza. Apartan program organizovan oko dela flamanskog koreografa Jana Fabra naišao je na loš pri-

jem i kod publike i kod stručne javnosti, pa se razvila žestoka, tipično francuska polemika, koja je na kraju iznadrila i celu jednu knjigu – *Slučaj Avinjon 2005*. Upravo iz tog razloga ovogodišnji festival imao je ključni značaj za potvrdu novog koncepta; po reakcijama koje su pratile festival, ovaj put organizovan oko stvaralaštva reditelja i koreografa Jožefa Nađa, reklo bi se da je kriza uspešno prebrođena. Pošto je delo Jožefa Nađa poznato našoj pozorišnoj javnosti, izabrao sam da u ovom tekstu predstavim rad dva značajna evropska umetnika mlađe generacije, čije predstave nisuigrane kod nas.

Štefan Kaegi je švajcarski umetnik koji, sa svojim saradnicima u *Kolektivu Rimini Protokol*, razvija jedan neobičan i kreativan oblik dokumentarnog pozorišta. Kaegijev dokumentarizam sastoji se u tome što predstave zasniva na temeljnem istraživanju nekih pojava iz stvarnog života: odnos švajcarskih tinejdžera prema oružju, funkcionisanje nemačkog parlamentarizma, posledice kolapsa belgijske aviokompanije *Sabena*. Dokumentarna građa dobijena ovim, gotovo novinarskim istraživanjem – Kaegi sâm kaže da više voli da čita novine i sluša ljude nego da analizira dramske tekstove – ne postaje zatim predmet umetničke obrade, već se ona vraća onima od kojih je i potekla. Te dokumentarne materijale, dakle, na sceni izgovaraju, nekad i čitaju, profesionalci iz dotičnih oblasti i/ili ljudi kojih se ta životna tema tiče. U teatru su oni, naravno, amateri.

U predstavi *Mnemopark* tema je bila maketarstvo ili, još preciznije, konstruisanje onih minijaturnih železnic, s vozovima i njihovim celokupnim okruženjem. Kako nas obaveštavaju autori predstave, pred nama se nalazi 37 metara vijugavih šina s maketama vozova i različitih prostora kroz koji se oni kreću (stanice, mostovi, brda s tunelima, sela, gradovi, livade, golf tereni), postavljenih na nosače visoke oko jedan metar. Napred na lokomotivi nalazi se minijaturna kamera, koja snima makete pejzaža kroz koje voz prolazi, a taj „prenos“ publika prati na ekranu u pozadini. Snimci iz voza mešaju se sa scenama iz bolivudskih filmova (!?); manje je poznato da se u indijskim filmovima scene idili-



Mnemopark

čnih ljubavnih susreta, s obaveznim pevanjem, vrlo slobodno prenose, bez poštovanja Aristotelovog pravila verovatnosti, u pitoreskne predele, a posebno su im omiljeni upravo Alpi pod snegom.

Video-segment predstave upotpunjeno je fantazmagoričnim slikama u kojima se, kao 3-D tehnikom, snimci iz voza kombinuju s krupnim planovima samih iz-

vodača, tj. makedara. U ovim scenama su oni, navodno, dobili, kao nagradu na internom takmičenju, pravo na „fleš-bek“: virtualno putovanje u sopstvenu prošlost, u kome se rekreiraju i neke istinite i bolne uspomene. Tretman videa u Kaegijevoj predstavi odgovara onom obliku upotrebe medija u teatru koju Hans-Tijes Leman naziva, u svojoj teorijskoj klasifikaciji, *mediji kao konstitutivni element pozorišne forme*. To, drugim rečima, znači da predstava ne bi mogla da postoji bez videa, da je on integralni i nezamenljivi deo njene strukture, a ne puka dopuna scenografije (videti uvodni temat ovog broja *Teatrona*).

Kao što se iz prethodnog zaključuje, Štefan Kaegi poverava, a u skladu s načelima svog pozorišnog dokumentarizma, stvarnim makedarima da vode publiku kroz ovaj magični svet. Tekstovi koje oni pri tome govore su vrlo raznoliki: tehničke informacije o pravljenju minijaturnih železnica, njihove lične ispovesti, nekad smešne a nekad dirljive (posebno u tim fleš-bekovima), izmišljena priča o dvoje Indusa u Švajcarskoj, statistički i srođni dokumentarni podaci o ovoj alpskoj zemlji. Tako, recimo, može da se nauči koliko kvadratnih kilometara švajcarske teritorije pokrivaju pašnjaci (veoma mnogo), koliko golf tereni (takode mnogo), a koliko arheološke iskopine (zanemarljivo malo), ili to da su državne subvencije za poljoprivredu ogromne i da se samo tako (veštacki) održava tradicionalni imidž „ruralne Švajcarske“.

Već iz navedenih podataka lako se zaključuje da su ove „švajcarske razglednice“, kako cela predstava *Mnemopark* može metaforično da se odredi, ironično obejene, da se poigravaju nacionalnim odlikama, vrednostima, mitovima. Tu funkciju, uostalom, ima i glavna tema predstave, koju Kaegi sigurno nije slučajno izabran. Pravljenje minijaturnih železnica svodi se na minucioznu, pedantnu, perfekcionističku, ne mnogo maštovitu, pa negde i sterilnu *imitaciju života* – što danas više nije estetski ideal gotovo ni u jednoj umetnosti, osim u naivnom slikarstvu. Upravo se te *vrednosti* (minucioznost, pedantnost, perfekcionizam, nemastovitost) često vezuju, prema nekom negativnom ste-

reotipu, za švajcarsku kulturu i društvo u celini. Tako, drugim rečima, hobi pravljenja minijaturnih železnica postaje *ironična šifra* švajcarske kulture. U ovakvom tretmanu središnje teme ostvaruje se prvi i najočigledniji nivo političnosti predstave *Mnemopark*.

Pored ironičnog tretmana švajcarskih mitova, komičnoj strani predstave doprinosi i veoma radosna atmosfera koja vlada među makedarima, njihovo uživanje u onome što rade. Za stvaranje takvog raspoloženja od presudnog značaja je to što makedari, zapravo, ništa ne glume i što su neverovatno spontani, čak i onda kad čitaju napisane tekstove. Čitanje napisanih tekstova je, uz dokumentarnu gradu, jedan od nosilaca sveobuhvatnog deziluzionističkog efekta predstave: u suprotnom, da se ovi pozorišni amateri trude da *glume*, stvorio bi se neprijatan i tužan efekat nenamerne parodije.

Njihova spontanost i neposrednost su zarazne, tako da publika uspostavlja veliku bliskost s izvodačima, postiže emocionalnu razmenu s njima i gradi osećanje zajedništva. Osećanju bliskosti i zajedništva, koje je organski povezano i s ironičnim doživljajem Švajcarske, doprinosi i pomenuta činjenica da nam makedari poveravaju i najličnije, tužne dogadaje iz svog života. Jednom rečju, gledaoci imaju doživljaj da su ih Hajdi, Rahel, Maks, Herman, Rene, Niki i Patrik ljubazno uveli ne samo u intimu svoje najveće strasti (pravljenje minijaturnih železnica) već i svojih života. Taj miks veoma pozitivnih osećanja – osećanja zajedništva publike i izvodača i neke gotovo dečje radosti u svetu igračaka – ostvaruje vrhunac po završetku predstave, kada jedan od makedara, prekidajući furiozni aplauz, ljubazno pozove sve zainteresovane gledaoce da siđu i pogledaju makete, ali „bez pipanja, molim“. Na predstavi koju sam ja gledao poziv je prihvatio veliki broj ljudi, tako da se predstava nastavila u obliku ovog parateatarskog dešavanja, uz dodatne informacije o ovom hobiju.

Ovaj nesvakidašnji dar – da nas neko nepoznat nešobično primi u svoju intimu – relativizuje i neke naše stavove ili predrasude. Preliminarna predstava o „ma-

lim ljudima“ (oni su maketari iz hobija, profesije su im vrlo obične i skromne) koji se bave i doslovno „malim stvarima“ (em hobi, em minijaturnih razmara) odjednom se raspršuje: zašto bi oni bili *mali*, a mi koji se bavimo javnim, pa još i umetničkim profesijama, *veliki*; zašto bi njihov strasni hobi bio *mali*, a naši rutinirani poslovi *veliki*? Tako se, na kraju, kristališe suština političkog angažmana Kaegijevog pozorišta; konkretno, u predstavi *Mnemopark* političku vrednost nema toliko ni dokumentaristički izbor grade, ni ironični tretman teme, koliko opšta afirmacija kreativnosti, solidarnosti i zajedništva. Kreativno osmišljavanje vlastitog života i spremnost da se on podeli s drugima, nije nikad bilo, a pogotovo nije u savremenom svetu, *mala stvar*.

Pored Jožefa Nada, „gostujućeg umetnika“ čije je delo bilo u središtu programa, ovogodišnji Avinjonski festival napravio je omaž, u srazmerno užem obimu, još jednom umetniku. Reč je o Kopiju (Raul Damonte Botana), francuskom umetniku argentinskog porekla, romanopiscu, dramskom autoru, glumcu i crtaču, koji je umro od side na pragu pedesete godine života (1939–1987). On je bio vrlo neobična, što bi se reklo *kontroverzna pojava* pariske umetničke scene iz sedamdesetih; autor popularne, gotovo *treš* literature, u kojoj je sve predmet specifične ironije, i umetnik koji svesno bira marginalnu poziciju, i to u kontekstu tadašnje gay (sub)kulture.

Zaslugu za ponovno otkriće Kopijevog dela u francuskom pozorištu, pa tako i za njegovo prisustvo na Avinjonskom festivalu, ima glumac i reditelj Marsijal Di Fonzo Bo i njegov *Teatar svitaca* (*Le Theatre des Lucioles*). U dvorištu i fiskulturnoj sali gimnazije Mistral, oni su izveli nekoliko predstava rađenih po Kopijevim tekstovima ili inspirisanih njegovim crtežima: *Kula Defense*, *Kokoške nemaju stolice*/*Loreta Strong*. Pored sklonosti ka prenaglašenoj i prepoznatljivoj kemp estetici, tipičnoj za gay kulturu, Di Fonzo Bo ima još jednu bizarnu, *parabiografsku* vezu s Kopijem: i on je Argentinac, a doselio se u Pariz četiri dana pre prerane smrti svog starijeg sunarodnika i kolege! Na primedbe zašto se godinama bavi delom ovog *minornog autora* – koji najpričljivije može da se odredi kao francuska

gay verzija Mir Jam – Di Fonzo Bo odgovara oštro, s dirljivim ubedenjem: “Kopi je bistar, ubojit, smešan, čak ludo duhovit, terorista, šik, crn (...) On je mrtav, to znamo, ali kroz mene njegova svetlost nastavlja da svetli” (izvod iz programa predstave).

Za razliku od nekih drugih Kopijevih komada, kao što je *Loreta Strong*, *Kula Defense* ima klasičnu dramsku formu sa svim aristotelovskim jedinstvima, a žanrovski ponajpre odgovara vodvilju. Radnja se dešava u vremenskom kontinuitetu, počinje pred doček Nove godine (1997) i završava se narednog dana, u jedinstvenom prostoru stana na trinaestom spratu neboderu u pariskom kvartu La Défense, i prati višestruko isprepletenje ljubavne, eroške, prijateljske i porodične odnose u miljeu tipičnom za Kopija. Domačin novogodišnje žurke je mladi homoseksualni par u očiglednoj ljubavnoj krizi, mačo Lik i feminizirani Žan, a gosti su komšinica Dafne, rasturena od droge, travestit i notorni mitoman Mišlin i njegov usput pokupljeni poznanik Ahmed, zgodni arapski klinac koji *može i sa batama i sa sekama* (cinična, svesna i subverzivna politička nekorektnost jedna je od dominantnih odlika Kopijeve literature).

Očajnički pokušaji – naravno, krajnje komični – da se spase novogodišnji provod, koji je od početka krenuo naopako, stalno nailaze na nove prepreke. Te prepreke ne svode se na situacije tipične za vodvilj 19. veka – otkrića tajnog pisma, izgubljenog medaljona ili skrivenog ljubavnika – već su prilagođene savremenom kontekstu, a pre svega izrazito bizarnom i apsurdnom smislu za humor: iz klozetke šolje izlazi džinovska zmija, koju zatim Ahmed sprema kao egzotičnu (možda arapsku?) poslasticu za novogodišnju trpezu, u stan uleće smrznuti galeb, koga ne oživi ni „podgrevanje“ u rerni (ironični komentar na Čehova?...) Ove situacije su, i po efektu bizarnosti i po svom značaju u razvoju zapleta, ipak, potpuno periferne u odnosu na središnji i najbizarniji dogadaj drame. Ispostavlja se da se u misterioznom kovčegu, koji je Dafne spremila za put u Njujork gde je, navodno, trebalo da se sretnе s petogodišnjom čerkom, nalazi upravo leš tog deteta (prvo Dafnino objašnjenje, da se čerkica iznutra zatvo-

rila u frižider i smrzla, otpada kad se dogodi novo „vodviljsko” otkriće: rupe od metaka na detetovom potiljku! Ovaj monstruozno-komični razvoj radnje dobija odgovarajuću apokaliptičnu pozadinu i vrhunac u eksploziji susedne kule, u koju se ukucao policijski helikopter, da bi se onda zapalila i zgrada naših junaka. Ili to beše automobil?... Ne sećem se više, ali su, uglavnom, na kraju svi otišli u vazduh!

Scenograf Vinsent Solije je vrlo veristički, s izrazitim osećajem za detalj, postavio stan u kuli Défense; izabrao je krajnje verodostojne primerke ultramodernog nameštaja iz sedamdesetih, s diskretnim naglaškom na specifičan, blago treš ukus gay populacije. Stan se pregledno, do najsitnjeg detalja sagledava, jer nije postavljen na klasičnu scenu, već je izgraden u celosti i u slobodnom prostoru, ograden providnim zidovima, dok je publika smeštena s dve naspramne strane. Tako je stvoren utisak akvarijuma, što je potencirano i snimcima muških tela u bazenu koji, umesto pozorišne zavese, pokrivaju scenografiju pre početka predstave. Istu tačnost i preciznost u kulturološkom i socijalnom lociranju konkretnog miljeva imaju i kostimi Lor Maheo.

Podjednak stepen uverljivosti – u ovoj predstavi Di Fonzo Bo svesno i otvoreno teži filmskom prosedu – ostvaren je i u vrlo kompaktnoj, energičnoj i stilski jedinstvenoj glumačkoj igri. Upliv teatralnosti i prenaglašenosti u ovu realističku, filmsku igru nije bio rezultat tipične francuske škole glume – s prefijenjenim i artificijeljnim scenskim govorom – već zahteva samog žanra i, *po prirodi*, teatralnih tipova: travestita, stondiranih žena, feminiziranih gejeva (poznatih kao *tetke*). Tako je nastala galerija plastičnih, markantnih, pitoričkih i pregledno tipskih diferenciranih glumačkih ostvarenja: oštar, energičan i muževan Lik (Klement Siboni), feminiziran, ironičan i seksualno ugrožen Žan (Di Fonzo Bo *himself*), neurotičan, uspaničen i lažljiv travestit Mišlin (Pjer Maje), prostosrdačan i snalažljiv Ahmed (Mikael Gaspar) i prva među svim *kraljicama*, od droge rastročena i dezorientisana, a od života nesrečna i rezignirana Dafne (sjajna Marina Foj); epizodnu ulogu Dafninog muža, Amerikanca Džona, igrao je

Žan-Fransoa Ogist. Zasnovana na bizarnoj vodviljskoj priči i podržana odgovarajućim dizajnom, ovakva igra zaokružuje utisak o doslednoj *kemp estetici* predstave *Kula Défense* – kao da gledate Almodovara u pozorištu! Doduše, to poređenje s Almodovarom je rizično, jer se ovoj predstavi jedino može zameriti baš to da, pored svega, nije dovoljno *almodovarovski bezočna i potresna*.

Na kraju se otvara jedno pitanje: da li predstava *Kula Défense* ostvaruje još neki *impact*, osim nesporognog *estetskog ugodaja* (za one za koje je to ugodaj!) u verodostojnom scenskom kempu – u njegovom specifičnom bizarnom humoru, supkulturnim modelima

Kula Défense





Kula Defense

identifikacije, blasfemičnosti, paradoksalnom ali organskom preplitanju beskompromisne ironije i bezrezervne empatije? Dodatno dejstvo može, ipak, da se pronade, i to kako u specifičnim, izmenjenim okolnostima savremene recepcije, tako i u nekim dalekosežnim a slučajnim značenjskim implikacijama teksta. Prvo treba uočiti da za savremenu publiku Kopijev svet više ne stvara provokaciju, da je nivo društvene tolerancije podignut, tako da su u avinjonskom izvođenju podjednako uživali gejevi, malograđanski stari parovi i mala deca.

Što se tiče *slučajnih značenjskih implikacija teksta*, one se nalaze u apokaliptičnoj Kopijevoj viziji: letelica udara u oblakoder, pali ga i ruši! Tako se vrhunski

kemp ove predstave sastoji u tome što najjeftinija literatura iz sedamdesetih anticipira apokalipsu pod čijim teretom, četvrt veka kasnije, počinje novi milenijum. Ova neverovatna paralela, potpuno nezavisno od izvorne „snage“ Kopijevog dela, pokreće razmišljanja o odnosu trivijalnog i ozbiljnog, prevaziđenog i aktuelnog, efemernog i fundamentalnog... U svetu *apokalipse koja traje* (sećate se *revolucije koja traje?*), sve propada, osim čežnje svakog pojedinca, pa i onog najuvrnutijeg, za ljubavlju. Kada se, na samom kraju, ostvari jedina ljubav u komadu, i to između travestita Mišlin i od nje za glavu nižeg Arapina Ahmeda, a samo sekund pre opšte kataklizme, izgovara se epohalna, dvo-smislena, ultimativno kemp rečenica – „Bog nekad stiže tako iznenada“.

IVAN MEDENICA

USPEH SKAKAVACA U VISBADENU

Festival u Visbadenu (Nemačka) jedna je od retkih pozorišnih manifestacija u svetu koja je posvećena isključivo novom dramskom stvaralaštву (to je koncept koji je isti čovek, Manfred Bajlharc, prethodno godinama uspešno razvijao u Bonu, kao čuveno Bonsko bijenale). Ovogodišnji festival, koji je imao podnaslov *Nova drama u Evropi*, otvorilo je, 15. juna, Jugoslovensko dramsko pozorište iz Beograda s dramom Biljane Srbljanović *Skakavci*, u režiji Dejana Mijača.

Ovo izvođenje doživelo je veliki uspeh u nemačkim medijima i stručnoj javnosti. Jedan od najznačajnijih svetskih pozorišnih časopisa, *Theater Heute*, deo svog junskog broja posvetio je festivalu u Visbadenu. Između ostalog, časopis objavljuje integralni prevod na nemački jezik drame *Skakavci* (preveli Mirjana i Klaus Vitman). Glavni urednik, Franc Vile, razgovarao je s Biljanom Srbljanović, a objavljena je i kritika nemačke postavke *Skakavaca*. Isti časopis je u svom godišnjaku (specijalni broj u kome se sumira cela sezona i koji izlazi u avgustu), sproveo tradicionalnu anketu među nemačkim pozorišnim kritičarima, u kojoj su *Skakavci* izabrani za

najbolju stranu dramu izvedenu u nemačkim pozorištima u prethodnom periodu.

Želimo da deo ovog izuzetno uspešnog prijema drame i predstave *Skakavci* u nemačkim medijima, a povodom nastupanja na festivalu u Visbadenu, predstavimo i našim čitaocima, objavljajući izvode iz intervjua Biljane Srbljanović časopisu *Theater Heute*, kao i delove iz dve nemačke kritike predstave Jugoslovenskog dramskog pozorišta.



Theater Heute, jun 2006.

NIKO NE ŽELI DA ZNA GDE JE JUG

Biljana Srbljanović

o svom novom komadu *Skakavci*,
o Srbiji posle smrti Đindića i smrti Miloševića

(...)

Franc Vile: Kada neko čita vaš komad, ne čini se da je tolika udaljenost od Zapadne Evrope. Ljudi imaju stare roditelje kojima je neophodna nega i ne znaju kako treba da se ophode, nemaju decu, a ako ih imaju, onda su to mali monstrumi, ili su u braku zbog deteta. Karijere se ostvaruju preko veza, to se ovde naziva umreženost. Sve izgleda tako poverljivo.

Biljana Srbljanović: Nismo mi ništa posebno što se tiče svakodnevnih problema. To nikada nisam tvrdila. Možda smo samo malo brutalniji u međugeneracijskom ophodenju. A to je nasleđe komunizma: nema budućnosti, svako se sam mora boriti za sebe. Živi se samo trenutak i ako ga ne zgrabim, već sam ga propustila. Stari ljudi u Srbiji su najsiromašniji i iz drugih razloga. Ratove devedesetih godina Milošević je finansirao iz penzijskog fonda, te su danas penzije tako male. Možete videti mnogo starih ljudi kako u Beogradu pretražuju kontejnere. A ako neko ima nešto, on to drži čvrsto. Ljudi se manično bave samo sobom, ne misle na budućnost ili na decu. Možete li zamisliti: svaka

druga generacija u Srbiji je doživela po jedan rat. Dakle, ako se ne misli na to da se nešto ostavi iza sebe nego da se sve potroši, šta onda imaš za sebe? Živi se brzo. Zbog toga i četrnaestogodišnje devojčice na ulici izgledaju kao prostitutke, samo bez seksa. Jer, i ako se nade neki posao, ne zaraduje se dovoljno za pristojan život. Dakle, one šetaju unaokolo sa silikonskim grudima i napumpanim usnama, spremne za turbo-kapitalističkog muškarca, koji dolazi i izvodi ih. Istovremeno postoje petnaestogodišnji momci koji već imaju ubistvo za sobom. Mladi momci, u stvari, sa sasvim ostarelim licima. To nije ništa posebno srpsko, to je zajedničko za sva postkomunistička društva. Komunistička kultura ne propisuje da treba negovati tradiciju.

(...)

Ima mnogo starih ljudi koji sede na svojim malim bogatstvima i znaju, ako se predaju, da je to kraj za njih. I tako žive različite generacije jedna s drugom, kao u bivšem Sovjetskom Savezu. To nije socijalni problem,

Isidora Mincić



već psihološki. Tvoji roditelji postaju tvoji neprijatelji. I u sledećem trenutku ti se osećaš krivim. To je ta atmosfera.

Franc Vile: A kakva je situacija s decom? Samo je Dada majka u komadu i posle deset godina dobija bebu sa svojim nevoljenim mužem.

Biljana Srbljanović: U devedesetim godinama si morao biti prilično glup pa da dobiješ dete. Vodili su se ratovi jedan za drugim. Moja prijateljica se porodila u noći kada je bila bombardovana zgrada pored porodišta. Dete se rodilo u bunkeru. Sa dva meseca je dobio rak, lekari kažu zbog bombi obogaćenih uranom. Naravno, to je pojedinačan slučaj, ali svaki slučaj je na kraju pojedinačan slučaj. Čovek je bio ili lud, ili hrabar, ili se nije razmišljalo mnogo o tome. Želja da se produži budućnost, odnosno vrsta, svakako nije bila jako izražena; žene moje generacije često nisu rađale decu. Jedna jedina od mojih prijateljica je majka, a ja zaista imam mnogo prijateljica. Kada je 2000. godine savladana neposredna opasnost, počela je druga trka:

trka za poslom, kreditom, stanom. Tu deca samo smetaju. I sada smo u tridesetim, a u stvari suviše ostareli. Mi smo, što se toga tiče, izgubljena generacija.

Franc Vile: A lepa, glupa Dada?

Biljana Srbljanović: Da, Dada. Ona je morala u stvari da operiše mozak da bi mogla da živi zajedno sa mužem koga je policija „penzionisala“, jer je to neizbežno značilo da je ubijao civile. To niko ne pominje, njega čutke preziru, niko ne priča o tome i ona je s tim tipom zajedno i ima dete. Ona je okovana.

Franc Vile: Zašto ga ne napusti?

Biljana Srbljanović: Ima tako mnogo onih koji su počinili teške zločine, ali o njima se ne priča, to je tako. Oni žive normalnim porodičnim životom. Ako znaš da je tvoj komšija 1999. bio policajac „na jugu“, ne zna se tačno gde, onda to mora da znači da je on jedno-stavno ubijao ljude. To se poklapa s jedinstvenom konspirativnom vezom. Bolje je ne znati gde je jug. Zbog toga ne možemo da isporučimo ratne zločince. Nismo živeli taj život, ne želimo da shvatimo Srebrenicu.

(...)

FRANC VILE

Vojislav Brajović



Der Tagesspiegel
SKAKAVCI BEZ KRAJA
Biljana Srbljanović na Bijenalu u Visbadenu

(...)

Neki od protagonisti su istovremeno ubedljivi i lepi da ne možete poverovati kakve ponore kriju u sebi. Ledena TV-Madona, doktorka koja je očajnički ovisna o uživanjima, zgodni doktor homoseksualac – svi pobednici besni na sadašnjost, mada oni nikada neće biti pobednici i kod Srbljanovićeve. Dementni otac biva ostavljen na odmorišu autoputa, kćerka kinji svoju ostarelju majku do krvi, starmala devojka hladnokrvno podmićuje rođenog dedu svojim brutalno-lascivnim

nastupima. Postepeno biva sve jasnije da je ovaj imaginarni niz slika o globalnoj otuđenosti generacije više od realnog.

Kada ostareli disident tuži starog druga, koji i u novom društvu povlači konce, zbog uvrede časti ili, kada se na glamuroznoj žurci psuju četnička kopilad, kada na pitanje šta je to komunista, jedan komunista odgovara „to je jedno Ništa“ – onda iza postocijalističke sadašnjosti probija prošlost. A što junaci više žele da je potisnu, njena se razarajuća snaga sve delotvornije razvija.

Reditelj Dejan Mijač nežno pojačava nadrealno-simbolične delove komada. U zadnjem planu, na ekranu lepršaju ogromni leptirovi kroz otrovno-veštačku prirodu, rojevi muva zuje oko kontejnera za dubre. Na kraju, kada se stari TV-novinar na pokretnoj sceni sruši mrtav, njegova duša slobodno lebdi preko platna. Međutim, ispostavi se da ta nežna treperava stvar nije ništa drugo do obična plastična kesa.

RUT FIHNER

Frankfurter Rundschau, 20. jun 2006.

**Skakavci u Visbađenu
VEĆITI DOBITNICI**

(...)

Srećom da još ima Srba koji mogu da daju informaciju o samima sebi. Od komada *Beogradskala trilogija* i *Porodične priče* Biljana Srblijanović, dramska spisateljica rođena 1970, jedan je od najvažnijih od tih glasova. Ona se jasno distancirala od Handkeove solidarnosti sa Srbijom. „Sahranu Miloševića su organizovali novopečeni bogataši i junaci tabloida – to je to lepo društvo u koje je Handke zalistao.“ Kada Srblijanovićeva govori, Handke postaje jedna beskrajno udaljena, u svojoj usamljenosti gotovo tragična figura.

(...)

Ansambl od jedanaest članova, povezanih labavim odnosima u visokim beogradskim krugovima: ali ne funkcionišu porodične veze između mlađih generacija od oko 35 godina i starijih. Čutljivi otac; posesivna majka se gnezdi kod svoje razvedene kćerke u čijem životu, uprkos samoći, nema mesta za majku; dopisni član Akademije nauka i umetnosti ne postupa ni prema kome lošije nego prema svom sinu, koji je, opet, kao policajac „na jugu“, počinio više ubistava, a o kojima niko ne govori. Beograd ima problem s govorom. Ono o čemu se ne pišta, smešteno je u centar komada, to kontroliše odnose, ali ga ličnosti izbegavaju. Srblijanovićeva igra na površini komike, u pozadini očajnički tužno; dijalazi su kao ključevi za ulazak u taj razoren svet koji se kreće duž rafinirane tehnike lajtmotiva, kroz neprestane padove, najezdne skakavaca, potisnute neprijatnosti. Pretpostavlja se da skakavci u Srbiji nisu kapitalisti iz Hedgeovog fonda već večiti dobitnici.

Mogu li se stideti skakavci? Ne kaže se u komadu Biljane Srblijanović, upravo to ona izbegava. Autorka dovodi likove, jednim kvazisadističkim raspoloženjem do krajnje granice, gde se moraju postideti. „Treba da se stidiš“, stalno se ponavlja. Ukočeno, cinično, časkačući, stoji društvo tako pred podlošcu koju je ono samo proizvelo.

Jedino naivna Nadežda koja TV-voditelja Maksa gotovo bez njegove volje ima za prijatelja, ne spada u te krugove; ona ume da čita sa usana, uopšteno, ona je medijum koji vidi budućnost. Ona postupa glupe, ali ona sama ima autentične momente. „Nisam htela da tu dođem. I si me doveo da gledam svim ovim odvratnim ljudima, svim ovim skakavcima, u usta, da čitam reči s njihovih usana i otkrivam ti njihove tajne, njihove bezazlene, jadne, glupe tajne...“, kaže ona Maksu. Oni sede u jednom beogradskom kafeu u kome se upravo sreću ljudi koji su bili na Miloševićevoj sahrani. (...)

PETER MIHALCIK

MEĐUNARODNI FESTIVAL SAVREMENOG MUZIČKOG TEATRA

DESETI JUBILARNI MINHENSKI BIJENALE

MINHENSKI BIJENALE

127

Preokupacija modernog/savremenog čoveka bliska je onoj iz antičkog doba. Zato je, u svim sferama današnjeg scenskog dešavanja, uočljiv povratak klasicima i mitovima iz tih davnih vremena. I tema ovogodišnjeg, Desetog jubilarnog bijenalski oblikovanog međunarodnog festivala *Savremenoi muzički teatar* u Minhenu¹ bila je „LAVIRINT/OTPOR/MI“ (Labyrinth/Resistance /We), dok su do sada teme bile aktuelnije i u globalnom kontekstu, kao 2002. godine „Virtuelna stvarnost“ ili 2004. godine „... u nepoznato“ – „... into the unknown“ (veza ili spoj Istoka i Zapada kao rezultat globalizacije).

U prvim godinama Bijenala bilo je po šest naručenih i premijerno izvedenih kamernih „opera“. Ovaj broj se vremenom smanjio na pet, da bi ove godine bila samo četiri muzičko-scenska ostvarenja na pomenutu temu, a novina koja je unela svežinu, inovaciju i odu-

¹ Održan je izmedu 5. i 20. maja 2006, osnovan je 1988. na inicijativu danas 80-godišnjeg kompozitora H.W. Henzea, a od 1996. vodi ga kompozitor i dirigent Peter Ružička.

ševljenje potpisane bio je prvi projekat Fondacije „Ernst-von-Siemens” i njegovog odeljenja za umetnost (Siemens Arts Program) pod sloganom „Pogled kompozitora” („Der Blick des Komponisten”), u saradnji sa Minhenskim bijenalom i Gliptotekom grada где je realizovan. Veče na temu „Odsutnost” („The Absence”), impresivno je ostvarila stipendistkinja Fondacije, Vijetnamka Tran Thi Kim Ngoc (1975), višestrano obdarena kompozitorka, pevačica i gestualni umetnik, i u vidu muzičkog performansa realizovala svoju zvučnu viziju muzejskog prostora, inspirisana arhitekturom, skulpturama vezanim za period i oko Aleksandra Velikog, vodeći nas kroz tri odabранe hale Gliptoteke. Bio je to do sada jedan od najzanimljivijih pokušaja spoja Istoka i Zapada (tema kojoj je bio posvećen prethodni Bijenale), toliko zadivljujuće nov, da smo naraciju-pevanje umetnice – kroz prizmu i doživljaj istočnjačkog sagledavanja zapadnih istorijskih spomenika – uzbudljivo i u stopu pratili krećući se kroz ponovne hale sa antičkim spomenicima, uz promenu svetla i zvuka (uživo izvedenog udaraljkama čudesnog Kvarteta iz Frajburga na početku, a kasnije iz kompjutera) i jednim plesačem. Na kraju večeri, kada se zalazak sunca sa sumrakom poistovetio sa tamom noći i u muzeju, u trećoj i poslednjoj prostoriji, ugledali smo jednog istočnjačkog, budističkog monaha koji je čitavo vreme tamo sedeo u dubokoj meditaciji u tišini i molio se. Naša zapadnjačka potrošačka publika i mnogo mlađih, navikli na gromoglasne pop i slične koncerete, posle jednog sata, stigavši do te poslednje etape hodočašća, sale u kojoj je vladala religiozna tišina, a monah mirno sedeo osvetljen samo jednim zrakom svetla – nisu shvatili poruku – da je, kao i pre početka, i sada, na kraju ove divne ceremonije, došlo vreme rituala meditacije – već su nonšalantno pričajući napustili ovaj jedinstveni dogadjaj. Naravno, aplauz se nije očekivao, a nismo uspeli da vidimo ni autorku Kim

Ngok. Nestala je u čudesnoj atmosferi kao medijator, a ne autor i izvodač. Ovaj projekat je podsetio na pre nekoliko godina u Štutgartu izvedenu kompoziciju Helmuta Lahenmana (Helmut Lachenmann) *NUN/Sada* koja je uspela da stvori sličnu atmosferu, doduše na koncertu a ne u ritualnom okruženju. Tim veći je bio ovaj doživljaj!

Performans sa muzikom Kim Ngok ima pet etapa /karaktera: prema autorkinim rečima, prvo su udaraljke dočarale njen evokativni komad *Dani južnog vetra*, posle čega je umetnica svojom inkantacijom ozvučila svoje vizije *Tradicije* na njenom, nama enigmatičnom jeziku, uz kompjutersku muziku; sa kompakt-diska slušali smo upečatljiv i zastrašujući zvuk *Svedoka (Der Zeuge)* za koje vreme se plesač kretao, pun simbolike, kao „umirući labud” i, na kraju, u trećoj i najmanjoj sali, bila je scena sa *Sveštenikom (Der Monch)*; ovaj pledoaje zapadne kulture kroz interpretaciju jedne savremene istočnjačke stvaralačke mašte doživeli smo na sasvim neočekivan i nesvakidašnji način.

Za vreme minhekskog festivala *Savremeni muzički teatar* održane su četiri operске premijere sa po dve reprize, tematski organizovana predavanja poslepodne i na matineima, podnevni i večernji koncerti, pored jednog simpozijuma o temi Bijenala “LAVIRINT/ OTPOR/ MI”. I već prva premijera kamerne opere nazvana upravo *MI-Wir/We*, prema romanu Jevgenija Samjatkina iz 1920, preteče orvelovskog² viđenja mračne budućnosti u jednom totalitarnom sistemu, predstavljala je, doduše tradicionalnim sredstvima, adekvatno viđenje i u muzičkom izdanju, minhenskog kompozitora Kristofa Staudea (Christoph Staude) (1965) sa „otporm“ svih osim onih na sceni. Četiri solista i hor pratilo je Simfonijski orkestar Bavarskog radija pod upravom Kristijana Homela. Sledila je kamerna opera u tri čina *Filozofija labirinta*, sa mitološkom temom o Minotaru i Tezeju, Italijana Aurelijana Katanea (Aureliano Ca-

² Tačno pre godinu dana je u Londonu prazvedena prva opera poznatog dirigenta, ali i kompozitora, Lorina Mazela, prema Orvelovom romanu “1984” i primljena sa osrednjim uspehom.



Bar-kod Kornela Franca



ttaneo), zatim, savremen, izuzetno zabavan muzičko-teatarski komad *Bar-kod (Barcode)* po ideji i na tekst Kornela Franca (Cornel Franz) i, kao poslednja, sasvim neobična kamerma opera, *Gramma -Vrtovi pisanija* špan-skog kompozitora sada u Nemačkoj, Hozea Maria San-čez-Verdua (Jose M. Sánchez-Verdu).

Već na prošlom bijenalu 2004. poslednja, jubilarna pedeseta premijera od početka, bila je „thought-opera” *Shadowtime* (o filozofu Valteru Benjaminu) Brajana Fernihoua (Brian Ferneyhough), prva uopšte ovog kompozitora nove kompleksnosti, muzičko-scenski i te kako prisutna, a ovogodišnja, poslednja, četvrta premijera kamerne opere *Gramma – Vrtovi pisanija*, nije više „opera misli”, već scenski ritual „čitanja”, uz paralelno odvijanje muzike. Za to vreme, u trajanju od 60 minuta, svi prisutni sedeli su svaki za svojim pultom sa lampicom i knjigom ispred i, prema uputstvu svetla (kada se lampica gasila i ponovo palila), okretali stranice knjige, koju su imali mogućnost (a da i nije bilo neophodno) da čitaju, jer sve što je bilo naznačeno u njoj mogli su i da slušaju izvedeno sa orkestrom i so-listima smeštenim na podiju, na skelama iznad njih u mraku, a videli su samo osvetljenog dirigenta. Predstava je vodila kroz vekove čitanja raznih dela klasika danas: od antičkih drama do Dantove *Božanstvene komedije*, sve do *Pakla*. Na ovako „savremen” način, bez vizuelnog i scenskog doživljaja predstavljen zvučni svet jedne tradicionalne forme, opere, ipak je nama dalek. Nije bilo dramskog dešavanja već fragmentarnih isečaka iz istorije zapisane ljudske misli, pevanih sa ili bez muzike, i sve se to odigravalo mimo nas, a Mi, samo listajući knjigu, trebalo je da budemo njeni uče-snici. Iako je slušanje ove muzike predstavljalo zvučno zadovoljstvo, pitali smo se „Quo vadis opera?”, ili „Čemu više OPERA?“ Kompozitor Hoze M. Sančez-Verdu, rođen, 1968. u Španiji, od 2001. živi u Nemačkoj i predaje kompoziciju na Konzervatorijumu u Diseldorfu, i, kako nam je objašnjavao uoči predstave, njegova opera *Gramma* „metaforična je naznaka za virtualne vrtove humanosti kroz koje, kao kroz lavirinte, prolazimo mi, ali i istorija pisane reči zabeležena u velikim delima klasične literature“. U njoj smo možda bili i Mi,

ali bez OTPORA, a ostao je i dalje LAVIRINT. U koprodukciji sa Lucernom u Švajcarskoj i Valensijom u Španiji, odlične soliste pratio je Kamerni orkestar iz Lucerna, a dirigovao je Ridiger Bon (Rüdiger Bohn).

Kamerna opera *Filozofija lavirinta* italijanskog kompozitora Aurelijana Katanea (1974), zasnovana na fragmentarnom poetskom tekstu Edoarda Sangvinetija, bez velikih inovacija, predstavljena je više naracijom teksta (uz ciničan crtani video-komentar) nego dešavanjima na sceni (koja su ostvarili plesači), a muzika, iako izražajna, hermetična je i sama sebi dovoljna. Obradena je mitološka tema/teza o liku Minotaura. U tri čina predstavljene su tri stanice: rođenja, ljubavi i smrti. Minotaura doživljavamo kao autsajdera sa dva i više identiteta (pričazanih u ogledalu), koji je, iako plod roditeljske ljubavi, ali kao monstrum sa strastima čoveka, prisiljen da živi na dnu labirinta, bez ljubavi, i on je jedini koji peva ariju (zanimljiva autorova konцепција) u ovoj kamernoj operi – a kada mu je ljubav na dohvatu, on je ubije. Na kraju, to znamo, njega ubija Tezej. Minotaura je pevao upečatljiv bas Mihael Lajbundgut uz ansambl *Klangforum* iz Beča, a dirigent je bio Emilio Pomariko. U koprodukciji sa Bečom biće i tamo izvedena.

Da jedan Italijan, Aurelijano Kataneo, koji danas živi u Madridu, ne može da zaboravi melodiju, uverili smo se i na njegovom autorskom koncertu u ciklusu „Klangspuren” – „Tragovi zvuka”, kada smo, pored nekih drugih ostvarenja (*Visible* iz 2003. ili *Seeds-Zrma* iz 2004) čuli i svetsku premijeru, za ovu priliku naručene kompozicije *Trio IV* za klarinet, violončelo i klavir sa senzacionalnim ansamblom *TrioLog* iz Minhena.

Posle kamerne opere *Filozofija lavirinta* Aurelijana Katanea, sledeća premijera bila je *Bar-kod (Barcode)*, „gezamtkunstwerk” više autora, najzabavnija i veoma u trendu napisana, scenski izuzetno osmišljeno realizovana, „scratch” opera, ili muzičko-teatarski komad sa živom elektronikom, vezana za savremenu svakidašnjicu koja duhovito prikazuje probleme osobe koja bez bar-koda ne može više da se snade u ovom, ili nekom budućem, u potpunosti kompjuterizovanom svetu. Jednom mladiću napadač (mitološki svemoćan bog koji

rukovodi i upravlja svima i svim) krade bar-kod, njegov kodiran identitet, bez čega ne može više da funkcioniše u tehnološko-potrošačkom društvu, jer je sve kompjuterizovano, a predstava se, veoma inventivno, odvija upravo u kućištu kompjutera sa ventilatorom za hlađenje kroz koji, zbog male tehničke greške, bog/demon uspeva da uđe i napravi haos. Duhovita je i veoma dobro gledana predstava studenata minhenske Visoke muzičke škole i Pozorišne akademije „August Everding”, u režiji profesora i izvanrednog reditelja Nilufara Mincinga. Muzika je heterogene provenijencije, fizički veoma prisutna, delotvorna, i s obzirom na situacije i sveopšti zvuk danas oko nas, korišćeni su semplovi iz muzike klasika 20 veka, F. Glasa, Dž. Adamsa, M. Dejvisa, A. Perta, čak i Marseljeze, itd., koje su odabrali pijanista i kompozitor Zigfrid Mauzer (Siegfried Mauser) i umetnički direktor Minhenskog bijenala, kompozitor i dirigent Peter Ružička, a maestralno ih obradila Aleksandra Holč (Holtsch). Zabavna i zvučno veoma zanimljivo realizovana je predstava sa dodatna dva gramofona i virtuozno rukom okretanim pločama na njima (kao živi zvuk) – što može da se tumači kao OTPOR u labirintu događanja. Predstava je neopterećena mitologijom, istorijom, tradicijom, ali je njen nesrećni heroj jedini „čeznuo sa osećanjima” („Sehnsucht nach Gefühl”) i rukom nežno dočekivao svaku pahuljicu snega koji je padao na kraju predstave!

Od četiri kamerne opere koje smo videli na ovogodišnjem minhenskom festivalu *Savremenii muzički teatar*, svaka je na svoj način iznela jedan mogući vid rešenja ili videnja novog puta kamerne muzičke scene. Iako muzika u ovom novom pozorištu koristi tekovine iz prošlosti, formu, različite kamerne sastave, gudački kvartet uz glas, gregorijaniku, naraciju uz muziku, vokalize, najrazličitije udaraljke, poentalističku tehniku komponovanja, poetiku koja opstoji u više od jednog veka – očita veza sa slikarstvom – i dalje je eksperimentalna, kako ističe i umetnički direktor ove „laboratorije”, gospodin Peter Ružička; ali, ova muzika kao da želi, mimo svoje zvučne tradicije i dosadašnjeg iskustva, novim apstraktijim izrazom i na drugačiji način da se približi, ne više toliko čoveku koliko slikarstvu,

teorijama, filozofiji, literaturi i ona se sada više „misli” nego doživljava, jer je ostvarena načinom koji rekonstruiše izražajna sredstva „tuda” njenoj prirodi – što će odlučiti jedna budućnost, a istovremeno najavljuje nepostojanje, tačnije, pustoš u svetu emocija, što je ostalo kao pitanje ili upozorenje, jer je ona ipak, prvenstveno najdirektniji plod najdubljeg unutrašnjeg emotivnog stanja ili doživljaja. I kako je davno i tačno napisao Viktor Igo: „Muzika iskazuje ono što se rečima ne da izgovoriti, ali se ne može ni prečutati.”

Tema sledećeg minhenskog bijenala *Savremenih muzičkih teatar* je *BLIZINA I UDALJENOST (Nähe und Ferne)* – još jedan izazov s obzirom na brze informacije i veze u današnjem svetu.

DONATA PREMERU

MALTA – BUDUĆI POZORIŠNI KLONDAJK



Manuel teatar

O MESTU
SREDOZEMNOG OSTRVA
NA POZORIŠNOJ KARTI SVETA

Izdaleka Valeta, prestonica Malte, izgleda kao prividjenje; veličanstveno bledožuto utvrđenje koje se uzdiže pravo iz mora. Toliko nerealno lepa, kao da će se svakog momenta rastvoriti u vazduhu i nestati. Potpuno suprotno deluju njene uličice, gde je kamen vazda isti: sve je stabilno, jako, nesavladivo – onako kako je vekovima bilo i biće. Osećanje je veličanstveno: hođaš po prividenu za koje znaš da neće isčeznuti. I imaš sve vreme sveta, i da dosegneš istinsko u njemu – drevnost, i da se nasladiš onim što izgleda kao jedno, a u suštini je sasvim drugačije. Zato što je ovaj grad jedna od starih svetskih scena gde istorija i život odavno igraju svoje predstave. Nije ništa čudno ako vam je, na primer, pločnik ispod nogu u stvari tavaničica podzemnog tunela – između dve zgrade, dva kraja grada ili između dvorca i loža u pravom pozorištu. Nije ništa čudno ni ako sveštenik koji prelazi naspram vas ulicu – kao izašao iz „Imena ruže” u svojoj kafenoj rizi, opasan užetom umesto kaišem – nije prostо sveštenik, već libretista, pravni savetnik ili čak pozorišni kritičar. Na kraju, koliko god neverovatno da zvuči, dok udob-

no smešteni sedite u salonu savremene mini-replike elizabetanskog teatra (najnovija scena u Valeti), nije ništa čudno da se, u stvari, nalazite u gigantskom izvoru-cisterni za vodu...

Na geografskoj karti sveta Malta često može biti prisutna samo kao natpis, a ne kao komad zemlje. Toliko je mala da je većina atlasa ne beleži. Na pozorišnoj karti sveta, međutim, ona se pojavljuje daleko pre nekih drugih zemalja, danas poznatih po čuvenim scenskim vrednostima. Godine 1731, nakon što je osnovao Valetu i napravio nezamislivu drugu opsadu države turskog sultana, tadašnji glavnokomandujući vitez Malteškog ordena, Antonio Manuel de Vilhena, odlučuje da izgradi pozorište. Osnovni motiv je „da sačuva vitezove od bede, tako što će im nestasne misli usmeriti u blagočestivom pravcu“. U isto vreme kada se u Americi pozorište smatra „davoljom klopkom“ i kada je dozvoljeno samo u jednoj državi, a jedini pi-sani dokumenti o predstavama u drugim državama se nalaze u njihovim sudskim arhivama – glumci su obično bili slati na sud zbog bogohuljenja! Kada je deset meseci kasnije, 19. januara 1732, pozorište bilo gotovo, postao je jasan i drugi Vilhenov motiv. Na ulazu je postavljen natpis: „Za poštenu razonodu naroda!“

Danas je „Manuel teatar“, kako je kasnije postao poznat (po imenu svoga tvorca), najstarije društveno pozorište u Evropi koje funkcioniše u svojoj originalnoj zgradbi. Još nešto, uprkos neizbežnim tehničkim inovacijama na sceni i iza kulisa, gotovo sve ostalo je sačuvano onako kakvo je i bilo: drvo, stenopisi (nedavno restaurirani po svojoj prvobitnoj varijanti iz 18. veka), dvadesetdvokaratna pozlata veličanstvene tavanice, četiri balkona-lože koji opasuju salu u polukrug – nekoliko većih (u centru prvog balkona), a ostali prilično mali (po razmerama tadašnjih ljudi), sa stolicama tapaciranim u kadifu i sa drvenim naslonima, sa minijaturnim zakačaljkama za odela u zidu i velikim elipsoidnim ogledalima, u kojima blešte svetlosti sa lustera.

Nezavisno gde se nalazi u toj sali, čovek se prosti oseća prenetim natrag kroz vekove u drugi svet, a kao da je bukvalno postavljen pod skute tog drugog sveta.

Kao dete kome vreme pokazuje šta znači pozorište – pozorište na sceni i pozorište izvan nje. Tačnije, preko puta, tamo gde u mraku centralne lože (glavnoga viteza) i od jednih skrivenih vrata, zaista polazi dvestamski podzemni tunel do njegovog dvorca.

Nisam mogla ući u taj tunel – zasad je pristup katakombama Valete zabranjen za posetioce. Imala sam, međutim, priliku da se na drugi način osetim ne samo kao posmatrač, već i kao pravi Manuelov (kako mu Maltežani tepaju) gost. U proleće, dok sam predavala studentima na Univerzitetu Malte, živila sam u jednom od stanova pozorišta, u samoj zgradbi koja je sačuvala taj neverovatni scenski sjaj iz vremena vitezova.

Vraćati se uveče kod „Manuela“, kada duhovi tolikih pokolenja glumaca lutaju naokolo, bila je nepovljiva svakodnevna slast. Stan je bio sa, za Valetu tradicionalnom, zastakljenom terasom, sa zelenim, drvenim šalonima na sve strane, i izbočenom nad tipičnom tesnom uličicom, a sa jedne njene strane vidi se more. Gotovo na rukohvat rastojanja od terase bila je okrugla kupola velike katedrale Valete koja je izgrađena po modelu londonskog Sent Pola. A unutra, u tom vremenom netaknutom „pakovaju“, enterijer je bio iznenadjujuće savremen, do ekscentričnosti – prosti da čovek ne zaboravi da se nalazi u gradu-prividnju, u kome stvarno i prividno ne prestaju da igraju sopstveni teatar.

Osim tri apartmana za goste, tokom godina „Manuel“ je svome posedu dodao i Pozorišni muzej, drugu salu (za kamerne koncerete), restoran i živopisan kafe u kvadratnom dvorištu sakrivenom pod prozračnim krovom, gde se organizuju i izložbe. Još od izgradnje pozorišta u njemu se igra ne samo drama nego i opera (Maltežanima omiljeni scenski žanr). Danas na njegovoj reklami stoji još i: simfoniski koncerti (pozorište ima sopstveni orkestar), džez, muzikli, čitanje novih komada, čak i bioskop kada je tematski povezan sa pozorištem).

„Manuel“ je domaćin i velikim festivalima. Operskom, koji se ove godine organizuje po deseti put, i koji je naterao kritičare iz celog sveta da Maltu nazovu „morem, suncem i operom“, a njegove gledaoce da još sada

pokupuju karte za sledeću sezonu... Barokni festival. Šekspirov festival (kao deo inicijative „Projekcije na temu...”, sa svaki put drugačjom temom) koji uključuje sve što je povezano sa Šekspiriom a čega čovek može da se seti – poezija, Šekspir „a la frans”, Šekspir u poeziji, Šekspir kao nadahnuće za umetnike, Šekspir u bioskopu i, razume se, postavke poznatih remek-dela.

U osnovi ove čudesne aktivnosti „Manuela” je nje-
gov dugogodišnji umetnički rukovodilac Toni Kasar Darijen, čovek koji režira čirom sveta, posebno opere, pozorišni menadžer neverovatnog zamaha i radoholik pun ideja. „Nepovratno su minuli dani kada su se pozorišni producenti razumeli samo u dramu” – kaže on. „Umetnosti su postajale i postaju sve homogenije. Osim toga, danas je vrlo bitno da se umetnost ne obraća samo onima koji su joj posvećeni.”

Sa takvim ciljem, Darijen poziva u „Manuel” učenike i studente, organizuje nestandardne izložbe i razgovore između autora i, publike. Na primer, slike se pokrivaju platnima i odmah nakon njihovog otkrivanja, umetnici odgovaraju na pitanja. Zbog smanjivanja

Centar za stvaralaštvo „Sent Džejms Kavalir”



sredstava za kulturu iz državnog budžeta, Darijen sve više računa na međunarodne koprodukcije. On je inicijator i tvorac „Perspektiva”, organizacije najstarijih evropskih teatara. Neprekidno piše o problemima u kulturi Malte. Njegov osnovni cilj, u krajnjem slučaju, jeste da podseti (i da dokazuje, posebno mladima), da “ništa ne može da se uporedi sa direktnim dodirom sa umetnošću na sceni”.

Na drugom kraju Valete, u potpuno različitoj atmosferi i situaciji, radi njegov idejni istomišljenik, mnogo mlađi, ali sa ne manje upečatljivim zamahom i vizijom umetnosti u budućnosti, Kris Gat, direktor do nedavno najmlađeg kulturnog centra u Evropi. Pun naziv njegove institucije je Centar za stvaralaštvo „Sent Džejms Kavalir”, i to je čini unikatnom u čitavom svetu. Odluka o ovakvom imenu je doneta na specijalnom simpozijumu 1999. godine, a ideja je, sasvim po malteški, sveštenika – oca Petra, filozofa, nekadašnjeg profesora na Sorboni, tvorca i glavnog savetnika premijera. „Izbegavajući reč umetnost u naslovu” – kaže Kris Gat – „u suštini, mogli smo sebi da dozvolimo da pozovemo u Centar ne samo kulturu već i nauku. Tako je nastalo baš ono za čim smo imali potrebu – prava stvaralačka laboratorijska u najširem smislu te reči.“ To jest, ne samo mesto gde čovek može da ode u pozorište, bioskop, na koncert ili izložbu, no gde može i da dobije znanja tome kako sve to nastaje, kako i da se „susretne“ sa posebnim predmetima nauke u atmosferi koja nema ničeg zajedničkog sa akademizmom učionicom ili studentskim auditorijumom. Nije slučajno to što su mnogobrojne sale Centra za stvaralaštvo preko dana gotovo uvek pune učenika i studenata. „Naši obrazovni programi olakšali su život predavačima”, kaže Gat, „Univerzitet stvara robote, a mi želimo ljudi koji stvaralački misle.”

Promena u kulturi ljudi, po pravilu – kao mišljenje, kao odnos i zahtev prema društvu, velika je misija Centra. I ta misija je povezana sa najmlađim pokolenjima. To je zato što ovo sasvim sigurno pomaže da se prošire horizonti i studenata, „semena kulturne revolucije seju se sa sedam, osam, devet godina“. „Tako nakon deset godina oni mogu da imaju drugačiju

očekivanja u odnosu na društvo, kulturu i život uopšte" – kaže Gat.

„Mesto dešavanja“ u kome se ostvaruje ovaj ambiciozni program podseća na original. To je zato što je Centar za stvaralaštvo, iako veliki projekat sa kojim Malta dočekuje hiljadugodišnjicu, smešten u zgradu koja nikako nije nova. Starija je od „Manuel“ teatra gotovo dva veka i uopšte nije sazidana radi „poštenog“ odmora. Datira iz 1569. godine, odnosno nekoliko godina nakon opsade Malte, i izgradena je zahvaljujući jednom od tadašnjih najpoznatijih vojnih arhitekata kao poslovično neosvojiva tvrđava.

Veliki je izazov pretvoriti zgradu stvorenu za rat u mesto gde ljudi mogu da se osećaju zaštićeno, a u tome se današnji arhitekta (Maltežanin prof. Ričard Ingland) sasvim dobro snašao. Izvan „Sent Džejms Kavalir“ je isto ono staro utvrđenje, uz tu razliku što sa jedne strane ima natpis „Nadahnuća!“ – u skladu sa imenom kafe-restorana u Centru, u kome se stvara. Nekadašnji svodni i ulagnuti tunel po kome se kačilo oružje, pretvoren je u pravi primamljivi glavni ulaz u „Sent Džejms Kavalir“, osvetljen istovremeno i tajanstveno i praznično, kao bakljama, i čovek se oseća kao da je pozvan i u dvorac iz „Gospodara prstenova“, i na ekscentričnu holivudsку ceremoniju. Unutra, kameni zidovi opstaju zajedno sa modernim staklenim i drvenim konstrukcijama, i atmosfera je spartanska, ali vrlo predisponirajuća – iznenadujući sklad komfora i bezuslovno uvažavanje prošlosti. Kao što zaposleni u toj zgradi vole da naglase „sve što izgleda kao da je iz 16. veka i jeste iz 16. veka, a sve što izgleda savremeno i jeste savremeno“.

Najinteresantnija je transformacija dva paganska izvora – cisterni za vodu, iz kojih se nekada snabdjevala čitava Valeta. Veća je pretvorena u centar današnjeg „Sent Džejms Kavalira“, sa svojim prozračnim, ovalnim krovom, nekoliko spratova unutrašnjih spiralnih terasa, staklenim liftom u sredini i različitim elementima koji podsećaju na vodu; ona podseća na sunčev spektar zgrade – mesto sa koga ovaj duhovni centar crpe svoju energiju, naizgled direktno iz vasio-ne. U drugoj cisterni je izgradena pomenuta replika



Replika elizabetanskog pozorišta

elizabetanskog teatra – višeugaona, drvena sala sa scenom–arenom i izuzetno intimnom atmosferom. (U zgradi postoji još jedna sala koja se koristi za pozorište.)

Centar za stvaralaštvo „Sent Džejms Kavalir“ u stvari je samo prvi deo većeg projekta. Baš do njega će biti izgrađeno novo pozorište sa 800 mesta (na mestu stare engleske opere, koja je srušena za vreme Drugog svetskog rata) i obe zgrade će funkcionišati kao jedna: Centar kao stvaralačka laboratorija, a pozorište – izlog za ono što je u njoj napravljeno.

Osim u „Manuelu“, i na ove dve scene „Sent Džejms Kavalira“, danas na Malti postoji pozorište i na Katoličkom institutu, i u Sredozemnom centru (u kome postoji sala sa 1.400 mesta) a, tokom leta i ispod otvorenog neba – ponekad na najtradicionalnijim mestima. Prošle godine sam, na primer, gledala opersko-dra-

maturški koncert-recital u dvorištu nekadašnjih zatvora, a današnje policije. U ovoj ostrvskej državi (sa 350 hiljada stanovnika) ima oko 15 pozorišnih trupa, a jezici na kojima igraju su dva zvanična – malteški i engleski. Često gostuju i strani dramski i, posebno, operski spektakli, kao i solo muzičari sa svojim koncertima.

I sa ovim je kraj dobrom novostima. To ne znači da ima loših. Druge novosti više su čudne u odnosu na dobre. A reč je o sledećem: Malta nema nijednog profesionalnog glumca ni režisera! („Profesionalan” u smislu da živi samo od tog posla i samo na ostrvu.) Svi rade još ponešto i igraju i režiraju za minimalnu nadoknadu. Zbog toga i predstave počinju u 7 uveče, i to samo petkom, subotom i nedeljom. Svaka ima od šest do devet izvođenja. Rekordi su „Vestsajdska priča” (21 predstava) i jedna božićna, „pantomima” karakterističnog engleskog mešovitog žanra za tu sezonu (34). Repeticije obično traju od tri do pet nedelja.

Uz ove uslove, nije čudno što se spektakli koje sam gledala na Malti nisu odlikovali bilo kakvim posebnim kvalitetima i bili su bukvalno na ivici između profesionalizma i amaterizma. Istina, u vreme kada sam tamo bila, nije igrana predstava Krisa Gata – o njemu američka scenografkinja An Uo (nosilac velike nagrade Brodveja „Toni”) kaže da je najbolji režiser sa kojim je radila. (Prošle godine njihova postavka „Čikago” dobila je najbolje ocene.) Očigledno je, međutim, reč o izuzetku koji ne menja ovu čudnu sliku uopšte.

Evo kako ovu situaciju objašnjava Kris Gat: „Na Malti su ljudi zauzeti opstankom. Na takvoj skali vrednosti kultura je veoma nisko.” Drugi razlog, koji on takođe ističe, čini se opštepoznat: „Ovo je država opsednuta političkim temama. A političari neprekidno smanjuju budžet za kulturu.”

Uprkos tome, Malta je jedna od malobrojnih evropskih država koje imaju ministarstvo kulture i turizma. Problem je u tome što se država ne interesuje za kulturu u principu, a još manje za kulturu prošlih vremena, to jest istorijsko naslede ostrva. Ono što je zaista veliko jeste da se Malta ponosi svojom istorijom stariom 5000 godina, poseduje, pre svega, sve materijalne

dokaze o tome, i upravo ti spomenici kulture, zajedno sa morem i egzotikom, privlače ogroman broj turista svake godine.

Rezultat je, međutim, „kultura strancima, a ne kultura Maltežanima” (prema Gatovim rečima). „Ono što me mnogo brine” – govori on – “to je ograničeno razmišljanje, zbog koga lako možemo biti ‘pojedeni’ kao kulturni identitet. Zbog toga je uloga našeg Centra vrlo bitna: mi pokušavamo da ljudima damo sredstva kojima će se suprotstavljati tom procesu. Posebno usmeravamo mlade talente.” Rešenje ovoga problema Toni Kasar Darijen vidi malo drugačije: „Na ovako malom ostrvu ne treba da se koncentrišemo samo na Maltežane, treba da zaboravimo da smo mali i da privlačimo ostali deo Evrope, a zatim će Maltežani neizostavno slediti primer i početi da se interesuju za kulturu.”

Bilo kako bilo, za stranog posmatrača naličje problema u sferi kulture i pozorišta, posebno na Malti (još i tako paradoksalnog karaktera!), zvuči poražavajuće. Zbog svih očiglednih prepostavki, problema ne bi trebalo uopšte da ima, i profesionalni teatar trebalo bi da cveta. Gde da se igra, ko da igra i pred kim – pitanja su koja na Malti imaju nezavidne odgovore. Mesna publika možda nije dovoljno brojna za predstave tokom čitave nedelje. Međutim, postoji ogromna potencijalna publika. Turisti, koji više nemaju izbor sem institucija, a očigledno su to ljudi kojima institucije nisu dovoljne čim su muzeji i drevni hramovi danju puni. Osim njih, na Maltu tokom čitave godine dolaze stotine studenata koji uče engleski jezik – posle Engleske, to je drugo po redu mesto za kurseve jezika. A koje je bolje vežbanje razumevanja jezika od posete spektaklima, posebno klasičnim?! Posebno što je većina predstava na engleskom! Vidljiv je i veliki broj talenata, puno entuzijazma i ljubavi prema pozorištu. Kako bi se inače vežbalo posle posla i igralo bez plate?! Upečatljivi su stvaralački i intelektualni kvaliteti budućeg pokolenja kritičara i pozorišnih radnika. Na kraju, scene sa kojima ostrvska država raspolaže su zaista jedinstvene.

Ukratko: „sto je postavljen”. Ostaje samo da Malta počne da nudi kulturu, ne samo iz prošlosti već i iz sadašnjeg vremena. Ima sve mogućnosti da se pretvorí

u pravi kulturni centar i u pozorišnog Klondajka, gde bi se „probale” predstave pre nego što će se igrati u velikim pozorištima Londona i Njujorka, na primer. Samo država može da „pukne prstima”, kao što se desilo u Singapuru pre njegove transformacije u istinskog kulturnog magnata Azije. Inače, dva ostrva liče po mnogo čemu. Čak i po činjenici da je Malta jedina zemlja u Evropskoj uniji u kojoj još postoji pozorišna cenzura. Ako se u današnje malteško pozorište i kulturu investira – čak i čisto pragmatično – ko zna, u Valetu ubrzo može da se odlazi kao u London i Pariz – da bi se napunile dubovne baterije?! Možda ovakva prepostavka danas može da izgleda nerealna. Ali, zar nije reč o ostrvu gde prividenja postaju stvarnost?

KALINA STEFANOVA

Prevela s bugarskog
JASMINA JOVANOVIĆ



Dušan Spasojević

ODUMIRANJE

139

DRAMA
U TRINAEST SLIKA

LICA: MILICA – seljanka, 50 godina
JANKO – njen sin, 19 godina
STRAHINJA – seljak, 50 godina
JOVANKA – seljanka, njegova žena, 45 godina
STAMENA – njihova kći, 21 godina. Mršava,
bleda, ispijena, ofarvana u jarkocrveno

Povlen¹. Selo Gornji Taor.
Vreli avgust. 2000. godina.

¹ Planina u okolini Valjeva.

1 SLIKA

Jutro. Milica ljušti krompir. Ulazi Strahinja. U rukama drži posudu punu kupina. Uzbuden je.

MILICA: Tri dana te nema. Brinem za tebe.

STRAHINJA: Nisu tri godine.

MILICA: Sedi.

STRAHINJA: Kupinu više niko ne bere. Za tebe.

MILICA: Ne 'odaj po ovoj jari. Kap će te udariti.

Milica uzima posudu.

STRAHINJA: Usput sam nabr'o. Pored puta, sve se crni od kupina. Gre'ota je da ih sunce ubije.

MILICA: Sve propa, a neće i kupina.

STRAHINJA: Gde je?

MILICA: Spava.

STRAHINJA: Kud sad nade da spava? Dve godine ga nisam video.

MILICA: Tek je pred zorou zasp'o. Čula sam ga noćas kako 'oda. Tren'o nije.

STRAHINJA: Vala nisam ni ja. Zapara, ne da zaspati.

MILICA: Drugo je to nešto, Strahinja. Slutim.

STRAHINJA: Zapara za grlo steže. Ne izmišljaj. Dve godine ga nisi videla. Vočka se promeni, a ne čovek. Glavu gore. Sin ti se vratio, a ti tako.

MILICA: Nije htio sinoć novu kuću da pogleda.

STRAHINJA: Nije lud. Oči da izbulji. Dan je za gledanje, a noć je za san.

MILICA: U pravu si. Samo... opet nešto slutim.

STRAHINJA: Ne sluti, neg' sipaj po jednu. Da na-zdravimo za tvog Janka.

Milica donosi flašu rakije i čašicu. Sipa Strahinji.

STRAHINJA: Zar ti nećeš?

MILICA: Muka mi je i od mirisa.

STRAHINJA: Danas je veliki dan.

MILICA: Znaš koliko je moj Milutin pio.

STRAHINJA: Ja će popiti za oboje.

Ispija rakiju. Sipa drugu. Ispija.

MILICA: Kako je Jovanka?

STRAHINJA: Ćuti i dalje. Samo to i zna.

MILICA: Prođoše godine, ona ni da makne?

STRAHINJA: Maknuće ona. Hoće. Videćeš. Maknuće.

MILICA: Idem pile da zakoljem.

Izlazi.

STRAHINJA (za sebe): Kud sad nađe da spava?!

Ulazi Janko. Krmeljiv je. Strahinja ga vidi. Janko se obraduje.

STRAHINJA: Janko!

JANKO: Dobar dan.

STRAHINJA (*euforično*): Nemoj ti meni dobar dan.
Nemoj ti meni dobar dan.

Grle se. Ljube se tri puta. Strahinji je draže.

STRAHINJA: Čovek. Čovek si postao nema šta. Teško da bi' te prepoznao. Sedi. Sedi.

Sedaju za sto. Gledaju se. Ćute.

STRAHINJA: Pričaj.

JANKO: Šta da pričam?

STRAHINJA: Pričaj kako ti je dole?

JANKO: K'o i svugde. Svi jure da zarade, a para je mala.

STRAHINJA: Tako je od kad je sveta i veka. Nego noću. Kako je noću? 'Odaju li ljudi ili je pustinja k'o ovde.

JANKO: Ja noću spavam. Pare ne bacam.

STRAHINJA: Šta onda kog davola trčite dole? Eno gore pod Povlenom, u Veselinovićima, ugasi se ognjište. Oba sina otišla. Zemlju nema ko da obrađuje. Stoku nema ko da gleda. Starci ne mogu. Ne mogu, sine.

JANKO: Svi trče za boljim.

STRAHINJA: Slušaj, Janko. (*Prekorno*): Majci da pomogneš. Sama je. (*Ponovo se obraduje*) Samo kad si se ti njoj vratio. Nema za nju veće sreće. Ma ona je samo o tebi pričala. Staru smo kuću za tebe uredili. K'o da je nova. K'o da je juče ozidana. (*Prekorno*): Da pogledaš! Svila ti je majka gnezdo, svila bolje nego lastavica. Nema lepše u planini!

Ulazi Milica. Nosi očerupano pile.

MILICA: Ustalo. Ustalo, ljubi ga majka.

Milica šuri pile. Strahinja ustaje.

MILICA: Gde ideš?

STRAHINJA: Moram.

MILICA: Ostani na ručku.

STRAHINJA: Dve godine se niste videli.

MILICA: Ostani kad ti kažem.

STRAHINJA: Moram u grad. Ćer mi je u bolnici.

JANKO: Stamena?

MILICA (*zabrinuto*): Šta je?

STRAHINJA: Ne znam dok ne vidim. Mladost – eto šta je. (*Seti se*) Umalo da zaboravim.

Vadi iz torbe flašu rakije. Pruža je Janku.

STRAHINJA: Čuvaо sam je za mog sina kad se bude ženio. Ne dade se. Dvadeset godina stara. Uzmi.

Janko se zbuni.

JANKO: Ne mogu. Ja...

STRAHINJA: A kome ču ako neću tebi? Bio si s ilijom najbolji drug.

Janko uzima flašu.

JANKO: Hvala od srca.

Strahinja polazi.

STRAHINJA: Omorina gadna. Šta je ovo, ljudi? Sve nam pogore. K'o da se sunce približilo. I šuma se suši. Čućeš noću kako bukve pucaju.

Izlazi.

JANKO: U zdravlje! (Pauza) Zamače.

Milica prilazi prozoru. Gleda za Strahinjom kako odlazi.

MILICA: Oseđe jadnik od tuge. Od kad se Ilija obesi, Jovanka reč ne izusti. Zaneme. Baš da ga ona nađe kako visi. Ni Stameni ne ide. Tako pričaju. Kafanu je zatvorio. Žive k'o sirotinja. Od ono malo stoke. Na mleku i 'lebu.

Okreće se ka Janku. On zagleda flašu rakije.

JANKO: Pričaš kao da ja to ne znam.

MILICA: Da, da, bože, šta mi je?

JANKO: Zašto se volovi ne čuju? Navikao sam da muču.

MILICA: Prodala sam volove.

JANKO: Prodala si najjače volove u selu?

MILICA: Za te pare smo ja i Strahinja kupili hrastovinu. Morali smo staru kuću obložiti. I crep smo kupili. Onaj je dotrajao. Prokišnjavalo je. Sve smo to ja i on sami. On je čak i prelakirao i učvrstio stari nameštaj. Slavine smo zamenili. Cevi. Sve zbog tebe. (Pauza) A ti ne ode ni da proviriš.

Odlazi do ormara. Vadi gomilu pisama vezanih katanom. Pretražuje pisma. Janko čuti.

MILICA (radosno): Svako znam napamet. Kaži mi, kakva je? Je li lepa?

Janko klima glavom.

MILICA: Obećao si majci da ćeš je dovesti. Nisam te samog očekivala. Daj mi bar sliku da joj vidim.

JANKO: U novčaniku je. Novčanik sam zaboravio.

Odlazi i pije vodu. Prilazi prozoru. Milica mu prilazi. Golica ga.

MILICA: Stidiš se.

JANKO: Nemam sliku kod sebe.

MILICA: Vratiću ti je. Neću pojesti. 'Ajde, iz tvoje ruke mi pokaži.'

JANKO: Ostavi me! Nemam!

MILICA: Stidiš se, magare jedno...

Janko je odgurne od sebe. Milica se zatetura. Jedva se savlada da ne padne. Seda na stolicu. Sin joj prilazi.

JANKO: Izvini, majko.

MILICA: Izvini ti, sine.

JANKO: Izvini, majko. Ote mi se ruka. (Pljune ruku.)

MILICA: Ima i na koga da ti se otme.

JANKO: Znaš... Znaš da nisam kao „on“. Ti to dobro znaš.

MILICA: Zašto mi je nisi doveo? Toliko si o njoj

pisao. Samo si o njoj pisao. Pa nisam ja valjda gubava?

Janko se nasmeje.

JANKO: Nisi gubava.

MILICA: Jedino ako ona neće da dode? Neće da živi ovde u planini? Reci majci. Reci slobodno.

JANKO: Nisam došao da ostanem.

Sobom ovlada grobna tišina.

MILICA: Zato ti torbe ne raspakuješ. A ja mislila onako, zaboravio.

JANKO (*odlučno*): Ja odlazim. Došao sam samo da bi' ti to rekao.

MILICA: Nisi morao ni dolaziti.

JANKO: Ne razumeš. Odalzim iz zemlje. Idem u drugu zemlju. Pod drugo nebo i drugačije sunce. I to suce će me drugačije grejati. I slova su drugačija.

Milica posrćući hitro izade. Janko za njom.

JANKO: Majkooo!!!

Kraj prve slike

II SLIKA

Strahinjina kuća. Jovanka stoji i preručuje mleko iz velike kofe kroz levak u flašu. Iz šporeta vadi pogaću. Umotava je u krpnu. Sve radi pažljivo, sa punom posvećenošću. Prebira jabuke u gajbi. Izdvoji najbolje. Stavlja ih na sto.

Ulazi Strahinja. U ruci nosi kaiš slanine. Prostor ispunji praskavim smehom.

STRAHINJA: Ha, ha, ha. Spakuj i ovo. Nek joj se nađe.

Jovanka sve to pakuje u torbu. Završava. Odlazi i seda na stolicu. Ljulja se. Uzima klupče crne vune. Štrika.

Strahinja iz kredenca vadi čiste stvari. Belu košilju i pantalone. Donosi lavor sa vodom.

„Pere se“.

STRAHINJA: Milica te pozdravila. Pita za te. Janko joj se vratio. Otišlo magare, vratio se delija. Poznala ga ne bi. Ženi se. (*Duga pauza*) On i Stamenka se kao mali nisu razdvajali. Sećaš se? Nad'o sam se. Iz dobre je kuće. Moglo nam se posrećiti. Mog'o je veter i na našu stranu dunuti. Al' okrete.

Završava oblačenje. Gleda u ogledalo. Vadi češalj. Začešjava kosu.

STRAHINJA: Zaslužio sam i ja da izgledam k'o čovek. Meni je bela košulja bila uniforma. Kakav sam

ja domaćin bio. Sećaš se? Kad si me videla kaljavih cipela? Kad? Nikad.

Stavlja sat na ruku. Prilazi stolu. Sve pakuje u torbu. Na kraju i Miličin paket ubacuje. Okreće se Jovanki.

STRAHINJA: Hoćeš li šta 'čeri da poručim? (Pauza) Nećeš ili ne znaš? (Besno): Dokle ćeš da štrikaš jedan te isti džemper. Zar ti ne dosadi? Ne dosadi, znam.

Ide ka vratima. Staje.

STRAHINJA: Čuvaj se do sutra. Eto mene brzo. (Prekorno): I ne daji više stoci. Dao sam. Sto puta ti kažem: stoka može i sita da jede. I ne zna da je sita. Ne guraj seno pod nos. Lipsaće na ovoj jari.

Izlazi. Jovanka ostaje sama. Štrika. Stolica u kojoj se ljudi škripi. Sobom ovlađa grobna tišina. Postaje hladno. Raspara deset redova vune. Džemper se smanji za trećinu. Nastavlja da štrika.

Kraj druge slike

III SLIKA

Miličina kuća. Noć. Janko za večerom. Ne jede. Milica hoda.

MILICA: Znači ona te je na to nagovorila.

MILICA: Ona se zove Marija.

MILICA: Briga me za njeno ime. Neću da znam. Nisi ti to sām smislio. Zna te majka. Gradska je to gospodica. Znam ja njih. Zinulo joj dupe da joj vidi puta. Rada se one boje. Nije motika za njene ruke. A ja, luda, mislila da joj olakšam. Reko, ja ču u polje, umesto nje, da joj koža na vetru ne ispuca. Da joj rosa noge ne orosi. A tako mi vraća, leb joj jebem detinji.

JANKO: Nije istina. Nemoj tako da pričaš.

Milica se razbesni. Uzima Jankova pisma. Cepa ih.

MILICA: Reč o njoj neću da imam. Reč.

Janko pokušava da je smiri i urazumi.

JANKO: Smiri se, majko.

MILICA: Nemoj da me smiruješ.

JANKO: Ne krivi nju. Ako je neko kriv, taj sam. Ako sam uopšte kriv. Ja hoću da odem. Ja, Janko. Po zanimanju kovač. I Janko kovač svoju sreću тамо hoće da kuje.

MILICA: Ovde za tebe sreće nema.

JANKO: Nema.

Milica naglo promeni raspoloženje. Plakala bi. Ne plače. Janku je sad žao. Pokušava da ublaži rečeno.

JANKO: Nema, ali biće. Biće kad se vratim k'o gospodin. Sa punim džepovima. Evo, na primer, moj drug, zajedno smo šegrtovali na zanatu. Otiš'o je u Nemačku. U isti grad. Preko iste agencije. Još pre dve godine. Kažu da je zaradio nov auto. Dogodine će da se vrati. Otišao peške, a vraća se na točkovima. I to novim. Tako će i sa mnom biti.

MILICA: Ja to neću dočekati.

JANKO: Ne umire se dok ne dođe vreme.

MILICA: Dogurala sam do pedesete. Prebaciti neću.

Ćute neko vreme. Zamišljaju.

MILICA: Uzmi, jedi, već se ohladilo.

JANKO: Nisam gladan.

MILICA: Samo da znaš da će ti se pod krov golubovi naseliti. Sve će posrati. Sve. Džaba smo se onoliko trudili.

JANKO: Majko, kad dođem, sazidaću i meni i tebi i Strahinji po jednu. Eto.

MILICA: A zemlja pusta? Kome ovolika?

JANKO: Jalova. Sva u bregovima. Strmo. Vodeno. Pola u njoj istrune. Vetar. Planina. Pa znaš ti to bolje neg' ja.

MILICA: Vas dvoje i ja su troje. To su šestore ruke. Farmu bi na proleće podigli. Bilo bi k'o nekad. I bolje.

JANKO: Ja sam svoje rek'o.

MILICA: Ti si lenj. Nisi kao otac. Ma da si k'o pola

njega drukčije bi bilo.

JANKO: Volim što nisam.

MILICA: Odma' se ježiš.

JANKO: Ježim se. Kosa mi se diže na glavi.

MILICA: Milutin je bio pošten. I vredan. Najpošteniji i najvredniji.

JANKO: To ne sporim.

MILICA: I nikad me ne bi ostavio. Nikad. (Pauza) (Prekorno): Ni sveću nisi otiš'o da mu upališ.

JANKO: Sve hoću da odem... Ali ima nešto što mi ne da.

MILICA: Mučenik u životu. Mučenik i u smrti.

JANKO: Plačali smo mi to mučeništvo. Jeste bio vredan. Bolje da nije. Dirinčio je k'o ker. Dok ne skapa. Sećam se ja bolje neg' ti. Al' sećam se i kako je odlazio kod Strahinje u kafanu. Pa pljus jednu, pa pljus drugu. Dok mu mozak ne izgori.

MILICA: Protiv toga nisam mogla.

JANKO: Nisam ni ja.

MILICA: Nisam mogla da ustanem protiv onog koji nas 'rani.

JANKO: Tukao je.

MILICA: Samo pijan. Rakija i mozak pojede.

JANKO: Tuk'o je on dok koža ne poprska. I mene. I tebe.

MILICA: 'Ranio nas je. I moga oca i majku je 'ranio. Skapala bi od gladi sirotinja. Morala sam da trpim.

Milica se zaplače. Janko joj miluje kosu.

MILICA: Kad bi znao koliki je meni dan. A tek noć. Brojim do sto. Do 'iljadu. San ni da pomisli.

Milica se smiri. Dugo čute. Janko primećuje da su zagrljeni. Milica isto. Oboje se trgnu nesvesni te radnje. Milica ustaje.

MILICA: Ako se mora ići – mora se. Idi u tu Nemačku. Izgorela, dabogda.

JANKO: E tako te volim, majčice. I znao sam da ćeš razumeti.

MILICA: Samo... Prodaj, sine, kuću. Prodaj štalu. Voćnjak. Stoke nema. Mene prodaj. Samo nemoj zamlju u kojoj ti je otac sa'ranjen.

JANKO: Kuća je stara. Trošna. (*Kroz šalu*): Tebe ne prodajem. Svuda je strmo. Ko će? Jedino je gore kraj puta ravan. Baš tu gde mu je grob. Jedino se ta parcela može prodati. (*Pauza*). On vala ko da se tu namerno sa'ranio.

MILICA: Nije bteo ni on na nizbrdo.

JANKO: Ja za tu parcelu već imam kupca. I ako agenciji uskoro ne platim papire, pasoše i vize, propašće mi plan.

Ćute.

MILICA: Ja to da gledam ne mogu. Otrovaću se nečim. Na sa'ranu mu nisi došao. Lagala sam. Izmišljala razloge. Prošlo je. Nisam smela od srama nikome u oči da pogledam. Za ovo ne mogu lagati.

JANKO: Ne laži. Ja ću im reći. Svima. I neka mi sude.

MILICA: Zašto si me omrznuo? Sve si ti ovo omrznuo. Vidi majka. (*Pauza*) 'Ajde jedi. Jedi. Ništa mi ne jedeš.

JANKO: Ne mogu, majko, veše ni da jedem. Odvik'o se želudac. Ne vari mu se više ova 'rana. (*Izlazi*)

Kraj treće slike

IV SLIKA

Miličina kuća. Milica sedi za stolom. Gleda pravo, u jednu tačku. Ulazi Strahinja. Obučen je kao u poslednjoj sceni. Svečano. Gleda je. Ona se okreće. Pogledaju se. Ćute.

STRAHINJA: Šta je? Pričaj! (*Ona čuti*) Pričaj, ne muči se. Oči su ti vodene, Milice. Govori!

MILICA: Moj sin odlazi.

STRAHINJA: Kad pre. Pa ni dan'o nije, a već se vraća.

MILICA: Odlazi. Čuješ li me? Odlazi trbubom za kruhom. U Nemačku. Na sever. Ide u Evropu.

STRAHINJA: Zar nama Evropa ne dolazi? Tako kažu.

MILICA: Sve sam ja ovo predosetila. Sve.

STRAHINJA: Vid'o sam ga gore kraj puta... On i onaj geometar pijani k'o čepovi. Ne vide se. I šta će samo sa onom pijandurom? Kako sam ga vid'o, znao sam da je neka nevolja.

MILICA: Parcilišu. Premeravaju.

STRAHINJA: Šta premeravaju?

MILICA: Prodaje zemlju. Košta put. Ne mož' ići k'o slepac.

STRAHINJA: Od tolike zemlje, on naš'o baš to da proda. Ti se to sa mnom šališ.

MILICA: Pored puta je jedino ravan. Ostalo je strmo i japadno.

STRAHINJA: Milutin je tu sa'ranjen! Aman! Tu mu je grob. Šta to govoriš? Šta će ljudi kasti?

MILICA: Da sam luda. Kao što i jesam.

STRAHINJA: Obećao je da će se ženiti.

MILICA: Odlaze nevečani.

STRAHINJA: U seljaka je glava šuplja. Ne može to sama da smisli.

MILICA: Vaša moja je izgleda najšuplja.

STRAHINJA: Ženskinje su njih upropastile. I njega i mog sina. Zagledaju se u njih k'o junad. Nije seljak za građanku. Sve ga to kvari.

MILICA: Odavno se sve pokvarilo. Odavno.

STRAHINJA: Odavno smo mi trebali tući. Nego puštaš. Mi smo decu razmazili. Sad nam se vraća.

Cute.

Stahinja iz torbe izvadi sve ono što je spremio da ponese čerki. Vadi i Miličin paket. Stavlja na sto. Milica gleda.

MILICA: Ti nisi ni išao dole?

STRAHINJA: Bolje da nisam. (Pauza) Pravo sam došao tebi. Kući nisam bio. Ne mogu ženu da sikiram.

MILICA: Ja sam to za tvoju Stamenu spremila.

STRAHINJA: Pobacala, Milice. Sve sam ja ovo po podu skupljao. Isteri me k'o da sam džukela. Sram me je u bolnici pojeo.

MILICA: Ni reči Jovanki ne govorи.

STRAHINJA: Ni mrtav.

MILICA: Šta je? Šta kaže?

STRAHINJA: Preti. Sikće k'o guja. Oko će mi, kaže, iskopati.

MILICA: Pa šta je?

STRAHINJA: Rakija pusta. Izgorelo. Drhti k'o prut.

MILICA: Šta kažu lekari?

STRAHINJA: Mora 'vamo. Mora na kućnu negu.

MILICA: Prihvatile je?

STRAHINJA: Pretili joj košuljom za ludake. Morala je.

MILICA: Dobro je.

STRAHINJA: Obilaziće je svakog prvog u mesecu. I mora da piće lekove. Neke najnovije. Koštaju k'o đavo.

MILICA: Kol'ko košta – nek košta.

STRAHINJA: Nemam.

Tajac.

MILICA: Nemam ni ja.

STRAHINJA: Otvoriću kafanu. Rešio sam.

MILICA: Moraš. Druge nema.

STRAHINJA: Još mi je kuća crnim obrmolana, a sad će da se piće i veseli. Ali moram. (Pauza) Eto, ja sam moje pustio. Nisam pritez'o. Sin se školovao. Napustio. Uhvatio se lošeg društva. Došao đavo po svoje. I ona htela u grad. Da bude frizer. Bila je dobra. Tako kažu. I opet đavo došao po svoje. Jedno pod zemljom, a drugo bledo k'o ponjava. Jebala ih njihova škola. Veće škole od motike nema.

Milica mu prilazi i grli ga.

MILICA: Ne boj se. Sve će biti u redu.

Strahinja se izmigolji iz zagrljaja.

MILICA: Ostani. Bojim se.

STRAHINJA: Žena me čeka. Vratiću se.

MILICA: Dodi. Što pre. Uspravi led. Nisi ti starac.

Izlazi bez pozdrava. Ulazi Janko pijan. Puni prazan balon vodom.

JANKO: Prođe li Strahinja, il' mi se učini?
MILICA: Prode.
JANKO: Ni da se javi?
MILICA: Ni da se javi.
JANKO: Svi ste vi ljuti.
MILICA: On i Milutin su bili najbolji. Nije mu pravo.
JANKO: A meni je pravo. Moram!
MILICA: Pa si se naloio. Sve vonja na rakiju.
JANKO: Nisam se ja, majko, od sreće napio.

Začepi balon. Izlazi. Milica staje na vrata i viče za njim.

MILICA: Ja od sramote ne znam gde da se sakrijem! A ti pi'! Samo ti pi'! (*Zalupi vrata.*) A ja ču otrov popiti.

Kraj četvrte slike

V SLIKA

Strahinjina kuća. Jovanka sedi u stolici za ljunjanje i štrika. Ulazi Strahinja. „Vidno je raspoložen.“

STRAHINJA: Stigao sam sa dobrom vestima. Čerka nam dolazi za koji dan.

Jovanka i dalje štrika. S vremena na vreme ga pogleda.

STRAHINJA: Znam da ti je drago. Oči ti se smeju. Oči te odaju.

Presvači se. Vraća se u staru garderobu.

STRAHINJA: Nazad u prnje Strahinja. Nisi ti više za gospodina. A i najkomotniji sam u ovim ritama. Lekari su joj preporučili kućnu negu. Mora dobro da se odmori. Premorio je naporan život. (*Pauza*) Odma' je pitala za tebe. „Šta mi radi majka?“ Tim rečima. Reko', majka ti peva. Ubi po ceo dan. Ogluve. I komšije se žale. Mor'o sam malo da se našalim.

Ona se pravi da ga ne sluša. On nastavlja da laže.

STRAHINJA: Lepša je bar dvaput neg' što je bila. I samo se smeje. Samo se smeje, a zubi beli k'o sneg.

Vraća stvari u kredenac.

STRAHINJA: Razmakni ove zavese. Pusti dana da uđe. Sunca da nas vidi. Dete nam dolazi. Neću mrak da ga zatekne. (*Kreće ka vratima.*) Idem da proverim

kafanu. Obrisacu prašinu. Otvoriću je opet. Znam da ti to ne bi volela, ali moramo živeti. Nismo bili si rotinja nikad. Ne ide.

Zastaje na vratima.

STRAHINJA: I kad dođe... Neću nemu da te zateknel!

Izlazi. Jovankino lice ozari prijatan osmeh.

Kraj pete slike

VI SLIKA

Miličina kuća. Noć. Petrolejska lampa čkilji. Janko i Strahinja za stolom. Pred njima do pola otpijena flaša rakije. Podgejani su.

STRAHINJA: Obrisao sam prašinu i provetrio. Blista. Ja sam ostario, ali kafana ne zastareva.

JANKO: Idu praznici. Moralo bi da bude posla.

STRAHINJA: Biće, biće. Ne brinem. Samo, nisam ja više kao pre. Ruke i noge me neće. Star sam. (Pauza) Bi li mi pomogo? Bi li mi bio suvlasnik? Sve ćemo deliti na pola.

Janko se zamisli. Nasmeje se od srca. Strahinja čuti. Janko se ponovo zamisli.

JANKO: Vi to ozbiljno?

STRAHINJA: Ja ozbiljno.

JANKO: Ma ne. Ne. Teško je tu ostati ceo.

STRAHINJA: Pametnije pile od kokoši. Znaš li ti kako sam ja živeo od kafane?

JANKO: Tad su svi živelii. Ali su imali i po dva para volova. Sad jedva i jednog 'rane. Torovi su bili puni jaganjacaca. Dve su se pečenice pekli za Božić. Druga su vremena i ljudi su gladni. I svaki je pos'o ovde jalov.

Strahinja sipa rakiju. Ispijaju jedan za drugim.

STRAHINJA: Šta si ti radio u životu? Moram da pitam. I kad ste vi junioše stigle toliko da se naradite?

Janko ga gleda. Malo je uvređen. Čuti.

JANKO: Na građevini, na stovarištu, u strugari, u klanici. I kao moler. Jedno vreme i kao konduktér. I većee sam rib'o. Izvodio sam i tude pse. I za njima sam čistio njihova gospodska govna. I ne stidim se. Na kraju se rešim da izučim kovački zanat kod jednog dobrog majstora. I onda sam kovao. I radio pošteno. I go sam. Go sam k'o pištolj. Ne bežim ja od rada nego od bede.

STRAHINJA: Misliš da su tamo poslovi bolji?

JANKO: Za mene isti. U kompjuter ne znam. To sad svi koriste. Doktor nisam. Škole nemam. Ili će da kopam, ili će da perem. Ali će bar znati koliko i za koliko radim.

Sad Janko sipa. Ispijaju jedan za drugim.

STRAHINJA: Ja ti nudim, a ti razmisli.

JANKO: Rekao sam već.

STRAHINJA: Razmisli ti nasamo. Veruj. Znam i ja nešto.

Ulazi Milica. Prinosi im tanjur na kome su kriške sira i pršuta. U sredini – paradajz. Stavlja na sto. Strahinja joj namigne spretno, tako da to Janko ne primeti.

MILICA: Jedite, jedite. Izgorećete od rakije, ne izgoreli!

Milica izlazi. Janko i Strahinja uz meze nastavljaju.

STRAHINJA: Majka ti ovo neće izdržati.

JANKO: Preživila je ona svašta. I ovo će.

STRAHINJA: Sve mora sama. Oko kuće, oko bašte, oko stoke. Muška ruka je muška ruka.

JANKO: Vi ste tu. K'o i do sad. Dok ja ne dođem.

STRAHINJA: Sad mogu da umrem. Da me nema. Seno nema ko da joj pokupi. Neće seljaci. Neće zbog Milutina.

Janko čuti. Razmišlja.

STRAHINJA (*odsečno*): Zašto prodaješ baš tu parcelu?

JANKO: Sto puta sam rekao zašto.

STRAHINJA: Ma jes' ti nudio šta drugo?

JANKO: Strmo. Japadno. I gde se kuća kući na kosini?

STRAHINJA: Evo ja će ti dati. Prve pare kad skupim tebi će dati.

JANKO: Ne mogu da čekam. Sve sam već dogovorio. Nemam drugi izbor. Razumite.

STRAHINJA: Očev grob prodaješ. Kako da razumem?

JANKO: To je komad zemlje. Moje zemlje.

STRAHINJA: To je Milutinov grob!

JANKO: Nije Isusov.

STRAHINJA: Nije Isusov?

JANKO: Nije Isusov.

STRAHINJA: Imać li obraza?

JANKO: Imam dva.

STRAHINJA: Nemaš ti ni obraza ni ponosa.

JANKO: Bolje da prodam... Nego da se obesim.

Muk. Neprijatna tišina. Strahinja se otrezni. Kao

grom da ga je udario. Janko bi povukao reč, ali je kasno. Strahinja ispija rakiju. Sipa još jednu i odmah je ispija. Uzdahne duboko.

STRAHINJA: Ako je do kanapa došlo... Prodaj!

Začuti. Baš ga je ovo pogodilo. Janko bi se izmigoljio. Ne može.

STRAHINJA: Znaš da se Ilija kockao? Da se uhvatio toga društva?

JANKO: Čuo sam.

STRAHINJA: Zadužio se. Molio me je da prodam deo šume. Nisam hteo ni da čujem. Mislio sam da svoje greške mora sâm da plaća. Platio je životom. Ubio se, da ga ne bi ubili. Pogrešio sam. Nisam znao. Morao sam znati. Ali nisam. Pogrešio sam. I sad je kasno. Sad bi' sve prodao. Sve što imam. (Pauza) Da bar 'oće neka bolest da me zakači. Jok. Zdrav k'o dren.

Janko pode da mu sipa rakiju. Strahinja poklopi šakom čašicu.

STRAHINJA: Ja ne pijem da bi' zaboravio. Pijem da bih se sećao. Gadno je to.

Dugo čute. Janko ga potapše po ramenu.

JANKO: Kad se Stameni vraća?

Sve opet ožive. Strahinja se promeni. Kao da ničeg nije ni bilo.

STRAHINJA: 'Ćer mi dolazi. Moja čera. Sve ču tamo da prekrećim i ofarbam. I cveća da nasadim. Nek se sve šarenii. Neka sve procveta na proleće. (Seti se): Ej, bre ti! Pa zet bi mog'o da mi budeš.

Janko se stidi. Crveni.

JANKO: Davno je to bilo.

STRAHINJA: Bi li opet?

JANKO: Tad smo bili deca.

STRAHINJA: Razmisli, Janko. Sutra Stameni dolazi. Ti si mi kao sin. I to ti nudim.

Spolja dopiru zvuci grmljavine. Zatim jak letnji pljusak.

STRAHINJA: Je l' moguće, ljudi? Kiša. Da danemo dušom. I zemlja da dane. Sva je ispučala i ukrtila. Moram da krenem.

JANKO: Sačekajte da prođe. Neće ovo dugo.

STRAHINJA: Ma ja 'oću da pokisnem. Ne sećam se kad sam zadnji put.

Janko ga uhvati na vratima.

JANKO: Ubiće me Milica. Ne smem da Vas pustim.

STRAHINJA: Hoću da pokisnem. Hoću sav mokar da budem.

Strahinja izlazi. Grmi. Seva. Pljušti. Janko prilazi stolu i sipa rakiju.

Kraj šeste slike

VII SLIKA

Strahinjina kuća. Jovanka sedi na svom mestu i štrika. Ulazi Strahinja.

STRAHINJA: Ne daji stoci više no što ona može da pojede! Ne zna ona kolika joj je mera. Eno, po štali se valja i prevrće. Stoti put ti kažem: ne daji!

Umiva se. Jovanka štrika i ne gleda ga.

STRAHINJA: Sav sam korov počup'o. Bilo ga je i preko glave. Sve sam ruke isek'o. I stazicu sam sredio. Od kapije do praga. Sad nam kuća liči na kuću. Dosta je bilo. Hoću da se dete obraduje kad dode. (Pauza) A ti, da progovoriš kako znaš i umeš. U grob kad budeš legla niko te neće terati da pričaš. A ovde, pod ovim krovom, ima da pevaš. Kao slavuj, Jovanka.

Uzima nož i jabuku. Otima joj pletivo iz ruku. „Tutne“ joj jabuku i nož u ruke.

STRAHINJA: Naa! Evo ti, pa ljušti jabuku. Mani se više toga.

Kraj sedme slike

VIII SLIKA

Miličina kuća. Janko sedi za stolom i broji novac.

JANKO: Deset hiljada ravno. Trećina je tvoja.

Broji trećinu.

MILICA: Mogu ja i bez toga.

JANKO: Nek ti se nađe.

Prilazi joj i pruža joj novac.

JANKO: Uzmi kad ti kažem.

Milica uzlma i baca novac uvis.

MILICA: Ne treba mi tvoj novac.

Janko se saginje i sakuplja novčanice sa poda.

MILICA: Ako 'očeš, ti ostavi Stahinji. Kad umrem da pokrije troškove.

JANKO: Do sada si umrla jedno sto puta.

MILICA: E, sto prvi ču umreti.

JANKO: Naći ču te ja istu takvu kao sad.

MILICA: Nećeš se ti, sine, nikad vratiti. Opiće te tuđ' svet. Zna te majka.

JANKO: Jao, opet počinješ.

MILICA: Za ove dve godine mogao si bar na slavu doći.

JANKO: Radio sam.

MILICA: Promenio si se.

JANKO: Samo sam odrastao.

Prilazi joj i miluje joj kosu.

MILICA: Tvoja mi uteha ne treba.

Milica ga odgume od sebe. Cute.

MILICA: Stra' me je. Stra' me je od sebe. Strahinje nema nekad po sedam dana. Niko da mi dode. Zaboravim kako se izgovara. Noću sanjam da sam umrla. Probudim se, pa ne znam jesam li, ili nisam. Nema ko da mi kaže. Pričam sama sa sobom. Ponekad i sa Milutinom. Pomislim da sam luda. Sam i lud je isto.

JANKO: Evo, ja ču ti pisati svaki dan. Svaki dan, obećavam.

Snažno je zagrli. Milica se još snažnije otme.

MILICA: Ostavi me! Tako je i on radio. Prvo gazi, a onda ljubi.

JANKO: Nismo mi od iste sorte.

MILICA: Misliš? Pa ruke su vam iste. Prsti. U licu si kao on. Od te slike, od koje bežiš, e u tu si se sliku pretvorio.

JANKO: Lažeš! Vredaš me i lažeš! Lažeš!

MILICA: Znam ja koliko ti njega mrziš.

JANKO: Mrzim ga! Mrzim ga!

Strahinja utrčava. Zadihan je. Ne može da dode do daha. Ni do reči.

STRAHINJA: Iščupali krst... Iščupali krst...

MILICA: Šta to govoriš?!

STRAHINJA: Nema groba... Tamo gde je bio grob... Sad ga nema... Poravnili. Krst stoji uz ogradu.

MILICA: Kakav krst? Koji krst?

Strahinja izlazi i donosi drveni krst. Janko je uz nemiren. Milica gleda u krst.

STRAHINJA: Ja nisam lud.

JANKO: Pobošćemo ga u naš deo.

MILICA: Koji naš deo?

JANKO: Pobošćemo ga metar niže. Umesto nad glavom, biće mu nad nogama. Tako se poprečio, do same ivice. Nisam mogao drugačije da podelim.

MILICA: Ti k'o da iz svoje glave ne govoriš.

JANKO: Niko neće primetiti. A i onako ga je zemlja pojela.

MILICA: Pojela, pojela.

STRAHINJA: Eno se gore seljaci okupili. Sve se smeju i podgurkuju.

MILICA: Nismo se ovako dogovorili, Janko. Ne može, sine. Mnogo će biti.

Milica uzima krst i kreće ka vratima. Strahinja kreće za njom. Janko staje ispred njih.

JANKO: Ne dam!

STRAHINJA: Šta to radiš, usijana glavo?!

MILICA: Beži s puta! Beži, ovim će ti krstom presuditi.

Janko vadi papir iz džepa i pokazuje ga Milici.

JANKO: Ovo je ugovor. Ovo je moj potpis. Protiv suda nećeš moći.

Milica spušta krst i seda na stolicu.

MILICA: I moj ćeš ovako.

STRAHINJA: Ne nadaj se drugome.

MILICA: Svetiš se. Meni se svetiš. Zašto? Zašto, magare jedno?

Skače. Besni. Udara se po grudima.

MILICA: Naaa! Ubi'! Naaa! Evo ti! Ubi'! Sve nas ubi'!

Strahinja je drži. Umiruje je.

MILICA (Janku): Ko si ti? Ja te ne poznajem. Nisi ti moj sin. On nije takav. Ti su đavo. Sotona. Sotono! Sve će ti se vratiti. Deca će ti vratiti.

STRAHINJA (prekorno): Ne kuni!

Hvata je za usta. Milica čuti. Janko trpi.

JANKO: Svi idu. Ne mogu ovde. Ovde me i vazduh davi. Strah me je od života ovde. (*Milica se zaplače.*) Ja hoću da živim. Živ sam! Živ sam! Čujete li me? (*Milici*): Ne plači. Ne mogu suze da ti gledam. Molim te, ne plači.

STRAHINJA: Ne plači, kad ti dete kaže.

MILICA: Idi, sine. Idi i ne vraćaj se. Bežiii!

Janko istrčava.

MILICA: Vidiš li kakav mi je sin?

STRAHINJA: Vidim. Sve ja vidim.

MILICA: Nije ovo istina. Ovo je ružan san.

Kraj osme slike

IX SЛИКА

Strahinjina kuća. Jovanka sedi u svojoj stolici. Oči su joj sklopljene. Izgleda kao da spava. Potpuno je mirna. Na lice joj izbija unutrašnja borba. Spolja dopire nekakav nedefinisani zvuk. Kao da neko dolazi. Jovanka skače. Ide ka vratma. Staje. Popravlja kosu. Uznemirena je. Zvuk je sve bliži. Sada je već jasno da neko dolazi. Jovanka staje ispred vrata. Rukom se drži za kvaku. Neko zastaje ispred vrata. Ona je ukočena. Žmuri. Naglo otvara vrata. Iz grudi joj se otima krik.

JOVANKA: Sine!

Ukočeno stoji nekoliko trenutaka. Ulazi Strahinja.

STRAHINJA: Tu je. Razgleda po dvorištu. Sedi.

Strahinja seda. Jovanka seda do njega. Gledaju se. Ona traži nešto na njegovom licu. On krije pogled. Neprijatno mu je.

STRAHINJA: Samo što nije.

Jovanka zgrabi Strahinjinu ruku. Strahinja se uzdržava da ne zaplače.

STRAHINJA: Ne, ne mogu... Lažem... Ne mogu više. Ona je u dvorištu. Čeka da izademo. Neće da te vidi.

Strahinja ustaje. Hvata Jovanku pod ruku. Izlaze. Posle nekoliko trenutaka pobednički ulazi Stamena. U rukama drži dve torbe. Spušta ih.

Kraj devete slike

X SЛИКА

Strahinjina kuća. Stamena sedi zavaljena. Noge su joj ispružene na stolici. Puši i pravi velike kolutove od dima. Ulazi Janko. Vidi je i ukoči se. Ona ga pogleda. Smeje se. Smeh prelazi u cerekanje.

STAMENA: Izvini... Izvini... Mnogo si smešan. Pogledaj se kakav si.

JANKO: Sutra odlazim. Došao sam da te vidim.

STAMENA: Imаш i šta da vidiš.

On i dalje „bulji“ u nju. Ona sad prestaje da se smeje. Nudi ga cigaretom.

STAMENA: Hoćeš da zapališ? Da, ti sigurno ne pušiš. Zašto me tako gledaš?

JANKO: Onako... Duго te nisam video.

STAMENA: I, da li ti se dopada moja frizura?

JANKO: Lepa je.

STAMENA: Ne verujem ti. Onom ko je sa sela ne može se dopadati ovakva frizura. Ti si sa sela. To znači da ti se ne dopada.

JANKO: I ti si sa sela.

STAMENA: Ali ja sam frizer. Ova farba je trenutno najmodernija.

JANKO: Ne znam ti ja u modu baš.

STAMENA: Znači, odlaziš. Čula sam. Pametno. A čula sam i šta si prodao. Bravo! To je najpametnije što sam čula. Je l' ti ovde zagušljivo?

JANKO: Nije.

STAMENA: Ja stalno osećam neki zadah. Gadi mi se ovaj ustajali vazduh.

Otvara prozor. Iz kredenca vadi flašu rakije. Naginje. Vraća je.

JANKO: Stamena! Ne bi smela...

STAMENA: Ne zovi me po imenu. Odvratno mi je to ime. Tako se baba zvala. Odvratno. A i nisam stamena. Vidiš kakva sam.

JANKO: Ne bi smela da piješ.

STAMENA: Zašto?

JANKO: Ti najbolje znaš.

STAMENA: Imam depresiju. Moram da pijem. Pio bi i ti da si izgubio brata.

Ćute. Janko ne zna šta da kaže. Pokušava da promeni temu.

JANKO: A sećaš li se...

STAMENA: Čega?

Seti se. Zasmeje se. Smeju se zajedno.

STAMENA: Ja sam te i naučila da se ljubiš, balavče. Kako si samo griz'o. Usta samo što mi nisi otkin'o. Izgubimo se, pa nas nema po ceo dan.

JANKO: Satima su nas tražili. To je bio najlepši period mog života. Te slike mi često dolaze pred oči. Sećam se svega, do detalja.

STAMENA: Meni izlazi samo jedna. Slika brata kako visi. Od tada je sve drugačije.

JANKO: Žao mi je.

STAMENA: Oni su krivi za sve. Očima ne mogu da ih gledam. Strahinja je kriv. I ona je kriva što je čutala.

JANKO: Nemoj tako.

STAMENA: Neću, neću. Imam ja za njih lek.
Pali cigaretu. Stavlja ruku na stomak.

STAMENA: Ovde ga nosim. Četvrti mesec. U bolnici sam to slučajno saznala.

JANKO: Ko je otac?

STAMENA: Ne znam. U stvari, mislim da znam. Nije ni bitno. I onako ga neću roditi.

JANKO: Zašto?

STAMENA: Zar ti ja ličim na nekoga ko je sposoban da gaji dete?

JANKO: Daj ga njima. Pa oni bi...

STAMENA: Neću, neću im ga roditi. Neću da raste pored njih.

JANKO: Volela bi ga, znam.

STAMENA: Ne volim ja nikog. Ni sebe. Ni njih. Ni život. Ništa i nikog ja ne volim. Ja ne osećam ništa.

JANKO: Lažeš.

STAMENA: Zašto misliš da lažem?

JANKO: Zato što znam. Znam šta bi' ja dao za to dete u tvom stomaku.

STAMENA: Šta bi dao?

JANKO: Sve.

STAMENA: Hoćeš da ti ga prodam?

JANKO: Ne izmotavaj se.

STAMENA: Hoćeš da ti ga prodam?

JANKO: Hoću.

STAMENA: Šta će ti? Ti si još dete.

JANKO: Majci bi' ga kupio.

STAMENA: Kakva si ti budala.

Janko se zakikoće. Stamena ga gleda. Janko puca od smeha.

JANKO: Ja, budala? Ti si budala. Život bi' dao za ono što ti hoćeš da baciš. Ja dece nikad neću imati.

Tajac. Dugo čute.

STAMENA: Šta opet izmišljaš?

JANKO: Doktor mi je tako rekao.

STAMENA: Sve oni znaju. Kao da su najpametniji.

JANKO: Dugo nije mogla da začne. Odveo sam je u bolnicu. Proverili su je, onda su proverili mene. Moj je kvar. Moj. Doktor me je pitao da li sam imao nekih povreda. Rekao sam da nisam, osim što me je otac dva ili tri puta, ne sećam se, udario tamo gde se ni ker ne udara...

STAMENA (nestrpljivo): Pa je li od toga?

JANKO: Nije mi rekao. Pitao me je samo da l' mi je živ otac. Rekao sam mu da nije. A on na to ništa nije rekao.

STAMENA: I ti sad, u stvari, ideš po lek?

JANKO: Nema leka.

STAMENA: U stvari, ti si mu se sad osvetio.

JANKO: Meni samo trebaju pare. Za put i za prvo vreme, dok se ne snađem.

STAMENA: Ta tvoja ide sa tobom?

JANKO: Ne ide.

STAMENA: Ne ide?

JANKO: Dok sam ja otišao po knjižice, ona je nestala. Nikad je više nisam video.

STAMENA (glupo): Što je nisi tražio? Ti si muško.

JANKO (kroz smeh): Majku sam lagao i lagao. Pisao joj pisma. Izmišlj'o...

STAMENA: Ne mogu da verujem kakva si ti budala. Ma uostalom, šta to mene sve interesuje.

Dugo čute.

JANKO: Čuo sam da tamo imaju gole žene u izlogu. Pisao mi je drug o tome. Jedva čekam da ih vidim.

STAMENA: Zbog čega ti u stvari ideš?

JANKO: A zbog čega da ostanem?

STAMENA: U pravu si.

JANKO: Što bi taj moj drug rek'o, neću više da pišam u poljskom veceu.

Smjeju se oboje.

JANKO: A ti, šta planiraš? Ostaješ?

STAMENA: Otkud znam. Možda i ostanem. Meni je svuda isto. Loše. Jedino što znam je da im ga neću rodit.

JANKO: Kajaćeš se. Veruj mi.

STAMENA: Tako sam odlučila. I tako će biti.

JANKO: Dobro onda. Ja idem.

STAMENA: Zdravo.

Janko stoji nekoliko trenutaka.

JANKO: Baš se dugo nismo videli.

Stamena okrene leđa. Janko odlazi bez pozdrava. Ona pravi velike kolutove od dima.

Kraj desete slike

XI SLIKA

Miličina kuća. Milica hoda od jednog do drugog prozora. Gleda van. Na sredini sobe dva kofera. Ulazi Janko.

MILICA: Ma gde si ti do sad? Uplašila sam se. Strahinja te čeka sa zapregom kraj puta. Ne može da side. Plaši se da se kola ne zaglave. Kaljavo je.

JANKO: Morao sam da prodem selom još jednom. Nikog usput nisam sreo. Ni ker da prođe. Samo vетар.

Ćute. Gledaju se. Snažno se zagrle.

MILICA: Neću suzama da te pratim. Rešila sam.

Zagrle se još snažnije.

MILICA: Jedno te samo molim. Na dan slave otidi u najблиžu crkvu i upali sveću. Tad pomisli na majku. Na tražim ti puno.

Janko je gleda. Kriju suze.

JANKO: Čuvaj se.

MILICA: Ti se čuvaj! Ja više nemam od čega. I kad ti bude teško – plaći. Nemoj da držiš. To je najgore. Idi sad. Strahinja te čeka.

JANKO: Nek' čeka!

Zagrle se najsnažnije. Janko je poljubi.

MILICA: Čeka te lepsi svet. Bolji od ovog. Nemaš za čim žaliti. Idi sad. Idi, kad ti kažem. Strahinja te čeka.

JANKO: Zbogom.

Uzima kofere. Polazi.

MILICA: Gore, kad budeš prolazio pored groba Milutinovog, ne okreći glavu. Ja moram. Ti ne moraš. Ne bi je ni on za tobom okrenuo.

Janko otrči. Milica ostaje sama. Zauvek.

Kraj jedanaeste slike

XII slika

Strahinjina kuća. Zora. Čuje se mukanje krave u daljini. Ulazi Strahinja i nosi naramak sena. Stavlja seno na sto. Oko vrata mu je klepetuša.

STRAHINJA: Sve mlado ode u grad i propade. Ima neka sila što ih vuče, k'o magnet da je. Glup sam ja da bi' to razumeo. Kad me ovde stegne, otrčim u štalu, pa Ružicu kaišem preko leda i rebara, dok joj vazduh ne isteram i dok joj bale ne pocure. A ta me krava 'rani. I mrzim je što me 'rani. A juče mi je Ružica dva otelila. Samo ih gleda i liže. Došlo i meni da ih ližem. Da mučem. I mukao sam. Muuu... muuu... I ona je mukala. Milina me neka obuzela. (*Čuje se krava u daljini.*) Sve mi se čini da prašta. A krava! I seno sam jeo sa njom. I lepše je seno od ljudske 'rane. (*Jede seno.*) (*Dovikuje:*) Spavajte, samo vi spavajte. A ja ču da mučem. Odlučio sam. Od kukanja – ništa. Samom sebi se kunem da ču živeti dok se sit ne naživim. Iz inata. 'Iljdu godina ču da živim. Dok me ne ubiju. Muuu... muuu...

Čuje se i krava u daljini.

Kraj dvanaeste slike

XIII SLIKA

Miličina kuća. Prošlo je deset godina. Duboka zima. Unutrašnjost odaje utisak oronulosti. Iz čoškova izbija paučina. Milica sedi na krevetu umotana u čebe. Sada je potpuno seda. Ustaje i polako se dogega do prozora. Gleda van. Vraća se do šporeta i ubacuje poslednje drvo. Čuje se vatrica kako pucketa. Odlazi do prozora.

MILICA: Rešio si da me zaveješ. (Viči): Prokleta deco! Sankajte se po svom! Ogradu ste polomili, djavoli mali. Šta ih je. Ne mogu da ih prebrojim. Samo se množe. Svake godine po jedno. A svi redom nevaljali. (*Lupa rukom u prozor.*) Ja luda! Ja luda! Tako vi o meni gorovite.

Vraća se i seda za sto.

MILICA: Evo. Čuješ? Kosti mi pucaju. Tebi se priviđa, Milutine. Nisam ja luda. (*Smeje se.*) Mene izigravaju njihova deca, a tebe pritiskaju njihovi temelji. (*Naglo skoči, viči:*) Kome pretiš? Ne plašim te se ja. Viči, viči. Ne čujem te, ludače. (*Pauza*) Znaš li ti kako je meni lepo otkad tebe nema? Mnogo si mi težak bio. Sad bi' te prebila. Po temenu bi' ja tebe, k'o god vola. Svima je lagnulo otkad tebe nema. I stoka i živila se obradovala. Nije mi te žao. Što da mi te bude žao? Sebe mi je žao, bre! Sebe i onog mog Strahinje. Još bi on sa mnom poživeo. (*Pauza*) Upalio im se šporet tokom noći. Sve troje se podavilo. Bila policija. Bilo u novinama. Nesrećan slučaj. Mada, kažu, liči i na 'cer. Ko će ga znati. Davno je to bilo.

Na vratima se čuje kucanje.

MILICA: Kucaj, kucaj, djavole mali.

Ponovo se čuje kucanje. Milica ustaje i dolazi do vrata. Otvara ih. Spolja se čuje snažan zvuk oluje. Upada i po koja pahuljica snega. Zatvara vrata.

MILICA: Stalno ovako. Ja mu otvorim, a on pobegne. Kukavica.

Ponovo se čuje kucanje. Milica ode i ispod kauča izvadi vrbov prut. Dolazi do vrata. Otvara ih. Prutem udara po vazduhu.

MILICA: Pokaži se, kukavice! Ostavi me na miru.

Vraća se i seda na kauč. Umotava se čebetom.

MILICA: Sećaš li se, Milutine, kako si se od rakije zapalio? Tad sam trebala da te pustim da crkneš. Ja ti još i obloge stavljala. Budala. (Pauza) Strašno mi je hladno. Hoću sad da spavam. Ostavi me, Milutine. (Ustaje) Svetlo će da upalim. Ako Janko nađe, da ne tumara po mraku.

Odlazi do vrata. Pali svetlo napolju. Tek se sad vidi kako sneg veje. Milica gleda van.

MILICA: Kad bi' na onaj mesec sela, da li bi' ga odande videla? Deset godina i više se on ne javlja. I ne mora. Samo neka je on meni živ. Izdržaću ja.

Vraća se i ponovo se umota čebetom. Ponovo se čuje kucanje. Milica ustaje i polako, na prstima se prikrada vratima. Naglo ih otvori. Stoji nekoliko trenutaka. Zalupi ih. Vraća se i leže na krevet. Ponovo

se čuje kucanje. Milica se pokriva čebetom po glavi. Kucanje se pojačava.

Kraj trinaeste slike

KRAJ



BELEŠKA O AUTORU

Dušan Spasojević, rođen 1980. u Valjevu.

Studirao na Akademiji umetnosti Braća Karić – odsek dramaturgija, u klasi profesora Siniše Kovačevića.

Na drugoj i trećoj godini napisao drame pod radnim naslovima *Odumiranje* i *Zločin nad divljim zverima*.

U martu 2004, u okviru „Projekta 3“ Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, javno je čitana drama *Zločin nad divljim zverima* u režiji Borisa Liješevića.

U maju iste godine čitani su delovi drame *Odumiranje* na festivalu “Northern Exposure” (A festival of new writers and new work from the north) u West Yorkshire Playhouse, Leeds.

Diplomirao 2005. dramom *Metak za sve*. Predstava po tekstu *Odumiranje*, u režiji Egona Savina, planirana je za sezonu 2006/2007. u Ateljeu 212.



SUMMARY

As of this issue, *Teatron* magazine's editorial concept is to change to a certain extent. What we had so far were two sections carrying a different topic in every issue, referring to the sphere of history of Serbian theatre (*Theatre History/Reappraisals*), or drama theory and theatre (*Theory*). Instead of this strict division, we are now introducing a unified *The Main Topic* (which will be called that), and which will provide us with a more flexible magazine concept, giving prominence to historical or theoretical issues depending on circumstances and motifs in the current, mostly Serbian, theatrical or theatrological production. On the other hand, *The Main Topic* should always have the tone of a debate, and follow up on the burning questions/problems of Serbian theatre and theatre studies, which would then be put into wider cultural (international) and theoretical contexts.

Lately, we have noticed a more frequent use of video in the Serbian theatre. However, contrary to practice in some countries, which we have seen at Bitef and some other international festivals, where the video is an integral part of theatrical structure, in Serbian theatre the use of this medium has usually boiled down to a stage design supplement, a more or less *passive* element of stage setting. Our *Main Topic*, *The Video in Serbian Theatre*, was intended for a critical examination of this starting premise, and an analysis of the different functions of the video in contemporary Serbian theatre.

Ana Tasić has conducted a concrete critical analysis of the use of video in a large number of more recent domestic plays, recognizing as dominant an approach to this medium which is both not inventive and not radical enough. Miloš Lolić offers a possible systematization of the different functions of the video in contemporary theatre, by means of a comparison of foreign experiences, the ones we know from

Bitef, and the Serbian production. In the play entitled *Operra Is Female* (*Operra je ženskog roda*) directed by Bojan Đorđev, Ana Vučanović recognizes a different, creative, and radical approach to video (the entire action on stage is transposed for the audience by means of video technology) and she analyzes its functions in detail, putting them into a theoretical context as well. *The Main Topic* is supplemented by a short, parallel interview with director Dejan Mijač and multimedia artist Boris Miljković, whose cooperation on several plays has resulted in a very interesting use of video in drama theatre.

There has been another slight change of concept in the formal division of the *Contemporary Scene* section, made for reasons of focus and clarity of layout, into two constituent parts: a review of contemporary international theatrical production, and the publication of new domestic dramas. In this issue, prepared during the summer break, we have decided to be efficient and present some important events from the summer international festivals, those in Auvignon, Wiesbaden, and Munich (opera). From the Contemporary Drama Festival in Wiesbaden, we cover an event of special importance for Serbian theatre – the success of the play and performance of *Grasshoppers* (*Skakavci*) by the Yugoslav Drama Theatre, directed by Dejan Mijač, and written by Biljana Srbljanović (we carry quite a *potpourri* of various articles, interviews, and reviews from the German press). The section on foreign theatre also includes a report by Bulgarian critic Kalina Stefanova on a theatrical scene not sufficiently familiar to us – that of Malta.

In addition to this, and keeping in mind the fact that for the past several seasons the Serbian theatrical production has been dominated by a trend of plays on urban topics, we find it worthwhile to point to the appearance of plays such as *Dying Out* (*Odumiranje*), by young author Dušan Spasojević, a text whose plot is set in a contemporary village milieu. This play reflects the real problems, passions and desires of characters belonging to this milieu, and is completely founded on the trend in Serbian dramaturgy which

makes a clear, decisive break with the idealistic and folklorist portrayal of the Serbian countryside. Of all our standard sections, we would also like to make special mention of an article by Ljiljana Lazić about a phenomenon set completely apart, such as *paper theatre*: it came about as a homemade variety of theatre of XIX century middle class, which served the twofold purpose of entertainment and education, and has remained intriguing even today, within the framework of historical and social and cultural research. The *Contemporary Scene: Reviews* section is larger than normal in this issue, in view of the fact that a longer time period has elapsed between two standard issues, and the fact the entire previous issue of *Teatron* magazine, in cooperation with *Scene* magazine, was devoted to the anniversary of Jovan Sterija Popović.

KSENJA RADULOVIĆ
AND IVAN MEDENICA

ZAŠTO GOVORITI O GRANICAMA?

KRISTIJAN PAPKE O AUSTRIJSKOM
KONKURSU DRAME ZA SRBIJU

Zbog čega je istočnoevropski teatar trenutno tako uzbudljiv?

Posetiocu iz Austrije pre svega pada u oči sledeće: ovde je u nastanku živopisno, mledo i raznovrsno pozorišno okruženje. Prosečna starost poznatih autora i režisera u Austriji i Nemačkoj retko je četrdeset, mnogo češće šezdeset godina. Njima poštovanje ukazuje obrazovna elita kojoj je sve dosadno. U Makedoniji i Srbiji, zemljama koje sam često posećivao u poslednje vreme, pojavljuju se zvezde koje imaju trideset, četrdeset godina. O njihovim komadima se priča, o njima se čita u feljtonima. Ljudi raspravljaju o njihovim komadima, trude se da vide njihove predstave. Pozorište nudi ventil i nadu u obnovu. Gledaoci, kao i akteri, gladni su nečeg novog. Ta predanost, to učešće je fascinantno, posebno kada to posmatraš kao neko ko sa mnogo ljubavi pristupa teatru. Nadam se, naravno, da će ovde doći do oplodjenja, da će iskočiti varnica koja će učiniti da austrijsko, ili čak nemačko, pozorište shvatiti šta se ovde dešava.

Zar nije trenutno čak i reklama ta koja nadmašuje teatar?

Teatar nema mnogo šta da suprotstavi sve rafiniranijim insceniranjima reklama, njihovoj moći fascinacije i sugestije i njihovoj težnji za privlačenjem pažnje. Budžeti tih dveju produkcija su suviše različiti da bi tako nešto bilo moguće. Teatar, bar neke njegove forme, nalazi se, međutim, na jednoj tradicionalnoj liniji koju stručnjaci za marketing vrlo teško mogu da kop-

raju, bar dokle god marketing sledi neki *mainstream*. Teatar na koji mislim odlikuje jedan vid traganja za istinom, nekonvencionalnosti, inteligencije i pedagoškog impulsa.

Zar teatar treba i dalje da bude škola?

Teatru na koji mislim nisu potrebni kažiprst, ni atmosfera obavezognog obrazovnog delovanja. Drugim rečima: da li je teatar uopšte moguć ako ne predstavlja školu? Kao ogledalo stvarnosti, sa svojim karakterom fikcije, teatar neminovno sadrži u sebi komentar stvarnosti. On može biti afirmativan, može potvrditi naš pogled na svet. Televizija u prvom redu radi na taj način. Televizijski gledaoci ne primećuju pri tome uopšte indoktrinaciju, primećuju samo efekat opuštanja. Teatar, doduše, ne ulazi u dnevnu sobu. Samo ako može da, pored opštih stvari, ponudi impuls isplativosti, gledalac će nakon posla učiniti napor da ode u pozorište.

Kod ovog impulsa ne može, prema mom mišljenju, biti reč o ilustraciji već poznate istine. Čak i ako je ona ponekad nužna, ja ne želim propagandu prosvećivanja ili političku propagandu. Ako teatar već treba da bude škola, onda neka bude škola koja će obogatiti um gledaoca atrakcijama.

Pozorište je društveni i komunikativni čin visokog ranga, u kome se aspekt istine uključuje u trenutku izvođenja. Do njega se dolazi preko komada, insceniranja, glume i gledanja predstave. Gledalac u ovom procesu nije primalac komunikacije već je učesnik. Gledalac doprinosi traganju za istinom podjednako koliko i produkcija – pri čemu ne mislim na napornu animaciju publike. Istina se na neki način konstituiše kroz njegovo gledanje predstave. Istina pri tome ne postaje istina racionalizma, večna, neoboriva, zakon. Ona je leprišava, nastaje iz vremena, situacije i stanja. To je čini tako dragocenom.

Kakav sadržajni impuls treba da postavi konkurs drame?

Poslednjih godina smo, usled evropeizacije i globalizacije, doživeli značajnu promenu: ono što je strano, neprijateljsko, postalo je odjednom naš prijatelj. Dok je emocionalna polarizacija u eri nacionalnih

država ono što je strano doživljavala kao neprijateljsko tle, kao necivilizovanu zemlju varvara, u današnje vreme nas saradnja između privreda čini prijateljima koji se na bolji način povezuju i postaju jači kroz trgovinska partnerstva i interesna udruživanja. Ta promena vrednosti, do koje je u ovoj meri poslednji put došlo za vreme migracije naroda u Evropi, za mnoge naše navike i emocije je prevelika. Kultura uvek predstavlja i sećanje, a sada odjednom dolazimo do saznanja da koncepti delanja naših dedova i baka više ne funkcionišu kao ranije.

Sa preuzimanjem rizika u modernoj državi postajemo nezavisni od porodice i razvijamo individualnost. Migracijska kretanja suočavaju ličnosti sa potpuno različitim kulturnim iskustvima. Putovanja, internet, sloboda u ponašanju i neformalno samoodređenje spajaju grupe istih interesa i identiteta, kulturne razlike gube značaj. Tako ono što je strano odjednom više ne predstavlja opasnost već mogućnost, proširenje, raznovrsnost. Upravo ta mogućnost, koliko god to paradoksalno zvučalo, podstiče sopstveni identitet.

Istovremeno nam je potrebno nešto novo, nešto što je iznad svega, a to je ponos na tu raznovrsnost. Mislim da upravo pozorište sa svojom specifičnom formom komunikacije može da ostvari tu ravnotežu. Ukoliko pozorištu na trenutak pripišemo pedagošku funkciju, odnosno mogućnost prikazivanja i predstavljanja raznolikosti i započinjanja upoznavanja koje prevaziđa granice, iz toga će proizaći jačanje regionalnog, supkultura, individualnog i podsticanje sopstvenog mišljenja, sopstvenog stanovišta, podsticanje volje za konstruktivnim zajedničkim bićem i susretom, kao i otvorenost za suočavanje sa onim što je komplikovano, ne isključujući pri tome inteligenciju i opšte važenje.

Ovo poslednje je razlog za moju odbojnost prema stereotipima. Nisam protiv toga da zbijam šale sa stereotipima niti da ponudim nove uzbudljive stereotipe na pozornici, ali ozbiljno predstavljanje stereotipa, čija je funkcionalnost odavno završila na đubrištu istorije, izvrgava ruglu sve gore navedeno.

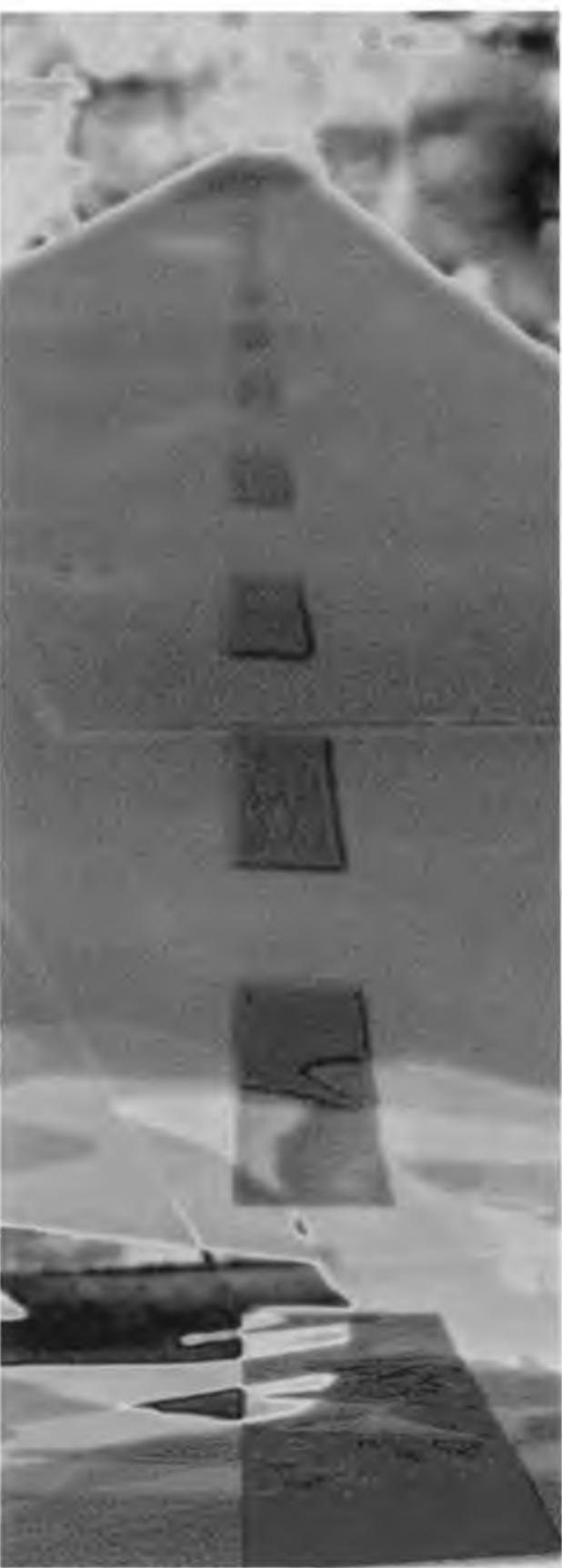
Koja estetska očekivanja možemo imati kada je u pitanju pozorište?

To zavisi od uslova produkcije. Pozorište nije masovni medij kao Holivud i ima ograničen budžet. Pozorište može, međutim, da bude ubeđljivo svojom iskrenošću, ljudskošću, inteligencijom, kreativnošću, humorom. Estetsko merilo predstavlja, naravno, i dalje avangarda prethodnog veka. Njegovu dinamiku obnove teško da ćemo dostići nakon sto godina. Ono što ostaje je sloboda formi.

Nedostaje mi, takođe, odredena količina ljubavi i konstruktivnosti. Možete me smatrati romantikom, ne pokušavam ovde da predstavim neki lažno idealni svet, ali jedno malo, verodostojno svetlo na kraju tunela doprinelo bi da bolje spavamo i samim tim sve rečeno bolje preradimo.

Što se svega ostalog tiče smatram da je važnije održavati određeni nivo nego pristajati na pogrešne kompromise radi priznanja ostvarenog na brzinu. Takmičenje pozorišnih predstava nije turistička ponuda već veoma ozbiljno suočavanje. Na kraju tog suočavanja smeši se malo priznanja i, ako sve bude kako treba, pažnje stručne publike. Ne nudimo besna kola. Za to je potrebno obratiti se Holivudu.

Autor je režiser u Beču i inicijator je Austrijskog konkursa drame za Srbiju. Konkurs je prvi put otvoren 2005. godine u Makedoniji i organizovaće se godinama u različitim zemljama jugoistočne Europe.



GOVORIMO O GRANICAMA

AUSTRIJSKI KONKURS DRAME ZA SRBIJU

Teme: Govorimo o granicama.

Životno osećanje ljudi u eri političkih promena.

Uslovi za učestvovanje

Na konkursu mogu da učestvuju srpski autori i oni koji žive u Srbiji.

Svaki autor može da učestvuje samo sa jednim komadom.

Komad mora da se bavi temom konkursa.

Komad se mora izvoditi sa pet glumaca.

Komadi ne smeju prethodno biti ni objavljeni ni inscenirani.

Autori organizatoru konkursa prepuštaju prava za komad.

Autor koji učestvuje na konkursu potvrđuje svojim učešćem da prihvata uslove konkursa.

Već je sad moguće prijaviti se za učešće.

Rok za prijavljivanje je 1.12.2006.

Dokumentacija koju treba predati

Uz original, treba predati i prevod na engleski jezik. Prevod ne mora biti profesionalno urađen.

Treba priložiti sadržaj, glumačku postavu, kao i lične podatke o autoru (na najviše tri strane).

Original i prevod treba poslati na:

contest@mooncraver.com ili poštom na adresu:

Kulturni forum Beograd (Ambasada Republike Austrije, Kneza Sime Markovića 2, 11000 Beograd – za konkurs drame).

Organizator ne snosi odgovornost za gubitak poslate dokumentacije.

Poslati komadi se ne vraćaju.

Dodela nagrada

Petočlani žiri će izabrati jedan tekst od svih primjenih i nagraditi ga nagradom od 3.500 evra. Osim toga, pobednički komad će biti preveden na nemački jezik i objavljen. Pobednički komad će, takođe, imati svoju premijeru u Austriji na nemačkom jeziku. Tako će pobedničkom komadu biti data mogućnost da bude predmet javne rasprave. Dokumentarna publikacija većeg broja komada sa konkursa je moguća, ali u ovom trenutku nije moguće garantovati je.

Žiri će se sastati krajem 2006. godine i doneti odluku o pobedniku.

Proglašenje pobednika uslediće u skladu sa odlukom žirija u poslednjoj nedelji februara i biće objavljeno u najznačajnijim masovnim medijima u Srbiji.

Žiri će na odgovarajući način opširno pismeno obrazložiti svoju odluku. Izuzev toga, neće biti drugih saopštenja, znači neće biti zauzet stav ni o jednom od nenagrađenih tekstova, ni na internom nivou ni u javnosti.

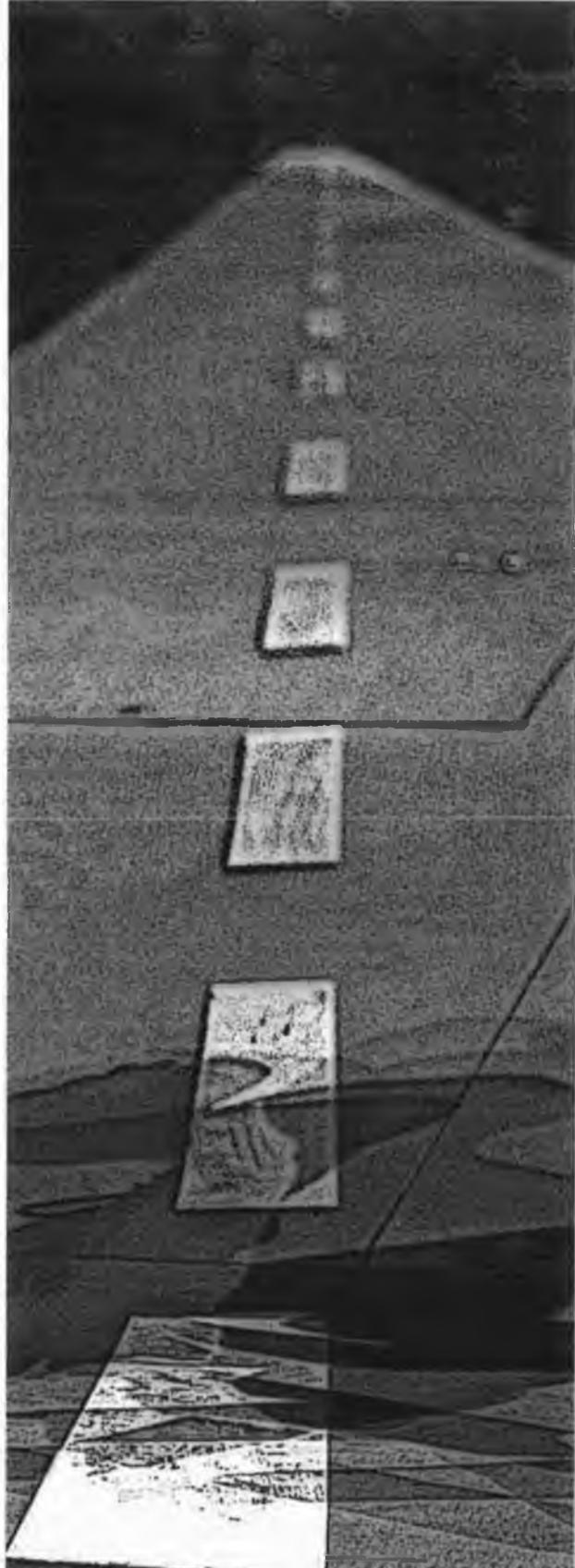
Žiri

Žiri se sastoји од dva predstavnika iz Austrije, dva iz Srbije i jednog neutralnog predstavnika iz neke treće zemlje.

Ako imate pitanja u vezi sa konkursom, na raspolaganju vam je gospodin Kristijan Papke, inicijator i osoba odgovorna za projekat, na sledećoj adresi:

christian.papke@mooncraver.com

Prevela s nemačkog
Sanja Katarić





Zoran Milutinović

Susret na trećem mestu

