

# TEATRON<sup>138</sup>

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST





TEATRON  
138

Zima 2007

# TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 138

Godina XXXII

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

Aleksandra Jovićević

Anja Suša

Slobodan Obradović (sekretar)

Miloš Lolić

Grafičko oblikovanje:

Ljubomir Kukulj Tatjanin

Tatjana Simonović Ljubomirova

Dizajn korica:

Tatjana Simonović Ljubomirova

Jezička redakcija:

Ljubica Marjanović

Fotografija na naslovnoj strani:

Ljiljana Krstić kao Majka Hrabrost

*Majka Hrabrost i njena deca* Bertholda Brehta

režija: Minja Dedić, BDP

Stampa i povez:

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Stampanje završeno marta 2007.

Časopis TEATRON

finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije



# SADRŽAJ

## UVODNIK 5

- TEMA BROJA ŠTA SMO NAUČILI OD BREHTA?  
Ognjenka Milićević, *Zanemareni Breht* 7  
Ivan Medenica, *Svaki stil može da bude predrasuda*  
(razgovor s Tomijem Janežićem) 15

Anja Suša i Miloš Lolić, *Rušenje navika* 23  
Transkript razgovora s umetnicima o Bertoldu Brehtu  
Razgovor s Ivanom Vujić  
Boris Liješević, *Emotivni Breht*  
Svetozar Cvetković, *Pesnik Breht*

Aneta Lazić - Miletić, *Breht u diskoteci* 39  
Jovan Ćirilov, *Naše muke s Brehtom* 45  
Svetozar Rapajić, *Breht i kako ga pronaći* 47

## HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

Dejan Mijač, *Jovan Sterija Popović 1806-1856-2006* 53  
o izložbi MPUS

Periša Perišić, *Savršeni ibzenita ili suština šoizma* 55

Olga Milanović, *Rucovićeve Drugo pozorište* 61

## SAVREMENA SCENA: PRIKAZI

Ana Tasić, *Pregled četrdesetog Bitfa* 77  
Dejan Sretenović, *Intimni tablo* 87  
Bojana Janković, *Odgovornost (običnog) pojedinca* 89  
Slobodan Obradović, *Majke nacije* 93  
Olga Dimitrijević, *Transfer neprijatnosti* 97

Gorica Pilipović, *Nedovršena kreacija* 101

Milica Jovanović, *Stil kao imperativ* 105

Donata Premeru, *Čarobnjak hladne vatre* 107

## PRIKAZI KNJIGA

Milena Dragičević – Šešić, *Podsticaj umetničkoj praksi* 113

Anja Suša, *Uvek nova pitanja* 117

## IN MEMORIAM

Nataša Pejčić, *Vladislav Kačanski (1950–2006)* 120

Branka Petrić, *Marija Milutinović (1935–2006)* 123

Milica Protić, *Jovanka-Lela Kurtović (1929–2006)* 127

Slavko Milanović, *Ksenija Zečević (1956–2006)* 128

Jovan Ćirilov, *Nevenka Urbanova (1909–2007)* 131

## MEĐUNARODNA SCENA

Slobodan Obradović, *Teatar pragmatičnosti* 133

Anja Šuša, *Uspeli rizik* 139

Ivan Medenica, *Hajdemo iz ovođ blata* 141

## DRAMĀ

## SUMMARY

Vladimir Đurđević, *Balada o Pišonji i Žugi* 147



Pedeset godina od smrti Bertolta Brehta (1956-2006) samo je povod da se u središnjem tematu časopisa *Teatron* otvori diskusija o nasleđu ovog velikog pozorišnog teoretičara i stvaraoca. Osim teksta mladog teatrologa iz Beća, Anete Lazić-Miletić, koja pokušava da prepozna i izdvoji pojedine tekovine Brehtove poetike u savremenom pozorištu nemačkog govornog područja, svi ostali prilozi u ovom tematu odnose se na Brehtovo nasleđe u srpskom pozorištu, što je pristup koji odgovara odskora naglašenoj intenciji *Teatrona* da sve teorijske i/ili istorijske teme koje časopis pokreće budu u čvrstoj vezi s aktuelnom domaćom produkcijom. Međutim, ovakvo tematsko izoštovanje ne zaustavlja se (samo) na pitanju kakvu sudbinu je imalo Brehtovo dramsko delo na našim scenama. Kao još važnije izdvojilo se pitanje kakav je, na najopštijem planu, bio uticaj – i da li je on, u relevantnom obliku, uopšte ostvaren – celokupnog Brehtovog pozorišnog promišljanja na razvoj jednog svedenog, antirealističkog izvodačkog stila u srpskom pozorištu – konkretno, glumačkog (odatle i naziv temata „Šta smo naučili od Brehta?“).

Autorski prilozi troje uglednih stručnjaka, Ognjenke Milićević, Svetozara Rapajića i Jovana Ćirilova, imaju jednu zajedničku odliku: svi oni postavljaju pitanje Brehtovog nasleđa na izrazito brehtovski, tj. dijalektički način, jer problematizuju ideju neke čvrste i zatvorene poetike, ukazuju na njegove kontradikcije, ukazuju na srodnosti između ove i izvodačke prakse (sistema, poetike, škole...) Stanislavskog, koje smo često, a mehanički i bez dovoljno znanja, skloni da doživljavamo kao nepomirljive antipode. Dijalektiku (problemsku, kritičku) intonaciju u ovim tekstovima imaju i teza da je otpor prema Brehtu u našoj sredini bio uslovлен i njegovom ideoškom pozicijom (Ćirilov), kao i ona da su Brehtove teorijske postavke, njegov čuveni efekat „začudnosti“, mnogo lakše ostvarivane u svim drugim aspektima scenskog čina, nego u glumi koja je, i u našim brehtovskim predstavama, često ostajala tradicionalna, veristička (Rapajić).

Pored autorskih priloga, temat obuhvata i dva razgovora u kojima je Brehtovo delo samo manji ili veći povod za raspravu na temu spremnosti i obučenosti naših glumaca, kao i mogućnosti koje im sredina pruža, da se upuste i prepuste drugačijim, antirealističkim, svedenim, *začudnim* izvodačkim pristupima. Prvi je klasični intervju i to sa slovenačkim rediteljem Tomijem Janežičem koji je režirao nekoliko predstava u našem pozorištu, a čiji je rad s glumcima veoma zahtevan, jer se traži visok stepen umetničke samosvesti, oslobođenost od svih stilskih i sličnih klišea, spremnost da se traga. Drugi je transkript razgovora koji je, posebno za potrebe ovog temata, vodila grupa naših reditelja i glumaca različitih generacija i umetničkih senzibiliteta, a na temu Brehtovog nasleđa i različitih glumačkih praksi (Đurdija Cvetić, Ivana Vujić, Vladica Milosavljević, Svetozar Cvetković,

Nikita Milivojević, Anja Suša, Miloš Lolić i dr.); neki od pozvanih učesnika nisu mogli da dođu na razgovor, ali su zato poslali autorske tekstove, ili su na pitanja moderatora odgovorili pisanim putem.

U rubrici *Hronika Muzeja i ogledi* objavljujemo govor Dejana Mijača sa otvaranja izložbe "Jovan Sterija Popović 1806–1856–2006", čija je postavka, u autorstvu i produkciji Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, tokom dva meseca trajala u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti. Zanimljivost vezana za ovu izložbu jeste to da je muzeološka grada gotovo u potpunosti digitalizovana i prezentovana putem savremenih tehnologija; ovakav koncept nalazi opravdanje, između ostalog, i u činjenici da je i sam Sterija bio reformator srpskog društva i kulture, te da stoga duhu njegovo dela pomenući pristup i odgovara. Pored bitnih jubileja u našoj zemlji, i u svetu su protekle godine obeleženi značajni datumi: povodom sto godina od smrti Henrika Ibzena i sto pedeset godina od rođenja Džordža Bernarda Šoa, Periša Perišić piše o uticaju koji je Ibzen izvršio na viktorijansku modernu. Nasuprot preovlađujućem stanovištu da je Šo – i pored činjenice da je bio jedan od najuticajnijih promotorova Ibzenovog dela u Engleskoj – nekritičkim i apologetskim pristupom doprineo neadekvatnoj recepciji norveškog klasika u ovoj zemlji, autor teksta ukazuje upravo na Šovo temeljno poznavanje i razumevanje Ibzenovih drama. U istoj rubrici, Olga Milanović veoma iscrpljeno piše o prvom pokušaju da se teatarskom sistemu kod nas pruži alternativa, o jednom ranom pokušaju srpske pozorišne avangarde: to je "Drugo pozorište" (već i sam naziv je znakovit) koje je, kao privatni teatar Božo Rucovića, delovalo početkom 20. veka u Beogradu.

Kao i obično, rubrika *Savremena scena: prikazi* obuhvata kritičke prikaze dela recentne dramske, operske i baletske produkcije, a u ovom broju trudili smo se da obuhvatimo i predstave vezane za neke značajne jubileje (poput Mocarta ili Tesle). Takođe, povodom jubilarnog četrdesetog Bitefa, Ana Tasić, osim što kritički valorizuje prikazane predstave, ukazuje i na mogućnost redefinisanja koncepta ovog festivala, a s obzirom na činjenicu da je on osnovan u društvenim i kulturnoškim okolnostima koje su se tokom proteklih četiri decenije bitno izmenile. O baletskim i operskim predstavama pišu naše kritičarke Gorica Pilipović i Milica Jovanović, a *Teatron* nastavlja i praksu saradnje s mladim pozorišnim kritičarima – Bojanom

Janković, Olgom Dimitrijević i Slobodanom Obradovićem, studentima FDU-a.

Milena Dragičević Šešić u *Prikazima knjiga* predstavlja jedno izdanje iz oblasti menadžmenta u kulturi, specifično po tome što može da bude podsticaj teatarskoj praksi, što se ne iscrpljuje u teorijskom pristupu temi: to je knjiga našeg zagrebačkog kolege Darka Lukića "Producija i marketing scenskih umjetnosti". Anja Suša prikazuje novu knjigu Pitera Bruka, "Otvorena vrata", koja predstavlja zbirku predavanja slavnog reditelja održanih tokom njegove duogodišnje karijere i objedinjenih sada u tri tematske celine.

Tokom proteklih meseci napustili su nas naše kolege Vladislav Kačanski, Marija Milutinović, Jovanka-Lela Kurtović, Ksenija Zečević i Nevenka Urbanova: kroz tekstove saradnika, sećamo ih se u rubrici *In memoriam*.

U rubrici *Medunarodna scena*, Slobodan Obradović nudi panoramu savremenog litvanskog pozorišta, predstavljajući rad nekih poglavito mlađih reditelja koji nisu, kao Nekrošijus, Koršunovas ili Tuminas, poznati u svetskom okviru, a s čijim se radom naš saradnik upoznao kao polaznik staža za mlađe kritičare, koji je u Vilni organizovao AICT (Medunarodna asocijacija pozorišnih kritičara). Anja Suša ekskluzivno predstavlja jedan od najvećih hitova svetskih festivala i jednu od najprovokativnijih predstava savremenog pozorišta – Šekspirovog *Magbeta* u minimalističkoj, teatralizovanoj, silovitoj i mučnoj postavci nemačkog reditelja Jirgена Goša. Ovu rubriku zatvara tekst Ivana Medenice o postavci Eshilove *Orestije* koju potpisuje čuveni flamanski reditelj Johan Simons, a koja se takođe odlikuje scenskim minimalizmom (višenamenskom i metaforičnom upotreboom elementarnih scenskih sredstava – konkretno, blata) i blagim pomeranjem značenja s političkog na plan univerzalnih ljudskih problema.

Časopis zatvaramo dramom mладог autora Vladimira Đurđevića *Balada o Pišonji i Žugi*: s referencama na popularnu kulturu (likovi imaju imena "pozajmljena" iz pesama grupe „Zabranjeno pušenje“), priča o prijateljstvu dvojice sedamnaestogodišnjaka, smeštena u Sarajevo krajem osadesetih, može se posmatrati i kao metafora početka raspada prethodne Jugoslavije.

UREDNIŠTVO

ŠTA SMO NAUČILI  
OD BREHTA?

# ZANEMARENI

## BREHT

ŠTA SMO NAUČILI OD BREHTA?

7

„....Ništa još toliko poznato nam nije  
da nepoznato ne bi bilo nam...“  
Sofokle, *Ajant*

Kad smo se poslednji put sećali Brehta, bilo je to pre osam godina, povodom stogodišnjice njegovog rođenja (1998). Sećanje smo završili brehtijanskim pozivom teatarskoj bratiji: „Igrajmo igru o promenljivosti sveta, ali i o promenljivosti teatra! Nudim vam (glumcima i publici) novu vrstu zabave: užitak od saznanja, slobodno opredeljenje i neizbežne zaključke. B.B.“

Od tada su beogradski teatri odigrali jednu neuspelu *Prosjacku operu* (*Operu za tri groša*) i nedavno *Antigonu*. Porazno malo za osam godina!



Ostaje nam da se sećamo *Majke Hrabrost* Minje Deđića s Liljanom Krstić i *Kavkaskog kruga kredom* Bojana Stupice s Mirom Stupicom i Ljubom Tadićem. Ali sve manje je onih koji bi se toga mogli sećati.

Imamo celu plejadu sjajnih glumaca upravo za Brehtove komade.

Život nam nudi obilje materijala koji vapije za kritičkim preispitivanjem.

Kako onda razumeti dugogodišnje odsustvo takvog pisca s repertoara beogradskih pozorišta?

Kad je na petoj darmštatskoj Konferenciji o teatru (1955) F. Durenmat izrazio sumnju da li će savremeni teatar uopšte moći da odrazi savremeni svet, Breht je odgovorio: „Savremeni ljudi će prihvati sliku savremenog sveta samo ako taj svet bude prikazan kao promenljiv. Čovek više neće moći da predstavlja čoveka kao žrtvu, kao objekt nepoznatih, nepromenljivih sila. Šta znači promenljiv svet? Spreman za promene u društvu.“ Tu leži organska veza između dijalektičkog materializma i Brehtove estetičke teorije.

Životna opredeljenja Bertolta Brehta su paradigmatska za mladog pobunjenika, otuđenog od svoje klase. Rano je napustio roditeljski dom, anarchista, spartakijanac, hegelijanac, marksista, levičar, nikad član komunističke partije, didroovac, neohegelijanac. Prošao je sve neminovne stepene razvoja za kritički mislećeg čoveka.

Mada je Breht, navodno, polagao pravo da bude „Ajnštajn novih scenskih formi“<sup>1</sup> (odатле nearistotelijska drama prema Ajnštajnovoj neeuclidovskoj geometriji), zna se da je poslednja Brehtova skica za dramu bila drama o Ajnštajnu.

Dramsko delo Bertolta Brehta, objavljeno u celini prvi put, sačinjavalo je dvanaest tomova u izdanju Zurkampa, Frankfurt a.M., 1953-1959. u, tada, Zapadnoj Nemačkoj. Isti izdavač objavljuje 1978. trideset

Brehtovih drama i osam jednočinki u jednostavnom izdanju, štampanom u Austriji.

Brehtovo dramsko delo, obimno i raznovrsno, svakako je značajnije od njegova teorijskog dela, objavljenog u sedam tomova i dve hiljade stranica, sažetog u *Malom organonu*, rezimeu nedovršene *Kupovine mesinga*.

Brehtovi teorijski radovi često izazivaju različite nedoumice u tumačenju osnovnih inovativnih pojmoveva Brehtove teorije – epskog pozorišta, ferfremdungs-efekta i gestusa. Da je Breht imao priliku da na sceni u praktičnom radu testira svoje teorijske postavke u vreme kada je pisao *Majku Hrabrost* i *Kavkaski krug kredom* a ne dvadeset godina posle, mnogi nesporap-

Breht  
kao Staljin 1943.



<sup>1</sup> Na diskusiji u Njujorku povodom scenografije Mordekaja Gorelikija za Brehtovu *Mat* (po Gorkom), Breht je sebe nazvao Ajnštajnom novih scenskih formi, misleći na epski teatar. Gorelik je tada prvi put čuo za epski teatar Prim.O.M.



Bertolt Brecht,  
Čarls Loton i Georg Gros  
SAD, 1946.

zumi bili bi otklonjeni. Činjenica da u Americi nije imao mogućnosti za praktični rad, sem *Galilejevog života* sa Čarsom Lotonom u Holivudu, dovela je do toga da je docnije, kao reditelj Berliner ansambla, po povratku u Istočni Berlin, bio mnogo bliži Stanislavskom nego u svojim teorijskim radovima.

Bez obzira na to da li je *Mali organon* nazvao po F. Bekonu ili Aristotelu, imao je namjeru istovetnu Aristotelovoju – da to bude uvod u filozofiju, u Brehtovom slučaju – uvod u teoriju.

Pojavu teorijskih spisa Bertolta Brehta pratili su manje-više stalni pokušaji da mu se porekne originalnost teorijskih postavki.

„Epski“ je, navodno, prema H.E. Holthuzenu, u Berlinu bila modna reč koja je cirkulisala u književnim krugovima (Deblin, Vedekind) u vreme Brehtovog dolaska u Berlin. Činjenica je, međutim, da je Ervin Piskator, s reputacijom inovatora scenskih formi (pučkog i političkog teatra), pisao o epskoj drami. Breht je odabio taj termin i odlučio se za epski teatar kao sveobuhvatniji.

Drugi Brehtov teorijski pojам, *ferfremdungs-efekat*, smatrali su pozajmicom od Viktora Šklovskog, mada je

Šklovski taj termin – приём остранения – upotrebljavao u literarnom smislu kao estetski proces formalista. Breht je imao na umu Hegelov entfremdung, koji je ubrzo zamenio za Marksov ferfremdung. Taj pojам, koji se u nas prevodi kao efekat začudnosti izaziva najviše nedoumica i otpora praktičara.

„Svrha tehnike *ferfremdungs-efekta* jeste da navede gledaoca na istraživački kritički stav prema prikazanom događaju. Sredstva moraju biti umetnička, a scena očišćena od svega magičnog. Prepostavka F-efekta je da glumac gestusom pokaže svoje ponašanje! U početku, u predstadiju se može koristiti uživljavanjem.“

Treći pojам – *gestus* (držanje, kretanje, ponašanje), „mada ni u teoriji ni u praksi nije mnogo primenjivan instrument, predstavlja jedan od najsuptilnijih i najproduktivnijih koncepcata. Čini se da je *gestus* izrazito tehničko sredstvo, jednostavno za primenu i uklapanje u Brehtov sistem. U suštini, *gestus* obuhvata celu predstavu, dovodi u pitanje mimetičku igru i obavezuje pri tom da se precizira uloga tela (podvukla O.M.) unutar produkcije, kao i poimanje teatarskog događaja“ – piše Patris Pavis, koji je, uz Darka Suvina i Rolana Barta, najuporniji promotor Brehtovih teorijskih radova.

*Život Galileja,*  
u režiji Đorda Strelera  
Pikolo teatro,  
1964.



„Glumac mora naći slikovit spoljni izraz za emociju svoga lika, po mogućnosti neku radnju koja odaje unutarnje zbivanje u njemu. Ko je to napisao? Stanislavski? Ne, Breht.“

Nemam namjeru da poistovetim teorijske napore i rezultate Stanislavskog i Brehta već samo da, s razlogom, upozorim na znakovite sličnosti nedovršenih sistema, tačnije metodika.

„Ja želim teatar misli, a ne protokolarnih činjenica.“ Breht? Ne, Stanislavski.

I Breht i Stanislavski su menjali svoje stavove, jer su stalno istraživali.

Uputno je dati reč Brehtu: „Preda mnom su sve mogućnosti, ali nisam rekao da dramaturške ideje koje sam nazvao nearistotelijanskim i pripadajući im epski način igre predstavljaju jednu i jedinu soluciju. Ipak, jedno mora biti jasno: moderni teatar ne treba ceniti po tome koliko zadovoljava navike publike nego po tome koliko ih menja! Ne mora se pitati koliko se on pridržava večnih zakona drame nego može li on umetnički sagledati zakone po kojima se odvijaju veliki društveni procesi našeg vremena. Ne da li on može zainteresovati gledaoca da kupi kartu nego da li on može zainteresovati gledaoca za svet.“

„Što se tiče F-efekta i emocija, pokazalo se da u nemačkim predstavama epskog teatra i ovim načinom glume pobuđuju emocije, ali druge vrste od onih u uobičajenom teatru. Razume se, taj način nema ničeg zajedničkog sa 'stilizacijom'! Glavna prednost epskog teatra s njegovim F-efektom je njegova prirodnost, njegov humor i odricanje od svega mističnog.“

„Fabula je, prema Aristotelu, duša drame. Tu se slazemo.“

„Gde nema opasnosti od krize, nema ni mogućnosti za napredak!“

Protivurečnost kao opštendijalektička kategorija bila mu je neophodan instrument pri režiji i proveravanju teorijskih postavki.

„Moderna psihologija od psihoanalize do biheviorizma pruža mi znanja, pomaže da sasvim drugačije ocenim slučaj, a naročito kad uzmem u obzir rezultate sociologije i istorije.“

Da li ste protiv uživljavanja? Breht: „Ne. Ja sam za uživljavanje u određenoj fazi proba.“

Breht je imao slijaset učenika, ali samo dva legitimna naslednika: Đorda Strelera i Hajnera Milera. Usvojio bi i Ajnera Šlefa, da je poživeo.

Streler je u svom Pikolo teatru u Milanu postavio dve varijante *Opere za tri groša*; generalnoj probi druge je prisustvovao Breht i proglašio je najboljom predstavom tog teksta koju je video, te tom prilikom dao Streleru pravo da svuda u Evropi režira njegove komade. Streler je postavio i *Dobrog čoveka iz Sečana, Švejka u II svetskom ratu, Iznimku i pravilo, Život Galileja, Svetu Ivanu klaoničku*, a u Milanskoj skali opere *Uspon i pad grada Mahagonija i Saslušanje Lukulovo*. Breht se slatko smejao lacijsama koje je glavni glumac ubacio u svoju igru, uživao je u Strelerovim rešenjima (Meki bračnu noć ne provodi u štali nego u savremenoj štali – garaži, a bračni krevet je ručno izradeni automobil, luksuzno opremljen, dar bogatog industrijalca, i tako, pored vojske i policije, proširuje saradnju i na nezaobilazne ekonomске moćnike). Po završetku probe u salu su grunuli studenti Milanskog univerziteta sa *Malim organonom* pod miškama. „Učitelju! Mi smo...“ Breht: „Objasnite im da

nisam učitelj.“ Studenti: „Ovde u *Malom organonu* kažete da... je epski teatar...“ Breht: „Sve što sam tamo napisao treba uzeti s ogradom. Ima tu dosta toga nejasnog. Teatar se stvara na sceni, glavno je praksa.“ Namignuo je Streleru, a studenti su bili zbumjeni. Nisu shvatili da je to jedan nesavladivi kontinent: pesnik, reditelj, pričovodač, teoretičar, dramaturg, nepogodan za uteivanja u dogme.

Hajner Miler je režirao samo *Facera i*, posle Brehtove smrti, antologisku predstavu *Zaustavljenog uspona Artura Uija*, s Martinom Vutkeom u naslovnoj ulozi, predstavu komada koji Breht nikada nije postavio. U toj predstavi su sve Brehtove ideje našle sjajan odjek. Miler je preuzeo rukovodjenje Berliner ansamblom, ali je, nažalost, uskoro umro. Neki drugi teatri su preuzeli Brehtovu štafetu, Kastorf, Martaler, u Rusiji nekad Ljubimov, u Gruziji fenomenalni Robert Sturua, u Poljskoj Ervin Akser, nema učenika među njima. Mlada nemačka garda reditelja i pisaca danas



Svetu Ivana klaoničku,  
u režiji Đorda Strelera  
Pikolo teatro,  
1971.

pažljivo proučava Brehta. Rezultati su očiti. Mogu se videti na Bitetu, koji prolazi bez nemačkog teatra.

Red je da se vratimo na početak: kako razumeti odsustvo Brehta u našim pozorištima? Mnogi smatraju i, rekli bismo s pravom, da uzrok valja potražiti u umetničkim školama. Koliko se može dozнати ni u jednoj akademiji, fakultetu, na grupi glume i režije ne izučava se teorijsko delo Brehta na njegovim dramama. Ako postoje tri metodike: psihološka (Stanislavski, koji je prevashodno brinuo o psihofizičkoj aparaturi glumca), uslovna (Mejerholjd, koji je raščistio put za epski teatar, a savetovao biomehaniku kao pomoćno sredstvo kojim glumac priprema svoj organizam za kreaciju pomoći instrumenata: predigre, kočnice, odustajanja; kočnice i odustajanja su rediteljski tehnički instrumenti koji su odredili stil Mejerholdjovog pozorišta), i epski teatar B.Brehta (sa

F-efektom i gestusom), onda ih valja na studijama testirati – prvu na dramskim primerima Čehova, drugu na Gogolju, a treću na Brehtovim dramama.

Ne znam koliko se temeljno na studijama izučava Stanislavski, ali pouzdano znam da svaki školovani sportista zna neuporedivo više o osnovama biomehanike od školovanog glumca, a obojici je osnovni instrument sopstveno telo.

Bez poznавања Brehtove prakse, reditelji ne mogu pristupiti množini savremenih, recimo, britanskih autora (Ejkborn, Dž. Arden, E.Bond), dramaturgiji koja je uvek u svom vidiku imala interesovanje i kritički pristup za socijalne probleme. Setimo se Ozborna, Veskerove globalne metafore – *Kuhinja* – koju i danas igraju Japanci s огромним uspehom, pa Bondovih *Spasenih*, a da i ne govorimo o skandinavskom ekspressionizmu (Strindberg) koji je Berlin u Brehtovo vreme udomio i promovisao, o eksperimentima Pirandela, ma-

Hajner Miler  
i Erik Bentli, 1986.





Majka Hrabrost  
u Minhenu, Kamerni teatar, 1950.  
scenograf Teo Oto

log ali dragocenog dramskog opusa Bihnera, Klajsta, Vedekinda itd.

Kao što se vidi, dramaturgija koju smo poput Brehta takođe zanemarili. Naš teatar se olako priklonio irskoj dramaturgiji malograđanski zamagljenih vidika, s malo lica, pogodnoj za male scene i uz male efekte.

U prošloj sezoni većina nemačkih pozorišta imala je na repertoaru Brehtove drame. Čak i Amerikanci, neprijemčivi u vreme njegova egzila u Kaliforniji, nisu oduleli: Toni Kušner je napravio novi prevod *Majke Hrabrost*, a Džozef Pap u svom teatru u Central parku režirao je *Majku Hrabrost*, koju je igrala Meril Strip.

Japanci su igrali *Majku Hrabrost*, *Život Galileja* i *Prošačku operu*. Načeli su diskusiju pod nazivom *Brecht*

*u Japanu a la Stanislavski*, veoma zapaženu, u kojoj su učestvovali najpoznatiji japanski teatrolozi. Upriličili su tada veoma zanimljiv festival posvećen Hajneru Mileru.

Planetarni interes za Brehtovo dramsko delo ne jenjava.

U tom poslu škola ima izuzetan značaj. Ako škola pruži temeljna znanja studentima glume i režije o inovativnim teorijama i tehnikama, teatri će imati šansu da unapreduju svoju praksu.

Naime, već studentu prve godine valja objasniti da posao kojim je odlučio da se bavi zahteva stalno učenje do kraja radnog veka. Krize koje će ga stići kad shvati da se ponavlja, da reciklira stara iskustva, šta mu može pomoći da osveži sredstva izražavanja, da preslisa svoje ritmove kojim pribegava, pauze koje izbegava. Svaki novi pisac mu postavlja zagonetku koju treba odgonetnuti, reditelj zadatke koje valja obaviti, publika ga ne prihvata na kredit da bi mu poverovala. Iščezla je nekud radost igre, nema prilike da iznenadi samog sebe. Gde da traži pomoć ako ne u iskustvu onih koji su imali iste probleme, pa su ostavili potomstvu svoje dragoceno iskustvo, brižno provereno i opisano. Stoga visoko obrazovan glumac i reditelj moraju poznavati teoriju i tehniku svoga posla da bi mogli superiorno rešavati ove probleme koje pred njih postavljaju savremeni teatar i gledalac.

Ako ste pažljiv posmatrač, zapazite, nažalost, velike glumce kako odustaju da igraju na više planova, zadovoljavaju se sprovođenjem osnovne radnje, a po strani zanimljivi tokovi ostaju nenačeti, asocijativno polje publike ničim izazvano.

Fragmentarna dramaturgija koju je Breht preporučio modernom dramskom piscu zahteva glumu jarkih, smelih obrta umesto tromog razvoja lika – montažu koja otkriva ključna mesta promena.

Pitate se zašto kritičari često ustaju protiv psihološkog realizma kao zastarele metodike kad se zna da su i Breht i Mejerholjd bili zahvalni novim otkrićima u domenu psihologije – psihoanalizi i biheviorizmu. Zato što se koriste banalna rešenja, zbog odsustva pravih scenskih metafora, zbog jednostranog saobraćanja s

publikom – sve su to posledice psihološkog stereotipa umesto kreativnog, znalačkog otkrića suštine lika i do-gađanja. Teorija priskoči praksi u pomoć.

Biva, dakako, i obrnuto.

Teatar psihologiji duguje otkriće motivacije postupaka (lika), a psihologija teatru teoriju strateške orijen-tacije (ustanovke), koju je na vežbama Stanislavskog otkrila apartna gruzinska psihološka škola (Uznadze).

Neke radionice kojima se glumci često obraćaju za dodatno iskustvo nude i ponešto što je bolje izbeći: ezoteriju nekih vežbi Grotovskog i raznolike prerađe-vine Mihaila Čehova.

Neuko naukovanje nikom ne koristi, a šteti, znamo, i školi, i teatru, i studentu, i opštoj umetničkoj kulturi.

OGNJENKA Milićević

## LITERATURA

Bertolt Breht, *Dijalektika u teatru*, izbor i prevod Darko Suvin, Nolit, Beograd 1966.

Rolan Bart, *Semiotika, poetika*, Moskva, Progres, 1999.

Robert Brustin: *The Theater of Revolt*, Atlantic Mountly Press, NY, 1964.

Joh Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Methuen & CO, LTD, London 1959.

Bertolt Breht: *Schriften zum Theter, I-II*, Dresdner Verlag, 1963-4.

*Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Mioči-nović, Nolit, Beograd 1981.

*Theterarbeit, 6 Auffuhrungen des Berliner Ensam-ble*, Berlin 1966.

Martin Esslin, Brecht: *The Man and his Work*, Dou-bleday 1961.

M.Gorelik: *New Theatre for Old*, NY, 1948

Bernar Dort: *Lecture de Brecht*

Đordo Streler, *Театр для людей*, Moskva, Raduga, 1984.

Trevis Bogart & Wiliam I. Oliver, *Modern Drama*, NY, Oxford 1965.

Predrag Kostić, Drama i pozorište Bertolata Brehta, Svjetlost, Sarajevo 1976.

# SVAKI STIL Razgovor s Tomijem Janežičem

# MOŽE

# DA BUDE

# PREDRASUDA

STA smo naučili od Brehta?

15

*Da li biste mogli da poredite iskustvo rada sa srpskim i slovenačkim glumcima; koliko se razlikuju/liče u pogledu tehnike, odnosa prema radu, spremnosti za traganjem i inovacijom, otvorenosti za dodatne specijalističke treninge tokom proba?*

Moje iskustvo samog rada ne razlikuje se bitno. Radio sam i u nekim drugim državama i pitanje razlika ili sličnosti u tehničici, odnosu prema radu i svemu ostalom, čini mi se da je više stvar pojedinaca. Teško je izbeći kliše kad pokušaš stvari generalizovati.

Kao što svugde na svetu možeš videti „mrtvo“ pozorište, tako možeš da susrećeš i „mrtve“ ljudi, umetnike, glumce. Na svu sreću, važi i obrnuto: svuda ima i „živih“ ljudi, umetnika, pa i glumaca.

Za mene je pitanje, pre svega, kako komunicirati, uspostaviti kontakt sa tom živošću u ljudima, kad je po sredi rad sa saradnicima, odnosno, s glumcima koje takođe doživljavam kao saradnike.

A da bi se našle razlike za koje me pitate, trebalo bi pogledati nekakvu kolektivnu razinu, kako se npr. na glumu gleda u nekom društvu, kako su glumci škоловани, kakav status, položaj, značaj imaju u svojoj sredini, šta je zapravo njihov poziv. U tom pogledu verovatno postoje razlike ako čovek ide ne samo u Aziju, Afriku, Ameriku nego i ako prati taj kontekst u raznim evropskim državama – npr. u meditaranskim zemljama, pa u Skandinaviji itd. I tako valjda postoje i razlike između srpskih i slovenačkih glumaca. Pošto je čovek celina, verovatno ne može izbeći da jedan deo njega pripada kolektivnom. On je, znači, čovek, ali je i rođen u nekoj zemlji i u nekom gradu ili selu, pa to definiše njega u nekom pogledu. Tako se, prepostavljam, manifestuju te specifičnosti i kod glumaca, odnosno u glumi. Ali, u kojoj meri zaista? Iznenadili biste se kad biste videli koliko je loša gluma po svetu neverovatno slična, i koliko je inspirisana gluma uvek – i na stranom jeziku, i u stranoj državi, ili drugom kontinentu – prepoznatljiva, domaća, bliska.

O čemu, znači, pričamo? O nečemu što nije ni loše ni inspirisano? To što nije ni loše ni inspirisano, što je opšteprihvачeno i čemu je data vrednost u nekoj sredini, upravo to je stvar kulture. Da li je to i stvar umetnosti?

Mislim da su ta pitanja povezana i s temperamentom, pa i s vrednostima koje su značajne u nekoj sredini. Ali, sve to me zapravo manje zanima. Uzbudljivije mi je da razmišljam o tome šta je glumcima svih prostora ili čak svih vremena zajedničko, ili kako npr. majstori svoje umetnosti iz potpuno različitih tradicija prepoznaju druge majstore. Da li ima nečeg univerzalnog? Da li postoje npr. određeni glumački kvaliteti koje ćemo prepoznati kod glumaca u veoma različitim kulturama? Ja nekako mislim da postoje. I zapravo sam uvek bio u traganju za tim kvalitetima koji u suštini nisu vezani za nekakav stil, kulturu ili tradiciju. Naravno, svuda se manifestuju na svoj način, ali u suštini se – čini mi se – s određenom merom otvorenosti i senzibilnosti mogu prepoznati pošto se tiču nečeg univerzalnog, ljudskog. Tako su, npr., za mene bili Zteamijevi zapisi od pre 400 i više godina o japanskom no-u neverovatno bliski i



Tomi Janežič

inspirativni. Zapravo su to bili prvi zapisi koji su mi dali nade da to, o čemu sam tada kao dvadesetogodišnjak sanjao, postoji. Kako je moguće da zapisi iz potpuno drugačije kulture o stilu igre (glume), koju tada uopšte još nisam video i koja je zaista daleko od nečega što se može gledati u našem pozorištu, a osim toga zapisi iz vremena Šekspira, mogu svojim rečima govoriti o nečemu što je za mene bilo bitno?

Zanimljivije od razlika – koje su u pitanju koje mi postavljate između srpskih i slovenačkih glumaca daleko manje od primera koji sam dao – meni je, znači primećivati ono što nas zbližava, ono u čemu smo isti, ono u čemu smo ljudi i ljudski. I kako se ta ljudskost odražava? Možda je razlog tome što me zanima čovek, zanima me ljudska duša. U pogledu razlika, posmatram ono što bismo mogli učiti jedni od drugih. U tom pogledu razlike me jako zanimaju i fasciniraju. Mogu nabaciti nekoliko klišea da bi bilo jasnije o čemu pričam: sloboda ljudskog pokreta i telesnost u Africi ili Južnoj Americi, japska kontemplativnost, mediteranska neposrednost, ruska duša, američka aktivnost itd. Nešto je meni kao čoveku bliže, a nešto mi je potpuno strano. Ali, ako za-



*Kralj Lir*, Atelje 212, Nenad Jezdić, Ljuba Tadić i Vlastimir-Duza Stojiljković

mišljam slobodnog glumca, čini mi se da bi on mogao da uđe u sve te svetove i da uči od njih.

Šta mislim da bi slovenački glumci mogli da nauče od srpskih? Možda otvorenost i povezanost s publikom, neposrednost, lakoću, želju za igranjem i improvizacijom itd. Ali teško je to pojednostaviti kad mi dolaze pred oči primeri srpskih glumaca za koje sve to ne važi i slovenačkih glumaca koji imaju te kvalitete.

Šta bi mogli srpski glumci da nauče od slovenačkih? Možda veću fleksibilnost u menjanju stila glume, otvorenost prema različitim rediteljskim poetikama, traganje za nekonvencionalnim rešenjima, briga za predstavu u svim elementima, disciplinovanost itd. Ali, opet mi zvuči smešno, pošto sam radio sa srpskim glumcima koji imaju sve te kvalitete.

Mislim da bi trebalo tražiti razlike u samom pozorištu i u tome kako gledaoci gledaju i kako vide pozorište u Srbiji i u Sloveniji, pa i u ulozi pozorišta u velikom gradu kao što je Beograd, i u Ljubljani, ili recimo u pozorišnoj tradiciji. Sve ovo zapravo čini ili oblikuje glumca. Trebalo bi pogledati razlike, kao što sam već pomenuo, u školovanju. Pre nekoliko godina radio sam

u Splitu i čini mi se da sam mogao primetiti razlike između glumaca školovanih u Beogradu i u Zagrebu. Ali zapravo premalo poznajem srpsku i slovenačku pozorišnu situaciju, istoriju i školovanje da bih mogao ozbiljno da pričam o svemu tome.

*Kako lično doživljavate i kontekstualizujete onaj visoki stepen realističnosti i/ili „antiteatralnosti“ za koji se zalažete u glumačkoj igri?*

Stvar je u tome da se zapravo nikada nisam zalagao za nešto tako. To je bio nekakav gotovo sporedni proizvod stvaralačkog procesa koji me je zanimalo, odnosno glumačkih kvaliteta koji nisu vezani samo za realističnu glumačku igru.

Moji počeci i interesovanja su bili sasvim nerealistični. Do takvog – ako ga uslovno tako nazovem – stila ili načina igre došlo je jer mi se učinilo da se treba vratiti na nekakav početak, na nešto šta je za Zapad, uslovno rečeno, startna pozicija.

Bavio sam se i sasvim drugačijim glumačkim izrazima, a i aplicirao tehniku na razna područja – trenutno, npr., s plesačima kod kojih se ne može govoriti o realizmu.

Dalje razvijanje svega što me zanima čeka na ekipu glumaca koji bi dovoljno dobro savladali sve dosadašnje i od toga stvarali dalje. Taj proces mogao bih da uporedim s Pikasovim bikom. Znate za njegove slike где izvodi crtež bika od gotovo realističnog do potpuno stilizovanog. Ali, mogao bih dati primere i od grčke umetnosti pa nadalje. Oni su, npr., u vajarstvu razvili u nekom trenutku potpunu verističnost, ali su kasnije išli korak dalje. Na veoma suptilan način uspostavili su ili potencirali određene kvalitete – lepotu, odnosno proporcije – ljudskog tela i dobili nešto što je na izgled potpuno realistično, a zapravo u životu uopšte ne postoji. Ti kipovi – neke su našli na dnu italijanskog moračudesni su.

Na dosta sličan način nisam se nikada bavio verizmom i nije me zanimala (samo) prirodnost već nešto što sam nazivao istinitost. Nešto može biti verna i prirodna svakodnevica koja ne mora da bude zanimljiva ili na bilo koji način uzbudljiva. U pozorištu gledamo trenutke koji nam nešto kažu o čoveku, trenutke u kojima dobivamo uvid u to ko ili kakav neko jeste. Mnogo teže od prirodnog ponašanja na sceni je stvaranje istinitih trenutaka ljudskog postojanja. Možda sam zbog toga toliko intenzivno doživeo rad Antona Pavloviča Čehova koji je majstor u tome. Sve je na izgled svakodnevica, ali zapravo su u stvaralačkom postupku njegovi radovi poput tih grčkih kipova. Na veoma suptilan način uspostavljene su neke bitne stvari; u njegovom radu postoji izvanredna ekonomičnost – ako izdvojim samo neke od mnogih njegovih kvaliteta.

Nekako mi se davno – možda sasvim pogrešno – učinilo da treba u glumi krenuti od – nazovimo ih tako – realističnih studija, da je to možda osnova evropske umetnosti. Zapravo nisam video na šta drugo bi se mogao zaista osloniti u našoj tradiciji i našoj psihološkoj strukturi, ako želiš razviti nešto što je u glumi umetnički konzistentno. Da bih kasnije, poput slikara koji razvija svoj stil, krenuo dalje.

Ali, zapravo se nisam bavio stilom. Bavio sam se pitanjem šta je, u stvari, gluma. I tragaо за osećanjem koje mi je uvek bilo najuzbuljivije: da sam svedok nekog istinitog glumačkog odaziva na imaginarno. Taj kvalitet

možeš sresti kod glumaca po celom svetu. Zato su za mene u suštini japanski buto, Strazbergova metoda ili metoda Mihaila Čehova, sistem Stanislavskog ili rad Grotovskog, psihodrama ili biomehanika, u nečemu veoma slična stvar.

*Da li je taj stepen realističnosti za Vas radikalni iskorak u odnosu na ono što se u našim sredinama – konkretno u srpskom teatru – obično određuje kao „realistična gluma“?*

To ne bih znao da kažem. Nikada nisam sebe proglasio za pripadnika nekog stila. Tako su me odredili drugi. Bio sam time iznenaden pošto sam sâm doživljavao nešto kao fazu. Istina – ova faza traje već neko vreme, ali dolaze nove. Nadam se. Možda sve ima veze i s mojoj željom da se bavim filmom.

O realizmu: mogu osećati zajedničku tačku s realizmom kako ga je shvatao Tarkovski. Sebe je smatrao realistom. Ipak su njegov rad definisali na razne načine. Ne znam da li je to magični ili duhovni realizam. U svakom slučaju, realizam koji zamišljam nije nešto nezanimljivo i dosadno.

Što se tiče glume u slovenačkom i srpskom pozorištu, nikada me osobito nije oduševila ili ubedila osim kod pojedinaca u posebnim trenucima. Svakako sam pokušao da se bavim nečim što u teatru nisam video ili mi je nedostajalo. Ne znam koliko sam u tome uspeo. Moj rad naišao je na vrlo različite reakcije: od vrlo osobnih oduševljenja ili toga da su me proglašili genijem do indiferentnosti ili proglašavanja da je to što radim pase, pa do toga da je moj rad neprihvatljiv ili da bi ga čak trebalo zabraniti...

U svakom slučaju – ako se vratim baš na realizam – čini mi se da umetnik može studijom realizma da ispolji sebe, odnosno svoj nivo rada, tu svako (ne mora da bude stručnjak) vidi laž ili „grešku“. Stilizacija nekada može da bude zaštita; tako neki rešavaju umetničke izazove kojim nisu dorasli. Uporedite realističnu i apstraktну sliku: o prvoj će svako moći mnogo toga da kaže – odmah će prepoznati da li taj čovek ume ili ne ume da slika – pitanje da li će kod druge svako razlikovati diletanta od majstora.

U savremenoj umetnosti mnogi su razvili svoj stil ne

zato da bi prevazišli neku raniju fazu nego zato što u njoj nisu uspeli. To je otprilike kao kada bih u slikarstvu krenuo odmah u apstrakciju. Ništa pogrešnije. Ja ipak više volim Pikasa. Kao klinac slikao je tako kako mnogi nisu mogli celog svog života. Mogu da shvatim njegov razvoj do kubizma i dalje.

Ali, da se razumemo: verujem da čovek može, i bez obzira na umetničko iskustvo, sebe savršeno da izrazi bilo kojim medijem ako ima istinitu potrebu. Ne mislim da mora studirati slikarstvo da bi napravio savršenu umetničku sliku, ili napisati knjigu, ili napraviti predstavu ili muzičku kompoziciju. To će, po meni, biti vrednije i snažnije od rada poluumetnika koji ne savladaju svoju umetnost, a zapravo nemaju potrebu za stvaranjem. Prvi će biti u društvu Pikasa, drugi će igrati ulogu umetnika u društvu.

*Da li sebe doživljavate kao „avangardu“ ili pre kao „arjergardu“ u tom pogledu?*

U tom pogledu sebe ne mogu odrediti ili doživeti. Valjda imam problem s tim. U svom radu se često nisam osećao sinhronizovanim s vremenom i društvom. I nemam osećanje da zaista nečemu pripadam, nekoj umetničkoj struji ili nešto tako. Zato se mogu osećati sâm.

Često mislim da bi bilo pametnije raditi nešto drugo, ali mi nekako ne uspeva. Ne znam da li zato što me ljudi pozovu da napravim predstavu u njihovom teatru, ili zato što nekako umem da živim samo kad stvaram predstave.

*Da li prihvivate oštro razlikovanje različitih glumačkih stilova? Da li je pojam „glumačkog stila“ za Vas uopšte validan?*

Pa možda sam nešto već rekao o tome i pitanje mi se čini relevantnim. Za mene je stil u suštini nevažan. Osobito danas.

Ali čini se da se ljudi u mnoštu stilova danas zanimaju upravo za to. Nekako ne vide da ključ nije u tome. I da u stvaranju zapravo to ostaje van dohvata tvoje odluke. Za stil se zapravo ne možeš odlučiti. Nešto odredi tvoje stvaranje. Ne odrediš ga ti sâm.

*Kako, u tom kontekstu, posmatrate i vrednjujete različite oblike intelektualnog distanciranja i oneobičavanja u glumačkoj igri, ili različite vidove stilizacije?*

Nijedan postupak mi nije stran. Sve me zanima. I voleo bih, npr., razviti svoj rad do veoma izražajne stilizacije. Ali do toga je još dugačak put.

Stilizacija koju gledam u pozorištu je za mene često neubedljiva. Ako se vratim na Pikasa, koji mi je danas očito u glavi: znao je da slika, pa je mogao da razvije sve faze svog stvaranja do kubizma i dalje. Nema goreg od slikara koji hoće to isto a ne zna da slika. U pozorištu smo, po meni, više-manje na tom nivou.

Što se nivoa glumačke umetnosti tiče, uporedite je s muzičarima. Zamislite kako bi muzičar svirao da se školuju samo tri ili četiri godine i posle toga koncertira i uopšte više ne vežba. To je razina trenutnog glumačkog rada. Možeš samo da primetiš one koji su izvanredno talentovani, sve ostalo je u ravni osnovne muzičke škole.

Kreg je jednom rekao kako su mu ponudili mesto direktora nekog pozorišta, ali nisu prihvatili da ga zavore za deset godina da bi mogao da obuči glumce. Slična je bila priča sa Mejerholjdom.

Kako da se uporedi nivo našeg glumačkog rada sa radom majstora no-a koji uči svoju umetnost od svoje pete godine, da bi možda u svojim šezdesetim postao majstor? Trebalo bi mnogo da učimo...

*Da li takav glumački izraz, brehtovske provinijencije (intelektualan, distanciran, kritički, otuden...), daje bitan pečat savremenom pozorištu ili je reč o specifičnoj praksi nemačkog pozorišta? Da li je Brehtova teorija i praksa bitna za savremenu glumu i pozorište, da li je ostavila traga? Da li je bitna za Vaš rad?*

Sve ostavlja tragove koje ne možeš zaobići. Pretpostavljam da ih ostavlja i u mom radu.

U vezi s Brehtom, kao i sa Stanislavskim i svim velikim umetnicima, postoje mnogi nesporazumi. Ljudi mogu lako da ne vide koliko su ti tragaoci bili u mnogo čemu slični i dolazili do istih zaključaka. Međusobno su se prepoznali i prepoznavali su šta u pozorištu funkcioniše.

Za Brehta, kao i za Grotovskog i mnoge druge, veoma je bio značajan rad Stanislavskog u poslednjim godinama njegovog života. Ljudi ne znaju da je npr. Strazberg sarađivao sa Brehtom ili da je Strazberg doneo

čuvene fotografije položaja u Mejerholjdovoj biomehanici iz Rusije i objavio ih u Americi. Moje iskustvo je da su mnogi različiti pristupi veoma kompatibilni i da treba na svemu učiti. Nekima je draže da budu pozorišni vernici ili pripadnici neke škole ili umetničke struje.

Ali, da se vratim na početak svog prvog odgovora i da pričam o nečemu što je za mene bitnije od tehničke, realističnosti i/ili „antiteatralnosti“, „realistične glume“, „avangarde“ ili „arijergarde“, „glumačkog stila“, oblika intelektualnog distanciranja i oneobičavanja u glumačkoj igri ili različitim vidova stilizacije, glumačkog izraza brehtovske provinijencije, Brehtove teorije i prakse itd. – zapravo, šta mislim kad kažem „mrtvi“ glumci? Prvi put formulišem to na taj način, ne sećam se da bih ikada rekao da je neko „mrtav“ glumac, osim kad bi to mislio doslovno. Ali u ovom trenutku – upotrebio sam Brukovu reč – mislim na glumce koji su zarobljeni predrasudama, raznim konvencijama i, pre svega, strahom. Čini mi se da to važi ne samo za glumce nego i za reditelje i za sve umetnike, pa i za ljude uopšte. Trebalo bi da primećujemo vlastite predrasude, vlastitu uskost ili strah. Čini mi se da je to prirodan deo stvaralačkog procesa. Zapravo kad prestaneš da preispituješ sebe, ne možeš više da budeš kreativan. Ili obrnuto: kad si kreativan, upoznaješ sebe. U svakom slučaju, po meni te dve stvari ne možeš da odvojiš. Ili bolje: za mene su te dve stvari neodvojivo povezane. Ne mogu zamisliti svoj život bez stvaranja na bilo koji način i ne mogu zamisliti da to stvaranje nema veze sa mnom. Stvaranje je potreba za isceljenjem... Istinsko stvaranje je duhovno isceljivanje. Dobra je ta reč, pošto ima veze sa celinom: celošću, da je nešto iz celine. Da čovek postaje ceo. Stvaranje – to dodajem samo usput – ne može da dolazi iz nečeg stabilnog, ne dolazi iz znanja, već uvek iz potrebe za nekim balansom, za ravnotežom (prirodno je da je stvaranje psihološka kompenzacija za nešto). Stvaranje nije u vezi sa snagom, istinsko stvaranje se češće rađa iz nemoći... Šta mislim kad kažem nemoć? Evo citata iz filma *Stalker* Andreja Tarkovskog:

Neka se ostvari sve što je planirano.  
Neka poveruju.

I neka se nasmeju svojim strastima.

Jer, to što nazivaju strašću  
nije neka emocionalna energija,  
već samo trenje između  
njihovih duša i spoljnog sveta.  
Najvažnije,  
neka veruju u sebe,  
neka se osećaju bespomoćno kao deca,  
jer, slabost je velika stvar,  
a snaga je ništa.  
Kada se čovek rodi,  
on je slab i lomljiv,  
kada umire,  
jak je i bezosećajan.  
Kada drvo raste,  
nežno je i savitljivo,  
ali kada je suvo i tvrdo, umire.  
Tvrdoča i snaga su saputnici smrti.  
Savitljivost i slabost su  
izraz svežine postojanja.  
Jer, nešto što je očvrslo,  
nikada neće pobediti.

Zapravo deo tog citata su reči Lao Cea iz Tao te Kinga. U stvaranju ne znaš, zato gledaš, slušaš, vidiš, osećaš, primećuješ i nešto ti govori kuda, u kojem smjeru da ideš, kako treba to činiti pokaže se, nešto te vodi, same stvari te vode. Ubeden sam da su zaista veliki umetnici svesni da u suštini njihova dela nisu njihova. Ali, koju vrednost uopšte još ima danas to šta sam rekao?

Neki ljudi bi na neka od ovih mojih razmišljanja postavili pitanje da li mislim da je umetnost terapija ili da li shvatam svoju umetnost ili rad s glumcima kao terapiju. Pitanje koje je dosta tipično za „naš“ način razmišljanja i govori o tome da smo zapravo izgubili vezu s prirodnim stvaralačkim procesom i njegovim snagama. Moj odgovor je: da i ne. Da – u smislu da sam svestan da stvaranje može imati terapeutске efekte. Ne – u smislu da se u radu nikada ne bavim iznošenjem vlastitih ili tudihih ličnih problema i ne pokušavam da ih rešim. Ali, u suštini su naši kreativni izvori često naše rane. Kom-

pleks – psihološki termin koji ljudi obično shvataju kao nešto negativno, iako prirodno ne postoji čovek bez kompleksa – jeste zapravo taj nekakav čvor, nagomilana psihična energija, koja za glumca ili za stvaraoca predstavlja blago. On baš tu energiju koristi za svoje stvaranje. Mnogo je bolje to nego da ti isti kompleksi upropaste život tebi i ljudima oko tebe. Dosta velikih glumaca je reklo da im je gluma spasla život. Bila je način da ne postanu delinkventi ili da nekog npr. ubiju. Ako se vratim na stvaranje, stvaranje je menjanje sebe. Svaki stvaralački čin čoveka oblikuje i zapravo ga čini čovekom. Čovek je čovek, a ne životinja, jer stvara i ostavlja tragove stvaranja za sobom. Veliki umetnici su bili svesni te odgovornosti. Zato je njihova umetnost

etična. Njihovo stvaranje neodvojivo je od ljudske etike. Danas to zvuči prazno i pase, staromodno, sentimentalno. Savremena umetnost se bori za svoje pravo da se ne može definisati i za svoju prividnu slobodu, kao što se netalentovani student koji nije na nivou stvaralačkog zadatka bori da bi sakrio svoju nemoć teoretisanjem i traži opravdanje za nedostatak talenta tako da beži od zadatka i pokušava da smanji vrednost svemu što ne može sâm da postigne.

Kada govorim o „mrtvom glumcu“, mislim da čak lenjost ili neka druga, nazovimo je mana, nije takav problem, možda čak ni nedostatak ljubavi. Ljubav se može probuditi, lenjost motivisati. Ali predrasuda... Izgleda mi

*Kralj Lir*, Atelje 212, Ljuba Tadić, Anita Mančić



da nema goreg od predrasude, pošto čovek voli vlastite predrasude. Kad čovek ne voli više svoju umetnost ili poziv, nešto mu fali i donekle je toga svestan, zapravo možda i traga da bi opet voleo to što radi. Kada je lenj, nešto u njemu nije zadovoljno tom lenjošću; čak i sa strahom je lakše baratati, najteže je kad je u pitanju predrasuda. Predrasuda je zapravo neodgovornost. Odgovornost je sposobnost odaziva, reakcije. Responsibility. Predrasuda je sud pre nego što uopšte opazimo stvar. Predrasuda onemogućava opažanje, ne dozvoljava da nešto dode, dopre do mene. To je odbrana. Do odgovornosti uošte ne može da dode. Ne mogu da se odazovem pošto ne percipiram, ne primećujem, ne puštam da išta dode do mene jer sam nešto već odredio- osudio kao nešto loše, manje vredno i slično.

Osobina „mrtvog“ glumca su zatvorenost i defanzivnost, rigidnost itd.

Neki umetnici, pa i glumci, povezuju pitanje „životi“ s pitanjem stila – možda sasvim nesvesno – što se meni čini pogrešnim. Svaki stil može da bude „mrtav“, konvencionalan, nezanimljiv itd. Svaki stil može da bude samoodbrana, da sebe ne bi ispostavio traganju i stvaralačkoj bespomoćnosti. Svaki stil može da bude navika. Svaki stil može da bude uverenje, pa i predrasuda. Svaki stil može da bude kliše.

„Živ glumac“: da li uopšte treba da ga opišem?

IVAN MEDENICA

# RUŠENJE NAVİKA

Transkript razgovora s umetnicima o Bertoltu Brehtu



Pedestogodišnjica smrti Bertolta Brehta motivisala je uredništvo časopisa „Teatron“ da organizuje okrugli sto posvećen ovom velikom i značajnom reformatoru modernog pozorišta. Razgovor je, pre svega, bio usmeren na ispitivanje uticaja Brebtovog sistema glume na savremenu produkciju srpskog pozorišta, počev od obrazovanja do zahteva koje pred glumce i reditelje postavlja savremena srpska teatarska praksa.

Na ovaj razgovor pozvani su umetnici različitih generacija, koji su u svom dosadašnjem radu pokazali spremnost i odvažnost da napuste glavne koordinate koje se baziraju na tradiciji psihološkog realizma, i dalje primarnog pozorišnog koncepta na našim prostorima.

Treba, međutim, napomenuti da je Brehtov jubilej bio samo povod za širi razgovor o stanju savremene (srpske) teatarske produkcije, kao i o ideji prelaženja granica koje su pred umetnike postavile okamenjena tradicija i duboko ukorenjene predrasude njihove sredine.



Brecht, koji se u međuvremenu mitologizovao, postajući deo tradicije modernog teatra, u ovom je razgovoru, zapravo, pre bio simbol progresivnih i jeretičkih težnji u pozorištu nego istorijska ličnost.

Anja Suša, rediteljka, upravnica Malog pozorišta „Đuro Radović“ (u funkciji moderatora)

Đurdija Cvetić, glumica

Vladica Milosavljević, glumica

Jelena Ilić, glumica

Violeta Mitrović, glumica

Ana Tomović, rediteljka

Nikita Milivojević, reditelj, upravnik Bitef teatra

Miloš Lolić, reditelj

Razgovor je voden 27. 11. 2006. u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije.

Na razgovor su pozvani, ali su bili sprečeni da prisustvuju:

Nebojša Bradić, reditelj i Đurđa Tešić, rediteljka, a Ivana Vujić, rediteljka, Boris Liješević, reditelj i Svetozar Cvetković, glumac i upravnik Ateljea 212, poslali su priloge u pisanoj formi.

*Anja Suša:* Dobro veče. Pedeset godina od Brehtove smrti čini se kao dobar povod da se porazgovara o upotrebi Brehtovog pozorišnog sistema, počev od univerziteta do institucionalne pozorišne produkcije. Breht je ovde, kao što sam već napomenula, samo povod za razgovor koji bi trebalo da se odnosi na sve atipične načine glumačke igre, a jednim velikim delom i od reditelja zavisi koji metod glumci imaju priliku da upotrebe. Stoga, ovo bi trebalo da bude razgovor o zahtevima koje pred izvođače i autore stavlja savremena domaća produkcija, s pitanjem – da li bilo kakvo dodatno obra-

zovanje (u odnosu na osnovno znanje stečeno na fakultetima) ima gde da bude iskorišćeno? Sagovornici su izabrani po kriterijumu različitosti, ako tako mogu da kažem, u odnosu na nešto što je dominantan kod na našim prostorima, bilo u glumačkom, bilo u rediteljskom izrazu. Taj kriterijum je bio posebno važan pri izboru glumaca, jer neki od njih su u svom repertoaru često bili stavljeni pred zahtev da ruše kodove na kojima počiva naša škola, da ruše navike i standarde u pristupu ulozi...

#### AKADEMIJA, TEORIJA, SISTEM...

*Anja Suša:* U našoj sredini Breht se, izgleda, nije „primio“, i njemu je u obrazovanju posvećeno najmanje pažnje. Postaviću pitanje ovako: Da li je kod nas Stanislavski ili, bolje rečeno, glavna ideja koja u našem obrazovnom sistemu postoji u učenju Stanislavskog, „ubila“ Brehta? Još preciznije, da li ste tokom studiranja na fakultetu imali priliku da čujete temeljno teorijsko ili praktično predavanje o sistemu glume Bertolta Brehta?

*Vladica Milosavljević:* Na trećoj godini studija, kada je došao red na savladavanje žanrova, kod profesora Predraga Bajčetića obavezno se izučavao i Breht. Morali smo prilično detaljno da istražujemo Brehtove tekstove, svako je morao da nađe nešto što ga zanima, a do tada smo na tehnici glasa već radili na njegovim songovima. Sećam se da mi je efekat začudnosti bacio neko sasvim novo svetlo na glumu – nedavno na Bitefu odgledam predstavu Renea Poleša *Pablo u Plusfilijali* i vidim da oni sve vreme igraju to. Kada je o sistemu glume reč, ipak, svi smo mi Stanislavski. Profesor Bajčetić se u vežbama doticao i Grotovskog, ali sistem Stanislavskog je jedini koji je sve vreme obitavao.

*Jelena Ilić:* Student može na sopstvenu inicijativu da se upoznaje s teorijama Li Strazberga, Stele Adler ili Ute Hagen, ali u školi je glavni, ili čak jedini, pristup glumi onaj po sistemu Stanislavskog. Na predavanjima Istorije svetskog pozorišta i drame moglo je da se sazna svašta o Brehtu i njegovoj teoriji pozorišta, međutim to je bio

samo tekst ili samo misao. Kod profesora Vladimira Jeftovića takođe se pominjao Breht, ali ne studiozno i ne do kraja; nije bilo nikog ko bi nam objasnio kako se sprovodi efekat začudnosti u praksi. Morala bih vrlo dobro da razmislim kada bi me neko pozvao da radim Brehta. To bi svakako bio eksperiment, jer znam sve šta bi trebalo, ali praktično nisam uopšte sigurna. Brehtovi songovi jesu bili obavezni na tehnici glasa, ali se ipak nije govorilo o funkciji tih songova, trebalo je samo napraviti razliku između recitovanja i pevanja.

*Violeta Mitrović:* Moj profesor Boro Drašković glumi je pristupao polazeći od teorija Stanislavskog i Huga Klajna. Čuveni Brehtov fau-efekat pominjan je na predavanjima svetske drame. Songovima smo se takođe bavili na tehnici glasa. Do manje uticajnih ljudi koji se kasnije iz Stanislavskog razvijaju dolazilo se samoinicijativno. Ne znam koliko danas Brehtov sistem funkcioniše, ne znam ima li smisla postavljati predstavu po njegovom sistemu. Mislim da je za to potreban dobar rediteljski koncept. Ja ne bih znala šta sa tim.

*Nikita Milivojević:* Na novosadskoj akademiji Breht se uopšte ne izučava, ali postoji jedna sjajna knjiga Slobodana Selenića *Dramski pravci XX veka*. Kada je pročitate, završili ste priču – sve što treba da je jasno tu je baš jasno. Ja sam s radoznalošću čitao Brehta, posebno onda kada sam ga režirao, ali njegov sistem ipak je jako daleko od mene. Bilo mi je interesantno da proučim taj teorijski model, uživao sam radeći njegovu *Prošačku operu*, ali i danas smatram da sam daleko od Brehta. Ako mi je nešto od sistema pomoglo u radu, onda je to manje bio Stanislavski, a više Mihail Čehov, dakle, tek od susreta sa njim počeo sam drugačije da razmišjam. Breht mi je bio samo intelektualno zanimljiva opservacija, ali to, sem što nadražuje mozak, ne pomera ništa značajno na sceni. Na fakultetima, ipak, treba da bude mesta i za Stanislavskog i za Brehta, trebalo bi da se rade paralel-

no, čak bi bilo zanimljivo da studenti jednu scenu rade po Brehtu, drugu po Stanislavskom, a treću, na primer, po Mihailu Čehovu.

*Ana Tomović:* Ništa se ne postiže ako se ostane u okvirima zadatog sistema. Ako školski sistem opisuje krug nečijeg razmišljanja, takav nikada neće moći da unese potrebnu promenu. Ali, upravo mi kao mladi, ako uopšte želimo nešto da promenimo, treba da krenemo s pozicije dodatnog obrazovanja. Iako zvuči čudno, ja posle tri uradene predstave osećam neku skučenost, neko prezasićenje i kao da je potrebno još da naučim, da vidim, da znam, da bih nešto više uradila. Zapravo, potrebno je dalje školovanje, dalje obrazovanje, što ovde apsolutno nije ponudeno.

*Durdija Cvetić:* Sem na časovima svetske književnosti, mi ništa nismo učili o Brehtu. Što se glume tiče, Breht je za mene bio nepoznanica. Ali, imala sam sreće da tokom studija radim na *Prošačkoj operi* u režiji Toze Rapajića. Toza je bio živa enciklopedija, izuzetno obrazovan čovek, on je nama otkrio Brehta, i svi u podeli su se odmah zaljubili u Brehta. U starom Ateljeu, u zgradi „Borbe“, nije postojao klavir, i mi smo svi zajedno prenosili naš klavir, skroz duž Beograda, do probne sale. Eto koliko se velika ljubav prema Brehtu razvila. Uronili smo u taj projekat, sakupljali sve detalje – istorija, gluma, sistemi, ljubavi... Prvi put se srećemo i s muzikom Kurta Vejla, i s Brehtovim songovima. Toza je donosio ploče i slušali smo sve moguće pesme. Takvo zajedništvo u pripremi predstave dogodilo mi se kasnije u radu na *Budenju proleća* u režiji Harisa Pašovića. Ali, to su bila velika istraživanja, a danas vremena za tako nešto nema. Sada je za glumca dovoljan jedan novi model – model brzog, urbanog, gradskog lika, s nešto malo šarma, pa neko bolje, a neko gore, ali svi u tom istom stilu. Zato nema više pozorišnog traganja na našim scenama. Breht, ako se već njime bavimo, nije samo „imam malo dara što mi je



Bog dao". Breht je umeće, i režije i glume, Breht je nešto što morate da izučavate.

**Miloš Lolić:** Osnovni problem vidim u programima nastave na fakultetima – delom su preopširni, a delom šturi. Na primer, nismo dovoljno izučavali Brehta, zapravo nikada praktično. Zbog toga ću ja teško moći od svojih glumaca da tražim primenu Brehtovog sistema glume.

**Anja Suša:** Da bih ilustrovala tu vrstu nesporazuma, reći ću kako su nama na trećoj godini studija Brehtov pojam *gestus* (koji je socijalna kategorija) predstavljali prosto kao fizički gest...

**Miloš Lolić:** Da budem iskren, nisam siguran kako izgleda predstava rađena po Brehtovom sistemu. Nisam siguran da sam je ikada video. Mogu da se složim s Vladicom da je to bio *Pablo u Plusfilijali*, ali i dalje nisam siguran. Kada čujem „Breht”, zamislim neko teatarsko ludilo između Majakovskog i Pirandela, pa još dalje, levo. Jedno ipak znam – Breht traži „političko” pozorište ili, bolje reći, angažovano pozorište. Možda se tu krije razlog zašto kod nas nije dovoljno izučavan, priča se da može biti opasan i po sam sistem. Ne samo da pozorištu pristupa filozofski, čak ideološki, već od svih nas, a naročito od glumaca kroz koje se prelama njegov sistem, traži propagandu – propagandu koja edukuje! Od *Budenja* proleća se svašta promenilo, jedna stvar svakako nije – mi ne izučavamo Brehta. To vidim kao užasavajuće veliki problem, jer akademska sredina i dalje izbegava da proučava sve ono što se smatra pozorištem.

**Vladica Milosavljević:** Fazbinder kaže: „Nije da ja radim samo zato da bih bio sa ljudima” (to me je potpuno pokosilo – koliko je on usamljen), „već što mo-

ram da ispričam priču, a problem je što osećam где smrdi.” On, znači, ima tri razloga, a to „gde smrdi” je svakako politički razlog. Njega je taj razlog nagonio da nešto razotkrije. Čovek mora da ima nešto što ga vuče da „čeprka”. Ima raznih reditelja, koji imaju potrebu da ne budu sami, ili potrebu da ispričaju priču. Sve to postoji, ali da se nešto razotkrije, da se ukaže „gde smrdi” – toga jako malo imamo, i sve manje. Zato mi se sviđa ono što na Bitefu vidimo iz Šaubine ili Folksbine, oni uvek nešto otkrivaju, uvek napadaju, uvek angažovani, i tome nema kraja. Taj poriv je želja da progledamo, da vidimo čega ima u svakoj knjizi o pozorištu.

#### METOD, RADIONICE, GLUMCI...

**Anja Suša:** Glumci i reditelji se neretko žale kako moraju da jure informacije, i to je verovatno istina, ali mene zanima koliko su zainteresovani kada im te informacije nude (recimo, Buto, balinežanski ples i sl.)? Na primer, prošle godine je u organizaciji Dah teatra u Beogradu bio Genadij Bogdanov, jedan od poslednjih stručnjaka za Mejerholjdovu biomehaniku, koji je održao jedan veoma koristan kurs za glumce. U pozorištu „Duško Radović” sam na oglasnoj tabli mesec dana držala obaveštenje o tome, i нико se nije prijavio... Moj utisak je da postoji neka inercija, i zanima me odakle mislite da ona dolazi. Da li ima veze s niskim zahtevima koje aktuelna produkcija postavlja pred glumce, pa oni smatraju da nema potrebe da tako investiraju u sebe? S druge strane, da li savremeno obrazovani glumac ima prilike da primeni svoje nestandardne veštine u domaćem teatru?

**Jelena Ilić:** Ono što je dobro u iskustvima radionica retko kad može da se iskoristi u našim institucijama. U redu, Grožnjan, radionica Li Strazberg metoda, svakog dana radim vežbe relaksacije, znam šta je supsticija i ostalo, mogu da radim na sebi svakodnevno, ali ne mogu da primenim kao metod u okviru svog profesionalnog rada. To je nemoguće, ili ste usamljeni, ili se nema vremena. Srećom, iskustvo koje steknete na nekoj radionici ipak se taloži, pa izbije na jedan ili na drugi





način. Veći deo mog iskustva iz radionice Roberta Vilsona mi se ovde čini apsolutno neprimenljivim. Ipak, nisam tamo gubila vreme, naučila sam pregršt korisnih stvari, i to onih naizgled prostih – kako se na sceni hoda, kako se na sceni prisustvuje, znanje ne

toliko vezano za stvaranje lika koliko za odgovornost prema onome čime se bavite.

*Violeta Mitrović:* Sve te metode ne treba da budu cilj po sebi, a nama su, zato što smo uskraćeni, upravo one cilj. Metode treba da su baza, uz njihovu pomoć da se oslobođimo, nadogradimo svoju ličnost, budimo sebe kao svesnu i duhovnu osobu, a umetnost kao stvaranje je ipak nešto više od same metode. Ta braća Vajevac koja se u Grožnjalu bave Strazbergom, oni su maestralni u primeni tih metoda, ali oni ništa ne stvaraju, ceo život samo prenose znanje. S druge strane, mi ovde ne možemo da spojimo teoriju i praksu. I kad završimo akademiju, ostaje nam banalan izbor – da jurimo pare radeći ko zna s kim zarad nekakvog uspeha i tako ništa ne napredujemo, ili da radimo na sebi i budemo lišeni nekakvih materijalnih pogodnosti, pa čak i prihvaćenosti.

*Miloš Lolić:* Ali, mladi danas većinom i upisuju glumu radi serija i reklama! Zbog TV popularnosti, nikada radi Šekspira ili ljubavi prema filmu, jer i srpski film je ništavan spram nekoliko minuta na TV-u.

*Durdija Cvetić:* To dnevno bavljenje glumom je uvek na nivou španskih serija. Niko tu više i ne razmišlja o glumi, pravoj glumi, sistemima i metodu. Reklame traže od vas samo da se ponašate, štaviše – da se kreveljite. Ovo o čemu mi ovde pričamo je ekskluziva, kao neki suvišni elitizam, verovatno samo za sladokusce i one malobrojne poznavaoce.

*Anja Suša:* Primenuju li glumci u srpskom pozorištu neki konkretni sistem glume i koji?

*Durdija Cvetić:* Igrajući već decenijama i gledajući druge kod nas kako igraju, ja vam moram priznati da uopšte nisam shvatila imamo li mi sistem glume. Postoji više sistema koji se stalno mešaju, oni se mešaju i u jednoj predstavi, ne samo od predstave do predstave, ili od reditelja do reditelja. Ako bi trebalo sada da kažem mislim li da se ovde primenjuje jedan sistem, ne bih mogla da ukažem na predstavu koja predstavlja jedan stil ili jedan metod glume. Kad pogledate današnje pozorište, vidite da postoji mešavina stilova, u jednoj predstavi možete da nadete i Stanislavskog i Brehta, i mjuzikal i Tenesija Vilijamsa... Tako možda i treba, možda je baš to slika vremena, i verovatno je dobro što postoje sve vrste stilova u jednom gradu, ili jednoj pozorišnoj sredini. A opet, zbog toga u primeni sistema glume imamo takvu nedoslednost – gotovo svi sistemi su zastupljeni, a najmanje Brehtov.

*Anja Suša:* Da li mislite da psihološki realizam, koji se preko Stanislavskog toliko dugo i temeljno izučava, u stvari sprečava da se razviju neki drugačiji izrazi koji zahtevaju određenu distancu ili drugačiji pristup stilizaciji? I da li jedna tradicija može da onemogući razvoj druge tradicije? Kako se naši glumci snalaze pred stilsko-žanrovskim zahtevima koji prevazilaze okvire psihološkog realizma?

*Vladica Milosavljević:* Kod mene je situacija jasna – Breht je neophodan, jer on se sa Stanislavskim uklapa. Kod Stanislavskog – suživljavanje; kod Brehta – odmak. U stvari, ne možeš da se ne dotakneš Brehta ako misliš da radiš Joneska i sve ostalo što je došlo posle Brehta i Joneska. Meni je u radu na Bektovim *Srećnim danima* dosta pomogao Brehtov pogled na glumu i upravo tada sam shvatila da je bitno poznavati Brehta koliko i Stanislavskog.

*Ana Tomović:* Nije bitno kojom metodom je predstava urađena, na kraju je samo bitno da li je dobra. Na pozorišnoj školi „Ernst Buš“, u istočnom delu Berlina, izučavaju se čak tri sistema – Brehtov, Stanislavskog i Mejerhollda. Gledala sam mnoge predstave reditelja To-

masa Ostermajera koji je tu školu završio, i u njima se prepoznaće igra sistemima. Ostermajerove režije se ipak baziraju na psihološkom realizmu, jer najveći kvalitet sistema Stanislavskog je u detaljnoj analizi teksta. To je dobro nasleđe i naše škole. Videla sam zatim rad drugih nemačkih reditelja gde to nije primenjeno, i oseća se određeni nedostatak. Nešto nedostaje u komunikaciji s publikom, a mene je dodatno gušilo što nema ni bavljenja osnovnim stvarima u komadu. Ti reditelji su, na primer, imali isključivo Brehtovu školu. Moje iskustvo govori da se Breht i Stanislavski ne potiru – Breht obogaćuje iskustvo Stanislavskog, i za mene oni idu zajedno.

*Miloš Lolić:* Sećam se jednog kratkog razgovora koji sam imao sa rediteljem Nikolasom Štemanom kada je pre nekoliko godina na Bitetu gostovao sa *Hamletom*. To je možda za nas mlade i najznačajniji *Hamlet* viđen u Beogradu, čak nije bio ni preterano radikaljan, u očekivanom pomeranju, donekle konvencionalno osavremenjen... I u tom sam razgovoru ja, naravno, pomenuo Brehta, čime sam i sebi bio smešan, jer za nas je nemačko pozorište uvek Breht. Šta da mu kažem osim da je Breht jedino za šta smo na fakultetu mogli da čujemo, a što bi eventualno uticalo na kreiranje takvog pozorišta. Ali, savremeno nemačko pozorište se uopšte i ne osvrće na Brehta, ne razmišljaju o Brehtu, retko kad o njemu konkretno, jer posle Brehta dolaze ostali koji će Nemcima utabati teorijske staze. Uostalom, i sam Breht samo potiče iz tradicije Piskatora i drugih koji traže od Nemaca da se politički osveste. Nama je angažovan pozorište uvek bilo neophodno, a ne vidim da održavamo takvu tradiciju. Mi čak imamo glasan angažman u tekstovima dramskih pisaca (Aca Popović ili Dušan Kovačević, na primer). To je čisto političko pozorište i kao da ga mi inscenacijama ublažavamo.



*Anja Suša:* Divinjoova teza otprilike glasi – „Kad se društvo teatralizuje, pozorište ne može da ga prati.“ Potrebna je distanca, da bi odredene teme mogle da se reflektuju...

*Miloš Lolić:* Kada pozorište izgubi svoje mesto zbog teatralizacije društva, onda nam ostaje da pozorište koristimo za opštu društvenu deteatralizaciju.

*Nikita Milivojević:* Kao što Nemcima u tradiciji nije Stanislavski, tako nama u tradiciji nije Breht. Da to nije slučajno shvatio sam u razgovoru sa starijim kolegama. Mira Banjac je odmah pomenula Rakitina, i mnogi glumci će pomenuti uglavnom Ruse. U dvadesetim godinama, posle Revolucije, u naletu ruskih izbeglica, mnoge arhitekte, glumci, reditelji ili pisci ostaju na našim prostorima, pa Stanislavski negde i zbog toga ima najjači uticaj. Ali i ovde postoji potreba za socijalnim, političkim angažmanom. Imamo i pisce koji to nude u svojim dramama. Kako je onda moguće da mi to ne igramo – iz potrebe, a ne zato što je sad to važno igrati... Ja sam za svoju *Prošačku operu* imao citat na programu: „Ako misliš pozorišno, misliš politički“ i to je Breht.

*Anja Suša:* Da li se pojava Brehtovog sistema glume može smatrati prirodnjom u kontekstu nemačke pozorišne prakse, a neprirodnom i nametnutom u kontekstu naše?

*Violeta Mitrović:* Ovde više ne postoje podesni ljudi, sada više nema tako vrednih kadrova za Brehta. Stanislavski nam je oduvek bio bliži, sovjetska škola, osnovni sistem glume, i veliki broj profesora se bavio njime. Kod Brehta je dobro što razbijja konvencije, odveo je u neke druge pravce koji mogu da se iskoriste na ovaj ili onaj način, i ja nemam strah kad bih ja danas radila kako bih radila, ali i dalje ne verujem da možeš glumiti isključivo po Brehtovom sistemu – efekat začudnosti, i šta sad samo s tim? Kod Brehta ne postoji psihološki kontinuitet, koji je za mene kao glumicu osnova, čega ima kod Stanislavskog, a na tome je baziran i Mihail Čehov. Za

Mihaila Čehova nisam saznala na fakultetu, već od Skota Fildinga koji se našao u Ateljeu 212 kao saradnik Tomija Janežića pri postavci *Kralja Lira*. Filding je tada održao i radionicu po principima Mihaila Čehova. I, kao kod svakog sistema – dok ne uđeš praktično, ne možeš da shvatiš. Ovde nemaš koga da pitaš da ti nešto objasni praktično, i ne samo ove sisteme, nama ni Grotovskog nikao ne objašnjava, a i Stanislavski kog učimo na akademiji ne znam ni da li liči na Stanislavskog. Sve moramo samoinicijativno, ako dode neko, ako odeš negde...

*Anja Suša:* Pomenuću onaj čuveni komični primer pojednostavljenog shvatanja učenja Stanislavskog. Posle II svetskog rata se u nekom pozorištu u srpskoj provinciji na oglasnoj tabli pojavila naredba – „od danas igramo po Stanislavskom“. To sumira sve probleme, jer neko je rekao da to što mi radimo se od danas zove Stanislavski, a ostaje pitanje koliko to ima veze s onim naprednim Stanislavskim?

*Durdija Cvetić:* Mislim da samo u nekoj vrsti radionice može da se dode do dublje spoznaje, a Breht posebno zahteva takav pristup. Ja sam shvatila koliko je takav rad bitan kada se postavljalo *Budenje proleća*. Ujutro smo imali fizičke probe s pravim akrobatskim vežbama, nešto kasnije sa Sonjom Vukićević baletske vežbe, zatim vežbe koncentracije po ugledu na Pitera Bruka, pa tek onda rad sa rediteljem – ali najpre etide, gde još ne počinjemo sa samim tekstom drame. To su bile prave radionice, što zvuči i suviše drastično za okolnosti u kojima živimo i radimo. To je bilo veliko tragalaštvo i istraživanje, najveće moguće zadovoljstvo i za mlade glumce početnike, ali i za nas starije kolege. Međutim, danas moramo da uradimo predstavu za četrdeset proba, i tada pribegavamo onome što već imamo u rukavu. Samo je Jovan Ćirilov kao upravnik mogao sebi da dozvoli da kaže: „To je takav projekat, rad na njemu mora toliko da traje.“

*Nikita Milivojević:* U pozorištu vreme je ključni činilac. Ali, u svojoj poslednjoj režiji sam video da je ideja probe kao radionice danas teško ostvariva, teško je izdvojiti grupu glumaca koji se neće baviti ničim drugim osim tim projektom. Potraga za ljudima koji imaju volju, ali i poverenja, gotovo je nemoguća, jer nailazimo na one koji su primorani da razmišljaju kakve od toga imaju koristi. Sistem apsolutno radi protiv bilo kakvog istraživačkog načina mišljenja, sve je suroviji i sve gori. Reklame su vulgarno ušle u našu kulturu i traže samo komercijalno pozorište. To je pokosilo sve koji imaju i najmanju iluziju. Zato nam ostaje to pitanje – kako sačuvati kvalitetne ljude, kako njima pružiti mogućnost da nešto urade. Pozorišta bi trebalo da podržavaju ljude koji istražuju i da sistematski ozbiljno razmišljaju o njima, da održavaju te nezavisne grupe ako se oceni da je to nešto ozbiljno ili ako iza toga stoje neki ozbiljni ljudi. Sve što se stvara za mesec dana, čak mesec i po, sve je to tezga. Divim se ljudima koji mogu da urade nešto za mesec dana i kažu da je to fenomenalno.

*Anja Suša:* Podsetiće vas na predstavu *Baal Eduarda Milera*, koju sam gledala kao srednjoškolka i koja u mojoj adolescentskoj svesti figurira kao jedna od najboljih inscenacija Brehta na ovim prostorima. Nedavno sam o tome razgovarala sa Jovanom Ćirilovom, koji je tada bio upravnik, i rekao mi je da se predstava igrala vrlo kratko i da uopšte nije bila omiljena u pozorištu, ne ljudima koji su u njoj učestvovali već po tim nekim pozorišnim kularima. A, koliko pamtim, publika je volela i razumela tu predstavu, dok je za našu branšu ona smatrana nedovoljno razumljivom...

*Durdija Cvetić:* U mom matičnom pozorištu, Jugoslovenskom dramskom pozorištu, a ne znam za druga pozorišta iako sam i u njima radila, postojao je jedan običaj koji nisam nikada razumela do kraja, a to je stav – ako nisam u nekom projektu, onda sam protiv njega. Ja sam se kao mlada svakom predstavom oduševljavala, ali sam



kasnije primetila da su starje kolege, koje čak i ne uđu na neku probu, uvek bile protiv predstave u kojoj ne igraju, pa tako i cela kuća. Za mnoge od onih koji nisu igrali u *Budenju proleća* to je bila najgora predstava sezone, i *Baal*, kasnije čak i *Ptice*, a mi koji smo igrali u tim predstavama za celo pozorište bili smo sekta.

*Anja Suša:* Kao što kad hoće da kažu da je nešto nerazumljivo, oni kažu da je to Bitef, a kad treba da se odigra nešto što nije uobičajeno, onda kažu: „Ma to je nešto začudno!“

#### REŽIJA, PUBLIKA, EMOCIJE...

*Anja Suša:* Da li mislite da u srpskom pozorištu postoji jednoličnost u rediteljsko-glumačkom izrazu? Šta su ograničenja tradicionalne srpske režije u odnosu na glumca?

*Đurdija Cvetić:* Glumci su birani, i retko se desi da glumac inicira stil, školu ili sistem koji se koristi u predstavi. U našem pozorištu sve potiče od reditelja. Kada dođe do projekta, reditelj je nosilac toga – hoće li se raditi po sistemu Stanislavskog, Grotovskog, Brehta, koga god – reditelj određuje, mакar time što bira glumce koji zadovoljavaju njegove potrebe. Reditelj ima priliku i da vaspitava glumce, a stvaralački čin je najbolji kada je poučan.

*Nikita Milivojević:* Smeta mi osećanje kompromiserskog, a to sve govorim na račun reditelja – jer stvar je ipak mnogo više u rukama reditelja. Ne postoje idealni uslovi za kreaciju, i sve radi protiv nas, ali ako želiš da stvaraš svoju pozorišnu poetiku, moraš se boriti. Problem vidim u našoj nespremnosti da se rizikuje. Mi

nemamo hrabrosti. Vidim da postoji naka komocija, kalkulantsko osećanje, kada vidite da reditelj radi ono što će proći i time zasluži da radi nešto sledeće, a sistem nema nikakav odnos prema tome, niti kažnjava, prosto to prolazi. I tu ne odvajam mnogo na glumce i reditelje, svi na to pristaju.

*Đurdija Cvetić:* Pozorište je ekskluzivna umetnost koja zavisi od pojedinaca, i naša želja da se sistem osvesti i da nam pomogne, ili neki ljudi koji su dobrim delom postali deo sistema da nam oni ne-kako pomognu, sve je to iluzorno. Oni nikada neće pomoći. Mladi su ti od kojih se očekuje hrabrost, i samo oni mogu da menjaju. To što se u pozorištu ide na sigurno kada se biraju reditelji koji će da rade, pa se svodi na tri-četiri imena koja postoje već trideset godina. Dakle, to je katastrofa. Niko ne traži pozorišno istraživanje, treba samo da se napravi nekakva predstava. Ali mladi moraju da se izbore svojom ličnošću, svojim idejama, svojim stavom. To se mora, ne kažem da je lako, ali nije bilo lako ni onima pre vas.

*Ana Tomović:* Svaka vrsta promene podrazumeva da imate nešto da menjate. Pojam genija je ne-realna stvar, ali pojam obrazovanja i ideja da se čovek obrazuje na različitim mestima i na različite načine je jedino što može da donese promenu. Tek tada možete da se izborite za nju, pa će, kada postoji inicijativa kod stvaralača, i pozorište imati sluha da takve ljude prepozna. Mnogo je gore da pozorište mladima ponudi otvorene karte, a da oni to ne znaju da iskoriste.

*Miloš Lolić:* Svi mladi reditelji se postavljuju u odnosu na školsko znanje, a njihova pomeranja su inspirisana sopstvenom vizijom pozorišta koliko i dešavanjima na Bitefu, manje nekom ideologijom ili estetikom. Bitef je tako najveća škola koju mi imamo. A opet, i ta naša mladalačka pomeranja nisu nikakva približavanja Breht-



tu, koliko udaljavanja od Stanislavskog i njegovog realizma. Zapravo, čitava pozorišna scena se jednom rukom drži za građansko dramsko pozorište, dok druga ruka pokušava da se dohvati ekspresionizma. Čak i kada naidemo na predstavu koja podseti na angažovanost, ona često mistifikuje, i dalje teži iluzionističkom, ne želi da bilo šta razbudi... Zbog praktičnog znanja koje mi je ponudio fakultet i sam pokušavam da se izborim sa tim. I još jedna stvar – kad kažem „političko”, mislim u širem smislu, ne mislim na stranačko koje možda i imamo.

**Anja Suša:** A šta je s eksperimentom u okviru *mejnstrim* sistema? Ovih dana sam baš napadnuta da je repertoar Večernje scene Pozorišta „Duško Radović“ u kom sam upravnik – bitefovski! Naravno, u jednom pežorativnom kontekstu, pri čemu „bitefovsko“ figurira kao nešto jako loše. Za najbolju predstavu u prošlogodišnjoj nemačkoj produkciji proglašena je predstava Jirgена Goša *Magbet*. Reč je o jednom izuzetno *mejnstrim* pozorištu koje je i te kako skrenulo pažnju na sebe ovom produkcijom i počelo da okuplja sve interesantnije reditelje. Pred njih su stavljeni zahtevi koje oni krajnje profesionalno odraduju, a da pri tome ruše apsolutno sve moguće tabue nekog građanskog doživljaja pozorišta i građanski prihvatljivih normi. Ipak, predstava se odvija u potpuno građanskim okolnostima, sa šesto prodatih karata, sa preko stotinak gledalaca koji već na početku predstave napuste salu, a preostali ovacijama dočekaju kraj. Predstava izaziva, ide na efekat šoka, i to je zaista prva predstava u mom životu gde sam videla



da posle dva minuta četrdesetoro ljudi ustane i izade. Ostalo ih je dve trećine, koji su na kraju skandirali. Da li je nešto takvo uopšte moguće postići u ovoj sredini, da li mislite da kada glumci ili reditelji uđu u neki *mejnstrim* okvir, izgube tu vrstu izazova ili hrabrosti da se upuste u rizične poduhvate? Da li je to povezano samo

s politikom kuća, ili je povezano s nekim ličnim strahovima, strahovima od gubitka pozicije u pozorišnom establišmentu?

**Jelena Ilić:** Mislim da je kod nas vreme revolucije prošlo. Nemamo produkcije koje ruše barijere. Naše pozorište se sve više i više bavi nekakvim intimnim pričama, sve je na nivou fabule, prikaz nekakvih psiholoških ravni kroz koje prolaze određeni likovi, vrlo retko u nekom socijalnom kontekstu o kom treba da se porazmisli, a eksperimente vidim samo u scenografiji, kostimu, živoj muzici i sličnim detaljima. Nedostaje subverzivna ideja da treba srušiti nešto što nije dobro. Govorim o institucijama, o tekstovima koji se rade, o odnosu prema tekstu, o obrazovanju glumca... Smatram da bi u svakom pozorištu trebalo uvesti jutarnju gimnastiku od sat i po, i gimnastiku duha tako što bi se čitale Brehtove pesme, pa onda na takozvanu probu. Mladi reditelji su, pre svega, dominantni u pozorištu više nego glumci, što mi je dragو jer se osećam sigurnije uz reditelje. Oni treba da preuzmu inicijativu i da sruše nešto u čemu se gušimo. Ipak, oni gotovo nikada nemaju priliku da to urade, češće prave kompromise u okviru mejnstrima, jer niko im ne opršta grešku u Beogradu. Više nemate priliku da radite, ako vas obeleže.

**Ana Tomović:** Poslednji put sam takvu vrstu provokacije u okviru establišmenta videla kod Jagoša Markovića, *Bluz za mesiju*. To je definitivno bila najjača provokacija. A tu se negde krije i razlika između Stanislavskog i Brehta – jedno je pozorište iritacije, a drugo je pozorište uživljavanja. U predstavi *Magbet* koju Anja pominje, a koju sam i ja gledala, sve je iritacija, sve je podređeno intelektu, nema uživljavanja, ni glumca, ni publike, i ona tek nakon gledanja ostvaruje svoj efekat. U našoj pozorišnoj sredini taj Gošov *Magbet*, ili Jagošev *Bluz za mesiju*, teško bi mogli postati standardni kod, naša publika traži nešto sasvim drugo od pozorišta. To ima veze s tradicijom i onim što je opšte u ponudi, ali i s jednim stavom da pozorište nije dijalog već zabava, pa publika i ne trpi provokaciju.

*Anja Suša:* Već godinama Jovan Ćirilov tvrdi, a počinjem to da razumem i sama, da na Bitef najbolje reaguje obična publika – ona te predstave percipira iz svog osećanja vremena, iz razumevanja pozorišnog dela u nekom širem kontekstu, iz znanja koje nije povezano s pozorištem... Najlošije na Bitef reaguje takozvani pozorišni establišment, a posebno glumci koji su oduvek najmanje pratili Bitef. Da li kod nas nekakav pozorišni establišment odobrava i verifikuje određene pojave, ljudе, fenomene, tendencije? Da li se publika zapravo išta pita?

*Durdija Cvetić:* Publika se malo pita. Predstava *Mala trilogija smrti* Nebojše Bradića je izvan kategorija uobičajenih predstava, a takav je bio i rad na njoj. Ali, bez obzira što izgleda krajnje nerazumljiva, sa sve onakvim tekstom Jelinekove, publika tu predstavu gleda i ne napušta salu, za razliku od dobrog dela naših kritičara koji to ne prihvataju. Obična publika ne zna za Elfriedu Jelinek, niti za njen rad ili način na koji ona pristupa dramskom tekstu, ništa od toga ne zna, ali ona i dalje prima emociju, nešto doživljava, fino ili grozno. Pozorišna kritika koja sebe sama smatra poznavaocem svega, dozvoljava sebi da analizira s nipodaštavajućim stavom. Mi imamo mnogo više neprijatelja stvaralačkog u okviru naše branše nego u publici. Ja poznajem glumce koji se hvale time što nikada nisu otišli na Bitef. Protiv toga mogu samo reditelji da se izbore, ali to je uvek lična borba.

*Nikita Milivojević:* Ja sam radio na Brehtovoj *Prošačkoj operi* jer mi se u tom trenutku učinila kao mnogo veće područje slobode. Može i da se igra, i da se peva, i da se radi trista čuda, eklektika neverovatna, i meni je ta sloboda bila potrebna da se punije izrazim. Nisam računao na potrebu da se Breht igra na određeni način. On je kao dramski osnov zadovoljavao neke moje scenske potrebe da pozornica izgleda lude i uzbuđljivije. Imao sam jednu jedinu formulu s kojom sam krenuo u *Prošačku*

*operu.* U toj formuli se krio krajnje samouroničan otklon, koji je kod Brehta dobrodošao, ali je primenjiv i na Joneska, i na Čehova, ma svejedno kog pisca... Dakle, formula za taj trenutak sredinom devedesetih za mene je bila – prosjačka opera, u prosjačkom pozorištu, za prosjačku publiku. To mi je bila šifra, to mi je bio ključ za celu predstavu. Dekor je na sceni bio prosjački, sklepali smo ga, u publici su sedeli ljudi koji su imali ne znam koliko maraka za ceo život, na sceni su bili glumci jednako bez para, a i podelu smo napravili nakaradnu, antipodelu, i to mi je bilo zgodno. Jedno istraživanje svega i svačega, onako okrenuto naglavce, ali uz slobodu koja je ogromna, mnogo veća nego da sam uzeo i zatvorio se u neki dramski komad koji ima dosledno glavu i rep, a što bi me sputavalo u tom trenutku. Međutim, nikada mi Breht kao dramski predložak nije bio inspiracija, što možda zvuči paradoksalno jer sam ga radio.

*Miloš Lolić:* Cenim Stanislavskog više nego što se to možda vidi u mojim režijama, dok Brehta cenim a da se to možda i ne vidi. Mislim da se razlika između teorije Stanislavskog i teorije Brehta nalazi, između ostalog, i u tretmanu prisutnosti tog glumačkog tela na sceni, koliko ste to što igrate, a koliko ste svoje lično prisustvo. To prisustvo glumca pored njegovog lika vezujem, takođe, za političnost Brehtove teorije, jer nije posredi privatno prisustvo. Inače, koliko god insistirali na otklonu, u Brehtovim dramskim tekstovima nema želje da se odrekнемo melodramskog. Potpuno je pogrešno shvatanje da se glumac odriče emotivnog ako se koristi Brehtovom metodom, potpuno je pogrešno da je on tada bezdušna marioneta u rukama reditelja, a mnogi domaći glumci u svom neznanju upravo to vide. Pa čak ako Breht tako nešto i jeste tražio teorijski, ne vidim da je svoje drame sužavao samo na to, ostavio nam je da te drame sagledamo iz različitih uglova.

*Ana Tomović:* U nemačkim predstavama emocije su kritična stavka,



emotivnost se često uskraćuje publici. Kod nas je emocija najdominantija, koliko ćemo emocijom dopreti do publike. Od jedne dramaturškinje iz Nemačke sam čula interesantnu stvar – Nemci imaju strah od uživljavanja zahvaljujući Drugom svetskom ratu i Hitleru. Sve što nosi ogromnu emotivnost i patetiku predstavlja problem, publika to ne trpi, i takve predstave ne prolaze. Oni imaju drugi način na koji emocije percipiraju – znam da tu postoji emocija, ali meni i dalje deluje neemotivno. Tu osećam jednu kulturološku barijeru.

*Anja Suša:* Nevezano za emocije i kulturološku barijeru, Breht je imao rečenicu: „ili praviš pozorište, ili prodaješ karte!“ Vratiću vas na Gošovog *Magbeta*, gde publika piće šampanjac i jede kobasicce pre predstave, znači ona najcrnja malograđanska publika, a zatim se zavali u svoja skupo plaćena sedišta – mnogi od njih će izaći, ali mnogi su i zadovoljni. To je najveća moguća subverzija u okviru jednog sistema koja zapravo pomaze da taj sistem napreduje, da ide još dalje. Nama upravo tako nešto subverzivno nedostaje u institucijama. A zašto ne bismo imali mogućnost da uradimo nešto drugačije uz sve fine institucionalne uslove?

*Vladica Milosavljević:* Ja bih volela...

*Anja Suša:* Mislim da takva subverzija, nastala u najudobnijim mogućim uslovima, može da ima većeg odjeka nego ona koja se odigrava u nekom od alternativnih prostora. Daleko veći prostor stvaralačke slobode bio bi osvojen kada bi se takva pomeranja dogadala u okviru institucija. Ovako apartna, bojim se, ne ostvaruju neki naročiti uticaj.

*Vladica Milosavljević:* Bila je jedna odlična predstava Paola Mađelija Čovek iz Sečuana. Imala je i melodramski nivo, ali i socijalni angažman. To, ipak, nije bilo u poz-

rišnoj instituciji, već u Studentskom kulturnom centru. Breht prosto za naše pozorišne kuće nije u trendu, nije u modi. Pozorišta ne žele da rade Brehta. Ja zato najviše volim svoj rad u SKC-u, tu su moji najveći dometi, institucija mi to nije uvek omogućavala. Ali, tačno je, reditelji moraju da budu hrabriji.

*Nikita Milivojević:* Ovde postoji loše naslede u načinu mišljenja. Sad je pedeset godina od Brehtove smrti, i sad ćemo mi da radimo Brehta. Ali, radi Brehta samo ako imaš sopstvene povode da ga radiš, a ne zato što je umro! Ipak, niko ne postavlja Brehta, evo, čak i na godišnjicu nije raden, moguće da je poslednja režija Brehta u Beogradu bila moja *Prosačka opera*. A meni je on najpre bio područje slobode, i nisam sebi ni postavljao dalja pitanja, pa makar ga igrali i po Stanislavskom. Sedeći ovde u Muzeju, mi smo okruženi *Ivkovom slavom* i *Zonom Zamfirovom*. To je naše naslede. Nije problem u nasledu koliko to što nemamo kontinuitet, sistem ne obezbeđuje vrednovanje. Ovde ni dobra volja ni rezultati nisu podržani, sami ljudi nisu podržani u razvoju, u onome u čemu su dobri, u čemu su specifični. Koliko god zavisilo od nas na položajima upravnika, uvek je mnogo više zavisilo od čitavog pozorišnog establišmenta. Od celog sistema zavisi da li će neka napredna stvar trajati samo jedan mandat. Stvari treba posmatrati kao proces, i to mi se čini kao najozbiljnija tema.



*Anja Suša:* Rečenicu koju često citiram izrekla je Suzen Osten, pre 30 godina, kada je osnovala Unga Klara pozorište za decu i mlade u Štokholmu: „Pozorišni čin ne može da ide ispred svog vremena zato što mora da dobije potvrdu u svom vremenu.“ Pozorište po sebi je jedan efemerni čin, vezan za određeni prostor i vreme, i ako u tom prostoru ne dobije potvrdu, teško da će je ikada dobiti. *Living teatar*



je postao slavan šezdesetih godina samo zato što je tada bio prepoznat. Konačno, postoje pojedinci koji u okviru svojih mandata mogu da pokušaju nešto da urade, ali to slabo vredi ako, na primer, taj rad ne prate kritičari, ako se o pozorištu malo piše, ili nestručno piše, što može da bude još veći problem. Priča se tu naprosto završava. To nije našlo svoje mesto u ovom vremenu, nije kanonizovano, nije dobilo verifikaciju pozorišnog sistema, pada u zaborav i samo po себи zapravo ne znači mnogo. Verifikacija nije isključivo zadatak kritičara, ona je povezana i s obrazovnim sistemom (jer sve počinje od škole), a najpre se nalazi u rukama pozorišnog establišmenta.

Da bismo mogli da napredujemo, svi ovi elementi moraju u sajstvu da funkcionišu, a to je već ozbiljan projekt.

Hvala vam na razgovoru.

PRIREDILI: ANJA SUŠA  
I MILOŠ LOLIĆ

## Razgovor s Ivanom Vujić

*Da li glumci u srpskom pozorištu primenjuju neki određeni sistem glume*

Ivana Vujić: Ako se govori o sistemu glume srpskih glumaca, psihološki realizam je najčešći sistem u glumačkom izrazu na koji nailazimo u glumačkoj igri na većini scena srpskih pozorišta.

Razlozi su različiti i ima ih više. Prvo, tokom svog obrazovanja na fakultetima, akademijama i školama, državnim i privavnim, mladi glumci bivaju upoznati i izučavaju fenomen psihofizičke radnje, izgradnju lika, igru u okviru određenog žanra, i to je istraživanje koje izučava karakteristike psiholočkog realizma kao pristupa glumcu, gledaocu, piscu, predstavi kao društvenom i kulturnom delu. Mladi glumci nemaju mnogo mogućnosti da se upoznaju s postojanjem i drugačijih tehnika ili čak s mogućim spajanjima pojedinih tehnika. Podsetimo se da i otac psihološkog realizma Stanislavski, čiji rad najviše i izučavaju srpski glumci, u svojim poslednjim spisima govori o tome da je možda njegov *sistem* nedovoljan, da treba israživanja smelo nastaviti dalje, da se treba više baviti gledaocem kao učesnikom pozorišnog čina. Podsetimo se da je Stanislavski i njegovo izučavanje psihološkog realizma imalo učenike koji su podržani u svojim promenama i ispitivanjima psihološkog realizma i negiranjima psihološkog realizma – Mejerholjd, Vahtangov, Jevreinov i mnogi drugi.

Kada stignu do pozorišta, mlade glumce očekuju upravnici, reditelji, starije kolege i repertoar u kome ima malo mesta za promene sistema glume, za istraživanja i dodatno obrazovanje, tako da je u pozorištima baš kao i u dražavi Srbiji – psihološki realizam, ali ne onaj koji stalno traga za svojim novim aspektima već, nazvala bih to, psihološki realizam u preživljavanju, ili u strahu i preživljavanju.

Kasnije tokom karijere glumci bivaju i najviše nagradivani za svoja glumačka ostvarenja u oblasti psihološkog realizma.

Pojedinci koji istražuju druge glumačke tehnike, koji rizikuju tragajući za novim tehnikama, koji se obrazuju tokom najrazličitijeg radioničkog rada, ne bivaju posebno nagradjeni niti podržani. Njihov uspeh je pojedinačan slučaj, a oni ne predstavljaju normalno tkivo srpskog pozorišnog života, već pre delove u čije se zdravlje sumnja.

Šteta je da srpski glumci koji poseduju izrazitu emociju, temperament, telesne sposobnosti, ne razvijaju sve svoje darove i kroz dugotrajan i osmišljen proces uoznavanja, eksperimenta, učenja, rada s visokim rizikom i dugim procesima, ne uče praktično i teorijski različite glumačke tehnike, koje pripadaju iskustvu i azijskog, i evropskog, i severnoameričkog teatra.

*Kako se naši glumci snalaze pred stilsko-žanrovskim zahtevima koji prevazilaze okvire psihološkog realizma?*

**Ivana Vujić:** Naši glumci se trude, ali im nedostaje tehnika, kao i podrška kulturne javnosti. Najčešće to snalaženje liči na tamni vilajet – ako uzmeš, kajaćeš se, ako ne uzmeš, kajaćeš se – onda, po zakonima filozofije palanke, najbolje ništa.

*Da li mislite da u srpskom pozorištu postoji jednoličnost u rediteljsko-glumačkom izrazu? Ako da, zašto?*

**Ivana Vujić:** Jednoličnost vlada u celom srpskom društvu i u pozorištu. A baš u pozorištu ne bi trebalo.

Verovatno je krivica do samih pozorišnih ljudi koji bi trebalo da budu pokretači novog, a ne ti koji će biti čuvaci straha palanke.

Jednoličnost je slika samozadovoljnog, uplašenog i umornog društva, a i u takvom društvu pozorište treba da bude ono što oslobađa straha, a ne ono što čuva i podržava strah.

*Koji su sve načini da se glumac u našoj sredini dodatno obrazuje?*

**Ivana Vujić:** Rad u radionicama u kojima se upoznaje s tehnikama, dolazak pedagoga i predavača određenih tehnik, putovanja i posećivanja škola širom sveta i upoznavanja s njihovim iskustvima, poseta festivalima, upoznavanje rada drugih, novi oblici postdiplomskih studija u okviru kojih će glumac praktično i teorijski sticati nova znanja, ali i budjenje želje da se čovek dodatno obrazuje, a to znači da tu želju treba da sproveđe u praksi i ministar kulture (uzmimo primer Žaka Langa, francuskog ministra kulture, koji je osnovao akademiju za cirkus i tako jedan novi žanr, *cirque nouveau* etablira kao značajan izraz francuske pozorišne prakse), i upravnici pozorišta, i reditelji, i glumci, i profesori pozorišnih škola.

*Da li smatrate da je medju veštine savremenog glumca korisno uključiti što više različitih disciplina koje dolaze iz raznih vanevropskih kultura, npr. buto, balinežanski ples?*

**Ivana Vujić:** Ne samo današnji glumac, uvek je svetski glumac i pozorišni stvaralac bio poznavalac različitih tajni i tehnika. Kao dobar alhemičar koji pretvara jednu materiju u drugo, on je poznavao tajne drugoga da bi bolje istražio sebe. Poznato je interesovanje Stanislavskog i Brehta za pekinšku operu, Grotovskog za tehnike šamanske kulture, Bruka za tehnike indijskog, polinežanskog teatra. Savremeno pozorište u svojim žanrovima uklju-



čuje poznavanje najrazličitijih tehnika, kao i njihovo spajanje na najrazličitije očekivane ili neočekivane načine.

Nema glumca bez poznavanja tajne drugog.

*Da li ste tokom studija na FDU imali prilike da čujete temeljno teorijsko ili praktično predavanje o sistemu glume B. Brehta?*

*Ivana Vujić:* Moram priznati da ne, ali se ja trudim da kroz rediteljske sisteme 20. veka studenti režije dobiju znanja i da ih koriste.

*Da li savremeni glumac ima prilike da primeni svoje nestandardne veštine u domaćem teatru?*

*Ivana Vujić:* Domaći teatar liči na svoje domaćine. Nažalost, nestandardne veštine nemaju dovoljno prostora, kao ni nestandardni pojedinci.

Vrlo često naša sredina se ponosi i ističe da je nestandardna. Mislim da to nije slučaj. Domaći teatar je, kao i domaći teren, uglavnom standardan, ali po domaćim standardima koji nikome nisu poznati.

Sreća je da se danas osnivaju slobodne trupe, asocijacije u kojima je istraživanje primarna delatnost, i njih bi trebalo podržati.

*Šta su ograničenja tradicionalne srpske režije u odnosu na glumca?*

*Ivana Vujić:* Stalno održavanje istih teritorija i pozicija, bez želje da se menjaju teritorije, pozicije, gledalac, glumac, reditelj ili pisac.

## Emotivni Breht

U maju 2005, kao stipendista Gete instituta, bio sam učesnik Foruma mladih pripadnika scene, koji se svake godine održava u Berlinu u okviru festivala Theatertreffen. Forum okuplja oko 50 mladih ljudi iz cijelog svijeta i, uz bogat dvonедељни festivalski život, nudi i različite seminare. U nadi da ću uspjeti da razriješim enigmu zvanu Bertolt Breht, i da poslije niza protivrečnosti nadem pravi odgovor na pitanja distance i otudenja, opredijelio sam se za seminar pod nazivom „Breht – prva ili posljednja pomoć“.

Brehta sam doživljavao kao potpunu suprotnost Stanislavskom.

U tako postavljenom sistemu nije teško naći odgovore: po Stanislavskom se radi iznutra, a po Brehtu potpuno spolja i sve je u gestusu... Ali bi me bunilo kada bih čuo da su Breht i Strazberg jedan kod drugog nalazili dosta zajedničkih tačaka.

Seminar je vodila gospoda Regine Luc, jedan od pionira Berliner ansambla, glumica koja je igrala u raznim Brehtovim režijama. Između ostalih, u Brehtovoj režiji Majke Hrabrost igrala je Ivetu. Prava prilika da o Brehtovoj metodi saznam od nekoga ko ju je propustio kroz sebe.



Prije seminara smo dobili odredene scene iz *Kavkaskog kruga kredom*, *Dobrog čoveka iz Sečvana i Gospodina Puntile...*

Iznenadio sam se kada smo prvih dana veoma konvencionalno čitali dijaloge, tumačili ih i oblikovali govorne radnje. Kako time nisam bio zadovoljan, pokušavao sam da prodrem u to kako je Breht to radio, na šta mi je gospoda Luc odgovarala: „Isto ovako.“ Na moje čuđenje i pominjanje pojma otudenja, distanciranja od lika, držanja publike hladnom da bi mogla da rasuđuje o društvenim problemima... ona je ponavljala da se Breht time nije bavio, čak i to da u praktičnom radu na probama ferfremdungs-efekt nikada nije pomenuo, niti je upućivao glumce da se bave njegovim teorijskim spisima.

Dakle, nije bilo riječi ni o kakvom spoljašnjem pristupu, niti u davanju prednosti spoljašnjim izrazima na račun osjećanja.

Stvari su postajale jasnije kada bismo, radi pogleda iz kontre uzeli neki od monologa iz Šilerovih *Razbojnika* i pokušali da ih odigramo i uvidjeli kuda nas materija vodi. Breht se borio protiv glumca koji stoji na proscenijumu, udara se po prsima i na sav glas „cijepa strasti u dronjke“. Da bi postigao ono što želi, bilo je potrebno stvoriti nove prostore, na kojima se to može isprobati – nove komade. Tu mu je, po riječima gospode Luc, pomogao Klajstov komad *Razbijeni krčag*, koji je Breht takođe režirao. U sceni kada gospoda koja je vidjela ko je, bježeći noću iz djevojčine sobe razbio krčag i sada treba pred sudom da saopšti ko je krivac, ona donosi razrješenje s nizom komičnih momenata koji proističu iz njenog izgleda i načina ophodenja. Time Klajst olakšava najdramatičniji momenat u drami. Taj postupak je razvio Breht i nazvao ga otudenjem; otudenjem od teške situacije, ali ne s namjerom da ne dozvoli gledaocu da se uživi i da njegovu glavu sačuva hladnom i sposobnom da rasuđuje, već naprotiv, da ono što se dogodi još teže odjekne, da ne dozvoli glumcu da, kao u vrijeme romantizma, uživajući u svojoj emociji, pretvori

je u egzibicionizam, pri tom zapostavljajući i dramsku situaciju i okolnosti.

Nisu li songovi Ane Firling kada gubi djecu potresniji od bilo kakve replike ili nastavka dramske situacije. O tome svjedoči i čuvena fotografija Helene Vajgl s ugušenim krikom u otvorenim ustima, koja podsjeća na Munkov *Krik* ili krik ranjene ždrebice iz Pikasove *Gernike*.

Breht je svojim komadima stvorio prostor za novu glumu, ali nikako ne spoljašnju i hladnu, već za glumu koja će biti aktivnija od prethodne koja je vladala njemačkim teatrom, koja će svojom snagom mijenjati gledaoca i time uticati na društvenu stvarnost.

Breht, dakle, nije htio da gledaoca drži hladnim, a time i sposobnim da rasuđuje, kako se to tradicionalno smatra, već je tražio najbolji način da ga što više usija i podstakne na djelovanje, dok se smisao romantičarske, šilerovske glume gubio u besprekornoj dijeljnosti proslavljenih prvaka.

Unutrašnji emotivni naboj koji glumac kod Brehta postiže i koji se snažno prenosi u gledalište ukazao se kada se radila scena iz *Kavkaskog kruga kredom*; scena u kojoj se Simon poslije tri godine vraća iz rata, zatiče svoju vjerenicu Grušu kako nad koritom pere tuđi veš i shvata da se udala za drugoga čovjeka. Dijalog koji slijedi između njih dvoje je veoma metaforičan i uzbudljiv. Prije nego što nam je demonstrirala kako je Breht radio tu scenu, što potpuno osvjetljava cilj njegovih stremljenja, gospoda Luc je zamolila nas da izrežiramo onako kako mislimo da treba. Uz mizanscen Simonovog dolaska i uz nekoliko postupaka preko kojih nam postaje jasno da je shvatio novi Grušin, a i svoj položaj, scena je dosta dobro djelovala. A onda je ona zamolila te iste glumce da otkad Simon uđe na scenu i ona ga primjeti i ispravi se, da u toku dijaloga ne naprave ni jedan jedini pokret, da igraju s pauzama, tiho i mirno kao spomenici. Scena je odjednom dobila neslučen naboj koji se ne vidi, jer nema svoj fizički izraz kroz postupak, ali se veoma snažno osjeća između njih dvoje, a i pre-



nosi se na gledaoce. Kako нико ништа физички не чини, у масти гledaoca se razvija asocijativno polje шta bi Simon sve želio da uradi, a ukazuju se i prepreke zbog kojih ostaje tako miran. Postaje jasno шta ko od njih dvoje misli... Gledalac postaje izuzetno aktivan, a glumac dobija prostor da ide u najprefinjeniji glumački izraz, gotovo do filmskog.

Ovo nije navedeno kao dokaz Brehtovog posebnog metoda, već da bi, na osnovu njegovog rediteljskog rješenja scene, našli emotivno područje u koje je želio da dopre.

Ovaj primjer mi je razjasnio već poslutednu vezu između Brehta i Strazberga i približio do tada nespojivog: Brehta i Stanislavskog.

Nakon toga se čini da je Brehtov poduhvat imao sličnu svrhu kao revolucija koju je *Si stemom* načinio Stanislavski.

Pored svog teorijskog i dramskog opusa, Breht je bio i sjajan reditelj, kome je stvaranje modernog teatra bila glavna misija, a ne samo teren za sprovođenje svojih teorijskih ili političkih ideja. Niti je reformu sprovodio kroz teoriju, već kao reditelj – na probi, kroz glumca.

BORIS LIJEŠEVIĆ



## Pesnik Breht

Na trećoj godini glume po programu smo savladavali različite žanrove. Ja sam se, po sugestiji profesorke, opredelio da napravim izbor iz Brehtove poezije i da uvrstim nekoliko sonJAVA.

Gоворили smo o realizaciji efekta zaučudnosti, ne otudenja, često pogrešno shvaćenog, a nikad ostvarenog. Tada sam otkrio Brehta pesnika i od tada drugačije čitam i njegove drame.

Shvatio sam da se Breht u nas igrao u nekoj vrsti zablude u vezi sa fau-efektom i gestusom.

Zabavno i poučno – bio je Brehtov zahtev pozorištu. Meni je ovo poznanstvo s Brehtom pesnikom vrlo pogodovalo, jer sam već dugo nosio želju da igram na dva nivoa, na nivou radnje i komentara onoga što se zbiva. Ta dvostruka igra me je zanimala. Drugi dobitak je bio savladavanje songova. Vajlovi songovi ne traže lep glas pevača nego pevača-glumca, a to je osobena energija. Ceo projekat sam radio u saradnji s profesorkom Ljiljanom Erenrajh, a muzičke partiture i songove radio sam sa Margitom Stefanović, koja me je pratila na klaviru. Pokret sam radio s gostujućom profesorkom En Denis, na časovima glume u klasi profesorke Ognjenke Milićević. Na trećoj godini profesor Slobodan Selenić je doveo na generalni progon američkog brehtijanca i Brehtovog ličnog prijatelja Erika Bentlija, koji je bio pun komplimenata za to što smo mu pokazali i pitao zašto to ne igramo u pozorištu. Igrao sam to u Studentskom kulturnom centru i na festivalu monodrame i pantomime u Zemunu. Projekat sam nazvao „...i na kraju B.B.“.

SVETOZAR ĆVETKOVIĆ

Savremeno  
nemačko pozorište  
i Breht – jedno moguće  
uopštavanje

# BREHT

## U DISKOTECI

Nije na odmet ponovo utvrditi gradivo: Breht je, bez svake sumnje, otvorio jedan novi pristup pozorištu, kako njegovim stvaraocima tako i publici. Međutim, danas je teško reći šta je to zapravo „brehtovsko pozorište“. U jednom globalizovanom svetu post-post moderne umetnosti, usred mešavina stilova inspirisanih raznim teatarskim tradicijama, teško je povući jasne granice i strogo se držati tvrdnje da je posredi jedinstveni uticaj jednog pozorišnog prethodnika. U prilog tome ide i Brehtova vizija pozorišta, koju je on sâm mnogo puta osporavao, ali i činjenica da se u njenoj suštini nalazi potreba da se ova umetnost iznova i iznova ispituje.

Kada je reč o nemačkom pozorištu, za koje se danas sasvim sigurno može tvrditi da je vodeće u ostvarenju imidža teatra „novog milenijuma“, ne sme se izgubiti iz vida ni to da je 20. vek dao i mnoštvo drugih revolucionara (da pomenemo samo neke: Beket, Hajner Miler, Ajner Šlef, u fizičkom pozorištu Grotovski i Bruk) koji su neprikosnoveni reformatori ove umetnosti. Ali, zanemarimo za trenutak sve te činjenice i pokušajmo da otkrijemo šta je to što se krije iza kulta imena najigranijeg nemačkog piscu svih vremena i koji su to zahtevi moderne (nemačke) režije koji se mogu dovesti u vezu sa njim.

## „Umetnost pokazivanja“

Kao prvo, postoje tri Brehta: Breht pisac, Breht reditelj i Breht teoretičar. I postoji Breht koji negira Brehta. Nećemo pogrešiti ako ga svrstamo u najznačajnije dramske pisce u istoriji, čijim opusom dominira brilljantan jezik, muzikalnost, društvena angažovanost, ali i (postmoderna metoda) „inspirisanosti“ već postojećim književnim delima. Okružen ekspresionističkim traganjima za novim formama, on jasno istupa iz „etablirane umetnosti“, preuzimajući na sebe teret buntovničkih ideja.

Kao reditelj (ali i kao teoretičar) Breht sprovodi reforme na planu glumačkog izraza – on predlaže „efekat začudnosti“<sup>1</sup>, koji podrazumeva da glumac prema svojoj ulozi zauzima kritički stav i igra „u odnosu sa ulogom“, a ne „u ulozi“. Ova ideja potekla je od njegove fascinacije tradicionalnim istočnjakačkim pozorištem – posebno kineskom operom – ali i nemačkim pučkim teatrom i putujućim trupama. Ovakav pristup glumačkoj igri doprinosi vrhovnoj ideji „epskog“, ali i demistifikaciji ove umetnosti koja je neophodna za njenu angažovanu i didaktičku funkciju.

Navedenoj „novoj“ ulozi teatra pripada i narušavanje iluzionističke granice izmedju scene i gledališta: jedna od inovativnih ideja kojima se ono postiže, a vezanih za Brehtovo vreme, bilo je uvodjenje transparenta na kojima su ispisane krilatecice iz komada. Jedno takvo pozorište lišeno sentimentalnosti i realističkog prikazivanja stvarnosti, koje postaje „umetnost pokazivanja“ i služi podučavanju, a njemu se pridružuju i društvena i politička angažovanost, odlučujuće je za ovu hipotezu o vezi Brehta i savremenog pozorišta.

## „Uživanje u oslobođanju“

Prisutnost Brehtovih ideja na današnjim scenama širom Nemačke nije zanemarljiva, iako je teško reći da

su one prihvачene u istovetnom obliku. Posle vremenske distance koja je u medjuvremenu usledila, te ideje treba shvatiti kao „genetski kod“, kao „podsvesne impulse“ koji dominiraju jednim opštim „pozorišnim gestusom“ svojstvenim ovom podneblju. Tradicija ili jasno odstupanje od nje, savremeni način života, enormni napredak tehnike i dnevnapolička zbivanja određuju teme i interesovanja reditelja i dramskih pisaca, a za sredstva koja oni koriste da bi ih ostvarili može se reći da su potekla iz „Brehtove radionice“.

Za ovu kratku analizu poslužiće razni aspekti radova stvaralača iz pozorišne prestonice nemačkog (govornog) pozorišta – Berlina, s ponovnim naglaskom na to da ih je teško sve svrstati u istu kategoriju. Folksbine (Volkssühne am Rosa Luxemburg Platz), Šaubine (Schaußühne am Lehniner Platz), Berlinski ansambl (Berliner Ensemble) iznadrili su najveće zvezde današnjeg nemačkog teatra, oko čijih se angažmana utrkuju sve velike kuće širom Nemačke, Austrije i Švajcarske, ali i ostatka Evrope. To su, pre svega, Kristof Martaler, Frank Kastorff, Rene Poleš, Falk Rihter, Nikolas Šteman, Kristof Šlingenzif, Tomas Ostermajer. Ne treba posebno naglašavati da je svaki od njih reditelj (a neki i pisac) veoma osobenog i prepoznatljivog stila, ali se može utvrditi i niz zajedničkih karakteristika Cajtgajsta (Zeitgeist), koji se potencijalno dovode u vezu s pozorišnom tradicijom Brehta.

## Staro i novo

Bilo da je u pitanju postavljanje klasičnih komada ili dramatizacija literature (npr. Kastorfov ciklus Dostojevskog), ili nove drame recimo Marijusa fon Majenburga, Rolanda Šimelfeniga, Frica Katera ili Falka Rihtera, likovi su uglavnom smešteni u savremeni okvir i robovi su „novog svetskog poretka“. Oni se najčešće susreću na zajdeničkoj ravni „međuljudskog otudenja“, a kako njihovi odnosi nisu prikazani naturalistički, dramske situ-

<sup>1</sup> Brehtov pojam *Verfremdungseffekt* može se prevesti i kao „efekat začudnosti“, ali i kao „efekat otudenosti“.

acije postaju epske slike često pune ekstatičnih i ekscentričnih momenata. Iziskujući jednu nerealističku glumačku igru koja ne dozvoljava poistovećivanje gledaoca s likom (glumac je tu da bi „pokazao“ kakva je to uloga koju on igra), ovakva forma korespondira s pomenutim Brehtovim efektom otudjenosti.

Na vizuelnom planu teško je praviti uopštavanja, jer ne samo što se pomenuti reditelji medjusobno razlikuju već i sami eksperimentišu i merijaju svoje scenografske vizije. Medju njima ima i onih koji koriste glomazne konstrukcije i rotaciju – Ostermajer (*Nora*), Šlingenzif (sve njegove „pozorišne instalacije“ od *Bambilenda* do *Area 7*), Kastorf (*Poniženi i uvredjeni*, *Forever young*, *Zločin i kazna*) – ali i onih kojima je draža pretežno minimalistička „gola“ bina koja upućuje isključivo na glumce (na primer, predstava *Kraj i početak* u produkciji Burg teatara, gde se reditelj Šteman odlučio za makete mesta o kojima se „govori“ u predstavi).

Kada je reč o video-projekcijama<sup>2</sup>, za njih bi se moglo tvrditi da su neka vrsta moderne verzije Brehtovih transparenta s natpisima, ali njihova današnja funkcija iziskuje dalju analizu. U vremenu prevlasti masovnih medija i enormnog napretka tehnike, bilo je nužno etabrirati prisutnost videa u pozorištu, jer ne samo što se na taj način otvaraju nove perspektive percepcije nego je za teatar postalo neophodno da preispita granice svojih estetskih mogućnosti. Radikalni zaokret ka (konkurenčkim) medijima – televiziji i filmu – koji je pri tom usledio, omogućio je pozorištu da prevaziđe prostorno ograničenje i udovolji očekivanju publike naviknute na virtuelne slike i brzi tok informacija.

Vremenom su se iskristalisala dva osnovna rediteljska postupka: projekcija videa u formi već snimljenog materijala – „filmova“, odlomaka iz teksta komada, foto-

grafija i sl., kojima se omogućuje vizuelni izlet izvan toposa pozorišta, kao i takozvani „TV stil“<sup>3</sup> na kome insistiraju Poleš i Kastorf, a koji podrazumeva „live video“ – snimanje kamerom glumaca u realnom vremenu njihove „live“ igre. Ovaj drugi postupak omogućuje gledaocima ili drugi ugao posmatranja (recimo krupni plan glumice koja je okrenuta ledima, ili snimanje detalja), ili otkrivanje radnje iza paravana/scenografije koje gledaoci drugačije ne bi mogli da vide, te projektovanje tog snimka na platno okrenuto ka gledalištu.

Kao veoma interesantan primer upotrebe „live videa“ poslužiće najnoviji tekst/režija Renea Poleša „Purpurni mladež“<sup>4</sup>. Ovaj komad sa filmskim bekgraundom<sup>5</sup> bavi se glumcima za vreme predstave, ali i njihovim „stvarnim životom“ iza kulisa. Poleš postavlja pitanje granice izmedju pozorišta i „projektovanog pozorišta“, odnosno igre u „veštačkoj realnosti“ i „realnoj realnosti“ teatra. Publika je istovremeno gledalac (zbog čestih prekida nikada do kraja ne odigrane) „predstave u predstavi“ i igre glumaca u „realnosti“, koja, zahvaljujući snimanju videom, postaje neka vrsta doku-sapunice. Korišćenjem kamere koja izdvaja samo neke elemente igre, jedan se medij (pozorište) pretvara u drugi (video). „Ovde i sada“ istovremeno postaju „tamo i onda“, a gledalac je svedok jednog uzbudljivog međudejstva ovih „dveju realnosti“.

Za takvo preplitanje medija bila je neophodna i odgovarajuća scenografija: bina je podeljena na dve sfere – paravan sa stilizovanom slikom kulise gradjanske kuće u kojoj glumci igraju svoj komad (iznad crteža kamina postavljeno je projekciono platno) deli prosenijum od (iza njega smeštenog) „realnog sveta“ u koji glumci odlaze izmedju scena. To je, u stvari, takodje inscenirani prostor koji predstavlja garderobe i set na kome se snimaju scene iz filmova. Ono što se dešava iza

<sup>2</sup> Video-projekcije uvodi još Ervin Piskator dvadesetih godina 20. veka.

<sup>3</sup> Vidi: Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, 220.

<sup>4</sup> Producija Burgteatra. Premijera u Akademiteatru 26.11.2006.

<sup>5</sup> Čitava predstava poigrava se citatima iz raznih filmova – od Bergmanove *Jeserje sonate*, preko *Max, mon amour* i *Planete majmuna* do *Isterivača davola* i *Bulcvara sumraka*.



Kristof Šlingenzič  
Atambi  
Pomolend  
Šaušpilhaus  
Cirili

42

Frank Kastorff  
*Idiot*  
Folksbíne  
Berlin



parvana većina gledalaca ne vidi (osim onih koji sede na balkonu), a snimak u formi videa, koji je čas dokumentarac čas igrani film, projektuje se na platno. U ovom slučaju *postdramskog pozorišta* (Lehman) glumci stalno menjaju „uloge“, kroz koje likovi nazvani imenima ljudi iz sveta filma (Hans Moser, Erih von Štrahajm), između ostalog, sa filozofskog stanovišta polemišu o raznim antropološkim teorijama. Sa krilaticom „Do I want to escape?“ ispisanoj na paravanu, ovaj odličan primer epskog pozorišta iz večeri u veče postaje unikatno i premijerno izvedeni intermedijalni spektakl.

### Mikrofon i diskokugla

Još jedan „brehtovski klasik“ svakako su muzika i pevanje sa sceni, veoma omiljeni na svim nivoima i u svim vrstama nemačkog pozorišta. Nikolas Šteman, René Poleš, Falk Rihter, Kristof Šlingenzif iznova i iznova insistiraju na (istina modernizovanoj i modifikovanoj) tradiciji kabarea, cirkusa i varijetea. Granica između muzičkog i govornog teatra više nije jasno odredjena, a songovi se često izvode u strogo stilizovanom maniru u odnosu na ostali deo predstave. Reditelji srednje i mlađe generacije (koji su odrastali sedamdesetih i osamdesetih) imaju afinitet ka atmosferi noćnih klubova ili koncerata, a nju postižu ekstravagantnim osvetljenjem, kostimima i neizostavnim mikrofonom. Kada su deo opšteg imidža predstave, ovi pop elementi često postaju sarkastični i samoinični.

Medutim, ideju „muzičkih numera“ na veoma poseban način razradio je Kristof Martaler. I sam muzičar klasičnog obrazovanja, on insistira na pevanju kao ponovnom uspostavljanju potpuno razbijene harmonije kojoj teže likovi iz malogradanskog miljea. Na veoma delikatan i duhovit način kroz usporavanje i ponavljanje radnji Martaler se bavi svakodnevicom „malih ljudi“ i

njihovim mediokritetskim životima. U beskrajno dugim scenama, s minimumom teksta, njegove „drame bez drame“ lišene su dinamike: svi glumci su sve vreme na sceni, a pevanje solo ili u horu, sviranje i ples ovde funkcionišu kao osobeni činilac iznenadenja<sup>6</sup>.

Jedan sasvim drugi stil – ubrzavanje – najintenzivnije koriste već pomenuti Poleš i Kastorf. U simultalnom prikazivanju scena po principu kolaža, s dugim tekstovnim pasažima, čije se značenje utapa u brzini izgovorenih reči, korišćenje muzike je neretko tu kao još jedan „iritirajući element“ ili kao ironični komentar.

### Kostimi za hajperteckst

Često naglašeni u odnosu na druge elemente i još češće groteskni, plakativno korišćeni kostim i maska su takođe jedna od veza s Brehtom. Njihova osnovna uloga je da naglašavaju lucidno odredjenu granicu između igre i „stvarnog života“: oni je podvlače i ističu, ali su, pre svega, tu da bi ostvarili vizuelnu celovitost predstave.

Međutim, sa sigurnošću se može tvrditi da je centralna tačka spone nemačkog pozorišta danas i Brehtov učenja – epski teatar. Fundamentalno prikazivački i pokazivački metodi dominiraju nemačkim scenama: uloga se „čita“, a često se izgovaraju i didaskalije kako bi se lik „ispričao“. U korak s takvim teatrom idu i savremeni komadi oskudni u detaljnem opisivanju scenske radnje – oni su neka vrsta „hajpertecksta za izvodjenje“ i njihovo tumačenje je u potpunosti prepušteno reditelju (npr. komadi Elfride Jelinek). Uz pomoć takve „deskriptivne dramaturgije“, narativni tok je – ako ga uopšte ima – isprekidani, nelinearan, ne postoji princip uzroka i posledice, te pozorišni čin postaje više spoj atmosfere i doživljaja kroz koji se, tek kada ga u potpunosti sagledamo svim čulima, postiže intelektualna satisfakcija.

<sup>6</sup> Vidi: Lehman, *Postdramatisches Theater*, 237.

lako (opet po Brehtu) nearistotelovski, ovakav teatar izaziva specifično katarzično iskustvo, ali ne na nivou „straha i sažaljenja“ nego „čudjenja i radoznalosti“<sup>7</sup>.

Na ovaj način postiže se jedan nov odnos prema pozorišnoj stvarnosti: „radikalno epsko“, ovakvo pozorište sprovodi i „teatralizaciju publike“, često insistirajući na interakciji. Uz pomoć aluzija na dnevropolitičke i medejske događaje, multimedijalnosti ili pop muzike, ova vrsta „live momenta“ dobija oblik jedne javne (političke) diskusije, jednog okupljanja gde više nema „rampe“, koje dalje neminovno budi radoznalost, a sasvim sigurno kod mnogih tradicionalista i čudjenje.<sup>8</sup>

Kada se svi pomenuti elementi saberi, Brehtov predlog da u pozorišu treba uživati, zabavljati se i kroz njega doživeti (društveno relevantno) oslobađanje, ovde je većim delom ostvaren. Međutim, njegova uloga da „podučava gledaoca“ – još jedan od osnovnih stubova Brehtovog pozorišta – više ne može biti u potpunosti sprovedena. Pošto teatar već odavno nije jedino mesto koje „politički osvešćuje“ – ta uloga pripada prvenstveno masovnim medijima (TV, internetu i sl.) – angažman od koga pozorište uporno ne odustaje najčešće se sprovodi korišćenjem sredstava upravo mas-medija.

U ovoj analizi pokazalo se da je Breht za nemačko pozorište ostao glavna orijentacija, ali se današnji reditelji ne zadovoljavaju svim njegovim odgovorima na složena pitanja s kojima se ova umetnost susreće. Politički teatar dvadesetih godina 20. veka koji želi da probudi i osvesti radničku klasu može da funkcioniše i danas, ali s ogromnom razlikom u drušvenoj strukturi publike kojoj se obraća i, analogno tome, s drugačijom ulogom. S druge strane, neka od navedenih svojstava savremenog teatra nisu samo usko vezana za nemačko govorno područje, već su postala opšti trend koji usvajaju reditelji širom sveta.

I, na kraju: kada bi se Breht kojim slučajem danas pojavio u nekom od pozorišta širom Nemačke, sa scene bi se glumci u svetlucavim pantalonama, perikama, naočarima i mikrofonom u ruci pobrinuli da mu dočaraju današnji svet i njegov sistem vrednosti, nudeći mu jedno psihodelično iskustvo u „hramu umetnosti“, koji danas često tako neodoljivo podseća na diskoteku.

ANETA LAZIĆ-MILETIĆ

<sup>7</sup> Aristotelovski pojmovi vezani za katarzu *eleos* i *phobos* ovde su prevedeni iz nemačkog *Furcht und Mitleid*, kao i Brehtovi *Staunen und Neugierde*.

<sup>8</sup> Vidi: Lehman, *Postdramatisches Theater*, poglavje „Cool Fun“, 214–220.

# NAŠE MUKE S BREHTOM

Zašto se naši  
reditelji nerado  
druže s Brehtom...



Zato što misle da Breht pozorište shvata kao tribinu političke propagande;

zato što je Nemac, ali nije Gete;

zato što ga ne čitaju;

zato što je za njih preozbiljan;

zato što mu je forma epska, a nije stvarnosna;

zato što se u njegovim komadima peva, a nisu ni opera, ni opereta, ni mjuzikl, pa čak ni komadi s pevanjem i pucaњem;

zato što nas nije branio od Staljina, nego čutao;

zato što je živeo i radio u DDR-u, a ne u Zapadnoj Nemačkoj;

zato što je Heleni Vajgl davao sve glavne uloge;

zato što je bio komunist, a nije bio član partije;

zato što je zabranjivao da mu se komadi igraju drugačije nego kako ih je on napisao;

zato što smatraju da mu komadii nisu duhoviti, uprkos tome što je tvrdio da hoće da nauči Nemce da se smeju;

zato što je tražio da glumac predstavlja a ne proživljava;

zato što je sam režirao svoje komade;

zato što je bio proleterski pisac, a nije podržao pobunu radničke klase u DDR-u (slažu se sa tim što je mladi esesovac i nobelovac Ginter Gras napisao povodom toga o Brehtu dramu *Plebejci probaju ustank*, 1966);

zato što je produžio da se bori protiv kapitalizma u socijalizmu, a ne i protiv staljinizma usred staljinizma;

zato što je bio ironičan prema svima, osim prema себi;

zato što je insistirao da se zove Bertolt, a ne kao svaki normalan Nemac Bertold;

zato što smatraju da je Krleža bio u pravu što ga nije uvrstio u prvi tom Opće enciklopedije Leksikografskog zavoda;

zato što je nosio kačket...

*Mesto za reditelje i teatrologe da dopišu ostale razloge zašto ne vole Bertolta Brehta:*

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

### ZAŠTO NAŠI GLUMCI NE VOLE DA IGRAJU BREHTA...

zato što vole da igraju Čehova, iako ne umeju;

zato što bi umeli da igraju Brehta, ali neće (Zašto? Zna se - iz inata);

zato što nemaju priliku da igraju Brehta, jer ga naši reditelji ne vole;

zato što misle da ne bi znali da igraju, a da ne proživljavaju, a varaju se, znali bi;

zato što misle da Brehta znaju da igraju samo Nemci i Finci (Zašto Finci? Zato što misle da znaju da ga igraju samo severnjaci);

zato što misle da ga nije igrao ni Ljuba Tadić, a varaju se, igrao je, i to odlično, Azdaka u *Kavkaskom kruku kredom*;

zato što misle da ne bi znali da pevaju njegove sonoge, a varaju se, znali bi;

zato što nisu učili o F-efektu, a učili su, samo su propustili taj čas;

zato što su sve glumice u Berliner ansamblu bile ružne, a naše glumice su sve lepe, pa nisu po Brehtu;

zato što nije nosio farmerke, već maocedungovku, a oni mrze Mao Cedunga i sve što je s njim u vezi.

(Ne ostavljam prazne redove za glumce, jer oni ne vole da pišu, već vole samo da glume.)

JOVAN ĆIRILOV

# BREHT I KAKO GA PRONAĆI

Jedan lični pogled



Bertolt Brecht  
*Kavkaski krug kredom*  
Dramski teatar  
„Sota Rustaveli“  
Tbilisi  
Bitef 1978.

Na dvanaestom BIIEF-u 7. i 8. septembra 1978. godine Dramatičeski teatr „Sota Rustaveli“ iz Tbilisija prikazao je Brehtov *Kavkaski krug kredom*, u visoko teatralizovanoj i maštovitoj režiji Roberta Sturua, sa fascinantnim Ramazom Cikvadzeom u ulozi narodskog šereta i mirovnog sudije Azdaka. Gruzinska priča u gruzinskom pozorištu, uz gruzinsku zaošjanost i južnjački kolorit i temperament. Predstava je trajala puna četiri sata bez pauze, ali se za to vreme niko nije pomerio sa sedišta, pa čak ni notorni nikotinski zavisnici, da bi se na kraju prołomile ovacije.

Međutim, kritika je bila mnogo opreznija. Ukratko, i prevedeno na prosti srpski jezik, kritičari su priznavali da je predstava u čisto pozorišnom smislu izvanredna i da je zaslужila ovacije, ali... to nije Breht! Zameralo se što je predstava zabavna i koloritna, uz obilje rediteljskih i glumačkih, zvukovnih i vizuelnih bravura. Smatralo se, izgleda, da Breht, kao racionalan i ideologizovan autor, mora biti izведен pre svega svedenim nim scenskim izrazom, bez spoljnih atrakcija, i reklo bi se u nekoj vrsti sivila. Kolorit je posmatran kao najveći prestup.

Za ovakve uprošćene poglеде на scensko oživotvoreneje Brehta zaslužni su bili brojni brehtolozi, a naročito njegovi direktni epigoni. Kao neki pravoverni čuvari Svetoga Grala, oni su Brehtov pozorišni sistem preuzeli kao dogmu, držeći se rigidno njegovih teorijskih postavki, ne dozvoljavajući nikakve varijacije. S druge strane, Breht je, uz sav svoj racionalizam i ideo-lošku usmerenost, bio ipak, pre svega, pesnik i pozorišni umetnik koji nije bežao od šarolikih bogatstava teatra. Naprotiv, on je dobro znao da njegova idejnost, da bi doprla do gledališta, mora biti teatarski zanimljiva i neobična. Dovoljno je pomenuti samo njegovu fascinaciju tradicionalnim azijskim pozorišnim oblicima i njihovim izražavanjem pre svega preko slike, zvuka i pokreta. Njegova idejnost nije umanjila njegov artizam, pa su zato njegove predstave, kao kod svakog velikog stvaraoca, bile ubedljive i za one koji nisu bili njegovi istomišljenici. Osim toga, u svom rediteljskom postupku Breht se nije slepo držao svih svojih teorijskih propisa, i čak je na jednom mestu zapisao: „Ne treba suviše ozbiljno shvatati moju teoriju!“

Uostalom, kada mislim o Brehtu, uvek se setim jednog svedočenja legendarne Lote Lenja, fatalne glumice i pevačice, životne saputnice Kurta Vajla, koja je bila prva pozorišna i filmska Dženi iz jazbine u *Operi za tri groša* (i tu ulogu kasnije decenijama igrala u Evropi, i kasnije u emigraciji u Americi), kao i prva Ana u baletu s pevanjem Brehta i Vajla *Sedam smrtnih grehova malogradana*. Sećajući se okolnosti oko prve postavke *Opere* u Berlinu 1928. godine i svih mogućih i za pozorište tipičnih nesuglasica i dilema, kao i idejnih i produkcio-nih nesporazuma, ona dodaje: „Ali, koliko je taj rad na predstavi za sve nas bio SPAS!“ Spas je nemačka reč koja može značiti šalu, razonodu, zadovoljstvo. Na to zadovoljstvo igre, i na sceni i u gledalištu, o kome i sam Breht govori ne jednom u svom *Malom organonu*, brehtolozi su najčešće zaboravljali.

Slična sudbina snalazila je i za ostavštinu Stanislavskog. Njegovi direktni naslednici stvorili su od njega ikonu i njegovo učenje (i to samo iz jednog njegovog perioda,) u osiromašenom i pojednostavljenom obliku, proglašili obavezujućom normom. Njegov sistem (ona-

Bertolt Breht  
Kavkaski krug kredom  
Dramski teatar  
„Sota Rustaveli“  
Tbilisi  
Bitef 1978.



ko kako su ga oni površno i dogmatski primenjivali) proglašen je za obavezni zbornik recepata scenskog realizma, za neku vrstu Svetog pisma, od koga nisu moguća odstupanja. A zatim smo otkrili da su se upravo predstavnici novih pozorišnih istraživanja – koji su istraživali umetničku istinu, ali su se baš zbog nje udaljavali od mehanički i bukvalno shvaćenog scenskog realizma, kao što su bili Grotovski i Barba – nedvojbeno pozivali na Stanislavskog kao na svoje izvorište. Shvatili smo da je učenje Stanislavskog, koje je pri tome prolazilo kroz različite etape tokom njegove duge i plodne stvaralačke karijere, daleko šire i otvorenije nego što su to njegovi naslednici predstavljali.

Ukratko, kao što je to najbolje kod nas razjasnila Ognjenka Miličević u *Zborniku radova FDU* br.1, Stanislavski je stalno upozoravao da *Sistem „nije zbirka recepata nego kultura koja traži... permanentno obrazovanje i preispitivanje rezultata sa raznih stanovišta”*. On je znao „da je dovršen sistem – mrtav sistem” i da „teatar pretpostavlja stalnu obnovu, on je živa umetnost čoveka koji stvara u svom vremenu o svom vremenu za svoje vreme”. Zato profesorka Miličević i definiše nikad dovoljno i često netačno proučeno nasleđe Stanislavskog pre svega kao OTVORENI SISTEM. Najzad, usuđujem se da pretpostavim da je, za razliku od onih novatora pozorišta 20.veka čija je kreacija ostala uglavnom ili isključivo na nivou vizija, projekata i skica, a ne praktično ostvarena na daskama, ogromno praktično delo Stanislavskog ili Brehta bilo moguće ostvariti, između ostalog, i zato što su se oni prema sopstvenim sistemima u praktičnoj kreativnoj primeni odnosili otvoreno i bez ikakve rigidne isključivosti i predrasuda.

Slična nerazumevanja pratila su i osnovno pitanje koje se moglo postaviti u našim postavkama Brehtovih komada – kako prevesti Brehtove postavke u konkretnu glumačku igru? Jedan od razloga za to leži i u nikad potpuno razjašnjrenom, a najpoznatijem brehtovskom terminu ferfremdungs (Verfremdungseffekt), čuvenom F-efektu. Objasnjenja ovoga pojma najjasnija su na planu dramaturgije, režije, scenografije, muzike, a što se tiče glumačke igre ostalo se na nivou značenja i funkcije,

bez pronalaženja konkretnog i jasno primenljivog glumačkog pristupa. Kako se to glumac „čudi” svom liku i otuduje se od njega, a pri tome ostvaruje direktno dejstvo na gledalište, pitaju se naši studenti i teško, ako ikako, pronalaze smislen i praktično primenljiv odgovor.

I prevodi mnogoznačnog termina ferfremdungs doprinose zbrci. „Otudenje” je najmanje srećan i potpuno zbulnijev termin. Ta reč u našoj upotrebi navodi na socijalno i psihološko otuđenje, na alienaciju, na od-sutnost u komunikaciji, na neangažovanost, i to upravo u pozorištu koje zahteva direktnu i pojačanu komunikaciju. „Začudnost” i „oneobičenje” se čine srećnijim. Ali gde je to oneobičenje u glumačkoj igri u našim brehtovskim predstavama? Suprotno od toga, susrećemo se najčešće sa prizemnim realističkim, nedizajniranim glumačkim izrazom, običnim do granica privatnosti.

Ne zaboravimo da je Breht ipak proizašao iz ekspresionističkog pozorišnog diskursa, koliko god ga se ponekad kasnije odričao. U većini njegovih komada postoje likovi koji su lišeni nijansi i svedeni, gotovo srezani na svoje osnovne osobine (ili čak na jednu osnovnu osobinu), koje su pri tome jarko ocrthane i ekspresivno naglašene. Dijalektički protivrečni likovi često su svedeni na dve osnovne suprotstavljene osobine (karakteristiku i kontrakarakteristiku), koje se u nekoj vrsti ekspresionističke šizofrenije smenjuju oštro razdvojene. Ta oštra raspolučenost likova na liniji dobar-zao najčešće je pravdana prisilom socijalnih okolnosti i dramaturški nagašeno podvučena (žensko-muško Sen Te-Sui Ta u *Dobrom čoveku iz Sečuana*, ili Gazda Puntila u pijanom i treznom stanju). Ta oštra suprotstavljenost u okviru istog lika do krajnosti je dovedena u baletu s pevanjem Brehta i Kurta Vajla *Sedam smrtnih grehova malogradana*, u kome je glavna junakinja Ana čak i fizički raspolučena, pa je kao prirodno dobru Anu i igra pevačica, a Anu II, koja je, da bi opstala u nepravednom društvu, prinudena, da postane zla i da preuzme u sedam slika jedan po jedan svih sedam smrtnih grehova, igra balerina.

Umesto toga, u našim predstavama često se javlja prirodna, veristička i meka interpretacija. S tim u vezi je

i nenaglašena i čak lenja govorna radnja, i što se tiče akcione konkretnosti i diktionske artikulacije. Ponekad sam sa zavišću gledao nemačke glumce koji prosto „laju“ sa scene, dok kod nas kao da se javlja stid i strah od izlaska iz bukvalno shvaćene prirodnosti. A Breht je povodom *Galileja* (koji je pri tome od svih njegovih velikih komada najviše moguć u uslovno rečeno realističkom prosedeu) izrekao i zapisao (doduše govoreći o dekoru, ali se to valjda odnosi i na ukupni koncept): „Publika ne treba da poveruje da se nalazi u srednjovekovnoj Italiji, ili u Vatikanu. Publika treba da bude dovedena do ubedanja da se nalazi u pozorištu.“

U davna vremena sa početka šezdesetih godina, u doba mojih studija na beogradskoj Akademiji, psihologiju je jedno vreme predavao Jovan Putnik, jedan od najkreativnijih i najsvestranijih pozorišnih umetnika ovog podneblja, a pri tome veliki znalač različitijih oblasti umetnosti i nauke. Pored ostalih svojih znanja i sposobnosti, Putnik je posedovao i diplomu profesora filozofije i psihologije, pa se kao takav kvalifikovao i za nastavu psihologije na Akademiji. Njegova nastava bila je sasvim nekonvencionalna, i teško bi se u nekim tradicionalnim okvirima i mogla nazvati pravom nastavom. Kao što je u mnogo čemu, a pre svega u svom shvatanju i osećanju pozorišta, bio anticipator onih budućih oblika koje smo tek kasnije upoznavali kao neverbalno pozorište, tanc-teatar i slično, tako je i njegova nastava bila bliža nekim novijim interaktivnim modelima nego klasičnom odnosu predavač-slušalac.

Putnikovo upućivanje u materiju psihologije nije sadržavalo standardne nastavne jedinice iz opšte psihologije nego je bilo usmereno, pre svega, na probleme psihologije scenske kreacije, naročito na probleme psihologije glumačkih procesa. Zato su, između ostalog, pojedini studenti bili zaduženi da obrade psihološki aspekt glumačkog stvaranja, imajući u vidu tri glavna tada prisutna metoda – glumu proživljavanja, glumu predstavljanja i brehtovski pristup glumačkoj umetnosti. Kako se znalo da sam još u toku priprema za prijemni ispit obradio, na svom tadašnjem početničkom nivou, celokupno Brehtovo pisano pozorišno stvaralaštvo, i teorijsko i dramsko, bio sam zadužen da u dijalogu sa

profesorom pokušam da pronađem razumljivo tumačenje za brehtovski glumački postupak.

Izbegavajući tada oficijelni termin „gluma otudena“, mučio sam se da pronađem odgovarajuću srpsku reč, koja bi bila što približnija brehtovskom poimanju i istovremeno bila jasno diferencirana od proživljavanja i predstavljanja. Između mogućih varijanti, od kojih nijedna nije bila dovoljno obuhvatna, učinilo mi se da je termin „prikazivanje“ najpribližnije moguć i da se najviše suštinski upućuje ka brehtovskom modelu.

Pri tome, pre svega, treba imati u vidu poznati Brehtov očigledni primer, kada zahteve svojim glumcima uporeduje s očevicem uličnog incidenta, koji prepričava i prikazuje sluhaocima prethodno viđeni dogadaj. On, u stvari, prikazuje najvažnije i najvidljivije znacajke pojedinih ucesnika u incidentu i njihove najupadljivije postupke, prelazeći sa jednog lica na drugo, a dodajući i svoj lični odnos i komentar. Na taj nacin on se priblizava nekadasnjem rapsodu ili narodskom pripovedaču, pa čak i modernom romanopiscu. To predstavlja najubedljivije objašnjenje za epsko označavanje Brehtovog pozorista. Epski pripovedač opisuje dogadaje koji su se dogodili nekim trećim licima u prošlom vremenu. On pri tome povremeno preuzima funkcije pojedinih subjekata u dogadanju, a zatim se vraća u objektivnu poziciju i dozvoljeno mu je da iznese i sopstveni komentar ili deskripciju, ili čak digresiju. Na sličan način, ali moglo bi se reći u suprotnom smeru, Brehtov glumac prikazuje svoje dramsko lice, u trenutku se čak i identificuje sa njim, zatim izlazi iz njega, obraća se direktno gledaocima komentarom, songom ili digresijom, zatim se ponovo vraća u funkciju prikazivača određenog lica, i tako dalje.

Ovo „prikazivanje“ koje sam izabrao za najpribližniji, odnosno najkonkretniji termin, ne podrazumeva punu ni neprestanu identifikaciju, koja inače predstavlja cilj i proživljavanja i predstavljanja, bar što se tiče iluzije gledaoca. Po mom razumevanju, prikazivanje bi se, čak u izvesnoj meri moglo uporediti s onim što Rusi nazivaju „rediteljskim pokazom“, rediteljskom notacijom lika. I zaista, kada gledamo nemačke glumce u brehtovskim predstavama, neizbežno je da se u njihovoj igri,



Bertolt Brecht  
*Kavkaski krug kredom*  
Dramski teatar  
„Sota Rustaveli“  
Tbilisi  
Bitef 1978.

pored visokog artizma, primeti i izvestan stepen pokaznosti, čak bi se smelo reći ilustrativnosti, što je inače, kao što znamo, apsolutno nedozvoljivo u realističkom postupku.

Naravno da se pri tome nikako ne sme zaboraviti glumačka organičnost, odnosno da označavanje i pokaznost nikada ne može ostati samo na tom nivou, naročito ne bukvalno i informativno. Ono uvek mora biti ambivalentno, i kao i svako drugo glumačko oblikovanje mora činiti organsku celinu sa ličnošću glumca.

Najzad, žanrovska polivalentnost, gotovo na postmodernistički način: žongliranje najraznovrsnijim žanrovskim i stilskim obrascima, od istočnjačkih uzora do pučkog teatra, operete, kabareta, bajke, istorijske hronike, sve se to objedinjava ironijskim i autoironijskim, ili čak parodijskim i razgoličavajućim podtekstom u komplementarnu teatarsku konstrukciju. Kao i njegovi ekspresionistički prethodnici, Breht svoje poz-

rište stvara direktno kontrastirajući suprotne elemente. To se, recimo, vidi u njegovim režijama, kada uzvišene reči likova razobličava istovremenim trivijalnim fizičkim radnjama, kao na primer kada Šilerova Marija Stuart tokom svoje religiozno ponesene tirade mahinalno upotrebljava raspelo kao damsку, koketu lepezu. To se pojavljuje eksplisitno i u pojedinim njegovim dramama: gangsteri u *Zaustavlјivom usponu* Artura Uija planiraju svoje kriminalne poduhvate koristeći uzvišeni poetski jezik, kao u dramama 18.veka. Taj postupak Breht je pronašao i kod Džona Geja u njegovoj *Prosačkoj operi*, iz koje je veliki deo materijala direktno preuzeo u svoju *Operu za tri groša*.

A s druge strane, koliko god Breht izlagao sumnji i čak podsmehu učenje Stanislavskog, pojам glumačke vere i emociju, kod njegovih glumaca, opet kao neka vrsta otklona i kontrasta, ima mesta i za trenutke (ali samo trenutke) pune uverljivosti, tragične potresnosti, i

čak melodramatičnosti. Profesor Jovan Hristić voleo je da ističe, kao neku vrstu paradoksa, kako je Breht, između ostalog, najveći melodramatičar dvadesetog veka.

Sve u svemu, brehtovsko pozorište daleko je slojevitije i izazovnije nego što je to u našim retkim brehtovskim predstavama izgledalo. Čak i u onim predstavama u kojima je bio vidan trud da se primene neki spoljni, označavajući elementi brehtovskog rekvizitarijuma (natpisi, osvetljenje, oneobičeni postupci, mizanscen, muzika, pantomima i slično), nedostajao je artistički oblikovan glumački izraz, samim tim i odgovarajuća ritmička i značenjska struktura, i predstave su, uprkos uloženoj ambiciji, delovale kao izgubljeni ljubavni trud. Neretko delovale su čak dosadno, sterilno i zastarelo. Možda je to razlog što u našem pozorištu i gledalištu Breht nije doživeo recepciju kakvu je doživljavao i doživjava u drugim sredinama, u kojima se stalno istražuju, kao neka vrsta izazova, pristupi i koncepti njegove poetike i pronalazi umetnički izraz koji iz toga proizlazi, a koji je istovremeno refleks današnjeg senzibiliteta i današnjeg osećanja čoveka i sveta.

Posebno treba imati u vidu da stilsko i žanrovsко oblikovanje rediteljskog i glumačkog koncepta u predstavi ne bi smelo da bude posledica toga što je to neko tako propisao nego, naravno, proizlazi iz umetničkog senzibiliteta, mišljenja i osećanja, a naročito iz potrage za načinom kojim će neka dramska materija najefikasnije da profunkcioniše. Kada se sve to tako sagleda, usuđujem se da priznam da su mi još draže nekadašnje brehtovske režije Bojana Stupice, iako su bile kritikovane kao suviše spektakularne, ili suviše operetske (kao da i kod samog Brehta ne postoji čak svesna replika na operetu), nego neke kasnije postavke, koje su pokušavale da budu pametne, a postajale su starmale. Opet se sećam Jovana Hristića i njegove izreke: Zašto naše pametne predstave moraju da budu dosadne, a naše zabavne predstave moraju da budu glupe?



HRONIKA MUZEJA I OGLEDI

# JOVAN STERIJA POPOVIĆ

1806-1856-2006

IZLOŽBA  
MUZEJA POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE  
(u GALERIJI SANU)

AUTORI: OLGA MARKOVIĆ  
KSENIJA RADULOVIĆ

AUTOR POSTAVKE: ARH. IVAN KUCINA

53



Gospodine predsedniče, poštovane dame i gospodo, uvaženi akademici, imam čast da otvorim ovu izložbu. Moj položaj je delikatan utoliko što je izložba posvećena nekome ko je nama, ljudima iz pozorišta, veoma blizak.

Svi mi imamo dedu. Možda neko ne poznaje svog dedu, možda ne zna za njega, ali on je sigurno postojao i kroz nas na poznat čudesan način pomoću gena i dalje traje. Mi ljudi iz srpskog pozorišta imamo i znamo svog dedu. On se zove Jovan Popović, ali ga mi, valjda iz milošte, nazivamo Sterija. Čudno ime, ne znam da se iko u srpskom rodu tako zove, ali našem dedi ovo ime odlično pristaje. Ono kao da obeležava čak i naš odnos prema njemu. Ima u tom imenu najviše gospodstva i jednostavne odmerenosti, ali i našeg ponosa što smo potomci ne-

kog ko je tako mudar, duhovit i brižno zamišljen nad onim što će tek biti, a što je u ovom trenutku stvarnost u kojoj smo se zatekli. I još nešto: naš deda je za života bio veoma plodan, ima on još mnogo potomaka, ali jedino mi, pozorišnici (kako nas je on nazivao), imamo isključivo pravo da ga smatramo svojim. Naročito zato što se s njim viđamo unazad vek i po i nešto više, i to gotovo svakodnevno, a ne samo kad mu se slavi rođendan ili daje pomen, što se događa prilično retko, tačnije, svakih pedeset godina.

Njegova ostavština, koju mi brižljivo i s poštovanjem čuvamo, ima neprolaznu vrednost i još je najbolje što imamo. Ona nam pomaže da iz generacije u generaciju proveravamo koliko možemo i koliko vredimo.

Izložba koju ćete videti možda je neobična za obeležavanje veka, ili veka i po nečijeg trajanja. Naši prijatelji, autorice izložbe Ksenija Radulović i Olga Marković i autor postavke Ivan Kucina, vođeni valjda idejom da govore kao svoji o svome, dopustili su sebi slobodu da o Steriji svedoče s nešto više emotivne pristrasnosti. Tako je izložba dobila na posebnosti koju moram ukraško objasniti. Kada uđete u prostor Galerije SANU, prvo ćete naići na skamije. Tu možete naučiti ili proučiti Sterijinu biografiju pomoću najnovijih sredstava za edukaciju. Ovaj način prezentacije ujedno ima i poruku da pozorišna publika koja hoće nešto da vidi mora prvo nešto i da nauči da bi znala o čemu je reč. Ne može biti publika svako ko zatisne sedište u pozorišnoj sali, nego je to onaj ko ima glavu i dušu spremnu za prijem mudrosti i lepote.

Idući dalje, srećete jednu vrstu butika, u kome su izloženi kostimi iz Sterijinih komedija. To liči pomalo na slavnu ulicu kojom smo stigli u ovu zgradu, a takođe znači da se mi iz pozorišta izlažemo i prodajemo u isto vreme, što nimalo nije sramno, jer svako prodaje ono što ima i od te prodaje živi. Neko prodaje svoj rad, neko pamet, neko telo, a neko dušu. Mi prodajemo samo plodove svoje umetnosti što, s obzirom na specifičnost te naše umetnosti, znači da po neki put prodajemo i sve ovo napred izneto.

Daljim hodom stići ćemo u deo izložbe gde će nas sačekati likovi iz Sterijinih komedija i drama. Tom prili-

kom možete se popeti na pozomice i tako pokušati da i sami, makar za trenutak, postanete glumci. Jer dobar gledalac je, u izvesnom smislu, i glumac, pošto tokom predstave predaje svoju energiju izvođačima na sceni.

I, najzad, ulazimo u ovaj prostor odakle vam se ja obraćam, a taj prostor je posvećen *Rodoljupcima*, kako Sterijinim koji nas okružuju sa zidova tako i ovim savremenim koji su među nama. Treba li da napomenem da je i ovo, takođe, jedna metafora o Sterijinoj svevremenosti i sveprisutnosti?

Nadam se da ćete nešto zanimljivo i saznati i da ćete se lepo zabaviti. Hvala vam.

DEJAN MIJĀČ

#### Napomena:

Govor s otvaranja izložbe Muzeja pozorišne umetnosti Srbije 5. decembra 2006. u Galeriji SANU.

# SAVRŠENI IBZENITA ILI SUŠTINA ŠOIZMA



U svetu sto godina od smrti Henrika Ibzena i sto pedeset godina od rođenja Džordža Bernarda Šoa, prošla godina (2006) je bila više nego prigodan povod da se podsetimo ne samo značajnog uticaja koji je Ibzen izvršio na viktorijansku kulturnu modernu kraja veka (*fin de siècle*) već i, daleko konkretnije, na svojevrsnu fenomen kreiranja tzv. *engleskog Ibzena*<sup>1</sup>.

Pretežno negativna konotacija prethodne sintagme uporište pronalazi kako u kritičkim napadima Klementa Skota tako i *re-evaluacijama* Rejmonda Vilijamsa i tezi da je „Ibzen, na nesreću, imao veoma mnogo branilaca, a da su se ibzenizam i ibzeniti pojavljivali svuda, ističući one elemente u Ibzenu koji su zapravo bili uzgredni... i na taj način doveli do usitnjavanja Ibzena”<sup>2</sup>. Ibzen o kome će ovde biti reči ne pripada svim tim ibzenitim – ni apolitičnom engleskom skandinavisti Edmundu Gos(iju), ni najmladjoj Marksовој čerki Eleonori Marks-Ejveling, pa čak ni liberalu u bekstvu od bilo kakvog oblika političkog ili kulturnog radikalizma, Vilijamu Arčeru – već samo prometejskom fabijancu Dž.B. Šou i njegovoj nadasve provokativnoj definiciji *ibzenizma*, koja, uistinu, zaslужuje ponovno vrednovanje i dostoјnu apologiju. S obzirom i na to da je u pitanju jedan od najplodonosnijih ali i najtemeljnije misinterpretiranih autora 20. veka, čije impozantno stvaralaštvo obuhvata drame, romane,

<sup>1</sup> „Eleanor Marx and Henrik Ibsen”, u: *Eleanor Marx (1855–1898): Life – Work – Contacts*, ed. John Stokes (Aldershot, Ashgate, 2000) 53–67.

<sup>2</sup> Rejmond Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, prev. Marta Frajnd (Beograd, Prosveta, 1979), 28–29.

muzičku i teatarsku kritiku, društvene komentare i političku teoriju (otuda i ne čudi da je on jedini dobitnik Nobelove nagrade za književnost koji je nagrađen i *Oskarom* Američke filmske akademije, kao scenarista *Pigmaliona*), ovaj esej će se ponajpre fokusirati na odnos Ibzen – Šo, a potom na samog Šoa: kritičara i prvog modernog dramatičara, koji je dramu, duboko omraženi literarni oblik njegovog vremena, pokušao da etabliра kao književni rod dostoјan publikovanja i pažnje, jednak bilo kom serioznom romanu.

Koliko je to uopšte bilo moguće, savršeno ilustruje sledeći citat: „Bestijalna, cinična, degutantna, otrovna, bolesna, delirantna, nepristojna, odurna, literarna crkotina (leš), nonsens!“ Nešto suptilnije sročeno: teško je reći da je ondašnja viktorijanska štampa gajila preterane simpatije prema *drami* a da se to ne protumači kao (zlo)namerni eufemizam.

Ništa manje skrupulozan tretman bio je rezervisan i za njene poklonike, bilo u vidu naslova kao „Ljubav ka pohoti i koketiranje s vulgarnošću“, ili komentara: „...97% gledalaca koji su otišli da vide *Aveti* su amoralne persone koje očekuje otkriće: razmatranje amoralnih tema a po njihovom ukusu u egzaktnoj je proporciji s njihovom amoralnošću... Neženstvene žene, žene lišene pola ...Psi trenirani da love poganstine<sup>3</sup> ...Feminizirani muškarci i muškobanjaste žene...Izvan okvira ove budalaste klike ne postoji ni trunka interesovanja za skandinavskog prevaranta, a još manje za pokvarenjakov celokupni opus“.<sup>4</sup>

Meta je bila Ibzenova drama *Aveti*. Godina 1891, a selekciju prethodnih citata (za ovu priliku fragmentarno pozajmljenih iz novinskih članaka) objedinio je u celosti Džordž Bernard Šo u *Suštini ibzenizma*, objavljenoj iste godine. Istorische revolucije u industriji, društvu, politici, nauci i ekonomiji devetnaestovekovne Engleske retko su



Mali Ejolf H Ibzena, Avenija Teatar, London 1896.

pratili značajniji događaji u oblasti britanskog teatra, sve do ovog trenutka. Protivno svim očekivanjima, Norvežanin, Škotlandanin, Holandanin i Irac, uzdrmali su utvrdenja viktorijanskih pravila, morala i idealja, krčeći beskompromisno put ka modernoj drami.

Ako je za utehu ostrvljanima, nijedan od problematične četvorice nije bio Englez; ni naznake, dakle, božnji da bi neko uopšte i mogao da okalja čast i vrlinu jedne od najstarijih evropskih monarhija. Ali, jedan od njih je bio previše blizu da bi utcha bila potpuna. Škotlandjanin Vilijam Arčer, vodeći pozorišni kritičar tog vremena, bio je prvi prevodilac Ibzenovih drama na engleski i prijatelj Bernarda Šoa, što je još tada trebalo pravilno protumačiti kao nedvosmisleno upozorenje: preporučuje se oprez! Izvedba Ibzenovog komada *Lutkina kuća* u Arčerovom prevodu skandalizovala je London 1890. godine, a heroina Nora, demonstrativnim činom odlaska (zatvorivši vrata sa treskom), „za sobom je srušila u pršinu celu viktorijansku porodičnu galeriju“<sup>5</sup>, zato što je,

<sup>3</sup> Izraz *muck-ferreting dog* prevodimo u duhu ondašnjeg vremena, premda bi adekvatniji prevod glasio: *psi trenirani da tragaju po izmetu* (a u savremnom slengu čitaj:govnima)!

<sup>4</sup> *The Works of Bernard Shaw* (London 1930–1938), tom XIX, 17.

<sup>5</sup> Rejmond Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, navedeno izdanje

*zaboga*, napustila muža i decu, ne bi li samo ispunila *puki hir* (ona još ima drskosti da to naziva *obavezom*) prema samoj sebi! Koliko se god to činilo i čitalo kao šokantno (a ne samo da se činilo i čitalo već se i gledalo), bila je to samo najava nadolazeće *pošasti*.

Šo je još iste godine, budući da je već slovio za priznatog muzičkog kritičara i socijalistu fabijanske prvenstvijenice, održao predavanje o Ibzenu u okviru letnjeg zasedanja fabijanskog društva. Svoje beleške je mudro pohranio za budućnost, ali je sreća htela da izvedbe Ibzenovih komada *Rosmersholm*, *Heda Gabler* i *Avti* privuku pažnju londonske publike već sledeće zime i proleća. Ako su prve dve odisale samo okrutnošću, tada su *Avti*, same po sebi a i činom zvanične inauguracione *Nezavisnog pozorišta* (*The Independent Theatre*), kojim je upravljao Holanđanin i *princ teatarskih entuzijasta* J.T.Grajn, predstavljaše, sudeći po kricima štampanskih medija, nešto nepojamno i neizrecivo. Ibzen se ovaj put daleko surovije obraćunao s onima koji su oštro kritikovali *Lutkinu kuću* i kao odgovor im na scenu poslao još *kondenzovaniji simbol nereda i pobune*<sup>6</sup>, junakinju čiji ponizni povratak mužu rezultira sveopštим razvratom: otkrićem postojanja vanbračne čerke, sinofilističara, bezmalo incesta i verovatne prostitucije. Oduševljen Ibzenovim nečuveno drskim odgovorom, Šo je prethodno napisano predavanje o njemu brzo proširio u ono što se danas čita kao *Suština ibzenizma*, a važi za klasičnu topos-referencu studija o Ibzenu.

Međutim, sudbina opštih mesta, opšte je i poznata: često ona sama postaju predmet opštег osporavanja. Eksperti, kada je o Ibzenu reč, Šou zameraju da preuvećuju ulogu Norvežanina kao radikalnog društvenog mislioca, a zanemaruje poetsku grandioznost Ibzena dramatičara. Medju naklonjenim kritičkim zapažanjima je i ono koje implicira da bi bilo uputnije da je Šo spor-

nom eseju dao adekvatniji naziv: *Suština šoizma*. Duhoti opaska davi se u sopstvenim sarkastičnim plićacima dok ište dubine.

Mnogi su pak skloni da prenebregnu činjenicu da Šo već na samom početku svog predavanja naglašava da njegova studija „nije kritički esej o poetskim leptotama Ibzena već samo ekspozicija ibzenizma”, koja služi kao „dokaz postojanja neskrivenе i savršeno zaokružene teze, karakteristične za Ibzenovo celokupno dotadašnje dramsko stvaralaštvo”<sup>7</sup>.

Mnogi su, takodje, skloni da previde da je Šovo ubedljivo nastojanje da nam pruži uvid u originalnost i svekoliku snagu Ibzena, moralnog vodje, nastalo kao reakcija na histerične napade štampe, rešene da sahrane *Avti* (sto je, uostalom, i nemoguće). Ako izuzmem Šoa, malo ko se od vrlih mu kolega viktorijanaca uopšte i usudio da pomene Ibzena u afirmativnom kontekstu.

Mnogi ibzenolozi često ignorisu čak i ono što je očigledno: postojanje neverovatne sličnosti izmedju Šoa i predmeta njihove ekspertize. Primera radi, Šovo drugonapisani roman *Iracionalni čvor/Irrational Knot* (mladalačka faza, 1880) i Ibzenove *Avti* (1881), sasvim različite po zapletu, krasu zaista neobična i mnogostruka podudarnost, kako u izboru tako i u nesvakidašnjem tretmanu tzv. *socijalnih tema*, imajući posebno u vidu dragocenu informaciju<sup>8</sup> da je u to vreme obojici stvaraštvu onog drugog bilo apsolutno nepoznato. I možda, kao najubedljiviji argument u korist ibzenita, mnogo govori i to da Šovo vidjenje Ibzenovog društvenog radikalizma neobično podseća na autorefleksiju koju sadrži Ibzenova privatna prepiska (upućena, između ostalih, i Hegelu), a u kojoj Norvežanin sebe permanentno smešta u kontekst društvene *avangarde*: „Stojim kao odvažan i vešt, no, ništa manje usamljen strelac predstraže i upravljam sopstvenom sudbinom. Samo

<sup>6</sup> Carroll Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America* (New York, Oxford University Press), 247.

<sup>7</sup> *The Works of Bernard Shaw* (London 1930–1938), tom XIX, 14.

<sup>8</sup> Charles A. Berst, “The Irrational Knot: the Art of Shaw as a Young Ibsenite,” *JEGP* 85:2 (1986), 222–48.

oni, saveznici budućnosti, jesu u pravu. Moja knjiga pripada budućnosti. U ovim vremenima, svako kreativno napisano delo trebalo bi da pomeri postojeće granice.”<sup>9</sup>

Gotovo istovetnim stavovima obiluju i njegovi komadi. Ilustracije radi, u *Neprijatelju naroda* (1882), dr Stokman je bezmalo Ibzenov dvojnik: „Celo naše građansko društvo počiva na kužnom zemljisu laži... glupaci čine porazno-zastršujuću većinu... Pravo imam ja i još malo njih, pojedini... godinama sam ostao usamljen – godinama sam morao sasvim sám da se borim za tu svoju misao i pisao sam, pisao... nama treba mladih, čilih zastavnika; novih prethodnika na svima predstrazama... koje su toliko daleko istaknute da čvrsta većina do njih još nije mogla stići – i tamo da se bore za istine koje su u svesti sveta još suviše mlađe... Mi, borci-graničari...ali, sada ču i ja naoštiti svoje pero u stilet i proburaziti ih; zamoći ga u otrov i žuč; mastionicom ču ciljati pravo u njihove lobanje.”<sup>10</sup>

Nakon Ajeti probudjeni gnev se etabliira kao norma Šoove recepcije Ibzena, a ta norma ujedno postaje suština *Suštine ibzenizma*: „Svaki korak progresa podrazumeva odricanje dužnosti, cepanje pravilnika... dužnost je primalno prokletstvo kojeg se moramo oslobođbiti i naći sebi spas.”<sup>11</sup>

Reformatori se, smatra Šo, moraju odreći dužnosti kao idola *statusa quo*. Dužnost prema teološkoj konstrukciji Boga ili društvenoj afirmaciji Njegovog autoriteta jednaka je ropstvu; dužnost svakog od nas trebalo bi da bude dužnost prema nama samima. Društveni progres počiva na hrabrosti i upornosti individualne volje (što je duša ili priroda svakog od nas) u potrazi za slobodom da samu sebe izrazi.

U Šoovoj interpretaciji moralni pioniri, poput Ibzena,

predstavljaju prirodu, tj. dušu čovečanstva, koje je sposobno da se razvija samo ako je spremno da se suoči s istinom, za razliku od kukavičjih duša koje skrivaju istinu, kao što je smrt ili seksualni nagon, ispod krinke beseda o besmrtnoj duši i bračnim konvencijama. Na prethodnim premisama Šo zapravo postulira tipično društvo koje broji 1.000 pripadnika: 700 od njih su filistari, 299 biće idealisti i samo jedan realista. Flegmatični filistari mire se sa sudbinom i prihvataju stvari kako su im predočene. Idealisti pak potiskuju teror od mogućne samospoznaje (istine o sopstvenim promašajima, ljudskoj prirodi, itd.), tako što ih maskiraju, da bi potom maske idolatrijski proklamovali u društvene ideale. Preostali realista, jedan u hiljadu, raskrinkava mrežu obmane i, budući da poseduje samopoštovanje i veru u nezavisnost volje, sukobljava se s *realitetima* i konsekventno biva izložen otvorenoj mržnji idealista. Baš kao i Ibzen, koji viktorijanski ideal ženstvene žene tendenciozno razobličava kao svojevrsni užas, idola pomoću koga društvo od žena zahteva da se dobrovoljno žrtvaju i prepuste proskribovanoj ulozi supruge i majke. Neophodna je emancipacija žena, izbavljenje iz ropskih stega, jer njihov put, podseća Šo, mora biti put moralnih pionira koji se „odriču dužnosti, gaze ideale, profanišu ono što je bilo sakralno i sanktifikuju ono što je bilo infamno”<sup>12</sup>.

Šo, nadalje, razmatra Ibzenove drame, od *Branda* (1866) do *Hede Gabler* (1890), akcentujući različite kritike idealizma u njima i zaključuje da ako moralnost zastupa aktualni ideal, Ibzen je nemoralan utoliko što nam pokazuje da je moralnost relativna kategorija u svetu različitih okolnosti i vizura, te da ne bi trebalo da je fiksirana zakonom, već razvijena u skladu s individualnom životnom voljom, izborom. Ne iznenaduje, dakle,

<sup>9</sup> Ibsen, *Letters and Speeches*, pried. Evert Springhorn (New York 1964), 202, 206, 214.

<sup>10</sup> Ibsen, *An Enemy of the People*, u: Henrik Ibzen, *The Complete Major Prose Works*, prev. Rolf Fjelde (New York 1978), 353–57, 383, uporeden i ukomplijovan sa nepotpunim prevodom Stevana Predića s nemačkog u: Henrik Ibzen, *Narodni neprijatelj* (Beograd, Prosveta, 1952), 100, 105, 139.

<sup>11</sup> *The Works of Bernard Shaw* (London 1930–1938), tom XIX, 20, 26.

<sup>12</sup> Isto, 45.

i to da ovakva Šoova relativizacija primenjena na konkretnom slučaju drame, postavlja više nego sofisticirane zahteve pred viktorijanske glumce, publiku i kritičare, zadojene melodramom i idealima.

Daleko ispred svog vremena, a ligama udaljen od lige kasnijih kritičara koji Ibzenovom dramskom stvaralaštvu daju prednost u odnosu na njegovu ulogu angažovanog društvenog mislioca, Bernard Šo zapaža da socijalna gledišta mogu vitalno da inspirišu dramsko stvaralaštvu i vice versa. Istoriski progres može da se podudara s idejama drama, ali su samo energije iskovane tim idejama, nezavisno od moguće istorijske podudarnosti, ono što drami može podariti dugovećnost (teza koja nam donekle pomaže da shvatimo zašto su Ibzenove socijalne drame i danas veoma popularne i radoigrane). Na ovom mestu bitno je rasvetliti da, koliko god to paradoksalno zvučalo, Šoova prvobitna fascinacija Ibzenom nema никакве veze s njegovim društvenim dramama, već s Ibzenovim ranim poetskim periodom, tačnije: javnim čitanjem komada *Per Gint*, koje je za prijatelja upriličio Vilijam Arčer, presudnim trenutkom kada je „magija velikog pesnika otvorila moje oči u blesku i ukazala na bitnost društvenog filozofa”<sup>13</sup>.

Nasuprot kritičarima-savremenicima, a anticipira-jući one zaista moderne koji dolaze, Šo se (kasnije, u devedesetim) divio Ibzenovim simboličkim i psihološkim komadima, i svom izdanju *Suštine ibzenizma* 1913. godine dodao nova poglavља posvećenja Ibzenovim dramskim novinama, apostrofirajući *diskusioni* – konverzacioni element u njegovom stvaralaštvu, napuštanje starih sceneških trikova u prilog nejasnih, dvoznačnih/dvosmislenih dramskih likova i okolnosti koje publiku dele i konfrontiraju i, konačno, Ibzenovo majstorsko kombinovanje umetnosti i duhovne spoznaje.

Tako je Šo sagledao, spoznao i dijagnostikovao suštinu predmeta njegove fascinacije mnogo veštije (stru-

čnije) od većine njegovih savremenika i mnogo ispravnije od kasnijih kritičara. Iako su Šoa njegova ekstrovertna priroda i komediografski talenat, na prvi pogled u kontrastu s Ibzenovim introvertnim dubinama, gonili da u tim dubinama pronadje i iskopa ono što mu je bilo najbliže, sličnost neortodoksnih moralnih ubedenja i socijalnih uvida je kopča koja ih definitivno spaja. Čak i ako nam se čini da je njihovo stvaralaštvu sasvim različito u smislu tona i poetike, ono se razvijalo u skladu s njihovom podudarnim afinitetima ka paradoksu, ironiji i alegoriji. U tom smislu, *Suština ibzenizma* sintetisala je suštinu obojice i predstavlja svojevrsnu kritičku preteču novih shvatanja, dubina i sloboda, koje će punopravno utemeljenje ubrzo pronaći u drami 20. veka.

Ibzen je, zašto ne reći i to, izvršio presudan uticaj na Šoa-autodidakta u prilično kasnoj fazi njegove edukacije. Sredinom osamdesetih godina 19. veka Šo je proveo godine u čitaonici *Britanskog muzeja* upijajući znanje iz najrazličitijih oblasti: društvenih nauka, umetnosti i filozofije, a uporedo je radio na pisanju čak pet romana i brojnih nepotpisanih muzičkih i literarnih prikaza. Vilijam Arčer ga je zapazio baš tamo, usred Šoovog paralelnog proučavanja Vagnerove orkestarske partiture za *Tristana i Izoldu* i Marksovog *Kapitala* (na francuskom). Ako ga je Wagner<sup>14</sup> impresionirao u estetskom, a Marks u ideološkom smislu, Ibzen će, tek kasnije, postati spona koja je konačno formirala estetsko-ideološko jedinstvo Šoove poetike, i to ne slučajno. Za razliku od duboko uvreženih aristotelovskih kanona koji nalažu da je radnja srce drame, Ibzen, konačno, uveren je Šo, nudi radikalno drugačiji model: umesto standardnog klimaksa nešto pre kraja poslednjeg čina, Ibzenovi junaci sede i razgovaraju. Sukob mišljenja zamejuje *fizički sukob* (šta god pod tim Šo podrazumeava, a može se tumačiti i kao „namerna idiosinkratska disforzija predmeta u pamphletske svrhe”<sup>15</sup>) dok se dramsko

<sup>13</sup> Isto, tom II, 22.

<sup>14</sup> O uticaju Vagnera na Šoa vidi: J.L.Wisenthal, “The Underside of Undershaft: A Wagnerian Motif in *Major Barbara*”, *Shaw Review* 15 (1972), 56–64.

<sup>15</sup> Vidi: Christopher Innes, *Modern British Drama: 1890–1990*, Cambridge 1992.

rešenje zapravo krije u ishodu diskusije. Upravo ovo skretanje, od akcije do konverzacije, koje Šo (provokativno, ali ne i sasvim tačno) otkriva u Ibzenovom radu, a identificuje s onim što je za njega definišući kvalitet nove, netradicionalne dramske forme, savršeno se podudara s fundamentalnim fabijanskim shvatanjem društvene promene. Nazvano po Fabiju(su) Kunklatoru (oklevalu), rimskom generalu koji je porazio Hanibalovu daleko nadmoćniju vojsku izbegavajući bitku, fabijansko društvo je nastojalo da reformiše društvo *iznutra*, podučavajući ga, odričući se revolucije ispoljene u nasilju. Transponovan u dramske okvire, pomenuti princip političke strategije intelektualnog ubedjivanja sličan<sup>16</sup> je raspletu drame putem dijaloga. Ibzen, na ovaj način, postaje prototip specifične forme fabijanskog teatra, a njegov uticaj – izričita osnova šoovske drame. Zapravo, *Suštinu ibzenizma* možemo tumačiti kao shematski nacrt za one elemente koji su suštastveno ponajviše šoovski u Šoovim dramama. Interna politička rasprava o fabijanskom principu uključena je kao glavna tema mnogih Šoovih komada: zablude idealizma bivaju ismejane i razvijane, kako u dramama *Oružje i ljudi* i *Davolov učenik* tako i u komadu *Sveta Jovana*. Moralna prioritetnost slobodne volje formira osnovu koncepta o natčoveku, često izražene projekcije u karakterizaciji Šoovih protagonisti. Davanje prvenstva dijalogu u odnosu na zaplet još je ključnije, što se ogleda u jedinstvenoj teatarskoj formi koju je Šo razvio – konverzacionoj drami!

U medjuvremenu Šovo predano usavršavanje preostalih talenata urodilo je plodom: produbilo je njegovu efektivnost u domenu javnog govorništva, a etabiralo jednog od najdarovitijih muzičkih kritičara u istoriji, što je doprinelo da se autor *Suštine ibzenizma* okrene dramskom pisanju. Medjutim, kritičar Šo je, paradoksalno, u Šou dramatičaru probudio *ambiguozne* kvalite: njegova nemilosrdna iskrenost izrođila je piscu sklonog dramskom relativizovanju, ironiji, protivrečnostima,

cirkularnostima i uslojavanju, ali ponajpre autora samodovoljnih predgovora: „Predgovore pišem kao što je Dražden to činio a studiozne rasprave kao Wagner, zato što ja to umem; i dao bih pola tuceta Šekspirovih drama za jedan njegov predgovor, koji je trebalo da napiše.”<sup>17</sup> Na ovu količinu arogancije, ne preostaje nam ništa drugo no da uzvratimo istom merom: a kako bi bilo da za pola tuceta Šoovih predgovora dobijemo još po koju dobru dramu? Iako u njegovom opusu postoje oni predgovori koji su briljanti, većinu krasiti jezgrovitost, ali mnogi i lutaju, da ne kažemo, „vise”. Dva su čak dupo duža od drama kojima prethode, a neki čak i tematski prevazilaze okvire drame, u otvoreno didaktičnoj nameri autora da nas šokira, kada npr. komparira istočnjačke i zapadnjačke varijante poligamije, problematizuje Darwinovu teoriju prirodne selekcije ili pak analizuje društvene okolnosti i na koji način one uzrokuju probleme junacima drama, probleme, koji, po definiciji, leže van granica njihove svesti i iskustva...

Možda za prilike ovog teksta, ekskluzivno osmišljeni termin amizantno-enervantan, najcelishodnije definiše (auto)refleksivni kvalitet brojnih kritičkih prikaza Bernarda Šoa, kvalitet, koji se često ili samo prepostavlja ili previdja. Vreme ga nije pregazilo. I danas se njegove kritike čitaju s uživanjem, osobito kada je reč o sposobnosti ekspresije, uspešnim fraznim obiteljima, retoričkim smenama, agresivnim verbalnim epizodama, ironijskim preokretima, iznenadnjenjima, preterivanjima i preuveličavanjima, smenama mikroskopskog i panoramskog, životpisnim metaforama, dalekosežnim aluzijama, uzlaznim klimaksima i hitrim antiklimaksima.

Zaodevene u ruhu ispravne procene, diskriminatornog ukusa i neiscrpne duhovitosti, one predstavljaju najraskošniji korpus engleske dramske kritike nezapamćenu još od pojave Vilijama Hazlita.

PERIŠA PERIŠIĆ

<sup>16</sup> Isto.

<sup>17</sup> *The Works of Bernard Shaw (London 1930–1938)* tom IX, 23–25.

# RUCOVIĆEVO DRUGO POZORIŠTE

BEOGRAD,  
1909. GODINE

**N**arodno pozorište u Beogradu dobilo je svoje alternativno pozorište krajem prve decenije dvadesetog veka. "Drugo pozorište" postalo je, bar prema beogradskoj štampi, opšteprihvaćeno ime za privatno pozorište Bogoboj Ručovića, koje je delovalo u Beogradu početkom 1909. godine u dve najpoznatije dvorane tadašnje srpske prestonice.

U vreme Bitifa gotovo svake godine dobijem želju da podsetim na događaje iz naše pozorišne prošlosti, koji su usred Beograda najavili potrebu da se birokratizovanom teatarskom sistemu pruži alternativa. I to u zdanju preko puta Narodnog pozorišta. Tome ima nešto manje od sto godina. Bio je to pokušaj srpske pozorišne avangarde, koja je imala oduševljene pristalice ali i žestoke protivnike, da svoje umetničke standarde približi evropskim uzorima. Zaključak ćemo lakše izvesti kada osvetlimo zbivanja koja imamo na umu. Na čelu tog smelog poduhvata bio je glumac Bogoboj Ručović, član Narodnog pozorišta u nekoliko navrata, koji se bavio i prevodenjem i pomalo režijom, a pripadao je intelektualnom nukleusu srpskog glumišta.

**U**radu na monografskim studijama posvećenim glumicama Veli Nigrinovoj, Sofiji Đorđević i Mariji Taborskoj, nailazila sam na Bogoboja Rucovića kao partnera ovim istaknutim dramskim prva-kinjama Narodnog pozorišta u Beogradu krajem devet-naestog i početkom dvadesetog veka. Zapitala sam se zašto je ovaj nestandardni glumac u punoj životnoj zrelosti napustio tada teško dostižno Narodno pozorište i odlučio da formira sopstveno, privatno pozorište, koje će, na izvestan način, uzdrmati srpski profesionalni teatar, ali i uticati na njegov skri umetnički preporod. To je nesumnjivo bio čin velike odvažnosti, ali i vere u pozorišne ideale savremene Evrope.

Kad god bih poželela da neku ličnost iz istorije srpskog pozorišta približim današnjim ljubiteljima ove umetnosti – pre svega, kao učesnika u stvaralačkoj genezi naše glume – bilo je neophodno da se kroz vremensku distancu uspostavi fluidna veza s ličnošću kojoj je namenjen istraživački postupak. Taj fluid bi često prerastao u neki oblik naklonosti, koja je služila kao štit da se nepravde prošlosti (suviše česte nažalost!) ne nametnu pokušaju objektivne retrospekcije. Naravno, takva sklonost nije mogla da nastane iz većinom oskudnih podataka; nju bi obično podstakao neki od obdarenih kritičara teatra, koji su dragocenu žišku uvili u krilatu reč, namenjenu očuvanju neugasivog ognja umetnosti.

**B**ogoboj Rucović pripada onim glumcima koji su bili izazov za svoje savremenike, a ništa manje ni za istoričare pozorišta. Radoznalost me pokreće i sada pri pokušaju da odgrnem zavesu nad jednim delom glumačke „avanture“ jednog od strasnih pionira modernog srpskog glumišta početkom prošlog veka. Istovremeno sam svesna da pokušaj obnove sećanja na Bogoboja Rucovića, posle briljantnog eseja njegovog dramaturga i kasnije upravnika u Narodnom pozorištu, Milana Grola, predstavlja svojevrsnu jeres. Istraživanja sam, stoga, usmerila na njegovo učešće u pozorišnom životu Beograda početkom 1909. godine izvan nacionalne matične scene, u nameri da Rucovićovo pozorište, ili takozvano „Drugo pozorište“, potpuno je osvetlim između afirmativnih i negatorskih prete-

rivanja, često uslovjenih stranačkom orientacijom novina i časopisa u kojima su pozorišni kritičari delali u prvoj dekadi dvadesetog veka. Podaci o tome su minimalni i često netačni.

**R**ucović je svoje delovanje u pozorištu razvijao u nekoliko pravaca. Počeo je kao glumac u putujućim pozorištima, uporedo se bavio prevodenjem pozorišnih komada, zahvaljujući temeljnom klasičnom obrazovanju i poznavanju italijanskog i nemačkog jezika (tih godina počeo je da uči francuski), pouzdanim književno-estetskim kriterijumom u pogledu izbora i iskustveno-scenskim u načinu prenošenja dramskih dela na srpski govorni jezik. Oprobao se i kao reditelj i umetnički rukovodilac sopstvene družine, koja je nekoliko meseci delovala kao alternativno pozorište u glavnom prestoničkom teatru, neposredno ukazujući na mnoge mane standardnog, okoštalog pozorišnog sistema. Za sve ove poduhvate Rucoviću nije nedostajalo ni obrazovanja, ni odvažnosti, ni vere u sopstvene mogućnosti kao angažovanog umetnika svog vremena, ni upornosti da istraže uprkos tradicionalističkom otporu, pretežno u svom staleškom krugu. Na razumevanje je najšao kod svojih istomišljenika u krugovima kultivisane publike, pre svega među omladinom, kako univerzitetском tako i radničkom. Njegov opori šarm pretvaran je u odbjnost u privlačnost, plenio je naglo i neočekivano, vezujući se za ljudе neobičnom kohezijom slobodnog intelekta i pasionirane nekonvencionalnosti. Za razliku od Dobrice Milutinovića, mladog idola akademskih romantičara u prvoj deceniji dvadesetog veka, Bogoboj Rucović je bio prototip savremenog realističkog glumca. Poznato je, međutim, da ovaj tip glumaca, i sa stanovišta „zvanične“ istorije pozorišta, najčešće zauzima manje istaknuto mesto od „velikih akademaca“!

Citaocu dugujemo sažeti osvrt na život i rad Bogoboja Rucovića do trenutka kada se sa svojom trupom pojavio u srpskoj prestonici početkom prošlog veka. Roden je kao sin sveštenika, prote Gavrila, u Budvi 2. aprila 1869. godine.<sup>2</sup> U Kotoru je završio gimnaziju, započeo studije prava u Beču, a potom, izbegavši služenje vojnog roka, neko vreme živeo i radio na Cetinju. Posle



Majka Bogoboja Rucovića  
Marija

dolaska u Beograd upisao se na Pravni fakultet, ali magija teatra privlači ovog nemirnog idealistu, i na drugoj godini studija, 1892, ulazi u putujuće pozorište Nikole Simića. Uskoro se pridružio niškom pozorištu „Sindelić”, gde je, kao istaknuti član, proveo četiri godine (1893–1896) u stalnom pokretu. Kritičar „Glasnika niške trgovачke omladine” zapazio je da se ovaj glumac izdvaja ne samo među niškim već i beogradskim i stranim glumcima koje je gledao na najvećim scenama van zemlje. „Odlikovao se simpatičnom pojavom”, beleži on, „osobito gipkošću i okretnošću u radnji, inteligencijom, psihičkom moći potpunog uživljavanja u svaku svoju ulogu. Tim preimcućstvima svrstavao se među velike

umetnike ljubimce niške publike – i svaki onaj koji ima ukusa za modernu glumu, odvajajući strogo galeriji dopadljiva prenemaganja bezdarnih lakrdijaša i patetične deklamacije monologa i dijaloga, monotonih i drvenastih deklamatora od pravog i istinskog glumačkog talenta, prosto mora ga voleti.”<sup>3</sup>

Boravak u niškom pozorištu stimulativno je delovao na njegov razvoj, pre svega veliki broj uloga koje je odradio na ovoj sceni tumačeći lirske i dramske junake, obesne ili rapsusne mladiće, vodviljske tipove svih vrsta, razmetljivce, intrigante i cinike. Iz tog vremena je i njegova ženidba s uspešnom glumicom Katicom Popović. Rucović je, zajedno sa suprugom, 1897. angažovan za člana Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta u Beogradu. Svoje mesto u ovom pozorištu osvaja prvim paženijim ulogama: poručnika Rajfa, Maksima Crnojevića i Hlestakova. Početkom 1898. godine uputio je pismo Petru Radovanoviću, članu „Sindelića”, gde opisuje teškoće u privikavanju na život i rad u stalnom pozorištu jer, kako piše, iz života punog raznolikosti „predoh u neki pun monotonije i drugarske neiskrenošt. Ali sam se već navikao, jer sam svoj život uredio lepim čitanjem, slabim prevođenjem i još slabijim pisanjem! Vidiš da sam skroman?” Dalje u pismu s ponosom navodi knjige pisaca koje je kupio: Šilera, Getea, Hajnea, Lesinga, Molijera, komplet dela Šekspira, nekoliko aktuelnih komada na nemačkom jeziku; između ostalog, *Memoare* Karla Goldonija, *Francusku dramu* Maretića, celokupna Berneova dela i mnogo komada biblioteke Reclams i Vollks.<sup>4</sup>

Dalji status Bogoboja Rucovića u Narodnom pozorištu u Beogradu može se pratiti preko Pozorišnih godišnjaka, od sezone 1899/1900, kada postaje redovni član, i između 1900. i 1904, kada stiče rang stalnog člana. U Godišnjaku za sezonu 1905/6. nema imena Rucovića, da bi početkom sledeće sezone opet bio angažovan. Uskoro je ponovo istupio iz svoje matične kuće, da bi između 1906. i 1909. gostovao u putujućim pozorištima i formirao sopstvenu trupu. Od 1900. do početka 1906. godine na sceni Narodnog pozorišta odigrao je veliki broj uloga, oko sto pe-

deset<sup>5</sup>, među kojima su najznačajnije izvedene u režiji Milorada Gavrilovića. Iz ovoga mnoštva pomenuće po hronologiji izvođenja njegovo učešće u sledećim komadima: Sardua (*Razvedimo se, Fedora, Otadžbina, Dora, Ćića Samuilo*), Aleksandra Dime Sina (*Gospoda sa kamelijama, Gospodin Alfons, Klodova žena, Fransina, Kneginja od Bagdada, Patnja jedne žene*), Rakšanjina (*Nastup*), Sigligetija (*Radnička pobuna*), Šekspira (*Mletački trgovac, Mnogo vike ni za što, Hamlet, Ričard Treći, Vesele žene vindzorske*), Turgenjeva (*O tudem hlebu*), Alfonsa Dodea (*Fromon i Risler*), Balzaka (*Merkade*), Pola Merisa (*Devedeset treća – uloga Robespjera*), Šilera (*Vilhelm Tell*), Gustava Frajtaga (*Novinari*), Ežena Brijea (*Zakon*), Žorža Onea (*Ljubav i ponos, Livničar*), Sudermana (*Sodom, Frichen i Čast*), Ibzena (*Gabrijel Borkman, Averi, Stubovi društva*), Albrehta Brahfogla (*Narcis*), Hauptmana (*Kiridžija Henšeł*), Feličea Kavalotija (*Jadni Pjero*), Molijera (*Žorž Danden*), Enrika Butija (*Lucifer*), Henrika Sjenkjevića (*Ko je kriv?*), Maksima Gorkog (*Na dnu – uloga Barona*) i Mjasnickog (*Čikina kuća*). U ovom plodnom šestogodišnjem periodu Rucović je odigrao i brojne uloge u dramskim komadima srpskih, hrvatskih i slovenačkih pisaca, kao što su, između ostalih: Milan Šenoa (*Sveta laž*), Sremac i Brzak (*Ivkova slava*), Sterija Popović (*Zla žena*), Miloš Cvetić (*Nemanja*), Vojislav Ilić (*Pesnik*), Ljubinko Petrović (*Devajačka kletva*), Veselinović i Brzak (*Didi*), Branislav Nušić (*Pučina, Običan čovek, Tako je moralo biti*), Ivo Vojnović (*Allons enfants!, Psihe*), Đura Jakšić (*Jelisaveta, Seoba Srbalja*) i Zofka Kveder (*Ljubav*). U ovom periodu na scenu Narodnog pozorišta postavljeno je osam pozorišnih komada u prevodu Bogoboj Rucovića. To su: *Sluga dvaju gospodara* (1899) i *Mirandolina* (1904) Karla Goldonija, zatim drame – *Tako ti je to u svetu, dete moje* Đacinta Galine (1899), *Kao lišće Đuzepea Đakoze* (1902), *Toska* Viktorijena Sardua (1904), *Dete Hermana Hejermansa* (1904), *Jadni Pjero* Feličea Kavalotija (1905), *Lucifer* Enrika Butija (1905), dok je komad *Pir poruge Sema Benelija* izведен 1911. godine.<sup>6</sup>

Posle sedam plodnih i uspešnih sezona provedenih u Narodnom pozorištu, Rucović je, nezadovoljan kulturnom politikom, napustio ovu uglednu kuću, da bi izme-



O tac Bogoboj Rucovića  
Gavrilo

đu 1906. i 1909. formirao sopstvenu trupu kao putujuće pozorište. Njegovo najznačajnije uporište, kome se često vraćao, bio je grad Šabac, gde je postojala razvijena pozorišna tradicija. Dolazak Rucovića u Beograd među prvima je najavio list „Politika“. Već 19. januara 1909. objavljen je članak pod naslovom *Rucović u Beogradu*: „Naš poznati glumac Bogoboj Rucović, nekadašnja nada našega pozorišta i jedan od najuglednijih stubova njegovih, došao je u Beograd sa svojom trupom, da priredi nekoliko predstava. On će za sada dati tri predstave u dvorani Kolarčevoj, i to: u utorki, 20. januara, prikazivaće se *Gradanska smrt* od Paola Đako-

metija, u kojem komadu Rucović ne igra, doduše, naslovnu ulogu, ali igra glavnog junaka Korada. To je jedna od njegovih tvorevina posle izlaska iz Narodnog pozorišta. U sredu, 21. januara, davaće se *Kneginja od Bagdada*, komedija Aleksandra Dime Sina; a u četvrtak *Mučeništvo jedne žene*, od Žirardena i Dime Sina.<sup>7</sup> Pisac članka izražava žaljenje što je Rucović tako blizu Narodnog pozorišta, a zbog činovničkih obzira opet neće postati njegov član. Na kraju on savetuje: da u pozorištu treba voditi računa samo o pozorištu i njegovoj umetnosti a ne o činovničkom redu i „subordinaciji“<sup>7</sup>. Vest o tom događaju objavljena je i u listu „Zvono“, koji će ubuduće redovno donositi obaveštenja o ovom pozorištu i repertoar po danima, što će omogućiti da se stekne potpuniji uvid u njegov rad<sup>8</sup>. Hroničar „Beogradskih novina“ preporučuje trupu Bogoboja Rucovića beogradskoj publici, nagoveštavajući priyatno zadovoljstvo da gledaju jednog glumca kakav je bio na pozornici Narodnog pozorišta.<sup>9</sup>

Podršku ovom gostovanju pružio je i saradnik „Pravde“: „Od dva-tri dana naovamo u Beogradu se nalazi našoj pozorišnoj publici poznati i od nje cenjeni glumac B. Rucović sa svojom trupom. On daje predstave u sali 'Kolarca' i publika koja je prisutvovala dvema prvim predstavama: *Gradanska smrt* i *Mučeništvo jedne žene*, imala je prilike da uživa u zaista umetničkoj igri Rucovićevoj i njegove male ali veoma solidne trupe. Rucović je, kao što rekoh, poznat našoj publici kao umetnik-glumac i ma gde se on pojavi da igra, publika nalazi u njegovoj igri ono uživanje koje može da pruži samo umetnik-glumac. Ovom prilikom mogli su prijatelji glumačke umetnosti konstatovati da je Olga Ilićka, za ovo dve tri godine od kako smo je mi Beogradani izgubili iz vida, od odlične šansonetkinje postala vrlo dobra dramska glumica koja raspolaže za to potrebnim temperamentom i koja u svojoj igri ispoljuje veliku savesnost i volju prema pozivu kojem se odala. Prijatno iznenaduje gledaoca pojava i igra glumca Bekovića. Pored veoma prijatnog i zgodnog organa (glasa), ovaj glumac raspolaže i velikom dozom temperamenta i ta okolnost: što on vrlo dobro ume da vlada i svojim glasom i svojim temperamentom, čini

njegovu igru veoma simpatičnom i to u tolikoj meri u kojoj mi to odavno nismo videli među mladim glumcima u našem Narodnom pozorištu“. Ovaj prikaz se završava kritikom uprave Narodnog pozorišta koja ne zna ni šta će ni gde će sa dobrim glumačkim snagama, dok ovom malom družinom uspešno upravlja jedan veliki glumac.<sup>10</sup>

Prvim predstavama Rucovićevog pozorišta u sali kod 'Kolarca' punu pažnju posvetile su „Beogradske novine“, „Zvono“ i „Politika“. Publika je Rucovića prvi put viđela u ulozi Korada u Đakometijevoj drami *Gradanska smrt* i njegov nastup je ocenjen kao vrlo uspešan. Istu reakciju izazvala je uloga bankara Dimona u Diminom komadu *Mučeništvo jedne žene*, a najveće zadovoljstvo pružio je publici tumačenjem Osvalda u Ibzenovoj drami *Avti*. „Sva tri večera puna sala oduševljene publike činila je priyatnu impresiju“, beleži hroničar „Beogradskih novina“, „posle svakoga čina Rucović je eklatantnim aplauzom više puta pozivan i izazivan. Otmena, elegantna publika i dobra predstava otvorile su umetničke večeri, kakve 'Kolarac' skoro nije imao. U subotu će Rucović prikazivati Vilija u Sudermanovoj drami *Sodom*. Umetnička kreacija Rucovićevog Vilija našoj publici je vrlo dobro poznata. U nedelju posle podne ponoviće Đakometijevu dramu *Gradanska smrt* po faktičkome zahtevu velikog dela otmene publike; a za utorak 27. ov. m. Rucović se potrudio i sa trupom vrlo dobro spremio poznatu Sarduovu i Nažakovu komediju *Razvedimo se (Siprijena)*, u kojoj će glavnu ličnost Deprinela prikazivati glavni reditelj B. Rucović radi uspomene i sećanja na svoju staru dobro uigranu rolu još u Narodnome pozorištu. Stalno i ogromno posećivanje naše prave pozorišne publike i suviše je jasan dokaz da smo stekli dobre predstave i to kod 'Kolarca'.<sup>11</sup> Saradnik „Zvona“, posle izvedenih predstava u sali 'Kolarca', zapazio je, da se naš veliki glumac Rucović, od kako je izašao iz Narodnog pozorišta, još više usavršio u svojoj umetnosti, te su uloge Korada, Dimona i Osvalda umetničke tvorevine koje se sada, nažalost, ne mogu videti na pozornici kraljevskog pozorišta. Otuda je sala 'Kolarac' sve tri večeri bila prepuna „najotmenijeg beogradskog sveta“. Među članovima Rucovićeve trupe ističe, u

prvom redu, glumicu Olgu Ilić, koja je nekad u Narodnom pozorištu sa uspehom tumačila uloge Ofelije u *Hamletu* i Klarice u *Egmontu*. Od ostalih članova istaknuti su glumci Beković, Dinić i Jovanović.<sup>12</sup> Izvođenjem šest premijera i jednom reprizom završen je ciklus od sedam predstava prikazanih u dvorani 'Kolarac'.<sup>13</sup> To su dela Đakometija, Dime Sina, Sardua, Ibzena i Sudermana.

Tokom februara trupa Bogoboja Rucovića prelazi u salu na Bulevaru, te će ovo pozorište svoje pozorišne liste ubuduće štampati pod nazivom „Pozorište na Bulevaru”.<sup>14</sup> Između 11. i 15. februara kao dnevne i večernje predstave izvedene su sledeće drame i komedije: Čast Hermana Sudermana, *Gospodin Alfons, Gospoda sa kamelijama i Mučeništvo jedne žene Aleksandra* Dime Sina, kao i popularni komad *Rat u miru* Mozera i Šentana. U listu „Zvono”, pored repertoara po danima objavljen je plakat za predstave *Mučeništvo jedne žene i Rat u miru* za nedelju 15. februara 1909., kao dnevna predstava broj 3 i večernja broj 20, pod naslovom „Pozorište na Bulevaru”.<sup>15</sup> Kao glavni reditelj naveden je Bogoboj Rucović. Dnevna predstava počinjala u dva i po, a večernja u osam i po časova. Cene mesta danju su u prvom redu jedan dinar, parter 0,60 dinara, a uveče je prvi red (pet redova stolova) dva dinara, a drugi red jedan i po dinar (studenti u pola cene drugog reda). Uloge Rucovića i Olge Ilić štampane su masnim slovima (Henri Dimon i Rajflingen; Matilda i Ilka Etveš). Od ostalih glumaca u predstavi učestvuju Miodrag Beković, Stanko Kolašinac, Mika Petrović, Damjanović, Dinić, Radivojević, Radošević i glumice Beković, Jovanović, Kolašinac i Petrović. Posebno je istaknuto izvođenje Sudermanove drame *Čast*. Uloge Roberta i grafa Trasta igrali su Rucović i Gavrilović. Publika je s oduševljenjem pozdravila umetnike. Tom prilikom Rucović je Gavriloviću predao venac sa natpisom „Svom jedinom pravom reditelju, umetniku Gavriloviću”, a on je dobio venac od Gavrilovića sa posvetom „Umetniku Rucoviću”. „I tako Beograd, posle poduzeg vremena”, beleži hroničar „Beogradskih novina”, „srećnim okolnostima spoji dva nesrećnim okolnostima razdvojena umetnika. Posle groznoga preživanja,

i opšte učmalosti u narod. pozorištu, probudi se pozorište iz letargičnoga sna – na bulevaru. Beograd je spojio umetnike i sada sa zadovoljstvom prati njine umetnosti”.<sup>16</sup> Kritičar „Zvona” ističe stalani uspeh ove „simpatične pozorišne družine”, naglašavajući značaj gostovanja u komadu Čast penzionisanog reditelja Narodnog pozorišta Milorada Gavrilovića. Smatra da se ovakve predstave sada ne mogu videti na pozornici Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta, dok se na „Bulevaru” izvode najmodernije drame. „Ono što nije mogla naći u Narodnom pozorištu, koje ima tako ogromnu subvenciju od države i opštine, publika je sa prijatnim zadovoljstvom našla u ovome malenom ali solidnom ‘Pozorištu na Bulevaru’.” Upućene su pohvale publici koja je svoj ukus dokazala masovnim odzivom na predstave Rucovićeve družine. Poseban značaj daje se postavci nove drame Enrika Butija *Kraj jednog idealja* koja je izvedena 20. februara kao novitet. Ovaj komad preveo je s italijanskog i režirao Rucović. Rola inženjera Alexandra bila je poverena Miloradu Gavriloviću kao gostu.<sup>17</sup>

O daljim Rucovićevim planovima može se saznati nešto više iz napisa objavljenog u „Politici” o „Drugom pozorištu”. Naglašena je težnja da repertoar pozorišta bude literarno savremen i što moderniji, te je objavljena namera da se Beogradu predstavi nekoliko novih komada koji pripadaju vrhu evropske dramaturgije. To su drame *Rozmersholm* Henrika Ibzena, *Đokonda*<sup>18</sup> Gabrijela D'Anuncija, *Veseo život – žalosna smrt* Don Hose Ečegaraja, *Bog novca (Heroj)* Klariše Tartufari, *Živeo život* Hermana Sudermana, *Saloma* Oskara Vajlda i još nekoliko drugih.<sup>19</sup> U „Zvonom“ se kao predstojeći noviteti pominju *Rozmersholm*, *Đokonda*, *Veseo život – žalosna smrt* i *Živeo život*. Najavljeni su reprise komada koji su tokom devetnaestog veka izvedeni u Narodnom pozorištu u Beogradu, kao što su *Fransina i Deniza* Dime Sina (obe u Gavrilovićevoj režiji), *Lažne dobričine (Poštenjac)* Barijera i Kapandija, *Stubovi društva* Ibzena i *Fedora* Sardua. Krajem februara u ovom pozorištu biće izveden veoma popularan komad *Mali lord F. Dž. Barneta*, takođe iz repertoara Narodnog pozorišta 1905. godine, u kojem su glavne uloge tumačili Milorad Gavrilović (Graf

Derinkur), Bogoboj Rucović (Dik) i Olga Ilić (Sedrik Erel). Sličnu privlačnost za posetioce ovog pozorišta imale su drame *Don Cezar od Bazana*, u kojoj je Rucović bio izvrstan nosilac naslovne uloge, *Gospoda sa kamelijama*. Dime Sina s Olgom Ilić kao Margaritom Gotje, Gavrilovićem u ulozi Armana Divala i Rucovićem kao Gastonom Rijeom, kao i *Fransina*, gde je naslovnu ulogu imala Olga Ilić sa Rucovićem i Gavrilovićem kao partnerima. Prateći izvedene predstave u Rucovićevom pozorištu krajem februara „Beogradske novine“ ističu izuzetan uspeh komada *Gospoda sa kamelijama* i *Fransina*. Često u dvorani „Bulevara“ nije bilo mesta za sve posetioce koji su želeli da gledaju svoje omiljene glumce.<sup>20</sup> Tokom februara 1909. bilo je mogućno ustanoviti repertoar Rucovićevog pozorišta tek od jedanaestog do dvadeset devetog februara, takoreći iz dana u dan. Na osnovu tih podataka izvedeno je osamnaest predstava, poneke su

Bogoboj Rucović kao Žorž od Bulena,  
*Buridanov Magarac*



reprizirane dva, tri i četiri puta. Izvedeni komadi su najvećim delom bili osvedočena dramska dela pretežno savremenih autora, te je publika ovom pozorištu hrlila s velikim entuzijazmom.

**I**z marta 1909. od prvog do trideset prvog, utvrdili smo izvođenje petnaest predstava, što ne znači da njihov broj nije bio veći. Pored *Malog lorda*, koji se često predstavlja, tu su komadi *Ona je luda* Žozefa Melvila (ulogu Lorda Harleja igra Gavrilović), *Poslanik iz Bombinjaka* Aleksandra Bisona (Rucović igra Pinta, a Gavrilović Grofa Rajmonda Santederu) i *Aveti Ibzena*, s Rucovićem kao Osvaldom Alvingom i Olgom Ilić kao Jelenom Alving. Tom ciklusu pripada i komedija Dime Sina *Klodova žena*, s Rucovićem u ulozi Kantanjaka, Gavrilovićem kao Klodom Runelom i Olgom Ilić kao Cezarinom. Tu je i popularna komedija Ežena Labiša *Florentinski šešir*, u kojoj Rucović igra Fadinera.<sup>21</sup> Posebnu pažnju novine posvećuju drami *Kin* Aleksandra Dime Oca, s Miloradom Gavrilovićem u naslovnoj ulozi, Rucovićem u ulozi Pistola i Olgom Ilić kao igračicom Kefeldovom. Ovaj komad je prethodno izvođen na sceni Narodnog pozorišta 1901. u režiji Gavrilovića, s Južinom u naslovnoj ulozi. Komad je ponovljen više puta. Štampa je nagovestila da će na premijeri biti skup beogradske elite, uz brojno učešće univerzitetske omladine. Na predstavi su zabeležene velike ovacije Miloradu Gavriloviću. Pokušaj obnove *Kina* na sceni Narodnog pozorišta sa Ljubom Stanojevićem u naslovnoj ulozi, pretrpeo je fijasko.<sup>22</sup> Tokom marta izvedena je premijera Raula Tošea *Jedinstven muž* sa dve reprize, i Rucovićem i Olgom Ilić, tumačima glavnih rola. Krajem marta ponovo je prikazana omiljena komedija *Rat u miru*.<sup>23</sup> U drami Hosea Ečegaraja *Ludost ili poštenje* Rucović je igrao Eduarda, Gavrilović Don Lorenca da Vendanja, a Olga Ilić Andelu. Tokom Velike nedelje sala kod „Bulevara“ ustupljena je „Rojal bioskop pozorištu“ za projekciju kolorisanih slika o životu, rođenju i vaskrsenju Isusa Hrista iz pet delova i pedeset pet promena.<sup>24</sup>

U aprilu Rucovićeve pozorište izvelo je šesnaest predstava, među kojima nekoliko novih komada. Premijerno je izvedena komedija *Never lišće Mozera i Šentana*, sa dve reprize.<sup>25</sup> Drama Hermana Sudermana *Živeo*

život postavljena je prvi put na ovoj sceni 5. aprila. I ovoga puta Rucović, Gavrilović i Olga Ilić igraju glavne uloge.<sup>26</sup> Nešto opširniji prikaz ovog komada objavio je pozorišni kritičar „Politike” Jefta Ugrićić: „U Drugom Pozorištu davao se nov komad *Da živi život!*, drama u pet činova od poznatog nemačkog dramatičara Hermanna Sudermana. Ovo malo pozorište latilo se teškoga posla, da ovu prilično suhoparnu dramu Sudermanovu iznese na srpsku pozornicu; kažemo teškoga posla stoga, što nije moglo biti izgleda na lak uspeh. Do lakog uspeha nije ova drama došla ni na domu svome (komad je prvi put izведен u Berlinu pre sedam godina a mišljenje kritike bilo je podeljeno), gde je bila kolikotliko kod kuće, a kako li bi na nj’ mogla računati kod nas, gde ljudi ne ubijaju sami sebe u interesu stranke, nego pre ubijaju interes strankine u svoju korist... Drugo Pozorište je priredilo sa velikim staranjem ovaj novitet jamačno da bi nam pokazalo koliko ozbiljno shvata svoj posao kad ne preza od ovakvih preduzeća, ne računajući samo na pazar”.<sup>27</sup>

**S**ledila je velika najava za premijeru Šekspirove drame *Hamlet* za koju su, kako piše hroničar „Beogradskih novina”, napravljeni potpuno novi i bogati kostimi i dekoracije, te su i ulaznice za ovu predstavu bile nezнатно povишene. Rucović je režirao *Hamleta* i igrao naslovnu ulogu. Prethodni izvođači ovog čuvenog dramskog lika u Narodnom pozorištu pre Rucovića (1904) bili su Miloš Cvetić (1894), Ljubomir Stanojević (1889) i Andrija Fijan (1881).<sup>28</sup> Premijera *Hamleta* bila je izvedena u „Pozorištu na Bulevaru” u subotu 11. aprila 1909, a potom i u nedelju i ponедељак. Skroman prikaz ovog izvođenja dugujemo hroničaru „Zvona”, koji beleži: „Oba večera predstava je izvedena jedinstvenom preciznošću i u skladu kakav je danas nemoguћno videti na pozornici Srpskog Kraljevskog Pozorišta. Režija je bila za Beograd nova i puna originalnosti. G. Rucović koji je Hamleta ranije igrao u Narodnom Pozorištu izveo je tu tešku ulogu i u svome pozorištu vrlo dobro. Rucovićev Hamlet je proizvod duboke studije i velike glumačke rutine.”<sup>29</sup> Dobro su ocenjeni Miodrag Beković kao Laert i Olga Ilić kao Ofelijia. Posetoci su se odazvali u velikom broju „najotme-

nijih predstavnika”. Iako je ovaj klasični komad odstupao od Rucovićevog opredeljenja za moderni repertoar, nesumnjivo je bio podsticajan izazov za njegove intelektualne ambicije, kao i za publiku koja je želela da vidi savremeniju verziju *Hamleta*, bližu vremenu u kom se izvodi. Predstava je, po svemu sudeći, bila nešto drugo, nešto novo, te je to izazvalo reakcije predstavnika tradicionalnih shvatanja.<sup>30</sup>

**D**o završetka rada Drugog pozorišta, krajem aprila, na Bulevaru je prvi put izvedeno još nekoliko novih komada. Tu je komedija *Kinematograf* Blumentala i Kadelburga (21. i 22), koja je igrana u pozorištu „Sindelić” 1905, Zatim *Neverni Tom* Hajnriha Laubea (23) i još jedna komedija pod nazivom *Dvoboj* Henrika Lavdana (24. i 25). Ovom nizu premijernih izvođenja pridružuje se popularna drama *Čovek s gvozdenom obrazinom* Furnijera i Majera (26), koja na sceni Narodnog pozorišta živi još od 1881. godine. Iako je očigledno da se gostovanje Rucovićevog pozorišta u Beogradu bliži kraju najavljuje se priprema novih komada, među kojima su: *Atentat Kapisa i Dekajavea*, *Đokonda D’Anuncija*, *Sreća u kutu Sudermana*, *Heroj Tartufarija*, *Dve škole Lavdana*, *Stari Hajdelberg* Vilhelma Majer Ferstera i *Majske kokice* Ežena Brijea.<sup>31</sup> Posle ovoga, prekida se hronika o Rucovićevom pozorištu u listu „Zvono”. Kao poslednja, oproštajna predstava u „Pozorištu na Bulevaru” izabrana je često izvedena drama *Sodom* Hermana Sudermana (28), u kojoj učestvuju svi članovi Rucovićeve trupe, a on sam tumači jednu od svojih najznačajnijih uloga, Vilija Janikova, koju će ponovo igrati u novom angažmanu u Narodnom pozorištu krajem 1909. godine.<sup>32</sup> Povodom prvog izvođenja ovog komada, izvedenog u Narodnom pozorištu marta 1902, objavljen je prikaz u novosadskom časopisu „Pozorište”, iz kojeg saznajemo nešto više o interpretaciji uloge i kako je kritičar ocenio scenske karakteristike glumca. On piše da je Rucović kao nosilac komada imao dve važne osobine – prirodnost i studiju. „To je savestan glumac, a u isto vreme i umetnik. Njegovo dobro shvatanje i izvođenje, drugim rečima: njegova inteligencija i vaspitanje tako lepo i sigurno svetle u svima rolama”<sup>33</sup> Navedeni kvaliteti učinili su ulogu

Vilija Janikova jednom od ključnih u repertoaru ovog glumca. Ovim je završeno gostovanje Rucovićeve trupe u Beogradu, koja je pomalo izazovno nazivana „Drugo pozorište“. Na scenama Kolarca i Bulevara, od dvadesetog januara do dvadeset osmog aprila 1909, prikazano je više od trideset komada visoke dramske vrednosti i izvedeno više od šezdeset predstava – gotovo svakodnevno. Povratak Milorada Gavrilovića u Narodno pozorište i odlazak Olge Ilić iz ansambla doprineli su osipanju trupe. Zato u Šapcu nije ponovljen uspeh zabeležen u Beogradu.<sup>34</sup>

**O**d trideset jednog pozorišnog ostvarenja najveći broj činili su pozorišni komadi koji su izvedeni na sceni Narodnog pozorišta tokom devetnaestog veka, a u kojima je u poslednjoj deceniji uzeo učešća i mladi Rucović. Tu je grupa od sedamnaest dramskih dela, pretežno komedija, kao što su: *Lažne dobričine* Barijera i Kapandija, *Mali lord* Barneta, *Kin Dime Oca*, *Gospoda sa kamelijama*, *Fransina* i *Deniza Dime Sina*, *Don Cezar od Bazana* Dimanuara i Denerija, *Gradanska smrt* Đakometija, *Ludost ili poštenje* Ečegaraja, *Florentinski šešir* Labiša, *Ona je luda* Melvila, *Rat u miru* Mozera i Šentana, *Razvedimo se* (*Siprijena*) i *Fedora* Sardua, Čast Sudermana, Čovek s gvozdenom obrazinom Furnijea i Majera Ferstera i *Hamlet* Šekspira. U drugoj grupi su komadi izvedeni u Narodnom pozorištu početkom dvadesetog veka, kao što su: *Poslanik iz Bombinjaka* (*Bambinjona*) Bisona, *Mučeništvo jedne žene*, *Gospodin Alfons i Klodova žena* Dime Sina, *Aveti* Ibzena i *Sodom* Sudermana. Najviše impresionira osam novih komada koji su u ovom kratkom periodu prikazani na sceni „Bulevara“. Među njima su: *Kinematograf Blumentala* i *Kadelburga*, *Kraj jednog ideal* Butija, *Kneginja od Bagdada* Dime Sina, *Dvoboj* Anri Valdana, *Neverni Toma Hajnriha* Laubea, *Neven lišće* Mozera i Šentana, *Ziveo život* Sudermana, *Jedinstven muž* Tošea. U dve najave u štampi pominje se desetina komada koji su očigledno bili vrlo ambiciozno zamišljeni ali su ostali neizvedeni. Tu su, kao što smo već pominjali: *Majske kokice* Brijea, *Saloma Vajlda*, *Veseo život*, *žalosna smrt* Ečegaraja, *Stubovi društva* Ibzena, *Dve škole* i *Atentat* Kapija, *Star Hajdelberg* Majera Ferstera, *Sreća u*

*kutu* Sudermana i *Heroj (Bog novca)* Tartufarija. Iz analize odigranog repertoara može se zaključiti da su pretežno izvedena dela savremenih dramskih pisaca, najčešće francuskih, i da je, pored popularnih komedija, bilo ozbiljnijih dramskih dela, najčešće moralne, psihološke i socijalne sadržine. Pored pomenutih pisaca, istaknuto mesto zauzimali su pisci nemačke književnosti, u prvom redu Suderman, zatim Ibzen, kao i nezaobilazni Šekspir. Okosnicu ovog repertoara činio je glumački trio Bogoboj Rucović, Milorad Gavrilović i Olga Ilić. Kao glavni reditelj Rucović je režirao većinu ovih komada, uz pomoć Gavrilovića koji je neke od ovih dela prvi put postavio u Narodnom pozorištu u Beogradu. Taj repertoar je publika zavolela, ali za postavke modernih dela u Narodnom pozorištu nedostajali su glumci tipa Rucovića i tumači ženskih uloga, poput Sofije–Coce Đorđević, koja je umrla 1908. godine. Kada se ovaj repertoar preselio na „Bulevar“, obrazovana publika je nedvosmisleno podržala „Drugo pozorište“.

**P**ošto je o delovanju Rucovićevog pozorišta sačuvan štampani otisak samo jednog plakata, teško je ustanoviti koji su glumci sačinjavali njegovu trupu. Oni su poticali iz mnogih putujućih pozorišta u Srbiji i beogradskog Narodnog pozorišta. Pošlo nam je za rukom da utvrđimo oko šesnaest članova ansambla, izuzev protagonista, deset muških i pet ženskih. To su glumci: Miodrag Beković Sluka, Dimitrije Ginić, Damnjanović, Nikola Dinić, Pera Jovanović, Stanko Kolašinac, Mihajlo Petrović Klipa, Radivojević, Radošević i Dragutin Žabarac. Od glumica: Roksanda Luković-Beković, Mila Bogdanović, Ljubica Jovanović, Jelena Kolašinac i Petrovićka.

Uloge Bogoboja Rucovića tokom delovanja njegove trupe u Beogradu moguće je utvrditi samo na osnovu novinskih najava komada izvedenih u ovom pozorištu. To su: *Jovan od Huni* (*Kneginja od Bagdada*), *Dik* (*Mali lord*), *Pistolo* (*Kin*), *Gaston Rije* i *Arman Dival* (*Gospoda sa kamelijama*), *Lisjen* od *Liverola* (*Fransina*), *Don Cezar od Bazana*, *Korado* (*Gradanska smrt*), *Eduardo* (*Ludost ili poštenje*), *Fadiner* (*Florentinski šešir*), *Rajf Rajflingen* (*Rat u miru*), *Deprinel* (*Razvedimo se*), *Robert Hajnek* (*Čast*), *Hamlet*, *Pint* (*Poslanik iz Bombinjaka*), *Henri*

Dimon (*Mučeništvo jedne žene*), Kantanjak (*Klodova žena*), Osvald Alving (*Aveti*), Vili Janíkov (*Sodom*) i Čovek s gvozdenom obrazinom (*Čovek s gvozdenom obrazinom*). Mnoge naslovne uloge, pored Rucovića, tumačio je Milorad Gavrilović kao gost. Olga Ilić je bila nezamenljiv partner obojici i popularni tumač junačinja u francuskim dramama i gradanskim komedijama. Iz Rucovićeve trupe od mlađih glumaca najzapaženiju ulogu u pozorišnom životu Beograda do Prvog svetskog rata imao je mladi i talentovani Miodrag Beković, koji je ubrzo angažovan za člana Narodnog pozorišta.

Najveći odjek u pamćenju njegovih savremenika imale su Rucovićeve kreacije Rajfa Rajflingena, Osvalda i Hamleta. Uloga poručnika Rajfa je već na sceni Narodnog pozorišta predstavljala značajan korak ka scenskom usponu ovog glumca, pa je ostao nezaboravan u pamćenju publike. „Mi, koji smo ga gledali u ovoj ulozi, zažalićemo dok smo živi što u to doba nije bilo fotografisanja. A kako je tek igrao! Uloga je pružala široko polje za eksponiranje, a Rucović je u njoj dao jednu od najfinijih komičnih figura”, seća se mлада Zora Zlatković, istaknuta glumica Narodnog pozorišta u godinama između dva svetska rata.<sup>35</sup> Dugogodišnji ugledni pozorišni kritičar lista „Pravda”, Dušan Krunić, takođe je u mladim danima gledao Rucovića kao poručnika Rajfa u komediji *Rat u miru*, u kojoj je bio „prefinjeno i neodoljivo komičan”. Krunić beleži da je Rucović „bio jedan od najveličanstvenijih glumaca koji su ikada prosanjali svoj glumski san na beogradskoj pozornici. Išao sam za njim kao omadijan, i sve sam na njemu obožavao: od njegova promuklog i prodrtог glasa i dubokih bora na njegovom licu, pa sve do načina na koji je nosio svoj štap. Bogoboj Rucović bio je univerzalan glumac u najbukvalnijem smislu: istinski, veliki komedijen u značenju čuvene formule Luja Žuvea.”<sup>36</sup> Krunić je ostao zadivljen i njegovim tumačenjem Osvalda „u stravičnom i nezaboravnom stilu”, koji se nesumnjivo oslanjao na uticaj naturalizma u dramskoj književnosti i pozorištu. Zora Zlatković je ostavila i zapis o Rucovićevom tumačenju uloge Osvalda, koju je igrao i kada se vratio u Narodno pozorište krajem 1909. godine. Ocenjuje da je to bila jedna od njegovih najmar-

kantijih uloga u kojoj je diskretno nagovestio sukcesivno napredovanje bolesti, ističući upečatljivu scenu umiranja. Verovalo se da je to bio rezultat neposrednih konsultacija sa lekarima. „Svi mi mlađi dolazili smo na svaku predstavu *Aveti* samo da bismo videli tu majstorsku smrt, koja je ostavljala svet u gledalištu bezaha. Frenetičan aplauz nastao je tek posle duže pauze. Poručnik Rajf i Osvald kakav kontrast! Te dve uloge bile bi dovoljne da obeleže umetnika velikog elasticiteta.”<sup>37</sup> Dve godine kasnije u ulozi Osvalda u Narodnom pozorištu u Beogradu gostovao je poznati hrvatski glumac Ivo Rajić. Bilo je očigledno da su njihova tumačenja bila različita, pa recenzent zaključuje da bi bilo vrlo teško odlučiti koji je Osvald bolji, Rajićev ili Rucovićev, jer odražavaju različita umetnička shvatanja.<sup>38</sup>

Olga Ilić





B. Руцович

Bogoboj Rucović

**O**ulozi Hamleta imamo posredne impresije Zore Zlatković, vezane za Rucovićev debi u ovoj ulozi u Narodnom pozorištu 1904: „U *Hamletu* ga nisam gledala, ali su glumci pričali da je i tu dao novu, interesantnu kreaciju. Ni na jednom mestu nije vikao, a u sceni sa duhom, očajan, pada pred njega i grli mu noge ali tako da se vidi da ih ne obuhvata, dok mu se samo čini da ih je obrglio. Međutim to su bile fine scene koje nisu našle odjeka u tadašnjoj publici, naviknutoj da u Šekspiru doživi velika uzbudjenja, ali da joj ih glumci akcentuju povиšenim tonom.“<sup>39</sup> Krunić, očeviđac, zabeležio je da je Rucović igrao Hamleta sa „renesansnom otmenoшću“. Još jedan od neposrednih svedoka bio je i Dušan Životić, kasnije uspešan upravnik privatnog pozorišta, koji je takođe zabeležio svoja sećanja o Rucovićevom pozorištu u Beogradu 1909. Kao

nezaboravnu ističe postavku Hamleta. „Oni koji su gledali predstave na 'Bulevaru' do smrti neće zaboraviti komade u kojima je igralo trio, Milorad Gavrilović, Olga Ilić i Rucović. To je bio trijumf. I dok je Narodno pozorište odlaskom Milorada Gavrilovića i Rucovića preživljavalo tešku krizu, dотле je 'Bulevar' svako veče bio sjajno posećen“, piše Životić.<sup>40</sup> Vojislav Jovanović Marambo, kritičar „Malog žurnala“, u osrvtu na izvođenje *Hamleta* u Narodnom pozorištu u Beogradu 1904. preciznije od drugih objašnjava Rucovićev prilaz ovom liku, kao „rezultat jakog duševnog potresa na bolesnu, nervoznu i melanholičnu prirodu,“ pa je to „nervozni Hamlet, pravi mučenik, pa mora da ima jedan nadduh da izdrži tolike udarce i da najzad osveti kralja oca“. Naglašena je marljiva studija i posebno istaknuta njezina scena s Ofelijom.<sup>41</sup>

**M**nogi poznavaoци Rucovićevih dramskih kreacija zapažali su kontrast između njegovih predispozicija i ostvarenih rezultata na sceni, poglavito u savremenom repertoaru. Prema Zori Zlatković, po svojoj fizičkoj konstituciji on je predstavljao „antipod“ kandidatu za glumca. „Srednjeg rasta, strahovito mršav – kada je imao dvadeset devet godina ličio je na starca – sa ispalim jagodicama, sav izboran, sa огромним mesnatim nosom, skoro kao u Sirana, sa ustima od uha do uha, sa grubom bubuljičavom kožom na licu i sasvim promuklim glasom.“<sup>42</sup> Na njegovo formiranje kao glumca veliki uticaj imao je njegov višegodišnji boravak u putujućim družinama; za tih pet godina on je neprekidno dopunjavao svoje obrazovanje prateći pozorišnu literaturu i strane pozorišne časopise. Upoznat s aktuelnim događanjima u evropskom teatru, on je došao do sopstvenog metoda rada na ulogama, zasnovanog na novom prilazu dramskom tekstu, temeljnoj studiji i originalnoj kreaciji. Predstave njegove trupe u Šapcu, prema sećanju Zore Zlatković, bile su izvedene sa profesionalnom ozbiljnošću i autoritetom „velikog umetnika“. „Tu sam gledala Rucovića da igra čitave scene okrenut leđima publici, da namešta pozornicu kao da četvrti zid ne postoji, videla sam da u scena Armana Divala – rola koja je isuviše daleko od njega – gde sve bolove izražava bez vikanja i ridanja, sa

izrazom teške utučenosti i gotovo šapatom. Ta njegova trupa uživala je takvu reputaciju da je velika zagrebačka glumica Strocijeva toga leta gostovala kod njega.<sup>43</sup> Po mišljenju autora nekrologa Bogoboju Rucoviću u „Srpskom književnom glasniku“ 1912, on je bio od onih glumaca koji grade ulogu u kojoj studija ostaje nevidljiva i u čijem kreiranju u najvećoj meri učestvuje intelekt, jednom rečju bio je od onih glumaca „koji ne uzimaju masku sa scene za svoje lice već na pozornicu donose sebe.“<sup>44</sup> Objašnjavajući Rucovićev prodor među najistaknutije dramske umetnike svoga doba, pesnik Dragutin J. Ilić u nekrologu objavljenom u „Brankovom kolu“ 1912. istakao je njegovu inteligenciju, bistrinu, duhovitost i vrednoću i da je radom i kulturom ostavio iza sebe mnoge od naših prvih glumaca. Po njegovom mišljenju Rucovićev repertoar „spada u najteže zadatke iz modernih dramskih problema“: „Originalan u shvatanju i protivnik svih formalnosti u životu kao i tradicije, on je uneo mnogo modernizma među naše mlađe glumce koji su ga bez izuzetka svi voleli i poštivali.“<sup>45</sup> Neke od njegovih režija ocenjuju se kao primer otmetnosti i ukusa.

**G**odina 1909. bila je po mnogo čemu presudna za Bogoboja Rucovića. To je godina trijumfa njegovog pozorišta u Beogradu. To je istovremeno i godina kada se posle niza nemirnih lutanja vraća u okrilje vodećeg prestoničkog teatra. Posle prekida rada Rucovićeve pozorišne družine u Beogradu, kratkotrajnog boravka u Šapcu i gostovanja u drugim gradovima Srbije, počeli su pregovori o njegovom povratku u Narodno pozorište. O tome pišu dnevni listovi, a pozorišni godišnjaci pedantno registruju kretanje u službi. Iz „Politike“ početkom avgusta 1909. saznajemo da je u izgledu angažovanje Rucovića, „predašnjeg omiljenog člana i sadašnjeg popularnog direktora poznate pozorišne družine. Prvi su koraci na tom poslu već učinjeni, a pravi prijatelji našega pozorišta će se, bez sumnje, radovati, ako oni i odvedu želenomu cilju.“<sup>46</sup> Isti list takođe najavljuje da će se posle nekoliko godina Rucović pojaviti kao Rajflingen a potom u ulogama Don Cezara od Bazana i Markiza Poze u Šilerovom *Don Karlosu*, a igraće i u novim komadima Šniclera *Drugarica*

**Позориште на „Булевару“.**  
главни РЕДИТЕЉ **Богобој Руцовић.**  
Представа 19. Дневна 3

**Недеља, 15. фебруара 1909.**  
**МУЧЕНИШТВО ЈЕДНЕ ЖЕНЕ**  
Комад у 3 чина од А. Даме Сина и Е. Жирардена. Превод с француског

#### ЛИЦА:

Ханри Димон . . . . .	г. Руцовић
Матилда . . . . .	г-ђа Олга
Жанета . . . . .	г-ђа Бековић
Г-ђа Ларсө . . . . .	г-ђа Јовановић
Алаврез . . . . .	г. Бековић
Жап, собар . . . . .	г. Колашинић
Догађа се у Паризу.	

**ЦЕНА МЕСТА:** I ред: 1. д.; II р. 0.60 д  
Почетак у 2 и по по подне.

Представа 20. Вечерња 17.

#### РАТ У МИРУ

Комедија у 5 чин. од Мозера и Шемтана. Превео П. Ј. Мостић.

#### ЛИЦА:

Хајндорф . . . . .	г. Колашинић
Матилда . . . . .	г-ђа Јовановић
Илка Етвеш . . . . .	г-ђа Олга
Хенкел . . . . .	г. Петровић
Амалија . . . . .	г-ђа Колашинић
Елза . . . . .	г-џа Петровић
Хофмајстер, ап. . . . .	г. Ђамиљановић
Генерал Соненфелс	г. Гвишић
Курт Фолгей . . . . .	г. Бековић
Рајф Рајфлинген	г. Руцовић
Фрауц, посливи . . . . .	г. Радивојевић
Мартин, момак . . . . .	г. Радошевић
Ана, куварица . . . . .	г-ђа Петровић
Роза, собарица . . . . .	г-ђа Бековић

**ЦЕНА МЕСТА:** I ред (пет редова столова) 2 дин; II ред 1.50 дин. (Студенти у пола цене II ред.).  
Почетак у 8 и по сати у вече.

i *Ašikovanje* sa Marijom Taborskom. Na osnovu ostvarenih uspeha u ranijim režijama, nova uprava je uskoro poverila Rucoviću da pokaže svoje rediteljske sposobnosti u postavkama drama *Aveti* i *Ašikovanje*.<sup>47</sup>

Istovremeno se vodi odlučujuća prepiska na relaciji Rucović – Gavrilović – Grol, kako o budućem statusu Rucovića tako i o predstojećoj repertoarskoj politici Narodnog pozorišta. Presudnu ulogu u angažovanju Bogoboja Rucovića za člana Narodnog pozorišta imao je dolazak Milana Grola na položaj upravnika te kuće i naimenovanje Milorada Gavrilovića za glavnog reditelja. Ova prepiska urodila je plodom. Iz „Letopisa“ Pozorišnog godišnjaka za 1909/1911. može se saznati o ponovnom postavljenju ovog „bivšeg“ člana (4. avgusta 1909). Krajem sledeće sezone usledila je ostavka (30. aprila 1910), a 10. septembra 1910. vraćen je na dužnost u Narodno pozorište u Beogradu.<sup>48</sup> Kritikujući stranačke uticaje na kulturu Srbije tih godina, u listu „Pravda“ objavljen je članak koji implicira da je za upravnika pozorišta došao Milan Grol, a za glavnog reditelja vraćen Milorad Gavrilović, kao istaknuti predstavnici Samostalne stranke.<sup>49</sup>

**N**avedenim dogadjajima prethodilo je pismo Milorada Gavrilovića upućeno Bogoboju Rucoviću u Šabac 19. jula 1909. Ovaj dragoceni dokument navešću u celini: „Dragi Rucoviću, u pozorištu su, kao što znate, stvari izmenjene. Čini mi se da je za rehabilitaciju vašega položaja sada najpogodnija prilika. Možda nikada neće, po opštem mišljenju, nastupiti pogodniji momenat u kome bi se toliko poklapali interesi pozorišta sa vašom, na prvom mestu umetničkom budućnošću, a posle i sa vašim ličnim i privatnim interesima. Vi znate koliko ja volim i pozorište i sve one kojima je pravo mesto u našoj jedinoj umetničkoj kući. Rezultat toga je ovo moje pismo. Ja sam sa Grolom o vama već govorio. On je istoga mišljenja i uveren sam da će učiniti sve što do njega bude stajalo da vam omogući ulazak u kuću i pristojnu egzistenciju, koja će, ja se nadam, biti embrio i vašim markantnim umetničkim uspesima i karijeri u najskorijim danima. Naravno računajući na vašu energiju koji vi u rad unosite. Javite se Grolu odmah službeno. Najbolje bi bilo da što pre dodete na dan dva, ali što pre. Od momenta zavisi mnogo.“<sup>50</sup>

Rucović je poslušao Gavrilovića i dva dana kasnije je iz Šapca uputio opširno pismo Milanu Grolu, izražavajući radost zbog njegovog postavljenja za upravnika Narodnog pozorišta. Navešću nekoliko pasusa koji govore, između ostalog, o njegovoj želji da svoje stavove i iskustva u rukovodenju pozorištem prenese mladom, perspektivnom rukovodiocu velike pozorišne kuće: „U interesu naše raskomadane umetnosti“, piše Rucović, „podrivenе neznanjem nepozvanih upravljačа i sebičnošćу glumaca, ne bih želeo ništa više nego da sada Vi ostvarite i u delo privedete one ideje koje ste isticali onda kada niste bili na tom položaju, nego kad ste kao običan posmatrač šibali s pravom sve ono što u toj kući ne valja. Budite uvereni, gospodine Grole, to ćete samo tako moći ako se budete oslobodili svih uticaja sa

Milorad Gavrilović





Rucović u vodvilju, 1906.

strane. Mislim štetnih uticaja – pa dolazili oni od strane publike – a naročito ako dolaze od strane glumaca. Vi ste dovoljno pošten čovek, a već ste prilično dugo vremena bili u toj kući, da ćete lako raspozнати pametan savet od onoga sebičnog. Neka Vam je disciplina više svega. Ne obzirite se na javnost. U dužnosti neka su Vam svi podjednaki, pa bio to prvi reditelj ili poslednji rekviziter. Samo na taj način moći ćete stići autoriteta. Doduše, biće Vam u početku poprilično teško, jer je autoriteta u Narodnom pozorištu nestalo davno. Nestalo ga je krivicom pretpostavljenih, koji su bili pod štetnim uticajem glumaca, i krivicom neobrazovanih elemenata koji da su slušali svoje srce ne bi nikada postali glumci. – Vašim autoritetom moći ćete povratiti i rediteljski autoritet – kad ga oni sami nisu umeli stići. Budite uvereni, gospodine upravnice, da je autoritet u pozorištu stečen sa pravom i savesnošću glavna stvar, upravo *conditio sine qua non!* Mladi ste, znate, razumete, puni ste

poleta i vi ćete uspeti!“<sup>51</sup> Na kraju pisma izražava „nameru“ da se vrati u Narodno pozorište, nadajući se povoljnim uslovima. Napominje da u angažman, ako Uprava tako odluči, može ući tek posle 15. oktobra, pošto ima zakazano gostovanje sa svojom trupom u Zaječaru. Tokom jeseni 1911. Rucović je pripremio nove uloge kao što su: Jurij Platonovič Grombicki u komadu *Bitanga Potapenka*, markiz Ložre u komadu *Lutke Pjera Volfa* i Oceploc u komadu *Genijalni slikar* Tristana Bernara. Najveću pažnju privukla je interpretacija glavnog junaka Žorža de Bulena u modernoj francuskoj komediji *Buridanov magarac De Flera i Kajavea*.<sup>52</sup> Pored Rucovića, velike pohvale upućene su i njegovoj partnerki Mariji Taborskoj. Kritičar „Pijemonta“ s oduševljenjem zaključuje da je beogradska pozornica toga dana „predstavljala pravu evropsku pozornicu.“<sup>53</sup>

Dozvolite mi da u ovaj rad unesem i neku lirsку notu. Rucovićeva poslednja partnerka na sceni Narodnog pozorišta i poslednja ljubav u njegovom kratkom životu bila je Marija Taborska. Evo nekoliko redova iz mog priloga o ovoj glumici, objavljenog u novosadskom časopisu „Scena“ 1970. godine: „U trenutku kada govorimo o Mariji Taborskoj, kao da naziremo konture umetnice i žene koja je prve korake na beogradskoj sceni ispunila ljubavlju prema pozorištu i ljubavlju prema ovom velikom glumcu, prototipu avangardnog glumca u današnjem smislu reči – u danima kada je, kako bi to rekao Vojnović, zla sudbina slamala drskog boema. Sa lirizmom i vernošću junakinja koje je tumačila, suprotno od koketa, žena mudrica i samosvesnih dama, ona je sa najlepšom ljudskom toplinom podelila sa njim dane mučenja... Umerena, lirska priroda, racionalna samo po obrazovanju, prihvatala je mangupski izazov čoveka koji je uvek bio svoj, osoben, originalan i privlačan i kad se skrije iza maske Maksima Crnojevića.“<sup>54</sup>

Uspehe u profesionalnom radu i kratkotrajno spokojstvo u ličnom životu uzdrmala je bolest, kojoj ovaj iscrpljeni pozorišni pregalac nije uspeo da se odupre. Rucovićeva smrt 1.aprila 1912. godine nije predstavljala iznenadenje, ali je ožalostila čitav Beograd pre gotovo jednog stoljeća. „Njegovom pogrebu, kao i pogrebu Đure Jakšića, prisustvovao je cvet Beograda“, beleže njego-

vi savremenici. Na dan Rucovićeve smrti, saznavši za nju, Marija Taborska nije mogla da igra te večeri. Predstava je otkazana. U Životićevom pozorištu, gde je tada igrala Olga Ilić, sudbonosna Rucovićeva ljubav u godinama njegovog samostalnog delovanja, kada je na dan predstave saopšteno da je „veliki umetnik Bogoboj Rucović umro u Beogradu”, predstava je prekinuta, a Olga je ležala bolesna petnaest dana.<sup>55</sup> Njegov odlazak pratiли su mnogobrojni dnevni listovi i književni časopisi tadašnje Srbije i zemalja u okruženju. O širokoj popularnosti i ugledu koji je uživao u kulturnoj javnosti svedoče nekrolozi objavljeni u novinama „Politika”, „Borba”, „Štampa”, „Večernje novosti”, „Trgovinski glasnik”, „Mali žurnal”, „Tribuna”, „Proljeće”, „Srbobran”, „Dubrovnik”, „Slovenski jug” i časopisima „Srpski književni glasnik”, „Zvezda”, „Brankovo kolo”, „Talija almanah” i „Pozorišni godišnjak”.<sup>56</sup>

Rucovićeve finale na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu i njegov rad od kraja 1909. do početka 1912. godine predstavljaju posebno poglavje u njegovoj biografiji. Ovom prilikom ne mogu ulaziti dublje u događaje u kojima se polet glume i mučno posrtanje prerano oronulog organizma, poput plime i oseke smanjuju u borbi za opstanak, pre svega na sceni.

Posle četrdeset tri godine života i dvadeset godina intenzivnog pozorišnog bivstvovanja, Bogoboj Rucović je među prvima poneo naziv **umetnika**, demonstrirajući ovaj ideal kroz sve svoje poduhvate. „Drugo pozorište” je Beogradanim ponudilo slobodnu umetničku alternativu tradicionalnom teatru, u kojem su stranački razdori i neodgovarajući ljudi u upravi ponekad dovodili do stagnacije i nerazumevanja, u rediteljskoj i glumačkoj interpretaciji aktuelnog, realističkog koncepta dramske književnosti.

OLGA MILANOVIĆ

## Fusnote

1 Dobrica Milutinović je poslužio i za poređenje sa Rucovićevim naslednikom, takođe izuzetnim dramskim umetnikom modernog tipa koji je delovao u Narodnom pozorištu u Beogradu između dva svetska rata, Aleksandrom Zlatkovićem. To me je podsetilo na jedan slučajni razgovor, bolje reći kratki susret sa hrvatskim rediteljem dr Brankom Gavelom, koji je, kao što je poznato, tridesetih godina prošlog veka imao zapažen uspeh u Beogradu. Razgovor je voden u Zagrebu, za vreme istraživačkog rada u tadašnjem Arhivu i Muzeju Hrvatskog narodnog kazališta. Pošto sam predstavljena kao kustos beogradskog Pozorišnog muzeja, dr Gavela je smatrao za potrebno da nešto kaže o beogradskim glumcima koje je poznavao i sa kojima je radio. Njegov „monolog” odnosio se na Dobrica Milutinovića, iznoseći njegove vrline, ali i nedostatke; i na glumca Aleksandra Zlatkovića, koga je, sa stanovišta „modernog teatra”, smatrao izuzetnim, na svoj način „velikim” i za pozorišnu umetnost značajnim, s obzirom na vreme u kojem je delovao. Zlatković je nastavio putem koji je nagovestio Rucović.

2 Na osnovu podataka upisanih u prepis Izvoda knjige venčanih niške Saborne crkve sa Katicom Popović, glumicom, 4. oktobra 1893. godine. U Pomeniku o tridesetogodišnjici Kraljevskog srpskog narodnog pozorišta u Beogradu iz 1899. navodi se datum rođenja Bogoboja Rucovića, 21. mart 1869, po starom kalendaru.

3 Niško pozorište, (O glumcima), „Glasnik niške trgovачke omladine”, br. 6, str. 1.

4 Pismo Bogoboja Rucovića Pedera (Petru Radovanoviću), Beograd, 28.02.1898, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, A/P - 196. (lbr. 14.432).

5 Reč je o ulogama koje se mogu verifikovati kroz sporadično očuvane pozorišne liste u zbirci MPUS-a.

6 Na sceni Rucovićevog pozorišta postavljen je još jedan komad Butija u njegovom prevodu (*Kraj jednog idealja*). Goldonijeva *Mirandolina* izvedena je na sceni Narodnog pozorišta između dva rata u režiji Rakitina, takođe u Rucovićevom prevodu (1930).

7 Rucović u Beogradu, „Politika”, 1909, br. 1799 (19.01).

8 Branino pozorište, „Zvono”, II/1909, br. 20, str. 3 (20.01).

9 Pozorišna hronika, Bogoboj Rucović, „Beogradske novine”, 20.01.1909.

10 Rucović u Beogradu, „Pravda”, 6/1909, br. 22, str. 3 (22.01).

11 Pozorišna hronika, Rucovićev pozorište, „Beogradske novine”, 24.01.1909.

12 Rucovićeva trupa, „Zvono”, 1909, br. 24, str. 3; Rucovićev pozorište, „Politika”, 1909, br. 1804, str. 3 (24.01).

13 Zgrada Ilike Kolarca – Kolarčeva pivnica završena je 1858. godine na uglu današnjeg Trga Republike i Makedonske broj 1. Restoran je krajem devetnaestog veka uzeo u zakup Đorđe Vajfert i izvršio velike prepravke i renoviranja. U delu baštne izgradjena je velika sala, tada najveća u Beogradu. Unutrašnju dekoraciju u nacionalnom stilu izveo je slikar Dragutin Inkostri. Tu su se održavali koncerti i gostovanja, zimi u sali, a leti u bašti (dr Divna Đurić-Zamolo. Hoteli i kafane devetnaestog veka u Beogradu, Muzej grada Beograda, Beograd, 1998).

14 Hotel „Bulevar” sagrađen je između 1867. i 1875. godine na uglu današnjih ulica Makedonske i Braće Jugovića. Podigao ga je Đorđe

Pašona, bogati Cincarin iz Makedonije. Posed je kupio Vandel Toma 1906. i zaveštao ga Srpskom trgovackom udruženju. Sala (na mestu današnjeg bioskopa „Balkan“) izgrađena je posle 1880. Tu je 1899. otvoreno Prvo srpsko vodviljsko humoristično-satirično pozorište Brane Cvetkovića pod imenom „Orfeum“ (dr Divna Đurić-Zamolo, Hoteli i kafane devetnaestog veka u Beogradu, Muzej grada Beograda, Beograd 1998). U ovoj sali je krajem 1909. godine započela rad Opera Žarka Savića. Njen opis nalazimo u tekstu posvećenom ovom novom beogradskom pozorištu. „Sala je kao unutrašnji prostor predstavljalja uspelo arhitektonsko ostvarenje, ali se za sada ne zna ko je njen projektant. O njenoj unutrašnjoj opremi nema bližih podataka, osim što su poznati neki detalji iz vremena njene adaptacije za operu. Sala je tada imala devetnaest velikih ogledala, uz koja su kao dekor bili postavljeni svećnici i lampioni“ (P. Tomić, Opera na Bulevaru, „Politika“, 3.09.1967).

15 Repertoar Rucovićevog pozorišta, „Zvono“, 2/1909, br. 42, str. 3.

16 Pozorišna hronika, Čast, pozorišna igra u četiri čina od H.Sudermana, „Beogradske novine“ 1909, br. 43 (12.02).

17 Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 49, str. 3 (18.02); br. 51, str. 3 (20.02).

Kraj jednog idealna, „Politika“, 1909, br. 1831, str. 3 (20.02).

18 Ova drama izvodena je 1906. godine u Smihovskom pozorištu u Pragu. Ulogu Silvije Tetano koju je D'Anuncio napisao za Eleonoru Duze igrala je Marija Taborska za vreme angažmana u Ljubljani 1906/7. godine.

19 Drugo pozorište, „Politika“, 1909, br. 1833, str. 3 (22.02).

20 Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 52, str. 3 (21.02); br. 53, str. 3 (22.02); br. 56, str. 3 (25.02); br. 57, str. 3 (26.02); br. 59, str. 3 (28.02). Pozorišna hronika, Repertoar Rucovićevog pozorišta, „Beogradske novine“, 1909, br. 56 (25.02); *Fransina*, komedija u tri čina A. Dime Sina, br. 59 (28.02).

21 Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 65, str. 3; br. 69, str. 3; br. 70, str. 3; br. 71, str. 3. Rucovićev pozorište, „Pravda“, 6/1909, br. 69, str. 3 (10.03). Pozorišna hronika, Zanimljivo veče kod Rucovića, „Beogradske novine“, 1909, br. 69, str. 6 (10.03); *Klodova žena i Veštice*, br. 71, str. 6 (12.03); Rucovićev pozorište, br. 72 (13.03). Rucovićev pozorište, „Odjek“, 1909, br. 50, str. 3 (03.03).

22 Pozorišna hronika, Interesantan pokušaj, „Beogradske novine“, 1909, br. 78 (13.03); G-da Mila Bogdanova, br. 79 (20.03). Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 73, str. 3; br. 75, str. 3; br. 76, str. 3; br. 78, str. 3.

23 Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 79, str. 3; br. 81, str. 3; br. 90, str. 3.

24 Rucovićev pozorište, Zvono, 2/1909, br. 80, str. 3; Sala „Bulevar“, br. 83, str. 3 (24.03). Pozorišna hronika, *Ludost ili poštenje*, drama u 3 čina od Hose Ečegaraja, „Beogradske novine“, 1909, br. 80 (21.03); *Ludost ili poštenje*, br. 81, (22.03).

25 Neven lišće (komedija od Mozera i Šentana), Prvi put u Bgd, „Zvono“, 2/1909, br. 90, str. 3; Neven lišće, Rucovićev pozorište, br. 95, str. 3.

26 U. (gričić Jefta), Da živi život!, „Politika“, 1909, br. 1873, str. 3 (08.04).

27 Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 97, str. 3.

28 Pozorišna hronika, Rucovićev pozorište, „Beogradske novine“, 1909, br. 99 (11.04). Rucovićev pozorište, „Zvono“, 2/1909, br. 98, str.

3 (11.04); *Hamlet*, br. 100, str. 3 (12.04).

29 *Hamlet*. „Zvono“, 2/1909, br. 101, str. 3 (13.04).

30 Mil. Pozorište, „Ono drugo na bulevaru“, „Truba“, 2/1909, br. 16, str. 3 (24.04).

31 Repertoar Rucovićevog pozorišta, „Zvono“, 2/1909, br. 108, str. 3 (21.04).

32 Oproštajna predstava, „Politika“, 1909, br. 1895, str. 3 (27.04).

33 Jovan D.M., Kralj. Srpsko Narodno Pozorište, „Pozorište“, 1902, br. 18–19, str. 81–91.

34 Dardus, Šabačke vesti, „Truba“, 2/1909, br. 83, str. 3 (2.07). Gavrilović u Šapcu, „Politika“, 1909, br. 1965, str. 3.

35 Aleksandar i Zora Zlatković, Bogoboj Rucović 1869–1912, knjigu pripremio i uredio Siniša Janić, „Teatron“, Beograd 1981, str. 131–133.

36 Dušan Krunić, *Između dva rata* (Pozorišna sećanja), Zbornik Muzeja pozorišne umetnosti Srbije 1, Beograd 1962, 183–204.

37 Isto kao 35.

38 Semper idem, Rajićev Osvald, „Zvono“, 4/1911, br. 15, str. 3.

39 Isto kao 35.

40 Dušan Životić, *Moje uspomene*, za štampu priredio Siniša Janić, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Pozorišni muzej Vojvodine, Beograd 1992.

41 Borivoje S. Stojković, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*, Beograd, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1977, str. 265.

42 Isto kao 35.

43 Isto

44 R.L., Čitulja, Bogoboj Rucović, „Srpski književni glasnik“, 1912, knj. 28, br. 8–16, str. 639.

45 Dragutin J. Ilijić, Bogoboj Rucović. „Brankovo kolo“, 18/1912, sveska 9, str. 25.

46 „Politika“, 1909, br. 1989 (01.08).

47 Nove režije, „Pravda“, 6/1909, br. 290, str. 3 (22.10).

48 *Godišnjak Narodnog pozorišta u Beogradu*, 1909/11 „Efropis“, str. 30–32

49 R.M.K. Partizanstvo, „Pravda“, 6/1909, br. 268, str. 1 (29.09).

50 Pismo Milorada Gavrilovića Bogoboju Rucoviću, MPUS, A/P-52, lbr. 8565.

51 Dr Gavril Kovijanić, *Grada Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu*, 1835–1914. Arhiv Srbije, 1971.

52 Dušan Radić, *Buridanov magarac*, „Srpski omladinski glasnik“, 1911, br. 2, str. 62–64 (01.12).

53 B.B., *Buridanov magarac*, „Pijemont“, 1911, br. 75, str. 3 (03.11).

54 Olga Milanović, U znak sećanja na Mariju Taborsku, „Scena“, Novi Sad 1970, br. 6, str. 90–97.

55 Isto kao (40).

56 Neokrolog Rucoviću u *Pozorišnom godišnjaku 1911/12*. napisao je Milan Grol. Tekst je kasnije štampan u knjizi: Milan Grol, *Pozorišne kritike*, Savremenik Srpske književne zadruge, Beograd 1931, str. 188–191.



AVREMENA SCENA: PRIKAZI

# PREGLED ČETRDESETOG BITEFA

Glavni program 40. BITEF-a uključio je šesnaest predstava, što je prilično velik broj za festival ovog tipa, mada se ova činjenica možda može opravdati time da je reč o jubilarnom festivalu. Na programu se našlo i nekoliko predstava koje se ni na koji način ne odlikuju autentičnošću izraza, za koji se BITEF od svojih početaka zalagao. U tom smislu, možda u budućnosti treba razmisliti o smanjenju broja predstava koje se prikazuju, što bi dovelo do fokusiranja na predstavljanje zaista markantnih umetničkih vrednosti.

Takođe, možda je vreme da se BITEF drugačije definiše, jer je sintagma „festival novih pozorišnih tendencija”, koja se i dalje uporno upotrebljava, prilično deplasirana i zastarela, pa i netačna. Kada je festival osnovan, 1967. godine, bilo je apsolutno opravdano govoriti o *novim pozorišnim tendencijama*, jer je to bilo vreme erupcije avangardnih pokreta u



*Samo izgleda da sam mrtav*

drugačija, što je posledica rušenja komunističkih sistema, okončanja hladnog rata, zatim dalje komercijalizacije, tehnologizacije i masmedicizacije društva; modernizam se već uveliko pretopio u postmodernizam, preovlađujuću poetiku u oblasti umetničke producije, osobenu po intertekstualnosti, repetitivnosti, ironiji, autorefleksivnosti, postpolitičnosti. U tom pogledu, sintagma „nove pozorišne tendencije“ nije više upotrebljiva. Podesnije je govoriti o zanimljivim, značajnim, osobnim umetničkim konceptima, ili nešto slično, što je manje pretenciozno, a što više odgovara okolnostima koje smo opisali.

U svakom slučaju, predstave *Jedna i druga*, *Don Žuan*, *Samo izgleda da sam mrtav*, *Sizve Banzi je mrtav* bile su balast na programu poslednjeg festivala, naravno, prema vrlo subjektivnom viđenju, koje je, kao takvo, podložno kritici i raspravi. *Jedna i druga*, prema tekstu Boto Štrausa (2005), u režiji Ivice Buljana, a u izvedenju Slovenskog mladinskog gledališča, namerno je

postavljena kao samosvesni kič, u maniru pop arta, s jasnom idejom ironične dekonstrukcije programa masovnih medija koji definišu svakodnevnicu savremenih društava. Iako ovaj koncept ima veliki idejni potencijal,

on ne funkcioniše zbog nedovoljne ubedljivosti likova. Glumci ih stvaraju između realizma, kada uobičavaju njihove lične tragedije, i teatralne transparentnosti, kada dekonstruišu klišee pop kulture. Pri tome njihova igra, ni u jednom ni u drugom obliku, najčešće nije dovoljno sugestivna, izoštrena, ni efektna, zbog čega nesumnjivo zanimljive ideje ne uspevaju da zaista dopru do publike. Predstava je zato, u celini, bleda i anemična, i neopravdano se našla na programu 40. BITEF-a. Takođe, *Don Žuan* Nacionalne ustanove Dramski teatar Skopje, u režiji Aleksandra Popovskog, iako je doneo nekoliko osobnih rediteljskih rešenja čiji je smisao predmet za raspravu, kao što je izbor da Zganarela igra glumica (Irena Ristić), ili da Don Luja igra glumac koji igra i Don Žuana (Nikola Ristanovski), nekako je, ipak, zalutao na festival.

*Samo izgleda da sam mrtav* danske trupe *Hotel pro Forma*, u režiji Kirsten Dehlholm je, pre svega, muzičko ostvarenje, koje možda više priliči nekom muzičkom festivalu. Predstava prikazuje naličje života Han-

sa Kristijana Andersena, njegove brojne opsesije i paranoje, u čemu nije konkretnija niti analitičnija, već stvara jednu opštu sliku traumatičnih lutanja psihe. Predstava je vizuelno i muzički svakako impresivna, dok je njen značenjski plan, s druge strane, veoma siromašan. Ta samodovoljna spektakularnost se verovatno može opravdati činjenicom da je predstava ostvarena kao omaž Hansu Kristijanu, u sklopu proslavljanja 200 godina od njegovog rođenja, ali je onda možda trebalo da bude na programu 39. BITEF-a, koji je bio posvećen Andersenu i čiji je podnaslov bio „Na tragu bajke i antibajke“.

Predstava Pitera Bruka *Sizve Banzzi je mrtav*, otvorena prema drami Atol Fugarda (1972), koja analizira društvo južnoafričkog aparthejda, probleme rasne diskriminacije i sputavajuće birokratije, takođe je izrazito konvencionalna. Habib Dembele oblikuje Stajlsu, koji je u prvoj polovini predstave sâm na sceni; žovijalan je i nepokolebljivo optimističan, što glumac oblikuje fizički naglašeno, negde između igre izvođača

komedije del arte i prakse *stand-up* komičara. Pičo Vomba Konga stvara lik Sizve Banzija, koji je prinuđen da preuzme identitet pokojnika da bi opstao u darvinovski surovom društvu; on je drugačiji od Stajlsa, naivan, zbumjen, nesiguran, što glumac i nešto drugačije igra, fizički svedenije. Izvođačka virtuoznost oba glumca je nesporna, bazirana na jednoj specifičnoj vrsti improvizacije i funkcionalnoj naivnosti, i tema predstave je u načelu značajna, ali je istovremeno i mnogo puta videna, i ni po čemu zaista specifična, pa je uključivanje predstave u program BITEF-a možda jedino opravdano u nekom informativnom smislu – upoznavanju beogradske publike s aktuelnom produkcijom Pitera Bruka.

Takođe, uključivanje spektakularnih predstava tipa *Ballet za život* trupe Morisa Bežara, čini se suprotno suštini BITEF-a, dakle festivala koji ima tradiciju u predstavljanju značajnih umetničkih vrednosti. Uz razumevanje želje selektora da se festival glamurozno okonča i uz svu naklonost prema temi predstave, glorifikaciji života i ljubavi, kao i poštovanje prema rani-

Dvostruka  
nepostojanost



jem radu Morisa Bežara, zbog transparentne patetičnosti, i gotovo nepodnošljive stereotipnosti u oblikovanju problematike koju tretira, *Balet za život* je zaista miljama daleko od vrednosti koje je BITEF podržavao od svojih početaka.

Ako izuzmem ovih pet problematičnih predstava, kao vid „kolateralne štete“, program 40. BITEF-a je bio solidan, slabiji od odličnog 39. festivala, čiji program možda može da bude model za koncipiranje budućih festivala (svesna sam, naravno, da kvalitet programa festivala zavisi od kvaliteta godišnje produkcije). U svakom slučaju, i ovaj BITEF je, kao i uvek, beogradskoj publici dao jedinstvenu mogućnost da vidi neka vrlo izazovna dela iz aktuelne svetske produkcije, zbog čega je njegov značaj nesporan.

Predstava *Dvostruka nepostojanost*, prema tekstu Pjera Marivoa (1723), a u režiji Dmitrija Černjakova (Novosibirski akademski teatar mladih „Globus“) daje neku vrstu replike na masmedijsku stvarnost, odnosno na sveprisutnost *reality show* televizijskih programa, koja aktualizuje problem voajerizma. Marivoova komedija u ovoj interpretaciji postaje ozbiljna psihološka drama, koja analizira probleme opstajanja ljubavi, neverstva i zavođenja, odnos ljubavi i novca. Glumci igraju iza prozirnog zida, veoma stilizованo, precizno, snovidenjski usporeno, stvarajući jednu vrlo specifičnu atmosferu, tešku i preteću, kao da su pod nekom prismotrom, što će potpuni smisao dobiti na samom kraju ove izuzetno zanimljive predstave. Predstava se završava razbijanjem zida između izvodača i publike, opštom tučom nakon što na scenu upadnu ljudi s televizijskim kamerama i, konačno, demontriranjem scenografije. Ovaj uzbudljiv kraj je više značan; s jedne strane, Marivoovu komediju jasno postavlja u savremen, veoma prepoznatljiv kontekst popularnih televizijskih programa tipa „Veliki brat“, koji se tokom predstave naslučuje, a koji se na ovaj način teatralizuje i problematizuje; takođe, demon-

tiranjem scene pozorište se drastično otvara prema publici, jasno otkriva svoju strukturu, izlažući se analizi i postavljajući u žigu problem teatralnosti.

Princa igra Aleksandr Varavin, teatralno i vrlo usporen, dok glumci koji oblikuju njegove sluge (Dmitri Šuljga, Vladimir Derbencev) deluju kao zastrašujući telohranitelji voda totalitarnih društava. Lik Arelekinia stvara Ilya Panjkov, takođe vrlo svedeno, precizno i snošljiko, ali s bitnim momentima groteskne infantilnosti; on, na primer, vuče ogroman ranac na ledima, gotovo veći od njega, što je, zbog neusklađenosti, izvor groteskne komike. Silviju igra Olga Cink vrlo upečatljivo, putem ekspresivnih facijalnih izraza, kao i grčevitim telesnim pokreta, koji, na primer, izražavaju stanje koje se graniči s ludilom, kada oblikuje inicijalnu nepokolebljivost u nameri da ostane verna Arelekinu. Zvuci hodanja, ili lupkanja escajga emituju se preko zvučnika, što, u kontekstu preovlađujuće tišine, deluje uznemirujuće, i time se dodatno naglašava ta prepregnuta atmosfera. Černjakov je, dakle, minimalističkim sredstvima uspeo da postigne savremenu, snažnu, psihološki utemeljenu, simbolističku interpretaciju Marivoa, koju je rediteljka Svetlana Vragova nazvala „panpsihizmom“<sup>1</sup>.

Izvođači predstave *Kargo Sofija – Beograd* Stefana Kaegija (grupa *Rimini Protokoll*) su vozači kamiona iz Bugarske, Vencislav i Slavko, koji ovde u stvari ne glume već govore o svojim životima, porodicama, afinitetima, profesionalnim iskustvima, što se može takođe smatrati kao neka vrsta analitične teatarske replike na televizijske *reality show* programe ili dokumentarne emisije. Smeštena u ogromnoj unutrašnjosti njihovog teretnog kamiona, vozeći se beogradskim ulicama, publika ih auditivno i vizuelno prati preko direktnog digitalnog prenosa. Ovi *live* prikazi njihovih razgovora kombinuju se sa snimljenim video-materijalima sa ranijih putovanja, kao i kratkim dokumentarnim filmovima o korupciji u transportnim kompanijama. Takođe, zavesa na kamionskom prozoru, koja se nalazi između publike i gradapozornice, u velikom delu predstave je podignuta, te

<sup>1</sup> Iz razgovora sa stvaraocima predstave *Dvostruka nepostojanost*, Bilten 40. BITEF-a, broj 5, str. 21.

marginalizovani delovi grada, prljave pijace, neugledna stvarišta, kao i slučajni prolaznici, s kojima vozači često razgovaraju, predstavljaju specifičan teatarski prostor.

*Kargo Sofija – Beograd* može se posmatrati kao jedan hibridan, (para)teatarski oblik, u koji su uključeni elementi dokumentarističkog, pseudoturističkog, edukativnog predstavljanja, a čiji je primarni cilj ispitivanje suštine teatralnosti, odnosno veze između stvarnosti i pozorišta. Izvođači, dakle, u osnovi ne glume, ali u predstavi ima mnogo uslovnosti, odnosno elemenata predstavljačkog. U nekoliko navrata Vencislav izlazi iz autobusa i govori da se nalazi na granicama, švajcarskoj, austrijskoj itd. Takođe, u predstavu je uključena jedna pevačica (Nataša Tasić), koja na nekoliko lokacija u gradu peva u mikrofon koji je povezan sa zvučnicima u autobusu, kao i čovek iz firme „Parking servis”, koji u jednom trenutku stoji pored autobusa i govori o aktivnostima ovog preduzeća, što publika takođe sluša preko zvučnika. Ovi *igrani* detalji usložnjavaju formu predstave, čineći je ambivalentnijom i provokativnijom u pogledu istraživanja granica teatralnosti. Takođe, u pojedinih trenucima predstave, dok vozači prepričavaju anegdote s puta, preko zvučnika se emituje instrumentalna muzika, idilična i teatralna, što se može shvatiti kao sredstvo parodiranja idioma popularne kulture, na primer, televizijskih emisija o turizmu. Reditelj Stefan Kaegi dramu, dramatičnost i pozorište pronalazi u svakodnevici koju nemametljivo i nepretenciozno formalizuje, i u ovoj vrlo zanimljivoj predstavi tretira kao oblik parateatra.

Predstavu *Cirkus istorija* Sonje Vukićević (režija, ko-reografija, scenografija), u produkciji BITEF-a, čini spektakularno izvođenje fragmenata iz Šekspirovih tragedija, kao i delova kapitalnog eseja *Kraljevi Jana Kota*, gde ovaj teatrolog postavlja tezu o „Velikom mehanizmu”, specifičnoj šemi u Šekspirovim istorijskim hronikama, kao i u kasnijim političkim tragedijama, koja se bazično odnosi na neumoljivu repetitivnost ubijanja radi dolaska na vlast. Ovaj esej predstavlja idejnu srž predstave, u tom smislu da su svi njeni fragmenti objedinjeni idejom o „Velikom mehanizmu”.

Vrlo stilizovano obučeni (bele suknje, crni sakoi), na

ogoljenoj sceni, glumci markantno i energično igraju Šekspirove vladare, psihotično zaslepljene vlašću. Našminkani, belih lica, oni deluju kao nekakvi pajaci groteske istorije: Tit Andronik (Mira Đurđević), Magbet (Branislav Lečić), Ričard Treći (Hristina Popović-Mijin), Lir (Dragan Mićanović), Hamlet (Anita Mančić). Različita muzika u predstavi (Nik Kejv, Johan Straus), madioničarski trikovi, kao i senzacionalne cirkuske vratolomije, jesu sredstva u oblikovanju brehtovske baze predstave. Preko video-bima emituju se snimci ratnih razaranja u dvadesetom veku, čime se obrazac „Velikog mehanizma” dovodi u direktnu vezu sa skorašnjom istorijom uzurpiranja vlasti.

Motiv kruga je veoma bitan i često upotrebljivan, što je značajno na planu forme predstave, u smislu njene vizuelne atraktivnosti, kao i na planu sadržaja, u pogledu činjenice repetitivnosti činjenja političkog nasilja, odnosno začarane bezizlaznosti krugova zla. Mira Đurđević na scenu stupa u dečjem, crvenom automobilu, koji vozi u krug, Hristina Popović-Mijin Ričarda Trećeg igra pričvršćena za nekakvu okruglu konstrukciju koja se vrti, Branislav Lečić u ulozi Magbeta takođe kruži po sceni, na rollerima, dok ludački govori o svojoj neiskorenjivoj žudnji za vlašću... Osim kruga, u predstavi je važna i simbolika ogledala, koja svi likovi imaju na rukavicama obe ruke. Ogledalo je bitan simbolički predmet u kontekstu problematizacije identiteta, pri čemu ovde sugerije da je moć vladara samo jedan varljivi odraz istine, prolazna zabluda. Anita Mančić u ulozi Hamleta hoda na metalnim štulama, gestkulirajući mehanički, kao da je lutka, čime se efektno ističe Hamletova suštinska nemoć, odnosno totalna zarobljenost u svetu beskompromisnih političkih igara.

*Jalova zemlja* rediteljke Lote van den Berg, u izvođenju holandske *Compagnie Dakar* je neverbalna i ambijentalna predstava, inspirisana prozom J.M. Kucijs, karakterističnoj po verodostojnjim prikazima južnoafričkog najgoreg od svih svetova, odnosno slikovitom predstavljanju života usamljenih ljudi, često uhvaćenih u košmarnu vrtoglavicu kriminala, nasilja i smrti. Učesnici ove predstave su devet sasvim dezorientisanih, uplašenih, usamljenih, tužnih ljudi, koji u medusobnim susre-

timu ispoljavaju nasilje, agresiju, mržnju. Oni na događaje reaguju bez otpora i borbe, siluju i ubijaju po inerciji, prepustaju se mračnim instinktima koji ih odvode u užas besmisla i smrti. Izvodači svedeno i jasno igraju ove beživotne i emotivno osakaćene ljude, koji su beznadjeđno zaglavljeni u toj nepovratnoj pasivnosti, i u celini se oblikuje prilično sumorna slika ljudske prirode. Predstava je u okviru BITEF-a izvođena na prostoru Ade Huje, peskovitom, napuštenom, jezivo hladnom i vetrovitom, što je u celini pojačalo poetski utisak ove predstave, značajne, dakle, zbog izuzetno funkcionalne ambijentalnosti i veoma rafinirane poetičnosti.

Galeb Arpada Šilinga, u izvođenju teatra *Kretakor* iz Budimpešte je deteatralizovana interpretacija Čehova, gotovo bez scenografije, u potpunosti zasnovana na ogoljenoj virtuoznosti glumaca, koji su uspeli da vrlo uzbudljivo predstave suštinu teksta, gustu mrežu nasukanih života, opustošenih ljubavi, kao i profesionalnih razočaranja. Anamaria Lang s lakoćom igra Ninu Zarečnu, kao iskreno optimističnu i najvedriju među

njima. Ona emanira radost i gotovo nepokolebljivu *joie de vivre*, uprkos mnoštvu promašaja koje je iskusila. Zolt Nad, koji stvara lik Konstantina Trepljeva, ubedljiv je u materijalizaciji jednog sveobuhvatnog nezadovoljstva, jasno prisutnog, ali prigušenog, nenametljivo manifestovanog. Trigorin je na površini dosta rezervisan, proračunat, čutljiv, gotovo stidljiv, što njegove postupke prema Nini, kao i Arkadini, čini još užasnijim; igra ga nemački glumac Tilo Verner, čime se još više ističe njegova nepripadnost tom provincijalističkom miljeu. Ester Čakanji igra Irinu Arkadinu, kao izrazito energičnu i najsamouvereniju među njima; apsolutno je superiorna nad ostalim likovima, guta ih svojom dominantnošću. Smušenog, zbumjenog i gotovo neprimetnog Medvedenka oblikuje Laslo Katona, pomirljivo nezadovoljnju Mašu, Lila Sarosdi...

Svakodnevno obučeni, u farmerke i majice, bez šminke, izvodači u startu svode scensku iluziju. To ukinjanje iluzije biće još produbljivano tokom predstave, kada se glumci, često, obraćaju publici, tražeći od nje,

Galeb



na primer, olovku, ili kada najavljuju krajeve, odnosno početke činova, pauze itd. Takođe, publike je osvetljena gotovo tokom cele predstave, što ima istu tu svrhu – ogoljavanja igre, stvaranja bitnog stanja neposrednosti, koje uverljivo materijalizuje suštinu Čehova. Pojedine scene Šiling rešava radikalnije, kada na primer Trepljev majku u raspravi naziva „kurvom”, ili kada se ljubavne scene između Irine i Trigorina igraju vrlo erotizovano; zahvaljujući takvim rešenjima, Čehov se približava senzibilitetu savremenog gledaoca. Takođe, reditelj izostavlja samoubistvo Trepljeva, što je vrlo efektan izbor, koji nimalo ne umanjuje tragičnost njegovog života, odnosno, verodostojniji je i, na neki način, depatetizuje tekst, jer njegovo samoubistvo negde jeste patetičan čin.

Tekst *Priča o Ronaldu, klovnu iz Mekdonalda* Rodriga Garsije je monodrama u kojoj se lične ispovesti prepliću sa zaključcima o savremenom društvu, određenom hedonizmom, globalizmom, kulturnim imperijalizmom, terorizmom. Ideje se izazovno prezentuju, uz neizbežan lakrdijaški humor, temeljno su odredene ironičnim tonom i kritičkim odnosom prema pop kulturi.

Predstava u režiji pisca Rodriga Garsije, i u izvođenju trupe *La earniceria teatro* iz Madrida, radikalna je, oštra, eksplicitna interpretacija ovog teksta, koju izvode tri glumca (Jon Munduate, Huan Loriente i Huan Navaro), uz dodatak članova porodice jednog od njih, u jednoj sceni. Izvodači igraju na goloj sceni, po kojoj će izručiti ogromne količine mleka, sokova, špageta, povrća, pljeskavica, pilića... U ovoj predstavi nema mnogo suptilnosti ni ambivalencije, prezentacija materijala je vrlo nedvosmislena, jednodimenzionalna, gotovo pamfletska. Njena značenja su zato uglavnom ograničena i sužena, zbog čega je umetnički značaj ove predstave pitanje za raspravu. No, njene vrednosti su u formalnoj provokativnosti, putem koje izvodači stupaju u veoma aktivan odnos s publikom, naročito kada na nju bacaju piliće, ili je nateraju da vuče konopac kako bi, navodno, pomerili scenu. Drobeći sve manire i konvencije, ta provokativnost je zaista funkcionalna na senzualnom

nivou recepcije, zbog čega izaziva posvećeniji angažman publike u njenom razumevanju, pa je zato bitan društveno-kritički aspekt.

U pozadini igre izvodač nalazi se veći ekran, koji emituje različite filmske sekvene. U prvom delu predstave se, na primer, prikazuje kratak film, koji ilustruje monolog lika o njegovoj „opsesiji Judama”, odnosno paranoji da je okružen ljudima koji hoće da ga prevare. Susreti ovog lika s različitim ljudima emituju se uz neku idiličnu, retro, disco-pop muziku, kao da je reč o video-spotu, čime se tekstovi popularne kulture ironično, dakle kritički, prezentuju. Na kraju predstave video-bim prikazuje klovlove iz Mekdonalda koji spaljuju knjige, dok dva glumca, takođe obućena kao Ronaldi Mekdonaldi, nepomično stoje na sceni, čime se ostvaruje ideja pretnje te instant kulture, čiji je Mekdonalds reprezentativni zaštitni znak. Tokom emitovanja sekvenci spaljivanja knjiga nabrajaju se imena, s jedne strane, istaknutih i značajnih autora (Šekspir, Niče, Šopenhauer, Breht), a s druge, suštinski bezznačajnih ljudi sa lokalne estrade (Sanja Marinković, Ceca Ražnatović, Isidora Bjelica). Na taj način se ističe zamena vrednosti u savremenom društvu, odnosno činjenica da su neki bezvredni ljudi u žiži društvenog interesovanja.

U tekstu se u jednom trenutku pokreće i problem funkcije umetnosti, pri čemu se izvode cinični zaključci zbog njenog komercijalnog aspekta. Ta scena je u predstavi veoma sugestivno rešena, značajna zbog motivisanja publike da se aktivnije uključi u promišljanje ove problematike, i u tom smislu reprezentativna za predstavu. U mraku, uz zaglušujuće, razdražljive, pišeće zvuke, dva izvodača maltretiraju trećeg, koji sedi na stolici, u maniru performans umetnosti, dok se na video-bimu, u pozadini, emituje tekst: „Sećas se Performing Art-a? Sećaš se Fluksusa, hepeninga?... Da li se sećaš Grotovskog, Boba Vilsona, Pine Bauš?... Svi su oni zarađivali, zar ne? Svi su bili plaćeni... Da li se sećaš pozorišta? Pa koji smisao ima pozorište? I kog smisla ima uopšte sve ovo? Zarađivati...”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Rodrigo Garsija, *Priča o Ronaldu, klovnu iz Mekdonalda*, nepublikovani prevod Damira Todorovića, Malo pozorište Duško Radović, 12.

Probleme globalizma, medijskog hiperrealizma, terorizma, kao i funkcije umetnosti, istražuje i predstava *Big in Bombay*, u režiji i koreografiji Konstance Makras, a u izvođenju kompanije *Dorkypark* iz Berlina, osobena po odsustvu linearne naracije, fragmentarnosti, autorefleksivnosti, simultanom igranju više prizora, često vrlo provokativnih (masturbacija, koitus, nasilje), upotrebi songova, plesa, video-materijala itd. Predstava se izvodi na nemačkom i engleskom jeziku, i u svojoj osnovi parodira tekstove popularne kulture, muziku, informativne televizijske emisije, kao i filmove bolivudske produkcije, pri čemu pokreće mnoga značajna pitanja: strah od terorizma, probleme polnih/rodnih, nacionalnih, etničkih identiteta, opsesije slavom i uspehom u savremenom društvu, političke korupcije, multikulturalizma... Krećući se, dakle, u okvirima obrazaca pop kulture, autori predstave ih preispituju, ironično ih dekonstruišući; na primer, poznate pop pesme izvodača tipa Spandau Balei, Džoan Džet, Ofra Haza, kritički se tretiraju putem njihovog artificijelnog izvođenja.

*Big in Bombay* bi se, prema razmatranjima Hans-Thiesa Leman, nesporno mogla definisati kao *postdramska* predstava, jer je izvesno reč o pozorištu koje deluje s one strane drame, u vremenu *posle* važenja paradigmе drame<sup>3</sup>. Tekst ovde, dakle, nije primaran, već je primarna estetika pozorišnog jezika, oblikovana kao refleksija činjenice sveprisutnosti medija, odnosno odgovor pozorišta na promenjenu društvenu komunikaciju, u okolnostima nadmoći informatičkih tehnologija. Takođe, estetiku predstave *Big in Bombay* prepoznajem kao *cool fun*, koju Leman definiše kao bitnu odliku pojedinih postdramskih predstava, jedan *estetski virulentan stav*: „Kazalište oponaša sveprisutne medije s njihovom suggestijom neposrednosti, no istodobno traži neki drukčiji oblik pod-javnosti iza čije se površne razuzdanosti mogu opaziti melankolija, osamljenost i očaj... Te kazališne forme mogle bi biti odgovor na osnovni osjećaj

beskonačnog manjka budućnosti koji ne može prekriti ni ma koliko forsirano insistiranje na 'zabavi' u ovome sada...”<sup>4</sup>

Centralno mesto igre je jedna čekaonica, na sceni izuzetno atraktivno predstavljena, kao velika kutija providnih zidova s kliznim frontalnim vratima, pri čemu se radnja odvija unutra, kao i izvan nje. Ovaj prostor nije fiksan znak, odnosno, u pojedinim trenucima predstavlja čekaonicu za audiciju, pa se zatim bez posebnih najava pretvara u nešto drugo, na primer u aerodromsku čekaonicu. Kao ni prostor, ni likovi nemaju fiksirane identitete, izvodači slobodno prelaze iz jednog u drugi lik, menjajući pri tome i stilove igre, od psihološki uobličenog, preciznog realizma, do hiperstilizovanosti. Znaci su, dakle, ambivalentni, dok se značenja nižu, prepapaju i smenjuju, u impresivno širokom rasponu, pri čemu je sve vrlo čvrsto ukomponovano, što ovoj predstavi daje velike umetničke vrednosti.

Scene se često dramatično prekidaju izvođenjem muzičkih numera, u kojima učestvuju i akteri prethodne scene, što je bukvalno i dosledno preuzeto iz strukture bolivudskih mjuzikala. Izvodači ovih grupnih igraćkih scena su, kao u indijskim filmovima, plastično nasmejani, kao s reklama, beživotno i okamenjeno, svi osim jednog glumca koji u predstavi jedini ima stabilniji identitet, odnosno igrat će reditelja, vođu audicije. Njegovo prisustvo dovodi u pitanje suštinu ovih muzičko-igraćkih scena, jer se on gotovo sve vreme krevelji, čime se, dakle, uspostavlja kritički, analitički odnos prema pop kulturi.

Predstavu još odlikuje prisustvo niza scena u kojima likovi govore o svojim intimnim osećanjima koja odražavaju probleme života u multikulturalnim, urbanim društвima, strah od terorizma, vremenskih nepogoda, trovanja hrnom, smrti, usamljenosti itd. Tokom jednog dužeg monologa, kojim započinje drugi deo predstave, video-bim prikazuje krupni plan lica

<sup>3</sup> Videti: Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 27.

<sup>4</sup> Isto, 156.

*Big In Bombay*



žene koja govori; ovaj postupak se formalno opravdava time što ona govori u kameru za praćenje, a to se direktno digitalnim putem prenosi na ekran; ovo rešenje u velikoj meri povećava emotivni učinak scene, još dalje pojačan činjenicom da bend na sceni izvodi instrumentalnu, minimalističku muziku, koja prati i pojačava emociju koju ovaj lik proživljava.

Društveno-politički problemi su posebno promišljeno predstavljeni preko jednog monologa, koji glumac izgovara izrazito stilizovano, prebrzo i mehanički, kao neki poludeli spiker, čime se, s jedne strane, izbegava mogućnost da njihov tretman bude stereotipan, dok se istovremeno uzudljivo odražava nerazdvojan haos i shizofrenost u delokrugu ove problematike. Dok glumac govori, prikazuju se video-sekvence sirotinjskih naselja u Indiji, koji vizuelizuje priču i naglašava emotivno dejstvo njegovih zapažanja. Takođe, u drugoj sceni, drugi lik pokreće pitanje svrhe umetnosti, autoironično i autorefleksivno raspravljajući o poenti predstave *Big in Bombay*, sugerijući da nju, pre svega, treba *iskusiti* (experienced), a ne *objasniti* (not explained). Ukupno posmatrano, *Big in Bombay* Konstance Makras veoma verodostojno uspostavlja složen, ambivalentan, kritički odnos prema idiomima popularne kulture, kao i prema krupnim društvenim i individualnim problemima, zbog čega je, naravno vrlo subjektivno, najbolja predstava na 40. BITEF-u.

ANA TASIĆ

# INTIMNI TABLO

*Poslednji pejsaž*  
Jožefa Nađa  
Bitef 2006.



Performans *Poslednji pejsaž* Jožefa Nađa (u duetu s litvanskim kompozitorom i perkusionistom Vladimirom Tarasovom) predstavlja autorefleksivan iskaz umetnika o izvorima vlastite umetnosti ispričan eklektičkim jezikom sačinjenim od elemenata plesa, *body-arta*, zvučnog ambijenta, svetlosne instalacije, akcionog slikarstva i objektne umetnosti. Za razliku od književnih referenci prethodnih Nađovih koreografija, ovde je u pitanju autobiografski „govor u prvom licu“ koji se razvija oko diskurzivnog konstituisa-

nja umetničkog subjekta i njegove umetnosti u međudjstvu s okolinom, s unutrašnjim pejsažom Nadovih sećanja na prirodni pejsaž njegovog detinjstva provedenog u rodnoj Kanjiži. Međutim, kako sám autor performans definiše kao „autoportret sa pejsažom“ – čime „pejsaž“ određuje kao konstitutivnu spoljašnost, a „autoportret“ kao odredenu unutrašnjost umetničke simbolizacije/teatralizacije, – to znači da je „poslednji pejsaž“ u suštini intimni tablo Nadovog sveta umetnosti. Pri tom, ovaj „autoportret“ ne nudi fiksiranu predstavu umetnika, već se iskazuje kao serija samo-transformacija, kao fluidno smenjivanje slika-motiva, u rasponu od početne scene «ulaženja» u „enigmatičan“ svet umetnosti/igre (Tarasov i Nad vode zvučni dijalog bacajući ping-pong loptice na čunjeve razmeštene na stolu) do upečatljive završne scene u kojoj Tarasov ostavlja na pozornici zarotiranu cigru – simbol generativnih potencijala umetnosti. Izvrsni perkusionista Tarasov, uz pomoć raznovrsnog perkusivnog instrumentarijuma, na svom muzičkom platnu neprekidno kreira (često onomatopejski) audio-pejsaž i solira, igrajući istovremeno i „ulogu“ neke vrste releja umetničke imaginacije, „stvaralačkog duha“ koji vodi zvučno-plesni dijalog s Nadom.

Svakako da je refleksija o ishodenju pokreta, o postajaju koreografisanim telom, središnji motiv *Poslednjeg pejsaža*, koji sugerise da je za Nada razvijanje telesne senzibilnosti za prirodnu okolinu i zvučne nadražaje (odnosno svesti o plenumu čulnog iskustva sveta) preduslov dolaženja do diskurzivno profilisanog izraza tela, do simboličkog registra umetnosti. U tom registru on proverava spojeve i prekide između jezika plesa i jezika slikarstva, prisutnosti tela u plesu i njegove ekanske dematerijalizacije, slikanja telom i slike tela, memorijskih i slikanih predstava, čime zapravo premerava i dodirne tačke svog iskustva koreografa i likovnog umetnika. No, kada u jednoj sceni iznad apstraktne „slike“, koju je prethodno nacrtao ledima okrenut tabli, ispše reč „pejsaž“ (a koju potom Tarasov briše ritmičkim pokretima), Nad postavlja pitanje o proizvodjenju estetske distance, odnosno, njegovim rečima, o „nerešivom paradoxu pozornice“ – poreklu pokreta.

Konačno, klovnovski nos namiče na ovaj autoportret auru autoironizacije koja funkcioniše kao metakomentar vlastitog identiteta umetnika. Funkcija maske stoga se iskazuje kao funkcija spoljašnjeg pogleda koji projicira stereotipnu sliku depolitizovanog umetnika-zabavljaka, čime Nad fikcionalni karakter umetničke igre dovodi u vezu sa fikcionalizacijom identiteta umetnika. Lako se na prvi pogled iskazuje kao estetski dopadljiv, često poetičan solilokvij, *Poslednji pejsaž* predstavlja onu vrstu umetničke izjave koja implicitnim sadržajem performativnost umetničkog čina dovodi u neposrednu vezu s pitanjem performativne konstitucije subjekta u savremenom svetu.

DEJAN SREĆENOVIĆ

# ODGOVORNOST (OBIČNOG) POJEDINCA

PRED PENZIJU

JDP, Scena „Bojan Stupica“

pisac: Tomas Bernhard

reditelj: Dino Mustafić

Od centralnog dogadaja svoje drame *Pred penzijom*, tradicionalnog proslavljanja Himlerovog rođendana u domu ugledne bečke porodice Heler, Tomas Bernhard ne pravi naivnu, paradnu žurku. Naprotiv, ovaj „praznik“ od porodične svakodnevice suštinski izdavaja možda samo dostojanstvena, aristokratski mirna svečana atmosfera. Time ovu porodicu u startu opasno razdvaja od prosečnih i „uravnoteženih“ – dve sestre, Klara i Vera, toliko su naviknute na bratovljeve nacističke ispade i verovanja da čak ni 43 godine posle Himlerovog samoubistva, moguće 43. put kako slave njegov rođendan, nemaju nikakve pobunjeničke nagone. Čak je i levičarka Klara uključena u ovaj bizarni ritual – u zamenu za brigu koju kao invalid dobija od Vere, Klara je pristala na kohabitaciju s bratom, a to uključuje i obavezno učestvovanje u njegovoj proslavi.



Mlirjana Karanović kao Vera

Ovoj jezivoj atmosferi tihe, ali postojane porodične podrške nacizmu i antisemitizmu, doprinosi i Bernhardov odabir likova i činjenica da niko od njih nije ni blizu militantnog skinheda – oblika u kom se danas nacizam najčešće prepoznaje. Najeskponiraniji od njih troje, predsednik sudskega veća Rudolf, direktnan je šamar u lice, dokaz da je Hitlerova Austrija ne samo preživela već i duboko infiltrirana u najmoćnije slojeve društva. Rudolf je, slaveći svake godine rođendan idejnog tvorca logora, dogurao gotovo do penzije. Njegov stvarni uticaj, mogućnost da pomeri mesto izgradnje fabrike da bi sačuvao prelep pogled iz svog stana, Bernhard s razlogom naglašava koliko i njegovu zagriženost nacizmom; ovakav fanatik prvi je neophodni činilac eventualnog procvata neonacizma, ali i dokaz da se Austrija nikada nije do kraja razračunala sa svo-

jom prošlošću. Nasuprot strahovladaru porodice, stoji paradigma trule inteligencije, paralizovana Klara, koja svoje fizičke nedostatke koristi kao izgovor da svoju porodicu nikada ne napusti, jer tako bar ima izgovor za svoju političku neaktivnost: vrhunac njegog pobunjeništva svodi se na pisanje bezbroj besmislenih pisma svakojakim novinama. Svaki pomišljaj na protivljenje bratu Klara je odavno ugušila uverenjima da je nesposobna za samostalnost, te da je svakog trenutka može poslati u „instituciju”, a ostali su još samo trzaji podsvesti: noćne more koje pred svako približavanje Himlerovog rođendana postaju sve jače. Između dva okorela protivnika stoji politički i porodično uslovno neopredeljena Vera, kućepaziteljka, surogat majka i ljubavnica sopstvenog brata. Vera je smrtno uplašena od Rudolfa, njegovih ideja i prekosti, ali je i jedina koja je, na ličnom (a ne društvenom) planu, svesna težine činjenice da je cela porodica rat preživela zahvaljujući Himleru. Ubedena da se životne uloge ne grade već dobijaju, Vera je svoju shvatila kao ulogu žrtve. Ona zato pristaje na sve: da uramljuje Himlerove slike, ceo život provede u incestu, brine se o Klari čiji hirovi određuju njen društveni život, ali povlađujući bratu zapravo nevoljno podržava nacizam, bezazleno verujući u nemogućnost njegovog povratka. Vera je društveno najopasnija, jer je, metaforično, masa koja je dozvolila da nacizam preživi i održi se; zbog ovakve pozicije, ona postaje centralni lik drame. U ovoj zajednici svako je politički, pa i u odnosu prema ostalima, nacista na svoj način. Koristeći kao matricu čvrste porodične veze, pojam koji su često koristili nacisti, Bernhard uverljivo dokazuje objektivnu žilavost neonacizma i pojedinačnu odgovornost svakog, *sasvim običnog pojedinca*.

Ovako složena, ali savršeno sklopljena slagalica porodičnih odnosa, psihopatologije i nacionalnog nasledja razlog je što čak ni najtvrdi Bernhardovi protivnici ne mogu olako odbaciti njegove tvrdnje kao neuverljive i prilepiti mu etiketu pamfletiste. Šta se dešava kada se delovi slagalice povade i ne zamene novim, otkrila nam je predstava Dina Mustafića *Pred penzijom*. Reditelj je na dramaturškom, ali pre svega na nivou



Branislav Lečić kao Rudolf

glumačke igre, umnogome pojednostavio Bernhardove likove. Vera (Mirjana Karanović) je preobraćena u najvećeg fana svog brata, ženu koja dok sprema Rudolfov dobro očuvanu SS uniformu sa fetišističkim uživanjem oblači njegove čizme i maršira po stanu, šikanirajući Klaru. Verin strah od Rudolfa više je strahopštovanje, a incest ipak nešto više od pomerenog ljubavnog odnosa: ona se njime gotovo ponosi i uživa da ga pred Klarom demonstrira. U interpretaciji Mirjane Karanović Vera zaista postaje naci fanatik, a zbog izvanredne staloženosti s kojom uživa u na primer tradicionalnom prelistavanju fotografija s bezbrojnim poljskim leševima, veći od Rudolfa, pogotovo kada se u obzir uzme da je lik Rudolfa sveden na gotovo stereotipnu sliku bezobzirnog ludaka. Reditelj je očigledno insistirao na slici psihotičnog, bučnog, ponosnog naciste, koju Branislav Lečić dosledno sprovodi. Ipak, s takvom dominantom teško je zamisliti Rudolfov ponašanje u spoljnom svetu i poverovati u mogućnost višedecenjskog skrivanja političkih ubedenja; povremeno, kao kada frenetično drži političke govore, ili kada izgura Klaru iz kolica i, odeven u svoju sudijsku odoru, sa SS

kapom na glavi, vitla po sobi, teško je poverovati da uopšte može samostalno opstati bilo gde van svog potrodičnog gnezda. Umesto da bude neko koga se sestre plaše, Rudolf postaje onaj čije se stanje trpi. Zato su njegove patnerke stavljene u situaciju da igraju strah od – nevidljivog. Zbog opisane karakterizacije, Rudolf nema ni naznake staloženosti i hladnokrvnosti, gubi na moći da zastraši i, najvažnije, uveri da je društveno opasan; tome doprinosi i zanemarena činjenica da je u ovoj zemlji iskompromitovani sudija više stvar svakodnevice nego skandala, odnosno da ideja sudsije-naciste nije tabu. U okruženju dva monstruma, lik Klare (Milica Mihailović) postaje ono što je Vera možda trebalo da bude – žrtva. Detinjasta ali izmučena, prestaje da bude oznaka nacionalne pojave lenjih intelektualaca i postaje samo lokalna, porodična pojava; fizički zaista zavisna, psihički zlostavljana, ona u najboljem slučaju izaziva sažaljenje. Ovakav efekat Milica Mihailović umanjuje naglašavajući Klarinu spremnost da svoj „povlašćeni“ položaj bogalja koristi da izbegne bratovljevu odmazdu i sebi dozvoli povremene ispade.

Milica Mihailović kao Klarina



S druge strane, Bernhardova atmosfera jezive i jezivo mirne svakodnevice Helerovih sasvim je jasna, pogotovo u prvom činu, pre prve Rudolfove pojave; tome najviše doprinosi insistiranje na tome da Himlerov rođendan nije samo porodični praznik već, pre svega, ritual, kao i uspostavljanje gotovo ikonopokloničkog odnosa prema SS uniformi, Himlerovoj fotografiji, te ramu u koji je ove godine svečano stavljen. Ostaje ipak premlađujući da bi isti ovi postupci u kombinaciji sa slojevitijim likovima bili daleko jeziviji.

Ovakva, legitimna, dosledno i jasno sprovedena banalizacija likova i priče, u znatnoj meri je redukovala tematsku strukturu Bernhardovog komada; „zanatska“ strana ove predstave, međutim, ima sebi svojstvene probleme. Veliki je izazov smestiti ovu predstavu u iole precizno vreme. Saznajemo da je Klara kasnih tridesetih godina bila devojčica, što (zbog kastinga) sugeriše rane sedamdesete. Kostimi Lane Cvijanović, međutim, ne potvrđuju ovu epohu, mada, iako u realističkom prosedeu, ne govore jasno u prilog bilo koje druge. Prostorno rešenje Jasmine Holbus, tipični bečki salon visoke klase, u prvih nekoliko sekundi određuje mesto dešavanja i imovinski status ukućana, da bi zatim prestalo da ima bilo kakvu funkciju i postalo ilustracija. Elementi kojima je reditelj pokušao da stvori ili nadograđi napetost poput muzike ili scene Rudolfovog povratka kući, po mraku i uz prethodno špijuniranje ukućana kroz prozor, kao da na silu ubedjuju publiku da je situacija opasna. Za kraj ostaje nerešena i mala pikanterija: zašto Klara na kraju predstave, pred Rudolfovim mrtvim telom, zviždi *Yellow submarine?* Bilo da je u pitanju labava metafora mladalačkog bunda, povezivanje sa trivijom poznatom samo malom krugu ekstremnih Bitls fanova, ili nešto treće, činjenica je da je ovaj postupak stilski krajnje nedosledan.

No, svi tehničko-zanatski problemi na stranu, postavka Bernhardovog komada svakako je značajan repertoarski potez. To ipak ne znači da bilo koja postavka Bernharda zaslужuje apriornu afirmaciju. Jer po predstavi Dina Mustafića moglo bi se zaključiti da samo ekstremni psihijatrijski slučajevi, prepoznatljivi na prvi pogled, mogu biti nacisti, ili nacizam (ne)svesno

podržavati; nikako ne ljudi dobro skrivane prošlosti, ili naši ni po čemu zanimljivi poznanici, ili mi sami. Premlađujući da se opisano dešava nekim-tamo-ludacim-tamo-negde, direktno se suprotstavlja ideji Tomasa Bernharda. Na stranu što onemogućava bilo kakvu formu identifikacije, a dopušta ležerno zatvaranje očiju, ili lepljenje upravo onakvih omalovažavajućih pamphlet-etiketa koje je Bernhard svojom superiornom dramaturgijom izbegao.

BOJANA JANKOVIĆ

# MAJKE NACIJE

## ČIKAGO

Pozorište na Terazijama  
autori: Fred Eb / Džon Kender  
reditelj: Kokan Mladenović  
koreograf: Mojca Horvat

Sedamdesetih godina dvadesetog veka američki mjuzikli predstavljali su protivtežu zašećerenim mjuziklima iz prethodne dekade. Oni jesu ostali zabavni, s neizbežnom frivilnom notom karakterističnom za žanr, ali su ujedno bili i kritički orijentisani u odnosu na politička zbivanja i osetljive društvene teme. zajedničko im je bilo i to što su, svaki na svoj način, oslikavali duboke klasne i političke različitosti, čime su rušeni okviri američkog sna o uspehu, prikazujući težu i mračniju atmosferu. Pišući songove i muziku za *Čikago*, Fred Eb i Džon Kender kritički akcenat stavili su na korumpiranost birokratskog sistema, dodajući tome pikantnije iz crne hronike. Ipak, pravzapravo ovog mjuzikla iz 1975. godine nije doživela očekivani uspeh, iako je režiju potpisao Bob Fosi, a glumački ansambl predvodile brodvejske vedete Gven Verdon i neuništiva Čita Riveira (koja se pojavljuje u *kameo roli* u nedavno snimljenoj filmskoj verziji *Čikaga*). Razlog tome verovatno je bilo i, iste godine, pojavljivanje mjuzikla *A Chorus Line*, koji je u senci ostavio mnoge tadašnje mjuzikle, obarajući sve rekorde u gledanosti i prisvajajući sebi zaslugu za postavljanje novih žanrovske obrazaca koji obaraju stereotip da su mjuzikli neophodno skupi i tematski lagodni. Tridesetak godina kasnije *A Chorus Line* na tematskom nivou prevashodno komunicira s pub-

likom naviknutom na teme iz američke tradicije mjuzikla, dok Čikago od svoje obnove 1996. godine na Vest Endu (s Ute Lemper u ulozi Velme Keli) uspeva da ostvari uspešnu komunikaciju sa svakim društvenim sistemom koji je upoznao mito i korupciju. Ima li društva koje ne zna o čemu je reč?

Naravno da niko ne voli da veruje u potpuni trijumf nepravde koji se očitava u gotovo svakoj sceni Čikaga. Ali u našem slučaju, u pozorišnoj sredini gde se sistemska radi na ukidanju kritičke svesti a nalaže oduševljavanje najobičnijim amaterizmom, dakle, kada je vreme pravo, komadi kao što je Čikago mogu da imaju vrednost protivotrova.

Uspeh domaće postavke može početi da se sagledava čim prva nelagodnost što stihove čujemo u srpskom prevodu (sa kojim se Marija Stojanović inače vešto izborila) ustupi mesto onome što nudi Čikago. U seriji scenskih numera koje stvaraju atmosferu *stand-up-comedians* klubova, nudi nam se gorak humor i plejada likova koji kao da uživaju u tome što osećaju strah

za sopstveni život. I pošto nas Ceremonijal majstor unakaženog lica (odlični Miroslav Turajlić) uvede kulturno i s puno duha u priču o ubistvu, pohlepi i korupciji, može da počne predstava o svakodnevnoj upotrebi nepravde u bezobzirnoj borbi protiv pravde. Rediteljski koncept Kokana Mladenovića oslanja se na ideju da pravo i pravda, danas, čak i za najveće gigante optimizma postaju mit. Da li se drugačije i može očekivati kada se već uvodna numera samog mjuzikla, *Sav taj džez*, okončava ubistvom? Da ne bude zabune, čitava priča o mafijaškom Čikagu tridesetih i o džezu kao lažnom utesitelju samo je povod za dalje krivljenje slike života koji vode likovi u komadu. Džez je postavljen kao iluzorna forma, kao putokaz koji glavne junakinje vodi na slepi kolosek. Roksi Hart postaje izneverena ljubavnica - stvarnost je otvorila svoju smrdljivu čeljust prema njoj i ona je pucala. I nije jedina koja se na taj način obračunala sa svojom jačom polovinom - glavne junakinje Čikaga ne žele da budu žrtvena jagnjad na koje će muškarci projektovati svoja nesavršenstva. Kada pred



kraj prvog čina pevaju *Sama svoj najbolji drug*, jasno je da obe misle prevashodno na sebe, i jasno je da je taj stav bacanje žive sode u lice muškarcima. Roksi Hart i Velma Keli na taj način postaju i društvene propagandistkinje šok-feminizma. Valeri Solanas, koja je 1967. godine osnovala društvo pod nazivom SCUM (Society for Cutting Up Men), čija je namena bila eliminisanje muškaraca, i koja je godinu dana nakon toga pucala u Endija Vorholu (zato što je previše upravljao njenim životom), bila bi ponosna na njih dve. Ipak, da li bi borba za jednakost polova mogla da ih abolira kao kriminogene ličnosti? Da li to može da umanji činjenicu da su u pitanju ubice? Reklo bi se da može. Roksi i Velma su „umetnice retke vrste“ i za takve dve gospodice svet je zaista mali. Dva prividna nevinašceta koja pod maskom nežnih žena kriju trule njuške nejpokvarenijih prostitutki... Od onih koje se regenerišu svaki put iznova, koje iz zatvora izlaze veće nego što su ranije bile, koje ljube krst pre nego što ga ušuškaju u dekolte. Majke korumpirane nacije.

Domaća postavka *Čikaga* izvodi se u dve ravno-pravne podele. Kao ozloglašena Velma Keli pojavljuju se Katarina Gojković i Ivana Knežević, dok se u ulozi zabludele domaćice Roksi Hart pojavljuju Jelena Jovičić i Sloboda Mićalović. Pošto zbog bolesti glumice nisam imao priliku da vidim Gojkovićevu u ulozi Velme, ostaje samo da verujem kako je ona, bar što se pevačkih deonica tiče, bila doraslja ovom zadatku u onoj meri u kojoj se izborila s kabaretskim pesmama izvedenim u predstavi *Lulu* (Jugoslovensko dramsko pozorište). Jelena Jovičić igrala je Roksi kao ženu koja smatra da i za najtežim stvarima treba samo posegnuti rukom da bi se one sprovele u delo. Jovičićeva je bila uspešnija u prikazivanju koketnije strane karaktera, dok je u scenama kada njenom liku ne preostane ništa drugo osim da se bori za goli život, nastavila s lakšim rešenjima koje je uloga kokete nudila. Nasuprot njoj, isti lik u tumačenju Slobode Mićalović dočaran je preciznije, u vidu žene kojoj je dosta života na veresiju, koja nečim mora da ublaži oštinu vlastite spoznaje i koja na svaki način želi da uzburka površinu kaljuge iz koje potiče. Ivana Knežević je Velmu Keli igrala s istim ubedljenjem. I njeni

junakinja bi, kao i Roksi, mogla da padne na samo dno. Kneževićeva igra Velmu kao ženu sa svim dražima i drskostima, sa stalnom svešću o neveseloj prošlosti i neizvesnoj budućnosti, koja svojoj koleginici iz zatvora pomaze, ne zato što želi da joj pomogne nego zato što je lukavstvo uči da će na taj način pomoći pre svega sebi. U tumačenju advokata Biljka Flina, prividnog branioca istine, Ivan Bosiljčić je svoj glumački zadatak rešio oslanjajući se u najvećoj meri na (rediteljsku) pretpostavku da je zlo daleko privlačnije ako je lepo. I u pojedinim scenama, praćenim plesom i pevanjem, Bosiljčić je šarmantno igrao kicoša namešteno finih pokreta.

Nasuprot njemu, Dragan Vujić je tog „neprijatelja svake laži“ prikazao kao hladnokrvnog, do ušiju ogreznog u porok, što je u takvoj izvedbi pravni sistem pretvorilo u neurotični spektakl kojim caruje nepravda. U ulozi Mame Morton, upravnice ženskog zatvora, pojavile su se Zinaida Dedakin i Hana Jovčić. Igrajući „odgovorno lice“ koje zahteva da mu se ukazuje dužno poštovanje, nijedna glumica nije uspela da do kraja odbrani lik stroge i metodične osobe koja obema nogama stoji na zemlji. Dedakina se oslonila na već videna, sigurna rešenja (bacanje oštih strelica na sagovornike uz lak osmeh), dok je lezbijska strogost kojom je Jovčićeva bojila ovaj lik bila ono što može da čini esenciju Mame Morton, ali je u oba slučaja sve ostajalo na opštem mestu – upravnica zatvora spremna je da obaspe čovečanstvo dobroćinstvima za odgovarajuću novčanu nadoknadu. U kreiranju Ejmosa Harta, nespretnog čoveka i još nespretnijeg muža, Milan Antonić i Nikola Bulatović ispravno su pošli od ideje da se iza tih životnih uloga, u kojima se njihov lik našao, krije tajna nedorečene ljudske dobrote. I oba glumca su to pronela pozornicom, s tom razlikom što je Bulatović igrao beznačajnu ličnost čiju smo bezobličnu mekotu gotovo pod prstima mogli da osetimo, dok je Antonićev Ejmos bio neposredan, naivan i nevažan do granica neverovatnog! Na kraju treba pomenuti i stalno prisutan „grupni lik“ – zatvorenice koje s velikom strašću izvode *Zatvorski tan go*, u kojem govore o svom ushićenju zbog počinjenog ubistva. Među ženama s podsmešljivim i od divljeg uživanja unezverenim očima, koje su se „kratko i jasno“

obračunale sa svojim muškarcima (zato što su ih tretirale kao pse), izdvajaju se Boba Latinović (Liz), Vesna Paštrović (Džun) i Nataša Balog kao Hunjakova, emigrantkinja koja zna da izgovori samo jednu rečenicu – „ne krivo“. U dirljivoj sceni njenog pogubljenja, ova Madarićina istinita tvrdnja povod je da joj se čitava hijerarhija lopuža nasmeje u lice.

Srećna je okolnost što Kokan Mladenović ovaj put nije dopustio da njegova režija izgubi kritičku dimenziju koju komad poseduje. Čini se i da u ovom žanru sloboda, jednakost i pravda nisu mogle bolje da budu analizirane, makar to bilo i kroz pamflete.

U prikazivanju toga da na dnu postoji nešto što je gore od samog dna, svakodnevica po kojoj plivaju otpaci što imitiraju velike brodove, reditelju su od velike pomoći bili Milan Nedeljković (aranžer i dirigent), Lana Cvijanović (kostimograf), Marija Kalabić (scenograf) i, verovatno najviše od svih, Mojca Horvat, čija je besprekorna koreografija ovog ideološkog bordela bila bez preanca u odnosu na sve ono što smo do sada mogli da vidimo u Pozorištu na Terazijama. Ako je bilo nedoslednosti u glumačkoj igri, nadoknadene su pevačkim izvođenjima s punim emotivnim angažovanjem. U sredini koja je idealna za prikazivanje promena nužnih u nepokretnim telesinama društva (kao što je pravni sistem), logično je što se u jednom trenutku pravda pojavljuje na sceni u blago erotizovanoj varijanti. Tasovi joj, istina, još jesu u rukama, ali joj je povez s očiju skinut. Poruka koju scena šalje – jasna je. Svet u kojem živimo ne kreće se samo unapred već se, u izvesnim sferama, nažalost, kreće čak i unazad. To što domaća verzija *Čikaga* uklanja dosadu nije najveća vrednost ove predstave. Daleko je važnije što se nije dozvolilo da scenom u celini zavlada optimistički ton. A umesto *happy enda* dobili smo trijumf nepravde, tako glamurozno veliki da se na duže staze više uopšte i ne isplati verovati u većinu društvenih institucija.

# TRANSFER NEPRIJATNOSTI

*BLUZ ZA MESIJU*

Beogradsko  
dramsko pozorište

pisac: Artur Miler

reditelj: Jagoš Marković

Šef neodređene latinoameričke banana republike odlučuje da glavnog političkog protivnika osudi na smrt raspećem, a ekskluzivna prava na direktni prenos proda jednoj medijskoj kompaniji. Da bi ironija bila još veća, revolucionara običan narod zaista smatra svetim čovekom i spasiteljem. Ovo je siže koji je Arturu Milera poslužio da u svom poslednjem dramskom delu dà komentar/kritiku na račun dominantnih politika medija i medijskih društava, njihove manipulacije i beskrupuloznosti, pa i zapadnih predrasuda prema tzv. trećem svetu.

Tekst Artura Milera ima velike probleme, može mu se prigovoriti da je patetičan, prepun nelogičnih obrta (kao i, na kraju krajeva, svaka priča koja ima veze sa tzv. spasiteljem), ali ne može mu se sporiti da dosledno, pre svega ironijom, svaku dilemu ili postupak svojih junaka vezuje za politički interes, lične probleme i sl., eliminijući u potpunosti mogućnost uzvišenosti žrtvovanja. Mesija nije fizički prisutan, njegova figura je fiktivna, konstruisale su je različite strukture u društvu – i vladajuće i potlačene. Njegove stavove saznajemo preko posrednika; on isključivo biva interpretiran, samim tim podložan različitim političkim manipulacijama. Na drugom nivou, odgovor na dilemu potencijalnog spasitelja da li da umre za druge je vest da se sela puna njegovih sledbenika medusobno krve oko toga u kom će od njih

dotični biti razapet, a sve zbog mogućeg velikog turističkog profita. Dolazi do cinične zamene: dobit drugih, radi koje se Mesija žrtvuje, više nije ljubav i mir u svetu, već obična materijalna korist. Dakle, pozicija spasitelja ne postoji ili je obesmišljena, a unapred data svetost čina raspeća je dekonstruisana u potpunosti. U svetu u kome ćemo možda za nekoliko meseci na Zelenom venцу kupovati snimak Sadamove egzekucije i u kome smo se nagledali snimaka direktnih ubistava u bivšoj Jugoslaviji, snimanje raznih *atrocities* je manir, ne izuzetak, razvijena industrija pre nego moralni problem. General Feliks Barje prenos smrтne kazne u svojoj zemlji prodaje zapadnim medijima kao lokalnu specifičnost, znajući da je kulturni status raspeća taj koji ga stavlja u poziciju posebno atraktivne egzekucije, posebno kad se prenosi uživo. Pravljenje neizbežnih paralela s Isusom postaje dobar marketinški potez, a telo na krstu još jedan pop medijski objekat, variran i ironizovan već mnogo puta do sada na različite načine, od Monti Pajtona do Madone i Jelene Karleuše.

Od Milerovog teksta u predstavi BDP-a nije ostalo mnogo. Jagoš Marković je prvo skratio tekst za oko 40%, a onda nastavio da sprovodi nelogične intervenci-

je. Na scenu je uveo misteriozne i mistične figure mesa-  
ra i deteta, pretenciozne ali i neznane i nejasne simboli-  
ke. Dete je čas tu, čas nije, dok mesar gotovo sve vreme  
predstave provede na sceni meljući meso negde gore  
desno (samo pred kraj stavi neki komadić mesa junaci-  
ma u tanjiriće). Takode, promenjen je i kraj – glavni Me-  
sijin interpretator Stenli u ovoj verziji izvrši samoubis-  
tvo, ponovo bez jasnog motiva. Prvi percipirani znaci  
ukazuju na moguću lokalizaciju: pesma s južnjačkim  
prizvukom, statua iz Lepenskog vira u donjem levom  
uglu (scenografija Duška Otaševića). Preko koso posta-  
vlijenog poda, konstitutivnog za rediteljsku poetiku Ja-  
goša Markovića, razvija se dim, a početne prepostavke  
o tome gde se nalazi ovaj svojevrsni *wasteland* utvrđuju  
se kada generalu Feliksu zazvoni telefon melodijom  
Merime Njegomir. Svi ovi sitni znaci situiraju/lokalizuju  
radnju na neko srpsko podneblje. Zaista, sličnosti s  
Latinskom Amerikom su tolike: treći svet, tranzicija,  
religioznost, mačizam, banana republike... osim što su  
imena likova ostala ista. Osim toga, malo šta je ostalo  
zajedničko s likovima iz drame.

Adaptacijom teksta (potpis Jagoš Marković) likovi su  
drastično uprošćeni, a njihovo svodenje na jednu do

Ljubinka Klarić i Dragan Petrović





Dragan Bjelogrlić i Stefan Kapičić

najviše dve osobine posledično je dovelo do polarizacije na dve grupe: one koji pristaju na zla globalistička pravila igre, razgoropadene, glasne i šlašteće; i one mirne i tihe, dobre, koji u takvom svetu ne dolaze do izražaja, stoje po strani i podnose svoje muke i do besvesti okreću drugi obraz, kao svi pravi hrišćani. Ovakva drastična crno-bela podela, osim što je banalna i neverljiva, takođe podržava i čitav niz predrasuda i stereotipa. Stil glume prve grupacije određen je kao sinhronizacija crtanog filma. Dranje, arlaukanje, devijacije glasa su ispráeni odgovarajućim gestovima (npr., mlataranje ruku), tako da u čitanju Jagoša Markovića Feliks Barije postaje psihotični kriminalac koji se samo dere (igra ga Dragan Bjelogrlić), njegov brat Henri Šulc (Dragan Petrović) je od ni glupog ni nemoćnog bivšeg disidenta pretvoren u izuvijanu karikaturu, Skipovu (Aleksandar Srećković) eventualnu beskrupulznost je teško doživeti s obzirom na to da je stereotipno i neubedljivo dat kao kvaziekstravagantni gej producent, a Emili Šapiro (Ljubinka Klarić) postaje ledena Zlica Opačić, čijim se moralnim dilemama koje iskazuje ni u jednom trenutku ne veruje. Njima nasuprot stoje, sve odreda pokorne žrtve, Žanin, Stenli, Sara (Paulina Manov, Stefan Kapičić, Danijela Štajnfeld), tiki i dobrovoljno povučeni. Kostim Marine Medenice dodatno nadgra-

duje sveopštu karikaturalnost, tako da posebno Stenli i Sara, s neuglednim krpama na sebi, prizivaju pastoralnu jednostavnost i odišu idealom krotkosti kao osnovne crte dobrote. Skip Čizboro je uguran u jezivu kombinaciju mrežaste majičice i turbana na glavi (!?), a mis Šapiro zarobljena u čudnom shvataju da žena, da bi bila oštra i nemilosrdna, mora neizostavno biti u pantalonama i sakou. Dodatni podsmeh izazivaju stalno prisutna dva telohranitelja – dva kršna momka, kratko podšišana, u odelima, s „napucanim“ naočarima za sunce. Oni dodatno mašu glavama levo-desno, nameštaju sakoe, hvataju se za pištolj (koji im usputno, valjda kao scenski znak, stalno ispada na pod)... Ovako načrtane teško ih je shvatiti drugačije no kao parodiju ili neki srođan žanr, što ovde ipak nije slučaj. Sva ova crtanja i svodenja ne nalaze nikakva opravdanja na sceni, deluju neuskusno i uvredljivo, i najgore, proizvode jezivi transfer neprijatnosti na relaciji pozornica – gledalac, i navode na strašan zaključak da *Bluz za Mesiju* Jagoša Markovića samo institucionalnost pozorišta deli od izvođačkih oblika kao što je Grandova „Policjska stanica“.

Finalni sunovrat usledi oko pola sata pre kraja. Pijana ekipa upada u sevdah, sve slušajući besprekoran zvuk sa svojih mobilnih telefona. Novokomponovane narodne pesme se nižu jedna za drugom, što samo po sebi nije

problem. Problem je u dramaturškoj, estetskoj i u svakoj drugoj neopravdanosti njihovog korišćenja: tekstovi su apsolutno nepovezani sa sveukupnim dešavanjima na sceni, pri tom su pesme stilski neujednačene (jedna od pesama određuje se kao turbo folk, druga je gotovo prihvaćena kao izvorni evergren itd.). Kriterijum selekcije nije ni njihova prisutnost u medijima, s obzirom na to da obim pojedinačne popularnosti pesama takođe veoma varira, tako da smo dobili proizvoljnu komplikaciju Jagoša Markovića, „Janičar“ Cuneta Gojkovića, „Ruzmarin“ Merime Njegomir, „Branili su da ga viđam“ Zorice Brunclik... zvučna su podloga za samo-dovoljan stilizovan prikaz prepoznatljive kafanske zabave. Od prvih taktova naši junaci počinju kao pijani da se bacaju po sceni i postepeno skidaju deo po deo odeće, dok njihova uzavrela muška krv prelazi svoj balkanski nesvesni homoerotski put od bacanja ruku uvis, preko grljenja i 'vatanja' do razbijanja glava poput tikava. (Kao posebno pikantan detalj pomenućemo mazanje mlevenog mesa po telu Emili Šapiro, jedine žene u grupi.) Razlog svemu ovome se ne prepoznaje, ne uspostavlja se nikakav odnos niti distanca, a u okviru cele predstave deluje kao iznenadni umetak. Besmislenost scene je uvredljiva, kako za publiku tako i za izvođače čija je muzika zloupotrebljena. Da sam neki/a od citiranih izvođača/ica ozbiljno bih bila uzdrmana. Ostaje jedino pitanje – kakve veze Milerov tekst ima sa bilo čim što se ovde dogodi na sceni. Bez problema je sve moglo da prode i bez njega.

Za kraj: groteskno velika neuspešnost ovog projekta, uprkos svojoj sveukupnoj uvredljivosti, pokreće pitanje praga tolerancije pasivnog pozorišnog gledatelja. Naime, gde je tačka u kojoj će neko, figurativno ili bukvvalno, uzeti truli paradajz i njime, sasvim opravdano i zasluženo, zasuti scenu?

OLGA DIMITRIJEVIĆ

# NEDOVRSENA KREACIJA

*DON ĐOVANI*

Narodno pozorište, Opera  
kompozitor: V. A. Mocart  
reditelj: Ljev Puljeze

101

Ove godine je ceo muzički svet, uz ostale značajne jubileje, svakako na najangažovaniji način obeležio 250 godina od rođenja velikog kompozitora Wolfganga Amadeusa Mocarta. Kod nas je već na sām dan njegovog rođenja – 27. januara – održan koncert u Sava centru, kada je veliki ansambl, sastavljen od više horova i orkestara muzičkih škola, izveo *Rekvijem*. Nesrećan je bio jedino izbor programa – posmrtna misa na rodendan. Beogradska opera je to izvela mnogo prikladnije, izabravši jednu od najznačajnijih Mocartovih opera, mada je on na izvestan način bio prisutan na sceni i u ostvarenju *Mocart i Salijeri* Nikolaja Rimskog Korsakova, premijerno izvedenom u aprilu. Da bi još bolje obeležio ovaj jubilej, Beogradu je pomogao grad Beć organizovanjem letnjeg festivala Mocartovih opera na video-platnu, jedne pučke manifestacije gde je miris pljeskavica pratilo otmene prizore iz najpoznatijih evropskih pozorišta. Naravno, niko se u tome ne može ravnati s Mocartovim rodnim Salzburgom, koji je za svoj prestižni festival pripremio kompletan Mocartov operski opus.



Suzana Šuvaković-Savić kao Dona Elvira i Paolo Konj kao Don Đovani

Beogradska opera je, dakle, za otvaranje svoje sezone i nastupanje u okviru BEMUS-a, načinila vrlo dobar izbor, tim pre što je i u tom slučaju nedostajalo samo godinu dana do još jedne jubilarne godišnjice. *Don Đovani* je, naime, premijerno izveden 29. oktobra 1787. u Pragu. Pripadajući nizu Mocartovih realističkih opera, bez obzira na elemente fantastike u fabuli, koje u centru pažnje stavljuju odnose među protagonistima i ljudske karaktere, poput *Cosi fan tutte*, *Figarove ženidbe* ili čak i *Čarobne frule* na izvestan način, *Don Đovani* je zaista odličan izbor za svako pozorište danas, tim pre što i u žanrovskom smislu, budući da je to tragikomedija, nudi dobru priliku za izbalansirani scenski izraz. Autori predstave su i govorili da žele da stave u prvi plan meduljudske odnose, kao u nekakvoj drami, te da tom mešavinom komedije i tragedije, u stvari, oslikaju život sâm. U ovom slučaju, međutim, loš je bio jedino izbor glavnog autora.

U Italiji, izgleda, postoji praksa da u jednoj ličnosti budu spojeni reditelj, scenograf i kostimograf jer su na taj način u Narodnom pozorištu već nekoliko puta gostovali umetnici iz ove zemlje. Ljев Puljeze je mlad reditelj, možda ima tridesetak godina, i možda bi se nepovoljan utisak, pre svega o scenografiji i kostimografiji u *Don Đovaniju*, mogao pripisati njegovom neiskustvu, kao i poslovičnom italijanskom oprezu kada je u pitanju moderni scenski izraz. Mocartova opera je, naime, najavljuvana kao savremeno, minimalističko, moderno pozorišno ostvarenje, ali bi se za ono što je zaista i ostvareno na sceni umesto svih tih epiteta možda pre mogao upotrebiti izraz – siromašno. Prazna scena, s nekoliko neidentifikovanih rekvizita, stepenika ili svećnjaka, nije dovoljna za minimalistički izraz, kao što ni jednostavna, nepokretna, realistička video projekcija ambijenta u pozadini – dvorca ili bašte – nije vrhunac savremene tehnologije. Puljeze je bio donekle uspešniji u kreaciji kostima, pogotovo dveju protagonistkinja, gde je samo nekim elementima (perikama, dekolteima) asocirao na originalno vreme *Don Đovanija* – XVIII vek, te pokazao neku vrstu postmodernističke igre sa znacima epohe. S izuzetkom lika Dona Elvire, svi ostali su nosili crno-bele kombinacije ili su bili sasvim u crnom,

poput Don Dovanija i Dona Ane, čija crna boja kostima možda govorи i o tome da njih dvoje veže jedna smrt. Crno-belo kao svojevrsna simbolika svetle i tamne strane u ljudskoj ličnosti sasvim je legitimno kao koncept, ali sama realizacija kostima prilično ga kompromituje čineći da, na primer, hor liči na nekakav školski ansambl. A onda je od sve te svedenosti i jednostavnosti iznenada odudarala poslednja slika opere s raskošnim crvenim jastucima i draperijama u Don Đovanijevom dvorcu, te balerinama u crvenom. Ako je i ovde jasna simbolika crvene boje, koja nagoveštava Don Đovanijev odlazak u pakao, kontrast je jednostavno prejak, ta iznenadna raskoš nepotrebna, a sveukupni koncept nedosledan. Drugim rečima, ako Ljev Puljeze zaista želi da primeni savremeni pozorišni izraz, moraće da stekne više iskustva, tj. da pogleda više savremenih ostvarenja, možda na sceni tog istog Narodnog pozorišta ako se jednom, na primer, bude ponovo prikazivala opera američkog autora Džona Gibsona *Ljubičasta vatra* o životu Nikole Tesle, izvedena u okviru BELEF-a.

U najavama Mocartovog *Don Đovanija* govorilo se i o tome da će dotični scenski minimalizam doprineti da konačno muzika, odnosno pevači, budu u prvom planu. Ako ostavimo po strani raspravu o tome šta je onda opera – muzička ili pozorišna forma – moramo priznati da su ovaj put muzika i pevanje zaista i bili u prvom planu zahvaljujući tom siromašnom vizuelnom utisku. Bukvalni prvi plan, međutim, kada bi pevači izlazili ispred zavese dok se za to vreme menjala scena, veoma je efektan kao umetničko i efikasan kao tehničko sredstvo, dok je sâm scenski prostor proširen i korišćenjem dela partera. Protagonisti su, u svakom slučaju, dobili dovoljno prostora da iskažu sve svoje mogućnosti, pogotovo u rečitativima gde im je bila omogućena glumачka igra. Taj prostor su veoma uspešno iskoristili Licandro Ginis kao Leporelo i Paolo Koni u naslovnoj ulozi, pre svega zbog svog prirodno savršenog vladanja italijanskim jezikom. Rečitativi su, zahvaljujući razigranosti Ginisa i Konija, bili krajnje dinamični, te nikako nije postojala opasnost od monotonije njihovog jednoličnog muzičkog toka. Koni je, s druge strane, svojim raskošnim, toplim baritonskim glasom i odgovarajućom

interpretacijom, očigledno zastupao tezu koju su branili i ostali autori, pre svih, naravno, reditelj – da je Don Đovani voleo sve svoje ljubavne žrtve, da je saosećao sa ženama, te da im je, u stvari, bio prijatelj. Mocart je to postigao tako što duete nije tretirao kao spoj muzički suprostavljenih linija već kao saglasja najlepših konsonanci, a Koni je u svom nastupu uvek imao određenu dozu otmenosti, finog zavođenja i elegancije. Ovaj izvanredni bariton, čiji glas odlikuju neobična prirodnost i kultivisanost, te ujednačena boja u svim registrima, sa solidnim dubinama, svojom ispoliranom interpretacijom učinio je da preteća dosada bude svedena na minimum. U njegovom, ili bolje rečeno rediteljevom, konceptu lika jedino nije jasno gde je taj Don Đovanijev egzistencijalni nemir, to stalno traganje ne za novim osvajanjima već za samim sobom. Ipak je Paolo Koni najviše doprineo da utisak s ove predstave ne bude sasvim nepovoljan, iako su protagonistkinje – Suzana Šuvaković-Savić kao Dona Elvira i Sanja Kerkez kao Dona Ana – bile odlične u svojim ulogama. Orkestar je predvodio takođe gost iz Italije Marko Berdondini, ali on nije uspeo sasvim da ispolira na momente grub i nerafiniran zvuk orkestra Narodnog pozorišta.

Gorica Pilipović

# STIL KAO IMPERATIV

*PAHITA\**

kompozitor: Ludvig Minkus

koreografija: Marijus Petipa,

u postavci Petra i Ljube Dobrijević

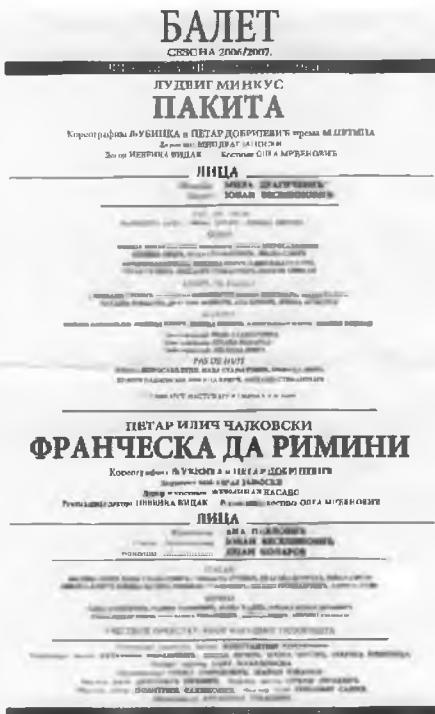
*FRANČESKA*

kompozitor: Petar Ilić Čajkovski

koreografija: Petar Dobrijević

dirigent: Miodrag Janoski

Narodno pozorište Balet



Balet Narodnog pozorišta sada ima u svom sastavu četiri izvanredne prvakinje baleta, među kojima su Ana Pavlović, Mila Dragičević i Dalija Imanić i učestvovale u ostvarivanju ovog koreografskog remek-dela Marijusa Petipe. Na premijeri smo videli Anu Pavlović, kao Pahitu i Daliju Imanić, kao jednu od solistkinja. Važnost nastupanja vrhunskih umetnica u baletu *Pahita* je od prvenstvenog i najbitnijeg značaja.

Balet *Pahita*, inače zastarelog i neinteresantnog libreta, odnosno jedan njegov čin, sačuvao se i ostao aktuelan do danas, zahvaljujući samo igri i interpretaciji prvih balerina. Konačno, Marijus Petipa je ostvarivao svoju koreografiju s jednim ciljem da pokaže vrhunac umetničke interpretacije svojih predivnih balerina. I zaista, nikada se u istoriji baletske scene nisu stekle zajedno u jednom trenutku tako velika imena kao: Ana Pavlova, Olga Spesivceva, Olga Preobraženska – i sve one na vrhuncu svojih kreativnih moći. On je prikazao istovremeno najbrušenije briljante velike klasike, svaki brilljant posebno s individualnim odlikama vrhunskog stila.

Naši gosti, Ljuba (koja je imala prilike da radi s Natalijom Makarovom, koja se danas smatra najboljim poznavaocem stila interpretacije ovog baleta) i Petar Dobrijević, nisu uspeli da ostvare baš tu najvažniju komponentu ove predstave – stil izvođenja. Sve je bilo uvežbano, poštovan je redosled koraka, ali ono zbog čega se balet održao do danas i nastavio da pleni gledaoce – interpretacija – kako to treba odigrati, izostalo je. Predstava je bila ravna, bez obavezognog carstvenog, a jednostavnog blistanja i svetlucanja sjaja daleke prošlosti. Ženski ansambl je uvežban na način školskih priredbi, rad ruku i gornjeg dela tela, blagorodstvo položaja glave u odnosu na ramena, jednostavna otmenost, sve je to izostalo. Čak je bilo i preteranog insistiranja položaja iz profila, u klasici nedopustivog, osim u jednom jedinom primeru takozvane poze prvog arabeska, kada je profil obavezan. Po želji Petra Dobrijevića dodate

su i solo varijacije muških solista, što je grubo odušaralo od zamisli Petipe da predstavi samo dame. Šta je tu onda „prema Petipi”?

Jedina koja je instiktivno našla put do pravog stila interpretacije je Dalija Imanić, što je publika na premijeri osetila kao „ono pravo” i nagradila najvećim aplauzom. Zato je za čudenje da je na reprizi, kao jedino logično i pravo rešenje za dobrobit predstave, nismo videli kao interpretatorku uloge Pahite. Tu se čak desio i nedopustiv pedagoški propust. Ulogu Pahite je na reprizi tumačila mlada i potpuno neiskusna balerina Bojana Žegarac. To se prosto ne radi, tim pre što je to balerina koja bi možda jednog dana, kada bude u zenitu moći, mogla da bude Pahita. Za sve je potrebno vreme i iskustvo. Mlada balerina je odigrala sve korake i nije pokazala, prirodno, ništa od onoga što je tek u zenitu svojih umetničkih moći mogla da pokaže jedna Ana Pavlova. Možda je prestrogo izneti primedbu o tome da ako se želeo balet *Pahita* na našoj sceni, onda je trebalo pozvati nekoga ko zaista vlasti stilom interpretacije ove predstave i zna kako da ga prenese. Balet Narodnog pozorišta i njegove prvakinje to zasluzuju.

Predložen dekor Nevenke Vidak i kostimi Olge Mrdenović ni u naznakama se nisu približili utisku slike Imperatorskog teatra u svojoj raskošnoj moći.

Poema Petra Ilića Čajkovskog *Frančeska da Rimini* i poznata priča o ljubavnicima bila je osnov koreografije Petra Dobrijevića. U dekoru i kostimima prema zamisli Žerminala Kasada ostvaren je balet solidnog dostignuća. Zanemarivši priču o radanju ljubavi kroz zajedničko čitanje Dantevih stihova, znači preko literature, Dobrijević je uokvirio razmišljanja o međuljudskim odnosima, uglavnom s već pomalo zastarelim i viđenim rešenjima. Na reprizi se desilo čudo, zapravo čudo koje potvrđuje pravilo. Neinteresantna uloga Frančeske, kako je to izgledalo na premijeri, odjedanput je u tumačenju Ane Pavlović zablistala pravim umetničkim dahom, vrhunskim dometom u oblasti interpretacije. Eto, Ane Pavlović je znala kako da dospe do vrhunskog interpretativnog dometa i da potrese celo gledalište. Igrala je, i bila ne samo Frančeska nego i etalon zaljubljene mlade žene sa svim nijansama i govorom tela, od prvih zna-

kova pojave ljubavi do tragičnog kraja ubistva zajedno sa svojim voljenim. Čak i kada je bila okrenuta ledime publici, njeno telo je govorilo bogati tekst iznijansiranih osećanja. Treba ići na ovu predstavu i videti Daliju Imanić u baletu *Pahita* i Anu Pavlović u baletu *Frančeska* i odmah se uveriti u to da stil i interpretacija u ovakvim baletima i za publiku i za koreografe predstavljaju imperativ.

MILICA JOVANOVIĆ

\*Vrlo lepo opremljeni programi Narodnog pozorišta trebalo bi da predstavljaju i rasadnik tačnih objašnjenja o predstavi, koreografima-gostima i činjenicama vezanim za njihov rad. Neprijatno je da u tekstu, koji treba da bude zasnovan na činjenicama, pročitate informaciju o tome da je Petar Dobrijević u Sarbriku postavio „*Skitsku svitu* Sergeja Prokofjeva (što je prva koreografska verzija ove kompozicije)”. *Skitska svita* je od svog prvog izvođenja, 1915. godine, doživela čitav niz koreografskih verzija različitih i velikih koreografa – to je podatak koji se vrlo lako može proveriti u baletskoj literaturi. Isto tako, kada se navode zvanja naših gostiju u inostranstvu pominje se npr. docent pri milanskoj La Scala. Kod nas je docent isključivo zvanje univerzitetskih profesora s odgovarajućom visokom stručnom spremom, koju naši gosti nemaju, i nisu profesori univerziteta. Ako je tako u La Scali, kod nas nije.

Naslov baleta je *Pahita, a ne Pakita*. *Pahita* je nastala u Rusiji i komponovana u Rusiji po nardžbini Marijusa Petipe. Nema razloga za francuski izgovor imena. Zajista postoji balet *Pakita* francuskog kompozitora Eduara Deldeveza, ali on nema nikakve veze s baletom koji se izvodi na našoj sceni i danas u svetu, osim što je udaljeno inspirisao Marijusa Petipu da napravi balet na sličnu temu.

# ČAROBNJAK HLADNE VATRE

Opera *Ljubičasta vatra*  
o Nikoli Tesli – globalno i lokalno povodom 150. rođendana

## UMESTO KRITIKE

Iako se 2006. godine očekivala proslava 150-godišnjice rođenja velikog vizionara Nikole Tesle, čoveka "koji je izmislio budućnost", kod nas nije bilo preduzeto ništa slično onome što je stiglo iz Amerike: prvo kao vest da je tamo (u Filadelfiji 2004) prikazana, doduše kao studentska predstava, opera o Nikoli Tesli *Violet Fire/Ljubičasta vatra* američkog minimaliste Džona Gibsona u režiji Terija O'Rajlija. Potom je, grupa autora, koja je posle godinu dana pripreme, proučavanja najvažnijih detalja o životu i radu ovog svetskog genija, i u Hrvatskoj (gde je rođen u Smiljanu, u Lici, 10. jula 1856) i u Beogradu (u Muzeju *Nikola Tesla*) , u koprodukciji sa Beogradskom operom i u scenskom dekoru Borisa Čakširana 9. jula 2006. godine (u okviru BELEF-a) ostvarila profesionalnu svetsku premijeru ove opere.

Na izuzetno poetičan i u detaljima proveren libreto o Nikoli Tesli američke autorke Mirijam Zajdel, muziku je napisao, kod nas manje poznat, Džon Gibson u maniru prepoznatljivog američkog mini-

<sup>1</sup> Porudžbina opere *Violet Fire/Ljubičasta vatra* o Nikoli Tesli potekla je od libretistkinje Mirijam Zajdel, profesora na Univerzitetu u Filadelfiji. Premijera prve verzije, sa studentima a ne profesionalnim pevačima, usledila je tokom vikenda 13. i 14. februara 2004. 'u prepunoj i oduševljenoj' sali Teatra Tomlinson na Univerzitetu Templ u Filadelfiji. Ansambrom *Refache* dirigovao je Tadeuš Skvajer.

<sup>2</sup> Kustos Muzeja Zorica Civrić, posle upoznavanja sa projektom i snimkom opere, još 2005. izjavila je: "Opera nam se veoma dopala. To je multimedijalno delo. Teško da je moguće Nikolu Teslu predstaviti na neki sasvim klasičan i standardan način. Čak i ako je to moguće, u redu je, ali upotreba savremenih sredstava značajno doprinosi tom ukupnom doživljaju, naročito onoga što je on radio. Vizuelizacija svega onoga što je Tesla ostvario. (...) Opera je u vidu dijaloga Tesle sa najvažnijim ličnostima iz njegovog okruženja, prijateljima i naučnicima, ustvari, jedna biografska priča o Nikoli Tesli."

<sup>3</sup> Džon Čarls Gibson (1940) poznati je autor opera (o Čarslu Darvinu 1985, npr.) i sličnih muzičko-scenskih i multimedijalnih ostvarenja, vokalnih i instrumentalnih dela, za solo i ansambl, a kao instrumentalista, flautista i saksofonista, član je grupe Filipa Glasa (od 1968) i, među ostalima, učestvovao je u snimanju Glasovog "Ajnštajna na plaži".



malizma, koji uspešno podržava, u velikim emotivnim lukovima ostvarenu melodiju naraciju, naročito u solo scenama protagonisti, dok u grupne unosi odjeke njegovog tla (gospela, bluza) i ritam argentinskog tanga. Međutim, nema traga ni najmanjeg zvučnog eha Teslinog rodnog tla, čak ni na kraju opere, kada se ovaj čudesni osobenjak kroz svoja životna sećanja vraća u detinjstvo i na onaj trenutak kada je, u dodiru sa svojom mačkom, otkrio elektricitet.

Nikola Tesla je rođen između 9. i 10. jula u ponoć, "usred sevanja i grmljavine" – stoji zapisano, te nije nemoguće da mu je i na ovaj način bio predskazan životni i istraživački put, jer je u prirodnim pojавama otkrio, a potom oslobođio kosmičku energiju, ukrotio je i pretvorio u opšte dobro, osvetljivši čitav svet, a pripremio je i planetarno ozvučenje (direktne prenose) putem radijiskih i drugih medijskih načina.

Tesla je bio izuzetno obrazovan, poznavao nekoliko stranih jezika, bio veliki literarni erudit, pisao pesme i znao napamet, na primer Getea, znanje koje je poneo iz svog doma, od oca, a kreativni duh i znatiželju za sve oko sebe, od majke. Bio je kosmopolita i ljubitelj opere, istovremeno i asketa i posvećen svojih humanim pobudama, sa željom da poboljša život čoveka na zemlji. Vodio je bogatu prepisku, gotovo dnevnu, sa, prijateljima, na primer, sa Ketrin Džonson ili Markom Tvenom. Bio je visok i suvjonjav, uvek elegantan. Kretao se i bio radoviđen u visokim njujorškim krugovima, kojima je u svojoj laboratoriji priređivao ekskluzivne demonstracije svojih izuma. Čuvena i jedinstvena bila su njegova predavanja o izumima, po Americi i Evropi, u Londonu i u Parizu, gde je radio do odlaska u Ameriku 1884. godine. Patentirao je preko 800 pronalazaka, od kojih su mnogi realizovani i poznati širom sveta. Zbog nedostatka finansijskih sredstava početkom prošlog veka (inflacija, svetski ratovi), prestao je da ostvaruje svoja genijalna otkrića, povukao se u svoj njujorški hotel i тамо beležio sva istraživanja. Za njih je bila zainteresovana naročito američka tajna policija, koja je Teslu uporno posećivala. On je kao veliki humanista ostao pri čvrstoj odluci –

svestan ishoda svojih izuma ako se upotrebe u ratne svrhe – da svoj daljnji rad neće usmeriti u ovom pravcu, s obzirom da je bio veliki humanista. Iz svoje hotelske sobe, na najvišem spratu njujorškog hotela, odlazio je, često u ponoć i uvek sam, u obližnji Brajant park, gde je hranio golubove. Bio je veoma razočaran zbog demontiranja radioprijemnog tornja na Long Ajlendu, kojim je on želeo da uspostavi vezu sa čitavim svetom (a koji su, odgovorni, zbog bojazni od vojne špijunaže, 1917. srušili). Umro je u Njujorku, 7. januara 1943. u 88-oj godini.

Multimedijalna opera o Nikoli Tesli *Ljubičasta vatra* Džona Gibsona, u jednom činu (6 scena, traje 85 minuta), napisana za šest pevača, mali hor i instrumentalni ansambl od 12 izvodača, počinje upravo njegovim bolnim sećanjem na trenutak demontiranja tornja. Prema libretu Mirijam Zajdel, opera je bez dramskog zapleta i više meditativna. Nižu se slike kao sećanja, sada već ostarelog Tesle, na pojedine ličnosti i događaje iz njegovog dramatičnog života, dok sedi u parku na Menhetnu i hrani golubove. Naročito je vezan za jednu belu golubicu, sa kojom i razgovara, a ona, u stvari, predstavlja prirodu, čije je tajne Tesla celog života nastojao da odgonetne. Jedne noći golubica doleti do hotelskog prozora, spusti se i ugine. Istog trenutka Tesla doživljava zaslepljujuće svetlo, jače od svega što je do tada stvorio u svojoj laboratoriji. U operi su prisutni i prijatelji Mark Tven i Ketrin Džonson i pisac Margarit Storm, autor knjige o Tesli *Povratak golubice* (*The Return of the Dove*, 1959) iz koje je uzet naslov za operu *Violet Fire* (*Ljubičasta vatra*), jer je Tesla bio "čarobnjak hladne vatre". Reporter, u operi vodi imaginarni razgovor s Teslom i čita odlomke iz novinskih članaka objavljenih o njemu ili ga citira, a sve je to projicirano na platnu u dnu scene. Tokom opere pratimo širok emotivni luk Teslinog prisećanja na svetle trenutke velikih otkrića i na tamne strane u njegovom radu (kao kada mu je 1895. izgorela laboratorija). Režiju realizuje Teri O'Rajli, a kostimi (iz vremena 1912) i minimalna scenografija (razapeta bela platna kao krila goluba za projekcije i

<sup>4</sup> Nikola Tesla: *My Inventions* – autobiografija, 1919.

klupa na kakvoj je u parku Tesla često sedeo) delo su Borisa Čakširana; autori interaktivnog digitalnog videa su umetnice Sarah Druri i Džen Simons, a dizajner svetla je Meri Luiz Gejer.

Na svetskoj premijeri u Beogradu učestvovali su domaći operski pevači, hor i instrumentalni ansambl (gudači, duvači, dve klavijature i perkusionisti s marimbom i gongom), pod upravom mlade i autoritativne Ane Zorane Brajović. Svi su protagonisti imali alternacije, a na premijeri Teslu je pevao gost iz Amerike, izvanredan tenor, Skot Merfri (Darko Đorđević), Golubicu, sopran Dragana Tomić (Mirjana Jovanović), Reportera, bariton Nenad Nenić (Predrag Milanović), Katarinu Džonson, mecosopran Dragana Stanković (Nataša Jović-Trivić), Marka Tvena, bas-bariton Ivan Tomašev (Miodrag-Mika Jovanović), Margaretu Storm, alt Ana Lačković (Tatjana Mitić), a koreograf plesačkog dvojnog lika bele golubice (Džoana Koce/Kristen Holinsvort) bila je Nina Vintrop.

Uoči svetske premijere u Beogradu multimedijalne opere *Violet Fire/Ljubičasta vatra* o Nikoli Tesli (9. jula 2006), a povodom proslave 150. rođendana, na pitanja autorke ovog teksta, svoja viđenja dali su, prvo autor muzike, Džon Gibson, američki kompozitor i multiinstrumentalista, jedan od pionira minimalističkog pokreta i suočivač ansambla Filipa Glasa, učesnik mnogih važnih muzičkih dogadaja u svojoj sredini, izvodeći dela Glasa, Stiva Rajha, Terija Rajlija i drugih. Na inicijativu libretistkinje Mirijam Zajdel, pošto je pročitao libreto, a mnoge detalje o Teslinom životu pre toga nije znao, "a kako su sve ličnosti već bile tu – kaže kompozitor – bez većih poteškoća, počeo sam od početka i išao do kraja. (...) Želeo sam da opera bude pristupačna širem krugu ljudi koji je slušaju, da uđe u redovan repertoar, što bi bilo idealno. Reči su mi nametnule melodiju. Pisao sam je za muzičare i klasične instrumente, bez eksperimenta, kako bi je svirali/pevali bez problema. Sve je zapisano i nema potrebe za improvizacijom. I nema elektronske muzike. Znate, ja ne pišem elektronsku muziku. Od mene su tražili da pišem svoju muziku. Znam, znam, reč

je o Nikoli Tesli, ali... to je moja muzika. Za beogradsku premijeru nisam menjao vokalne deonice koje su, uglavnom, ostale iste; samo sam, na predlog dirigentkinje pojačao orkestar, sa osam instrumentalista (u Filadelfiji je svirao ansambl *Relache*) na dvanaest, odnosno dvadeset muzičara, pojačavši gudače, što je umnogome obogatilo zvuk i dodalo potrebnu boju." Na pitanje – šta treba da izražava konstantna pulsacija u orkestru, da li neki pokret, otkucaje srca, neko stalno napredovanje ili je to njegov stil, odgovorio je: "To je vrsta ostinata, moj je stil, i kako sam mnogo vezan za prirodu, moglo bi da se tumači kao stalno talasanje, kretanje veće ribe. (...) Moje je bilo da napišem muziku, jer u operi, ili teatarskom komadu, to znate, učestvuјe mnogo činilaca u ozivljavanju scene, ovde Teslinog lika, scenografija, video, svetlo..."

Na pitanje upućeno Mirijam Zajdel, autoru libreta, izuzetno poetičnog, sa širokim mogućnostima i drugačijeg zvučnog videnja, o tome šta misli o muzici u odnosu na njen scenario, dobili smo odgovor: "Mnogo volim to što je Džon uradio sa svojom partiturom, osetila sam u njoj da je obogatio, proširio moj tekst na neverovatno svojstven, jednostavan i iskren način, a sve je tu, tamo gde i treba da bude; njegova muzika izražava čitavu skalu Teslinih osećanja i maštanja, i, iznad svega i u isto vremec, poseduje pečat humanosti."

"Posle mnogo istraživanja i sati marljivog rada, Mirijam Zajdel, u libretu, otkriva istinitu životnu priču o Nikoli Tesli", kaže reditelj Teri O'Rajli. "U svernu je bila u pravu. Što se konstrukcije tiče, mislim da se opera zasniva na emocijama, na protoku emocija, od jedne scene do druge. I to što je uradio Džon Gibson olakšava posao; on otkriva libreto. Kada pevači počinju da pevaju, emocije jednostavno kuljaju iz njih. I to je ispravno. Moj posao je bio veoma lak. A to što sam došao u Beograd nije slučajno. Ovde nikoga ne treba podučavati šta je to duša, ko je bio Nikola Tesla, jer u svakome od nas živi delić Tesle. Njegova humanost je toliko velika da obe zemlje mogu biti ponosne na njega. A sada, kada ga

<sup>5</sup> Nije prva opera o ovom naučniku. Videti časopis *Knjижевност*, broj 2 (jun 2006), *Tesla u muzici*, str.20–23 i *TEMPO – A Quarterly Review of Modern Music Belgrade: Jon Gibson's Violet Fire* (Cambridge, January, 2007). Autor oba teksta je Donata Premeru.



vratimo u Njujork, možda će ga i Amerikanci više voleti.” Na pitanje – kako ga je zamislio, onako povučenog, otvorenog samo prema malom broju prijatelja sa kojima se družio, kako ga je prikazao, kao običnu osobu ili naučnika, sve zajedno ili..., odgovor je glasio: “Mislim da je sve to pomalo i zajedno. Tesla je imao sjajne trenutke kao pesnik, tačnije, bio je svetac, njegova osećanja bila su intenzivna, a imao je vizije, gotove slike, prava rešenja, ne apstraktna, filozofska, nego stvarna; svoje ruke je postavio u budućnost, sve je video sa velikim osećanjima. Mislim da je on video da svet treba da se podučava, da odraste, sazre – posedovao je duboku duhovnost. I sada bolje razumem da se kroz energiju života ovaj svet može učiniti boljim, ne pričama nego delanjem.”

“Imam odlične pevače”, nastavlja reditelj, “za sve likove u operi, Darka Đorđevića, Skota Merfrija, i svi imaju alternacije tako da su to, u stvari, dve premijere. Isto je i sa plesačicama. Opera jeste glas i, kako imam te uslove, moj je posao da omogućim razumevanje strukture opere ljudima koji znaju ko je Tesla, a oni na sceni neka korespondiraju s publikom. Tesla je ambasador čovečanstva i treba ga proslavljati u čitavom svetu”, zaključio je Teri O’Rajli, zahvaljujući svima koji su omogućili realizaciju ovog projekta.

Multimedijalna opera o Nikoli Tesli *Ljubičasta vatra/Violet Fire* Džona Gibsona, po libretu Mirijam Zajdel i u režiji Terija O’Rajlija, posle svetske premijere u Beogradu, američku premijeru imala je prošle jeseni (18, 20. i 21. oktobra 2006) u Njujorku, u okviru poznatog festivala *Next Wave* Bruklinske muzičke akademije ([www.BAM.org/opera](http://www.BAM.org/opera)). Pored nama već poznatih solista (tenor Skot Merfri, kao Tesla, Mirjana Jovanović kao Golubica, Dragana Stanković kao Ketrin Džonson, Ana Lačković kao Margarit Storm, Nenad Nenić kao Reporter), Marka Tvena je prvi put pevao Piter Sjuart, koji je ovaj karakter odlično ostvario, ‘čvrsto i nijansirano’ – izjavila je Mirijam Zajdel; od 16 naših članova hora, 15 je učestvovalo, a 12 članova orkestra činili su muzičari iz Njujorka pod upravom “energične” Ane Zorane Brajović – kako je pisalo u njujorškoj štampi. Sve tri večeri u sali je bilo oko 1000 prisutnih, a Džoana Koce

(kao plesački alter ego Golubice, istovremeno sa sopranom na sceni) dobila je ovacije (kao i u Beogradu)! U svom poslatom komentaru, reditelj O'Rajli je, za ovu američku priliku, uneo neke dodatne izmene, dopune, naročito u 4. sceni dok Tesla sedi u parku, i kasnije, u grupnoj sceni. Prema rečima autora opere Džona Gibsona, scenografija Borisa Čakširanu odlično se uklopila u veliku scenu Bruklinske akademije, a i video je bolje funkcionisao.

Predstava je u Njujorku, kao svaka nova opera, dobila podeljenu kritiku (*The New York Times*, *Philadelphia Inquirer*). Daljnja izvođenja najavljujivana su u Čikagu (Lirik Opera) i širom Amerike, u Evropi (u Parizu, Budimpešti...), Aziji, Australiji, Novom Zelandu. Peva se na engleskom jeziku što olakšava razumevanje teksta.

Posle obe premijere, dirigent Ana Zorana Brajović kaže: "S obzirom na to da su gudači, na moj predlog, za svetsku premijeru u Beogradu bili pojačani, jer prema mom mišljenju, minimalističku muziku odlikuju prvenstveno boje i bila sam više nego zadovoljna. U Njujorku je ansambl ponovo sveden na originalnu orkestraciju od dvanaest muzičara (pet gudača umesto deset) što me je razočaralo; zatim, dok su kod nas bile dve podele pevača, tamo su sve tri predstave pevali odlični, ali isti pevači. Hor je uvek moja svetla tačka i stvarno su odgovorili svim zahtevima koje sam im postavila. I njihov entuzijazam je bio zarazan!"

Jedina osoba sa naših prostora uključena od početka projekta je Boris Čakširan, naš ugledni reditelj i koreograf, maštovit kostimograf i scenograf. Zanimljiva je njegova priča o tome kako je uopšte došlo do svetske premijere opere *Ljubičasta vatra* u Beogradu: "Projekat je rađen prvo u Filadelfiji, u vidu radionice bez režije i scenografije; kostimirani pevači su, zajedno s orkestrom, sedeli na sceni, a video-projekcije bile su dosta atraktivne za tu vrstu prezentacije opere. Potom se razmišljalo o premijeri u Poljskoj, i tu je začeta ideja da se pozovu umetnici iz Evrope. Ja sam bio jedan od njih. Međutim, dobar deo američke ekipe, koja je već radila na toj operi, autor libreta, kompozitor, O'Rajli kao reditelj, koji je inače bio 'spiritus movens' cele opere, i video-umetnice, Sarah i Džen, odlučili su i došli u Beo-

grad da pogledaju Muzej Nikole Tesle (u letu 2005). Tada je rođena ideja vrlo jednostavno i vrlo logično, da se premijera održi u Beogradu." Dalje znamo. Ali, na pitanje – kako je zamislio scenografiju i šta je od nje ostvareno, Boris Čakširan kaže: "Imao sam težak zadatak da, na neki način, definisem scenografiju kao neku odrednicu vremena i prostora, a s druge strane, ona ujedno podrazumeva i projekciono platno za celu predstavu, da bi se stvorile neke iluzije, da bi se preplitale projekcije sa različitim stranama, što znači stvoriti vrlo živu sliku na sceni, u kojoj se onda opera izvodi, a pevači kreću. Mnogo smo komunicirali preko interneta, s prekidanjem veza, s uključivanjem nekoliko nas na jednoj liniji, a nekako sve vreme sam imao utisak da je to Nikola Tesla omogućio. I to je ono što je fantastično. Sve više uviđam koliko je zapravo to zaista jedno čudesno bogatstvo koje smo mi, zahvaljući Nikoli Tesli dobili. I mislim da ova opera ima pretenzije, velike želje da prenese taj fantastični svet jednog uma na jedan poseban način, ako to uspe, a ona to želi".

Ako i ne bude sve kako kaže Boris Čakširan, jedan od aktivnih učesnika u projektu opere *Ljubičasta vatra*, ostaje sećanje na svetsku premijeru u Beogradu i podsećanje na velikana humane misli, Nikolu Teslu.

DONATA PREMERU



PRIKAZI KNJIGA

# PODSTICAJ UMETNIČKOJ PRAKSI

Darko Lukić

PRODUKCIJA I MARKETING  
SCENSKIH UMJETNOSTI

Teatrologijska i dramska biblioteka  
Hrvatskog centra ITI UNESCO,  
Zagreb 2006.

Menadžment u kulturi je mlada naučna disciplina, koja, i pored toga što se na različite načine izučava na univerzitetskom nivou još od šezdesetih godina dva-desetog veka na tlu bivše Jugoslavije, tek na svakih desetak godina „produkuje“ po nekoliko novih publikacija, više udžbeničko-stručnog no naučnog karaktera. To ne govori, dakako, ništa o disciplini po sebi, već o spremnosti društva da se otvori ka novim područjima na istraživački, kreativan i inovativan način i da stvori uslove za istraživački rad, razvoj i eksperimente.

Nefinansiranjem tzv. „policy research“, tj. primjenjenih istraživanja za potrebe razvoja kulturne politike i kulturnog menadžmenta, celo ovo područje je prepusteno entuzijazmu pojedinaca i osećanju odgovornosti univerzitetskih nastavnika da u području svoga rada stvore neophodne udžbenike i priručnike za rad.

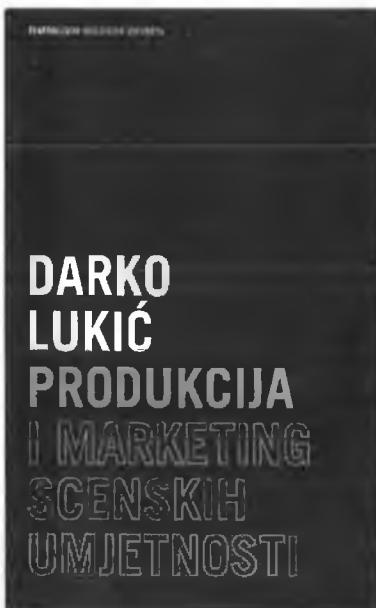
Stoga u užem delokrugu menadžmenta pozorišne delatnosti, osim knjiga Danke Mandžuke<sup>1</sup> i Aleksandra Dunderovića<sup>2</sup>, do danas nije objavljeno gotovo ništa (sem manjeg broja magistarskih radova), pa knjiga

<sup>1</sup> Danka Muždeka-Mandžuka, *Projektna organizacija u pozorištu*, Omega plus i Fakultet dramskih umjetnosti, Beograd 2000; Danka Muždeka-Mandžuka, *Planiranje u funkciji pozorišne organizacije*, Jugoslovenska estrada, Beograd 1985.

<sup>2</sup> Aleksandar Dunderović, *Menadžment u pozorištu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1993.

Darka Lukića, docenta Akademije dramskih umjetnosti iz Zagreba, predstavlja važan segment u korpusu stručne literature koji može biti podjednako namenjen studentima i profesionalcima scenskih delatnosti. (Neophodno je istaći da područje doživotnog usavršavanja, tj. kontinuiranog profesionalnog razvoja u oblasti pozorišne delatnosti, nije institucionalizovano ni zahtevima kulturne politike ni praksom. Čak je i Centar za profesionalni razvoj i konsalting Univerziteta umetnosti više seminara organizovao za muzejsko-galerijsku delatnost, ili u oblasti menadžmenta u kulturi u širem smislu, no što je ponudio specifičnih programa namenjenih pozorišnim profesionalcima.)

No, da bismo objektivno ocenili ovu knjigu i njen značaj, bilo bi značajno ispitati razloge zašto fakulteti dramskih umjetnosti širom regiona u oblasti pozoršnih, scenskih umjetnosti školuju pre svega producente, a ne menadžere, ograničavajući time razvoj profesije koja bi mogla da ima veći uticaj u javnosti. Školovanjem menadžera, stručnjaka za upravljanje pozorišnim sistemom, koji bi menjali postojeće i stvarali nove pozorišne institucije, nove oblike organizovanja, stvorili bi se uslovi za istinsko unapređivanje savremenog pozorišnog stvaralaštva. Školujući producente (ili ranije organizatore scenskih delatnosti), fakulteti ukazuju na prihvatanje postojećih sistema unutar kojih će škоловani producent, svojim delovanjem, ostvarivati nove pozorišne produkcije (efikasnije, produktivnije, ekonomičnije...) ali neće stvoriti i onu vrstu kritičkih profesionalaca koji će moći da projektuju, oblikuju i deluju unutar novog pozorišnog i kulturnopolitičkog sistema, koji neće biti direktna posledica odredene (najčešće regionalne – u našem slučaju austrougarske, a potom socijalistički oblikovane) tradicije ili ugledanja (kopiranja) trenutno tržišno preovladujućih modela (u druš-



tvima čija tržišta imaju znatno drugačiju ekonomsku snagu i mogućnosti). Jasno je da bi svako vreme i svako podneblje trebalo da stvore institucije koje odgovaraju savremenim umetničkim praksama, a ne da zahtevaju da se umetnički rad podvrgava odavno definisanim normama i standardima poslovanja.

Pisana kao udžbenik za studente, knjiga Darka Lukića predstavlja odličan priručnik za producente i buduće producente kako da se snađu i deluju u postojećem sistemu. Stoga on knjigu oblikuje u tri poglavља: Osnove produkcije scenskih i izvedbenih umjetnosti (I deo), Praktični poslovi kazališne produkcije (II deo) i Kazališni marketing (III deo), uz bibliografiju i dodatke koji su važan deo ove knjige.

U prvom poglavlju autor nastoji da pruži osnovne elemente pozorišne produkcije, s posebnim osvrtom na značaj planiranja, kako onog strateškog tako i operativnog (taktičkog). Uvodeći mnogo praktičnih instrumenata planiranja – pored onih već poznatih i korišćenih poput Gantovog dijagrama i PFERT dijagrama, tako i onih specifičnije vezanih za pozorišnu delatnost poput tablice poslova i zadataka za svakog pojedinog učesnika produpcionog procesa (reditelja, scenografa, kostimografa... sve do producenata, koordinatora za odnose s javnošću itd.) ili tablice resursa koja omogućava praćenje protoka novca – Darko Lukić daje mogućnost pozorišnim producentima da svoj rad učine ne samo efikasnijim već i javnim, transparentnim, da lakše saopšte svoje odluke samom timu, ali i okolini – donatorima, sponzorima itd.

Najznačajniji deo ovog poglavlja je pokušaj autora da dà tipologiju pozorišnih institucija, izdvajajući četiri modela:

- kazališne kuće (otvorene scene – scene bez sopstvene produkcije),
- producijske kuće (kazališta u uobičajenom zna-

čenju te reči – subvencionisana kazališta),

- produkcijske kompanije (trupe),
- festivalske organizacije.

U ovakvoj kategorizaciji autor dalje raščlanjava organizacione modele i podmodele, koristeći se uglavnom anglo-američkim primerima, ukazujući na razlike koje postoje čak i u modelima koji nose isto ime (repertoarsko pozorište, npr.). Autor naglašava da je podela napravljena prema produkcionim kriterijumima, u koje se, povremeno, uključuju i teatrološki, sadržajni kriterijumi (dečje, lutkarsko, muzičko, itd. pozorište), te da za sada nema podele koja bi mogla da sveobuhvatno kategorise scenske institucije. Očigledno je da nauci tek predstoji rad na uspostavljanju parametara za organizaciono definisanje pozorišnog sistema u kome će biti mesta i za pozorišta u javnom, privatnom i civilnom sektoru, dakle i za profitna i neprofitna. Ovaj sistem praktično postoji danas u velikim pozorišnim sredinama, ali nije teorijski definisan, jer komercijalna pozorišta – kafe teatri, mjuzikli ili produkcije (dakle, ne produkcijske kompanije već produkcijske agencije, koje nisu eksplisitno navedene u ovoj podeli) – deluju i kao produkcijske kuće, ali i kao produkcijske agencije, iznajmljujući različite prostore. Istovremeno, produkcijske kompanije se razlikuju i registruju po različitim osnovama – ili kao preduzeća, agencije, ili kao udruženja građana, da bi jednostavnije mogla računati na subvencije. Autor, dakle, kao i većina drugih pisaca knjiga o pozorišnom menadžmentu u produkciji, previda ovaj problem i odslikava samo tri organizacione sheme: a) manjeg pozorišta (produkcijske kuće, ad hoc projekta), b) gradskog pozorišta i c) nacionalnog pozorišta – stavljući u jednu ravan ad hoc projekte i produkcijske kompanije (trupe). No, istraživanja Marianne Fitzgibbon<sup>3</sup> i drugih teoretičara kulturnog menadžmenta pokazuju da su najveći problemi menadžmenta upravo u produkcijskim kompanijama – koje su često zasno-

vane na harizmi lidera, što se održava u dugotrajnim i iscrpljujućim turnejama i gde nedostatak osmišljenog menadžmenta dovodi često do „sagorevanja” i kriza, a odlazak umetničkog vođe predstavlja i kraj kompanije (iako je ona, po pravilu, registrovana kao udruženje građana a ne privatno preduzeće).

Najveću pažnju autor poklanja projektnom menadžmentu – od izrade studije projekta, tj. nacrtu projekta, do njegovog plana i vrednovanja, te praktičnim poslovima pozorišne produkcije – proizvodnji jedne pozorišne predstave, čemu je posvećeno celo II poglavje. Od osiguranja autorskih prava za izvođenja do rada na adaptaciji, zatim ulaženja u produkcione odnose saradnje ili u prave koprodukcije, ova knjiga daje niz praktičnih saveta kako pregovarati i ugavarati, kako razviti plan finansiranja projekta, kako finansijski „opravdati” gratis ulaznice itd.

Brojna pitanja obraduju se u formi uputstva – od načina organizovanja i vodenja sastanaka, do izbora i angažovanja tima saradnika, a na kraju i samog producentovog „odmora”, borbe protiv stresa...

Treće poglavje o marketingu napisano je kao odgovor na pitanje: kako i kome prodati predstavu (iako se u svetu pozorišta danas više govori o „razvoju publike” a manje o prodaji) i pruža niz uputstava prevedenih iz robnog marketinga (4, tj. 5 P – product, place, price, promotion & personel) u pozorišni marketing. Autor s pravom naglašava važnost „relacionog marketinga” (i dalje koristeći engleski termin: „relationship marketing”).

Posebno važan deo ovako koncipirane knjige je aneks – dodatak – zbirka ugovora i konvencija, što potvrđuje namenu knjige da bude prevashodno priručnik za praktičare ili studente – buduće producente scenskih događaja. (Iako lično smatram da zbirka ugovora, bez kritičke analize i bez upustava kako i na koji način pristupiti ugovaranju posla, može nавести buduće producente na zaključak da sistemom copy-paste mogu lako doći do rešenja – jednostavnim preslikavanjem i

<sup>3</sup> Marianne Fitzgibbon, *Managing Innovation in the Arts, Making Art Work*, Quorum Bks, US, USA, 2001.

promenom imena saugovorača. Time se suštinski posao producenta obesmišjava, jer njegova najveća kreativnost ispoljava se u oblikovanju ugovornih odnosa, u medijaciji između institucije i umetnika, između različitih umetničkih institucija i sl.)

No, izuzetno je vredan hvale ovaj poduhvat Darka Lukića da ogromnim trudom prikupi građu, literaturu, primere i kompilira publikaciju koja će biti veoma korisna za sve one koji studiraju produkciju, a još više za one koji su već u tom poslu, jer mogu razviti kreativan „razgovor” čitajući knjigu i poredeći sopstvena iskustva sa svetskom praksom opisanom u njoj.

Na kraju, važno je istaći da se razlike menadžmenta u svetu biznisa i svetu umetnosti nalaze, pre svega, u razlikama u osnovnoj svrsi poslovanja: u prvom slučaju to je želja za ostvarivanjem profita, gde je predmet delovanja: cipele, sokovi ili automobili... suštinski nebitan („producent” danas može da proizvodi čizme, a sutra mobilne telefone – primer NOKIA), dok je u slučaju menadžmenta umetnosti upravo „delo”, produkt – u centru pažnje, on je svrha delovanja a ne profit. Otuda možda i želja pozorišnog menadžmenta da se upravo nazivom struke – „producent”, imenuje upravo ta usmerenost na „delo”, produkt, iako se ni tada jasno ne vidi da je u pitanju ne tek puki produkt, već delo koje samo u „čitanju”, tj. u procesu recepcije, u stvari postaje „delo”.

Druga bitna razlika između menadžmenta biznisa i menadžmenta umetnosti je u odnosu prema konku-

renciji. Dok biznis nastoji da uništi konkurenčiju, da je dovede do bankrotstva, koristeći različite strategije i taktike (kupujući „kreativca” često samo zato da bi ga sprečio da pomaže konkurenčiji), svet umetnosti mora da pomaže konkurenčiju da bi se razvijao. Otuda brojni partnerski odnosi među ustanovama kulture, otuda se saradnici ne sprečavaju da prelaze iz institucije u instituciju, da projekte realizuju na različitim mestima – pojam „lojalnosti” instituciji u menadžmentu umetnosti je bitno drugačiji.

Sve ove razlike zahtevaju istraživački pristup kulturnom menadžmentu i pozorišnoj produkciji, ulaganje u proučavanje tehnika upravljanja i rukovođenja, a pozorišne trupe su, čini se, idealan oblik za istraživanje, jer se u njemu mogu steći najrazličitiji modeli i mehanizmi unutrašnje komunikacije, rukovodenja, odlučivanja... Stoga se nadamo da će ova knjiga koja otvara mnoge teme podstaći mlade pozorišne producente i menadžere da istraživački pristupe izučavanju ove oblasti i da će uskoro uslediti nove publikacije koje će biti doprinos ne samo razvoju struke već i razvoju nauke o menadžmentu umetnosti i kulture, te uspostavljanju parametara koji će moći da promene pozorišni institucionalni sistem i daju novu mogućnost razvoja umetničkoj praksi.

MILENA DRAGIČEVIĆ-ŠEŠIĆ

# UVEK NOVA PITANJA

Piter Bruk

## OTVORENA VRATA

Prevela s engleskog Maristela Veličković  
Clio, Beograd 2006.

Zbirka predavanja Pitera Bruka održanih tokom njegove dugogodišnje slavne rediteljske karijere objedinjena je kroz tri tematske celine u knjizi *Otvorena vrata*, koja je, zaslugom izdavačke kuće *Clio*, konačno dospela i pred naše čitaoce i pozorišne delatnike.

Kao i u slučaju njegovih ostalih knjiga, od kojih je na našim prostorima svakako najpoznatija *Pražan prostor* – neka vrsta Biblije studenata pozorišne režije i njihova obavezna literatura već na prijemnom ispitу – ovde je u pitanju svojevrsni pozorišni priručnik koji se zasniva na autorovoј dugogodišnjoj i veoma bogatoj pozorišnoj praksi.

Pisana veoma jednostavnim i dopadljivim jezikom, ova knjiga čitaocu nenametljivo, ali veoma autoritativno, nudi razmišljanja o nekim od najčešćih pozorišnih

situacija i dilema. Ono što ovom autobiografskom štiju daje posebnu ubedljivost je fascinantni pozorišni staž Pitera Bruka. Navodeći primere iz sopstvenog iskustva, on analizira neka od univerzalnih teatarskih pitanja, ne nudeći pri tome definitivne odgovore i *ready made* rešenja, nego, zapravo, iznova postavljajući pitanja. Slavni reditelj se ne ustručava da iznese i primere nekih sopstvenih zabluda i grešaka tokom rada na pojedinim predstavama, želeći time da potvrdi svoju staru tezu da je pozorište pražan prostor koji uvek treba nanovo osvajati i krotiti i koji nikada, čak ni posle mnogo godina iskustva, ne treba uzimati kao zdravo za gotovo.

U knjizi *Pražan prostor* Bruk je napisao: „U određenom smislu reditelj je uvek varalica, noćni vodič koji

ne poznaje teren, a izbora nema – da vodi mora, usput učeći put kojim ide. Smrt vreba onda kada on ovu situaciju nije u stanju da prepozna i nuda se najboljem, u trenutku kada ga čeka ono najgorje.“ U skladu s ovom protivrečnom idejom reditelja-učitelja koji je istovremeno i učenik, Bruk se i u *Otvorenim vratima* osvrće na neke od zaključaka o prirodi teatra do kojih je svojim iskustvom došao, ali ne teži da ih dogmatizuje, nego pre da ih problematizuje i ponudi kao temu za dalje promišljanje.

Knjiga ima tri poglavља, u kojima su sakupljena različita predavanja koja je Bruk tokom dugog niza godina držao u različitim prilikama. U njima se, koristeći primere iz sopstvene teatarske prakse, zapravo bavi analizom neuvhvatljivih poetskih kategorija poput lukavstva, dosade, kreativnosti glumca-umetnika nasuprot glumca-zanatlije, bežanja od sigurnosti kao okorelog neprijatelja stvaranja itd. Posebno je zanimljiv osrvt na proces rada na nekim od njegovih najpoznatijih predstava poput *Mahabharate* ili *Bure*, kao i povlačenje paralele između savremenog pozorišta i ritualnih teatarskih praksi van-



evropskih civilizacija, koje evropska teatarska praksa još pomalo zaobilazi i o kojima ne zna dovoljno, a koje su ovom umetniku uvek bile dragocen putokaz.

Ova knjiga je, kao i Brukovo pozorište, omaž tragalaštvu i umetničkoj smelosti. On kaže: „Da bismo se odbranili, ‚gradimo‘ i ‚pečatimo‘. Da bismo se otvorili, zidove moramo da srušimo.“ Sve što se nalazi između korica knjige *Otvorena vrata* napisano je u slavu rušenja zidova u teatru, ali može biti i dobar putokaz u razmišljanju o bilo kojoj umetnosti, što ovo štivo, prevashodno namenjeno onima koji se bave pozorištem, čini zanimljivim i razumljivim i široj čitalačkoj publici.

Sve u svemu, reč je o jednoj od onih knjiga kojima bi svako ko se bavi teatrom trebalo da se vraća mnogo puta tokom života, jer će u svakom ponovnom čitanju, sasvim sigurno, uspeti da pronađe novu inspiraciju, ohrabrenje i nadu.

ANJA SUŠA



VLADISLAV KAĆANSKI (1950–2006)

MARIJA MILUTINoviĆ (1935–2006)

JOVANKA – LELA KURTOViĆ (1929–2006)

KSENIJA ZEĆEViĆ (1956–2006)

NEVENKA URBANOVA (1909-2007)

## VLADISLAV KAĆANSKI (1950–2006)



Glumac Vladislav Kaćanski, prvak Drame Srpskog narodnog pozorišta, poslednji put je na sceni zaigrao 22. septembra u ulozi Trbuljinog muža u predstavi *Nahod Simeon* Milene Marković, u režiji Tomija Janežića, ne dočekavši da se pokloni publici. Još u toku predstave pripreman je njegov odlazak u bolnicu. Ne oprštajući se od publike, oprostio se tako od scene, zauvek. Za manje od mesec dana nakon toga napustio je ovaj svet.

„Uzalud nabranja predstava u kojima je igrao. Ne pomaže ni isticanje nagrada. Ne vredi ni prisjećanje na glumačka traganja u radu sa Egonom Savinom, Ljubišom Ristićem, Dušanom Jovanovićem, Vidom Ognjenović i mnogim drugima kojima je ispunjen život glumca Vladislava Kaćanskog. Sve se to ruši pred neumoljivom činjenicom da je ova scena sada osiromašena za jedan duh, poseban, autentičan, za jednu glumu neglumljenu kojom je Vladislav Kaćanski bio obdarjen, a koja se čitala u svim njegovim ulogama“ – rekao je na komemoraciji o ovom cenjenom glumcu upravnik Srpskog narodnog pozorišta Milivoje Mladenović.

U Srpsko narodno pozorište Vladislav Kaćanski je došao 1977. s nagrađom „Bojan Stupica“, kao najbolji student četvrte godine glume Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, željan da glumi, zbog čega se i upisao na taj fakultet nakon završene Više ekonomsko-komerčialne škole. Redale su se uloge, ali u

početku možda ne onako kako je trebalo da se razvija karijera „dečaka koji obećava“. O svom šestogodišnjem radu u ovom teatru, Vladislav Kaćanski je 1985, u intervjuu u listu „Pozorište“ SNP-a, imao da kaže i ovo:

„Strah me hvata kad pomislim koliko je vremena prošlo i šta sam sve mogao da u tom vremenu uradim. Ali, došao sam u pozorište onda kada su upravnici i direktori Drame počeli da se smenjuju neverovatnom učestalošću, onda kada ova sredina više nije umela da artikuliše svoj odnos prema pozorištu, onda kada je SNP ostalo bez stalnih reditelja... Sedeo sam i čekao, igrao uloge koje me se nisu mnogo ticale i počeo da strahujem od ponavljanja, od klišea. Već su mi prikačili fah, a ja se samo trudim da, igrajući sve te likove, ne ponovim rešenja, a da ostanem svoj.“

No, spisak uloga bivao je sve duži, nisu ostale nepriimećene, a neke od njih već su tada i nagrađene. Za ulogu Pumpalovskog u predstavi *Paskvelija* Živka Činga, u režiji Ljubiše Georgievskog, Kaćanski je 1980. dobio nagradu Udruženja dramskih umetnika Srbije. Sledile su uloge u *Ožalošćenoj porodici* (Mića Stanimirović), u režiji Ljubomira Draškića, predstavama *Zla žena i džandžlјivi muž* (Maksim), u režiji Bogdana Ruškuca, *Platonov* (Isak Avramović), u režiji Steve Zigona, *Don Žuan* (Zganarel), u režiji Ljubiše Georgievskog i niz drugih, kao i uloga Rajka Pevca u delu *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušana Kovačevića, u režiji Egona Savina, za koju je 1987. dobio nagradu na Susretu vojvodanskih pozorišta.

Karijeru Kaćanski nastavlja osamdesetih godina na sceni SNP-a, ulogama u *Don Žuanu u paklu* (Đavo) u režiji Ljubiše Georgievskog, *Život provincijskog plejboja posle Drugog svetskog rata* (Kola), u režiji Branislava Mićunovića, *Pokojnik* (Pavle Marić), u režiji Dejana Mijača, *Jegor Bulićov* (Paun), u režiji Dušana Jovanovića i mnoge druge. Devedesetih godina glumi u *Kralju Liru* (Grof od Kenta), u režiji Ljubiše Ristića, *Beloj kafi* (Srda Zlopogleda), u režiji Branka Pleše, *Kovačima* (Aca Kovačev), u režiji Branislava Mićunovića, *Gospodi ministarki* (Ujka Vasa) u režiji Branka Popovića, *Putujućem pozorištu Šopalović* (Blagoje Babić), u režiji Egona Savina, *Sabirnom centru* (Janko Savski), u režiji Ljuboslava Majere i drugim predstavama. Poslednjih godina publika ga je, pored ostalog, gledala i u *Galebu* (Dorn), u režiji Žanka Tomića, *Ravangradu* (Milin) i *Meri za meru* (Petar kaluđer), u režiji Dejana Mijača, *Dundu Maroju* (Ugo Tudeško), u režiji Radoslava Milenkovića.

Vladislav Kaćanski je igrao i van svoje matične kuće. Pored predstava u akademskom pozoristu "Promena", a među njima su *Jelka kod Ivanovih* (režija Harisa Pašovića) i *Viktor ili deca na vlasti* (režija Nikite Milivojevića), Kaćanski je početkom devedesetih godina igrao i u Nacionalnom pozorištu u Subotici u predstavama: *Feud* (režija Atila Andrašija), *Aretej* (režija Dušana Jovanovića), *Car Edip* (režija Ljubiše Ristića), *Privatni mir* (režija Lazara Stojanovića), *Brada* (režija Radeta Šerbedžije), *Opera za dva groša* (režija Lenke Udovički), *Narodni po-*

*slanik* (režija Ljubiše Ristića), *Zločin i kazna i Braća Kararamazovi* (režija Saše Milenkovskog). Glumio je u više TV drama i serija, kao i u nekoliko filmova.

U ovom periodu Kaćanski na sceni SNP-a ostvaruje ulogu Sterijinog Kir Janje u istoimenoj predstavi koju je režirao Ljuboslav Majera, i 1993. dobija nekoliko priznanja za tu ulogu: Statuetu slobode za najbolju mušku ulogu na Pozorišnim svečanostima u Mladenovcu, glumačku nagradu na Zemun – festu i na Vršačkoj pozorišnoj jeseni, kao i nagradu Novosadske banke za glumačko ostvarenje koje je publika proglašila najboljim na Sterijinom pozorju 1993.

Tri godine kasnije, 1997, dobija i Sterijinu nagradu, za ulogu Svetе Milosavljevića u predstavi *Mrešćenje šarana* Aleksandra Popovića (režija Egona Savina). U jednom od novinskih tekstova, objavljenom u novosadskom časopisu „Kibic fenster”, pisano je tada da bi „možda najrazumnije bilo reći da radost publike i njegovih kolega nije bila ništa manja od njegove, što su potvrđili frenetičnim aplauzom, uzvicima, vrištanjem, poljupcima, cikom, vikom, radošcu ocrтаном на licima”. Sām Vlada Kaćanski je tada rekao: „Prijatno se osećam tim više što sam ovu nagradu nekako očekivao dugo vremena. Nije više ni bitno da li me je mimošla ili ja to nešto nisam dobro uradio, pa je nisam dobio! Bitno je da sam ja bio strpljiv, da sam ostao u poslu i da je ona konačno stigla.”

Od svog teatra, Srpskog narodnog pozorišta, u kojem je kratko vreme bio i direktor Drame, Kaćanski je dobio četiri godišnje nagrade za uloge Zganarela, Kir Janje, Janka Savskog, kao i Hektora i Dirigenta u jednoj od poslednjih predstava u kojima je igrao, u *Stendalovom sindromu* (režija Stefana Sablića). Dva puta je imao priliku i da igra u predstavama u režiji Marka Kaćanskog, svog sina: u *Venčanju* Vitolda Gombrovića (Kancelar) 2003. i *Kvarnoj karmi* Ivana Pravdića (Voditelj) 2005.

Kritika mu nikada nije osporavala talent, naprotiv, smatrala ga je velikim glumcem. Možda je upravo baš zato uvek više očekivala od njega i nije mu dozvoljavala propuste. Priznavala je i kritika da je lik Kuma Svetе Milosavljevića „briljantna kreacija Vladislava Kaćanskog”

(Dušica Pejović), kojoj je uspeo da „udahne autentičnu svežinu i šarm i da, posebno u sceni hapšenja, ostvari onu tipičnu humorno-lirsku intonaciju Popovićevih gubitnika” (Ivan Medenica). Kaćanskog su hvalili jer je „potpuno individualizovao svog Kir Janju, on ne igra zadati tipski lik tvrdice kakvog smo navikli da viđamo na našim scenama” (Darinka Nikolić), jer je ta njegova „kreacija zaista izvrsna. Njegov Kir Janja nije samo škrtača kome se treba smejati...već je to lik koji izaziva sažaljenje” (Laslo Gerold).

Jedan od komplimenata, koji glumci zapravo retko doživljavaju, upućen mu je za ulogu u *Sabirnom centru*. Kritika je u dva navrata, povodom uloge Janka Savskog, primetila da ga ta glumačka kreacija dovodi u blisku vezu sa Zoranom Radmilovićem. „...Stvarajući mogućnost za glumačku nadgradnju i održući se sebi svojstvene poetičnosti, reditelj otvara prostor za egzibiciju, posebno Vladislavu Kaćanskom (Janko Savski), koji priliku majstorski koristi, brilljantno improvizujući i tako praveći omaž Zoranu Radmiloviću, čime je uspostavljen luk između ovog vremena i epohe kada su ludorije Radovana Trećeg delovale bezazleno”, pisalo je u „Glasu javnosti”, kao i u listu „Dnevnik”: „Mogućnost da se razmahne i pokaže u punoći glumačke snage, Kaćanski je iskoristio do kraja, do radmilovićevske perfekcije...”

Sve prilike, nažalost, Vladislav Kaćanski sigurno nije iskoristio do kraja u svom životu, završenom već u pedeset šestoj godini, da bi pokazao šta je sve mogao da pruži na sceni.

NATAŠA PEJČIĆ

## MARIJA MILUTINoviĆ (1935–2006)



Zaista neobična i nesvikadašnja biografija. Biografija jedne glumice koja je dosta davno prestala to da bude, pa je od TV zvezde umalo postala monahinja. Šta to pišem?! Osoba koja bi mogla da bude junakinja jednog romana da se svede na nekoliko stranica biografije!

### Ovo je samo delić mog sećanja

Zbunjeni smo pred onima koji nas napuštaju kao pred kraljevima, rekao je jedan veliki pisac. Kraljevi nisu više ono što su bili, ali oni koje nosimo u srcima a koji odlaze i dalje nas ostavljaju zbunjenim, s nevericom – nikad više. To je ona tajna koja nam oduzima dah prave reči i misli.

A upoznale smo se 1955. godine, kada su našu glumačku klasu primali Tomislav Tanhofer, s asistentima Minjom Dedićem i Ljiljanom Krstić. Najmnogobrojnija klasa do tada – 22 polaznika. Profesor Tanhofer je govorio (zvali smo ga Toka): „Neće moći niti mora svako da postane glumac. Dobićete odlično obrazovanje ako to budete želeti, a posle...“ I zaista, u glumačkom svetu smo ostali: Danilo – Bata Stojković, Mihajlo – Pljaka Kostić, Marija i ja – u Beogradu; Nenad Šegvić (Rijeka),

Mirko Petković (Novi Sad), Kaća Dorić, Aca Sibinović, Vera Milovanović (Sarajevo), Branislav Petrović (Zagreb); Mira Vacić, kao supruga novinara Dragoslava Rančića, dobar deo života je provela u Kini i naučila odlično kineski; Mira Dokić je vlasnica nekoliko bioskopa u Parizu, sa

željom da otvari svoje pozorište; Zora Hudales vodi kulturni centar u Celju; Boda Marković se brzo opredelio za režiju; Marija Tarjević je pisala divne pesme i radila na televiziji; Mića Koen je stigao do doma lordova u Londonu, a Milka Frušić, posle kraće pozorišne karijere, proputovala je ceo svet, pa je čak stigla da ruča u društvu sa ljudožderima.

Gotovo u isto vreme postale smo članice Jugoslovenskog dramskog pozorišta, 1960. godine. Delile smo istu garderobu, čak sam na svoje venčanje u Rim 1968. otišla u njenom kaputu.

Svaka generacija ima želju da prethodnoj malo razbaruši kosu, izmeni pravila. Međutim, glumačke posteve ispred nas bile su tako moćne i moćno talentovane i, naravno, uglavnom podržavane od establišmenta (stvaralo se novo pozorište, nov repertoar, novi ljudi),

tako da nismo ni svešću ni generacijski bili pro-filisani da bismo mogli da se obeležimo, kao recimo generacija 1968. Nije bio istorijski momenat. Mogli smo samo da uskačemo u njihov voz, u kome smo se vrlo često, moram da priznam, osećali veoma loše, kao kad si negde gde ne pripadaš. To je mnogo teže doživljavala Marija nego ja, i naši razgovori o pozorištu i predstavama u kojima smo igrale nisu bili ponekad nimalo nežni, pogotovo s Marijine strane. A znala je da kaže svoje mišljenje kad su mnogi čutali. Bila je hrabra i svoja. Ni pozorište nije bilo nežno prema njoj i mislim da nije imalo pravog sluha ni za njenu lepotu niti za vrstu njenog talenta. A nismo ni nas dve bile dovoljno samokritične, to pominjem u množini i pravde radi.

Ne čudi što je sa svojim budućim suprugom Mićom Tomićem početkom šezdesetih bila član Grupe A, s Radetom Markovićem na čelu, Oliverom, Pajom Minčićem, Vojom Mirićem. To je bila prva samostalna glumačka grupa kod nas koja je želela da pozorištu doneće nešto novo. Da bi se sve ovo razumelo, treba znati o vremenu u kome smo tada živeli.

Imam veliku želju da izbegnem bilo šta u vezi sa mnom, ali želja se otima. Predugo i zajedno je teklo naše vreme, pa su nas čak i zamenjivali. Ja sam delila autograme kao njena Soliterka, a ona je primala čestitana za moje uloge, pa čak i za *Bubu u vnu* na premijeri. Upravnik Milan Đoković nas je zamenio. To nas je veoma zabavljalo i još više zbližavalо. Očigledno nismo bile glumice u klasičnom smislu.

Bila je visoka, dugovrata, leponoga, sedefaste puti, plavih očiju, divnih grudi, tankog struka, malo jačih bokova. Prefinjenog ukusa. Gospodske lepote. Profesor maske Karlo Bulić šminkajući je pretvarao ju je u Gretu Garbo. A sa druge strane – opasna. Šalila sam se s njom govoreći: „Podsećaš me na bogomoljku (fascinantnu bubu i po obliku i po osobinama), ne bih volela da se sukobim s tobom kao suprotan pol.“ Često je sebe pratila na klaviru pevajući.

Nikad nije marila da li će zbog potrebe lika narušiti svoju lepotu, za razliku od mnogih glumica, pa i mene. Uvek je znala da okupi oko sebe neobične, talentovane i izuzetne ljude. Zvali smo je Ledi Meri.

Učile smo se ljubavi, pa tako i životu.

Naši razgovori su vrlo često izgledali kao nenapisana serija (Seksa i grada), ali i ljubavi, kao što rekoh. Zaista mi je žao što u to vreme nije postojala ta čuvena serija. Verujem da bismo, inspirisane njom, napisale našu verziju (ako ne bismo bile lenje). Mada nam je i tada to padalo na pamet. Naši iskreni dijalozi (ali samo do jedne granice), dok recimo skidamo šminku, bivali su tako tačni i duhoviti. Sve smo proveravale i dopunjavale se s našim najboljim klasnim drugom Danilom – Batom Stojkovićem, koji nam je donosio svoje priče s nekih drugih, nama nepoznatih, strana. To su bile prave seanse.

Primetila sam da nema tog razgovora koji gotovo zamire, da neće živnuti kad se pokrene priča o seksu. Naši glumci bivaju tako zgodni i smešni.

Mało se zna (ostao je neki bledi zapis u novinama) da smo učestvovali u stvaranju prvog satiričnog kabare u nas sezoni 1961/62. Novinar Raja Jedlinski preveo je neke poljske satirične tekstove i okupio je grupu pri Domu kulture u Zemunu. Tu su bili i Vladimir Popović, Slavica Knežević, supruga Rajina, koja je otišla u Niško pozorište, i još neke naše kolege. Osećali smo da to treba tako nekako da se radi, ali pojma nismo imali kako. Onda smo nas dve izašle pred publiku – može da se kaže golih nogu u crnim čarapama – i otpevale pesmu:

Na svetu poretka nema, to reče mački miš.

Na svetu poretka ima, al' ti ga ne praviš.

I tako prvi miš za pravdu pogibe itd. itd.

Da se to danas desilo, sigurno bi nam se fotografije pojavile na naslovnim stranama, a tada samo stidljiva notica. Kabare je Raja nazvao Pri-ti-pri, Pričam ti priču. Bio je veoma kratkog veka. Pojavio se prerano. Poljska je tada imala sjajne pevače i odličnu satiru. Tek 1964. godine doći će *Budilnik, Kafanica, sudnica, ludnica* i *Alisa u zemlji progresivnih čuda* (Slobodana Novakovića).

Zajedno smo često bivale na ispraćaju naših kolega i pričale o hiljadu suvišnih nepotrebnih reči koje se pri tom izgovaraju, pa nam je ponekad i bilo smešno. Koje su to reči i rečenice koje treba reći, a da ne budu patetične kad ode voljena osoba, kad ode prijatelj.

Tamo kuda je otišla sigurna sam da će je dočekati Danilo Kiš, naš Daniluška, kako smo ga od milja zvali, i da će zajedno zapevati *Miljenkij ti moj* (jedne zime Danilo je iz Rusije doneo tu pesmu i, svirajući uz gitaru, naučio i nas), a velika gospoda Rahela Ferari će sa zagognetnim smeškom, popravivši joj čuperak, reći: „Žašto si tako poranila, mila moja?“ Gospoda Rahela je veoma uvažavala i volela Mariju. Nije ni čudo!

A sada ču nastaviti o Mariji kao da o njoj pričam njoj samoj. Tako mi je nekako lakše.

Ne jedanput sam rekla: Marija, tvoje ime je znak. *Nomen est omen*. Uvek mi se činilo da živiš sedam života tako bogato ispunjenih, ne stižući da doživiš sve ono kuda su te vodili tvoj talenat, tvoja radozonalost. Tvoja želja za znanjem, čitanjem najodabranijih knjiga, bila je neiscrpna.

Nije čudo, tvoj cenjeni otac Svetozar Milutinović bio je glumac, pisac, novinar, reditelj, osnivač Ženičkog i Mostarskog pozorišta. Pa si i dar pisanja nasledila od oca.

Dobila si kao tek diplomirani student glume u klasi Milenka Maričića ovacije i brilljantne kritike za ulogu gospode Smit u Joneskovoj *Čelavoj pevačici*. Potom si odigrala veliki broj uloga tumačeći Šekspira, Bonda, Sartra, Kamija, Gogolja, domaće pisce. Postala si vrlo brzo prava TV zvezda u čuvenoj seriji Lole Đukića *Gradanin pokorni* igrajući Soliterku. Soliterka je u žargonu visoka žena, a može biti i dragulj i usamljenik, što si uglavnom bila ti. Ljudi te se i danas sećaju. A Branko Pleša je rekao: „Marija sve što uradi, uradi odlično.“ Nisi volela ništa što je preterano, minimalizam bi bila tvoja poruka. Mislim da pozorište nije imalo pravog sluha ni za tvoju lepotu, ni za tvoju vrstu talenta.

Počela si da se baviš i tapiserijom. Najednom su tvoje nežne i tanke šake stale da vezuju, počevši od jednog čvorica, tako moćne tapiserije, koje su tvoja glava i ruke pretvarale u nešto čudesno, veličanstveno. Bile su izložene u Ateljeu 212, jednog Bitefa. Na pozornici se u tom času odigravao *San letnje noći* sa

čuvenim Lindzijem kao Pukom, a engleska scenografija ličila je na tvoje tapiserijske snove. Oni su to prepoznali, pa su tvoja dva rada otkupljena i odnesena u Englesku, preko Lamanša.

Slično se dešavalo i u Parizu, Švajcarskoj, Nemačkoj, gde si izlagala. Imala si svog galeristu, i počinjala je tvoja internacionalna karijera. Dara Čalenić, govoreći tako nadahnuto stihove Emili Dickinson, scenu je osmisliла tvojom tapiserijom. Dok sam te gledala kako pripremaš materijale, činilo mi se da si u prethodnom životu bila čarobnica, brala trave, bojila platno.

Velike tapiserije, posle toga, zamenjuje mali razboj, koji i danas stoji u tvojoj sobi, sa šarenim vunicama na vrhu, kao da možda nikom više neće biti potreban. Na njemu si tkala najlepše ponjave, šalove.

Tako se, na neki način, prela i tvoja životna sudbina. Sve biva manje važno. Polako napuštaš ono što je prolazno, površno. Istinu (a koja je često tako bolna), za kojom si celog života tragala, nalaziš u tišini, spokoju, ispunjenju na drugoj strani. Imala sam utisak da si u tome našla svoj mir.

Ruke koje se skupljaju pri aplauzu liče na ruke pri molitvi, primetio je jedan irski dečak. Jedan hram si zamenila drugim. Otac Tadej je bio tvoj duhovnik i s nežnošću si mi pokazivala njegovu fotografiju.

Davne 1959. godine na propuštanju u Pariz na Festival teatra nacija, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu gostovalo je pozorište iz Soluna. Davali su *Trojanke*, *Persijance* i *Elektru*. Na sceni su bili živi junaci, ne užvišeni nego sa svojim istinskim patnjama i problemima. Mislim da je to gostovanje malo uzdrmalo naše prikazivanje klasike. Tada sam upoznala glumicu početnicu Johanu (do dana današnjeg se dopisujemo). Ona se, kao i Marija, u jednom momentu okrenula veri, pa sam ih pre nekoliko godina upoznala. Marija je kod Johane u Atini čekala da prestanu zimski vetrovi da bi mogla da ode do otoka Patmosa, koji je takoreći blizu turske obale gde se nalazi čudesan ženski manastir, a u kome će Marija provesti gotovo mesec dana.

Moram da priznam, draga Marija, da sam ti ponekad zavidela. Zavidim i ja ponekad tebi, rekla si.

Ali život udvoje je život pun kompromisa, da pomenem samo to. Svako je sledio svoje biće.

Stalno me je kopkalo u kojoj meri glumica i dalje živi u tebi. Kad si mi pričala, imitirala ljude i doživljaje, znala si da me nasmeješ do suza. Detalje si uočavala perfektno. – „Ti ćeš ponovo da glumiš“, uzvikivala bih. – „Molim te, Brano, o tome ne želim da govorim. To je od mene miljama daleko.“

Uvek ću se sećati naših zajedničkih ručkova ili večera, u tvom stanu s velikim prozorom i terasom. Soba je odisala čistoćom, mirnoćom i jednostavnosću, imala je nešto od isposnice. Pored lepih i odabranih predmeta, na zidu samo nacrtana dva žuta limuna. Prvi Miličini radovi u boji i nekoliko ikona. Ako je bila zima, na velikom šporetu na drva kuvalo se neko ukusno jelo, širio se miris domaćeg ognjišta. A ako nije bilo struje, grejala nas je vatra i svetlela u tami.

Radowale smo se zajedno kad se rodio tvoj unuk Vanja, a ono što se dešavalo s našom malom Milicom, koja je postala Milica Tomić, ispunjavalo te je srećom i ponosom. Mada to nisi toliko pokazivala.

Naši su razgovori sada bili, naravno, drugčiji, bogatiji. Često i vrlo burni. A onda je prijateljstvo pobedivalo sve. Obogaćivala si ljude s kojima si se družila, a ja duboko žalim što nisam bila češće pored tebe kad ti je bilo najteže. Na sreću, bila si okružena velikom ljubavlju tvojih najbližih.

Rekla si jedanput da čovek što prode kroz veću patnju, pri kraju svog puta, da će pre stići do nekih dalekih sfera. Znam da ti nije bilo lako, naprotiv. Ne znam da li si u velikom bolu u to posumnjala, ali ako si tako verovala onda ćeš dobiti veliku nagradu. Kad bismo se rastajale, uvek bi kazala: „Kaži mi zbogom, Brano.“

I zagrljaj.

BRANKA PETRIĆ

## JOVANKA–LELA KURTOVIĆ (1929–2006)



Početkom novembra ove godine otišla je zauvek naša Lela – saradnik, drugar i prijatelj, duogodišnji umetnički sekretar najpre Savremenog pozorišta, zatim preimenovanog u Beogradsko dramsko. Došavši krajem pedesetih godina kao diplomirani orientalist u pozorište koje je bilo u punom umetničkom zamahu, prihvatile je atmosferu i pozorišni način rada kao svoje prirodno okruženje. Posao i komunikaciju s glumcima, rediteljima, scenografima, ostalim saradnicima shvataла је od prvog dana ozbiljno i odgovorno. Tokom godina razvila je izuzetne organizacione sposobnosti, osećanje za subjektivne slabosti umetničkih duša, otmeni gospodstven način da sproveđe misao u delo, ali i fleksibilnost u saradnji s pretpostavljenima. Radeći s brojnim upravnicima koji su se smenjivali tokom gotovo četiri decenije njenog rada, nametnula je i argumentovala svoje viđenje posla umetničkog sekretara,

od čega je stvorila instituciju. U tom nimalo lakom poslu spajala je vrline odličnog operativca i prefinjene estetske kriterijume istinskog pozorišnog znalca. Uporedo je, sedamdesetih godina, počela da se bavi prevodenjem pozorišnih komada sa francuskog i italijanskog jezika. Kao i sve što je radila, sjajno je prevela pet dela, od kojih su *Kavijar i sočivo* i *Boing boing*igrani u mnogim pozorišnim kućama širom zemlje.

Zajedno sa svojim suprugom bila je revnosni i posvećeni posetilac operskih, dramskih i baletskih predstava. Umela je otvoreno da izrekne svoj sud, pozitivan ili negativan, ali uvek dobronameran.

Prema saradnicima u pozorištu bila je profesionalna, ponekad stroga ako nisu ispunjavali visoke standarde koje je nametala. Bilo je to uvek sa željom da pozorište napreduje, predstave budu bolje, sala popunjena, a glumci i publika zadovoljni. Stavljajući svoju

karijeru u službu pozorišne čarolije, svesno je žrtvovala ličnu ranjivost i izuzetnu emotivnost. Bila je dama u punom smislu reči, ljubazna prema svima, nepokolebljiva prema onima koji su mogli da ugroze rad i red.

Glumci su je voleli, osećajući umetničku crtu njene prirode i iskreno razumevanje koje je imala za sve njihove muke, treme i krize. Ako bi je pitali za mišljenje, dobijali su tačne i korisne sugestije.

Prema najbližim saradnicima bila je pažljiva i sećala ih se i nakon odlaska u penziju. Povremena videnja na predstavama, telefonski razgovori, čestitke i mali pokloni bili su i dalje njen način da nam pokaže kako nas nije zaboravila, kako i dalje misli na sve nas koji smo sa njom delili ne samo profesiju već i veliki deo života.

Kada sam je sredinom devedesetih godina nasledila na mestu umetničkog sekretara Beogradskog dramskog pozorišta, dobila sam od nje ne samo podršku već i dragocene preporuke, sugestije i savete. Bio je to gest nesebičnog pozorišnog poslenika koji je interesu kuće uvek stavljao ispred ličnih.

Bila je privržena supruga i nežna majka i baka, zavarajući na taj način pun životni krug osobe koja je na svim poljima ostavila dubok trag.

Ako se u nekom drugom, boljem svetu već odavno sakuplja nebeski ansambl srpskih glumaca, nadam se da će je izabrati za svog umetničkog sekretara.

Lela Kurtović je svojom ljubavlju prema pozorištu i svojim radom to zaslužila.

Milica Protić

## KSENIJA ZEČEVIĆ (1956–2006)



Kao petogodišnja devojčica napisala je kompoziciju na stihove Vladimira Nazora „Moj dome” i pobedivala na republičkim takmičenjima u Hrvatskoj, a sa sedam je imala pijanistički nastup u Zagrebu i gostovala na Bečkoj televiziji. Imala je samo deset godina kada je u Puli prvi put izvedena jedna njena kompozicija... Početak koji nagoveštava jednu veliku i blistavu karijeru, sve do njenog prirodnog kraja – kada bi život bio pravolinjska bajka, kada bi „moguć život bio moguć”, kako je napisala u eseju *O odlascima*. Ali to se ne dešava u zemlji „iz koje su uvijek odlazili najbolji i najljepši, nestajali tihi, i tih... progutani nakaradnim nesporazumima nakaradnih politika”. Kontinuirani uspon pijanistkinje, kompozitorke, esejiste, pesnikinje, ometali su „ljudi razglednice”, „patentirani strašljivci”, „čistači muzike”, kako je šaljivo nazivala kolege sklone etiketiranju drugih, pa je kao mladi asistent partijskom odlukom oterana sa Fakulteta muzičkih umetnosti zbog jednog svog teksta u NIN-u u kome je od ideoloških „čistača muzike” branila autorsku slobodu napadnutog kolege kompozitora, a poslednjih deset godina, zbog svog vatrengog patriotizma, nečeg što je za nju bila čista emocija, samo ljubav prema „sanjanoj zemlji i sanjanom narodu”, bila je skrajnuta i zaboravljena. Svoje retke solističke koncerne izvodila je po mestima u unutrašnjosti Srbije i Republike Srpske, unoseći u nastupe u Ljigu, Leskovcu, Doboju ili Prijedoru istu ljubav i energiju kao da su posredi koncerti u najznačajnijim svetskim dvoranama. Nikoga nije krivila – svoj „krst nepopravljivog grješnika” prisvojila je kao deo „svoje misli i pomisli”.

Prvo muzičko obrazovanje dobila je u Puli, u postojbini porodice Gergeta-Borgezi – muzikalnih italijanskih dedova i pradedova, ali je volela da ističe i svoje vasojevičko poreklo, Zečević sa Veruše, iz Lijeve Rijeke, ispod Komova, iz voljene Crne Gore. Kao i njeno poreklo, i njene težnje su uvek bile i ostale internacionalne i kosmopolitske, ali je uvek mogla da, poput Isidore Sekulić, iza košturnjava i izbrzdanih lica domaćih gorštaka i prostog naroda, vidi što drugi ne mogu: mučeništvo i viteštvu.

Sve teškoće s kojima se lično susretala pripisivala je

„kovitlacu isušenih, neprimjernih i nedoličnih zakona jednog posrnulog svijeta”, obuzetog *ritmom* na uštrb *harmonije i melodije*, kojima je pripisivala „vrhunaravno porijeklo”. Govorila je da je njen duša ostala u devetnaestom veku, kod Verdija, Pučinija, Sibelijusa, Vagnera, kada je muzika još imala sva tri elementa: melodiju, harmoniju i ritam. („Melodija je proizvod ljudske duhovnosti koji je neuhvatljiv, najviši stepen koji postoji; harmonija je predivna čista fizika – sve planete uredno kruže oko nas. A ritam? Pa dobro, poštujem ritam: srce nam non-stop kuca. Imali smo tu čast da nam dvadeseti vijek završi ritmom. Takva nam je sudbina.”) Nije cenila konceptualnu muziku u kojoj je autoru bitnije da izradi svoje ideje o muzici nego da pobudi emociju. Zašto muzika koja nije ugodna za slušanje ne valja? „Zato što je, po meni, muzika čisto biološka stvar, i ako fizički ne uživam pri njenom slušanju – ne znam čemu služi! Bez obzira na svoju misaonu stranu i ideje, ona mora biti prijatna i u njoj se mora uživati. Nema tu puno mozga. Muzika – to je samo ljudsko biće, njegova bit. To je samo čulo, to treba da ostane posljednji melem, posljednja šansa i utočište za ovejadne ljudi s kraja vijeka.” Nikada nije bila fascinirana tehničkom stranom komponovanja (komponovala je koristeći samo olovku i notni papir, bez provere na klaviru), muzika ju je nadahnjivala samo kao „izvor onostranog”. Platonistički je govorila o „sanjanoj muzici” i tvrdila da kompozitor samo otkriva već postojeću melodiju, da je se „seća” u stanju nadahnuća, a da mu posle tog iskustva ovaj svet izgleda kao da je u njemu „sve naopačke, jer tamo vladaju pravi zakoni”. Pisala je o „carstvu tišine”, i da „izranja muzika iz čudestvenog sklada utihnute nebeske masse”; da nad „Dinarom jeći muk”, „samo mir i sklad”. U eseju *O muzici*: „Ja poznajem samo nikad ozvučen krik svog tijela i zemlje. Vrisak taj il’ muk, nekad davan, nazvaše Muzika.”

Ksenija Zečević je pre svoje tridesete godine već bila ostvaren, uspešan pijanista i kompozitor. Posle završenih studija na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu, na kome je magistrirala s devetnaest godina (u međuvremenu se usavršavavajući u Parizu i Ant-

verpenu), napisala je stotinak muzičkih dela raznih formi, a najpoznatija su: *Knjiga tajni* (u izdanju PGP RTB), simfonijska poema *Molitva žudnje, Requiem za kraj XX vijeka, Koncert za hor, klavir i orkestar*, Kantata za streljane u Kragujevcu, Triptih - *Prah, Trag, Tebi*, ciklus *Lilith, Requiem aeternam per il nonno Ferdinando Ghergetta, ed tutti coloro scomparsi nel lager nazistico Dachau*. Dela su joj izvođena u koncertnim salama širom bivše Jugoslavije (na Dubrovačkim ljetnim igrama, Opatijskoj tribini, Zagrebačkom bijenalu itd. i u inostranstvu (u Njujorku, Tel Avivu, na Britanskoj televiziji itd). Izvela je veliki broj solističkih koncerata i kao pijanista nastupala sa raznim simfonijskim orkestrima. O njenim pijanističkim koncertima pisalo se s neobičnim respektom. Istimana je „bogata muzikalnost”, „posebni smisao za interpretativnu izgradnju gradacionih ploha”, „vanredno nijansiranje dinamike piana”, „pristup koji klaviru daje ulogu sagogovnika”, „snažna emotivnost koja je osjajila sadržaj”; sklonost „prenagljenim strasnim zaletanjima” praštana je pijanistkinji zbog „pouzdane muzičke memorije, stilske autentičnosti i sigurne, urođene spretnosti ruke sa predestiniranošću i za najteže tehničke zahvate”; stavljana je na račun „burne umetničke prirode autora”. Posle izvođenja Rahmanjinovog III koncerta u d-molu opredelila se za komponovanje i kao pijanista nastupala samo kao izvodač sopstvenih dela.

Iako joj je maternji jezik italijanski, svoju drugu vokaciju, pesničku, crpela je iz vasojevičkog jezičkog nasledja. Imala je neutoljivu želju da rečima pripiše isto, vrhunaravno, nebesko poreklo koje je pronalazila u muzici. Poeziju je objavljivala od 1977. godine u mnogim književnim časopisima. U izdanju Srpske književne zadruge objavila je zbirku pesama *Knjiga poraženih*, a pesničke zapise *Sanjanoj zemlji i sanjanom narodu i Eseje* u izdanju Srna filma, 1998. godine. Njena mnogostruka umetnička i intelektualna interesovanja najviše su je približila pozorištu. Gotovo da nema pozorišta u Srbiji i bivšoj Jugoslaviji s kojim nije sarađivala. (Bila je jednu sezonu i umetnički direktor Pozorišta na Terazijama.) Kada je pisala za pozorište, ulazila je potpuno u proces priprema i rada na

predstavi, kao da je to autohtono muzičko delo, a ne jedna od komponenti predstave. Mada je, kao iskusan pozorišni stvaralač, znala da će u predstavi biti upotrebljeno samo nekoliko deonica, ona je uvek donosila mnogo više – ne dajući nikakav značaj tome što će dobar deo komponovane muzike ostati van predstave. Reditelji od formata znali su to da cene, pa i da podele autorstvo sa njom, kao u slučaju oratorijuma *Ratnički rastanak* po tekstovima Branka Čopića, s Egonom Savinom, s kojim je ostvarila najveći broj svojih pozorišnih dela, između ostalog i vanrednu predstavu *Sveti Georgije ubiva aždahu* po tekstu Dušana Kovačevića. Napisala je muziku za mnoge filmove i osvojila brojne nagrade.

Na ovom svetu ostvarila je mnogo od onog što običan svet zove snovima. Njena muzika može se i danas čuti u više predstava u beogradskim pozorištima (samo u Narodnom pozorištu, čak u četiri predstave: u Ibzenovom *Neprijatelju naroda*, u režiji Bore Draškovića, Sterijinom *Kir Janji*, u režiji Egona Savina, *Velikoj drami* Siniše Kovačevića i *Sabirnom centru* Dušana Kovačevića, u režiji Božidara Đurovića. Pre tri nedelje završila je za BELEF delo *Rekvijem za Nikolu Teslu*. Želela je posle toga da se odmori, da napiše *Kantatu za mace*, koja bi bila izvedena u Beogradskom zoologiskom vrtu, a onda – operu po tekstu Dušana Kovačevića *Sveti Georgije ubiva aždahu* („Moja je životna obaveza da napišem operu koja će srpski narod odvesti u svet“). To delo, o kome je sanjala poslednjih petnaest godina, bilo bi napisano da je imala barem minimalne uslove za stvaralački rad, da je „mogući život bio moguć“.

SLAVKO MILANOVIĆ

## NEVENKA URBANOVA (1909–2007)



S Nevenkom Urbanovom ništa nije obično, konvencionalno, svakodnevno.

Ja sam joj nekada davno, još pre nekoliko decenija obećao da će joj ispuniti jednu nesvakidašnju želju – da u nekrologu u „Politici“ neće pomenuti njene godine. I ispunio sam obećanje. A sad sam već prihvatio svedočanstvo slikara Dimitrija – Diška Marića, njenog životnog saputnika već duže od pola veka, da mu je ona nedavno rekla: „Što bih dalje krila godine? Ja više nisam žensko biće, ja sam pojava.“ I u svim našim leksikonima piše – rođena u Starom Bečeju 28. marta 1909. godine. Nema tajni. Tog marta rođen je i Džems Din, ali ne i te godine. A te godine pojavila se prvi put na sceni Meterlinkova *Plava ptica*!

Po meni Nevenka je bila žensko biće do poslednjeg daha, a pojавa je bila oduvek. Čim je stupila na scenu u svom detinjstvu i osnovalo svoje domaće pozorište u

Starom Bečeju, njenom Kombreju, Velepolu, Jasnoj Poljani.

Ni slova u ovom nekrologu ne liče na nju. Morala bi biti nekako izvan serije, da li secesionistička iz vremena kad se rodila, da li u stilu art dekota kad je bila na vrhuncu svojih moći, ili bi valjalo smisliti na kompjuteru neki novi nepoznati font u vreme kad je na razmedzi XX i XXI veka dovršavala svoje memoare *Svici koji slovima svetle*. Možda *slova koja svicima svetle*... da se poigramo njenim sopstvenim naslovom i svicima koji su joj od detinjstva opsesija.

Iz rola i naslova komada koje je igrala između dva rata biju miomirisi tog nostalgičnog doba: *Lepa pu-stolovina*, *Gospodarska ulica*, *Kraj gospode Čini*, *Luda devica*, *Ono što se zove ljubav*, *Putem iskušenja*, *Zar Žeraldina nije andeo*, *Azurna obala*, *Pravo na greh*, *Naši maniri*, *Kad to niko ne sme znati*, *Ona i njih trojica*, *Što davo ne može, žena može*. Svojim međuratnim ulogama sa zvučnim imenima u salonskim komadima poput *Prva šimi-devojka*, *Gospodica Alvarez* i *Gospodica Poš*, *Žanina*, *Oli Fraj* ili *Jarmina Janska*, kojima je Narodno pozorište ispunjavao dug građanskoj publici Beograda, donoseći joj žuđeni urbanitet pariskih bulevara, Nevenka Urbanova je prilazila kao prvorazrednim glumačkim zadacima. S istom maštom i osećanjem glumačke slobode prilazila je i ulogama u komadima autentičnih literarnih vrednosti na tadašnjem repertoaru Narodnog pozorišta, kao što su *Melita* u Krležinoj *Ledi*, *Akulina* u Tolstojevom *Carstvu mraka*, *Malčika* u Sterijinim *Rodoljupcima*, *Ore* u Vojnovićevoj *Dubrovačkoj trilogiji*, *Klodina* u Molijerovom *Žoržu Dandenu*, *Lola Montez* u Manojlovićevom *Općinjenom kralju*, *Baronica* u Klabundovom *X.Y.Z.*, *Aglaja* u *Idiotu* po Dostoevskom ili *Keti Zajdl* u Fodorovoj *Maturi*.

A posle Drugog svetskog rata Urbanova uspeva da svoj erotizam „prokrijumčari“ u doba sivog socijalističkog realizma, a dane pune političkih podvodnih stena, u komadima koje socijalistička dogma prihvata kao svoje tako što ih podvodi pod kritički realizam (naravno kritikujući kapitalizam), Nevenka smelo igra osobe raskošne ženstvenosti. Takva je Nušićeva Rina, Krležina Barunica Kasteli, Vajldova Gospoda Erlin,

Obožavana Julija i Tenesi Vilijamsova Serafina. Za moju generaciju, koja se kao kroz maglu sećala miomirisa predratnog pozorišta, Urbanova je bez zazora, čak drsko, donosila tajno žuđeni dah urbanog građanskog društva. Kao da su naša Urbanova i naš urbanitet jedno.

A onda, posle tragičnog prekida karijere na njenom vrhuncu krajem pedesetih godina, Miroslav Belović i ja, duboko zahvalni za vanvremensku slobodoumnost kojom je zračila sa scene, nudimo joj da 1965. godine u JDP odigra ulogu Eleonore na svetskoj premijeri Mrožekovog *Tanga*, jednom od ključnih komada svetske dramske književnosti druge polovine XX veka. Ta Eleonora kao da je epitom njenih predratnih opredeljenja za svetsku i za našu modernu („Mi smo rušili epohu”, naravno malogradansku, filistarsku, kaže ova Mrožekova intelektualka sa scene). Tu ulogu je odigrala celim svojim iskustvom Nevenka, ta supruga prvog srpskog kubističkog vajara Dušana Jovanovića Đukina i mlada glumica koja je iz godine u godinu odlazila u Pariz da bi videla predstave kartela, perjanicu tadašnje teatarske avangarde – Dilena, Batija, Žuvea i Pitojeva. Taj duh pozorišno novog nesumnjivo je unosila u komade tadašnjih modernista na meduratnom repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu, kao što su bili Klabund, Kokto ili Todor Manojlović.

Nevenkina garsonjera na Andrićevom vencu je bila poprište neke vrste paralelnog pozorišnog života. Bio je to salon za probrani krug pozorišnih ljudi koje je Urbanova volela i koji su voleli Urbanovu. Za vreme dugih zimskih večeri tu se u Nevenkinim pričama i anegdotama ponovo radalo pozorište meduratnog Beograda, uz skicozne imitacije njenih davno umrlih partnera. Te priče su bile izvan svakih klišea o njima. Tako Nevenka nije vaskrsavala humornu ministarku legendarne Žanke nego tragičnu scenu kad ona, kao majka u Masukinoj drami *Čovek snuje*, zanemi, saznavši da joj se kći udavila i iza scene zavapi jezno: „Jao, čero!“.

Njenu priču bi Marić pratio, s ljubavlju u očima, kao da je prvi put čuje, ali bi je i podsećao na pojedinstvo koje bi ona propustila. Sa njim se srela jednog za

njih oboje bitnog junskog dana 1955. godine na stepeništu Narodnog pozorišta i zapitala: „Da li ste vi sa akademije?“ – „Da, ali ne sa vaše. Sa Likovne akademije“. Nije važno šta su još jedno drugom rekli. Bitno je da su osetili da su srodne duše. Kako su se tog dana sreli, nisu se rastajali do pred ovaj Božić 2007. godine – punе pedeset dve godine.

Nevenka je tu među nama do pre neki dan bila sigurno jedina osoba od koje ste mogli iz prve ruke da čujete opis scene iz legendarne predstave *Dibuk* Anskog, koju je gledala u Beogradu prilikom gostovanja Habime, kada se u čarobnim rukama Hane Rovine stolnjak pretvara u venčani veo.

Ono što je umela da ispriča, uz nešto skicozne imitacije, Nevenka Urbanova je opisala jezgrovitim, bogatim stilom u svojoj memoarskoj prozi *Svici koji slovima svetle*. Za svaki portret glumca i glumice koje je pamtila i s njima igrala, latila se druge tehnike, za nekog je upotrebila nežni verbalni akvarel, za drugog pastozno ulje, a za trećeg crno-beli grafizam uglja.

A boje su bile njena opsesija – i kad bi mi isplela zimski šal one tople sive boje, ili kad bi se obukla da nas obraduje svojom elegancijom. Na mojoj predstavi u CZKD *Nedozvanih* Momčila Nastasijevića, koga je dobro znala, nije bila. Ali kad smo se tih dana sreli kod naših zajedničkih prijatelja, novinara Predraga Kneževića i Zorice Mutavdžić, vrata do vrata na Andrićevom vencu br. 8, na sebi je imala kostim bez boje: „To je u čast Vašeg Nastasijevića“, podižući visoko iznad glave cvet kale iz predstave koji sam joj doneo.

Obožavala je žuto cveće. Zato je na sahranu, održanoj po njenoj izričitoj želji u strogo porodičnom krugu, svako doneo Nevenki po jednu žutu ružu.

JOVAN ĆIRILOV



MEĐUNARODNA SCENA

# TEATAR PRAGMATIČNOSTI

Savremena  
pozorišna  
scena  
Litvanije

Kada se početkom devedesetih Litvanija konačno osamostalila (što nije prošlo bez ruskih tenkova na ulicama Vilne i ljudskih žrtava), započinjući na taj način proces nešto kasnijeg odvajanje i druge dve baltičke republike, tek stečena nezavisnost posmatrana je isključivo iz perspektive - kako možemo biti zanimljivi ostatku Evrope? „Renesansa“ litvanskog pozorišta poklopila se s revolucijom koja se dogodila na državnom nivou. Možda je zbog toga litvansko pozorište poslednje dekade 20. veka usko povezano sa tradicijom avangardnih komada koji su najčešće izvođeni na scenama u tom periodu. Tako je u litvanskom pozorištu avangarda poprimila status mejnstrima. Poslužila je u borbi protiv totalitarnih dogmi, pozivala je publiku na razmišljanje, kroz pozorište su proživljavani univerzalni moralni sukobi u spaju s istorijskom dramom nacije u nastanku. Danas je u formi anegdote još živo sećanje na pozorište iz perioda SSSR-a. Kažu da je bilo u skladu s državom. Iz Moskve bi bila poslata privatna kola s kritičarima, prvenstveno za-

duženim da dojave partijskoj vrhuški da li je predstava koju su pogledali „pravi“ Čehov. Interesovanje litvanske publike za pozorište u tom periodu, logično, nije bilo veliko. Zatim je usledilo jačanje ideje o samostalnosti i sve kulturne forme upotrebljene su kao sredstvo za iskazivanja bunta. Da se posle uspešno izvedene revolucije obično ne promišlja dovoljno (i da se često ne iznosi ništa što već nije izgovoren), nije nepoznata postrevolucionarna priča. Naš petooktobarski primer to najbolje pokazuje. Međutim, to je ono što se Litvancima nije dogodilo. Umesto upadanja u „tranzicionu zamku“, nastavljena je izgradnja umetničkih i organizacionih osnova novog kulturnog tržišta. Šta može biti zanimljivo Evropi, a da nije u pitanju produkcija nezavisnog studija „Meno Fortas“ etabliраног reditelja Eimuntasa Nekrošijusa (koji je još u periodu SSSR-a čvrsto stajao iza toga da je, pre svega, Litvanac)?

Sa ciljem regionalne i svetske promocije litvanskog pozorišta pokrenut je projekat Nova drama (NDA – New Drama Action), čija je prvobitna funkcija bila otkrivanje domaćih tekstova, a najbolji primer za uspešno sprovođenje te ideje u delo jeste trenutno najzanimljiviji litvanski dramski pisac, Marijus Ivaškevičius (*Madagaskar, Zatvoreni grad*). U ostale funkcije koje je započela da obavlja NDA spada i predstavljanje stranih pozorišnih estetika litvanskoj publici (režije Gžegoža Jaržine, Jevgenija Griškoveca, Arpada Šilinga), a trenutno se radi i na uspostavljanju internacionalnih saradnji: markantne rediteljske figure evropskog pozorišta pozivaju se da rade s litvanskim glumcima. Do 2009. godine NDA najavljuje i saradnju s trupom *Kretakor* Arpada Šilinga, što bi trebalo da se poklopi s proglašenjem Vilne za kulturnu prestonicu Evrope. U okviru delatnosti NDA za 2006. godinu, u koprodukciji sa festivalom *Sirene*, izvedena je predstava *Tužne pesme iz srca Evrope* (po motivima romana *Zločin i kazna*), dirljivo intimna i u nekoliko navrata energetski divlja monodrama za tridesetak posmatrača, koja je spojila priznatog finskog reditelja Kristijana Smedsa i jednu od najboljih litvanskih glumica Aldonu Bendoriute.

Zainteresovanost za saradnju s evropskim rediteljima, zainteresovanost za kult reditelja uopšte, posledica

je toga što su suštinski, i umetnički i strukturni napredak, u litvanskom pozorištu oblikovani kroz rad dominantnih rediteljskih figura: Nekrošijus, zatim Tuminas, pa najmladi od njih, Koršunovas. Ova tri imena predstavljaju utemeljivače principa na kojem počiva savremeni litvanski teatar – pozorište reditelja.

Još od svojih prvih režija *Tamo da bi bio ovde, Stariča i Elizaveta Bam* (sve tri po tekstovima Danila Harmasa), Oskaras Koršunovas predstavlja izazov za publiku koja je u periodu SSSR-a navikavana na stroga moralna načela. Koršunovas se u jednakoj meri oslanja na stvarnost iz koje crpe inspiraciju, na svoju stvaralačku intuisiju, kao i na drevne mitove, uz pomoć kojih nastaje nestvarna, privlačna atmosfera njegovih predstava. Time je prvo zarazio lokalnu javnost, da bi zatim postao u najzanimljivija teatarska pojava Litvanije. To što su mu predstave šest puta gostovale u Avinjonu, kao pravi internacionalni pozorišni bestseleri, samo dodatno potvrđuje da se Oskaras Koršunovas postao i jedna od vo-

*Make up Opera*



dečih teatarskih pojava uopšte. A i njegova trupa OKT (Oskaras Corsunovas Theatre), pozorišna je pojava sama za sebe. Razlog za uspeh OKT trupe verovatno je u tome što ih nisu zanimali puki estetički eksperimenti i komercijalni uspeh. Pripala im je uloga da budu prva generacija koja će u savremenom litvanskom pozorištu ispitivati stavove i sukobe novog doba – s komunističkim nasleđem u kapitalističku potrošnju. Estetičkih eksperimenata se nisu odrekli, a komercijalni uspeh je došao kasnije, kao nagrada. Repertoar od nastanka trupe čine dve vrste komada – klasici i eksplisitna nova dramaturgija. U oba slučaja traže se arhetipske metafore za savremene sukobe. Tako Koršunovasove postavke Rejvenhila, Majenburga ili Sare Kejn, utiču na njegovo videnje Sofokla, Šekspira i Bulgakova. I obrnuto. Posle deset godina intenzivne teatarske produkcije (višestruko nagradjivane) OKT je zaslужna i za stvaranje najznačajnijeg pozorišnog festivala u Litvaniji – *Sirene* (ne mitološke, nego sirene za uzbunu kojima se označava početak svake pozorišne večeri), na kojem se u nekoliko paralelnih programa odvijaju različiti pozorišni *workshopovi*. Pošto se litvanski teatar pre svega deklariše kao rediteljski, show-case selekcija ove godine nosila je pečat najzanimljivijih predstavnika mlađe i mlađe-srednje generacije litvanskih reditelja. Izvedene su tri Koršunovasove režije. Tačnije, dve i jedan pedesetominutni *work in progress*. Gostima iz inostranstva prikazani su delovi predstave *Put u Damask*, koja bi u toku naredne sezone trebalo da doživi premijeru u pozorištu Klaipeda. Stakleni kovčezi iz kojih izlaze i ulaze likovi, mračne horske melodije, slike koje Koršunovasa podsećaju na duhovne padove, na bolest, ali i na savest, na veru i na sumnju. Koršunovas i njegov kreativni tim su početkom 2006. godine istu dramu postavili u pozorištu Royale u Norveškoj, a oni koji su je gledali tvrde da bi Koršunovas imao dovoljno maštę za još jednu inscenaciju Strindberga. Prva Koršunovasova celovečernja režija bila je *Igrajući žrtvu*, drama braće Presnjakov iz Rusije, koju je OKT prvi put izvela krajem 2005. godine. Reč je o nekoj vrsti parodičnog osvrta na Hamletove nedoumice, gde se „scena mišolovke“ praktično nekoliko puta ponavlja

glavnom junaku: Valja radi za policiju, pomaže im u rekonstrukciji zločina – osumnjičeni ponavljaju svoje postupke dok Valja ponavlja postupke žrtve. Danska je zamenjena tragikomičnom postsovjetskom stvarnošću punom modernih oblika rasizma i nasilja. Dramske scene upotpunjene su dopisanim songovima, elementima iz japanske tradicije i citatima iz oblasti masovne kulture (u jednom trenutku scenom prodefiluje i ogromna slika nesrećnog Kenija iz *South Parka*). Zahvaljujući glumačkom ansamblu sastavljenom od karakternih komičara, *Igrajući žrtvu* je na momente izvanredno smešna predstava, sa stripovskom brzinom koja je zahvalna pošto odvraća pažnju od toga da u ozbilnjim dramskim situacijama postoji vidna nesrazmerna između delovanja jednog prizora i njegovog trajanja. I tako sve dok glavni junak na kraju sām ne otkrije način da se odupre strahu od smrти koji ga sve vreme prati.

Treća Koršunovasova predstava *Make-up Opera* dešava se u improvizovanoj šminkernici. Tri lika, Balerina, Glumica i Pevač, iznose fragmente svojih života nastalih na osnovu članaka iz popularnih časopisa. Na platnu iza glumaca projektuju se mnogobrojne promene koje oni doživljavaju uz pomoć šminke, u zavisnosti od promena koje doživljavaju likovi u komadu. Glasovi glumaca postepeno se menjaju, u skladu s likovima na platnu, čime se stvaraju specifične kompozicije sastavljene od različito intoniranih reči. Troje odličnih glumaca (od kojih smo Rasu Samuolite gledali na Bitefu u ulozi Julije), otkrivalo je da se danas šminka nanosi ne samo na lice već i na glas i na dušu. Tako su, kroz međusobno prožimanje sentimentalnog i smešnog, stanovnici Koršunovasovog „grada šminke“ veoma podsećali na junake iz *Pomorandžine kore* Maje Pelević.

U selekciji su se našle i dve predstave nastale po savremenim nemačkim dramama – *Nevinost* (Dea Loer) i *Problemi s kičmom - veče za ljudе sa lošim držanjem* (Ingrid Lausund).

Gintaras Varnas, prošlogodišnji dobitnik nagrade za najboljeg litvanskog reditelja, režirao je predstave po svim većim pozorišnim kućama i uglavnom se do sada bavio postavkama dramskih klasika. Režija drame *Ne-*

vinost njegov je prvi iskorak ka modernoj evropskoj dramaturgiji, a Dea Loer (ovogodišnja dobitnica Brehtove nagrade) smatra se jednim od blistavijih primera nove generacije nemačkih pisaca. U pitanju je postmodernistička saga o kapitalizmu s početka 21. veka koja počinje samoubistvom. Franc prekida studije medicine da bi se zaposlio u mrtvačnici, striptizeta Apsolut je slepa, ljudi okupljeni oko njih klade se kog je pola osoba koja preti da će skočiti sa vrha zgrade, s televizijskih ekrana raspoređenih po sceni osmehuje se Džordž Buš... Ovaj komad, napisan u apokaliptičnom maniru, Gintaras Varnas interpretira na sledeći način: naš boravak na ovom svetu možda i nije naročito podnošljiv, ali vredi li neprestano nabijati na nos tu nepodnošljivost? Zbog toga se scene nižu bez preteranog sažaljenja prema likovima. I bez fatalizma. Takva je bila i ujednačena igra mnogobrojnog glumačkog

ansambla, obeležena tragikomičnim tonom, u onoj pravoj, sporadičnoj meri.

Drama *Problemi s kićmom – veče za ljude sa lošim držanjem* nemačke spisateljice Ingrid Lausund predstavlja reakciju na stroga pravila koja sistem postavlja pojedincu. Radnja se odvija u čekaonici neke firme, gde se na različitim nivoima (od fizičkog izgleda, preko navika, strahova, nadanja itd.) sukobljavaju zaposleni koji očekuju da budu pozvani u kancelariju šefa. U kombinaciji s manje originalnim scenskim pokretom (kojim se usporavao ritam komada i narušavala njegova preciznost), mlada rediteljka Dalia Jokubauskaitė ponudila je publici absurdne situacije kojima savremene individue pokušavaju da se prilagode tako što ih prihvataju kao uobičajene. Svim likovima je zajednička želja da opstanu, ali će se većina njih, nažalost, na kraju ipak pretvoriti u beskičmenjake. Uigran tim sastavljen od



Nevinost



*A Gu Gu*

petoro mladih glumaca uspešno je uspostavio ironijsku distancu, dajući tako svoj komentar na strah od neuspela koji preti da ugrozi modernog čoveka. Predstava se sve vreme izvodi ležernim tonom, kao laka, zanimljiva improvizacija, ali svi šarmantno učinjeni glumački gegovi deo su pažljivo sklopljenog mozaika kojim se prikrivaju unutrašnji lomovi junaka.

Benas Šarka s predstavom *A Gu Gu* predstavio se kao reditelj, glumac, dramaturg i scenograf. Počeo je da radi krajem osamdesetih, kada je osnovao trupu koja je nastupala na ulici ili po napuštenim skladištima. Sada uglavnom radi sam. Šarka nije zainteresovan za tradicionalno pozorište, fokusiran je na savremenu litvansku poeziju od koje stvara dramaturški okvir, zatim ga režira i izvodi. Od poslednjeg nastupanja, na kojem je zadobio opekontine trećeg stepena, jedva se oporavio. *A Gu Gu* je manje ekstremna predstava, praćena melodijom s izgredanog LP-ja Elvisa Prislija, tokom koje umetnik eksperimentiše sa stakлом, tek povremeno dovodeći sebe u opasnost. Pošto je Marina Abramović osoba kojoj se Benas Šarka duboko klanja, nema sumnje da je jezik tela najvažniji element i ostalih njegovih performansa.

Predstavu *Čovekov život* Leonida Andrejeva, kojom je ove godine zatvoren festival *Sirene*, Ignas Joninas

režirao je s velikim poštovanjem prema tekstu (i piscu) koji je u Litvaniji ponovo oživeo nakon više od pola veka. Kako je reditelj u razgovoru posle predstave objasnio, Andrejev je za njega jedan od najmisterioznijih i najkontroverznijih umova ruske literature, a u prilog istinitosti ove tvrdnje ide i budenje interesovanja ovdašnje pozorišne javnosti za Andrejeva posle Mijačeve režije *Psećeg valcera*. Drama *Čovekov život* napisana je 1906. godine, kada je Andrejevu umrla prva supruga (drama je njoj i posvećena), a pobuna glavnog junaka pobuna je samog pisca protiv apsurdnosti ljudskog postojanja. Tekst koji izgovaraju glumci vrvi od poricanja života. Drame Sare Kejn su bezazlene poeme o beznadu u poređenju s nemogućnošću da ljudi pronađu mir što u svojoj drami opisuje Andrejev. Istina, dramski okvir je napisan i kao prilično široka filozofska sinteza o ništavilu, i Joninas je morao da se pomuči da bi na sceni oživeo priču o ljudskom padu koju nudi Andrejev. Dok likovi na sceni očajnički pokušavaju da pobegnu izvan tapaciranih zidova nekog sumornog hotela, ogromni luster polako se spušta prema glavama prisutnih, podsećajući ih, na taj način da imaju još veoma malo vremena na raspolaganju. Naspram univerzalnih modela ljudske sudbine i scena u kojima život glavnog junaka i njegove supruge postepeno prelazi iz harmonije u tragediju, reditelj je kao vezivno tkivo koristio muzičke scene, koje su se na momente idealno uklapale u svetlosni štimung nekog od košmara iz filmova Dejvida Linča.

Kako Litvanci sami objašnjavaju, u prestonici koja je centar pozorišnih zbivanja (tek se radi na tome da se pozorišta po unutrašnjosti više uključe u savremene tokove), broj pozorišta je obrnuto proporcionalan broju pozorišnih ljudi. Vrlo im se dopala izreka „mala bara mnogo krokodila...“ Privatne pozorišne trupe moraju da „ubace“ svoje predstave na repertoare pojedinih državnih pozorišta, za šta se plaća određena cena, ali na obostranu korist. Neretko su predstave gostujućih trupa gledanje od predstava s repertoara pozorišne kuće koja je iznajmila prostor. Polemika oko privatnih pozorišta, termin koji se pojavio u rečniku posle sticanja nezavisnosti, za sada implicira da je sudbina privatnih trupa, uprkos njihovim zaslugama, njihova privatna stvar. Po-

zorišno tržište i vrednost proizvoda diktiraju potrošački zahtevi, i to je ono što predstavlja prioritet kulturne politike. Sada bi se moglo reći – ali ako se zadovoljavaju samo kriterijumi tržišta, kultura se pretvara u kratkoročni proizvod, u konzumiranje kulture; tržište zavisi i od mode, a moda mnogo utiče na sistem vrednosti savremenih kulturnih potrošača; da li je to onda relevantan način pozorišnog ohrabrvanja itd. Čini se da litvanski umetnici ipak imaju ključ za izbegavanje ovakvih paranoja. Bez kočenja u tranzicionim tokovima, na putu ka Evropskoj uniji, s posebnom pažnjom sprovodi se reforma na svim planovima (uključujući i trg preko puta gradske većnice koji se tokom trajanja festivala uveliko renovirao zbog posete britanske kraljice). Ono što se ipak dâ primetiti jeste da litvansko pozorište ne gubi publiku, naprotiv, privlači je, zato što je pragmatično, ali i nepredvidljivo, uklopljeno u tržišnu igru, a da zapravo nije u potpunosti skrojeno po komercijalnim kriterijumima. Diverzantski način pozorišne borbe protiv diktature repertoarskih pozorišta isplatio se, a to što je neko isplativ, ne znači da je u umetničkom smislu osuden na propast. Sudeći po izboru tekstova koje postavljaju na repertoare i po načinima na koje reditelji prilaze tekstovima, moglo bi se reći kako se litvansko pozorište ne zanosi da se pozorišna (i ona druga stvarnost) može rapidno promeniti – bar ne više od onoga što je realno moguće.

SLOBODAN OBRADOVIĆ



# USPELI RIZIK

Vilijam Šekspir  
*Magbet*  
Šaušpilhaus, Diseldorf  
Režija: Jirgen Goš

Izvođenje Šekspirovog *Magbeta* na matičnoj Velikoj sceni Šaušpilhaus u Diseldorfu, u građanskoj atmosferi jednog tipičnog, luksuznog nemačkog repertoarskog pozorišta, s najrazličitijim vrstama pozorišne publike, od abonenata do studenata, bilo je za autorku ovog teksta nesvakidašnji doživljaj.

Slava koja prati ovu produkciju u poslednjih godinu i po dana, ni laskava titula najbolje nemačke predstave u sezoni 2005/2006, pa čak ni kontroverzna reputacija jeretika, nisu bile dovoljna priprema za ono što se moglo videti u neposrednom kontaktu s ovom briljantnom predstavom.

Jirgen Goš, nemački reditelj srednje generacije, iako tokom svoje dugogodišnje karijere vrlo aktivan u većini poznatih repertoarskih pozorišta u Nemačkoj, a jedno vreme i umetnički rukovodilac Šaubine u Berlinu, tek je svojim novijim produkcijama, u koje spada i *Magbet*, čini se, uspeo da osvoji zaslужenu pažnju međunarodnog pozorišnog establišmenta. Ne bez razloga. I ne slučajno baš danas.

Ono što, pre svega, iznenadi gledaoca ove predstave, sa solidnim predznanjem o nemačkom savremenom teatru, koji je, preko najpoznatijih autora od Brehta u prošlosti do savremenih autora poput Kastorfa i Poleša ili Šlingenzifa, navikao svoju publiku na neposredni kontakt s pop-kulturom i treš-estetikom, na upotrebu jakih teatralističkih simbola, a najčešće i savremenih tehnologija, jeste upadljivo odsustvo svih ovih elemenata.

Za razliku od tipičnih nemačkih produkcija na koje smo poslednjih godina navikli, ova predstava, moglo bi se reći, funkcioniše u sasvim drugaćijem koordinatnom sistemu, koji više podseća na izvorne principe elizabetanskog pozorišta transponovane u današnje vreme nego na tradiciju savremenog mejnstrim nemačkog teatra.

Ono što prvo upada u oči je upadljivo odsustvo svih dekorativnih elemenata kojima barata pozorište, a koji imaju cilj da se postigne bilo kakva iluzija i distanca od onoga što je predmet predstave.

Treba naglasiti činjenicu da se na Šekspirovom, mnogo puta insceniranom komadu, relativno malo intervenisalo u dramaturškom smislu. Odlično poznata priča o pohlepi za vlašću i degradaciji morala pred savremenu publiku prosto je „isporučena“ u svom rudimentarnom obliku. Ideja ove predstave, reklo bi se, nije u pokušaju da dajdžestira *Magbeta* i učini ga podnošljivim ritmu savremene civilizacije, nego, naprotiv, da savremenu civilizaciju porazi unutrašnjim ritmom pozorišta koje je atomizirano i svedeno na svoj osnovni predstavljački mehanizam, a to je prazan prostor i glumac u njemu. Ako se setimo Šilingovog *Galeba*, Garsijinog *Ronalda* ili predstava Eme Dante, možda možemo da zaključimo da je vreme šljokica u savremenom pozorištu u ovom trenutku ustupilo mesto pozorištu koje ima potrebu da se vrati svojim izvornim vrednostima i ponovo ih preispita u neumivenom i necenzurisanom kontaktu s realnošću.

Scenski prostor Johanesa Šica je crna kutija napravljena od kulisa, čija funkcija nije da preciznije prostorno locira radnju komada, nego, naprotiv, da je u potpunosti dislocira i mesto zbivanja učini nevažnim, a na taj način i univerzalnim. Isto se može reći i za kostime, koje potpisuje takođe Šic, a koji predstavljaju neugledne komade svakodnevne odeće dizajnirane u neukusnom DDR maniru, savršeno dovodjeći scensko zbivanje u istu ravan u kojoj se nalaze i oni koji predstavu izvode na pozornici, ali i oni koji je posmatraju iz publike. Igra u savremenom kostimu je, takođe, elizabetanski princip. Svetlo u sali tokom celog trajanja predstave namerno ostaje upaljeno, kako bi scenski i prostor auditorijuma funkcionali kao jedinstvena celina, a svaka reakcija na zbivanje na sceni bila u potpunosti vidljiva celom auditorijumu, ali i glumcima koji su povremeno duhovito komentarisali česte izlaske gledalaca s predstave.

Sve uloge, uključujući i ženske, u ovom razgranatom i kompleksnom komadu izvodi sedam glumaca, čime se, takođe, podražava izvorni elizabetanski princip. Iako dva glumca sve vreme igraju samo likove Magbeta i Ledi Magbet, dok se ostalih pet smenjuje u svim drugim ulogama, teško je izdvojiti ih kao glavne. Glumački tim

u ovoj predstavi funkcioniše kao savršeno precizna mašina, u kojoj svaki od glumaca, uprkos tome što ostvaruje vanserijske kreacije, zapravo funkcioniše kao neodvojivi deo celine. Posebno fascinira činjenica da je ovde reč o „repertoarskim“ glumcima, članovima ansambla, čija je posvećenost Gošovoj ideji i spremnost na hrabru i veoma radikalna rešenja zadržavajuća.

Posebno se izdvaja izvedba tri veštice koje podsećaju na kreature „ibijevskog“ tipa koje, ne kontrolišući svoje telesne funkcije, stvaraju osećanje odvratnosti, ali sa humornom distancom, što proizvodi ambivalentan efekat na gledaoca. Kad smo već kod gledalaca, treba reći da je njihov odnos prema predstavi podjednako radikalni kao i sama predstava. Prvi među njima su počeli da napuštaju predstavu već posle desetak minuta, što se nastavilo tokom celog trajanja predstave sa koje je publika odlazila, ali joj se i vraćala. Treba, takođe, naglasiti i da su oni koji su odlučili da ostanu do kraja (a kojih je, ipak, daleko više), izvođenje nagradili gromoglasnim ovacijama.

Treba uputiti pohvale i smeloj repertoarskoj politici Šaušpilhausa iz Diseldorf-a, koja je uspela da prepozna vrednost ovakvog mišljenja i da preuzme svoj deo rizika u izrazito merkantilno orijentisanom konceptu savremenog repertoarskog teatra, a zatim i nemačkoj kritici koja je to mogla da prepozna i verifikuje, štiteći na taj način nedodirljivi prostor kreacije i otvarajući nove mogućnosti za savremeni teatar.

*Magbet* Jirgena Goša je primer, možda jedinog pozorišta koje danas može da pokrene i uzbudi, da natera na razmišljanje one koji su na to spremni i da se bez žaljenja oprosti od onih koji to nisu.

ANJA SUŠA

# HAJDEMO IZ OVOG BLATA

Eshil  
*Orestija*  
Toneelgroep iz Amsterdama  
i Nacionalno pozorište iz Genta  
Režija: Johan Simons

Kad se u srpskom teatru pomene blato, prva asocijacija je – Bitef! Jedna od naših bezbrojnih, živopisnih palanačkih predrasuda jeste ona koja izjednačava *nove pozorišne tendencije*, koje se decenijama dosledno promovišu na Bitfu, s najdrastičnijim oblicima *interaktivnosti*; konkretno – sa zatikanjem publike vodom, brašnom ili blatom.

Možemo da se podsmevamo ovim provincijalnim stereotipima do mile volje, ali ostaje činjenica da između blata i novih i/ili radikalnih teatarskih formi, ipak, postoji neka „tajna veza“. To potvrđuje i Eshilova *Orestija*, u postavci poznatog flamanskog reditelja Johana Simonsa (koprodukcija Toneelgroep iz Amsterdama i Nacionalnog pozorišta iz Genta), koju bi bilo sjajno da vidimo upravo na Bitfu, i to ne zbog „tradicije blata“ ili prethodnih uspešnih nastupanja istog autora na ovom festivalu (s predstavama *Glasovi i Anatomijska Tit Pad Rima*) već, pre svega, zbog visokih inovativnih dometa ove izuzetne predstave.

Glina, a kasnije blato, zaista su glavni gradivni sastojci predstave: njihova funkcija kreće se u rasponu od pokretača najinventivnijih scenskih rešenja (oni su višenamenski deo rekvizite i dekora) do nosioca najviših metaforičkih značenja. U postavci tragedije *Agamemnon* – prvog dela Eshilove *Orestije*, jedine sačuvane anti-



čke tetralogije (bez satirske igre) – tle je pokriveno tom glinom ili zemljom, ali se njena konceptijska uloga ovde teško iščitava, a pokazaće se da je to slučaj i s većinom drugih rediteljskih rešenja u ovom delu predstave.

U nastavku ciklusa, u uprizorenju tragedije *Žrtva na grobu*, glina postaje glavno scenografsko i rediteljsko sredstvo. Gotovo jedina oznaka prostora na praznoj sceni je grob ubijenog kralja Agamemnona, na kome dolazi do sudbinskog prepoznavanja Oresta i njegove sestre Elektre i još sudbinskijeg dogovora da će osvetiti ubistvo oca tako što će ubiti majku; grob je prikazan tako što glumac, koji je u prvom delu igrao Agamemnona, nepokretno sedi na pozornici, dok mu je celo telo, uključujući i lice, prekriveno debelim slojem gline – kao da je Agamemnon sâm svoj (nadgrobni) spomenik. Osim što ostvaruje vrlo upečatljiv scenski efekat, ovo rešenje, samo po sebi – kao samostalni vizuelni znak – razvija i metaforičko značenje: smrtno ljudsko telo je samo *zemlja koja se vraća zemlji*.

Ovo rešenje Agamemnonovog groba reditelj dodatno scenski razigrava, i to vrlo maštovito i nadahnuto, razvijajući tako i nova metaforička značenja. Prepozna-

vanje brata i sestre, jedna od glavnih scena drame, prikazano je tako što oboje, klečeći, zarivaju glavu u grob; u glini ostaju istovetni tragovi, a njihova lica i temena ostaju slepljena, umazana. Ovo izuzetno rediteljsko rešenje dejstvuje na publiku snagom rituala, snagom arhetipa: klečeći pred ubijenim ocem, sestra i brat svojim telima „uklesuju“ zakletvu osvete, a tragovi gline na njihovim glavama su neizbrisivi, fatalni žig te obaveze.

Ali, Simons ide i dalje u razmaštavanju ovog rešenja; Elektra i Orest mese i preoblikuju oblike od gline na očevom grobu, što prevashodno ukazuje na njihovu dečiju prirodu. Ta dimenzija infantilnosti podržana je i rediteljevom odlukom da ove dve uloge poveri vrlo mlađim glumcima – Halina Reijn kao Elektra i sjajni Aus Greidanus JR kao Orest – što dodatno pojačava težinu i tragičnost njihove odluke da ubiju majku, sveteći se za smrt oca. Ako se prepustimo, u izvesnoj meri, psihološkom učitavanju, igranje glinom može da se tumači i kao scenska metafora njihovog subjektivnog, intimnog oblikovanja „slike oca“, koje ne mora da odgovara istini: da li je Agamemnon zaista nedužna žrtva koja priziva



pravednu osvetu, ili Klitemnestrin zločin može bar donekle da se opravda?

Simonsova inventivna upotreba gline (zemlje, blata) u ovoj predstavi odličan je primer minimalističkog scen-skog izraza, u kome se, vrlo svedenim sredstvima, postiže maksimalni efekat. Gлина je, tako, glavna *rekvizita* i u sceni Egistove smrti: Orest pogada komadom gline Egista u leđa, ovaj na to prvobitno reaguje kao na dečiji bezobrazluk, pa onda počinje da shvata da je smrtno ranjen, da bi se na kraju srušio mrtav. Ovo više-slojno rešenje otvara, prevashodno, prostor za ludički efekat, s pravom glumačkom bravurom u osnovi: ne izgovarajući nijednu reč, sjajni Hans Kesting prvo ljutito i prezrije odreaguje na Orestovo kliničko gađanje blatom, a onda, s nevericom, počinje da shvata da to nije igra nego stvarnost – da on, zapravo, umire – te iz ovog zaprepašćenja postepeno prelazi u očaj samrtnika. Ova skala različitih osećanja, ostvarena bez teksta i s tragi-komičnim obrtom (od reakcije na hiroviti izgred do spoznaje fatalnosti čina) gradi jednu od najjačih scena umiranja koju sam ikad video u teatru: duhovita, pa-metna, emocionalno razvijena i proživljena, a istovre-

meno metaforična i ludički veoma stilizovana – gotovo arabeskna... Dublji nivo značenja ovog oštoumnog pri-zora pronalazi se u tome što je gađanje blatom, za koje se ispostavlja da je samrtni udarac, vrlo maštovit i origi-nalan, a tačan ekvivalent izvorne dramske situacije: ni u Eshilovoj tragediji Orest ne ubija Egista s punom svešću i odgovornošću zrelog čoveka nego kao puki, *detinje nezreli* izvršilac Apolonove volje ili hira (volje na koju ga, svojom jedinom replikom, Pilad i podseća).

U trećem delu *Orestije*, u tragediji *Eumenide*, glavni *sastojak* Simonsove postavke menja svoje agregatno stanje, ali i svoju scensku funkciju: kao što je već naslu-ćeno, glina se rastvara vodom i sada imamo blato koje pokriva celu površinu velike pozornice. U to blato padaju, pre ijjedne izgovorene replike, dve glumice koje igraju hor Erinija i u njega se u potpunosti uvaljaju. Na ovaj način dominantni scenki znak se preoblikuje, ali ti-me ne postaje nekakvo samodovoljno rediteljsko rešenje nego i dalje ostaje u funkciji teksta: uvaljane u blato od glave do pete, ove dve ženske figure zaista izgledaju „strašno“, što je, i prema mitologiji i prema Eshilovoj drami, glavna odlika Erinija, htoskih božanstava osvete

(takav je njihov izgled i narav pre nego što ih Atina umilostivi, odgovori od osvete i ubedi da se privole njenom gradu, te tako postanu „milostive“, odnosno – Eumenide).

U odlučujućoj sceni ubedivanja Erinija blato poprima novu scensku funkciju i, ujedno, doseže najviše metaforičko značenje. Da bi definitivno potisnula gnev Erinija, boginja Atina vrši snažan simbolički, gotovo ritualni čin, žrtvujući vlastito dostojanstvo radi interesa grada čiji je zaštitnik: izrazito visoka, vitka i otmena (odlična Kris Nitvelt), Atina zadiže široke nogavice svojih elegantnih pantalona i spušta se na kolena pred ovim ženskim spodobama – ona doslovno kleći u blatu! Ovaj herojski gest boginje postiže cilj: Erinije odustaju od neprijateljstva prema gradu Atini koji je doneo odluku da se Orest, koga boginje osvete progone zato što je ubio svoju majku Klitemnestru, oslobodi krivice.

Atina polako ispraća Erinije s pozornice, a onda se obraća nama, gledaocima – i to ne s odlučnošću i čvrstinom boginje ili političara, nego s blagošću psihoterapeuta – kao da nas poziva da svi zajedno napustimo taj kal, tu blatinjavu arenu izdaje, zločina, osvete (publika je razmeštena s obe strane izvodačkog prostora, što zaista asocira na arenu, ring). U ovoj završnoj sceni blato postaje „globalna metafora“ naše zapadne civilizacije, čiji je jedan od najambлематičnijih mitova upravo beskonačni lanac nasilja iz *Orestije*, u kome svaki zločin priziva osvetu, koja prerasta opet u novi zločin, pa tako u nedogled... Sve dok nas, obnevidele od krvi, otmena i smirena Dama Pravda ne uzme za ruku i ne kaže nam, s puno blagosti i proizvodeći autentični katarzični efekat – „hajdemo iz ovog blata“.

Iz analize ovih završnih scena može se rekonstruisati kakav je opšti stav reditelj Johan Simons razvijao u tumačenju Eshilove *Orestije*. Politička i religiozna tematika koja dominira u ovoj tetralogiji, posebno u *Eumenidama* – kad boginja Atina osniva instituciju suda (areopaga) koji predstavlja ovozemaljski izraz i garant vrhovnog smisla i pravde, izvorno oličenih u religijskom poretku, sa Zevsom na čelu, i tako prekida drevne rođovske odnose zasnovane na krvnoj osveti – u Simonsovoj predstavi kao da je pomerena u drugi plan.

Opsesivna Eshilova tema „krivice i kazne“, i uz nju povezna pitanja odgovornosti, savesti i kajanja, ne posmatraju se toliko u socijalnom i religijskom kontekstu, koliko u sferi individualnog morala i psihologije.

Kao potporu za ovu pretpostavku – s obzirom na to da sam predstavu gledao u Utrehtu, na holandskom i bez prevoda, moje tumačenje Simonsovog koncepta nužno se kreće u okvirima hipoteze – možemo da uzmem rešenje hora u *Eumenidama*. Ali, da bi se ono razumelo, treba se vratiti na početak, na jedan od najdrastičnijih zahvata na tekstu reditelja Simonsa i njegovog dramaturga Paula Slangena. Oni su, naime, već od samog početka, od postavke *Agamemnona*, uveli lik Ifigenije, koji ima pokretačku ulogu u Eshilovoj tetralogiji, ali se *in vivo* ne pojavljuje. Kao i u slučaju gline kao scenskog znaka, ni ova dramaturška i rediteljska intervencija nema jasnou potporu u prvom delu predstave, nego je dobija tek u postavci *Žrtve na grobu*. To retroaktivno razumevanje rediteljevog koncepta – gde se postavka *Agamemnona* može shvatiti tek iz inscenacije druga dela *Orestije* – ima i jednu dodatnu ulogu. I u okviru takvog, samosvojnog i savremenog rediteljskog tumačenja, potvrđuje se izvorna Eshilova forma tetralogije koja je, nasuprot Sofoklovoj i Euripidovoj, bila jedinstvena, organska celina: značenje svake pojedinačne tragedije bilo je čvrsto povezano sa značenjem druge dve.

Klitemnestra je, u prvom delu *Orestije*, ubila muža, kralja Argosa Agamemnona, jer mu se svetila što je, zbog vojnih interesa, prineo na žrtvu, u mitskoj predistoriji tetralogije, njihovu čerku Ifigeniju. Taj njen zločin u ime čerke sudbinski spaja Ifigeniju i Klitemnestru, tako da pojava Ifigenije, odnosno njenog duha, u drugom delu predstave ima jasnufunkciju. Ona se, nedvosmisleno stajući na majčinu stranu, suprotstavlja bratu i sestri koji planiraju da ubiju Klitemnestru i, kada u tome ne uspeva, očajnički pokušava da pridigne njenom mrtvo telo i oživi ga.

Ta fatalna povezanost majke i crke doživljjava apsolutni vrhunac u trećem delu predstave, u inscenaciji *Eumenida*; tu se, naime, kao hor Erinija pojavljuju upravo duhovi mrtve Klitemnestre i Ifigenije. Pre pokušaja

da protumačim ovo rešenje, trebalo bi reći da je Simons uopšte veoma radikalno rešavao pitanje hora u *Orestiji* – toliko radikalno da ga u postavci prva dva dela uopšte nije bilo! Problem kojim razbijaju glavu svi savremeni reditelji – šta danas raditi s tim arhaičnim elementom grčke tragedije koji predstavlja javnost antičkog polisa – Simons je radikalno rešio: umesto da na njega odgovara, on ga je uklonio. U *Eumenidama* to već nije bilo moguće, jer hor ovde nije samo komentator, glas javnosti: tražeći da se nad Orestom izvrši osveta, Erinije pokreću i vode celu radnju.

I potpuno ukidanje hora u prva dva dela *Orestije* – možda su neki delovi njegovog teksta preraspodeljeni drugim likovima – i odluka da u trećem delu zadovoljenje ne traže beginje osvete u ime žrtava, već same žrtve (duhovi Klitemnestre i Ifigenije), ostvaruju isti rezultat. U oba slučaja ublažava se momenat javnosti, politička i religiozna intervencija u život zajednice, a

pitanja krivice i kazne više se sagledavaju u oblasti ličnog, u sferi griže savesti: Oresta ne proganaju „profesionalne“ osvetnice nego sama njegova žrtva – majka Klitemnestra. Taj momenat konkretnе i itimne sudbine dodatno je podvučen određenim psihološkim razdvajanjem i dramskim sukobljavanjem do kojeg u samom horu postepeno dolazi: na primamljive Atinine ponude – kao zamenu za odustajanje od osvete – ranije i radije pristaje Ifigenija (Elzi de Brov), koja nije toliko lično motivisana da goni Oresta koliko Klitemnestra (Marike Hibink), Orestova najdirektnija žrtva... Na kraju, kao što smo pokazali, obe prihvataju Atinine počasti, te umirene i zadovoljene odlaze se scene.

Ali, ne treba biti isključiv u ovakvom tumačenju. Ako analizirano rešenje hora – pogotovo zamena Erinija duhovima stvarnih žrtava – i vrši pomeranje iz oblasti političke i religiozne tematike u oblast individualne etike, ostaje činjenica da je, i u ovoj predstavi (ne verujem da



je adaptacija teksta mogla da ide toliko daleko), Atinin diskurs *imanentno politički*, da ona dosledno pokušava da umilostivi osvetnica da bi spasla svoj grad. To bi, onda, značilo da Atina u ovoj predstavi ne zauzima samo poziciju terapeuta koji donosi duševni mir individualnim žrtvama već i smirenog i racionalnog političara koji rešava opšte probleme. Uz rizik zapadanja u kritičarsko učitavanje – zasnovano i na problemu nerazumevanja holandskog jezika – mogao bih, ipak, da prepostavim da je Atina ovde oličenje realpolitike, koja nas uči da pronademo korist za sebe (recimo, duševni mir) i u prilikama u kojima smo nominalni politički gubitnici. Moćna boginja modernog doba kao da kaže svojim anahronim koleginicama starije generacije: „Orest je oslobođen, tu se više ništa ne može uraditi, gledajte kako da sada nađete neki profit za sebe, kako da poziciju gubitnika preokrenete u poziciju dobitnikna, jer, Srde moje, nije mudro srditi se na vlastitu štetu.“ Zastupajući takav stav, Atina nije oličenje nekog makijavelistički zlog i manipulativnog političara: ona je samo makijavelistički realna.

Završno izmirenje, Atinino terapeutsko i katarzičko delovanje, definitivni odlazak iz blata – sve su to elementi „otvorenog kraja“ Simonovog koncepta. Zavisno

od lične pozicije svakog gledaoca, od onih problema koji njega ili nju pritskaju, ovaj kraj može da se shvati kao razrešenje velikog političkog sukoba, porodične tragedije, plemenetskog fatuma, najintimnijeg sukoba dveju osoba... Drugim rečima, birajući minimalistički scenski jezik i uslovno savremeni kontekst (kostimi Grete Geiris i Ilze Vandenduse su savremeni i znakovno neutralni), reditelj Johan Simons nije sproveo nikakvo konkretno društveno osavremenjivanje Eshilovog velikog dela, kakvo bismo ponajpre očekivali kada je reč o ovoj, za antičke prilike, političkoj drami. Naprotiv, rediteljeva promišljena dramaturška obrada i scenska postavka postižu efekat *univerzalnosti* koji, kao što je već istaknuto, dozvoljava svakom gledaocu da se, sa svojim ličnim *blatom*, projektuje u ovu predstavu... Onim blatom koje nas Atina, istovremeno moćna i lomna, poziva da ostavimo iza sebe i krenemo za njom kroz tunel koji vodi iz tog zverskog ringa, a sa čijeg kraja, naravno, bije snažna svetlost – poslednji scenski znak u ovoj grandioznoj predstavi.

IVAN MEDENICA



Drama

Vladimir Đurđević

147  
BALADA  
O PIŠONJI I ŽUGI

LICA:	Pišonja	17 godina
	Žuga	isto kao Pišonja
	Amila	27 godina
	Murga Drot	50 godina
	Slavko Pjevač	Murgin šef, oko 30 godina
	Lepi	30 godina
	Guzonjin sin	isto kao Lepi
	Narkomanka	

## SCENA PRVA – FLIPERANA

(Pišonja i Žuga igraju stoni fudbal. Pored njih je šanksto na kome stoje dve flaše piva. Pišonja je u dresu FK Sarajevo, a Žuga nosi majicu Bombaj stampa. Obojica nose iscepane teksas bermude i raspadnute patike, imitacija starki.)

PIŠONJA:

Mulavdić do Vazde, Vazda do Merdanovića, Merdanović dribla Hadžialagića, centrira na drugu stativu, ne roštiljaj bolan, ne roštiljaj, loptu prihvata Jakovljević, šut i gol! Četri-jedan za Sarajevo! Nemoćan je tim Željezničara, prosto i' je tužno gledat' kako se vuku po terenu! Da li jednu vaku utakmicu uopšte možemo nazvat' gradskim derbijem kad tu „D“ od derbija nema, ni „G“ od gradskog rival'teta! Totalna katastrofa tima s Grbav'ce!

ŽUGA:

Pišonjo, nemoj srat', majke ti. Ja kad sam te draq s nulom, ne sjećam se da sam tol'ko srao.

PIŠONJA:

Jok, ja sam. Tri god'ne mi svaki dan nabijaš na\_nos što je Husref prešo u Crvenu zvezdu!

ŽUGA:

A ti, ko da se ne sjećaš šta si cijeli život viko? Nikad neće preć', nikad neće preć'! Sve može da propa'ne i da se promijeni, al' Musemić nikad neće otić' iz Sarajeva! A on ode i potpisa, ni manje ni više neg' za beogradске šupke! I šta je uradio? Ne mere se sastav'ti, ko da dvije lijeve ima. Da ga barem dadoše u Real ili Juve, a oni jok. Željo to tako nikad ne b' napravio.

PIŠONJA:

'Ajde ne filozofiraj, neg' idi uzmi još žetona.

ŽUGA:

Nec', ne igra mi se.

PIŠONJA:

Čekaj, čekaj, frajeru. Ne mož' to tako. Ti kad s' mene drao, ja sam igro do posljednje pare.

ŽUGA:

Igro bi' i ja, al' nemamo od koga kupit'

PIŠONJA:

Ti da s' neki ti bi uzo. Čuvaš Miretu lokal cijelo veče, a ne smiješ uzet'. Nije ti to dobar pos'o.

ŽUGA:

Nije da ne smijem neg' neću.

PIŠONJA:

Vid', budale. Ko da bi ti Mire zamjerio za dva žetona. I onako te uvijek časti neku siću.

ŽUGA:

Kol'ko-tol'ko, al' me časti. Da nije Mireta, mi u kući nikad ne b' izgurali. Otkad je buraz pogino, niko nam nije pomogo neg' on. Samo je taj čovjek, što je došo reć' starom da su Dragana ubili, ostavio tri milje marama i reko da tol'ko vani košta život, jebo te. Stari je uzo to para i potrošio na saranu. O'tad nam jedino Mire pomaže, jer je volio buraza ko brata. I zato ćemo platit' ovo žetona, to jest ja ču platit'. Al' da igram neću, jer mi se ne igra.

PIŠONJA:

Ne znam ja, Žuga, šta se tebi radi, ja samo oć' da igras do kraja.

ŽUGA:

Slušaj, Pišonjo. Ja sutrašnji dan čekam sedam'nes' godina i zato ne mogu da igram. Ne mogu, bolan, od uzbudenja.

PIŠONJA:

Dobro, onda nećemo igrat.

ŽUGA:  
Nećemo igrat', dok ne stignemo na\_more.

PIŠONJA:  
A šta misliš, kako je na\_moru?

ŽUGA:  
Mislim da je ljepše.

PIŠONJA:  
Šta je ljepše?

ŽUGA:  
Sve je ljepše. I sela i gradovi, i ul'ce i kuće, i fliperane i kafići, sve je ljepše. Željo kad bi igro neđe na\_moru, bio bi šampion Evrope.

PIŠONJA:  
Ne bi. Ne bi mogo od Sarajeva doč' na\_red.

(Zamišljeni ispijaju po gutljaj piva.)

ŽUGA:  
Znaš li ti da je more slano?

PIŠONJA:  
Jok, ti znaš.

ŽUGA:  
E, onda je u Tuzli sigurno nekad bilo more.

PIŠONJA:  
Možda i jest', al' ne pamtimi mi to vrijeme. Nismo mi te sreće.

ŽUGA:  
Jest' sigurno, nego isparilo. Ostala sama so.

PIŠONJA:  
Jeb' ga, ja ni u\_njoj ne umijem da plivam.

ŽUGA:

Sereš?

PIŠONJA:  
Ne serem. Nije imo ko da me nauči.

ŽUGA:  
Naučiću te ja. Prekosutra ćeš plivat' kraul za olimpijsku normu.

PIŠONJA:  
A de s' ti naučio?

ŽUGA:  
Na Drini, kod babe i đeda u Višegradu. Moj stari kaže da ko propliva na Drini i skoči na\_glavu s Mehmed --pašinog mosta, tome ni Dunav ni Volga ne mogu ništa. Pokojni buraz se u Holandiji kupo u Sjevernom moru, i\_ope' pričo da je Drina 'ladnija.

PIŠONJA:  
Eto. Nekom Alah dā da se okupa i u Sjevernom i u Južnom, a mi ne možemo ni u ovom našem. Ma nema do\_njega ni dvjesti kilometara.

ŽUGA:  
Ne znaš ti de je moj buraz sve bio, de je plivo i šta svc nije jehavo. Ni on, da je živ, ne bi znao svega da se sjeti. Jednom je išo u Kan, kupat' se na Azurnoj obali. Tad je Kusta bio na onom festivalu, pa su on i buraz zajedno karali američke glumice po hotelskim sobama. Eeee, al' se nije po cijeli dan proseravo ko nas dvojica. Kod\_njega se znalo. Cijela filozofija staje u\_šest riječi.

OBOJICA:  
Il' si bos, il' si hadžija. Trećega nema, nit će ga ikad bit'. (Nazdravljuj.) Živ'li!

PIŠONJA:  
Joj, što je nešto gluvo ovdje. Što ne\_pustiš muz'ku? (Žuga pali radio, traži stanicu, ali na svakoj nađe na vesti.)

PIŠONJA:

Kažu da je moj pokojni stari volio da kaže: Ko igra za raju i zanemaruje taktiku, završiće karijeru u nižerazrednom *Vratniku*. A to ti je isto to: Il' si bos, il' si hadžija.

ŽUGA:

Nema muz'ke. Ne radi.

PIŠONJA:

Kako, bolan, ne radi?

ŽUGA:

Ne radi. Danas ne radi.

PIŠONJA:

A što ne radi?

ŽUGA:

Ne radi zato što ne radi. Upališ radio, a ono vijesti. Promjeniš stan'cu i ope' vijesti. Što je to danas ja ne znam, šta god da probaš ono vijesti.

PIŠONJA:

Jebo vijesti, vadi lovnu, da za Lepog odvojimo njegov dio.

ŽUGA:

Mislio je Žuga unaprijed. Evo njemu njegovog i evo nema našega.

PIŠONJA:

Ti onda čuvaj njegov dio, a ja č' čuvat naš.

ŽUGA:

Što b' ti čuvo naš?

PIŠONJA:

Jeb' ga, neko mora.

ŽUGA:

Dobro, al' kad dođe, daćemo mu lovnu i nek' ide. Ne

b' volio da ga Mire sretne.

PIŠONJA:

Što, šta ima Mire s Lepim?

ŽUGA:

Nema ništa, al' ne voli takve face u lokaluu, a i ne b' mu bilo drago da vidi da ja petljam sa\_njim.

PIŠONJA:

Šta to njega briga sa\_kim ti petljaš?

ŽUGA:

Ti znaš kakav je Lepi, a Mire je obećao mom starom da će voditi računa da ne\_počnem kao Dragan. Zato čim prebroji lovnu, neka pali. Mire je reko da će brzo doći.

(Dolazi Lepi.)

LEPI:

De\_stе, jebači?

PIŠONJA:

De\_s' ti dosad? Čekamo te sat vremena.

LEPI:

Ne mož' proć' od drotova, pun ih grad, a ja ne volim da se sa\_njima srećem.

PIŠONJA:

Vijesti na radiju, drotovi na\_ul'ci, šta je svima danas? Šta su polud'li?

LEPI:

Bio onaj miting na Kosovu.

PIŠONJA:

Kaki, bolan, miting?

LEPI:

Slobro držo govor pred milion ljudi. A, budala, al' se napal'še!

PIŠONJA:

Jebe se meni za\_njega, neće me on vod'ti na\_more.

LEPI:

Jeste l' sve prodali?

PIŠONJA:

Do zadnjega para, jarane. Išlo ko džabaka. Žuga vad' lov.

LEPI:

Reko je vama Lepi da je roba ko duša. Posljednji krik mode, glavni fazon u Trstu. A šta je sa\_tobom, frajeru? Što čutiš?

PIŠONJA:

Usro se batina kad dođe kući.

ŽUGA:

Pišonjo, ne seri, majke ti.

PIŠONJA:

Vidio ga stari iz gradskog za Vogošću. Provalio ga kako prodaje.

LEPI:

'Ajde ne lupaj gluposti. Ne plaši se on batina. Draganov buraz, ej!

ŽUGA:

Ovo je za\_tebe. Prebroj, ako ne vjeruješ.

LEPI (*stavlja novac u džep*):

Kad palite?

PIŠONJA:

Sutra uj'tro prvim autobusom.

LEPI:

Ako, bolan, ako. Ej, more. Provod. Koke! To vam je ljudi izvor života. Ko ne zna šta je more, ne zna šta je život. A, je l' tako?

PIŠONJA:

Tako je.

LEPI:

Nego, znate l'đe čete?

PIŠONJA:

Na Makarsku rivijeru.

LEPI:

Odete l' tamo - bolje da niste ni odlazili. Cijelo Sarajevo soli dupe na Makarskoj rivijeri.

PIŠONJA:

Đe da idemo onda?

LEPI:

U Dubrovnik. To je zakon. Na svjetu ljepši grad ne'š vid'ti. A strankinja pičoka? Pamet da ti stane.

PIŠONJA:

Daju li se poval'ti?

LEPI:

Čuj, daju li. Švedanke će vas zajašit' prije nego se smjestite. Onda će vas preuzet' Švab'ce, pa kad njih odradite, idete na Čehinje. Dok ne ovjerite sve prikol'ce u češkom kampu, ne idete kući. To vam je zakon. Ja sam tamo svaku noć drugu jebavo.

PIŠONJA:

Kako s' pričo sa\_njima, majke ti?

LEPI:

Nema tu mnogo priče. Samo za Švedanke moraš znat' engleski.

PIŠONJA:

Kakav, bolan, engleski?

LEPI:

Ma engleski ti je teško sranje. Cijela zajebancija se

svodi na tri rok hita. Dorsi, Elvis, Enimalsi. Uzmi papir i olovku i piši: *Helou, aj lav ju, vonć ju tel mi jor nejm?* To znači: *Vozdra. Volim te. Kako se zoveš?* Ako se ona nasmije i kaže ti ime, znači da voli i ona tebe. Onda ti kažeš: *Ic nau or never, kam hold mi tajt, kis mi maj darling, bi maj tunajt, in d haus ov d rajzing san*, što znači: *Sad il nikad, dodi i zagrli me čvrsto, poljub' me, draga, budi moja noćas u kući izlazećeg sunca.*

PIŠONJA:  
I onda?

LEPI:  
Lupiš joj žvaku i vodiš kući na karanje.

PIŠONJA:  
Sve je to super, ja će se nekako i snać', al' kako će Žuga kad nikad nije lupo žvake.

ŽUGA:  
Pišonjo, opet kenjaš. Poljubjo s' curu dvaput u životu, a već glumiš jebača.

LEPI:  
Smir' se, bolan, Žuga. Nikakva to pamet nije. Uzmeš fildžan, staviš u\_njega zrno graška i juriš ga jez'kom. Nakon pola sata ljub'češ se bolje nego Čola. Uostalom, buraz ti je bio prvi jebač u gradu. Sarajevo neće imat' takvog šmekera još dvjesto godina.

PIŠONJA:  
Šta li je tek radio kad ode na\_more?

LEPI:  
Samo strankinje. Rej Ban, La Kosta, Kuros. To mu je bila dob'tna kombinacija. Šmekerski, nema šta. Jednu Švab'cu je karo po najvećem suncu. Njemu izgor'la leđa i guz'ca, a njoj tabani. Poslje se po Dubrovniku pričalo da koju Dragan do'vati ta neće moć' da oda cijelo ljetovanje! (*Uzima Žugi papir i olovku, zapisuje.*) Ovo je adresa moje tetke u Dubrovniku. Jav'te se njoj,

ona će vam nać' smještaj. Druga stvar. Ne možete ić' u Dubrovnik ko posljednji klošari. Evo vam šmekerskih košulja da me ne brukate. Lepi časti.

(*Vadi iz ranca kesicu raznobojnih bombona, a zatim dve šarene havajske košulje.*)

ŽUGA:

Pišonjo, eno ti očuha. Ide pravo na\_nas.

(*Ulazi Murga Drot. Lepi, uplašen, diskretno prebací košulje preko kesice bombona.*)

MURGA:

Dobar\_večer, momci! Opa, Lepi? Otkud ti na ovako finom mjestu, pa još u mom rejonu?

LEPI:  
Dobar\_večer, druže Murga. Od kad vi to obilazite fina mjesta?

MURGA:  
Od večeras, Lepi, obilazimo sva mjesta. Brinemo za vašu bezbjednost. Vidiš kakvo je vrijeme došlo kad ti meni postavljaš pitanja?

LEPI:  
Ne znam, druže Murga. Kod\_mene je sve po starom, druže Murga.

MURGA:  
Znači, parfemi, satovi, kasetofoni za automobile i tako to?

LEPI:  
Nikako, druže Murga. Ne bavim se ja tim stvar'ma. Spremam ispite i studiram, druže Murga.

MURGA:  
Koji ono biješe? Pravni, prva godina, šesti put.

LEPI:  
Nije, druže Murga, stare mi. Ove god'ne sam čvrsto

riješio da ga završim, druže Murga.

MURGA:

A, ja. Bar ćeš krivično položit' iz prve. Praktični dio si apsolviro. Osto ti još samo usmeni.

LEPI:

Tako nekako, druže Murga.

MURGA:

A u toj torbi su ti sigurno knjige?

LEPI:

Ma jok, prazna. Odnio skripte kolegi, pa navratio na fliper, druže Murga.

MURGA:

I boli te patak za sranje u zemlji. Ne zna se šta mož' bit' sjutra, a ti igraš flipera. Fliper je važan, je l' tako?

LEPI:

Nije, druže Murga.

MURGA:

Nije, nije. Mogli bi' mi sad zapalit' po jednu.

LEPI:

Ne mogu, druže Murga. Hvala, ne pušim.(*Murga čuti, pogleda ga prekorno.*) ... druže Murga.

MURGA:

Uzmi slobodno, zapali. Ja častim.

LEPI:

Ne smijem, druže Murga, bolestan sam. Otkako sam ostavio duvan, pluća mi se pocijepaše. Još jednom hvala, druže Murga.

MURGA:

Ovo su ti novi drugari?

LEPI:

Poznanici, druže Murga.

MURGA:

Poznanici?

LEPI:

Poznanici, druže Murga.

MURGA:

Jope' čuvate lokal, momci?

ŽUGA:

Gazda Mire je izišo. Brzo će se vratit'.

MURGA:

Dobro, samo odma' da vam kažem da to što vas vidim s Lepim, nije nimalo lijepo. Ako 'ocete da pravite sranja, vi prav'te, samo morate da znate da i Sarajevo ima svoga Harija Kalahana. Nije San Francisko, al' ima Harija koji će vam stati za\_vrat budete l' se zajebavali. Bez obzira na sve okolnosti, je l' tako, Pišonjo?

PIŠONJA:

A-a.

MURGA:

Ti znaš da kod\_mene niko nema protekciju.

PIŠONJA:

A-a.

MURGA:

Nije a-a, nego: Tako je, druže Murga.

PIŠONJA:

Tako je, druže Murga.

MURGA:

A kako sad stvari stoje, za vas je pe' do dvan'est. Za Lepoga je podne odavno prošlo i on će najebat' sigurno. Je l' ovo bilo jasno?

PIŠONJA:

Jeste.

MURGA:

Jeste, druže Murga.

PIŠONJA:

Jeste, druže Murga.

MURGA:

A ti čim prije kući na spavanje. Mater ti se zabrinula  
što te nema cijeli dan.

(Murga odlazi.)

LEPI:

Murga Drot je tvoj očuh?

PIŠONJA:

On i stara se viđaju, ponekad prespava kod\_nas i to je  
sve.

LEPI:

Inspektor Murga. Taman kad je mislio da će ga  
postav'ti za komandira stan'ce, poslali o'zgo nekog  
klinca dvajes godina mlađeg od\_njega. Neki Slavko,  
zovu ga Pjevač, isto inspektor, školovan kadar. Taj ga  
Slavko sad muštra ko najvećeg guštera. Murga je ne-  
kad bio strah i trepet za cijelo Sarajevo, a sad je samo  
sjenka onog prije.

PIŠONJA:

Ma ko ga jebe, šupak pandurski.

LEPI:

Nego, baš će vam lijepo stajat' ove košulje.

PIŠONJA:

Hvala, care, hvala.

LEPI:

Ne morate mi ništa zahvaljivat'. Znam ja da ste vi  
dobri momci i da bi' vi za\_mene uvijek učin'li.

PIŠONJA:

Sve za tebe, jarane.

LEPI:

E?

PIŠONJA:

Na\_nas se uvijek mo'š oslon'ti.

LEPI:

Ako je tako, onda biste i mogli nešto...

PIŠONJA:

Šta god treba samo kaži.

LEPI:

Otic' na jednu žuraju umjesto mene, ništa drugo.

PIŠONJA:

Što ne bi, ionako ne znamo šta čemo sa\_sobom.

LEPI:

Ako već ne znate, onda možte otic' kod Amile na  
rođendan i odnjet' poklon u moje ime.

PIŠONJA:

Koje Amile?

LEPI:

Zna se koje. Nema Sarajevo dvije Amile.

PIŠONJA:

Kod\_nje?

LEPI:

Lično kod\_nje.

ŽUGA:

A što šalješ po\_nama? Nije l' ljepše lično otic'?

LEPI:

Ljepše je lično, al' nemam kad. Vi ako nećete tol'ko da mi učinite, nema problema. Samo da znam.

PIŠONJA:

Pusti Žugu. Sere tek da nešto kaže. Mi ćemo odnijet', nemaš frke.

LEPI:

Dobro. (Zapisuje adresu.) Samo nemojte belajat. Tamo vam je fina raja, kulturna, studenti. Ovo vam je adresa. (Daje im bombone.)

Bombone ćete joj odnjet' i čestitat' rođendan u moje ime. Reć'ete joj da su crvene najljepše i da su te za\_nju. I, normalno, izvin'ćete se Amili što nisam moglo lično doći'.

PIŠONJA:

Važi, care, i fala ti.

LEPI:

Vozdra, vidimo se. Lijepo se proved'te na\_moru. (Odlazi.)

PIŠONJA:

Amila. Ne mogu da vjerujem da će ja kod\_nje... Šta je? Što ćutiš? Aj'mo na žuraju.

ŽUGA:

Neću.

PIŠONJA:

Što ne's?

ŽUGA:

Ne ide mi se.

PIŠONJA:

Kako ti se ne ide?

ŽUGA:

Lijepo mi se ne ide.

PIŠONJA:

O jebo ga, Žuga, moraš li baš uvijek bit' partibrejker?

ŽUGA:

A moraš li ti uvijek gurat' nos tamo đe mu nije mjesto?

PIŠONJA:

Što mu nije mjesto?

ŽUGA:

Kako ne svačaš, bolan, pa to su studenti. Nemamo mi šta pričat' sa\_njima.

PIŠONJA:

Neću ja ni pričat' sa\_njima. Ne idem ja zbog nji' nego zbog Amile. Nemaš ti pojma kakva je to koka?

ŽUGA:

A otkud ti znaš?

PIŠONJA:

Ćuj, budale. Cijeli grad balavi za\_njom. Andeo i Šejtan u istome tijelu. A tijelo! Priča se da je nis' 'teli prim'ti u manekenke jer je i suviše lijepa.

ŽUGA:

Joj, što sereš. Da je makar neka, oni bi je prim'li.

PIŠONJA:

Ne bi, ne bi. Svaka druga pored nje izgleda smiješno, a to nikome ne treba. Jednom da je poljubim, pa da umrem, ne b' mi bilo žao života.

ŽUGA:

I takva treba samo nas dvojicu čeka?

PIŠONJA:

A šta nama fali?

ŽUGA:

Zaostali smo. Kaskamo za cijelom generacijom. U

odeljenju jedino ti, ja i cvikeraš mrak nismo skin'li, a nećemo ga ni skin'ti budemo li se furali vazda 'vako iscjepani.

**PIŠONJA**(*obači havajsku košulju*):

E, zato i 'oču da idem na ovu žuraju. Moramo sebi postav'ti visoke ciljeve, razumiješ?

**ŽUGA:**

Mi moramo sebi postav'ti realne ciljeve, a to je da zveznemo makar šta, prije nego uđemo u treći srednje.

**PIŠONJA:**

Ne seri više nego riješi sa\_sobom: 'O's ic' il' ne's?

**ŽUGA:**

Išo bi' ja, al' kako ćemo praznih ruku. Ne\_može se takvoj trebi uć' na dernek bez poklona.

**PIŠONJA:**

Ko kaže da ćemo otić' bez poklona?

**ŽUGA:**

Kaže sat. U ovo doba se poklon niđe ne\_može nać'.

**PIŠONJA:**

Pusti poklon na\_mene. Ja ću joj poklon'ti nešto što joj nikad poklonio nije. A ti, ako ćeš me tako i na\_moru minirat', ja neć' sa\_tobom.

**ŽUGA:**

Ne miniram ja nego...

**PIŠONJA:**

Ja odo', a ti gledaj šta ćeš. (*Odlazi.*)

**ŽUGA:**

Čekaj! Čekaj, bolan, vrat' se!

**PIŠONJA** (*vraća se*):

Ideš il' ne ideš?

**ŽUGA:**

Idem, bolan, samo ne mogu ostaviti lokal. 'Aj' sačekaj pet minuta dok se Mire vrati.

**AMILIN STAN - DEVOJAČKA SOBA**

(*Soba je sredena potpuno nevino, skoro kao dečja, kao da u njoj živi princeza na zrnu graška. Iz susedne prostorije dopiru muzika i žamor. Na sceni su Amila i Guzonjin sin.*)

**AMILA:**

I, dobro, šta je to što baš moramo u čet'ri oka?

(*On joj pruža kesicu sa kokainom.*)

**GUZONJIN SIN:**

Ovo je za tebe. Srećan ti rođendan.

**AMILA:**

Mmmmm, predivno. Hvala ti.

**GUZONJIN SIN:**

Znao sam da će ti se svidjeti.

**AMILA:**

Pogadaš moj ukus. Je l' mogu odmah da ga probam?

**GUZONJIN SIN:**

Samo izvoli.

(*Amila uzima ogledalce i priprema kokain za upotrebu.*)

**GUZONJIN SIN:**

Ovo danas je bilo užasno. Svijet je načisto poludio. Umjesto da se koncentrišemo na lijepе stvari u životu, mi sami sebi pravimo probleme. Šta ti misliš o tome?

**AMILA:**

O čemu?

GUZONJIN SIN:  
Je li ljepše voditi ljubav ili rat?

AMILA (ušmrkne):

Sjajno. Hoćeš ti?

GUZONJIN SIN:  
Ne, hvala.

AMILA:  
Ne znam, nikad nisam vodila rat.

GUZONJIN SIN:  
Ni ja, vjerovatno jer nisam imao dobar razlog za njega.

AMILA:  
Kako to misliš?

GUZONJIN SIN:  
Kao u *Ilijadi*, na primjer.

AMILA:  
Zbog djevojke?

GUZONJIN SIN:  
Nije to samo zbog djevojke. Ona bi definitivno morala biti nešto posebno.

AMILA:  
Kao na primjer?

GUZONJIN SIN:  
Ti.

AMILA:  
Pogrešno. Moje ime je Amila, a ne Jelena. 'Aj'mo na žur.

GUZONJIN SIN:  
A ljubav?

AMILA:  
Šta ljubav?

GUZONJIN SIN:  
Kažeš nisi vodila rat. Ja pitam: a ljubav?

AMILA:  
To je suviše intimno pitanje.

GUZONJIN SIN:  
Ti onda daj intiman odgovor.

AMILA:  
Ne.

GUZONJIN SIN:  
Šta ne?

AMILA:  
Shvati to kako god hoćeš.

(Ulazi Narkomanka.)

NARKOMANKA:  
Neko zvoni.

AMILA:  
Hvala ti na poklonu...Evo!

(Amila odlazi.)

NARKOMANKA:  
Poklon? Imaš li i za mene neki lijep poklon?

GUZONJIN SIN:  
Tebi nije rođdan.

NARKOMANKA:  
Nije, ali ja bih ti bila vrlo zahvalna kada bi mi nešto poklonio.

GUZONJIN SIN:

A kako bi ti to bila vrlo zahvalna?

NARKOMANKA:

Onako kako bi ti poželio.

GUZONJIN SIN:

Žao mi je, ali ja volim princeze.

NARKOMANKA:

Pa?

GUZONJIN SIN:

Princeza se ne uzima, ona se osvaja. Razumiješ?

(Ulaze Amila, Pišonja i Žuga.)

AMILA:

Vidim, već ste se upoznali. Ovo su Pišonja i Žuga.  
Donijeli su poklon koji je poslao Lepi.

NARKOMANKA:

A je li Lepi poslao poklon i za mene?

PIŠONJA:

A što b' ti poslo. Nije tebi rođendan.

GUZONJIN SIN:

Njoj je uvijek rođendan.

NARKOMANKA:

I ja njegov poklon uvijek rado primim.

GUZONJIN SIN:

Ona svačiji uvijek rado primi.

NARKOMANKA:

Dodite da vas upoznam sa društvom. Igraćemo se  
Kosovskoga boja.

PIŠONJA:

Doćemo mi kasnije.

AMILA:

Što si takav prema njoj?

GUZONJIN SIN:

Misliš da zaslužuje bolje?

AMILA:

Da, mislim.

GUZONJIN SIN:

Idem po piće. Kad se vratim, volio bih da zateknem  
čistu situaciju. Bez upadača, papaka i ostalog šljama.

AMILA:

Ne uzbudujte se. On je uvijek takav. Je li vam Lepi još  
nešto rekao?

PIŠONJA:

Reko je da su crvene najljepše i da su one za\_tebe.

AMILA:

Super. Šta ćete da popijete? Prvo piće donosim ja, po  
svako sljedeće idete sami.

ŽUGA:

Neć' ja ništa.

PIŠONJA:

Ja bi' jedan viski.

AMILA:

Viski?

PIŠONJA:

Dupli.

AMILA:

Znači jedan dupli viski i jedno duplo ništa.

(Amila izlazi.)

PIŠONJA:

Je l' sad vidiš kakav je to andeo?

ŽUGA:

Vidim da je andeo, al' vidim i da je atmosfera skroz đavolska. 'Aj'mo mi rade pred piramidu, ima finih flispera.

PIŠONJA:

Odmori, Žuga, malo, matere ti. Zar ti ne vidiš kakve su ovdje trebe?

ŽUGA:

Kak'e, bolan, trebe? Gledaj ih na \_sta liče. Niko se ne smije čovječe. Slušaj muz'ku.

PIŠONJA:

Šta fali muz'ci?

ŽUGA:

Čudna je, bolan, a i događa se nešto čudno. Sve sami drogirani peder do pedera.

PIŠONJA:

Joj, Žuga, moraš li ti, uvijek kad cugneš pravit budalu od\_sebe?

ŽUGA:

Kao prvo, nisam cugno.

PIŠONJA:

Jok i nisi.

ŽUGA:

Nisam, stare mi, nego imam neki loš predosjećaj. Sve m' nešto čudno.

PIŠONJA:

Kako t' neće bit' čudno? Vidiš da se raja fol igra Kosovskog boja. To ti je danas hit zajebancija.

ŽUGA:

Super, ali ja neć' da se igram nikakvoga boja. Neć' da

se igram ničega.

PIŠONJA:

Žuga, slušaj. Ako ne'š da se igraš, eno ti kujne, nad' pivu i uživaj, a ja č' da odvajam gazdar'cu.

ŽUGA:

Šta 'š da radiš?

PIŠONJA:

Da odvojim gazdar'cu. Rej Ban, La Kosta, Kuros. Šmekerica, kontaš? Gledaj sada Indijana Džonsa i uč' se.

(Ulazi Amila, donosi piće.)

AMILA:

Izvoli dupli.

ŽUGA:

Idem ja malo da se promuvam.

(Žuga odlazi.)

PIŠONJA:

Reci mi, ljepoto, kakva je podjela uloga za ovaj večerašnji kosovski spektakl.

AMILA:

Ko te konkretno zanima?

PIŠONJA:

Ti me konkretno zanimaš, u stvari tvoja uloga.

AMILA:

A to? Pošto smo svi mi ovdje prisutni Jugovići, ja ču večeras biti majka. Majka Jugovića.

PIŠONJA:

Strava. Onda ču ja bit' stari. Tol'ke Jugoviće je neko moro napravit.

AMILA:

Polako, mali. To nije mogao biti bilo ko.

PIŠONJA:

Nisam ni ja bilo ko.

AMILA:

A šta to tebe izdvaja od ostalih?

PIŠONJA:

Kako šta? Šta misliš što mene zovu Pišonja?

AMILA:

Pretpostavljam, samo ne znam mislimo li na isto.

PIŠONJA:

Sto posto.

AMILA:

Ako mislimo na isto, moraš mi reći koliko je veliko opravdanje za taj nadimak.

PIŠONJA:

Kol'ko god mož' da zamisliš, i opet bi se iznenad'l'a.

AMILA:

Dobar odgovor.

PIŠONJA:

Znači nema frke da ja budem stari?

AMILA:

Bićeš stari ako mi pokloniš nešto lijepo za rođendan.

PIŠONJA:

Ah da, rođendan.

AMILA:

Meni je danas rođendan, a ti si došao bez poklona.

PIŠONJA:

To ti se, ljepoto, samo učin'lo.

AMILA:

Možda, ali ja i dalje ne vidim poklon.

PIŠONJA:

Moj se poklon i ne gleda. Sluša se. Valja li ti ova gitara?

AMILA:

Probaj je.

PIŠONJA:

Odlična. Treba da znaš, ovu sam pjesmu ja napisao. Čućeš je samo večeras i ja je pjevam samo za tebe.

*(Pišonja počinje da peva i svira. Amili je u početku simpatično, da bi je svaki sledeći stih sve više razbijao.)*

U tebe smo se kleli,  
Na tebe trošili plate,  
Zamišljali trenutke s tobom,  
U kafani lagali jedan drugog.  
Zbog tebe smo se tukli,  
Kupovali vrućih devreka,  
O, kako si samo odudarala ti  
Od memle i smoga Sarajeva.

A tvoje su misli bile daleko,  
Htjela si u fotomodele,  
Skupa svila i skupe pele,  
Za naslovnu stranu svi te žele.  
Virili smo dok se presvlačiš,  
Ma nije bilo ljepeš pod Alahovim svodom,  
Pjesme smo ti pjevali,  
A tvoja nas je nana poljevala vodom.

Tvoje su misli bile daleko,  
Htjela si u fotomodele,  
Skupa svila i skupe pele,  
Za naslovnu stranu svi te žele.

*(Guzonjin sin stoji na vratima sobe i već neko vreme posmatra Amilu koja uživa u Pišonjičinoj pesmi.)*

**GUZONJIN SIN:**

Bravo. Fantastično zvući. E, pošto je uspavanka od-slušana, treba poći na spavanje. Je l' tako, mali?

**PIŠONJA:**

Nisam ja mali. Ja sam stari.

**GUZONJIN SIN:**

Dobro, stari, mislim da je vrijeme za spavanje.

**AMILA:**

Ja ne znam zašto je tebi uvijek toliko teško da se opustiš?

**GUZONJIN SIN:**

Ne mogu od klošara. Dakle, stari, vrijeme je za spa-vanje.

**PIŠONJA:**

Id' ti spavaj, ko t' brani?

**GUZONJIN SIN:**

Ne, ne, ne, prvo žene, djeca i starci idu na spavanje. Prema tome, „stari“ vrijeme, je da se oprostimo od tebe.

**PIŠONJA:**

A ko si ti da mene šalješ na spavanje?

**GUZONJIN SIN:**

U večerašnjoj podjeli uloga – car.

**PIŠONJA:**

Onda 'š morat' još malo da pričekaš, care.

**GUZONJIN SIN:**

Carska je posljednja.

**AMILA:**

Mislim da će u ovoj raspravi moja biti posljednja.

**PIŠONJA:**

Pošto je carska posljednja, starci moraju na spavanje.

‘Aj’mo stara!

(*Dolazi Žuga.*)

**GUZONJIN SIN:**

Slušaj, ako ne budeš sâm otiašao, moraću ja da te pošaljem u krevet.

**PIŠONJA:**

Probaj, frajeru.

**AMILA:**

Čekajte, momci.

**ŽUGA:**

Stan', Pišonjo!

**AMILA:**

Molim te, bez problema. ‘Aj’mo ovamo, a ja ču poslije ispratiš' klince.

(*Amila i Guzonjin sin izlaze.*)

**ŽUGA:**

‘Aj’mo odavle.

**PIŠONJA:**

Đe ćeš sad?

**ŽUGA:**

Ja b' išo do *Rebusa*, al' možemo i do *Kuka*. Đe god ti o'ćeš, samo da ne pravimo sranja.

**PIŠONJA:**

Ne mogu otic' sad, kad me kren'lo?

**ŽUGA:**

Ma šta te kren'lo?

**PIŠONJA:**

Nije šta nego gdje. Kod Amile me kren'lo.

**ŽUGA:**  
Kren'lo stariju koku da zajebava klinca. Eto, to je kren'lo.

**PIŠONJA:**  
Da s' vido kako me gledala dok sam joj pjevo, ne b' tako pričo.

**ŽUGA:**  
Ama loži te, Pišonjo, vidim da te loži.

**PIŠONJA:**  
Nije tačno, neg' si ti ljubomoran ko i onaj papak.

**ŽUGA:**  
Pišonjo, opet laprdaš. Ni Lepi nije došo, ne što mu se nije dolaz'lo, neg' što nije njen kalibar. A kol'ko je Lepi cura imo, a kol'ko s' ti?

**PIŠONJA:**  
Ako Lepi nije imo muda da joj pride, to je njegova stvar.

**ŽUGA:**  
Ne radi se tu o mudima nego o kalibru. Znaš ti ko je taj frajer? Ne znaš. E njegov je stari najveća guz'ca u izvršnom vijeću.

**PIŠONJA:**  
Kao prvo, ja se guzonjinih sinova ne plašim, a kao drugo, ti s' ljubomoran.

**ŽUGA:**  
Dobro, ljubomoran sam, al' 'aj'mo odavle. Vidiš da se svi drogiraju i vidiš da će bit' belaja ako ostanemo, a znaš šta je Lepi reko?

**PIŠONJA:**  
Joj, Žuga, što s' negativan. Smir'la se situacija, vidiš. Jes' masa malko naduvana, al' trava - ko trava. Gledaj na\_to sa vedrije strane. Raja se opust'la, frajeri u autu, a trebe omamljene. Utrčimo po klizeći, ja Amilu, a ti

mo'sh onu malu i skinemo mrak prije mora. Onda u Dubrovnik idemo s ikustvom. Kontaš?

**ŽUGA:**  
Dobro, smir'la se situacija, trebe omamljene, frajeri u autu i sve i da je tako, men'se ona ne svida. Vidiš da je plavuša, jebo je ti.

**PIŠONJA:**  
E, kad upreš tako ko sivonja, crnke, pa crnke. Plavuše su zakon, majmune. Al' kad nećeš, onda lijepo i\_ope' u kujnu, na još jednu pivu, a ja č' Amili da zavalim mačora.

**ŽUGA:**  
Dobro, daču ti fore sat vremena. Da ne kažeš da je Žuga partibrejker. Šta s urad'jo – urad'jo si, za\_sat vremena palimo.

*(Žuga odlazi u kujnu, ulazi Amila.)*

**PIŠONJA:**  
I, šta kažeš? Sviđa l' ti se moj poklon?

**AMILA:**  
Poklon pjesma? Lijepa je, dobro zvuči, voljela bih još neki put da je čujem.

**PIŠONJA:**  
Nemaš frke. Ja b' tebi mogu svirat cijelu noć.

**AMILA:**  
Ne moraš večeras. Drugi put.

**PIŠONJA:**  
Ne znam samo kad čemo? Ja sutra palim na\_more u Dubrovnik. Ono standardno, kontaš?

*(Uđe Narkomanka.)*

**NARKOMANKA:**  
Izvin'te što vas prekidam, ali izgleda se tamo na-

pravila neka frka.

PIŠONJA:

Idem ja. Nije valjda Žuga.

(Pišonja ode, Amila krene za njim, ali u sobu uleti Guzonjin sin.)

GUZONJIN SIN:

Drotovi.

AMILA:

Joj, šta će s onim?

GUZONJIN SIN:

Ja će ti ga pričuvati. Mene ne pretresaju.

(Amila mu daje i kokain i paketić zamotan u alu-foliju.)

GUZONJIN SIN:

Aaa, ne. To ne. To nek' ti pričuva onaj ko ti je i donio.

AMILA:

Donio mi onaj mali. Žao mi ga.

GUZONJIN SIN:

I meni, al' ako moram da biram, bolje on nego ti.

(Pišonja se vraća.)

PIŠONJA:

Drotovi. Jope onaj Murga, a već nas je jednom maltretiro.

AMILA:

Maleni, voljela bi nešto da ti poklonim.

PIŠONJA:

Pust' sada, upadoše drotovi, a nis' ni zvon'li.

AMILA:

Ne marim. Ovo mi više znači.

PIŠONJA:

A šta je to?

AMILA:

E, to je iznenadenje. Ne smiješ ga otvarati prije nego što odes odavde.

PIŠONJA:

Zašto?

AMILA:

Da neki drugi ne bi bili ljubomorni.

PIŠONJA:

Kontam.

AMILA:

Znači, prihvataš moj poklon?

PIŠONJA:

Ko bi od\_tebe mogo bilo šta odbiti?

(Amila mu u džep havajske košulje ubaci paketić od alu-folije.)

ŽUGA:

Eto Murge, pretresa sve živo.

PIŠONJA:

Dobro, bolan, šta s' se usro?

(Ulaze Murga Drot i Slavko Pjevač.)

MURGA (Amili):

Ne čuje se zvono od muz'ke, a vrata otključana. E zato smo morali sami ući.

SLAVKO PJEVAČ:

Dobar\_večer, omlad'no! Baš lijepo miriši ovdje kod\_vas!

PIŠONJA:  
Dobar\_večer.

MURGA:  
Šta ćeš ti ovdje? Jesam li ti reko da ideš kući?

PIŠONJA:  
Nisi ti meni ništa da b' mi mogo naređivat'.

MURGA:  
Dobro. Onda lijepo ruke uza\_zid! Šta me gledaš, ruke uza\_zid! Obojica!

GUZONJIN SIN:  
Dobro vam veče, drugovi. Baš sam htio da vas pozovem.

MURGA:  
A šta s' ti ovdje?! Neki Kisindžer, a?!

GUZONJIN SIN (*pruža Murgi ličnu kartu*):  
Ovo je moja lična karta. Obratite pažnju na ime oca.

(*Slavko Pjevač prilazi Guzorjinom sinu. Pozdravljuju se. Murga Drot pregleda lične karte, a zatim počinje da pretresa.*)

GUZONJIN SIN:  
Od kad to inspektor iđu u patrolu?

SLAVKO PJEVAČ:  
Mogli ste makar prozor da otvorite.

GUZONJIN SIN:  
A i vi ste mogli sačekati da vam neko otvori, a ne tek tako da upadate.

SLAVKO PJEVAČ:  
Komšije se žalile na glasnu muziku. Čim sam video odaklen je poziv, znao sam da si ti, pa nisam htio da šaljem pozornike. A koji je povod za svu ovu gungulu ovdje i to baš večeras?

GUZONJIN SIN:  
Njoj je rođendan.

SLAVKO PJEVAČ:  
A ja vala, rodendan. A da nije onaj mali Draganov buraz? A? Mali, imaš ti burazera?

ŽUGA:  
Nemam više.

SLAVKO PJEVAČ:  
Tako sam i mislio. Nego, rec' ti meni šta da radim sa\_vama?

GUZONJIN SIN:  
Iskreno govoreći, ni meni ne prija ovol'ka gužva ovdje.

SLAVKO PJEVAČ:  
Znači fajront?

GUZONJIN SIN:  
To bi bilo najpoštenije. Da ne uz nemiravamo komšiluk.

MURGA (*pretresa Žugu*):  
Znao sam da ćemo se ponovo vid'ti, a lijepo sam vas upozorio da je za\_vas pe' do dvanest.

SLAVKO PJEVAČ:  
To je Dragana Žugića mlađi brat.

MURGA:  
Znam ja dobro ko je on. Neće kruška dalje od\_kruške da pa'ne, pa to ti je. Tako je i sa\_tobom, mali. Sad si čist, al' budeš li imitiro burazera, nećeš još dugo. (*Pretuzima Pišonju.*) Pošto nećeš sa mnom drugarski, onda ćemo službeno. Da vidimo da l' ćeš i ti imat' sreće ko on? (*Nade pare.*) Izgleda da nećeš. Odakle tebi ovolika lova? (*Nade zamotuljak.*) Opa, opa, vid' paketića, vid' paketića! Pošto je ponoć prošla, moremo ga otvoriti. Opa, šta je ovo, frajeru?!

PIŠONJA:  
Ne znam!

MURGA:  
Kako ne znaš?!

PIŠONJA:  
Ne znam, nije moje!

MURGA:  
Jok, nego je moje! Slavko, imamo diler!

PIŠONJA:  
Kakvog dileru, Murga? Daj, nemoj me zajebavat'.

GUZONJIN SIN:  
Znači to su ti što puše čudne cigarete i poštenu djecu navlače na drogu? Drugovi, ja sam užasnut.

SLAVKO PJEVAČ:  
Odma' ga privodi!

GUZONJIN SIN:  
Ne mogu da vjerujem da se i ovakve stvari dešavaju u našem dragom olimpijskom gradu!

PIŠONJA:  
Šta je ovo, ljudi, je l' se to možda snima neki film?

MURGA (*stavlja mu lisice*):  
Snima se, snima se. Prljavi inspektor Hari protiv sarajevskog narko klana, prvi dio!

PIŠONJA:  
Murga, čovječe, ja nemam ništa s tim!

MURGA:  
Nemam ni ja, nego Ivtud nije došo, pa ga mijenjam!  
Polazi!

GUZONJIN SIN:

Molim vas, vodite ga! Ja prisustvo zločinca ne mogu podnijeti ni trenutka više!

MURGA (*Žugi*):  
Ti mali! Dolaz' 'vamo! I ti ćeš poć sa\_nama.

SLAVKO PJEVAČ:  
Pust' tog malog. Tog tvog vodi u stan'cu, a ostale rastjeraj.

MURGA:  
'A'j'mo raja, fajronat!

(*Murga izvodi Pišonju, za njima izlaze Žuga i Amila. Fajront iz ofa.*)

SLAVKO PJEVAČ:  
Jesu li ovi klinci tvoji?

GUZONJIN SIN:  
U tome i jeste problem, što nisu. Lepi ih poslo.

SLAVKO PJEVAČ:  
U naš rejon?

GUZONJIN SIN:  
Pizda. Nije smio lično doc' nego poslo travu po klinicima. To ćeš morat' ti da središ. Pošalji Murgu da mu malo kosti prebroji.

SLAVKO PJEVAČ:  
To će bit' malo teže. Ne mogu ja slat' našeg čovjeka da prebraja kosti njii'ovom dileru.

GUZONJIN SIN:  
To pusti meni. Moj će stari to riješiti s glavonjama, pa da više niko nikom u rejon ne zalazi. Stvari se, prijatelju, u startu moraju postavit' na svoje mjesto.

SLAVKO PJEVAČ:  
More l' to bez prebijanja?

**GUZONJIN SIN:**

Ako sad pustimo za sitnicu, šta će bit' kad dođu na red cigarete, gorivo, pa i krupnija roba. Imam informaciju iz samoga vrha da sranje tek ide. Ljudi će gladovati, a ko se snašo, snašo se. Zato si ti i postavljen tu gdje jesi. Ne da praviš probleme nego da olakšaš.

**SLAVKO PJEVAČ:**

Da nevolja ide, ide. Ovo danas nije bilo nimalo navrno.

**GUZONJIN SIN:**

Ovo danas je bilo dobro da bolje ne može bit'. Nacionalizmom se hrane papci, a pametni kapitalom. Eto njima nacionalizam, a mi ćemo uzet ostalo. Pamet u glavu, stari.

(Ulazi Amila.)

**AMILA:**

Meni izgleda ne preostaje ništa drugo nego da vam se zahvalim što ste mi upropastili rođendanski parti.

**SLAVKO PJEVAČ:**

Šta ćete, drugarice, takvi su propisi. Laku noć. (*Guzonjinom sinu*): Čućemo se ovi' dana.

(Slavko odlazi, Amila i Guzonjin sin ostaju sami.)

**GUZONJIN SIN (prilazi Amili):**

Ja sam ti moj poklon sačuvao. Red je da mi se zahvališ što je sve prošlo u najboljem redu.

**AMILA:**

Nemam nameru.

**GUZONJIN SIN:**

Kako hoćeš. Drotovi su još uvijek ispred vrata.

**AMILA:**

I? Šta ja treba da radim?

**GUZONJIN SIN:**

Opusti se. Rođendan ti je.

## SCENA TREĆA – POLICIJSKA STANICA

(*Za stolom sedi Pišonja. Pored njega stoji Murga Drot, sipa Pišonji koka kolu. Na stolu je beležnica i svežanj novčanica. Razgovor uveliko traje.*)

**MURGA (nudi ga cigaretom):**

Zapali. 'Ajde slobodno, znam da pušiš. Vidiš, Pišonjo, kako je sve ovo neprijatno. Ti i ja se znamo odlično, a moramo 'vako da razgovaramo. Ja bi' više volio da mi to drugarsi rješimo. Zato sam i sredio sa Slavkom da razgovaraš sa mnom. Ti znaš kol'ko sam cijenio tvog starog.

**PIŠONJA:**

Toliko da mu nisi htio pomoći kad je dobio otkaz, a sad se baškariš u njegovom krevetu.

**MURGA:**

Ja znam da je tebi teško da shvatiš neke stvari, ali to između mene i tvoje majke se jednostavno desilo. Ja sam, ona sama. Nije to lako.

**PIŠONJA:**

I šta sad 'oceš?

**MURGA:**

'Oću da ti pomognem jer znam da si dobar momak. Bez obzira što ti o meni misliš sve najgore. S'vat'češ neke stvari kad odrasteš.

**PIŠONJA:**

A kako bi ti to meni da pomogneš?

**MURGA:**

Ti sa Žugom ne treba da se družiš.

PIŠONJA:  
Zašto?

MURGA:  
Zbog marihuane. Ja sam ubijedjen da ste vi to preko  
Žuge nabav'li i odnijeli na\_žur.

PIŠONJA:  
Ja sam ti reko da mi je ona šmizla buržujska pod-  
metnula.

MURGA:  
Dobro, dobro, sve i da je tako, ne treba sa\_njim da se  
družiš. Znao sam da ćeš zbog njega kad-tad upasti u  
nevolju. On nije iz dobre porod'ce. Ti dobro znaš ko  
je bio njegov brat.

PIŠONJA:  
Znam.

MURGA:  
Vidiš, sine...

PIŠONJA:  
Zajebi to sine.

MURGA:  
U redu. Samo tu ima još jedan problem.

PIŠONJA:  
Koji?

MURGA:  
Taj što vi niste isto.

PIŠONJA:  
Kako to misliš, nismo isto?

MURGA:  
Pa niste... On jede svinjetinu, ti ne jedeš. Je l' tako?

PIŠONJA:

Tako je.

MURGA:  
On jednom godišnje farba jaja, ti ne farbaš. Je l' tako?

PIŠONJA:  
Tako je.

MURGA:  
Ti uz kahvu jedeš rāhatlokum, a on uz kafu jede  
ratluk, je l' tako?

PIŠONJA:  
Tako je.

MURGA:  
I on ima kožuru na glaviću, a ti nemaš, je l' tako?

PIŠONJA:  
Tako je.

MURGA:  
To onda znači da vi niste isto.

PIŠONJA:  
Pa i nismo.

MURGA:  
Tako je, niste.

PIŠONJA:  
Nikad i ne možemo bit'.

MURGA:  
Ne možete, ne možete. Vidiš kako sve lijepo shvačaš.

PIŠONJA:  
Normalno da ne možemo jer on navija za Želju, ja za  
Sarajevo, a to nikad neće bit' isto.

MURGA:  
Ama nije zbog\_toga, nego zato što je on Srbin, a ti s'

musliman.

PIŠONJA:  
Pa šta?

MURGA:  
Kako pa šta? Kako pa šta? Vidiš li ti šta se dogada?

PIŠONJA:  
Slušaj, drote, meni je Žuga ko burazer koga nikad nisam imo i nemoj meni tu priču da prodaješ.

MURGA:  
Ja ti pričam za tvoje dobro, Pišonjo. Urazumi se, molim te. On je tebi prijatelj ko vuk jagnjetu. Danas-sutra ima da te uvuče u još veće sranje i da te zajebe, okom da ne tre'ne. Evo, ako prestaneš da se družiš sa\_njim, vrat'cu ti lov u sve do dinara. Ja mislim da je to poštено.

PIŠONJA:  
E, vidiš, ja svoje prijatelje ne prodajem ni za kakve pare, i to treba da ti bude jasno. Nije Pošonja pizda, a ja znam što ti nećeš da se mi družimo i što on tebi toliko smeta.

MURGA:  
E, baš bih volio da čujem, što?

PIŠONJA:  
Zato što te njegov pokojni buraz oplavio od batina. Ko pizdu te razbio, a ti si ga sutradan sačeko s patrom i odvalijo mu bubrege. Poslije taj isti Dragan nije mogao ući u neki lokal a da mu neko ne pošalje bar dvije ture pića. To tebe boli što cijeli grad zna kolika si pizda.

MURGA:  
Znači, ja sam pizda?

PIŠONJA:  
Pizdurina.

MURGA:  
Dobro, ako je tako, onda ćemo i\_ope službeno da razgovaramo.

PIŠONJA:  
Što se mene tiče nemoramo nikako.

MURGA:  
Neke stvari ipak moraju da se raščiste. Rec' ti meni, ko\_t' dao drogu i kome\_s' je prodavo?

PIŠONJA:  
Niko i nikome.

MURGA:  
Lažeš! (*Udarac.*)

PIŠONJA:  
Ne lažem!

MURGA:  
Lažeš! (*Udarac.*)

PIŠONJA:  
Ne lažem!

MURGA:  
Lažeš! (*Udarac.*)

PIŠONJA:  
Ne lažem!

MURGA:  
Oklen ti onda ovol'ka lova? (*Udarac.*)

PIŠONJA:  
Od farmerki. Prodavo farmerke po haustorima. Žuga i ja skupljali da odemo na\_more.

MURGA:  
I u tramvaju zaradli dvije moje plate?! Lažeš!

PIŠONJA:  
Ne lažem!

MURGA:  
Priznaj da ti je Žugić nabavio drogu!

PIŠONJA:  
Neću, mater ti jebem, neću!

MURGA:  
Mater?! Kome ti mater psuješ, mater ti jebem da ti jebem?!

(Nekoliko udaraca. U prostoriju ulazi Slavko.)

PIŠONJA:  
Tebi, šupku pandurski! Tebi!

SLAVKO:  
Murga! O'ladi malo.

MURGA:  
Ne može on sa mnom kako on 'oće.

SLAVKO:  
Čekaj, bolan, smiri se. Ne možeš ga tako tuć'. Ipak si ti sa njegovom starom to što jesi i nema smisla da joj oplaviš dijete. Kako će kući?

MURGA:  
Nećemo ga valjda pustit'?

SLAVKO PJEVAČ:  
Nećemo sad, uj'tru čemo. Još je maloljetan. Ti ćeš probat' da pripazиш na njega ovi' dana. Da ne napravi neku glupost, razumiješ?

MURGA (potvrđno klimne glavom, pa pride Pišonji):  
Slušaj, kauboju. Sad si se izvuko, al' od sad se više ne poznajemo kad se sretnemo na\_ul'ci.

PIŠONJA:

A šta ako sretneš sina nekog guzonje iz izvršnog vijeća? 'Oćeš li i njemu vako jebat mater?

MURGA (*hvata ga za revere i diže ga sa stolice*):  
E, sad ču te razval'ti.

SLAVKO PJEVAČ:  
Murga! (*Murga stane.*) Pusti malog.

MURGA (*unosi mu se u lice, a zatim odlazi sa strane*):  
Zasviraćeš ti klavir meni, ja t' kažem.

SLAVKO PJEVAČ (*Pišonji*):  
Jasno ti je da čemo novce zadržat', jer su od švercovane robe. Nego, ti bi mogo ponekad doč' kod\_nas na kavu. Ništa strašno, malo popričamo o\_tome što ima u gradu, šta radi Lepi i-te-de, osim ako nećeš u pravni dom zbog ove marihuane.

(*Pišonja čuti.*)

SLAVKO PJEVAČ:  
Onda smo se dogovor'li. Ujtru čemo te pustiti. Sad je kasno, ne radi gradski. Preocićeš ovdje kod\_nas. A i bolje ti je, imaćeš vremena natenane o svemu da razmisliš. Možda ti se pamct malo izbistri. Je l' to u redu?

PIŠONJA:  
U redu je.

SLAVKO PJEVAČ (*lupi mu šamar*):  
A ovo ti je zato što glumiš frajera.

(*Slavko izvlači Murgu u stranu.*)

SLAVKO PJEVAČ:  
Pro malog u pritvor, pa onda na teren. Da nađeš Lepoga i da mu rebra prebrojiš. Izgleda su klinci rasturali njegovu travu.

MURGA:

Dobro.

**SLAVKO PJEVAČ:**

I upaši se malo, dovedi se u\_red. Ne mož' takav na\_ulicu. Jasno?

**MURGA:**

Jasno šefe. (*Pišonji*): 'Ajde polazi.

(*Murga se upasuje i izvodi Pišonju. Slavko počinje da pевиши, uzima novac sa stola, stavlja ga u džep i izlazi.*)

#### SCENA ČETVRTA – AMILIN STAN (jutro)

(*Amila zgrčena spava na krevetu. Neko kuca, ona se budi i lagano odlazi da otvori vrata. Nakon nekoliko sekundi u sobu besno ulazi Pišonja.*)

**PIŠONJA:**

Iznenadena si što me vidiš?

**AMILA:**

Šta ćeš ti ovdje?

**PIŠONJA:**

Ima nekoliko razloga.

**AMILA:**

Kaži šta imaš i odlazi. Spava mi se.

**PIŠONJA:**

E pa nema više spavanja. Ni ja nisam spavo cijelu noć, pa se ne žalim.

**AMILA:**

Slušaj, mali, stvarno nemam snage da slušam isповijest uvrijedenog djeteta.

**PIŠONJA:**

Vidim, imala si burnu noć. Izgleda se šaran upeco. Čestitam!

**AMILA:**

Ne znam o čemu govorиш.

**PIŠONJA:**

Znaš ti više nego dobro. Proguto šaran ud'cu, a na ud'ci bio som Pišonja. Lijepo si to sa\_mnom izvela.

**AMILA:**

Pucaš u prazno, dječače, ja zaista nemam potrebe da lovim frajere na takav način...

**PIŠONJA:**

A naročito ne bumbare, ko onaj mamlaz od\_simoč.

**AMILA:**

Bumbar, mamlaz, šaran. Možeš ga zvati kako god hoćeš, ali to na šta ti ciljaš definitivno nije moj stil.

**PIŠONJA:**

Poznato mi je. Sve vi o\_njima najgore pričate, dok ne\_zvecnu ključevi tatinog mercedesa, a onda ko hipnotisane. Na sve će pristat' za jedan krug oko Sarajeva.

**AMILA:**

Napolje!

**PIŠONJA:**

Zašto? Da nisam nešto slago? Možda je trebalo da kažem kako razumijem tvoj postupak, jer si ti fol naivna, pa su te drugi nagovorli da me zajebеš. I da znam, da ti u stvari duboko patiš što su mi u sta'nci jebali matter, jer se ispod maske ladne kučke krije jedna emotivna i ranjiva djevojka. Duboko nesrećna zbog svoje ljepote, u dubini duše još uvijek nevina djevojčica, koja najviše voli ostat' sama sa svojim lutkama u svojoj dječjoj sobi. Mogo bi ja to reć', ali moraćeš se kad-tad pogledat' u ogledalo.

AMILA:  
Šta hoćeš?

PIŠONJA:  
Lovu.

AMILA:  
Kakvu lovu?

PIŠONJA:  
'Ilijadu maraka.

AMILA (*kroz smeh*):  
Znači toliko košta noć u policiji.

PIŠONJA:  
Ne. Tol'ko košta ljetovanje. Tol'ko košta mjesec dana smucanja po haustorima i valjanje farmerki kojekakvom ološu da bi ja i Žuga otišli na more.

AMILA:  
A te vam je farmerke, baš ko i poklon za mene, pretpostavljam nabavio Lepi?

PIŠONJA:  
Da.

AMILA:  
Lepi ti, znači, podmetne, a onda lovku koju ti je uzela policija tražiš od mene.

PIŠONJA:  
Griješiš. Lepi nam je dao farmerke, a travu si mi podmetnula ti.

AMILA:  
Ja možda jesam pospana, ali znam šta govorim. Šta?  
Nije ti jasno? Lepi je po vama poslao marihuanu i kad je ušla policija, ja sam je samo vratila onome ko mi je i donio.

PIŠONJA:  
Lažeš. Lepi možda valja sve i svašta, ali ne prodaje drogu.

AMILA:  
Lepi bi prodo i rođenu majku, samo ako bi mu ponudili dovoljno para.

PIŠONJA:  
Možda, al' ne b' nama podvalio. On je Žuginog buraza volio i sigurno ne b' dao da Žuga najebe.

AMILA:  
Dragana Žugića su voljeli svi u Sarajevu, ali Lepi je iznad toga. Šta misliš zašto ovdje nema samo crvenih bombona? Zato što su najslade? Ja odavno ne jedem slatkise, dečko, i ono što si donio sinoć nije bio nikakav poklon već čista trgovina. Dobro ti znaš šta je tu bilo zamotano.

PIŠONJA:  
Što s' se onda bojala da ne otvorim ono što s' mi uval'la? Sereš. Znala si da nemam pojma šta sam donio.

AMILA:  
Ako i postoji, moj dio krivice je najmanji.

PIŠONJA:  
Ma nemoj, još ču ja ispast' kriv.

AMILA:  
Odrasti već jednom i preuzmi odgovornost za svoje postupke.

PIŠONJA:  
A sad sam, znači, klinac? Što mi to onda sinoć nis' rekla?

AMILA:  
Vjerujem da bi se baš lijepo osjećao da ti kažem:  
"Hvala na poklonima i laku noć, balavče."

PIŠONJA:

Bar bi bila iskrena.

AMILA:

Ja ne vrijedam ljude.

PIŠONJA:

A ja, vidiš, cijenim iskrenost i jebe mi se da l' to nekog vrijeda.

AMILA:

Cijenila sam je i ja dok nisam naučila da lažem.

PIŠONJA:

To je tvoj problem.

AMILA:

Teško je biti iskren sa ljudima čiji je cijeli život jedna velika laž.

PIŠONJA:

Čekaj, bolan, pa tu nešto ne\_štima. Svi lijepi, pametni, obrazovani, puni para, vazda sretni i nasmijani, živite svoje savršene živote. Đe je tu laž?

AMILA:

Kada ti je jedino stalo do toga da ti drugi zavide i da ti se dive, tvoj je život isprazan i besmislen.

PIŠONJA:

Pa dive ti se, ako će t' bit' lakše.

AMILA:

Čini ti se, jer nisi iskvaren. Ubrzo shvatiš da te u stvari preziru i mrze, a ne znaju da te nikad niko nije pitao da li želiš takav život.

PIŠONJA:

E paz' da me nerasplačeš.

AMILA:

Imaš li još nešto da dodaš?

PIŠONJA:

Možda je onaj tvoj bumbar i bio u pravu. Trebaš je sinoć odma' da odem.

AMILA:

Trebalo je.

PIŠONJA:

Fala t' na iskrenosti, ako ništa drugo.

AMILA:

Nema na čemu. Slušaj, ja nemam namjeru da ti se pravdam, ali nisam očekivala da će to s travom tako završiti. Nisam znala da ti je podmetnuto, a jedini koga nisu pretresali nije htio da mi je pričuva. Između sebe i tebe, ja sam odabrala tebe. Bog je prvo sebi stvorio bradu. Ipak, najljepši rođendanski poklon je bio tvoj i sve što trenutno mogu da ti ponudim je izvinjenje.

PIŠONJA:

Nemam ja ništa od ti' tvoji' lijepi' riječi, kad za\_more mogu da se slikam.

AMILA:

Tu ti ne mogu pomoći. I ja sam bez prebijene pare, a moji mi još nisu poslali.

PIŠONJA:

Ne brinem ja za\_tebe. Snać' ćeš se ti.

AMILA:

Snaći će se.

PIŠONJA:

Kupka će sa\_tebe oprat miris bumbara, a šminka će pokrit' podočnjake, nabac'ćeš lažni osmijeh i za tren oka 'š upecat' mamlaza koji neće pitat' šta košta.

AMILA:

Vidiš kako sve znaš, ko veliki.

PIŠONJA:

I bez šminke uopšte nis' tol'ko lijepa.

AMILA:

Znam.

PIŠONJA:

Suvi prosek.

AMILA:

I to znam.

PIŠONJA:

Nikad ništa lijepo na\_tebi nisam vido!

AMILA:

Lažeš.

PIŠONJA:

Ne lažem nego mi se gadiš.

AMILA:

Lažeš.

PIŠONJA:

Odvartna si mi.

AMILA:

Lažeš.

PIŠONJA:

A onu pjesmu što sam ti pjevo. Nisam je za\_tebe smišljo i nis' ti prva koja je čula.

AMILA:

Lažeš.

PIŠONJA:

Svakoj sam pjevo i svaku sam karo.

AMILA:

Lažeš!

PIŠONJA:

Lažem, pa šta! Mogu i ja valjda jednom da lažem! Ako baš 'oćeš istinu, samo sam je za\_tebe smišljo i tebi pjevo. Sa šminkom si najljepša koju sam u životu vido, a bez šminke si još ljepša, i sve i da nisam bio u muriji ne b' oka sklopio cijelu noć zbog\_tebe. Nikad curu nisam imo, još nisam skino mrak, dvaput u životu sam se ljubio, al' se ni toga ne sjećam jer sam cugo. Šta još 'oćeš da znaš? Da nikad nisam bio na\_moru i da ne znam da plivam, da se ne izuvam u tudioj kući zbog pocijepani' čarapa. Eto t' istine, jeba la te ist'na!

*(Amila ga iznenada poljubi, što će potrajati do kraja scene.)*

AMILA:

Samo dvaput, kažeš?

PIŠONJA:

Pa šta?

AMILA:

Ništa, dobro ti ide za treći put.

PIŠONJA:

I tebi isto.

AMILA:

'Oćeš kafu?

PIŠONJA:

Jok, ti ćeš.

AMILA:

Slađu ili gorču?

PIŠONJA:

Nemam pojma.

AMILA:

S mlijekom, bez mlijeka?

PIŠONJA:  
Puno mlijeka.

AMILA:  
I ja svašta pitam.

(Smeh.)

#### SCENA PETA – AMILIN STAN (veče)

(Pišonja je samo u gaćama. Leži u krevetu pokriven čaršavom do pola stomaka. Puši u maniru ikusnog švalera. Razgovara telefonom.)

PIŠONJA:  
Alo, stara, ti si? ...Tu sam, kod jedne prijatelj'ce...Tu sam, bona, u Saraj'vu, đe bi mogo bit'? ...Jeste, bio sam u stan'ci, al' ništa strašno nije bilo...Pusti Murgu, on pretjeruje. Bilo je neki' nesporazuma, al' to se riješilo...E, jes' dosadna. Što ti moraš sve da znaš?...Amila se zove, Amila...Nemoj me sad, života ti. Doć'cu večeras kući pa ču ti pričat'. Je l' me ko tražio? ...Samo Žuga? ...I šta s' mu ti rekla? ...A šta je on tebi reko? ...Dobro. Ako me i\_ope' bude zvao, kaž' mu da se nisam javljo. ...Zato što ja tako kažem...Zdravo.

(Ulazi Amila u svilenom penjoaru. Na tacni donosi klopku i dve čaše šampanjca. Spušta tacnu na noćni stočić.)

AMILA:  
Zabrinula se majka što joj nema djeteta.

PIŠONJA:  
Stara ko stara. Nego da te pitam nešto. Je l' istina da tebe nisu htjeli prim'ti u manekenke jer si i suviše lijepa?

AMILA:  
Nije.

PIŠONJA:  
Nego?

AMILA:  
Reći će ti, al' da se ne smiješ.

PIŠONJA:  
Neću, časna riječ.

AMILA:  
Imam krive noge.

PIŠONJA:  
Lažeš.

AMILA:  
Ne lažem, evo pogledaj.

PIŠONJA:  
Jebo mater, krive.

AMILA:  
Marš, đubre jedno!

PIŠONJA:  
Znaš šta? Nemaju oni pojma, imaš najljepše noge na svijetu.

(Pišonja je stegne oko butina i visoko je podigne.)

AMILA:  
Znam, spusti me.

PIŠONJA:  
Neću.

AMILA:  
Spusti me, vrištaču. (Pišonja je spusti.) Moraš nešto da prezalogajiš. Sigurno si ogladnio.

(Amila prinosi tacnu i na parče tosta maže kavjar.)

PIŠONJA:

Lijepo izgleda. Šta je ovo?

AMILA:

Probaj. (*Pišonja uzme zalogaj i odmah ga ispljune.*)  
Šta je bilo?

PIŠONJA:

Odvratno je. Kakvo t' je ovo sranje?

AMILA:

To je kavijar.

PIŠONJA:

Ovo kavijar?!

AMILA:

Najkvalitetniji, ruski.

PIŠONJA:

Koji je da je, sklanjaj dok nisam povratio...Znaš ti šta  
je sarajevski burek za\_ovo? Zakon, bolan, zakon.

AMILA:

Probaj sad ovo. (*Amila mu daje zalogaj dimljenog lososa.*) Šta kažeš?

PIŠONJA:

Ovo je super.

AMILA:

Dimljeni losos.

PIŠONJA:

Odlično je. Daj još toga. Nego, odakle tebi svi ovi  
pederluci?

AMILA:

Tata donosi s putovanja.

PIŠONJA:

A on često putuje?

AMILA:

Gradevinac, znaš kako je. Ima ga svuda, od Sibira do  
Bocvane, samo ga kući nema. Sad je u Iraku, već dvije  
godine. Od kako sam ja počela studirati, mama putuje  
sa njim, i eto, ja sama u Sarajevu već osam godina.

PIŠONJA:

I ti osam godina nis' vidjela stare?

AMILA:

Dodu oni svake godine na mjesec dana, kad uzmu  
godišnji. Odemo malo na Jahorinu, ispričamo se, ob-  
nove mi garderobu i to mi je sve od roditelja. Jedva  
sam čekala da ostanem sama, a sad vidim koliko mi  
nedostaju.

PIŠONJA:

Doklen ti šalju para pjevaj, a da su tu, ne b' imala svoj  
život.

AMILA:

A ovako nemam roditelje.

PIŠONJA:

Bar znaš da su živi i\_zdravi. Ja mog starog i ne pam-  
tim. Satro ga voz u Hadžićima prije trin'es godina.  
Stara i ja se jedva sastavljamo.

AMILA:

Izvini, nisam znala.

PIŠONJA:

Ništa to novo nije.

AMILA:

Kako se zvao?

PIŠONJA:

Atif.

AMILA:

I moj Atif.

PIŠONJA:  
Lažeš.

AMILA:  
A što bi' te lagala. Izgleda ni jenom ni drugom nije bilo suđeno da se bave djecom.

PIŠONJA:  
Jeb' ga. E, ovo t' je stvarno bilo odlično, al' onaj kavijar?! Kako to ljudi mogu jest' men' nije jasno. Mogo bi sad zapal'ti jednu *Mašinku*.

(*Pišonja pali „Malboro” Amila dodaje šampanjac.*)

AMILA:  
Mogli bi i da nazdravimo. Živeli!

PIŠONJA:  
Živli! ...Nije loše, samo je nekako gazirano.

AMILA:  
Kao i svaki šampanjac.

PIŠONJA:  
A ovo je šampanjac, je l'?

AMILA:  
Francuski, Kristal.

PIŠONJA:  
Da znaš da nije loš.

AMILA:  
Dopada ti se?

PIŠONJA:  
Što se mene tiče, ništa mu ne fali.

AMILA:  
Kažu da šampanjac ima dejstvo afrodizijaka.

PIŠONJA:

A'l ne mož' bit' bolji od pive. Ja kad se naveče nalijem pive, sutradan cijeli dan 'vako stoji.

AMILA:  
Kol'ko ja znam sinoć si pio viski?

PIŠONJA:  
Nije danas do\_toga.

AMILA:  
Nego?

PIŠONJA:  
Do\_tebe.

AMILA:  
I kakvi su ti prvi utisci?

PIŠONJA:  
'O'š iskreno?

AMILA:  
Ja drugačije od tebe i ne očekujem.

PIŠONJA:  
Prvi put mi bilo bezveze, drugi put ko malo bolje drkanje, dok je maloprije, Bogam' bilo dobro. (*Amila se zaceni.*) Šta se smiješ?

AMILA:  
Ti si lud sto posto.

PIŠONJA:  
Ja t' stvarno kažem. Do maloprije sam mislio da je taj seks jedno obično izvikano sranje.

AMILA:  
S obzirom da ti je prvi put, ja sam više nego prijatno iznenađena.

PIŠONJA:  
Reko je teb' Pišonja da'š se iznenad'ti.

AMILA:

I meni je prvi put bilo užasno, jer tog momka nisam voljela. Uradila sam to zbog drugarica. Nakon toga sam godinama imala neki otpor, dok se nije pojavio Fabricio.

PIŠONJA:

Opa! Neki žabar?

AMILA:

Da. Upoznali smo se u Milanu. Ja otisla na sedam dana, a ostala šest mjeseci. Bilo nam je fantastično. Bio je pažljiv i nježan. Tek pored njega sam uspjela da se opustim.

PIŠONJA:

I šta je bilo sa\_njim?

AMILA:

Ništa, riješio je da se ženi i ostavio me.

PIŠONJA:

Eee, budale.

AMILA:

Tako ti je to kod Talijana. Rijetko uzimaju tuđe cure.

PIŠONJA:

Ako ti nis' zasluz'la izuzetak, onda ne znam koja je?

AMILA:

Fabricio nije mislio tako.

PIŠONJA:

Još patiš za\_njim?

AMILA:

Ponekad.

PIŠONJA:

Ko zna zašto je to dobro? Da te on nije ostavio ne b' sad ovdje uživala sa mnom.

AMILA:

Da znaš da mi je lijepo sa tobom.

PIŠONJA:

Meni je ovo najljepši dan u životu.

AMILA:

Ne pretjeruj.

PIŠONJA:

Gdje ti živiš? Pa ja ovakav život nisam mogo ni da sanjam. Najljepša cura u Sarajevu, dimljen losos, francuski šampanjac, svilena postelja i orginal "Malboro". Jedino onaj kavijar što je bio sranje.

AMILA:

Sad ćeš mi taj kavijar nabijati na nos do kraja života!

PIŠONJA:

Bogami, moraćeš se nekako iskupt'i.

AMILA:

Kako bi ti volio?

PIŠONJA:

Znaš ti dobro kako bi' ja volio.

(Pišonja počinje da je ljubi.)

AMILA:

Prikoči malo. Biće nam mnogo četri puta za danas.

PIŠONJA:

Sreća tvoja što sinoć nisam pio pivu.

AMILA:

Možda bi htio da probaš nešto ljepše od francuskog šampanjca.

PIŠONJA:

Kao na primjer?

(Amila iz natkasne vadi kesicu sa kokainom.)

AMILA:

Kažem ti, nešto ljepeš od francuskog šampanjca.

PIŠONJA:

Šta ti je to?

AMILA:

A šta ti misliš?

PIŠONJA:

Kokain. Neš valjda to da uzmeš?

(Amila sprema kokain na ogledalcu.)

AMILA:

Što, ti nećeš?

PIŠONJA:

Ne znam, nisam o\_tome nikad razmišljo. Zajebana je to stvar.

AMILA:

Zajeban je za budale. Pametnima je zanimljiv i inspirativan. Nije se tol'ko lako navući ko što su ti u školi pričali. (Amila izvlači crt.) ...Dakle? Uzmi il' ostavi.

PIŠONJA:

Jebo mater, jednom se živi.

AMILA (*daje mu ogledalce i cevčicu*):

Drugu nozdrvu zapušiš i ušmrkneš što jače možeš. E tako. Je l' bilo strašno?

PIŠONJA:

Ne znam, tek čemo da vidimo?

AMILA:

Eto, sad si probo sve što se ima probati.

PIŠONJA: Nisam. Nisam bio na\_moru.

AMILA:

Znaš, imam nešto love za ne daj bože. Ako hoćeš...

PIŠONJA:

Ne treba, fala ti.

AMILA:

Jesi li siguran?

PIŠONJA:

Meni se na\_more više i ne\_ide. Ako bi' i otioš, volio bi' otić' sa\_tobom.

AMILA:

I ja bih voljela pobjeći odavde, ali to nije tako jednostavno.

PIŠONJA:

Što nije? Spakuješ krp'ce, uzmemu lov u još uj'tru zapalimo đe nas niko neće nać'.

AMILA:

Ti treba da ideš sa svojim drugarima.

PIŠONJA:

Tako znači? Svaka ptica svome jatu.

AMILA:

Ne razumiješ. Ti i Žuga imate prijateljstvo kakvo ja nikad nisam imala. Moraš to da cijeniš.

PIŠONJA:

Ma ne b' se Žuga naljutjo. Bar on zna koliko mi je stalo do\_tebe.

AMILA:

Ipak sa njim treba da ideš.

PIŠONJA:

'Ajd' budi iskrena pa kaži je l' bi voljela da sutra odem na\_more?

AMILA:  
Ne bi'.

PIŠONJA:  
A šta bi voljela?

AMILA:  
Da se ujutru probudim kraj tebe, da isključimo telefon, zaključamo vrata i pravimo se da nema nikoga kod kuće.

PIŠONJA:  
Tako će i bit'. Idem ja sa Žugom da se objasnim, pa ču doc'.

AMILA:  
Sigurno?

PIŠONJA:  
Časna pionirska, samo...

AMILA:  
Samo?

PIŠONJA:  
Znaš, ja te ne\_mogu vo'ti na Jahorinu, plaćal' provod, kupovat' parfeme.

AMILA:  
Ni ja tebi ne mogu biti djevojka.

PIŠONJA:  
Pa kako ćemo onda?

AMILA:  
Opustićemo se, pa nek traje dok nam bude lijepo.

PIŠONJA:  
Nešto kao tajna veza?  
AMILA:  
Vidiš kako sve znaš...

PIŠONJA (*prekine je*):  
...Ko vel'ki.

AMILA:  
Baš tako.

PIŠONJA:  
A nakon toga?

AMILA:  
Svaka ptica svome jatu.

PIŠONJA:  
Onda bi to ograničeno vrijeme valjalo što bolje iskoristiti.

(*Pišonja strasno počinje da je ljubi i da se skida, Amila prihvata.*)

AMILA:  
Imaš nešto u planu?

PIŠONJA:  
Jok, ti imaš.

AMILA:  
Čeka te drugar.

PIŠONJA:  
Za tol'ko mu ništa neće fal'ti.

AMILA:  
A šta ako se naljuti?

PIŠONJA:  
Ti 'š bit tu da me utješiš.

AMILA:  
Nemamo više prezervativa.  
PIŠONJA:  
Ako ti smeta, ja ć' da stanem.

AMILA:  
Sad da staneš, jesи normalan?

PIŠONJA:  
Nisam.

AMILA:  
'Oćeš bit' nježan?

PIŠONJA:  
Neću.

AMILA:  
To sam željela da čujem.

PIŠONJA:  
Znaš šta?

AMILA:  
Šta?

PIŠONJA:  
Kokain je fantastičan.

AMILA:  
Tek ćeš da vidiš šta je fantastično.

## SCENA ŠESTA – ULICA

(Noć. Žuga sedi na praznoj plastičnoj gajbi piva. Pije pivo. Do njega je nekoliko već ispražnjenih flaša, još jedna prazna gajba i dve pune flaše koje očigledno čekaju Pišonju. Dolazi Pišonja.)

PIŠONJA:  
Vozdra.

ŽUGA:  
Kasniji.

(Žuga gura pred Pišonju dve pune flaše piva. Žuga cuti i cuga.)

PIŠONJA:  
Šta je bilo?

ŽUGA:  
Rej Ban. La Kosta. Kuros. Šmekerica.

PIŠONJA:  
Ne zajebavaj, Žuga, stare ti, nego rec' šta je bilo.  
Oklen ti ta masnica?

ŽUGA:  
Dobio batina.

PIŠONJA:  
Pričaj, bolan, šta je bilo.

ŽUGA:  
Šta te boli kurac! Što nis' bio tu da vidiš šta je bilo,  
nego te nema cijeli dan.

PIŠONJA:  
Bio sam...

ŽUGA:  
Jebe mi se de si bio.

PIŠONJA:  
Jedi govna.

ŽUGA:  
Jedi ti govna, ja sam zbog\_tebe najebo.

PIŠONJA:  
Ti s' najebo?

ŽUGA:  
Ja sam najebo.

PIŠONJA:

Ti s' cijelu noć spavo s pacovima i klošarima u stan'ci,  
tebi su podmetnuli travu, ti znaš kako Murga bije?!  
Ti?! ...E onda nemoj da sereš!

ŽUGA:  
Dobro, bolan, smir' se.

PIŠONJA:  
Dok sam dokazo da nisam kriv, ubio boga u\_meni.  
Moro sam Pjevaču da obećam da č' da drukam šta s'  
dešava u gradu. Evo im ga što će čut od\_mene.

ŽUGA:  
Pizda pandurska. Kol'ko ti je puta bio u kući, jeo, pio,  
nočio. Kol'ko si mu puta kafu skuvo?

PIŠONJA:  
Zajebi, Žuga, ništa ti ne znaš.

ŽUGA:  
E, ne znaš ti kako je mene stari voštio. Uvijek mi pričo  
prije batina: „Kad si se ti rodjo, te je godine Željo po-  
sto šampion države. To je bila najljepša godina u  
mom životu, al' me ta okolnost neće spreč'ti da na-  
pravim od\_tebe čovjeka, jebem li ti sunce da ti je-  
bem!“ Joj, voštio me po tri\_put na\_dan. Pred dor'čak,  
ručak i večeru. Zato i nisam užino u\_školi. Sve sam  
mislio pojavit'ce se odnekud i izmar'sat me prije prvog  
zalogaja.

PIŠONJA:  
E, baš ti hvala, sad mi je mnogo lakše.

ŽUGA:  
Pretjerali smo. 'Aj'mo kući pakovat' se, a onda uj'tru:  
zbogom žohari.

PIŠONJA:  
Čekaj da t' kažem. Jutros kad su me pust'li, bio sam  
kod Amile.

ŽUGA:  
Kod Amile?

PIŠONJA:  
Otišo kod\_nje da se objasnim u vezi onog sinoć.

ŽUGA:  
I?  
PIŠONJA:  
Ništa. Jebo sam je.

ŽUGA:  
Jebo si je?  
PIŠONJA:  
Čet'ri puta.

ŽUGA:  
Malo.

PIŠONJA:  
Ne vjeruješ, a?

ŽUGA:  
Kad već lažeš, mož' to malo ljepše, na primjer dva  
puta.

PIŠONJA:  
Ja lažem?

ŽUGA:  
Jok, čini ti se.

PIŠONJA:  
E onda pomiriši. Pomiriši kad lažem.

ŽUGA:  
Ne znam ja kako pička miriši.

PIŠONJA:  
E sad znaš kako miriši, pa ako o'š vjeruj, ako ne'š ne  
moraš, jebe mi se.  
(Obojica čute.)

ŽUGA:  
Sereš da si je jebo?

(Pišonja ne odgovara.)

ŽUGA:  
I?

PIŠONJA:  
Šta i?

ŽUGA:  
Kakav je osjećaj?

PIŠONJA:  
Šta ja znam, 'nako, normalano, ništa posebno, majke mi. Prvi put mi bilo sranje, drugi put ko drkanje, a treći i četvrti je bilo fantastično.

ŽUGA:  
Znači baš si joj očito lekciju za\_ono sinoć.

PIŠONJA:  
Da znaš da jesam.

ŽUGA:  
Super, sad na\_more ideš s iskustvom. (Pišonja čuti.)  
...Šta je, ne ide ti se?

PIŠONJA:  
Ne ide mi se.

ŽUGA:  
Zbog Amile?

PIŠONJA:  
Da.

ŽUGA:  
Zbog pičke?

PIŠONJA:  
Da, zbog pičke, ako ti je tako ljepše.

ŽUGA:  
Koja te prodala pandurima i zbog koje si dobio to što s' dobio.

PIŠONJA:  
Nije ona kriva što su me pokupili. Marihuanu smo donijeli mi. Bila je u bombonama što je Lepi po\_nama poslo.

ŽUGA:  
Znam. Lepi mi je ovo i napravio. I još mi je reko da će tek tebi jebat mater. Noćas ga Murga navato i načisto ga oplavio. Sad Lepi misli da si ga ti otkuco. Zato mi se ne ostaje u Sarajevu.

PIŠONJA:  
Jebi ga. Men' se ne\_ide.

ŽUGA:  
Ne moraš. Daj mi moj dio para pa ostaj do mile volje. Ja nec' vazda zbog\_tebe najebavat. (Pišonja čuti.) Šta me gledaš, daj mi moj dio para. Kad ti najboljeg jara-na zajebše zbog trebe koja te prodala muriji, nemam ja više šta sa\_tobom pričat. Eto, ja idem, ti ostaješ, pa svima lijepo. 'Ajd' vadi lov.

PIŠONJA:  
Uzel' mi lov.

ŽUGA:  
Kakvu lov?

PIŠONJA:  
Lovu, bolan, za\_more.

ŽUGA:  
Uzel' ti lov za\_more?!

PIŠONJA:

Za\_more, Žuga, za\_more!! Ako s' pjan, nis' gluv. Uzeli mi lov u za\_more!

ŽUGA:

Znači Žuga se mjesec dana vuko po usranim haustorima, stavlio guz'cu u procjep da ne pa'ne, još me stari provalijo, da b' ti men' reko da je sve bilo za\_đabe?

PIŠONJA:

Vid', kretna, ko da sam ja htio...

ŽUGA:

Ne znam ja, Pišonjo, šta s' ti htio. Ja znam da su me Švedanke već trebale zajašti, da je u državi sranje, da će bit' sve gore i da ako ove god'ne ne\_odemo na\_more nikad ga vi'ti nećemo, ni Dubrovnik, ni Švab'ce, ni češki kamp! Pa kad me za pedeset godina sa'rane, nek' napišu na spomen ploči: Ode leži Žuga šupak, Draganov buraz i najbolji ortak Pišonje jebača, koji nikad nije bio na\_moru i nikad nije karo strankinju! Eto, to nek' napišu!

PIŠONJA:

P'jan si, Žuga, bolan, p'jan si!

ŽUGA:

Nisam p'jan, nego se tebi ona stvar uvrt'la u\_glavu pa ne\_vidiš šta se događa.

PIŠONJA:

Šta se događa?

ŽUGA:

Separatizam.

PIŠONJA:

Šta ti je to?

ŽUGA:

Ne znam šta je, al' znam da ne valja, čim su svima pu-na usta toga. Sprećićemo separat'ste, nećemo doz-voliti separatizam, niko ne smije da vas bije, opet

smo pred novim bitkama, jedni viču: oćemo oružje, drugi i\_ope: Kosovo republika, imena političara se skan-diraju na utakmicama, i-te-de, i-te-de!

PIŠONJA:

Pretjeruješ, bolan, Žuga!

ŽUGA:

Men' to ništa nije jasno, al' mi izgleda da će sve otic' u kurac! Ljudi su počel' da se mrze, Pišonjo, da se mrze. E, zato 'oću na\_more. Na\_moru nema ovi' sra-nja.

PIŠONJA:

I šta sad ja da radim!? Da odem u stan'cu i kažem: Izvin'te, druže Murga, vrat'te mi pola para da ima Žuga za\_more! A ja sam zbog\_tebe dobio batina. Ne znam šta im ti toliko smetaš, al' da te ne vole, ne vole te. Cijelu me noć Murga nagovaro da se ne družim više sa\_tobom.

ŽUGA:

E onda da ti kažem. Moj buraz nije Murgu slučajno tuko. Dragan je radio s drogom, a Murga je sve to po-kribo u policiji i ponekad čeko robu na gran'ci. Kad je prvi put pokušo Dragana da zajebe, moj ga Dragan razbio ko pizdu. I još nešto. Iza buraza su ostale neke fotografije koje bi tog Murga mogle da pošalju u čuzu na deset-petn'es godina. On zna da te slike nede postoje, sumnja da su kod\_mene, ali nije siguran. To ti je cijela istina.

PIŠONJA:

Što mi to ranije nis' reko?

ŽUGA:

Zato što se takve stvari ne pričaju. Sad znaš i nećemo više o\_tome. Ti s' zajebo stvar, a ja oc' da idem u Dubrovnik solit guz'cu! Im'o para , nem'o para, ja c' otic'!

PIŠONJA:

Nemoj me nervirat', kako š' otic' bez love?!

ŽUGA:

E tako, baš ko što s' reko! Nisam ja snob ko ti da mi treba para!

PIŠONJA:

Ja snob?!

ŽUGA:

Ti si, Pišonjo, snob, ti! Šta me gledaš!? Navijaš za hadžijski klub, slušaš Elvis Džeј Kurtov'ća, guraš se međ buržujsku djecu, a veći si klošar od\_mene!

PIŠONJA:

Ja!?

ŽUGA:

Ti, ti! Ko da ja ne znam da s' išo u Skenderiju slušat Lošu!

PIŠONJA:

A ti što kenjaš, moj buraz ovo, moj buraz ono, a nikad ništa nis' uradio, nikad ništa nis' napravio. Svaka čast Draganu, al' ti si, Žuga, šupak!

ŽUGA:

Ja šupak?!

PIŠONJA:

Jesi šupak, stare mi!

ŽUGA:

Sad kad 'oč' da odem na\_more, sad sam šupak, a ti što nećeš ti nis' šupak?! Ja zbog pićke nikad ne b' prodo najboljeg jarana.

PIŠONJA:

Dobro, Žuga, i'ćemo na\_more! Oti'ću kod Amile i uzet' od\_nje para...

ŽUGA (*prekine ga*):

Pa 'š me i\_ope ispal'ti?! Je l' tako?! Ja sa tuđim parama neć' da idem, razumiješ!

PIŠONJA:

Razumijem, Žuga! Razumijem! I'ćemo bez para ako ti je tako ljepše, samo ne znam kako ćemo otići, ni dećemo spavati', ni šta ćemo cugati', ni šta ćemo jest. To 'š morat' sam da smisiš.

ŽUGA:

Ništa lakše. Sve ćemo da marnemo!

PIŠONJA:

Šta ćemo da marnemo?

ŽUGA:

Kad Žuga kaže sve, marnućemo sve! I klopnu i pivu i prevoz, a ja ć' da marnem i kasetaš da imamo muz'ku!

PIŠONJA:

Ti 'š da marneš kasetaš?

ŽUGA:

Ja ć' da marnem kasetaš!

PIŠONJA:

Đe 'š da marneš, majke ti?

ŽUGA:

Marnuću ga u Domu invalida, eto! U Domu invalida ču da ga marnem!

PIŠONJA:

Slušaj, Žuga...

ŽUGA:

Šta je, usro si se?

PIŠONJA:

Ja se usro?

ŽUGA:

Usro si se.

PIŠONJA:

Ako ti marmeš taj kasetаш, ja ћ' da marnem i klopu, i pivu, i autobus, ako treba! Da ne pričаш poslije da je Pišonja pizda ispo.

ŽUGA:

Ako ti marmeš autobus, ja ћ' da vozim do Dubrovnika i parkiraću ga pravo ispred Dioklec'janove palate! Neće mene buraz mrtav da se stidi, pa nije to moj Dra-gan zaslužio da Žuga bude šupak!

PIŠONJA:

Znači ti 'š da voziš?!

ŽUGA:

Jok, ti ćeš! Čiji stari vozi gradski, moj il' tvoj?

PIŠONJA:

Tvoj.

ŽUGA:

Onda nemoj srat', nego idi čukaj neki drakstor, pa ćemo se naći na parkingu Autoprevoza, gore na Hridu! Je l' to bilo jasno?

PIŠONJA:

Autoprevoz? Pa njihovi su autobusi sami krš do krša.

ŽUGA:

Za sat gore, pa ko bos ko hadzija!

OBOJICA:

A trećega nema, nit' će ga ikad bi't!

## SCENA SEDMA – PARKING AUTOPREVOZA SA HRIDA

(Mračni parking. Na sceni je jedan manji autobus, u principu kršina. Pišonja unosi gajbu piva i kesu sa klopom. Na ruke je navukao leptiriće. Zadihan je od tereta. Sa druge strane dolazi Žuga, nosi kasetаш i pajser.)

ŽUGA (pevuši):

Helou, aj lav ju vonču tel mi jor nejm?!

PIŠONJA (izmotava se):

Maj nejm iz Hajdi!

ŽUGA:

Ic nau or never, kam hold mi tajt, kis mi maj darling, bi maj tunajt, in d haus ov d rajzing san! A onda (gleda u desnu šaku stegnutu u pesnicu, pa je poljubij): zbogom, stara, nedostajaćeš mi.

(Žuga odvrne kasetаш do daske i peva „Kurvini sinovi” od Azre.)

PIŠONJA (gasi kasetofon):

Tiše to malo. Čuće nas ko, pa ćemo i\_ope' najebat.

ŽUGA:

'Ajde ne sviraj. Ko će te čut' u ovoj vukojeb'ni? Vidiš da nema žive duše. Jes' mi uz'o ki-ki bombona?

PIŠONJA:

Mislio je Pišonja i na\_tebe. Vataj!

ŽUGA:

To, care!

PIŠONJA:

A, vid' mjeseca! Pun ko oko!

ŽUGA:

Do Dubrovnika se meremo odvest' bez farova!

PIŠONJA:

Šta kažeš što sam nabacjo mišiće?!

ŽUGA:

Joj, blamaže od čovjeka.

PIŠONJA:

Što, šta fali?

ŽUGA:

Ne budali, majke ti, nego skidaj to sranje.

PIŠONJA:

Jes' ti razmišljo de čemo spavat', jebote?

ŽUGA:

Pa u češkom kampu. Svaka noć druga prikol'ca.

PIŠONJA:

Al' da znaš da s' Čehinje redom žute ko limun.

ŽUGA:

To već nije pošteno. Moraće se nač' neka crna za Žugu!

PIŠONJA:

Crna mere bit samo Švab'ca.

ŽUGA:

Onda čemo se tako i podijel'ti. Ti Čehinje, ja Švab'ce, pa da vidimo ko će pit' bolju pivu ovo ljeto. Šta s' još uz'o?

PIŠONJA:

Pileći parizer, pašteta, čajna, Sarajevsko, ki-ki, Jafa keks i boks "Malbora".

ŽUGA:

Odlično! Daj nam po jedno, pa na pos'o.

PIŠONJA:

Pust' sad. Lako čemo ga otvor'ti. Nego 'očeš ti zna't da ga kresneš?

ŽUGA:

To je barem čorba. Nadeš plavu, nadeš crvenu i kresneš.

PIŠONJA:

Otkud znaš da su plava i crvena?

ŽUGA:

Kako otkud?

PIŠONJA:

Možda su žuta i crna, zelena i bijela? Svašta mere bit'.

ŽUGA:

Opet kenjaš. U svakom američkom filmu su plava i crvena. Nije to džabaka tako.

PIŠONJA:

Dobro, nego kad krenemo 'oču da ga profuraš pored Baščaršije da mahnem onim klošarima.

ŽUGA:

A onda zbogom žohari! Pravac Dubrovnik, Dioklec'janova palata!

PIŠONJA:

Jes' ti siguran da je ta palata u Dubrovniku?

ŽUGA:

A de bi drugo bila? Sve što je poznato i što valja, to t' se nalazi u Dubrovniku!

PIŠONJA:

Otkud znaš, možda je u Puli?

ŽUGA:

Nije u Puli. U Puli je Arena. U Rijeci je Kantrida, u Splitu je Poljud, a Dioklec'janova palata je u Dubrovniku.

(Na scenu ulazi Murga Drot.)

MURGA:

Nije neg' je u Splitu. Dioklec'janova palata je u Splitu, u Dubrovniku je Stradun, a vi to ove god'ne izgleda nećete vi'ti.

PIŠONJA:

Šta ćeš ti ovdje?

MURGA:  
To bi trebalo ja tebe da pitam, Pišonjo.

PIŠONJA:  
Pratio si me.

MURGA:  
Moro sam kad nisi htio da me poslušaš. A lijepo sam ti reko da će te Žugić uval'ti u nevolju. Večito problemi. Vas dvojica, a jedan par lisica. Moraćemo improvizovati.

PIŠONJA:  
E, pa nećeš ti ništa da improvizuješ.

MURGA:  
Ja sam ti reko da ćemo od\_sad samo službeno da pričamo.

PIŠONJA:  
E, onda ćete vi, druže Murga, malo da odjebete, da neke nezgodne fotografije ne bi dospjele do novinara.

MURGA:  
O čemu pričaš ti, mali?

ŽUGA:  
Znaš ti dobro o čemu on priča.

PIŠONJA:  
Pa ako nas i\_dalje budeš maltretiro, moraćemo ih objaviti.

MURGA:  
Tako znači? E, ja mislim da za to neće bit' priliike, jer ćete vas dvojica na jedno malo duže putovanje zbog teške provale. Bacaj taj pajser, pa ruke na autobus!

ŽUGA:  
A šta ako neću?

MURGA:

Mali, ne imitiraj burazera. Nikad ti ne'š bit' ko on, zato baci pajser, bolje ti je.

ŽUGA:  
Jok ja, druže Murga.

PIŠONJA:  
Murga, odjebi od nas, a ti se Žuga smiri. Pusti nas da odemo na\_more i niko nikog neće sjebavat.

MURGA:  
Bac' pajser, da ja ne b' dolazio po\_njega.

ŽUGA:  
Dodi slobodno.

MURGA:  
Mali, ne zajebavaj se, rad'če pendrek!

ŽUGA:  
Rad'če i pajser, Murga!

MURGA:  
Bacaj, kad ti kažem!

ŽUGA:  
Neć' da bacim, dodi!

PIŠONJA:  
Stani, Žuga, koji ti je?! Načisto s' poludio, čovječe. Vidiš da te provocira.

ŽUGA:  
Šta je, drote, šta me gledaš?! Sjećaš se kako je buraz tuko?! Ne sjećaš se, a?! Dod' da te podsjetim, šupku pandurski!

MURGA:  
Sjećam se samo kako sam mu jebo mater! 'Ajde dodi da i\_tebi jebem!

ŽUGA: Kome ti mater psuješ, glupa drotino?

PIŠONJA:

Čekaj, bolan, Žuga, stani da ti kažem! Provocira te drot. Navlači te, pizda! Nemoj da pjeniš, molim te!

ŽUGA:

Nas si našo da hapsiš! Zašto?! Što 'oćemo na\_more?!

MURGA:

Mali, bacaj pajser!

ŽUGA:

Nas što nikad nismo bili!

MURGA:

Baci pajser kad govorim!

ŽUGA:

I što nikada nećemo otići!

PIŠONJA:

Oti'ćemo, buraz, dogodine!

ŽUGA:

Kurac!

(Žuga odgume Pišonju, kreće prema Murgi. On odbaci pendrek i izvadi pištolj.)

ŽUGA:

Sve je u kurac kren'lo, sve! A zašto?

MURGA:

Stani!

PIŠONJA (*počinje da plče*):

Žuga, smir' se, molim te, smir' se!

ŽUGA:

Zato što se vama ne diže, pa se igrate politike, je li?!

MURGA:

Stani, pucaću!

PIŠONJA:

Stani, Žuga, ubiće te!

ŽUGA:

Ne diže se vama, pa ne date ni nama!

MURGA:

Stani pucaću kad kažem!

PIŠONJA:

Nemoj, stari, molim te!

MURGA:

Nisam ja tebi stari!

ŽUGA:

Jebaće vam Žuga mater svima!

MURGA:

Stani, kad ti govorim!

ŽUGA:

Pucaj, pićko!

MURGA:

Pucaću!!!

ŽUGA:

Unrraaaa!

(Žuga krene na Murgu, Pišonja se munjevito baci na Žugu. PUCANJ. Pišonja dobija metak.)

PIŠONJA:

Jeb' ga.

ŽUGA:

Pišonjo? ...Pišonjo, koji ti je?!

MURGA:

Sine.

ŽUGA: Pišonjo, ne foliraj me, molim te.

PIŠONJA:  
Ne foliram, Žuga.

ŽUGA:  
Lažeš, Pišonjo.

PIŠONJA:  
Idemo, Žuga.

ŽUGA:  
Ma šta ti je, bolan?

PIŠONJA (*pada iz Žuginog zagrljaja*):  
Ništa.

ŽUGA:  
Pišonjo, podigni se, molim te.

PIŠONJA:  
Ne mogu, teško mi je.

ŽUGA:  
Pogodio te, priznaj da te pogodio.

PIŠONJA:  
Ne boli mnogo.

ŽUGA (*stavlja njegovu glavu na krilo*):  
Biće dobro, kaži.

PIŠONJA:  
Rej Bar, La Kosta, Kuros.

ŽUGA:  
Šmekerica, care, šmekerica. Reci mi da je sve u redu,  
molim te.

PIŠONJA:  
Svaku prikol'cu. Svaku.

ŽUGA:  
Što mi ne kažeš šta ti je, bolan, Pišonjo?

PIŠONJA:  
Hladno mi je, Žuga.

MURGA (*pada na kolena i počinje da plače*):  
Sine.

ŽUGA:  
Na Hridu je uvijek 'ladno, je l'da? Je l'da je zato?

PIŠONJA (*upire prstom ka nebu*):  
Pun ko oko.

ŽUGA:  
Idemo dolje, pa pravo pored Baščaršije.

PIŠONJA:  
Bože, kako neki mogu gore, a ja i Žuga ni na\_more?

ŽUGA:  
Pišonjo! Probud' se, Pišonjo! (*Počinje da plače*.) Pro-  
budi se, idemo na\_more. Pišonjo, ne zajebavaj, ide-  
mo na\_more. Tamo će ti bit' toplijе. Dubrovnik, eej!

MURGA:  
Sineee!!!!

ŽUGA:  
Pišonjo, Čehinje čekaju na\_tebe. Ne zajebavaj sad,  
maloprije si reko da ćeš svaku prikol'cu. Obećo s', Pišo-  
njo, majke mi s' obećo. I Švab'ce, i Čehinje, i Švedanke.  
Sve ćemo ih prevrn'ti, care. Ko buraz! Isto ko buraz!

K R A J



#### BELEŠKA O AUTORU

Vladimir Đurđević rođen je 1977. godine u Beogradu. Srednju školu završio je u Zemunu, a od 1996. do 2005. studirao Mašinski fakultet. Od 2005. studira Dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Živi u Batajnici.



## SUMMARY

The fiftieth anniversary of the death of Bertolt Brecht (1956–2006) provided the occasion to open the discussion on the legacy of this great theatrical theoretician and playwright as the main topic of this issue of *Teatron*. Apart from one text by a young theatrologist from Vienna, Aneta Lazić-Miletić, who tried to identify and highlight certain aspects of the legacy of Brecht's poetics in the contemporary German-speaking theatre, all articles in this section are about Brecht's legacy in the Serbian theatre, an approach in line with our recent firm intention to maintain a strong connection between theoretical and/or historical issues raised in *Teatron* and current domestic theatrical production. This narrowing of the topical focus, however, does not stop (merely) at the question of how Brecht's dramatic works have fared on Serbian stages. What has come to the front as even more important is the issue of what, in the most general of terms, was the influence of the entirety of Brecht's theatrical reflections on the development of a condensed, antirealist style of performance in the Serbian theatre – to be most precise, on the style of acting- and whether there was, to any relevant degree, any influence at all (which has lead to the title of this section being «What We Learned From Brecht»)?

Articles by three eminent experts, Ognjenka Miličević, Svetozar Rapajić and Jovan Cirilov, have one thing in common: they all three pose the question of Brecht's legacy in a very Brecht-like, i.e. dialectical manner, treating the problems of the idea of a firm and complete poetics, pointing out contradictions and the similarities between this kind of practice and the performance practices (system, poetics, school...) of Stanislavsky, which often tend, mechanically and due to a lack of knowledge, to be perceived as incompatible opposites. What brings a dialectical (problematic, or critical) note to these texts is the thesis that resistance to

Brecht was in our theatrical circles also due to his ideological position (Cirilov), and the thesis that Brecht's theoretical premises, and his famous «alienation effect», have been much more easily realized in other aspects of the stage action than acting itself, which, as has also happened in our Brechtian plays, often remained traditional, and veristic (Rapajić).

In addition to these articles, the topical section also includes two conversations where the works of Brecht served more or less as an introduction to a discussion about the training and preparation of our actors, and the opportunities provided for them, in our theatrical environment, to take the plunge and indulge in some different, antirealist, condensed, *alienation* approaches to performance. The first of these is a classical interview with Slovenian director Tomi Janežič who directed several plays in Serbian theatres, and who is very demanding in his work with actors, asking for a high degree of artistic self-awareness, freedom of all kinds of stylistic, etc. clichés, and a readiness to explore. The second conversation we carry is in fact a transcript of a debate, organized especially for this magazine issue, among a group of directors and actors of different generations and artistic sensibilities, about the legacy of Brecht and varying acting practices (Đurdija Cvetić, Ivana Vujić, Vladica Milosavljević, Svetozar Cvetković, Nikita Milivojević, Anja Suša, Miloš Lolić etc.); some of the participants were unable to attend but have sent their articles instead, or answered the moderator's questions in written form.

In the *Museum Chronicle and Essays* section we bring you the speech of Dejan Mijač from the opening of “Jovan Sterija Popović 1806–1856–2006” exhibition, organized and produced by the Serbian Museum of Theatrical Art, which went on for two months at the Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts. What is interesting about

this exhibition is the fact that the museum exhibits were almost fully digitalized and presented by means of modern technology; this concept is fully justified, among other things, by the fact that Sterija himself was a reformer of the Serbian society and culture, and this kind of approach was completely in the spirit of his works. Some important anniversaries were also celebrated in other countries: the one hundredth anniversary of the death of Henrik Ibsen and 150 years since the birth of George Bernard Shaw; on these Periša Perišić writes about the influence of Ibsen's works on Victorian Modernism. Contrary to the prevailing view that Shaw himself – despite the fact that he was one of the most prominent promoters of Ibsen's works in England – through his uncritical and apologetic approach, contributed to the inadequate reception of the Norwegian classic in England, the author points to Shaw's thorough knowledge and understanding of Ibsen's works. In the same section, Olga Milanović writes in detail on the first attempt to provide an alternative to the theatre system in Serbia, a very early attempt to create Serbian avangarde theatre: this was "Družgo pozorište" («The Other Theatre», and the very name is significant enough), which was a private theatre in early XX century Belgrade, owned by Bogoboj Rucović.

As usual, the *Contemporary Scene: Reviews* carries critical reviews of recent drama, opera and ballet production, and in this issue we also strove to include some plays connected to important anniversaries (e.g. those of Mozart and Tesla). On the occasion of the 40th BITEF Festival Ana Tasić did not just give her critical evaluation of the plays presented, but she also pointed out the possibility of redefining the very concept of this festival, keeping in mind the fact that the festival was founded in certain social and cultural circumstances, which have changed dramatically in the past four decades. Our critics Gorica Pilipović and Milica Jovanović review operas and ballets for you, and *Teatron* has continued its cooperation with young theatre critics – Bojana Janković, Olga Dimitrijević and Slobodanom Obradovićem, students at the Faculty of Performing Arts.

Milena Dragičević Šešić, in our *Book Reviews* section, presents a book on management in culture, special because it might be an encouragement to theatrical practice, since it does not limit itself to a theoretical approach to this topic: it is a book by our colleague from Zagreb Darko Lukić, entitled "The Production and Marketing in Performing Arts". Anja Suša reviews a new book by Peter Brook,

"Open Doors", a collection of lectures given by this famous director in the course of his long career, now grouped around three topics.

In the past few months our colleagues Vladislav Kačanski, Marija Milutinović, Jovanka-Lela Kurtović, Ksenija Zečević and Nevenka Urbanova have passed on: we pay tribute to them in our *In memoriam* section, in articles written by their co-workers.

In the *International Scene* section, Slobodan Obradović offers a panoramic look at contemporary Lithuanian theatre, presenting some directors, predominantly young, who are not, unlike Nekroshius, Korshunovas, or Tuminas, well-known world-wide, but whose work our author became familiar with as a participant in the young critics internship programme organized in Vilnius by AICT (International Association of Theatre Critics). Anja Suša has an exclusive of one of the greatest hits of world's festivals, and one of the most provocative plays in contemporary theatre – Shakespeare's *Macbeth*, staged in a minimalist, theatricalized, forceful and painful fashion by German director Jurgen Gosch. The final part of this section of our magazine is a text by Ivan Medenica on a staging of Aeschylus's *Oresteia* signed by renowned Flemish director Johan Simons, which is also characterized by stage minimalism (a multi-practical and metaphoric usage of basic stage props – or to be more precise, mud), and a mild shift in meaning from the political to the sphere of universal problems of humanity.

The very last pages of the magazine are devoted to a play by a young author, Vladimir Đurđević, *Balada o Pišonji i Žugi* (*A Ballad about Pišonja and Žuga*) : with references to popular culture (the characters' names are "borrowed" from the songs of „Zabranjeno pušenje“ rock band), this story about the friendship of two seventeen-year-old boys, set in Sarajevo in late 1980s, can also be seen as a metaphor on the beginning of the break-up of former Yugoslavia.

