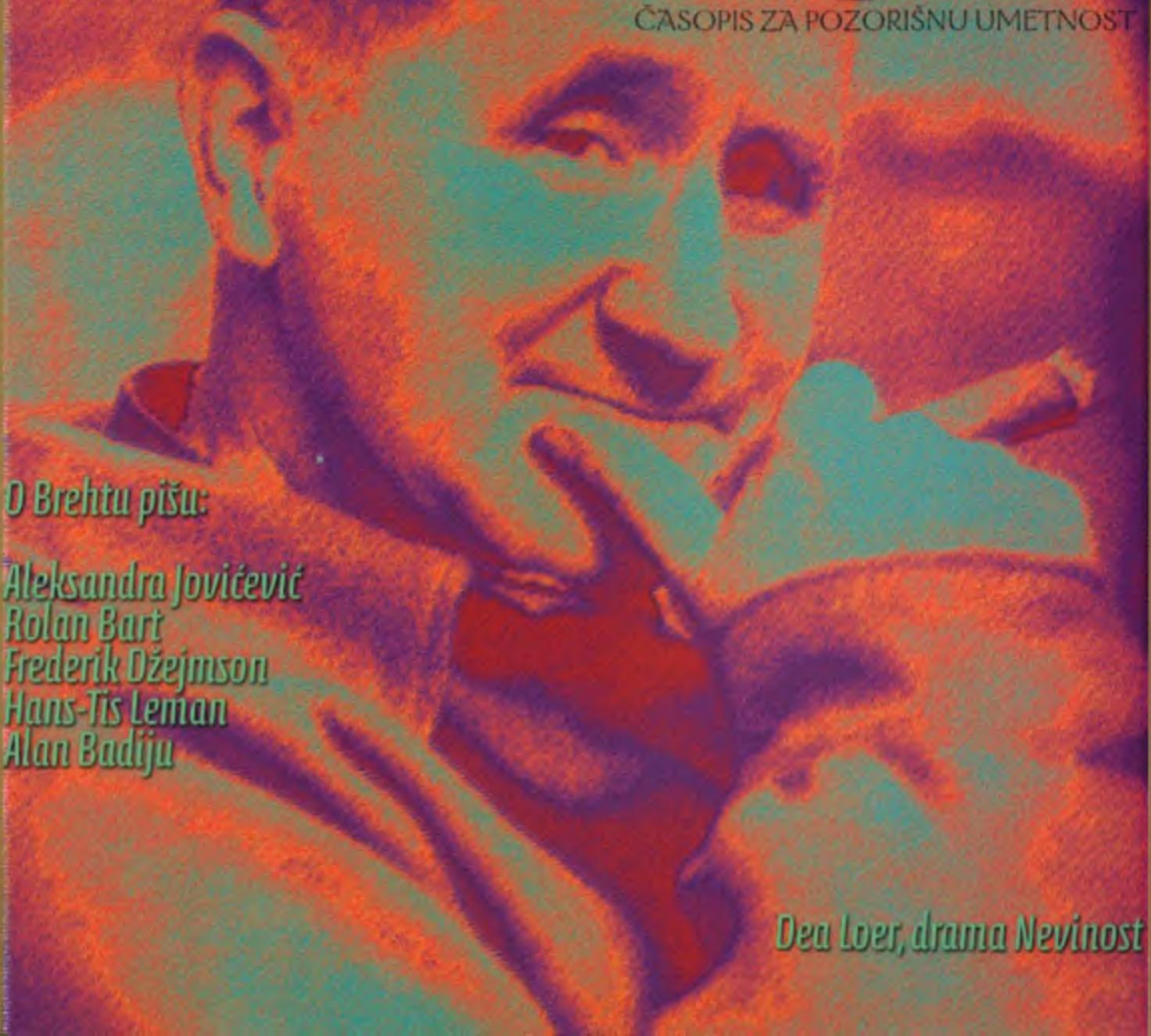


# TEATRON

139

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



O Brehtu pišu:

Aleksandra Jovićević

Rolan Bart

Frederik Džejmson

Hans-Tis Leman

Alan Badiju

Dea Loer, drama Nevinost

Uprkos astronomskom broju objavljenih tekstova, Brehtova najzanimljivija strana ostala je i dalje neosvetljena.

Jer, nasuprot Brehtu, postoji brehtologija koja razvija, u beskrajnim varijantama, uvek isti diskurs, istu spekulaciju, koja se sve više i više udaljava od Brehta i hrani sama sobom.

Brehtologija i dalje, više od pedeset godina posle Brehtove smrti, proizvodi i održava svoju sliku o didaktičnom Brehtu tako dobro da autor koga publika poznaje pod imenom Bertolt Breht nije više on sam, već brehtologizovani Breht. Naravno da sve što je napisano o Brehtu ne pripada brehtologiji, zato se i nameće pitanje kako definisati brehtologiju.

Jednostavno, tautologijom:  
brehtologija je diskurs namenjen da brehtologizuje Brehta – da Brehta zameni brehtologizovanim Brehtom.

Aleksandra Jovićević  
BAUK BREHTA



T  
EATRON  
139

Jesen 2007

# Sadržaj

UVOĐENJE 5

EDITORIAL 7

TEMA BROJA ŠTA JOŠ MOŽEMO DA NAUČIMO OD BREHTA?

Aleksandra Jovićević, *Bauk Brehta* 9

Rolan Bart, *Brehtovska revolucija* 19

Rolan Bart, *Zadaci Brehtovske kritike* 21

Frederik Džejmson, Prolog (*Breht i metod*) 25

Hans-Tis Leman, *Fabuloz-no* 49

Alan Badiju, *Novi svet, da, ali kada?* 61

3

SAVREMENA SCENA: PRIKAZI Olga Dimitrijević, *Spori ritam ravnice* 67  
Bojana Janković, *Old school ili no school?* 70  
Slobodan Obradović, *Seks, droga i nedostatak ukusa* 73  
Tamara Gausi, *Lokalna umetnost, univerzalne istine* 76  
Gorica Pilipović, *Novi život srpske opere* 81  
Zorica Pašić, *Veseli vremeplov* 85

MEDJUNARODNA SCENA Timea Pap, *Vodič za autostopere  
kroz savremenu madarsku pozorišnu galaksiju* 95

PRIKAZI KNJIGA Branislav Jakovljević, *Uslov za ravnopravnu debatu* 147

Gorica Pilipović, *Hrabro istraživanje* 149

HRONIKA MUZEJA Tanja Peternek-Aleksić, *Važno je da se dobra deca rode* 151

Jovan Čirilov, *Tiha i snažna* 153

Tomaž Pandur, *Kad svila puca pod dodirima straha i lepote* 153

IN MEMORIAM Feliks Pašić, *Vasilije Popović (1926–2007)* 156

Branko Dimitrijević, *Milan Oklopčić (1948–2007)* 158

Raško V. Jovanović, *Gordana Jevtović-Minov (1947–2007)* 160

Milica Zajcev, *Milica Jovanović (1932–2007)* 162

Jelica Stevanović, *Darinka-Dara Plaović (1919–2007)* 164

Jelica Stevanović, *Živka Barać-Hubač (1933–2007)* 165



Nakon zanimljivih i inspirativnih iskustava tokom pripreme temata "Šta smo naučili od Brehta?" u prošlom broju *Teatrona* - u kojem smo otvorili diskusiju o nasleđu ovog velikog pozorišnog umetnika, istražujući u prvom redu uticaje njegovog teorijskog i praktičkog stvaralaštva na našu teatarsku sredinu - a svesni činjenice da je i u širem kontekstu preispitivanje njegovog opusa i dalje obavijeno brojnim ambivalentnim i kontradiktornim stavovima – odlučili smo da i temu ovog broja posvetimo, svakako sada iz drugog ugla, istraživanju Brehta. Otud je i naziv temata (verovatno samo naizgled jednostavan): "Šta još možemo da naučimo od Brehta?"

Ovoga puta, pored uvodnog teksta Aleksandre Jovićević u kojem je bliže i detaljnije kontekstualizovan čitav pristup, predstavljamo izbor tekstova relevantnih inostranih autora (i to ne samo onih kojima je pozorište osnovna vokacija) kojima je Brehtovo delo bilo povod za višeslojna teorijska i/ili filozofska razmatranja.

Naime, čini se da su Brehtovi teorijski spisi (pa i njegove drame i rediteljske beleške, konačno i pesme i romani) provokativni i važni, ne samo za teatarsku teoriju i praksu, već i za mnoge druge, savremene društvene, kulturne i filozofske diskurse. Uprkos tome što se u tom traganju/preispitivanju Brehtovog nasleđa mogu uočiti izvesne beline, pukotine, dvosmislenosti, pa i ograničenja, posle pažljivog uvida u tekstove nekih od najznačajnijih savremenih autora i filozofa koje ovde nudimo (dakako hronološki, od Rolana Barta, preko Frederika Džejmsona i H.T. Lemana, do Alana Badijua, kako bi se uočila geneza novog teorijskog diskursa o Brehtu, kao i njihovi i međusobni uticaji), jasno je da je više nego ikada Breht i dalje jedan od najznačajnijih mislilaca u teatru, ili, još bolje, teatarskih ličnosti u humanističkim diskursima. Ovi tekstovi nam otkrivaju moć Brehtove anticipatorske misli, ali i neke njegove zablude i ideološka lutanja, kao i mogućnost za jedno prodbljenje i interesantnije čitanje Brehta.

Kakav god zaključak budemo doneli o Brehtu, ipak jedna činjenica ostaje – da je Breht uvek išao u korak sa „velikim naprednim temama naše epohe“ (videti tekst Rolana Barta u ovom broju), odnosno da je on smatrao da umetnost može i mora da preispituje svet u kome živimo; da ona (umetnost) preuzima iste zadatke kao i nauka s kojim je kompatibilna (kako ukazuje Frederik Džejmson, za Brehta nauka i znanje nisu ozbiljne i dosadne dužnosti nego, pre svega, izvori zadovoljstva, i on čak i o epistemološkim i teorijskim dimenzijama „nauke“ razmišlja u smislu *popularne mehanike* i fizičke zabave kombinovanja sastojaka i učenja kako se koristi nov i neobičan alat); da su umetnici, pre svega, intelektualci koji mogu da artikulišu teorijski svoju umet-

nost; da bi pozorište trebalo da reaguje na društvene, političke i istorijske procese; i, najzad, da ne postoji nešto poput „esencije“ večne umetnosti, već da svako određeno društvo mora da stvara sopstvena umetnička dela koja će na najbolji način odražavati stanje u kome se nalazi. Ni ovim se zaključcima, međutim, poglavljje o Brehtu ne zatvara: naprotiv, imajući u vidu izuzetno širok kontekst mogućnosti razmatranja njegovog bogatog nasleda, temu ostavljamo otvorenom i za predstojeće brojeve.

Napominjemo da su nam u realizaciji ovog temata dragocenu pomoći pružile Nada Popović Perišić i Marija Karaklajić, kojima i ovim putem zahvaljujemo.

U rubrici *Savremena scena: prikazi* naši mladi pozorišni kritičari valorizuju recentne predstave dramskog repertoara, dok o ovogodišnjem Sterijinom pozorju piše naša koleginica iz Velike Britanije, Tamara Gausi, učesnica Staža mlađih kritičara čiji je organizator i domaćin bio upravo pomenuti festival. Za ovaj smo se pristup, dakako, odlučili želeći da izmestimo fokus, da uvid u vodeći nacionalni pozorišni festival steknemo i iz jednog drugačijeg ugla, ovaj put ugla inostranog gostapošmatrača. Dalje, naša operska kritičarka Gorica Popović predstavlja produkcije koje, po njenom mišljenju, najavljuju mogući novi život srpske opere, a u vezi s tim je i tekst o knjizi „Opera u doba medija“ (*Prikazi knjiga*) o kojoj piše ista autorka. Nastavak razvoja inovativnog pristupa na našoj operskoj sceni - na scenskom i teorijskom planu - svakako je nešto što nas raduje i ohrabruje. Najzad, u okviru iste rubrike, od ovog broja uvodimo *Hroniku pozorišnih zbivanja* koju vodi Zorica Pašić, kao dragoceno svedočanstvo o svim važnim dogadjima koji čine jednu pozorišnu sredinu.

U *Medunarodnoj sceni*, Timea Pap, jedna od učesnika Staža mlađih kritičara na ovogodišnjem Sterijinom pozorju, za naš časopis predstavlja aktuelnu mađarsku pozorišnu scenu, svakako jednu od najzanimljivijih u širem regionu.

Praksa našeg časopisa bila je da u svakom broju objavimo jedan nov, dakle publici do tada u potpunosti nepoznat domaći dramski tekst. Tu praksu promovisanja novih domaćih tekstova ćemo svakako nastaviti i u

narednim izdanjima i sa zadovoljstvom pružati podsticaj svim, a naročito mladim dramskim autorima. Ali, u želji da našim čitaocima pružimo uvid i u značajna dela inostrane dramske produkcije, koja do sada, takođe, nisu igrana niti objavljena na srpskom jeziku, odlučili smo da rubrika *Drama* bude otvorena i za tekstove stranih pisaca. Tako u ovom broju predstavljamo dramu *Nevinost*, autorke Dee Loer, jedne od najznačajnijih aktuelnih spisateljica, ne samo nemačkog govornog područja. Zanimljiva je u ovom slučaju i koincidencija sa našom *Temom broja* o Brehtu: Dea Loer je, naime, prošle godine dobila prestižnu Književnu nagradu Bertolt Brecht; a dramski tekst *Nevinost* uvršten je u ovogodišnji repertoar Ateljea 212.

U rubrici *Prikazi knjiga*, pored prethodno pomenutog naslova *Opera u doba medija* Jelene Novak, predstavljamo i knjigu *Uvod u studije performansa* Aleksandre Jovićević i Ane Vujanović. Autor teksta Branislav Jakovljević navodi da nije u pitanju tek jedan generalni uvod u ovu disciplinu (studije performansa – prim.ur.), niti pregled opštih mesta, već njeno temeljno i kritičko preispitivanje.

U *Hronici Muzeja* pišemo o dvema novim izložbama Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: Trideset godina Pozorištanceta „Puž“, autorke Mirjane Odavić i „Krupni plan – Close Up“ o radu pozorišne dizajnerke Angeline Atlagić, autorke Aleksandre Milošević.

Rubrikom *In memoriam* opraštamo se od kolega koji više nisu sa nama.

Uredništvo

# E ditorial

Following the interesting and inspiring experiences during the preparation of our topic of "What Have We Learned From Brecht?" in the previous issue of *Teatron* – in which we opened the discussion on the heritage of this great theatrical artist, primarily exploring the influence of his theoretical and practical work on the Serbian theatrical scene – and being aware of the fact that the re-examination of Brecht's opus in a wider context still takes place amidst varying ambivalent and contradictory opinions, we have decided that the topic of this issue should also be an examination of Brecht's works, although, naturally, from a different standpoint. Thus the title of the topic (only seemingly simple) is to be: "What Else Can We Learn from Brecht?".

This time, after an introductory text by Aleksandra Jovićević, which provides a wider and more detailed context for the entire approach, we present you a selection of texts by relevant foreign authors (not limiting ourselves to those authors whose primary vocation is the theatre) who have found the works of Brecht a starting point for multi-layered theoretical and/or philosophical reflections.

Namely, Brecht's theoretical writings (and his plays and director's notes, and ultimately his poems and novels, too) seem to be provocative and significant, not just for the theory and practice of the theatre, but also for many other kinds of contemporary discourse, social, cultural and philosophical. In spite of the fact that in this quest for / evaluation of Brecht's heritage there may be some blank spaces, gaps, ambiguities, and even limitations, having carefully reviewed the texts by some of the most important contemporary authors and philosophers offered here (in a naturally chronological order, from Roland Barthes, Frederic Jameson and H.T. Lehmann, to Alain Badiou, so that we could observe the genesis of a new theoretical discourse on Brecht, and the authors' influences on each other), it is now clear, more than ever, that Brecht remains one of the most important thinkers of the theatre, or, more accurately, theatrical personages in humanist discourse. These texts reveal to us the power of Brecht's anticipatory thought, but they also reveal some of his misconceptions and ideological wanderings, along with a possibility to read Brecht in a deeper and more interesting way.

Whatever conclusion we may later draw on Brecht, one fact will remain – that Brecht always kept abreast of "great contemporary topics of our time" (see the text by Roland Barthes in this issue), i.e. that he thought that art could and had to question the world we live in; and that it (art) undertook the same tasks as science which it is compatible with (as Frederic Jameson points out, Brecht did not see science and knowledge as serious and boring chores, but primarily as sources of pleasure; Brecht even thought of the epistemological and theoretical dimensions of "science" in terms of *popular mechanics* and the physical amusement of combining ingredients and learning how to use new and unusual tools); and that artists were before anything

else intellectuals who could theoretically articulate their art; that the theatre should respond to social, political, and historical processes; and finally, that there was no such thing as "the essence" of eternal art, but that each society had to create its own works of art which would in the best possible manner reflect the state it was in. However, these conclusions do not exhaust the chapter on Brecht: on the contrary, keeping in mind the very wide context of possible interpretations of his rich heritage, we shall leave the topic open for some of the following issues.

We would like to mention that we have had great help in preparing this topic from Nada Popović Perišić and Marija Karaklajić, and we would like to take this opportunity to express our gratitude.

In the *Contemporary Scene: Reviews* our young theatre critics evaluate recent drama performances, while our colleague from Great Britain, Tamara Gausi, writes about the Sterijino Pozorje Festival, which hosted and organized the Young Critics' Seminar, whose work she participated in. We chose this kind of approach to change focus, and get an insight on the leading national theatre festival from a different perspective, this time, through the eyes of a foreign observer-guest. In continuation of this section, our opera critic Gorica Popović presents some productions which, in her opinion, may herald the new life of Serbian opera, and in connection with this, we also carry the article on the book *Opera in the Media Age (Book Reviews)* written by the same author. A continuing development of innovative approach to our operatic scene – both on the stage and the theoretical planes – is certainly something that will be both a delight and a source of encouragement to us. And finally, in the same section, we are introducing *The Chronicle of Theatrical Events* by Zorica Pašić, as a valuable testimony to all important events comprising a theatrical scene.

In her article in *The International Scene* section, Ti-mea Papp, one of the participants of the Young Critics' Seminar at this year's Sterijino Pozorje Festival, presents the current Hungarian theatrical scene, certainly one of the most interesting in the region.

It has been the practice of our magazine to publish a new, completely unknown to our public, drama by a Serbian author. We shall certainly continue this practice of promoting new Serbian plays, and be delighted to encourage all our playwrights, especially those of the younger generation. But we have also decided, inspired

by the desire to provide insight into important works of foreign theatrical production which have also not been performed or published in Serbia, to open the section entitled *Drama* to texts of foreign authors. In this issue, therefore, we present the play *Innocence* by Dea Lohrer, one of the most important contemporary drama writers, and not just in the German-speaking world. It is an interesting coincidence, in view of our *Topic* of Brecht, that Dea Lohrer was last year the recipient of the prestigious Bertolt Brecht Literary Award, and her play *Innocence* has been included in this year's repertoire of the Atelje 212 Theatre.

In the *Book Review* section, apart from the above-mentioned *Opera in the Media Age* by Jelena Novak, we also review the book *An Introduction to Performance Studies* by Aleksandra Jovićević and Ana Vujanović. The author of the review, Branislav Jakovljević, writes that this book is not just another general introduction into this field (performance studies), nor a review of common themes, but a comprehensive critical evaluation of the field.

In our *Museum Chronicle* section we bring you articles on two new exhibitions of the Serbian Theatre Museum: On The Thirtieth Anniversary of the Children's Theatre "Puž", prepared by Mirjana Odavić and "Krupni plan – Close Up" about the work of theatre costume designer Angelina Atlagić, prepared by Aleksandra Milošević.

Finally, in our *In memoriam* section we pay our last respects to colleagues who have passed away.

Editors

Translated by Ivana Čorbić



**I**ema: ŠTA JOŠ MOŽEMO DA NAUČIMO OD BREHTA?

Aleksandra Jovićević

# BALK BREHTA

Srpska pozorišna *doksa* konačno može da odahne: bauk Brehta će prestatи да је узнемира. Ona слободно може да зaborави на њега, јер кад преиспитујемо могуће утицаје које је Breht имао на ново или савремено позориште, извођење или пles, онда, пре свега, имамо на уму one облике који радикално преиспитују границе позоришта и извођења, или у којима се иновативно користе нови језици и технике. С обзиrom на то да је empirijski utvrđeno да је српско позориште и даље „нормално“/клисиčно/tradicionalно позориште, онда за њега и даље важи čинjenica на коју је ukazao H.T. Leman (видети текст у овом броју) да је најуспеšnije позориште 20. века (или 21. века) позориште 19. века. Нама се пак чини да су Brehtovi teorijski списи (па и његове драме и редитељске белешке, коначно и песме и роман) провокативни и ваžni, не само за театарску теорију и праксу већ и за mnoge друге, савремене друштвене, културне и филозофске дискурсе. Упркос томе што се у том трагању/преиспитивању Brehtovog наслеђа могу уочити извесне beline, pukotine, dvoismislenosti, па и ограничења, после паžljivog uvida u tekstove nekih od најзначајnijih савremenih autora i filozofа које ovde nudimo (дакако hronološki, од Rolana Barta, преко Frederika Džejmsona и H.T. Lemana, до Alana Badijua, како би се уочила geneza novog teorijskog diskursa o Brehtu, као и njihovi i međusobni утицаји), jasno je da je više nego ikada Breht i dalje jedan od најзначајnijih mislilaca u teatru, ili, још bolje, театарских ličnosti u humanističkim diskursima. Ovi текстови нам откривају моć Brehtove anticipatorske misli,

ali i neke njegove zablude i ideološka lutanja, kao i mogućnost za jedno produbljenije i interesantnije čitanje Brehta. Ovoj zbirci tekstova jedino nedostaje tekst nekog od najznačajnijih savremenih pozorišnih stvaralaca, recimo poput Hajnera Gebelsa ili Renea Poleša, ali se nadamo da će u nekom od narednih brojeva uspeti da popunimo i tu prazninu, jer je u Nemačkoj nedavno izašla knjiga *Brecht ždere Brehta*<sup>1</sup>, zbirka intervjua savremenih pozorišnih stvaralaca koji preispituju Brehtovo nasleđe.

Dakle, kakav god zaključak budemo doneli o Brehtu, ipak jedna činjenica ostaje – da je Breht uvek išao u korak sa „velikim naprednim temama naše epohe“ (videti tekst Rolana Barta u ovom broju), odnosno da je on smatrao da umetnost može i mora da preispituje svet u kome živimo; da ona (umetnost) preuzima iste zadatke kao i nauka s kojim je kompatibilna (kako ukazuje Frederik Džejmson, za Brehta nauka i znanje nisu ozbiljne i dosadne dužnosti nego, pre svega, izvori zadovoljstva, i on čak i o epistemološkim i teorijskim dimenzijama „nauke“ razmišlja u smislu *populare mehanike* i fizičke zabave kombinovanja sastojaka i učenja kako se koristi nov i neobičan alat); da su umetnici, pre svega, intelektualci koji mogu da artikulišu teorijski svoju umetnost; da bi pozorište trebalo da reaguje na društvene, političke i istorijske procese; i, najzad, da ne postoji nešto poput „esencije“ večne umetnosti, već da svako određeno društvo mora da stvara sopstvena umetnička dela koja će na najbolji način odražavati stanje u kome se nalazi. Objavljivanje ovih značajnih tekstova je vid otpora protiv idio-sinkrazije koju Brehtove ideje izazivaju, naročito u zemlji kakva je Srbija, koja u mnogim aspektima svoje istorije podseća i na vajmarsku, i na nacističku, i na Istočnu Nemačku. Naš pokušaj je sličan pokušaju nekadašnje redakcije francuskog časopisa *Theatre Populaire*, sredinom pedesetih godina prošlog veka. Kao i oni, smatramo da bi to u našim očima nadoknadiло neznanje ili indiferentnost jednog broja pozorišnih ljudi u odnosu na Brehta koga

i dalje smatramo našim „izuzetno bitnim savremenikom“.

Još tada je jedan od urednika ovog časopisa, Roland Bart, zaključio da neće previše rizikovati ako kaže da će Brehtovo delo bivati sve značajnije (a to je jasno na osnovu tekstova koji su pred nama, jer, osim Bartovog, oni su napisani u poslednjoj deceniji); najmanje zato što je u pitanju „veliko delo“ koje uliva strahopoštovanje, već zato što je to delo i dalje aktuelno i podložno savremenim interpretacijama. Za početak, potrebno je reći da se celokupno Brehtovo delo svim svojim snagama suprotstavlja anahronom mitu o velikim umetničkim delima; da njegovo delo poseduje osobine koje više priliče našem vremenu i njegovim kontradiktornostima, kao što je pitanje političkog stava i intelektualne odgovornosti, na primer. Brehtovo delo je delo koje je u dijalektičnom odnosu sa svetom oko sebe, dakle sa našim svetom – stoga je poznавanje Brehta, razmišljanje o Brehtu, brehtovska kritika, da parafraziramo Barta, po definiciji, neophodna za tumačenje uloge umetnosti u savremenim istorijskim i društvenim tokovima.

Za tako nešto raspolažemo sa dve vrste tekstova visokog teorijskog naboja: s jedne strane, to su sami Brehtovi tekstovi koji su poslednji put prevedeni kod nas 1966. godine (Darko Suvin) i koje Bart naziva „teorijskim tekstovima visoke inteligencije“ (a ne možemo da se ne složimo s njim da nije nimalo nevažno sresti jednog inteligentnog pozorišnog čoveka, velike ideo-loške lucidnosti, čije delo ne predstavlja samo intelektualnu dopunu njegovom kreativom delu); s druge strane, svakako da je Brehtovo pozorište pisano da bi biloigrano. Ali, kod jednog marksiste kakav je Breht ne bi trebalo potcenjivati ili deformisati odnose između teorije i prakse, tvrdi Bart. Jer je njegova filozofska misija bila organski vezana za svoju sastavnu funkciju – *transformisati publiku u trenutku dok se ona zabavlja*. Kako tvrdi Bart, „razdvojiti Brehtovo pozorište od njegovih teorijskih osnova bilo bi isto toliko pogrešno koliko i kada bismo pokušavali da razumemo ono što

<sup>1</sup> Frank M. Raddatz: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin: Henschel Verlag, 2007.



Brecht sa sinom Stefanom,  
diplomcem sa Harvarda,  
Njujork, 1946.

je Marks uradio a nismo pročitali *Komunistički manifest*, ili kada bismo pokušavali da razumemo Lenjinovu politiku a nismo pročitali *Državu i Revoluciju*“ (videti Bartov tekst u ovom broju).

Dakle, uprkos nastojanjima srpske pozorišne dokse, nemoguće je osloboditi pozorište od *neophodnosti teorijske refleksije*. Naprotiv, ona dokazuje da je pozorište po svojoj unutrašnjoj prirodi najbliže diskursu savremene filozofije, odnosno politike, odnosno političke filozofije, jer pozorište treba da predstavlja istorijsku, a ne sudbinsku prirodu ljudskih nesreća; *duhovnu zarazu ekonomске alienacije, čija je krajnja posledica da one koje ugnjetava učini slepim za uzroke njihovom ropstvu* (Bart), što je više nego očigledno u savremenom neoliberalnom kapitalizmu i postindustrijskom dobu; da su za sve loše društvene okolnosti i sva zla krivi sami ljudi i da je naš svet – svet koji se može menjati; da posledice uvek odgovaraju uzrocima (na primer, da u korumpiranom društvu pravdu može ponovo da uspostavi samo pravna država) i da su sve društvene anomalije i sukobi podložni korektivnoj moći ljudi.

Nas ovde, takođe, zanima proširenje Brehtove teorije na druge diskurse. Ono što je malo poznato je da je Brehtov uticaj na Barta i diskurs poststrukturalizma nesumnjiv: određeni modeli Brehtove teorije otuđenja i

efekta začudnosti mogu se prepoznati u Bartovim mislima (videti npr. Bartove *Mitologije*), ali pošto je potonji postao najpoznatiji filozof s kraja 20. veka, onda nam ostaje da tragamo za tim međusobnim uticajima. Ovde nije posredi samo to da je Breht toliko uticao na Barta, da je ovaj prezirao sve što je kasnije video u pozorištu, ne poživevši da vidi novo (*postbrehtovsko*) pozorište, performans i ples koji su se na bezbroj načina približili Brehtu, ponekad demandujući ili potvrđujući neke od njegovih ideja. Takođe, još jedan njegov savremenik prevazišao je sva očekivanja po popularnosti i citantnosti u literarnoj teoriji, a to je Valter Benjamin, koji mu duguje mnogo više nego što se zna.

Učinilo nam se da je *neophodno objaviti* tekstove ovih stranih autora, jer osim Darka Suvina i Predraga Kostića, kod nas se niko i nije ozbiljnije bavio Brethom, kao i da pokažemo kako je, uprkos astronomskom broju objavljenih tekstova, Brehtova najzanimljivija strana ostala i dalje neosvetljena. Jer, nasuprot Breту, postoje *brehtologija* koja razvija, u beskrajnim varijantama, uvek isti diskurs, istu spekulaciju, koja se sve više i više udaljava od Brehta i hrani sama sobom. *Brehtologija* i dalje, više od pedeset godina posle Brehtove smrti, proizvodi i održava svoju sliku o didaktičnom Brethu tako dobro da autor koga publika poznaje pod imenom

Bertolt Breht nije više on sám, već *brehtologizovani* Breht. Naravno da sve što je napisano o Brehtu ne pripada *brehtologiji*, zato se i nameće pitanje kako definisati *brehtologiju*. Jednostavno, tautologijom: *brehtologija* je diskurs namenjen da brehtologizuje Brehta – da Brehta zameni *brehtologizovanim* Brehtom.<sup>2</sup>

Prvo, *brehtologija* ispituje Brehtovu teoriju drame i pozorišta, ali ne u velikom kontekstu svetskog dramskog i pozorišnog stvaralaštva, već gotovo isključivo u političkom mikrokontekstu njegovog života. Pod perom *brehtologa*, Brehtov život postaje svojevrsna hagiografija, pri čemu su to različite vrste hagiografija: Breht – žrtva sopstvene političke orijentacije; Breht – „poslednji katolički pisac“ (kako je nazivao sebe); Breht emigrant; Breht potkazivač; Breht saradnik istočnonemačke vlade; Breht dobitnik Staljinove nagrade za mir; Breht plagijator velikih razmara... „Siroti BB“, jer *brehtologija* neu-morno ispituje njegov odnos prema politici, ali ignorise njegov filozofski diskurs, kao i poeziju, drame i dramske teorije, odnosno njegov celokupni rad u pozorištu i oko njega. Čak i Hana Arent u svom eseju (*Ljudi u mračnim vremenima*) ne razmišlja o Breту kao pesniku i dramskom autoru, već samo kao o nesavršenom političkom filozofu.

Drugo, *brehtologija* sistematski isteruje Brehta iz domena estetike, predstavljajući ga ili kao neku vrstu ortodoksnog mislioca u teatru ili kao neku vrstu osporavatelja pozorišne umetnosti, i to evropske, čije bi idealno pozorište podrazumevalo samo dela preciznih i hladnih reditelja ili pisaca, slično azijskom pozorištu. To je donekle razumljivo, zato što je i sám Breht otvorio mnoga pitanja, ali na neka od njih nije dao potpune odgovore: „Breht je često dublji u onome što prečuti, što potiskuje, što promrila, nego u onome što neprestano, na sav glas, ponavlja. Njegovi tekstovi, naročito teorijski, puni su opštih mesta, a beline, ono što je i sam cenzurisao, kriju zanimljive misli.“<sup>3</sup>



Bertolt Breht i Čarls Loton, 1946.

Treće, ono što najviše treba zameriti *brehtologiji* je da negira Brehtovo mesto u modernoj umetnosti, kao da Breht nije pripadao generaciji velikih avangardnih umetnika dvadesetog veka, poput Stravinskog, Apolinera, Džojsa, Pikasa, Vedekinda, Mejerholjda, Ajzenštajna, Joneska, Beketa, itd., koji su kao i on rođeni krajem 19. veka. Ne samo to, zaboravlja se njegov doprinos istorijskoj avangardi, konkretno ekspresionizmu i kasnije epskom, tj. političkom teatru Piskatora, kao i njegov ogroman uticaj na američku avangardu šezdesetih godina prošlog veka i postmodernizam u evro-američkom pozorištu. „Malo je generacija koje su bile izložene potpunom procenjivanju svojih pozorišnih gledišta, građenju i prihvatanju novih (pa i prividnih) stilova, kao što su bile te generacije.“<sup>4</sup>

Cetvrto, *brehtologija* se ne bavi analizom njegovog dramskog dela: njegovim do sada nepoznatim aspekti-

<sup>2</sup> Kompletan listu radova o Brehtu, vid. <http://www.Brecht-net.de>

<sup>3</sup> Predrag Bajčetić, „Paradoks o Brehtu (Brecht u beleškama)“, *Scena*, Novi Sad, br. 1–2, januar–aprili 1998, 22.

<sup>4</sup> Isto, 23.

ma ili estetskim inovacijama kojima je izmenio glumčku, rediteljsku, odnosno celokupnu teatarsku umetnost. *Brehtologija* je tumačenje koje Brehtove drame sagledava samo kao parbole: religiozne (*Sveta Jovana od Klanica*, *Dобра душа из Сећуана*), političke (Čovek je čovek, *Okrugloglavi i špicoglavlji*), egzistencijalističke i marksističke (Švejk, Majka Hrabrost, *Kavkaski krug kredom*) itd. U Brehtovim dramama, *brehtologija* ne traži realan svet promjenjen imaginacijom – ona odgoneta njegove poruke, ona dešifruje filozofske parbole.

Pa ipak, Breht je danas više nego ikada zanimljiv za razna savremena tumačenja, naročito u svetu novih teorija, poststrukturalizma, studija kulture, postkolonijalizma, postfeminizma i teorija roda, kao što će se čitalac sâm uveriti. Da parafraziramo Pitera Bruka, može se slobodno zaključiti da je Breht i dalje ključna figura našeg vremena. Sve što je ostalo za njim sadrži jedan ogroman potencijal nerastumačenih pojmoveva, estetskih uzleta i vrednosti. Na početku ovog stoleća, kada je već prošla pedesetogodišnjica smrti jednog od stvaralaca koji je snažno obeležio 20. vek, ostaje mnoštvo otvorenih pitanja da li su neki od pojmoveva još od koristi da bi se analizirale ne samo inscenacije Brehtovih komada već i savremenih predstava uopšte. Ovde je potrebno podsetiti da Breht nijedan svoj koncept nije vezao čvrstrom definicijom nego mu je neprestano nametao nove funkcije, posmatrajući ga naizmenično sa stanovišta autora, reditelja, glumca, ali i gledaoca i kritičara. Međutim, ako danas hoćemo da steknemo sliku o Brehtu, o kojem se, kako tvrdi Leman, kako vreme prolazi sudi sa sve više skepse, potrebno je da usvojimo dve perspektive koje međusobno komuniciraju. Jedna od njih otvara se novim čitanjem pojma epskog pozorišta. A druga, kad Brehtove teorije sagledavamo u svetlosti razvoja savremenog pozorišta posle Brehta. To pozorište stvorilo je više oblika koji se mogu nazvati *postbrehtovskim*, iako se u njima Brehtovo nasleđe ne javlja u svojoj celovitosti nego, u neku ruku, razloženo na svoje pojedinačne delove. Kao da je novija istorija pozorišta prigrila Brehtovu tezu o materijalnoj vrednosti i pre-radila Brehtove ideje na onaj način kako je to on sâm dvadesetih godina predlagao u vezi s klasicima. Kako

tvrdi Leman, njegovo delo je „kao automobil koji je duго bio u upotrebi i koji se sad procenjuje s obzirom na svoju materijalnu vrednost“. Delovi Brehtove teorije i prakse otimaju se u novom pozorištu od izvornih konteksta, dobijaju novi smisao i koriste se u nove svrhe, kao što je Breht voleo da radi s klasicima.

II

Uzmimo, na primer, Brehtov pojam *naivnog*. Poslednjih meseci svog života on je često upotrebljavao reč *naivan*, i to nešto drukčije i konkretnije formulisano nego na probama Berliner ansambla, gde je tu reč povremeno upotrebljavao. Uloga pojma *naivnog* u umetničkom delu mu se, pred kraj života, učinila veoma značajnom. Smatrao je da bez *naivnosti* nema velike umetnosti, definišući *naivno* kao najkonkretniju estetsku kategoriju. U svom eseju *Ka dijalektičkom teatru* (1948–1956), Breht je napisao da je njegovo celokupno dramsko stvaralaštvo bilo *naivno*, tvrdeći da njegove drame i nisu imale nijedan drugi cilj osim da ispričaju zanimljivu i nezaboravnu priču. Kao da je sa svakom novom predstavom njegovo pozorište nastojalo da krene iz početka: da otkrije nov način glume, mizanscen, upotrebu scenografije, odnosno celokupnu teatarsku estetiku koja bi bila potpuno nova za tu predstavu. Dok većina pozorišnih trupa ili stvaralaca započinje rad na predstavi nekim filozofskim stavom, stilom ili porukom – dakle, svim onim što je suprotno od naivnog – u Berliner ansamblu te su se stvari razvijale postepeno, dok bi predstava pričala priču radi uživanja publike. A način na koji je priča bila ispričana bio je takođe naivan. U Ansamblu namerno nisu razvijali ono što Breht naziva „prefirjenim trikovima“ kako bi ubedili publiku da se pravi dogadaji odvijaju pred njima na sceni. Poput dobrih komičara koji nastoje da privuku pažnju, glumci su ulazili u neku vrstu naivnog saveza sa publikom, stavljajući joj do znanja da su se pripremali baš za tu predstavu koju prikazuju, bez namere da svoje mišljenje o njoj zadrže samo za sebe. Ako bi to pomoglo priči, oni bi je prekidali da bi je objasnili, kao što to čine svi dobri priovedači.

Nažalost, Brehtu nije bilo ostalo mnogo vremena da ovu postavku teorijski više razvije. Uspeo je samo da

navede nekoliko primera, i to uglavnom na probama, kao recimo da je naivno predstavljanje celokupnog stanovništva Ruana pomoću grupice od sedmoro glumaca na sceni, u sudenju Jovanki Orleanki. „Naivno je nastupanje jednog lika kada se može reći: baš sada dolazi taj i taj. Ili baš sada će se dogoditi to i to....”<sup>5</sup> Pa ipak, ako se pažljivije razmotri njegov rad, uočava se da je Breht od početka insistirao da svi politički komadi počivaju na naivnom izvođenju, kao što se to nekada radilo u agit-prop komadima, u vreme sovjetske revolucije. Pojam naivnog Breht je takođe isticao u vezi sa Brojgelovim slikama istorijskih zbivanja, naročito u njegovoj slici *Ikarov pad*, ili u filmovima Čarlija Čaplina. Suprotnost takvom predstavljanju je naturalizam. Prema sećanju njegovog učenika Vekverta, Breht je, na čudenje svojih slušalaca, pronalazio naivne crte čak i u Hegelovim analitičkim opisivanjima (ali ne i spekulativnim). Kao klasičan primer naivnog opisivanja u političkoj literaturi Breht je pomenuo Lenjinove savete za penjanje uz brda.<sup>6</sup> Takođe, u svom eseju *Ulični prizor*, Breht je pokušao da objasni pojam naivnog u svom pozorištu, ukazujući na njegovo poreklo u svakodnevnim uličnim prizorima.

Ako obratimo pažnju na istoriju, primetićemo da je pojam naivnog mnogo pre Brehta nestao iz pozorišta i estetike. Izgleda da je pitanje »Šta je naivno?«, bilo suviše naivno za estetiku. Osim u slučaju Šilera, koji je sa žaljenjem konstatovao da više nije sposoban da bude „naivan“ pesnik, već samo sentimentalnan. Šiler je smatrao da naivni pesnik prirodu ili stvarnost doživljjava direktno, da svoje iskustvo neposredno prenosi na publiku i na taj način ispunjava njihovu potrebu za zabavom, strahom, sažaljenjem, suzama i smehom. Za razliku od naivnog pesnika, sentimentalni pesnik poseže za refleksijom prirode, iskrivljenom razumom i pravilima, i ništa mu drugo ne preostaje osim da svojoj publici

ponudi razmišljanja i spekulacije (što je i razlog njegove sentimentalnosti). Ovde treba naglasiti da se Brehtovo shvatanje *naivnog* prilično razlikovalo od Šilerovog koncepta *naivnog*. Brehtova naivna preciznost suprotna je ideološkoj, istovremeno empatijsko-emocionalnoj i cerebralno-konstruktivisanoj poetici Šilera, s kojim se praktično stalno razračunavao (od *Svete Jovane od Klanica* do *Malog organona*). Na određeni način može se reći da je *naivnost* naličje Brehtovog pozorišnog racionalizma, pa stoga slobodno možemo njegovu poetiku nazvati *naivni plebejski realizam*, preuzimajući ovaj pojam od Darka Suvinha.<sup>7</sup>

Brehtova *naivnost* trebalo je da se na kraju dijalektičkog saznanjnog procesa razvije na višem stepenu, odnosno da se neprestano prilagodava modernom senzibilitetu. Ta vrsta senzibiliteta, prema Brehtu, podrazumevala je spoznaju kao neku vrstu čulnog uživanja, koja bi po svom intenzitetu, ali i stepenu dostojanstva, odgovarala osnovnim uživanjima u jelu (*Galileo*) ili čak erosu (*Baal*, *Opera za tri groša*, *Dobra duša iz Secuana*). Razum postaje još razumniji ako se pojavi u naivnim, ali konkretnim ljudskim težnjama. A naivne, konkretnе težnje ljudi postaju još naivnije kroz razum. Stoga, smatrao je Breht, ako pozorište nove (naučne) ere hoće da pruži uživanje, ne postoji drugi način osim da se razvije posebna *nauka uživanja* na takav način da nauka, pa čak i svakodnevno saznanje, postanu sami po sebi uživanje. Naivnost, koja je kod Brehta postala sinonim za ovu sintezu, jedan je od najpouzdanijih načina preko kojih umetnost može da postigne, kroz racionalno predstavljanje realnosti, ostvarenje razuma u čovekovom uživanju. To, dakle, nije samo „izokretanje“ Šilera na glavu nego je u značajnim ostvarenjima i oblikovanju nove tradicije naivnosti koja odgovara drugačijoj stvarnosti, novom čoveku, kojeg postulira kao ponovno harmoničnog, dakle sposobnog da obnovi integraciju

5 Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brehta*, Svjetlost, Sarajevo 1976, 317.

6 Isto.

7 Darko Suvin, „Praksa i teorija Brechta“, u: Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (drugo izdanje), izbor i prevod Darko Suvin, Nolit, Beograd 1979, 10–13.



Bertolt Brecht u Njujorku, verovatno 1946.

osećanja i misli, neposrednu čulnost i refleksivno spoznavanje. Brehtova estetika je izrasla iz Marks-a i njegove teorije otuđenja, kao jasna analogija i suprotnost Šile-rovoj „zaokupljenosti“ Kantovim horizontom, omogućavajući savremenom čoveku spoznavanje kroz čulno uživanje.

Brehtovo pozorište, od čina pisanja pa do prodaje ulaznica, u stvari, dijalektička je mera preuzeta da se

dode do te naivnosti. Sam Breht je u svom eseju *Nivo i apetit* napisao da bi svi koji rade u teatru trebalo da budu mnogo oduševljeniji svojim radom u njemu. Dakle, piše on, ništa nije odvratnije, odnosno opasnije po umetnost, od natmurenosti. Za rad u pozorištu to je trebalo da znači: zbivanja na pozornici treba tačno razumeti u svoj njihovoj protivrečnosti koja igranjem i režijom može isto tako jasno da bude izražena. Ono što bi se u tom slučaju dobilo bilo bi jasno, svetlo, veselo pozorište, a ne pozornica neke jasno izražene doktrine. Naprotiv, sve treba pretvoriti u neku vrstu igre, radosti koja će se kasnije preneti i na publiku. *Naivnost plus apetit* prepostavke su za bilo koju vrstu umetnosti. To se kod Brehta ogleda i u njegovom odnosu prema tradiciji, gde značajno mesto zauzima neliterarna, ne-slужбена, tzv. popularno-zabavna ili niska tradicija *urbanizovanog* čoveka, a primeri su detektivski romani, kriminalistički filmovi, muzikl, ali i sport.

Kritikujući savremeni teatar, koji je gubio kontakt s publikom, Breht ga je okarakterisao kao potpunu besmislicu. „Teatar danas nema kontakta s publikom zato što on ne zna šta od njega publika traži.“<sup>8</sup> Ono što je teatar nekada mogao da učini, danas više ne može, a kad bi i mogao, ljudi to više ne bi hteli. Uprkos tome, pozorište i dalje nastavlja s istim modelom predstavljanja koji, umesto da privuče publiku, sve više je odbija od sebe. Publika bi u takvom teatru odmah videla da „tu nigde nema zabave. Tu ne duva nikakav vetar ni u kakva jedra. Tu nema dobrog sporta“<sup>9</sup>. Za razliku od publike u pozorištu, publika u sportskim dvoranama tačno zna šta treba da očekuje. Ona tačno može da predviđi šta će se desi, i to se i desi kada dobro pripremljeni sportisti, „s najfinijim osećanjem dužnosti na sebi najugodniji način razvijaju svoje posebne snage, no tako da se mora pomisliti kako to uglavnom rade radi vlastite zabave“<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> B. Breht, „Više dobrog sporta!“, u: Bertolt Brecht, *nav. delo.*, 1979, 45.

<sup>9</sup> Isto, 46.

<sup>10</sup> Isto, 45.



Bertolt Brecht ispred motela negde u Novom Meksiku ili Arizoni, decembar 1946.

Naravno, u pozorištu, kao i u svakoj sportskoj igri, trebalo bi da postoji prostor za improvizaciju, ali kada je igra zasnovana na pravilima, što su pravila stroža, igra postaje još više igra. Ipak, nasuprot sportisti, umetnik sam izmišlja pravila za sebe, improvizujući, a bez pravila on, dakle, nije manje slobodan nego kad improvizuje sopstveni sistem pravila. Glumac bi trebalo da unese više „sportskog duha” u svoju igru, jer „nijedan čovek koga njegov posao ne zabavlja ne može očekivati da će to bilo koga drugoga zabavljati”<sup>11</sup>. Ali, pored zabave, to znači da bi glumac trebalo da se pridržava strogih pravila i ne bi smeо da se napreže, jer će njegov napor biti zamoran za publiku. Ovde se Breht nadovezuje na Didroov koncept realizma i svojevrsne proračunatosti u

glumi. Kao i Didro, Breht je od svojih glumaca zahtevao da „liju suze iz mozga”. Poput Didroa, on je želeo dramu koja bi mogla da pruži *homme moyen sensible* uvid u ljudske odnose i relacije koje postoje iza tih odnosa. Istovremeno, kao i Didroa, Brehta je zanimalo kako se umetnost odnosi prema novim konceptima prirode, društva, čoveka, estetike. (Konačno, Breht je želeo da osnuje tzv. Udruženje Didro radi proučavanja pozorišta i filma i s tom idejom napravio je koncept koji je nameravao da pošalje Piskatoru, Žanu Renoaru i Ajzenštajnu, 1937. godine.)

Slično Didrou, Breht je bio sklon da misli o sebi kao „filozofu u pozorištu”, i taj pogled koji možemo nazvati didroovski pogled „odozgo”, predstavlja Brehtov inte-

lektualni, racionalistički pogled na svet, nasuprot kome stoji anarhični, humorni, „švejkovski” pogled „odozdo”. Breht je upravo u malim, sociopolitičkim, stešnjenim i estetski prezrenim, ali vitalnim oblicima, kao što su farsa, kabare, vodvilj, mjuzikl, pronalazio elemente ne samo švejkovskog anarhizma već i didroovskog iluminizma i jednako insistirao na tim modelima kao modelima za obnovu pozorišta. Kada je 1946. godine prisustvovao izvođenju mjuzikla *Put oko sveta*, u režiji Orsona Velsa, oduševljeno mu je prišao posle predstave i uskliknuo: „Ovo je nešto najbolje što sam gledao u američkom pozorištu. Ovako bi pozorište trebalo da izgleda!”<sup>12</sup> U Velsovoj režiji predstava se sastojala od akrobatskih i madioničarskih tačaka, plesnih i pevačkih numera, vodviljskih skečeva, kombinovanih sa scenskim efektima i filmskim projekcijama, a glumci ne samo što su pevali i igrali već su često prekidali dramsku iluziju i direktno se obraćali publici raznim pitanjima ili govorili o sebi i svojim likovima u trećem licu. Promene šminke, kostima i dekora odvijale su se pred očima gledalaca, a muzika Kola Portera je bila napisana u duhu popularnih balada iz tog vremena. Breht je u predstavi prepoznao elemente epskog načina glumie, jer, prema njemu, glumci nisu igrali uloge već su ih predstavljali, a u načinu predstavljanja vočio je elemente montažnih sekvenci. Uprkos tome što je pomno pratio sve što se događa na Brodveju, Breht je dosta kritikovao ove oblike kao čisto zabavljачke, dok je kod Velsa naišao na viši stepen zabavljачkog pozorišta, koji kroz stilizaciju u vidu popularnih oblika dostiže stepen ozbiljne umetnosti.

Kod Brehta je, takođe, postojala imanentna ljubav prema detektivskim romanima: u njima je on prepoznao ljude od akcije i događaje s oplipljivim posledicama. Na primer, u svom dnevniku od 6. jula 1921. Breht je zapisao: „Odlazim često u bioskop, naročito gledam de-

tektivske filmove...” Kasnije, kad god bi odlazio u bioskop, naročito tokom svojih boravaka u Njujorku, odlazio je u 42. ulicu i gledao sve gangsterske filme sa Džejmsom Kegnijem (James Cagney) u glavnoj ulozi, i to je nazivao svojim socijalnim studijama. Konačno, njegov *Zadrživi uspon Artura Uia* napisan je 1941. godine za američko tržiste pod uticajem američke popularne kulture. U podnaslovu je pisalo „Gangsterski komad kakav poznajemo”. Ceo komad može se uopšte definisati kao neka vrsta fuzije između elizabetanskog pozorišta i klasičnih crno-belih filmova američke holivudske produkcije. Kasnije je detaljno proučavanje ovakvih filmova dovelo do stvaranja specifičnog načina glume u Berliner ansamblu: brzi pokreti, naglašena gestikulacija, izgovaranje replika u stakato ritmu, česte promene mizanscena i svetla, masovne scene itd.

Dakle, Brehtova *naivnost* više nije neizdiferencirana, prvobitna, srednjovekovna, koju je negirao Šiler, već racionalistička ontologija Didroa i korektiv bogate i diferencirane narodske ili plebejske tradicije. To je zajednički naziv za pogled *odozdo* razvlašćenih i marginalizovanih, ali i pogled *odozgo* intelektualaca i filozofa, na zbivanja među ljudima (Darko Suvin). To znači demistifikaciju službenog, vladajućeg pogleda, srodnog kritičkom i humorističnom. To je tradicija parodije, travestije i komedije koja je započela s Aristofanom, a nastavila se preko Makijavelija, Bena Džonsona, Rablea, Servantesa, Gogolja, pa sve do Brehta. Prema Oktaviju Pasu, humor je veliki pronalazak modernog duha. Humor, dakle, za Brehta nije smeđ, šala, satira, već jedna posebna vrsta komičnog, za koju Pas kaže da sve što dodirne „čini dvosmislenim”. Dvosmislenost i protivrečnost savremenog čoveka određuje celokupnu metodologiju i poetiku Brehta. Pod njegovim pogledom kao začudno niski razotkrivaju se predstavnici, odnosno znakovi i ideali više klase, od Meki Noža i Tigra Brauna

<sup>12</sup> Prema očevicima, Breht je rekao sledeće: „This is the greatest thing I have seen in American theatre. This is wonderful. This is what the theatre should be.” Brehtovo oduševljenje je bilo toliko da je poželeo da Vels režира njegovog *Galileja*, ali je ta zamisao kasnije propala, najviše zbog finansijskih problema. Vid. James K. Lyon, *Breht in America*.

u *Operi za tri groša*, preko gangsterskog ili vagnerovskog diktatora u *Arturu Uju* i Azdaka u *Kavkaskom krugu kredom*, do Pape u *Galileju* ili bogova u *Dobroj duši iz Sečuana*. Međutim, ni plebejski likovi nisu idealizovani, naprotiv: pogledajmo samo Majku Hrabrost, ili Galileja, ili asocijalnog Baala, ili egoistu Facera, koji je za Brehta bio kao Faust za Getea, jer mu se celog života vraćao (Facer započinje kao tragički heroj, a na kraju se pretvara u prestupnika).

I tako bi, kako sam Breht kaže, u pozorištu trebalo da se združe tradicija narodnog humora i realizma u predstavljanju. U interesu je publike, i to publike regrutovane iz širokih masa, da u dramskoj literaturi dobije verodostojne slike života, i kao takve one treba da budu smešne i razumljive, dakle *naivne*. *Naivan* znači biti razumljiv širokoj publici preuzimanjem i obogaćivanjem njihovog načina izraza – zauzimanjem i učvršćivanjem njihovog stava – povezivanjem sa narodskim tradicijama i njihovim prenošenjem dalje. Dakle, Brehtova „utopij-ska slika teatra“ je slika teatra koji bi trebalo ne samo da zabavi već i da pouči i oduševi mase, ali koja bi istovremeno trebalo da služi istini, čovečnosti i lepoti.

Šta bi moglo biti to najnovije karakteristično za Brehta? Osim društvenih i prirodnih nauka (ne treba zaboraviti da je Breht pozorišnu karijeru, poput Bihnera, počeo kao student medicine u Ausburgu), to je i naivnost, sport, travestija, efekat otuđenja i zabavljачki oblici u svim umetnostima, dakle sve to integrisano kao svesni *stilski princip modernosti*, nasuprot retrogradnom naturalističkom, površinskom detalju ili eksprešionističkoj nejasnoći i onome što je, prema Brehtu, bilo najakutnije: komercijalnoj korupciji pozorišta, što i dalje opstaje kao model u pozorištu, uprkos njegovim naprima. Tek kada Brehta budu precizno rastumačili, pre svega, sami pozorišni umetnici, a potom i publika, biće moguća radikalna reforma pozorišta za kakvu se Breht i zalagao.

Rolan Bart  
*Theatre Populaire*,  
1955.

# BREHTOVSKA REVOLUCIJA

Već dvadeset četiri veka pozorište je u Evropi aristotelovsko: i danas, 1955. godine, svaki put kada idemo u pozorište, bilo da bismo gledali Šekspira ili Monterlana, Rasina ili Rusena, Mariju Kazares ili Pjera Frenea, kakvi god da su naši ukusi i kojoj god partiji da pripadamo, odlučujemo o zadovoljstvu i dosadi, dobru i zlu, u odnosu na jedan drevni moral čiji je princip sledeći: što je publika više ganuta, to se više poistovećuje s junakom, što scena bolje podražava radnju, to glumac bolje inkarnira svoj lik, to je pozorište bliže čaroliji, a tim je bolja predstava.<sup>1</sup>

Međutim, pojavljuje se jedan čovek čije delo i misao radikalno osporavaju ovu do te mere staru umetnost da smo imali najbolje razloge na svetu da verujemo da je «prirodna»; koji nam, bez obzira na svekoliku tradiciju, kaže da publika treba samo polovično da učestvuje u predstavi kako bi razumela, a ne trpela ono što je pokazano; da glumac mora da pomogne u radjanju ove svesti tako što će razotkriti, a ne i otelotvoriti, svoju ulogu; da gledalac nikad ne treba u potpunosti da se poistoveti s junakom, kako bi ostao slobodan da sudi o uzrocima, a potom i o rešenjima svoje patnje; da radnju ne treba imitirati već ispričati; da pozorište mora da prestane da bude magično kako bi postalo kritičko, što će za njega biti najbolji način da postane srdačno.

<sup>1</sup> Uvodni članak u: *Theatre Populaire*, br. 11, januar–februar 1995, posvećenom Brehtu.

E pa, u onoj meri u kojoj Brehtova pozorišna revolucija dovodi u pitanje naše navike, naše ukuse, naše reflekse, same «zakone» pozorišta sa kojim živimo, treba da se odrekнемo čutanja i ironije, i da se suočimo sa Brehtom. Naš časopis je prečesto negodovao protiv osrednjosti ili trivijalnosti trenutnog pozorišta, isticao retkost njegovih pobuna i sklerozu njegovih tehnika, da bi i dalje odugovlačio s ispitivanjem jednog dramaturga našeg vremena koji ne samo da nam nudi jedno delo već i jedan snažan, koherentan, stabilan sistem, koji je možda teško sprovesti u delo, ali koji bar poseduje neospornu i spasonosnu vrlinu «skandala» i čudenja.

Kakav god da nam je krajnji sud o Brehtu, moramo bar istaći usaglašenost njegove misli sa velikim naprednim temama naše epohe – *da su ljudska zla u rukama samih ljudi*, dakle: da je svetom moguće upravljati; da umetnost može i mora da se umeša u istoriju; da danas mora da preuzima iste zadatke kao i nauka s kojom je solidarna; da nam je odsad potrebna umetnost objašnjenja, a ne samo umetnost ekspresije; da pozorište mora odlučno da potpomogne istoriju tako što će razotkriti njen proces; da su i same tehnike scene angažovane i da, na kraju, ne postoji «esencija» večne umetnosti, već da svako društvo mora da izmisli umetnost koja će se na najbolji način roditi iz sopstvenog oslobođanja.

Naravno, Brehtove ideje postavljaju i izazivaju otpore, naročito u zemlji kakva je Francuska, koja trenutno predstavlja istorijski kompleks bitno različit od Istočne Nemačke. Broj koji *Theatre Populaire* posvećuje Brehtu ne tvrdi da će razrešiti ove probleme ili da će savladati ove otpore. Naš jedini cilj, za trenutak, jeste da pomognemo razumevanju Brehta.

Otvaramo jedan dosije, daleko smo od toga da ga smatramo zatvorenim. Bili bismo čak *jako zadovoljni kad bi čitaoci Theatre Populaire hteli da doprinesu svojim svedočenjima*. To bi u našim očima nadoknadilo neznanje ili indiferentnost prevelikog broja intelektualaca i pozorišnih ljudi, *u odnosu na onog koga smatramo, u svakom slučaju, „izuzetno bitnim savremenikom“*.



Rolan Bart  
*Arguments,*  
1956.

# ZADACI BREHTOVSKE KRITIKE



Bertolt Brecht  
i Erik Bentli, Círih, 1948.

Nećemo previše rizikovati ako kažemo da će Brehtovo delo bivati sve značajnije; ne samo zato što je to veliko delo već i zato što je to delo za primer: sija, bar danas, izuzetnom svetlošću između dve pustinje – pustinje savremenog pozorišta, gde, izuzev Brehta, nema velikih imena koja bi se mogla navesti; pustinje revolucionarne umetnosti, sterilne od pojave ždanovskog čorsokaka. Ko god bude hteo da razmišlja o pozorištu i o revoluciji, neizbežno će se susresti sa Brehtom. Sám Breht je tako hteo: njegovo delo se svim svojim snagama suprotstavlja reakcionarnom mitu o nesvesnom geniju; ono poseduje veličinu koja više priliči našem vremenu, veličinu odgovornosti; to je delo koje je u poziciji «saučesništva» sa svetom, sa našim svetom: poznavanje Brehta, razmišljanje o Brehtu, jednom reči brehtovska kritika se po definiciji vezuje za problematiku našeg vremena. Treba neumorno ponavljati ovu istinu: poznavanje Brehta nema isti značaj kao poznavanje Šekspira ili Gogolja; zato što je Breht napisao svoje pozorište konkretno za nas, a ne za večnost. Brehtovska kritika je, dakle, u potpunosti kritika gledaoca, čitaoca, potrošača, a ne tumača: to je kritika čoveka koga se to tiče. I kad bih i sám morao da napišem kritiku čiju sam skicu ovde napravio, ne bih zaboravio da sugerisem, uz rizik da budem indiskretan, šta me je kod ovog dela dirmulo i šta je pomoglo, meni, lično, kao konkretnom čoveku. Ali, da bih se ograničio na ono najbitnije u programu breh-

tovske kritike, ponudiću samo nivoe analize na kojima bi ova kritika mogla suksesivno da se zasniva.

**1) Sociologija.** U principu, još nemamo zadovoljavajuća istraživačka sredstva da bismo mogli da definišemo pozorišne publike. Uostalom, bar u Francuskoj, Breht još nije izašao iz eksperimentalnih pozorišta (izuzev Majke *Hrabrosti* u TNP-u<sup>1</sup>, čiji slučaj nije previše instruktivan zbog pogrešnog tumačenja od strane režije). Dakle, za momenat možemo da analiziramo samo reakcije u štampi.

Tim povodom trebalo bi razlikovati četiri tipa reakcija. Ekstremna desnica u potpunosti diskredituje Brehtovo delo zbog njegovog političkog obeležja: Brehtovo pozorište je osrednje pozorište, jer je to komunističko pozorište. Desnica (lukavija desnica, ona koja uključuje čak i «modernističku» buržoaziju lista *Ekspres*) izložila je Brehta tradicionalnoj operaciji političkog usitnjavanja: čovek se odvaja od svog dela i prepusta se politici (tako što se suksesivno i kontradiktorno podvlači njegova nezavisnost i servilnost u odnosu na partiju), a delo se vrbuje pod zastavu večnog pozorišta: Brehtovo delo je, kažu, veliko uprkos njemu, protiv njega.

Levica, isprva humanistički prihvata Brehta: Breht bi bio jedna od neizmernih kreativnih savesni vezanih za humanističko unapređenje čoveka, kao što su to mogli biti Romen Rolan ili Barbis. Ovo simpatično viđenje nažalost prikriva jednu antiintelektualističku predrasudu, rasprostranjenu u odredenim sredinama ekstremne levice: da bi se bolje «humanizovao» Breht, diskredituje se ili bar potcenjuje teorijski deo njegovog dela: to delo je veliko, uprkos Brehtovim sistemskim pogledima na epsko pozorište, glumca, distancijaciju itd.: tako se dotičemo jedne od glavnih kulturnih teorema sitne buržoazije, romantičnog kontrasta izmedju srca i razuma, intuicije i refleksije, neizrecivog i racionalnog, kontrasta koji, u krajnjem, prikriva magičnu konцепцију umetnosti. Najzad, komunistička strana

(bar u Francuskoj) izrazila je suzdržanost u odnosu na Brehtovo pozorište: uglavnom u odnosu na Brehtovo suprotstavljanje pozitivnom junaku, epskoj zamisli pozorišta i u odnosu na «formalističku» orijentaciju Brehtove dramaturgije. Izuzev osporavanja Rože Vajana, zasnovanog na odbrani francuske tragedije kao dijalektičke umetnosti krize, ove kritike proizlaze iz ždanovističkog shvatanja umetnosti.

Citiram ovde jedan dosije napamet, trebalo bi ga ponovo detaljno pogledati. Uostalom, nije reč o opovrgavanju Brehtovih kritika, već o tome da se približimo Breту kroz načine koje naše društvo spontano koristi da ga «svari». Breht razotkriva onoga ko o njemu govori i, naravno, ovo razotkrivanje izuzetno interesuje Brehta.

**2) Ideologija.** Da li «varenju» Brehtovog dela treba suprotstaviti kanonsku istinu o Breту? Na određeni način i u odredenim granicama, da. U Brehtovom pozorištu postoji jedan precizan, koherentan, konzistentan, izuzetno organizovan ideološki sadržaj koji se opire deformacijama koje ga zloupotrebljavaju. Taj sadržaj treba opisati.

Za tako nešto raspolažemo sa dve vrste tekstova: najpre, teorijskim tekstovima visoke inteligenčije (nije nimalo nevažno sresti jednog intelligentnog pozorišnog čoveka), velike ideološke lucidnosti, i bilo bi detinjasto potcenjivati ih, pod izgovorom da su samo intelektualna dopuna uglavnom kreativom delu. Svakako, Brehtovo pozorište je pisano da bi bilo igrano. Ali, pre nego što ga igramo ili gledamo kako ga igraju, nije zabranjeno razumeti ga: ova inteligencija je organski vezana za svoju sastavnu funkciju – transformisati publiku u trenutku dok se ona zabavlja. Kod jednog marksista kakav je Breht ne treba potcenjivati ili deformisati odnose između teorije i prakse. Razdvojiti Brehtovo pozorište od njegovih teorijskih osnova bilo bi isto toliko pogrešno koliko i kada bismo pokušavali da razumemo ono što je Marks uradio a

<sup>1</sup> Parisko nacionalno pozorište (Theatre National de Paris)

nismo pročitali *Komunistički manifest*, ili kada bismo pokušavali da razumemo Lenjinovu politiku a nismo pročitali *Državu i Revoluciju*. Ne postoji državna odluka niti natprirodna intervencija koja bi mogla da osloboди pozorište od *neophodnosti* teorijske refleksije. Nasuprot sklonosti čitave jedne kritike, treba isticati kapitalnu važnost Brehtovih sistematskih pisanja: nećemo smanjiti kreativnu vrednost ovog pozorišta ako ga budemo razmatrali kao promišljeno pozorište.

Uostalom, samo delo nam nudi glavne elemente brehtovske ideologije. Ja ovde mogu da naznačim samo osnovne: istorijsku a ne «prirodnu» osobenost ljudskih nesreća; *duhovnu zarazu ekonomске alijenacije, čja je krajnja posledica da one koje ugnjetava učini slepim za uzroke njihovog ravnstva*; statut priro-

de koji je moguće ispraviti, svet kojim se može upravljati; sredstva koja neophodno odgovaraju situacijama (na primer, u rđavom društvu pravdu može ponovo da uspostavi samo sudija prevarant); transformaciju starih psiholoških «konfliktova» u istorijske kontradikcije, koje su kao takve potčinjene korektivnoj moći ljudi.

Ovde bi trebalo precizirati da su te istine uvek date samo kao ishodi konkretnih situacija, i te situacije su beskrajno podložne oblikovanju. Nasuprot predrasudama desnice, Brehtovo pozorište nije pozorište sa tezom, to nije pozorište propagande. Ono što Breht preuzima od marksizma nisu reči kojima se uspostavlja red, ni način iznošenja argumenata, već generalni metod objašnjavanja. Sledi da u Brehtovom pozorištu marksistički elementi deluju kao da su stalno nanovo stvarani. Na kraju, Brehtova veličina, kao i njegova usamljenost, jesu u tome što on stalno nanovo izmišlja marksizam. Kod Brehta bi ideološka tematika mogla jako tačno da se definira kao dinamika događaja koja spaja utvrđivanje činjenica i njihovo objašnjavanje, etiku i politiku: u skladu sa dubokim marksističkim učenjem, svaka tematika je u isto vreme izraz volje – bivstvovanja ljudi i bivstvovanja stvari, ona u isti mah osporava (zato što razotkriva) i miri (zato što objašnjava).

3) **Semiologija.** Semiologija je proučavanje znakova i značenja. Ne želim ovde da ulazim u raspravu o ovoj nauci, koju je pre četrdesetak godina uspostavio lingvista *Sosir* i za koju se uglavnom sumnja da je formalistička. Ne dopuštajući da nas zaplaše reči, vredno bi priznati da brehtovska dramaturgija, Episierungova teorija o distancijaciji, čitavo ophodenje *Berliner ansambla* prema dekoru i kostimima, predstavljaju očit semiološki problem. Zato što čitava brehtovska dramaturgija tvrdi da dramaturgija danas ne treba da izrazi stvarno nego da ga označi. Dakle, neophodno je postojanje određene distance između označenog i njegovog označavajućeg: revolucionarna umetnost mora da prizna određenu proizvoljnost znakova, mora imati u vidu određeni «formalizam», u tom smislu što mora da se odnosi prema formi u skladu s odgovarajućim metodom, a to je semiološki metod. Celokupna Brehtova

Brecht imitira Staljina.  
Fotografisan sa suprugom Helenom Vajgl.  
Santa Monika, verovatno 1945-1946.



umetnost opire se ždanovskom nerazlikovanju ideologije i semiologije, što je dovelo do nama poznatog estetskog čorsokaka. Uostalom, možemo da razume-mo zašto je buržoaskoj i ždanovskoj kritici najnesim-patičniji ovaj vid Brehtove misli: i jedna i druga se vezuju za estetiku koja izražava ono što je u stvarnom «prirodno»: umetnost je u njihovim očima lažna *priroda*, pseudofizis. Za Brehta, naprotiv, danas, takoreći u središtu jednog istorijskog sukoba čiji je ulog ljudska dezalijenacija, umetnost mora biti antifizis. Brehtov formalizam je radikalni protest protiv buržoaskog i sit-noburžoaskog trovanja lažnom prirodom: u jednom još otudrenom društvu, umetnost mora biti kritička, mora da odagna svaku iluziju, čak i onu o *prirodi*: znak mora biti delimično proizvoljan, inače ćemo se vratiti izražajnoj umetnosti, umetnosti esencijalističke iluzije.

4) Moral. Brehtovo pozorište je moralno pozorište, odnosno pozorište koje se pita, zajedno sa gledaocem, šta treba učiniti u određenoj situaciji. Ovo bi nas vodilo prebrojavanju i opisivanju arhetipskih situacija Brehtovog pozorišta; one se svode, ja mislim, na jedinstven problem: kako biti dobar u jednom rđavom društvu? Čini mi se da je veoma bitno da se dobro istakne moralna struktura Brehtovog pozorišta: jasno nam je da je marksizam imao hitnijih zadataka od bavljenja individualnim ponašanjima; međutim, kapitalističko društvo traje, sâm komunizam se transformiše: revolu-cionarno delanje mora sve više, i to na gotovo insti-tucionalizovan način, da kohabitira sa buržoaskim i sitnoburžoaskim moralnim normama – pojavljuju se problemi ponašanja, a ne više delanja. *Brecht može ovde da ima veliku moć pročišćavanja, osvešćivanja*. Tim pre što njegov moral nema ništa od katehizma; on je uglavnom isključivo upitan. Znamo da se neki od njegovih komada završavaju doslovnim pitanjem upu-ćenim publici čija je dužnost da sama pronađe rešenje postavljenog problema. Brehtova moralna uloga je u tome da on žistro ubaci pitanje usred očeviđnosti (to je tematika pravila i izuzetka). Jer, ovde je, u suštini, posredi moral stvaranja. Brehtova invencija je taktički proces da bi se sustigla revolucionarna korekcija. To

znači da za Brehta izlaz is svakog moralnog čorsokaka zavisi od jedne tačnije analize konkretnе situacije u kojoj se nalazi subjekt: ako živo predstavimo istorijsku osobitost situacije, njenu veštačku i isključivo konfor-mističku prirodu, pojaviće se izlaz. Brehtov moral se, u suštini, zasniva na tačnom čitanju istorije, i moguć-nost oblikovanja tog morala (promeniti, kad je potrebno, *veliku upotrebu*) proizlazi iz mogućnosti oblikova-nja same istorije.

Tekstovi Rolana Barta prevedeni su iz knjige:  
Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris,  
Ed. du Seuil Tel Quel, 1964.

Prevela sa francuskog Nada Popović-Perišić

*Frederik Džejmson*

*Prologue*

*Brecht and Method, Verso: London  
and New York 2000.*

# PROLOG (BREHT I METOD)

## 1. Korisnost

Svida mi se pomisao da bi Breht bio oduševljen argumentom, ne u koristi njegove veličine, niti njegove kanoničnosti, pa čak ni neke njegove nove i neočekivane vrednosti za buduća pokolenja (a kamoli zbog njegove „postmodernosti“), nego pre u korist njegove *korisnosti* – i to ne samo zbog neke nesigurne ili samo moguće budućnosti, nego baš sada, u posthладноратовској, тржишно-retoričnoj situaciji, koja je čak i više antikomunistički nastrojena nego što je to bila u dobra stara vremena. Brehtovska lukavština: i tako je, na primer, umesto da odbacuje „kult ličnosti“ koji nije mogao a da ne izaziva gadenje u njemu, predlagao da, umesto toga, treba da slavimo osnovnu „korisnost“ Staljina (nešto što bi ne samo Trocki i Mao Cedung, nego verovatno čak i Ruzvelt, bili spremni da potvrde)<sup>1</sup>. I zaista, on je baš i želeo da ga pamte kao takvog predlažača predloga:

Er hat Vorschläge gemacht. Wir  
haben sie angenommen.  
(XIV, 191-2)  
On je davao predloge. Mi  
smo ih izvršavali.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Brehtovi originali navedeni su u tekstu po knjizi i broju stranice prema *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Aufbau/Suhrkamp, 1989-98), ur. Werner Ilchert, Jan Kopf, Werner Mittenzwey i Klaus-detlef Müller. Tako se aluzija na Staljinu nalazi u XVIII, 66.

<sup>2</sup> Gde god je to moguće, naveden je prevod na engleski, mada ja često koristim sopstvene: najčešće, a tako su navedeni i u tekstu, oni su iz *Pesme 1913-1956*, ur. John Willett i Ralph Manheim (London:Methuen, 1976), označene prosto kao „Pesme“. Tako je „Ne treba mi spomenik“ na str. 218. Druge reference: *Brecht o pozorištu*, ur. i prev. John Willett (New York: Hill & Wang, 1957), označeno prosto sa Willett. (Prim. autora)

S druge strane, karakteristično je za brehtovsku dijalektiku da takvi predlozi nikada ne ostaju potpuno nedvosmisleni. Tako, na primer, baš ovaj argument, koji je upotrebio arhitekta *Me-tija* (*Knjige puteva koji skreću*), „modernista“, u odbranu Korbizijeove estetike lepote i korisnosti, navlači gnušanje i odbacivanje njegovih radnika:

Gerade so gut konntest du einem Kuli, der beim Kahnschleppen mit Lederpeitschen gepeitscht wird, Stühle anbieten, deren Sitze aus Lederriemen geflochten sind. Vielleicht ist wirklich schön, was nützlich ist. Aber dann sind unsere Maschinen nicht schön, denn sie sind für uns nicht nützlich. Aber, rief Len-ti schmerzvoll, sie könnten doch nützlich sein. Ja, sagten die Arbeiter, deine Wohnungen könnten auch schön sein, aber sie sind es nicht.

(XVIII, 148)

Mogli biste isto tako ponuditi i stolice sa kožnim kaiševima robovima koji su naviknuti da ih baš takvim kaišima biju dok vuku svoje čamce. Možda je ono što je korisno uistinu i lepo. Ali, u tom slučaju naše maštine nisu nimalo lepe, pošto mi od njih svakako nemamo koristi. Ali, uzviknu Len-ti tužno, mogle bi biti korisne. Naravno, rekoše radnici, i vaše građevine bi isto tako mogle da budu lepe, ali nisu.

„Korisno“ u tom kontekstu ne bi značilo samo „didaktično“, mada, kao što sam se već i drugde zalagao, ima nekih naznaka da je „sadašnja epoha“, sa svojim novootkrivenim ukusom za svakovrsnu nečistu estetiku, postala i tolerantnija prema didaktičkim elementima i stavovima od purista visoke moderne koji su joj prethodili. A ipak, ako to znači didaktično, moramo dodati i to da Breht nikada baš i nije imao doktrinu kojoj bi učio, čak ni „marksizam“ u obliku sistema („Osnove... toga i toga“, da se podsetimo kako je to nekad bilo moderno raditi); pre čemo se, u tekstu koji sledi, truditi da pokažemo da su njegovi „predlozi“ i njegove lekcije – basne i izreke koje je on toliko voleo da ponudi – bile pre reda veličine jednog metoda nego zbirke činjenica, uverenja, prvočitnih principa i tome sličnog. A ipak je to bio podjednako i lukav „metod“, koji isto tako uspešno izbegava sve ubedljive prigovore moderne filozofije (kao u Gadamerovom delu *Istina i metod* protiv reifikacija

metodološkog kao takvog. Ipak, kako čemo kasnije pokušavati da razjasnimo ove paradokse, možda se u ovom uvodnom trenutku možemo vratiti toj brehtovskoj korisnosti koja je, mada u nju svakako spada i učeњe nekoga nečemu, nešto ipak malo fundamentalnije od obične didaktičnosti (bilo u umetnosti, bilo u nečem drugom).

Setimo se, bar, da za Brehta nauka – a u Nemačkoj je *Wissenschaft* (znanje) takođe i nešto malo više od specijalizovane „nauke“ na francuskom i engleskom – nauka i znanje nisu ozbiljne i dosadne dužnosti nego, pre svega, izvori zadovoljstva: čak i o epistemološkim i teorijskim dimenzijama „nauke“ treba razmišljati u smislu *Popularne mehanike* i fizičke zabave kombinovanja stojaka i učenja kako se koristi nov i neobičan alat. Ali, možda su samo nenaučnici u naše vreme ti koji o nauci razmišljaju na reifikacioni način: zaista, trenutno proučavanje nauke izgleda da se vratilo na stanovište da je istorija naučnih „ideja“ nešto što je bliže istoriji laboratorijskih institucija i instalacija, i materijalnih operacija i društvenih odnosa koje oni prepostavljaju, transkribovanja fizičkih modifikacija i premetanja njihovih skraćenih opisa da vidimo da li se pomoću toga mogu zamisliti i neke nove. Veliki deo moderne (ili poslekantovske) filozofije se svakako na jedan ili drugi način mučio da deepistemologizuje sam koncept nauke-znanja, da podrije njegovo statično predstavljanje i pokrene ga ili ponovo prevede u praksu iz koje je ponikao.

Breht nam nudi svet u kome je ta praksa zabavna, uključujući i sopstvenu pedagogiju kao pripadnik klase koju predstavlja – pošto je učenje ljudi praksi i samo po sebi praksa, pa time i „učestvuje“ u zadovoljstvima koje pruža svojim učenicima prakse. Pod takvim okolnostima bar dva člana poznatog Ciceronovog trojstva (dirlnuti, podučavati, oduševljavati) polako se preklapaju jedan u drugi: „podučavati“ ponovo postaje srođno sa podsticajem da „oduševljavamo“, a didaktičko polako ponovo osvaja onaj društveni ugled koji se već odavno (samo sekundarno i marginalno) pridaje društveno odobrenoj funkciji umetnosti da bude ukras života. (Što se tiče trećeg člana tog trojstva, Breht je bio na lošem glasu zato što ga problematizuje: to „dirlnuti“, izazvati emo-



Bertolt Brecht,  
Njujork, 1943. ili 1944.

cije, kontrolisati, primeniti, izraziti ili pročistiti iz sebe jaka osećanja, bilo je predmet mnogih kritičkih formulacija i kvalifikacija koje su stvorile probleme i brehtovcima podjednako kao i antibrehtovcima; mi čemo se njima pozabaviti na svoj način u daljem tekstu.)

S druge strane, ova popularno-mehanička verzija nauke i znanja biće kod Brehta neminovno moderna: i to uprkos prastarom seljaštvu koje čini pozadinu velikog dela njegovog rada i jezika, i uprkos „postmodernosti“ u koju želimo da mu poželimo dobrodošlicu i ponovo otkrijemo njegovu poruku. Ostavimo sada po strani pitanje toga da li mi ovde imamo posla sa modernostim, modernizmom ili modernizacijom; u ovom trenutku kvalifikacija modernog ima suštinski značaj za nas zato

što je tabu didaktičkog u umetnosti (a koji mi moderni, mi „zapadni“ moderni, uzimamo zdravo za gotovo) u stvari sam po sebi jedna osobina naše modernosti. Niti jedna od velikih pretkapitalističkih klasičnih civilizacija nije nikad sumnjala da njena umetnost nosi u sebi neku fundamentalnu posvećenost didaktičkom; a kao što čemo videti, ponovno otkrivanje te posvećenosti je vrlo tačno značenje onoga što bi se moglo nazvati Brehtovom kineskom dimenzijom. Ali, ako je taj didakticizam jedna istina koju moramo ponovo preuzeti od pretkapitalističkih načina proizvodnje – „raznošenje u paramparčad kontinuma istorije“ koje nas sada može ponovo povezati sa drevnom Kinom, kao što bi to možda rekao Benjamin – moramo biti na oprezu da se odbranimo od sve antikvarnosti koja joj neprekidno preti. To je, bez sumnje, zadatak Brehtovog „modernizma“ u užem, tehničkom ili industrijskom smislu: oduševljenja aeroplana i radio-aparatom, dimenzija „radnika“ koju treba dodati dimenziji „seljaka“ u bilo kakvom građištevskom estetskom udruživanju.

Tako je i sama aktivnost jedna od osobina znanja i umetnosti, dok se ta dva ponovo utapaju u korisno: „sredstvo“ koje je sastavni deo u polaganom pretvaranju korisnog u cilj po sebi – ali, ipak, ne prazan formalistički cilj, ne cilj-izgovor, ona „bilo kakva“ svrha koju prizivamo da bismo mogli da se nečim zaokupimo; ne, pre je to jedno suštinsko i hegelijansko spajanje sredstava i ciljeva na jedan takav način da aktivnost postaje vredna obavljanja sama po sebi; da se imanencija i transcendencija više ne mogu razlikovati (ili se njihova suprotnost transcendira, ako vam se tako više sviđa); ili, drugim rečima, na takav način da se pojavljuje „sama stvar“ „Die Sache selbst“<sup>3</sup>: takvo je to oslabljeno sećanje, ona reč na vrh jezika na koju nas Breht podseća i nudi nam pomoći da je rekonstruišemo, ako ne i ponovo stvorimo: „gradenje socijalizma“ je samo jedan od naziva za taj konkretan utopijski proces koji čemo se truditi, u tekstu

<sup>3</sup> Taj izraz javlja se u poglavlju V dela *Phänomenologie des Geistes*, i istorijski je ograničen na prelaznu fazu sa tradicionalnog ka modernom društvu u kojoj aktivnosti koje stvara društvena podela rada još izgleda da imaju smisla i da svoj „razlog da postoje“ nose u sebi, kao sastavni deo.

koji sledi, da blokiramo – nalik na osnivanje nekog drevnog grada, kaiševi sirove kože postavljeni tu i тамо, gomila koja tumara po još praznom mestu, koje je preobraženo iz prostora u (još zamišljeno) mesto, početak beskrajnog natezanja oko zakonika i rituala.

Ali, važno je zapamtitи da brehtovska doktrina aktivnosti – ako je ranije bila izvor energije zato što su aktivnost i praksa bile vrlo jasno na dnevnom redu – sada postaje puna hitnje i usredsredena baš zato što više nisu i zato što se čini da su silni ljudi imobilisani u institucijama i profesionalizaciji koje izgleda ne dopuštaju nikakvu revolucionarnu promenu, čak ni od one evolutivne ili reformski orijentisane vrste. Stanje mirovanja širom sveta – pod dvostrukim okolnostima tržišta i globalizacije, pretvaranja svega u robu i finansijske špekulacije – ne poprima čak ni zlobni religiozni smisao nemilosrdne *prirode*; ali svakako izgleda da je učinilo da nema mesta bilo kakvom ljudskom delovanju, i čak ga učinilo zastarelim i nepotrebnim.

Zbog toga brehtovsko shvatanje aktivnosti u današnje vreme mora ići ruku pod ruku s oživljavanjem strog prekapitalističkog osećaja za samo vreme, za promenu ili tok svih stvari: jer baš je kretanje te velike reke vremena, ili *tao*, to što će nas polako odneti nizvodno ka trenutku praksisa. Morali smo ga pretvoriti u nešto neshvatljivo i potisnuti ga, zato što smo počeli o kapitalizmu da mislimo kao o nečemu prirodnom i večnom, a i zato da bismo prikrali onu egzistencijalnu i generacijsku stvar koja je sa tim u vezi, sopstvenu smrt. Breht nas poziva da prihvatimo bol toga postajanja, tog preminuća, da bismo mogli da stignemo do svojih ljudskih mogućnosti koje će nam pružati više zadovoljstva. Nema sumnje da je to metafizički predlog u svom najmudrijem smislu: i možemo prizvati Heraklita da o tome posvedoči u jednoj tradiciji, a Mao Cedung u drugoj:

Jedna stvar uništava drugu, stvari se pojavljuju, razvijaju i bivaju uništene, i svuda je tako. Ako stvari ne uništavaju drugi,

onda one uništavaju same sebe. Zašto da ljudi umiru? Da li i aristokratija umire? To je prirodni zakon. Šume žive duže od ljudskih bića, ali čak i one traju samo nekoliko hiljada godina... Socijalizam će, takođe, biti uklonjen, ne bi valjalo da ne bude, jer onda ne bi bilo komunizma...život dijalektike je stvarno kretanje ka suprotnostima. I čovečanstvo će na kraju doživeti svoj suđnji dan...Trebalо bi stalno da stvaramo nešto novo. Inače, zašto smo ovde? Zašto želimo da imamo potomstvo? Nove stvari se moraju pronalaziti u stvarnosti, moramo sagledati stvarnost.<sup>4</sup>

A ipak se na takve metafizičke pogledе na stvar, često u nešto užem smislu, pozivalo da bi se odbacio pisac koji ih propagira. Zar nije prepravljач tolikih starih tekstova i sam preporučivao prepravljanje samo po sebi, pisanje nanovo koje na kraju mora stići i do njegovih sopstvenih knjiga (kao što se naša klasična paradigma *Berliner ansambl* polako pred našim očima pretvorila u Hajnera Milera i postmodernizam); i zar ne bi trebalo da – kao što je bio slučaj sa studentima-aktivistima koji su proučavali Godarovo delo *La Chinoise* – na kraju, nevoljno, sa tugom ali i čvrstom odlukom i en connaisance de cause, povučemo poslednju crtu kredom preko izdržljivog imena Breht, koje jedino preživljava poslepetu eliminaciju onoga što se ranije zbirno nazivalo zapadnom buržoaskom tradicijom. Ili – da kažemo to na obrnut način i u obliku koji predstavlja mnogo neposredniju i beznadežniju pretnju trenutnom projektu – zar nema nečega duboko nebrehtovskog u pokušaju da se ponovo izmisli i oživi nekakav „Breht za naše vreme“, nešto „što je još živo i što je mrtvo kod Brehta“, nekakav postmoderni Breht, ili Breht za budućnost, post-socijalistički ili čak postmarksistički Breht, Breht queer teorije ili politike identiteta, delezovski ili deridanski Breht, ili možda neki Breht tržišta i globalizacije, američki Breht masovne kulture, Breht finansija i kaptala: a zašto da ne? Sramni sloganii, koji u sebi nose potisnutu predstavu budućih pokolenja i nesvesno sanjaju o kanonu kao obliku lične besmrtnosti i čija suprotnost mora – sasvim prirodno – biti lično izumiranje.

<sup>4</sup> Chairman Mao Talks to the People, ur. Stuart Schram, (New York: Pantheon, 1974, str. 227–9).

## 2. Monadske hronologije

Želim da pokušam da objasnim zašto ne moramo biti zaluđeni starinama ili nostalgični da bismo shvatili kako je Breht i dalje životan za nas: i zaista, baš će nam ta množina stvarnog i mogućih, virtualnih „Brehtova“, pokazati kako to da uradimo. Niti je to pitanje stilova (kojim ćemo se svakako pozabaviti, ali na drugi način i na drugom mestu), niti baš tačno biografskih razdoblja, mada ćemo ići po redosledu koji je delimično biografsko-hronološki. Kanonično tumačenje Brehta doživjava brodolom na dva grebena: prvom, mnoštvu žanrova – da li je prvenstveno bio čovek pozorišta, ili je zaista bio – kao što su zapadni kritičari od Adorna novamo pokušali da insinuiraju – (samo) pesnik? A šta je sa „teorijom“ – da li je ona više od dramaturgije, i ako jeste, šta je onda? Manje ima onih koji brane njegovu beletristiku, mada bih ja lično bio spremna, za opkladu, da tu zauzmem uporište<sup>5</sup>; anegdote i parabole svakako nam otkrivaju grandiozno i prefinjeno pripovedanje. I pored toga, čovek oseća da je podjednako nepoželjno svrstavati delove Brehtovog stvaralaštva na ovaj način, pošto ma šta odnело pobedu, nešto od nje pri tome izgubimo. A, u svakom slučaju, kad rešite ovaj (možda i lažan) problem, ostaje vam još posao prečišćavanja kanona i biranja „velikih“ dela: svakako da mi ne smeta da slavimo velike drame, ali jako se razlikuju scene koje ja želim da zadržim, a one ne potpadaju uvek pod stavku „drama“. Isto, bez sumnje, važi i za poeziju i njene razne faze ili epohе; ali meni je mrsko da je sagledavam u nekom napredovanju ka nekakvoj krajnjoj kvintesenciji (mogli biste to da tvrdite za Bakauvske elegije), niti da projektujem nekakav sinhronijski i fenomenološki „svet“ ili koegzistenciju svih pesama, ranih i kasnih, u kome se izdvaja neko dublje poetsko jedinstvo.

<sup>5</sup> Čovek bi mogao, zbog naracije u romanu, da iznošenje svojih dokaza završi kod *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (XVII), ili kod kratke priče, sa „Die unwürdige Greisin“ (XVIII); postoji takođe i neobična konciznost, koja podseća na Klajsta ili Hebela, u proizvodnji anegdota, o čemu svedoči „Der Arbeitsplatz“ (XIX) ili mnoge „parabole“ u *Me-tju* (XVIII, a videti i u daljem tekstu). *Roman za tri groša* (XVI). čitri mi se, pokušava da kombinuje oba ova impulsa, na štetu onog prvog. (Prim. autora)

<sup>6</sup> Wolfgang Fritz Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci* (Berlin: Argument, 1996).

Jer Breht je moderan pre svega po svome diskontinuitetu i dubljoj rascepkanosti: iz takvog rasipanja možemo nastaviti ka nekoj vrsti jedinstva, ali samo ako prvo prodemo kroz nju. Ovo je stanovište koje je Haug branio<sup>6</sup> i posmatrao celokupan brehtovski korpus dela kao jedno ogromno jedinstvo u rasipanju, preko mnoštva generičkih diskursa i različite govorne prakse, kao Gramšijeve *Zatvorske beležnice* ili Benjaminov *Projekat Arkade* (koji su, svakako, stilski daleko više ograničeni od Brehtovih, i čiji sām „nezavršeni“ oblik nameće disperzivni metod, dok kod Brehta s vremenom na vremeima i završenih stvari).

Što se tiče biografskog, mislim da sada kada smo već odavno izašli iz kritičarskog doba „života i ljubavi“ (traženja originala iz života), a takođe i staromodne istorije književnosti, možemo biti manje zastrašeni njime, ali i više dijalektički ga upotrebljavati. U doba velike biografije bilo bi nepristojno potiskivati svoje zadovoljstvo anegdotama, kao i preokretima u nečijem životu i radu (naročito u jednom bespomoćnom dobu kakvo je naše, gde se još jednom čini da je sudbina odvojena od istorije, i baš su svetskoistorijski kontakti i izbegavanja u životima onih koji su pesnici (*Dichter*) – kod Blejka i Jejtsa, Ajzenštajna i Žida – ti koji nas moraju fascinirati i okrepljivati nas).

U Brehtovom slučaju želim da govorim o slojevima istorije, hronološkim monadama, „piramidama svetova“ (Lajbnic) – koje se ovaj put preklapaju ne u prostoru nego u vremenu, a svaka od njih ima svoj određeni i različit tip sadržaja: svaka nameće svoju posebnu vrstu prigodnosti (za ovu vrstu „prigodne poezije“ sama istorija predstavlja povod ili, bolje rečeno, višestruki niz prilika). Ortega je poželeo da je Gete imao drugačiji život, da ga je istorija šibala sa svih strana – jednog lutajućeg, vetrom i suncem išibanog, „brodolomca“

Brecht sa  
Čarlijem Čaplinom,  
Holivud,  
verovatno 1946-47.



Getea<sup>7</sup>, i tako dalje. To je baš takav život kakav je Brehtov bio, a on se podudarao, za vreme njegovog života, i sa životom samim toga veka. Ali mi nećemo time da kažemo da je taj njegov život time zanimljiv, koliko god on možda bio težak onome ko je morao da ga proživi, nego da se iz svakog od tih slojeva iskristalisalo mnoštvo radova i izraza, ili oko sebe organizovalo mnoštvo fragmenata. Baš kao što su u srednjem veku pesnici govorili o „matière“ ovoga ili onoga – „pitanju“ Bretanje, na primer, gde je centralno mesto zauzimao arturijski ciklus – tako i mi sada možemo da govorimo o raznim „matières“ brehtovskog života, koji je onda pevao o toj istoriji, ili o tome sloju istorije kao da je autobiografski, zato što je Breht živeo svoj život u toj istoriji. Reći da je Breht uvek politički razmišljao, da nikada nije imao nijednu ideju niti iskustvo koje nije odmah prošlo

kroz filter političkog, znači reći nešto slično tome: drugim rečima, istorija je bila njegov privatni život, a sada moramo izdvojiti neke od njegovih trenutaka i raspoloženja.

Ali, istorija nas uvek na nemoguć način suočava i sa svojom predistorijom, a biografija sa periodom mladosti: u Brehtovom slučaju, sa problemom *Baala*. On lično nikada nije bio tako tvrdokorno marksistički nastrojen kao u kasnijem dobu života kada je pokušavao da priptomi i rastumači početke svog rada kao izraz antidruštvenog ili, bolje, asocijalnog *der böse Baal der asoziale*; što je, svakako, društveni način da se to kaže. Čudovište Baal, drugim rečima, ali čudovište apetita kao takvog, što se meni čini više zadovoljavajućom rečju nego „želja“, koja se trenutno koristi. Želja – čak i kao koncept – proizlazi iz razmišljanja o histeriji, o nedostatku želje,

<sup>7</sup> Hose Ortega y Gasset, „In Search of Goethe from Within“, u: *The Dehumanization of Art and Other Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968), str. 136-7, 170-71.

želje da se želi i slično. Čist apetit nema potrebe da prolazi kroz taj uzani procep (*défilé*): on je već tu, sa nožem u jednoj ruci i viljuškom u drugoj, i lupa po stolu. I zaista, njemu je neophodno da obara stvari sa stola: mleko po podu, slomjene tanjire i čaše, razmazivanje kašice – skandal je neophodan i sastavni deo onoga što je Frojd nazivao „njegovim veličanstvom *egom*“<sup>8</sup>, a ono što mi nazivamo „egotizmom“ (što ovde ne mora nužno i da podrazumeva stvaranje *ega* ili *ja*) jeste njegov drugi element: nešto što nije sasvim prisutno u *idu*, koji je prilično bezličan, pomislio bi čovek, i čak više nema ni svoje *ja* ka kome bi sve privlačio, ili iz koga bi za njime posezao. *Id* poznaje njegovu čudnu i zastrašujuću, ali radikalno bezličnu i čak neljudsku, pojavu u obliku divljeg čoveka iz šume u srednjem veku: to je jedan pravijeti koji ne ume da govori, koji svoj plen krade iz ljudskih sela, ali ne ume da kaže: Moje! Moje! Ovo poslednje bi, pre, bio jezik Žarijevog Tate Ibija ili, s druge strane istorijskog spektra, Harpoa Marksa ili Kramovog G. Prirodnog. To su pre alkavci i lenjivci književnosti nego što su to zombiji ili neumrli iz nje: stvorenja koja su fizički i odevno zapuštena, satiri, matori pokvarenjaci i slično, oni su arhetipovi apetita i niču iz popularne kulture (pre nego da potiču, kao što je to slučaj sa vrhunskim zločincima i manifestacijama zla, od ljudi od pera). Rani Čaplin, skitnica u prvim kratkim filmovima, bio je takav – odvratno posesivan, stalno šutira reumatičara (koji, nesumnjivo, predstavlja društveno upozorenje protiv ugađanja sebi) da padne niz stepenice, pohotljivac je, neučitivo mu pažnju odvlače razne nove stvari, ne poštuje nikoga i nasilan je (ne zato što je nasilnik po prirodi ili suštini, nego kao neposredna reakcija na okolinu). I prva nastupanja Mikija Mausa – na primer u *Parobrodu Viliju* (1928) – bila su takođe slična; obojica su se pojavila pre nego što se tanki površinski sloj kulture, sentimentalnost skitnice ili Mikija, pojavio da pokvari ovaj arhiprirodan proizvod, o

kome se priče ne mogu baš tačno ispričati. I to je sledeća stavka i objašnjava zašto *Baal* mora biti fragmentaran: lik koji predstavlja apetit mora da eksplodira i da lomi nameštaj, ali ne može da se razvija, i nema za njega nikakve zanimljive istorije sem potpune iscrpljenosti i smrti. Nije čak ni tragično-patetičan kao *id* ili želja, koja može biti osujećena i umreti od tuge kao neuzvraćena ljubav. Jer ne udovoljni apetitu nikako nije isto kao ne uzvratići ljubav; neka druga stvar će ubrzo zauzeti to mesto.

Ovo još nije brehtovski cinizam, niti je još istorijski sloj: to zauzima mesto sloja detinjstva koji su toliki pisci voleli, a kada sada to razmotrimo, da je u to vreme on bio izmišljen, odgovarao bi onome što su posle prozvali adolescencijom. U međuvremenu to je svakako izvor jednog pravog brehtovskog materializma – možda je, ako je uopšte istorijska stvar, to ono mesto između istorije, gde su očinske figure, Kajzer i svi ostali, ponižene nestale, a njihovo mesto zauzele malo poznate bune svake vrste (od kojih se čovek može skloniti u svoj stan na spratu u Augsburgu), a pre nego što je novi poredak modernog sveta – Vajmar – zauzeo svoje mesto. Mislim da *gestus* prisvajanja koji on tada uspostavlja – a koji je možda baš i izvor gestova uopšte i dramatike, Flobertov Garson urla kao i njegov gospodar – može kao svoju suprotnost i organizacioni princip poznavati trenutak rastakanja, kao kad se telo „Udavljene devojke“ polako rastvara u element vode:

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergass (XI, 109)

Dogodilo se (vrlo polako) da je ona nestala iz misli Boga.

Opozicija može imati vrlo mnogo oblika i trpeti mnogo interpretacija: npr. rodna interpretacija, u kojoj se odlučna aktivnost suprotstavlja nekoj vrsti absolutne pasivnosti; ali meni se čini da će za kasniju poeziju naj-

<sup>8</sup> „His Majesty the Ego, the hero alike of every daydream and every story“, „Creative Writers and Daydreaming“, u: Zigmund Frojd, *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (London: Hogarth, 1959), tom IX, str. 150. Original se nalazi u VIII tomu *Gesammelte Werke* iz 1941, str. 213-23.

korisnija biti ona gde se kvaliteti i percepcije identifikuju s ovim suprotnim polom – otud potiču isprano nebo iz kasnijih pesama, ono bledilo koje nekako čini da različite nijanse budu nekako materijalnije: kao da je percepcija registrovala čulne senzacije koje blede mnogo bolje od onih koje se tek pojavljuju, i kao da je rastvaranje više fizički i materijalistički proces nego pogled na neprozirna čvrsta tela i otporne materijale. Ovo, takođe, ima ulogu i u Vajlovoj muzici: i to postavlja na svoje mesto velike tonske i ritmičke opozicije vajmarskih godina između prodornog i elegičnog, između ritmova ljudskih „osnovnih apetita“ (*saufen, essen, lieben, boxen*) i „pesme kranova“ u *Mahagoniju*.

Prvi izvorni istorijski sloj je, dakle, dovoljno očigledno sama Vajmarska republika i trope cinizma: pojавa velikog demonstranduma brehtovskog paradoksa i sarkastičnog obrtanja; cinizma, i to ne piščevog, nego cinizma same stvarnosti: najsirovija, desekularizovana verzija kapitalizma, bez bilo kakvog njegovog francuskog, engleskog, ili italijanskog površinskog sloja kulturne glazure, koji počinje od nulte tačke završetka rata i sloma države i autoriteta – jedna situacija očaja i konkurenциje koja nema sve one egzotične osobine mnogo dužeg američkog iskustva što se tiče nepostojanja glazure (sa kojom ćemo se za koji trenutak ponovo susresti). To je, bez sumnje, fundamentalno iskustvo pravog „vremena mira“ kod Brehta – jednog vremena koje se više nikada neće vratiti, ali koje nužno obeležava njegovo shvatanje same stvarnosti. Ipak, Vajmar je u ovom smislu najteže okarakterisati, pošto je već odavno (u ne maloj meri zahvaljujući samome Breту) postao slika i klše – nekakav istoričistički plakat, jedna „džungla gradova“ koju kao duhovi pohode Meki Nož i Lote Lenja; pridodajte ovome i romanticizam njene propasti, za koju mi sada znamo, a za koju ona nije mogla znati. Cini se da je fer reći bar to je da je Vajmar Breту podario jedno nerazblaženo iskustvo modernosti kao takve – od Lindberga do velikog industrijskog grada, od radija do noćnih klubova i kabarea, od nezaposlenosti

do pozorišnog eksperimentisanja, od starije zapadne buržoazije do sasvim novog sovjetskog eksperimentisanja u komšiluku. Čudno je što je baš ta modernost ono što nam se sada čini staromodnjim; i da nam se njeni prizori novca i žestoke poslovne konkurenkcije, i one mešavine prefinjenosti i bede čine tako egzotičnim i, na kraju krajeva, tako „nekulturalnim“ u poređenju sa sjajnim stilom američke postmodernosti osamdesetih i osamdesetih godina 20. veka. Da li je fer spasti Brehta – Vajla iz tog opštег debakla i to nazvati vajmarskim trenutkom, i time bar naznačiti odnos prema spektaklu i mjuziklu, prema operi, zajedno s odnosom prema muzici koji će se produžiti, preko njegovog prijatelja i saradnika Hansa Eslera do same srži modernog muzičkog eksperimentisanja?

Ali, postoji četiri ili pet drugih slojeva ili svetova koje treba postaviti na mesto pored, ili čak unutar ovoga. Na primer, Breht je takođe i „Breht“: to jest, mesto kolektivnog rada kao takvog, kao da je individualnost koju smo pripisali nekom periodu pre istorije, sa svojim jedinstvenim osobinama i opsesijama, transcendirala gotovo odmah u temu za saradnju, koja je, čini se, svakako imala poseban stil (onaj koji sada nazivamo „brehtovskim“), ali više nije bila lična u buržoaskom ili individualističkom smislu. Kako je Breht poharao knjige drama iz prošlosti i drugih kultura mi dobro znamo, i verovatno nismo nepotrebno šokirani: što više slojeva ljudskog vremena, to je više ljudi svih doba koji su svoje tragove ostavili u tim umetničkim delima, i tim bogatije i bolje. Ali čak i danas rad u kolaboraciji izaziva skandal: šta je sa privatnom svojinom potpisa, i zar Breht nije iskorišćavao ljude koji su radili sa njim (koje sada nazivamo „Breht“)? I još gore od toga, pošto su toliki od njih bile žene, zar nam se ne ukazuje shema jedne kancelarije, sa šefom muškarcem, čak i preko onoga da profesor potpisuje istraživanja koja su radili njegovi studenti? Odатle je samo jedan korak do zaključka (kao što je to zaključio Fuegi<sup>9</sup>) da je sve dobro kod Brehta napisao neko drugi, uglavnom ženskog pola: tvrdnja koja

<sup>9</sup> John Fuegi, *Brecht&Co* (New York: Grove, 1994). Gosp. Fuegi misli da pošto se Breht u mladosti družio sa toliko mnogo seksualno sumnjičivih

se može korisno iskombinovati sa navodnom Brehtovom nemilosrdnošću i autoritarnošću. Ovo je, u stvari, jedno političko pitanje (sakriveno iza maske različite vrste moralisanja); ono prvo teži da igra na kartu odnosa identiteta-politike u odnosu na klasu, a onda, na drugom nivou, da sasvim omalovaži politiku – kao i delovanje kolektiva – u ime ličnog i pojedinačnog vlasništva. Šezdesetih godina 20. veka mnogi su shvatili da kod istinski revolucionarnog kolektivnog iskustva ono što nastaje nije jedna bezlična i anonimna gomila ili „masa“ nego pre jedan novi nivo postojanja – ono što Delez, sledeći Ajzenštajna, naziva dividualnim<sup>10</sup> – u kom se kolektivno ne briše individualno nego ga dopunjuje. To je iskustvo koje je sada polako već zaboravljen, a njegovi tragovi sistematski obrisani povratkom očajničkog individualizma svake vrste.

Tako se zbog toga pravilno utopijske crte Brehtovog kolektivnog rada, i kolektivnog rada ili saradnje svih vrsta, prave okultnim ili s grušanjem odbacuju; a ipak je to jedna od najuzbudljivih osobina ovog rada uopšte i jedan od jedinstvenih izvora uzbuđenja koje nam on sprema – to obećanje i primer jedne utopističke sarad-

nje, sve do samih detalja onih literarnih sentenci, koje je naša književna tradicija pokušala da ostavi kao poslednje utočište istinskog stvaralaštva i individualnog genija. To je lekcija čije će se brehtovsko zadovoljstvo sigurno vratiti u budućim generacijama, koliko god se to činilo nemodernim savremenicima u sadašnjem dobu tržišta.

Ali ovaj „sloj“ onog što nam Breht može značiti mora se postaviti paralelno i udvostručiti jednim još većim, naime slojem samog pozorišta, koje se uzima kao prava figura za kolektivno i za novu vrstu društva: ono u kom se klasična pitanja i dileme političke filozofije mogu „otuditi“ i ponovo promisliti. Darko Suvin rečito je pisao o upotrebi pozorišta kao mikrokosmosa celog društva, a time i o simboličkim i utopijskim alegorijama koje ono nudi kao mesto za eksperimentisanje i kolektivna laboratorija.<sup>11</sup> Kasnije ćemo videti kako ova dimenzija – čija je primena manjkava, sem u figurativnom smislu, u romanima i većini njegove poezije (ali možda ne u pesmi kao takvoj) – modifikuje prirodu „teorije“, a naročito Brehtovog teorijskog pisanja, i na nov način mu omogućava pristup u sistem literarnih žanrova (prilično različit od teorije proze francuskog strukturalizma i post-

intelektualaca mora da je i sām bio jedan od njih. Njegovo kasnije stupanje u veze sa tolikim ženama može se stoga objasniti kao njegova urodena perverzija, a takođe i njegovom stalnom oduševljenošću skandalom; u svakom slučaju, on ih je besramno iskorisćavao, a pored toga im je bio i strašno neveran. To stvara problem g. Fuegiju, čija herojska poza koju on najviše voli (mada se potudio da objasni Heleni Vajgel da je u stvari pravi proletar) je saosećajnost nepravde muškog feministe, nešto na šta njegova prilično nepomodra homofobija baca sumnju. U svakom slučaju, Breht je bio čudovište, čiji obični ljudski grehovi (egoizam, nemilosrdnost, sklonost ka tiraniji, pohota, posesivnost, i nekoliko drugih kojih trenutno ne mogu da se setim) bivaju korisno pojačani samom svetskom i istorijskom situacijom, koja omogućava da ga uporedimo u njegovu korist (ako je to pravi izraz) sa Hitlerom i Staljinom. Njegov povratak i „prigrljivanje“ istočnonemačkog režima svakako je dovoljan da opravda ovo drugo poredjenje; što se prvog tiče, dobro je potkrepljena činjenica da njegove tirade protiv njegovih glumaca nisu ni na šta podsećale u toj meri kao ni jedan od firerovih izliva besa. A ipak čovek tu okleva: jer, sigurno je, valjda, to bilo zbog njegove obuke u Holivudu, gde su od svih azilanata iz Nemačke zahtevali da igraju razne uloge nacista u ratnim filmovima, sa različitim akcentima, što moramo uvažiti. U svakom slučaju, čovek mora da prizna da priče o Hitleru gospodina Fuegija (budući firer koji svoje akvarele prodaje u English Gartenu, i spasava se od desničarskog masakra Frajkorpса u Minhenu krajem I svetskog rata) spadaju u dodatni materijal u kome se uživa u ovoj divno prljavoj, mada pomalo opsesivnoj „biografiji“. Očigledno da njen autor ume da ispredi priču; čovek ne biva razočaran zadovoljavajućim krajem, kada se više nego nagoveštava da je na kraju, zbog straha da će Breht pobeći na zapad (pod maskom minhenske klinike), Helena Vajgel dala da velikog čoveka ubiju, po Ulbrihtovom naredjenju. Verner Mitencvaj, *Das Leben des Bertolt Brecht* (Berlin: Aufbau, 1986, drugi tom) nije ni blizu toliko zabavan, mada je spremjan da nam ispriča nešto o tome šta su ti ljudi u stvari mislili i govorili i o čemu su se dopisivali – nešto što ne smete očekivati od gosp. Fuegija, čiji je nedavni prebeg u antikomunizam svakako politički korektan (mada je možda malo okasnio za jedan *Zeitgeist* koji pokazuje znake sve veće zabrinutosti oko neoliberalizma). U svakom slučaju, njegova knjiga ostaće fundamentalni dokument za buduće proučavaoce ideološke zbnjenosti zapadnih intelektualaca u godinama odmah posle hladnog rata.

<sup>10</sup> Videti njegove neobične stranice o Ajzenštajnu kao dijalektičaru: one jedine Ajzenštajnu priznaju da je bio ozbiljan filozof: Gilles Deleuze, *Cinema*, tom I (Pariz: Minuit, 1983), poglavje 3 i 11; *Cinema*, tom II (Pariz: Minuit, 1985), pogl. 7.

<sup>11</sup> Darko Suvin, *To Brecht and Beyond* (New York: Barnes & Noble, 1984), pogl. 3: Politika, izvedba i organizaciona medijacija, str. 83–111. Suvinovi nebrojeni radovi o Brehtu i svetskom pozorištu bili su za mene od neprocenjive vrednosti, kao i njegova izuzetna kombinacija strasti: Breht, naučna fantastika i Utopija.

strukturalizma, čije samo shvatanje teorije, međutim, potiče od samog Brehta, preko Barta).

U ovom trenutku želimo samo da podvučemo ovo novo iskustvo pozorišta kao kolektivnog eksperimenta (rame uz rame sa Sovjetima i Piskatorom, i preskačući sa vajmarskog na istočnonemački period) kao nečega što je radikalno različito od pozorišta kao izraza ili iskustva, mada mnogi veliki moderni pozorišni eksperimenti – koji se mogu razlikovati od Brehta po svome misticizmu ili minimalističkom asketizmu – takođe svoj rad čine svetim kao pojavu novog kolektivizma i jednog ponovo rođenog ili utopijskog društva. Breht nam pruža sve to bez religioznih tonova, i to kao jedan alegorijski nivo u okviru praktične vežbe, a u obe te stvari smo i mi uključeni.

Rad u kolaboraciji, kolektivna *praksa*: na ova dva osobena ili nova nivoa brehtovog života-preduzeća mogu se dodati još dva, koja teško da su tako specijalizovana kao što nam se to čini: kineski Breht i eksperimentalni Breht – šta god čovek mislio o *Die Massnahme*, na primer, ovo delo je od svog nastanka neprestano bilo inspiracija za nove forme; dok je odnos između *gestusa* i muzike još jedna prisutna eksperimentalna oblast; a sama teorija začudnosti – *V-efekat* – obično pretvara čak i Brehtove konvencionalnije drame (na primer, *Furcht und Elend des dritten Reiches*) *Strah i beda Trećeg rajha* u eksperiment koji je toliko nalik Beketu ili Jonesku, i kome moramo dodati i element humora i glupiranja kao sušti prostor i kraljevstvo eksperimentalnog po prirodi.

Jedna dobro napravljena predstava je takva da su iz nje svi tragovi proba uklonjeni (baš kao što su iz jedne uspešno popredmećene robe uklonjeni svi tragovi proizvodnje): Breht otvara ovaj poklopac i dozvoljava nam da vidimo sve do alternativnih gestova i poza glumaca koji isprobavaju svoje uloge: tako da se estetsko eksperimentisanje uopšte – koje je toliko često shvatanje kao ono što stvara novo i dosad nedozivljeno iskustvo – mo-

že shvatiti i kao „eksperimentalni” pokušaj da se odbraňi od popredmećivanja (nešto što su druge oblasti umetnosti, od romana i filmova do poezije, slikarstva i muzičkog izvođenja, čak i nasumičnog, u strukturnom i materijalnom smislu manje kvalifikovane da urade).

Ovaj dodatni prostor ili dimenziju ja povezujem sa njegovom kineskom personom, i to ne samo zato što su neke od eksperimentalnih formi iz istočne Azije (naročito rad sa japanskim No-om, koji je takođe postakao i Jejtsa i Paunda) nego uglavnom zato što je to i karakteristika i jedan izrazito zaseban prostor.<sup>12</sup> Karakterističan je po tome što neka vrsta libidinalne egzotičnosti i istoricizma služi kao pozorišni kostim za Brehtovu imaginaciju: nije to njen uzlet nego stilizacija i uvećanje mogućeg i njegovih prizora – ono što bi Kenet Burke opisao kao produktivnost same scene kao takve i njeno otvaranje za mnogo novih gestova i radnji. Ali zaseban je po tome što kineski kulturni prostor i pogled na svet – koji je ovde ponekad povezivan s ispravno seljačkom i pretkapitalističkom istorijom – predstavlja paradigmu za širenje Brehtovog rada u taj krajnji okvir metafizičkog ili pogleda na svet. Bila je to mudra i prefinjena strategija: jer je drugde širom moderne baš sām taj koncept pogleda na svet ili metafizičkog bio prva žrtva same modernosti. Tada ono prvo postaje intimna opsesija ili lični hobi, i podstiče na rastrzanost na dve strane i unutrašnju napetost između našeg iskušenja da za trenutak poverujemo (ono više neće imati poveranja u mene, brinuo je Rembo na samrtnoj postelji)<sup>13</sup>, baš kao što naša trenutna vera u Lorensa ili Rilkea u stvari njih privremeno pretvara u proroke) i naše sumnje da njihovi „sistemi“ nisu ništa više od psihološke i psihoanalitičke racionalizacije, ako ne i najčistija socijalna ideologija. Hermeneutika verovanja, hermeneutika sumnje: ali ta mogućnost se privremeno ukida kada se sām taoizam otvorí oko jednog sekularnog i ciničnog zapadnog pisca poput Brehta, za kog se ne može prepostaviti da veruje u taj drevni „pogled na svet“ u tom smislu, ali ga

<sup>12</sup> O ovome videti Darko Suvin, *To Brecht and Beyond i Lessons of Japan* (Montreal:CIADEST, 1996); takodje i Tatloua (napomena 15).

<sup>13</sup> Enid Starkie, *Artur Rembo* (New York; New Directions, 1961), str. 49.

uzima kao nešto što bi Lakan nazvao „podstanarsko mesto”, mesto koje čuva metafizike koje su postale nemoguće. Stoga, nije to baš precizno „filozofija” marksizma (jer bi takva filozofija odmah upala u kategoriju degradiranih pogleda na svet koje smo prethodno opisali), nego pre ono što bi takva filozofija mogla postati u nekoj utopijskoj budućnosti (kao što je, možda, takođe slučaj sa Hajdegerovom predsokratskom još-uvuk-ne-mišju o *Ereignisu*<sup>14</sup>). A ipak Brehtova pozorišnost spasava njegov *sinite'* čak i od te provizornosti: dovoljno je zamisliti istinski povratak konfučijanizmu u savremenoj Kini (ili jedno istinsko suprotstavljanje tom konfučijanizmu u ime Mo-Cea, što je bliže samom Brehtu) da bismo mogli da uočimo razliku. Entoni Tatou pokazao nam je kako možemo upotrebiti Brehtovu Kinu – niti kao kič stereotip, niti kao opipljivo istorijsku stvar – kao put za ulazak u radikalnu različitost kineske kulture, zbog čega nam ovo poslednje i postaje „korisno”, i to ne samo na nivou istoricizma<sup>15</sup>.

A ipak postoji još jedan paralelni univerzum koji koegzistira s ovim, jedna lajbnicovska monada koja se preklapa i koju ne bi trebalo prebrzo povezivati ni s eksperimentisanjem niti sa Kinom, a to će nazivati balakovskim Brehtom, što je faza koja se obično konvencionalno naziva onom u kojoj Breht, od 1928. pa nadalje, „uči marksizam” od svog „učitelja” Karla Korša; u kojoj on čita *Kapital* i tome slično, uči i usvaja<sup>16</sup>. Ali meni se više sviđa aluzija na Balzaka, zato što pomera problem

sa pitanja doktrine (Šta je on mislio da je marksizam? Kada je „postao” marksista? Kada je pokušao da otelotvorи marksističke ideale u svojim delima, itd., itd.) na prilično drugačije pitanje predstavljanja samog kapitalizma: kako izraziti ono ekonomsko – ili, još bolje, posebnu stvarnost i dinamiku novca kao takvog – u okviru i putem književne naracije. Politika je sa nama još od početaka vremena, zajedno sa moći i njenim neizvesnostima: novac u obliku bogatstva – zlata, ukrasa, monumentalnih građevina – takođe je stara, makar i dekorativna realnost. Ali, ekonomija u našem modernom smislu – neprestano pretvaranje novca u kapital, kao i otkrivanje načina na koji ovaj ekonomski dinamizam kruži kroz modernu politiku – fenomen je isto toliko nov ko-liko i Adam Smit, i njegova osnovna teorija brzo se razvijala tokom tri četvrtine veka između škotskog prosvetiteljstva i samoga Marks-a. Tako je Lukač bio u pravu što je pridavao značaj svom velikom prethodniku, ali iz potpuno pogrešnih razloga: ne zato što je Balzak bio realista (šta god to značilo), niti progresivan (u stvari, bio je strašni torijevac), nego zato što je pokušao da uključi „ekonomiju” (u istom smislu kao u Paundovoj definiciji epa kao „pesme koja sadrži istoriju”, a podrazumeva se, za one koji to znaju, da je Paundovo shantanje „istorije” takođe uključivalo i „ekonomiju” u nekakvom modernom, mada idiosinkretičnom smislu). Tako da se Brehtovo proučavanje Marks-a – koje se po zlouglasu vezuje za Korša, ali i za američke izvore, kao kod

<sup>14</sup> Za marksistički pogled na Hajdegerov pragmatizam, videti moj rad „Hajdeger i nacizam”, u delu koji će uskoro biti objavljen: *Valence dialektičkog* (London: Verso). Ideja o Ereignisu, međutim, centralna je u posthumno objavljenom *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, koje je 65. tom Hajdegerovih *Gesamtausgabe* (Frankfurt: Klosterman, 1989). (Prim. autora)

<sup>15</sup> Ovde moram da izrazim svoj posebni dug Tatlovom radu uopšte, ali naročito prema njegovom remek-delu *The Mask of Evil* (Bern: Peter Lang, 19770), koje razmatra Brehtov dug prema kineskoj i japanskoj poeziji i drami, i prema kineskoj filozofiji, na jedan opušten i raznolik, bogat i sugestivan, obrazovan i prefinjen način. Trebalo bi, takođe, da skrenem pažnju i na njegovu knjižicu pod naslovom *Brechts chineissische Gedichte* (Frankfurt: Suhrkamp, 19730), čija iznenađujuća a ipak na kraju uverljiva, glasi: znamo da je Breht preveo Artura Vejlja, pesnika sa kraja veka koji je preradio kineske originale, a posebno Po-chu-yi, po svom liku. Ispada da su, bez ikakvog znanja kineskog, Brehtove verzije vernije originalima od Vejljevih, pošto im je on instinkтивno vraćao društvene dimenzije i detalje koje je (bez sumnje isto tako instinkтивno) Vejli ispuštao.

<sup>16</sup> Relevantni materijali koji još postoje mogu se naći u: Karl Korsh, *Gesamtausgabe*, tom 5: *Krise des Marxismus: Schriften 1928-1935*, ur. Michael Buckmüller (Amsterdam: Stichting beheer IISG, 1996). Takođe, za zanimljivu diskusiju Brehtovih mogućih odnosa sa bečkim krugom i logičkim empirizmom, Urlich Sautter, „Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43, i4 (1995), str. 687-709. i Steve Giles: *Bertold Brecht i kritička teorija* (Bern: Peter Lange, 1997), poglavља 4,5. Na kraju, za ove i druge biografske detalje, moramo sada svi biti zahvalni odličnom delu Vernera Hehta, *Brecht Chronik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1997).

*Istorije velikih američkih bogatstava* Ide Tarbel i Gustavusa Mejersa, te prave riznice ekonomskih anegdota – u velikoj meri okrenulo problemima narativnog predstavljanja, kao što se može zaključiti iz njegova dva spomenika – *Sveta Jovana od Klaonice* i *Roman za tri groša*. Ovim ne mislim da tvrdim, kako to često čine „revizionisti”, da Breht kasnije, zaokupljen drugim temama, više nije marksista, nego je ovo samo jedan poseban sloj ili monada po sebi, u komunikaciji sa svim ostalima, ali koji poznaće sopstvenu poluautonomiju i čak i svoj posebni vremenski okvir.

Sada se ponovo približavamo slojevima ili monadskim svetovima koji su istorijski u nekom hronološkom smislu: oni prethodni preklapali su se sa mnogim slojevima u Brehtovom životu, ali izgnanstvo i Hitler dogodili su se istovremeno, iznenada i po njega katastrofalno. Ipak ih treba razdvajati: zato što postoji jedan brehtovski život sa Hitlerom i u hitlerovskoj Nemačkoj, koji on sam neće nikada iskusiti, a koji je značajan i na svoj način jedinstven, i moramo zastati da bismo ga pročenili. Nacistička memorabilija i fascinacija Trećim rajhom nisu na Zapadu bili nekakva prolazna faza, o čemu svedoči i obrt filmova i biografija posle rata: u svom trenutnom obliku, međutim, kada je generacija koja je preživela holokaust gotovo nestala, to uključuje i povratak u to vreme i jedan pojačan napor da se ono ponovo zamisli; a to se događa u vreme kada je čak i među unucima – ispolitizovanim mладима sedamdesetih godina – sećanje na samu Nemačku u vreme Hitlera izbledelo (a sada ga je zamenila opsesija DRN). Breht nam ne može pomoći ni u jednoj od te dve stvari: njegova Istočna Nemačka nije patila od trenutne oopsesije *Stazijem*, niti se on bavio holokaustom kao takvim. I zaista, glavna kritička zamerka komadu kao što je *Okrugloglavi i špicoglavi* – a za mene je to jedan od njegovih najboljih – jeste da on ne pominje Jevreje i čini se da ne uspeva da sagleda šta je to bilo istorijski jedinstveno u nacističkoj politici prema njima. Ali možda je baš to ono

što Brehtov nacistički sloj ima da nam ponudi: jednu nacističku Nemačku svakodnevnog života upravo sa onom banalnošću zla zbog koje je bilo tako teško razmišljati ajhmanovski<sup>17</sup>. Brehtova Nemačka je pre jedna Nemačka u kojoj je nacizam sličan svim konzervativnim režimima širom sveta i samom duhu represije koji drema u sitnoburžoaskoj populaciji: nije to čak još ni neholokaustovska činjenica običnog etničkog masakra (kao što ga možemo videti svuda od Jugoslavije do centralne Afrike i Indije), nego prosto „mentalitet” ljudi koji sa dobrodošlicom primaju radikalni nacistički konzervativizam i njegova zadovoljstva spektakla (Nirnberg) i modernistička dostignuća (folksvagen, televizija, autoput): to je ona dublja istina, ne mržnje, nego *ressentimentosećanja zamerke*, iz kojeg može navreti nasilje isto tako sigurno kao i iz nekih dramatičnijih ili „plemenitijih“ emocija. Taj „deutsche Misere“ ne treba onda ubrati ponovo u nekaku kulturalističku sliku Nemačke kao jedinstvenu i enigmatičnu istorijsku tradiciju, nego je pre treba generalizovati i učiniti delom sopstvene nacionalne samoanalize, naše sopstvene kritike-samokritike, kada bismo mi ikada bili stvarno spremni da se suočimo sa tako nečim.

I tako dalje do drugog lica Hitlerovog perioda: izgnanstva, gde moramo odvojiti, kao dva različita „sloja“, uopštenu figuru Brehta u pokretu, Brehta u azilu, kako se kreće po Danskoj, Švedskoj, Finskoj i po ogromnom prostranstvu Staljinove Rusije, ukrcava se u Vladivostoku na brod *Eni Džonson*, sa koga će nekoliko meseci kasnije išetati sa svojom porodicom u sunčanu luku San Pedra; od one upečatljivije figure Brehta u američkom izgnanstvu, jednog Brehta u Americi<sup>18</sup>, koja se, što je dovoljno čudno samo po sebi, proteže unazad da uključi u sebe i svu američku ikonografiju i egzotiku koju je njegov rad pokazivao od vajmarovskih dvadesetih godina pa nadalje (u vreme kad stvarnu Ameriku nije mogao zamišljati kao nešto što postoji, ništa više nego stvaran rat).

<sup>17</sup> Odnosi se na Hanu Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (New York: Viking, 1964).

<sup>18</sup> Naslov knjige Džejmsa K. Lajonsa (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).



Brecht polaže zakletvu pred Komitetom za anti-američko delovanje, 30. oktobar 1947.

Moramo izmisliti jednu (možda lakanovsku) poziciju za sebe u kojoj smo raspoloženi da shvatimo da su te zamišljene SAD takođe Brehtova američka stvarnost, od uragana, gangstera i električne stolice, sve do, najslavijeg, Holivuda:

Hierorts  
Hat man asugerechnet, daß Gott  
Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei  
Etablissements zu entweefen brauchte, sondern  
Nur ein einziges, nämloich den Himmel. Dieser  
Dient für die Unbemittelten, Erfolgenlosen  
Als Hölle  
(XII, 115)

Tu negde  
Ljudi zaključiše da Bog  
Kome trebaju i Raj i Pakao, nije morao da  
Isplanira dve ustanove nego  
Samo jednu: Raj. On  
Služi onima koji ne napreduju, neuspešnima,  
Kao Pakao. (Pesme, 380)

Ovaj sloj, na prelazu od sindikalizma i depresije ka makartijevskom vremenu posle rata, zadržava za Amerikance neku čudnu vrstu privremenosti, kao da su tridesete godine u osnovi trajale sve dok nije omanula Valasova kampanja, do kraja američke stare levice, početaka hladnog rata, crne liste i novog posleratnog procvata kao takvog (kada se iscrpu sve narudžbine za rezervne delove koje su se nakupile za vreme rata i kada nove mašine za domaćinstvo stižu na tržiste, zajedno sa novim predgradima i ogromnim saveznim sistemom autoputeva koji omogućava njihovo postojanje). Onda počinju, ne četrdesete (koje se preskaču), nego pedesete i Ajzenhauerovo doba: ili bi možda bilo bolje reći da se četrdesete dogadaju u jednom potpuno različitom svemiru, u jednom alternativnom svetu, onom svetu stvarnosti tridesetih/pedesetih, i postoje istovremeno ili simultano s njim: to je Amerika rata, jedna istinski utočišta Amerika, u kojoj je sam Drugi svetski rat, koji postaje „moralni ekvivalent“ revolucije i socijalističke konstrukcije, jedno produktivističko i antipotrošačko mesto u kome se događa neka vrsta populističkog ujednačavanja i konsenzusa – jedna istinska demokratija, istinska jednakost, za neko vreme – i gde ogromnost jedne superdržave, koja tek zadobija svoj pravi geografski oblik u američkom imaginarnom, na dugi trenutak ulazi i živi u istoriji. Važno je razumeti da Breht nikada nije upoznao, nikada proživeo, taj trenutak, nalik nekom isprekidanom kraljevstvu iz vizije koje mu nije odobreno da vidi ni za trenutak, tako da je morao da se zadovolji jednoličnjom materijalnošću kontinuuma tridesete-pedesete, sa njegovim sumnjivijim „andělima“ (videti *Holivudske elegije*). Ne znamo baš tačno kakvo će Breht naći mesto u svojoj zaista američkoj istoriji (književnosti), iz jednog dobrog razloga da ni mi nismo još do kraja ponovo zadobili svoje tridesete, i

njegova istorija nije još zauzela mesto koje joj pripada u našem Imaginarnom<sup>19</sup>. Ne možemo, dakle, Brehta u nju pozvati, ali jednog dana hoćemo – a to neće biti ni samo počasna pozicija, u onoj meri u kojoj njegovi američki tekstovi takođe pripadaju nama.

I tako dalje do kraja, do Istočne Nemačke i Demokratske Republike Nemačke, do Berlina i njegovog novog/starog pozorišta, do socijalističke izgradnje kao takve (B.B.-a su nametnuli veteranima nemačke Komunističke partije koji su se vraćali, njegovi ruski obožavatelji među okupacionim snagama). Jedan Brehtov bliski prijatelj, arhitekta koji je projektovao neke od vrlo poznatih spomenika u Istočnom Berlinu, rekao mi je da je Breht stigao nazad u Nemačku i u ono što će uskoro postati glavni grad nove socijalističke države, „ne samo sa novim idejama u pozorištu nego sa novim idejama u svemu“: saobraćajnim propisima, na primer, urbanom planiranju, poreskoj politici i sakupljanju smeća, utopijskom idealu urbanog i poljoprivrednog stanju u kome se nalazi građanin socijalističke države, za ulogu same kulture u politici mlađe socijalističke države, koja će, u samom srcu marksizma, zemlji koju je Lenjin smatrao najблиžom socijalizmu po napretku, i pored neodgovarajućih ljudi među oveštalim partijskim vodama, moglo bi se očekivati, određivati tempo za budućnost. Zbog toga se Brehtove poslednje godine moraju posmatrati u svetu socijalističke izgradnje kao takve i stoga, bez obzira na propagandne kampanje u kojima su ga pozivali da učestvuje (najvažnije je pomenuti one za mir i razoružanje, sa Pišasovom golubicom mira, a u juksta-poziciji su se našli Galilej i Openhajmer), mada možda i više u centar stavljaju ono što bismo danas mogli nazvati „pobunom plebjaca“ 1953, koju je Breht lično, na neki način, „ponovo napisao“ kao prethodnicu svog *Koriolana*.

U međuvremenu, što se samog socijalizma tiče, moramo se naviknuti na to da učitamo podvučeni maoizam u ono što se standardnije naziva Brehtovim „stalji-

nizmom“ (prosto zato što je i on, kao i Altiser, ostao posvećen – i sa dobrim razlogom – ideji jednopartijskog aparata: ako zanemarimo činjenicu da ni slično Altiseru – a verovatno iz isto tako dobrih razloga – nikada zvanično nije bio član Komunističke partije). Ali, evo, sada sa Kinom krajem 20. veka ista je stvar kao što je bila sa Rusijom na njegovom početku: baš kao što je Lukač, zajedno s ostalim zbumnjem i neobaveštenim članovima Veberovog kruga u Hajdelbergu, povezivao njihov entuzijazam za Lenjinovim jedinstvenim istorijskim dostignućem, tradicijom „slovenske duše“ i gotovo dostojevskovskim ruskim misticizmom, tako i ovde, sa mnogo više istorijske opravdanosti, istorijska veličina Mao Cedungove revolucije biva odmah povezana sa kineskom činjenicom, sa različitim oblicima ciklične i seljačke mudrosti koja je Brehta asocirala i na klasičnu kinesku filozofiju i na poeziju.

A sve to – i ovim završavamo svoje polubiografsko nabranjanje svetova ili monada, istorijskih slojeva „Brehta“ kao takvog – sada se pretvara u najčistije slavljenje promene, koja je kao i uvek revolucionarna, kao da je to istinska unutrašnja istina same revolucije. To je ono što su dijalektičari uvek shvatali i čuvali blisko svome srcu: mislim na Lukača u Moskvi kako strpljivo podnosi to što je moguće da Nemci samo što nisu pobedili i da će se hegemonija nacista proširiti po celoj Evropi, s uverenjem da će čak i u samoj podmukloj Hitlerovoj pobedničkoj vlasti, klasna borba sporo, ali sigurno ponovo početi; ili nepopravljivi optimizam sa kojim je, u Njujorku, ostareli Majk Gold održao veru gotovo do maja 1968. Istorija uvek kreće u pogrešnom pravcu, naučio nas je Anri Lefevr; ona napreduje katastrofama radije nego putem trijumfa. Tako će pravi dijalektičar – za koga je ovde Breht, a iza njega i poučni svitak kineskog mudraca, prihvaćen kao simbol – uvek strpljivo čekati da se dogode prvi pokreti istorijske evolucije, čak i u porazu:

<sup>19</sup> A sada videti, kao uzbudljivi prvi korak, Michael Denning, *The Cultural Front* (London: Verso, 1996). Zlosrećna poseta Americi 1935-36 povodom takođe zlosrećne pozorišne produkcije Majke, očigledan je prvi ukus Amerike, ali u levičarskom Njujorku pre nego na desnicu komercijalnog Holivuda.

daß das wiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit, den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.

(XII, 33)

Šučio je da će tokom vremena kretanje tih vode  
Savladati jači kamen.  
Ono što je tvrdo – možeš li da shvatiš? – mora uvek popustiti.  
(Pesme, 315)

Čovek je u iskušenju, istina, da doda jedan ne sasvim beznačajan antiklimaks na Brehtovu posthumnu sreću, koja je već počela još dok je bio živ sa legendarnom posetom *Pozorištu nacija* 1954 (*Majka Hrabrost*), a zatim su je sledile trijumfalne turnije po svetu jedne pozorište trupe koja je već pojačana (kao što su to danas kubanske grupe) oblacima blokade i diplomatskih sankcija. U tom „Brehtu“ šezdesetih i sedamdesetih godina susreću se tri uslova da bi se obezbedila jedinstvena „brehtovska“ reputacija. Za buržoasku publiku, koja trpi gladna na dijeti pozorišnog minimalizma, mora da je bilo nečeg šekspirovskog u vezi sa luksuznim kostimima i okruženjem, i tekstovima koji su bili u rasponu repertoara celog sveta (od severa do Molijera, od Šekspira lično do Beketa, ako ne i do epske kineske romanse i saga o gangsterima u Čikagu), tako da mu nije bilo teško da postane, neko vreme, „njaveći dramski pisac u svetu“. Za levicu, postavljena je cela jedna teorija i strategija i političko pisanje koja se može preneti na druge medije i situacije (na atraktivnu zbirku „brehtovskih“ filmova jednog Godara; a da ne govorimo o „brehtovskim“ pričama Klugea, niti čak o brehtovskim slikama i umetnosti kod jednog Bojsa ili Haaka) a koje je imalo bitnu prednost da dopušta čoveku da se vrati na staru predstaljinističku kombinaciju avangardne umetnosti i politike, dok u isto vreme uverava one ortodoxnije o ispravnosti svojih političkih stavova. Na kraju, za Treći svet, seljački aspekti Brehtovog pozorišta, koje je ostavljalo dosta mesta za njegovo čaplinovsko glupiranje, pantomimu, ples i sve vrste predrealistične i predburžoaske veštine nastupanja na pozornici, obezbedili su Brehtu istorijsku poziciju odredenog katali-

zatora i omogućili da se napravi jedan model od mnogih „nezapadnih“ pozorišta od Brazila do Turske, i od Filipina do Afrike. Time su ovde zadovoljene tri vrste potreba: potreba za pozorišnom i teorijskom inovacijom u jednom periodu koji je bio posebno oduševljen takvim novim teorijama i modelima postavki, posle rata (o čemu svedoče svi ostali veliki pozorišni eksperimenti, od Pitera Bruka do Grotovskog, od obnavljanja Artoa do pojave ansambala narodnog pozorišta širom sveta, naročito tamo gde obnavljanje „novotalasnog“ bioskopa još nije ponudilo vrednu konkurenčiju, bilo ekonomski bilo umetničke prirode); ta potreba za novom vrstom agitpropa i političke literature o sumornom pojačavanju Ždanovljevih oblika u jednom broju zemalja, a obnavljanjem bogatom i višestrukom tradicijom avangardne umetnosti koja je prethodila učvršćivanje Staljinove vlasti; i, na kraju, mogućnosti koje treba da istraže dekolonizovane nacije koje isprobavaju svoje nove glasove i za koje je izgnagnik i latalica Breht bio toliko nevrocentričan u onoj meri u kojoj je sopstvenu zemљu tretirao kao zemљu Trećeg sveta. Pošto tih situacija više nema, a pošto je Breht, u bilo kakvom obliku, već upoznao kako izgleda svetski uspeh u književnosti koji se poklanja samo nekolicini, čini se da je u današnje vreme običaj da se čovek žali na „zamor od Brehta“ i da se pita kako da nastavi da danas bude brehtijanac, kao što se svi čude što čovek odlučuje da ostane i dalje marksista, ili čak i socijalista, posle 1989. Ali, taj zamor verovatno ima najviše veze sa poslednjim iz ove serije Brehtova, tim steroetipom koji je razvijen tokom šezdesetih i sedamdesetih. Nagadam da ćemo naći dovoljno materijala u ostalima Brehtovima, i u nekim njihovim manje uobičajenim međuprostorima, ne samo da nas okupiraju nego čak i da nas zainteresuju.

### Triangulacija Brehta

Ono što je upadljivo i nemoguće pomešati sa nečim drugim, u vezi sa Brehtovim radom, čini se da je moguće opisati samo u dvosmislenim kategorijama, naročito onim koje se tiču stila, mišljenja i radnje, a sve ćemo ih razmotriti po redu. Stoga je na prvom mestu ovde jedan očigledno brehtovski stil, kome zaista baš dobro odgo-

vara izraz „tako se izraziti“ (sama suština tropa, kao onoga što je *détourné*, oteto i preusmereno daleko od običnog govora). A, ipak, „kao što je jezik sa ove strane književnosti“, govori nam Bart, „tako da je ono što mi nazivamo stilom gotovo van njegovog domaćaja: slike, određeni način, rečnik, svi oni izviru iz tela i prošlosti pisca malo-pomalo da bi postali sami odraz njegove umetnosti... Stil... ima samo vertikalnu dimenziju, i zarađuju u zapećaćenu memoriju samog subjekta, i gradi sopstvenu neprozirnost značenja od jednog jedinstvenog iskustva stvari... njegova tajna je sećanje koje je zatvoreno unutar piščevog tela“<sup>20</sup>.

Ali ako je stil to – oznaka jedinstvene subjektivnosti, kao otisak prsta ili zvuk poznatog glasa – onda se Brehtov rad može posmatrati sporo, godinama, da bi se sve to otklonilo, da bi ga istesali ili upili sa što manje mogućih preostalih tragova: izbledela nijansa stila, sklonost ka rečima kao što je „fahl“ (bled), i u vezi sa tim tematika tela davljenika i sporo kretanje pod vodom što smo već pominjali... Takve stvari sačinjavaju tematska i stilska sazvezđa koja blede naspram jutarnjeg ne-ba; ono što od njih preostaje stoji:

Am See, tief zwischen Tann und Silberpapperl  
Beschmirt von Mauer und Gestrausch ein Garten...  
(XII, 307)

Pored jezera, dubokog med' jelama i srebrnim jablanom  
zaklonjena zidom i živicom, jedna bašta...  
(Pesme, 439)

ostavljajući kuću sa dimom koji se diže iz njenog dimnjaka:

Fehlt er  
Wie trostlos dann wären  
Haus, Bäume und See.  
(XII, 308)

Da toga dima nema  
Kako bi dosadni onda bili  
Kuća, drveće i jezero.  
(Pesme, 442)

Stvari koji su do tada izražavale pogled na svet (*Weltanschauung*) tog tela sada postaju sadržaj kasnijeg stiha; raniji „stil“ prestao je da bude medijum i sada je nešto što sam jezik ispituje i proizvodi kao objekat, kao što Altiser kaže za umetnički otelotvorenu ideologiju<sup>21</sup>... To je vrlo različita putanja od one velikih modernističkih pisaca i pesnika na koje je Bart mislio, čiji je sama umetnička posvećenost bila data baš u produbljivanju takvih instinkтивnih verbalnih navika, i njihovo verno i tvrdoglavo praćenje u krajnje blokove reči, nepririodne i veoma udaljene od običnog jezika.

Ako je, stoga, stil kategorija koja preti da nas odvede nazad u subjektivnost da bi imala svoje krajnje objašnjenje, onda će nam možda bolje odgovarati retorika; jer retorika, sasvim suprotno od stila, ima cilj i traga za tim da utiče na svoju moguću publiku, kao što bi bilo koja vrsta političke i javne, nessubjektivne književnosti trebalo prepostavljati da radi. Možda, onda, u najširem smislu te reči, postoji jedna brehtovska retorika čije su ambicije široke kao i one aristotelovske retorike, koja traga za dobrim u njegovoj najmudrijoj klasičnoj formi grada-države i za koju je rečeno da bi je trebalo „shvatati kao prvu sistematsku hermeneutiku društvenog svakodnevnog života“<sup>22</sup>. U tom slučaju, biće to nešto malo sveobuhvatnije nego postići poen protiv svog protivnika, i nagoveštavaće strategije misli i delanja koje prevazilaze naš koncept verbalnog.

I pored toga, postoji nekoliko retoričkih koncepcata u užem smislu koji se čine odgovarajućim: koncept ironije, na primer, kao jedne sveobuhvatne kategorije za varijacije kao što su uvredljivo, sarkazam, cinični paradoks, lukavi obrt, koje tako često nalazimo svuda po

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Oeuvres Complètes* (Paris: Seuil, 1993), tom 1, str. 145,146.

<sup>21</sup> Videti Louis Althusser, "Letter on Art", u: *Lenin and Philosophy* (New York: Monthly review Press, 1971)

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1957), str. 38

Brehtovim rečenicama. Ideja ironije donosi sa sobom dvostruku prednost: to je jedna od nekoliko retoričkih strategija koja se smatra tropom u užem smislu (ili u jednom više postsadašnjem, kao kod Pola de Mana), dok se kao opšiji stav uglavnom pripisuje pogledu na svet svih velikih modernista, ili je bar bila osnovni deo ideologije modernizma dok on nije počeo da biva osporavan i istorijski zastareo u postmodernom periodu. Tako da je „ironični Nemac“ (kako je Erik Heler okarakterisao Tomasa Mana, koji je stvarno od ironije kao takve napravio fetiš) neko vreme širio uticaj ove kategorije po celoj modernoj književnosti; a ironičan stav bio je poznat po tome što čini sve, od čuvanja svežine jezika (kao kod T.S. Eliota) do udaljavanja nepoželjnih i suviše političkih stavova, koje nam ironija sada dozvoljava da ih potvrđujemo i u isto vreme sa gnušanjem odbacujemo. To sigurno nije ono što je Breht imao na umu, i zaista, njegova ironija je, pre, jedna ograničenja „stabilna ironija“ koju Vejn But teži da razlikuje od jednog opštег modernog pogleda na svet koji smo malo-čas pomenuli<sup>23</sup>. Ipak, što više Brehtovu ironiju ovako guramo u pravcu staromodne retorike, taj koncept je onda manje kadar da vrši ulogu opisa koji nam je koncept stila stavio na raspolaganje, i tim više „ironija“ u ovom retoričkom smislu postaje osobina Brehtovog sopstvenog pogleda na svet (ako ga on poseduje) ili, u najmanju ruku, osobina pozorišnih prikazivanja kao takvih.

U svakom slučaju, spasavamo Brehta od sadašnje konvencionalne predstave o modernizmu (jedinstveno subjektivan stil, karakteristično ironičan stav), ali u isto vreme nas to onemogućava da označimo jednu osobitost u jeziku koju svi prepoznaju, čak i stranci: te suve, duhovite, ironične karakteristike upotrebe jezika čoveka stavljaju u iskušenje da doda Brehta na Nićeovu listu (koju je predložio u relativno antinemačkom duhu) tri najbolje nemačke knjige (Luterova *Biblja*, Geteovi

*Razgovor sa Ekermanom* i svoja sopstvena). To bi, međutim, podiglo nivo stilske analize na jedno alegorijsko i „geopolitičko“ čitanje u kojem se sami atributi jezika namerno prebacuju autorovim zemljacima – koji su izabrali fašizam, ali čija je jačina takođe znak, od 18. veka nadalje, izvesne „trećesvetovske“ zaostalosti. („Samо nek bude brzo, lako i jako“, upozorio je on svoje drugove koji su se uputili za Englesku nedugo pre njegove smrti. Setite se da stranci našu umetnost smatraju „stravično teškom, sporom, mučnom i šetačkom.“<sup>24</sup>) Tako se kod ovog ili onog termina za prilaz jeziku kao takvom, bio on stilski ili retorički, pojavljuje neko tumačenje koje menja brzinu i istovremeno nam menja položaj na nekom drugom nivou, nivou *Haultunga* (stava), kolektivnog međuodnosa ili simboličnog čina, „retorike“ u društvenom i odnosnom smislu, ili „značenja“ i „interpretacije“ u nekom kodu koji transcendira samo lingvistički ili verbalno.

Tako bi se činilo da ta dimenzija Brehtovog rada koja daje unutrašnje značenje njegovom jeziku ili stilu zadržava neku osobitost sama po sebi, a da je ipak podložna formulaciji u bar dve druge različite oblasti: možemo i da smatramo da je ono što jeziku daje tu jedinstveno brehtovsku aromu nekakav jedinstveno brehtovski način razmišljanja; ako ne, oblik gesta – da ne kažemo *gestus-a* – tog jezika može se, u krajnjoj liniji, smatrati posebnim simboličkim činom. Ta treća mogućnost vodi nas u pravcu oblikovanja radnje kod Brehta, i do „osobitih“ i „jedinstvenih“ osobina (da nastavimo da koristimo svoje lajtmotive) koje obeležavaju izgradnju karakteristično brehtovske scene ili pripovedanja, ili brehtovsko prisvajanje i preobražavanje nečijeg tudeg pripovedanja.

Stoga, prebacivši se na naše drugo područje, alternativu izrazitoj doktrini, možemo i zastati da se podsestim napomena T.S. Eliota koje dosta otkrivaju, u sam osvitu pokreta moderne, u vezi s odnosom između „ide-

<sup>23</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Pres, 1974)

<sup>24</sup> Werner Hecht, *Brecht Chronik*, str. 1249: „Schnell, leicht und kraftig“... „die deutsche Kunst...ist schrecklich gewischtig, langsam, umständlich, und „fussgängerisch“, Willett, str. 283.

Čarls Loton  
(drugi sleva),  
u predstavi *Galilej*,  
Holivud, 1947.



ja" i književnih tekstova. To su napomene koje stvaraju sliku atmosfere filozofskog pragmatizma koji je neprijateljski nastrojen prema sistemu i spekulativnoj filozofiji (pada nam na um američka škola u kojoj se Eliot i sam obučavao, ali takođe, sa dosta različitog gledišta, onaj bečki krug iz koga je Breht preuzeo neke filozofske stavove preko Karla Korša<sup>25</sup>); ali, takođe, i jednog opšteg Imagizma u književnosti, koji je (mnogo šire nego prilično uzak hulmeovski pokret na koji se obično odnosi ovakva oznaka te škole) označio osećanje modernih pisaca uopšte da je ideja u tekstu neka vrsta stranog tela; da takve „književne“ ideje zahtevaju posebne mere predostrožnosti, a u krajnjoj granici, u ekstremnim slučajevima, da zahtevaju to da se pronađu i potpuno

uklone („reci to, ali ne idejama nego stvarima“). Takav književno-ideološki stav koji pitanje odnosa konceptualnosti i literarnosti pretvara u jedan suštinski važan i značajan problem forme (a implicitno teži potpuno da isključi didaktičnost), možda je najnezaboravljivije formulisan u Eliotovom velikom slavljenju Henrika Džejsma: „On je imao tako prefinjen um da ga nijedna ideja nije mogla oskrnaviti.“<sup>26</sup> A ipak je u rešenje forme kod Brehta očigledno uključena i kombinacija koju su, u drugim slučajevima, ostali modernisti izbegli: izbor immanentnosti pre nego transcendentnosti, ali u ovom slučaju jedan didaktički ili pedagoški stav koji ili u potpunosti nije prisutan kod ostalih modernista – jer su ga izbegavali, ili je poprimao oblike koje nismo dovoljno

<sup>25</sup> Videti napomenu 16.

<sup>26</sup> T.S. Eliot, *Selected Prose*, ur. Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), str. 151.

proučili: tako, Paundov tvrdoglav učiteljski *Haltung* odbacuje se kao sekundaran i beznačajan (po osnovu njegovog čudnog shvatanja ekonomije, njegovog konfučijanizma, ili šta god bilo u pitanju). Ali sám Eliot je ovde zanimljiv, jer mada neka vrsta standardnog katoličanstva i monarhističkog konzervativizma neutralizuje idejni sadržaj i pretvara ga u konvencionalan, pristojan a time i nevidljiv, kod Eliota je u velikoj meri prisutna didaktička poza, ne bez analogije sa Brehtovom. Tako Eliot daje još jednu čudnu napomenu, drugu lekciju, od koje mi možemo danas isto tako mnogo da naučimo u ovoj situaciji; ona se može naći u njegovom sugestivnom eseju o Vilijamu Blejku, u kome se on miri sa „filozofijom“ potonjeg, suvo primećujući:

„Imamo isto poštovanje prema Blejkovoj filozofiji... kakvo imamo za genijalni komad ručno pravljenog na-meštaja: divimo se čoveku koji ga je sklopio od stvarčica koje je imao po kući... ali nismo u stvari tako daleko od Evrope, ili čak od sopstvene prošlosti, da bismo se lišili prednosti kulture ako ih poželimo.“<sup>27</sup>

„Kultura“ ovde za Eliota označava jednu već sistemsку doktrinu koja je široko prihvaćena u društvu, čak i institucionalizovana, i čija je velika „prednost“ za pisca u tome što uklanja potrebu da se jedan veliki deo kreativne energije usmerava u pravcu ličnog „filozofiranja“ i (možemo to tako reći) „skockavanja“ jedne lične filozofije za sebe i svoj „osobito“ modernistički rad. Ostavimo po strani činjenicu da su toliki modernisti osećali obavezu da naprave baš takvu jednu ličnu filozofiju samo za sebe, pored svog jednako ličnog jezika: kao što se možemo uveriti kod Lorensa ili Prusta, Rilkea ili Volasa Stivensa, Muzila ili Hljebnikova. To upozorenje takođe se tiče i samih čitalaca: mada je samo po sebi dovoljno teško zamisliti neki ventil koji bi merio mentalnu energiju koja je potrebna da se shvati sám sistem ili lična mitologija o kojoj je reč, sigurno je uverljivo reći

da takav jedan potreban napor kod čitaoca mora neizbežno da skrene ili utroši mentalne i perceptivne resurse koje bi bilo bolje sačuvati za čisto izlaganje i procenu poetičnosti, ili, drugim rečima, za sám jezik. I baš je to, naravno, navelo neke da iskustvo modernizma, ili raznih modernizama, okarakteriše kao kvazi-promenu vere, u kojoj se od nas traži – kao ulaznica u jednistveni fenomenološki „svet“ o kome se radi – da se priklonimo njegovoj dominantnoj ideologiji i da naučimo njegove kodove, da upijemo strukturu njegovi vrednosnih predstava, na jedan relativno ekskluzivan način koji, u svom literarnom oduševljenju, obično blokira pristup drugim suparničkim literarnim kodovima i jezicima, dok na kraju ne budemo deprogramirani u lišavanju zabluda, i nevoljno ponovo promenimo pristup; i onda prelazimo na sličnu obavezu kao prema ovom ili onom modernom piscu, u kom trenutku se taj celi (kvintesencijalno modernistički) proces skroz ponavlja. Kakva god bila vrednost ovog konkretnog opisa, vredno je primetiti da sam Eliot predlaže da se tu napravi kratak spoj i preporučuje jedan sasvim drugačiji okvir za delo umetnika ili pesnika: „jedan okvir prihvaćenih i tradicionalnih ideja koje bi ga sprecile da sebi udovoljava sopstvenom filozofijom“<sup>28</sup> – što će reći, u njegovom sopstvenom slučaju, tradicija Rimokatoličke crkve onako kako je sačuvana u ritualima zvanične Angličanske crkve.

Ali baš je taj predlog da se neutrališe nesklad između idejnog sadržaja i poetskog jezika ono što nam omogućava da posmatramo pitanje misli i značenja u Brehtovom delu u novome svetlu. Jer ekvivalent hrišćanske doktrine u kontekstu ovog potonjeg je, očigledno, sam marksizam, možda i jedina potpuno kodifikovana filozofija, koju su odobrile i čitave zajednice i sama državna vlast, što se može uporediti sa hrišćanstvom i njegovim biblijskim traicijama i arhivama komentara (ni islam ni

<sup>27</sup> T.S. Eliot, *Selected Essays*, (New York: Harcourt Brace , 1950), str. 279.

<sup>28</sup> *Isto*, str. 279.

judaizam nemaju istu vrstu doktrinarne kodifikacije, dok ostale „glavne“ religije ili čak svetovne filozofije nisu nikada imale isti takav odnos sa državnom vlašću).

Brehtov marksizam se bez sumnje može tumačiti na ovaj način: kao okvir koji je izbrisao potrebu da se sklepa neka njegova „lična filozofija“, a time da sebi obezbedi i okvir za neproblematizovanu estetsku produkciju. Ali jedno ozbiljno (a ipak produktivno) pitanje može se baš ovde postaviti zbog prirode Brehtovog marksizma kao takvog: jer, s jedne strane, ono što je naučio od Korša nije bila grupa doktrina i principa, koji bi mogli da posluže kao baš takav jedan okvir, nego pre, kao jedan stav koji je neprijateljski nastrojen prema sistemu uopšte, lakovani „logički empirizam“ bečkog kruga, koji je bio isto tako neprijateljski nastrojen i prema dijalektičkom (i prema hegelovskim verzijama marksizma), i koji je, mada je bio posvećen radikalnoj i marksističkoj politici, osećao da je u stanju da odbaci apstraktnu doktrinu i veru na jedan isto tako temeljan način kao i modernistički litterateurs što smo gore naveli. Pa gde, pre svega, treba tražiti Brehtov marksizam kao doktrinu? Gde su mu ideje? A čak i ako, kao što je Lukač tako skandalozno ustvrdio u „Šta je ortodoksnii marksizam?“ (isto tako odlučan esej o „idejama“ u marksističkoj tradiciji kao i gore citiran Eliotov o nesvetovnim buržoaskim filozofijama), „Ortodoksnii marksizam...odnosi se isključivo na metod“<sup>29</sup> – što je naznaka koju ćemo pokušati dalje da razvijemo u daljem tekstu – ipak ostaje i pitanje idejnog sadržaja kome bi Brehtovo delo trebalo da poduci, pošto nam je baš taj njegov didaktizam i bio drugi kamen spoticanja.

A mogli bismo isto tako želeti da razmislimo i o onoj vrsti didaktičnosti koja je inherentna učenju o određenom mentalnom *Haltungu*, jednom karakteristično brehtovskom tipu pragmatizma (pre nego „marksizma“) za koji ću ovde ponuditi tri primera. Za početak može se opisati na sledeći način (prvo ćemo izostaviti

njegove filozofske posledice i prepostavke): problem pretvorite u njegovo rešenje, i time prilazite toj stvari bočno i šaljete projektil u novom i produktivnijem pravcu nego što je čorsokak u kome je bio imobilisan. Tako, na primer, pozivajući se na klasičan platonovski koncept za glumca (da li biste mu verovali više ili čak isto toliko kao svom doktoru, pita Sokrat; više nego svojim političarima? više nego svojim sudijama?), Breht mu predlaže da gradi ulogu na tom preziru i koristi ga, pre nego da pokušava da ga se reši tako što će nestati u svojoj ulozi:

Die Ansicht des Zuschauers über den Beruf des Schauspielers als einen absurden, auffälligen und gerade durch ihre Auffälligkeit bemerkenswerten gehört, auch wo sie ins Verästliche abgleiter, zu den Produktionsmitteln des Schauspielers. Er muß etwas aus ihr machen. Des Schauspieler soll sich also die Ansicht des Zuschauers über sich selbst zu eigen machen .

(XII, 388)

Mišljenje publike o profesiji glumca – kao o absurdnoj i nečuvenoj, i po toj nečuvenosti vrednoj pažnje – pripada sredstvima proizvodnje samoga glumca. On mora nešto da učini sa ovim mišljenjem. Glumac stoga mora da usvoji to mišljenje publike o samome sebi.

Misljam da Breht hoće da kaže da bi predstava, umešto da sakriva taj čin glumljenja (i profesiju koja od nje ga potiče), trebalo kao celina da se trudi da pokaže publici da smo svi mi glumci, i da je gluma jedna neizbežna dimenzija društvenog i svakodnevnog života.

Najtemeljnija demonstracija ovog postupka, međutim, nalazi se u obliku zloglasnog „Dreigroschen Prozess“, ili „Sudenja za tri groša“, u kome on svoje nezadovoljstvo pretvara u pravu parnicu, a nju opet u pisanu tužbu, a tu napisanu i zamišljenu tužbu u sociološki eksperiment, najzad „utapajući“ i ovo poslednje *Aufhebung* u kritiku sociologije na putu ka nečemu drugom.

<sup>29</sup> Georg Lukacs, *History and Class Consciousness*, preveo Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), str. I.

Poslednji primer može nam poslužiti da pobijemo ideju da je Brehtov samoproklamovani „vulgarni marksizam“ (takožvana *plumpes Denken* ili „prosta pomisao“), u stvari funkcionalistički, i svodi ideologije, a i književna dela, na podređenost materijalnim „interesima“: ali, ono što je Breht rekao bilo je, preće biti, nešto kao inverzija svega toga, pošto je to baš ono što je „folgenlos“<sup>30</sup> – ono što nema nikakve posebne materijalne posledice, i ne dovodi ni do kakvih posebnih promena – koje je on optužio da su ideoološke. I zaista, primamljivo zvući tvrditi da je baš Brehtova poznata lukavost njegov metod, pa čak i njegova dijalektika: zamena hijerarhije problema, gde glavna premissa prelazi u sporednu, apsolutno u relativno, forma u sadržaj, i obratno – sve su to operacije kojima se pomenuta dilema okreće naglavačke, i otvara se jedna neočekivana linija napada koju je nemoguće predvideti, koja ne vodi niti u čorsokak nerešivog niti u banalnost stereotipne dokse o logičkoj nekontradikciji.

I da rekapituliramo: tražili smo određene specifičnosti Brehtovog dela u njegovoj jezičkoj praksi, i stilskoj i retoričkoj, i one obe izgleda potvrđuju da postoji neko vanjezičko polje istraživanja – jedna je ona koja se odnosi na njegove ideje ili stavove (sam Breht će ih nazivati, sve vreme tokom života i rada, *Meinungen* ili *Ansichten*, mišljenjima ili čak ideologijama); a druga na kvazidramatično, kvazinarativno držanje *Haltungen*, poze, karakteristične gestove, koji prepostavljamo predstavljaju klice i anegdotske izvore samih njegovih priča kao takvih. Ali pitanje u vezi sa njegovom misli čini se da nas je odvelo ponovo ka jednom formalizmu u kome su glavne „ideje“ koje prenosi njegov estetski diskurs

prosto isto toliko niz praznih preporuka koje se tiču samog metoda: toliko misli, a bez sopstvenog sadržaja, koje se umesto toga u osnovi sastoje od projekcije onoga što bi razmišljanje moralo pre svega da bude, i kako bi se trebalo sprovoditi.

Čak i u okviru marksizma, ovo opasno podseća na neki čisto metodološki „sistem“ od one vrste koja se nalazi svuda u buržoaskoj filozofiji, a posebno na one koje su općinjene obećanjima naučne istine, u kojima je metafizika nekog starijeg sistematskog tipa odgurnuta u stranu u ime ovog ili onog „metoda“ (bez obzira da li je to tako poštovanja vredna preporuka kao što je američki pragmatizam ili delezovsko „rešavanje problema“, ili niži oblici empirizma i logička pravila ili pozitivizmi uopšte). Sadržaj istine kod ovoga naglaska na „metod“ – koji čovek svuda nalazi u modernoj filozofiji – evidentno da leži u njegovim negativnim posledicama, u odbacivanju metafizičkih principa ili sadržaja, i posledice tog odbacivanja koje sada želi da prevaziđe, bilo kakvom intelektualnom ili filozofskom dovitljivošću. Ali sigurno je da fetišizacija „metoda“ ne samo da zasluzuje sve oštре kritike koje se na nju sručuju nego je, takođe i sastavni deo, i neizbežni pratilec, onog institucionalnog samoopravdavanja na koji se čini da se filozofija stalno poziva (možda od samih početaka svetovne filozofije u vreme renesanse), i koja možda i zaslzuje jednu različitu, i ovaj put Burdijeom inspirisanu osudu.

Kako se, onda, može opravdati ideja o *Brehtu i metodu*, a kamoli nekakav opšti argument o originalnosti specifično brehtovskog načina razmišljanja ili doktrine? Ova originalnost, međutim, dobija jedan pomalo različiti oblik – ili, kao što sam u iskušenju da kažem, nalazi

<sup>30</sup> Na primer:

Alle unsere ideologiebildende Institutionen sehen ihre Hauptaufgabe darin, die Rolle der Ideologie *folgenlos* zu halten, entsprechen einen Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzten schöpferischen Bemühung bedarf (XXI, 554)

Sve naše institucije za razvoj ideologije ('ideološki državni aparati', drugim rečima) kao svoju osnovnu ulogu vide dužnost da spreče ideologiju da ima pre svega bilo kakve posledice; u skladu sa konceptijom kulture koja smatra da je formiranje kulture i od kulture već završeno i ne treba mu dalje neka kreativna pažnja.

Jasno je da je to doktrina koja ostavlja mesto za pedagogiju isto koliko postavlja zasedu političkoj umetnosti, a takođe i definije prirodu *Tui* – intelektualca (da nema nikakvih posledica).

da je produktivno *otuđena* – kada smatramo da je „metod“ neka vrsta *gestusa* i, preko ograničenja „dramatičkog“ i meduljudskog okvira koji je uvek implicitan u retorici kao takvoj, koji vraća takvim delima onu immanentnu ili virtualnu narativnu situaciju koju ona impliciraju.

I tako se ono što smo bili u iskušenju da nazovemo „metodom“ kada smo mu pristupili kao apstraktnoj ideji, sada, u nekoj trećoj dimenziji, dramatično otvara u situaciju same pedagogije, kako ga na razne načine scenski prikazuju, rugaju mu se, proriču i utopijski ga projektuju, tokom celog jednog dela koji je odlučno opsesivno usredsreden na ovaj konkretni ideal, koji – proširujući se, sigurno, na ideal „edukacije edukatora“ o kojoj govori *Teza o Foyerbahu* – može se na kraju shvatiti kao sam korelativ i drugo lice ili *verso* teme same promene. Idući ispred promena, dostižući je, prigrlujući njene tendencije tako da ona počinje da nameće svoje vektore na vaš sopstveni pravac – takva je brehtovska pedagogija: a ona sada, neočekivano, podiže zavesu sa jedne cele dimenzije ovoga dela, koja nije ni ta, mikrologična, u vezi sa jezikom i stilom, rečenicama, niti pripada immanentnom ili konceptu, Brehtovog razmišljanja i filozofiranja, lukavosti sa kojom upravlja tim konceptom i njegovim zvaničnim pojavljivanjima i fasadama; nego su to sada izrazite realnosti otelotvoravanja i pripovedanja – ili, ako vam se više svidaju neke druge reči (Marksa lično), „konkretnе individуe“, koje, „razvijajući svoju materijalnu proizvodnju i svoj materijalni odnos, menjaju, zajedno sa svojom egzistencijom, i svoj način razmišljanja, i produkte svoga razmišljanja“<sup>31</sup>. Razmišljanje na koje nas Marks ovde poziva nije samo ono o fabričkoj proizvodnji (kao što to nagoveštavaju mnoge trope iz *Kapitala*), nego o svakodnevnom životu uopšte („njihovi materijalni odnosi“). Nadam se da to ne

neutralizuje materijalističko obrtanje i impuls koji izaziva šok u Markovim tekstovima da bi ga prisvojila za naratologiju, i tvrdi da pripovedanje – ili još bolje, otelotvoreno pripovedanje, odglumljivanje – time postaje kraljevstvo neke dublje istine o svojim apstraktnim predstavama koje se javljaju posle u jezičkim igramu i konceptualnim figurama ili „oblicima misli“.

Oblici dela, dakle: pre nego što su se pojavile zvanične terminologije takozvane semiotike naracije (ili naratologije), bez sumnje je bilo nejasno ili podsvesno jasno da pisci obično organizuju dogadaje koje predstavljaju prema nekim svojim dubljim šemama onoga što se čini da su *radnja* i *dogadjaj*; ili da projektuju sopstvene „subjektivne“ fantazije o interakciji na ekran *realnog*, čak i tamo gde takve projekcije za sobom vuku cele kulturne i kolektivne episteme, i pokazuju da su one društvene, a time i „objektivne“ i izvan, čak i kroz tu svoju subjektivnost. Tako da nema sumnje da postoje određeni pokreti koji su karakteristični za velike srednjovekovne poeme – i *gestus* i *Haltung* – koji definišu samu obradu stvarnosti i svakodnevni život u tom pretežno poljoprivrednom i feudalnom načinu proizvodnje; dok same konvencije grčke drame ili jednog No komada nude neku vrstu „primalne scene“ koju treba društveno analizirati na način analogan tumačenju snova ili delirijuma.

I pored toga, najvećim delom, tumačenje takvih privilegovanih pripovedačkih struktura bilo je predmet klasičnog natezanja između objektivnog i subjektivnog: ono drugo, koje sledi proučavanja stila, želi da odnese scene koje su u pitanju u neko privatno skladište ličnih fantazija (koje je, međutim, obeleženo dominantnom vrednošću jedinstvenog ili posebnog, nepogrešivim proizvodima genija ili ludila), dok s druge strane, narativne idiosinkretične osobenosti imaju običaj da otvrđnu u

<sup>31</sup> Karl Marx i Friedrich Engels, *The German Ideology* (Moskva: Progres, 1974), str. 42. "Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie haben keine Gesichte, sie haben keine Entwicklung, sondern ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickeln Menschen ändert mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihre Denkens" – Karl Marx, *Die Frühschriften*, ur. S. Landshut (Stuttgart, Kroner, 1953), str. 549.

konvenciju, koje onda i same teže nepromenljivim ljudskim oblicima, psihološki većne, i nekako podložne otkrivanju u svim istorijskim društvima, ma kako jednostavnim ili složenim. U daljem tekstu, pozivaćemo se na i dalje malo poznato delo Andre Žola *Einfasche Formen*<sup>32</sup>, koje makar ima tu prednost da je dovoljno dvo-smisleno da dopušta i subjektivne i objektivne verzije, a da ne bira između njih; i da poziva na istorijsku analizu, a da ne ugrožava njen ishod. Ovde, međutim, moramo za trenutak biti sažetiji; jer čak i Brehtove sopstvene dramaturške kategorije – od samoga *gestusa* do efekta začudnosti i sudova na koje se on poziva – zajedno sa mnogim najpoznatijim scenama u njegovim delima: epizode iz sudnice u *Krugu kredom*, na primer, ali takođe i *mise en abyme* iz *Kruga kredom*, a on je sam jedan od dokaza u jednoj većoj „drami iz sudnice“ – sve to potvrđuje veoma plodotvornu sugestiju Darka Suvina da je kategorija *casusa* Andre Žola – egzemplarni „slučaj“ koji poziva na suđenje – to što dominira u Brehtovoj narativnoj praksi, a ne samo u pozorištu kao takvom. U svakom slučaju, nači ćemo se umešani u pokušaj da pokažemo da je Brehtovo pripovedanje, kada se posmatra na taj način, zaista obeleženo nečim što liči na „metod“, ali onaj koji je strogo neformalan, i samim tim izmiče filozofskim primedbama na sam metod kakve su već gore opisane. *Casus*, drugim rečima, mora da se pokaže kao forma sa originalnim sadržajem, a ne kao apstraktni okvir u kome se svakovrsni narativni sadržaj može uredno poređati i utopiti.

Ali sada moramo da trianguliramo ove tvrdnje, jer je pretpostavka bila da nijedna oblast niti dimenzija Brehtovog rada koje smo se već dotakli – njegov jezik, njegov način razmišljanja, a na kraju i njegovo pripovedanje – nema poseban prioritet u odnosu na druge; pre, da se one mogu posmatrati kao projekcije jedna druge na različite medijume, baš kao što fenomen kristalizacije može da poprimi sasvim različit izgled konfiguracije

u oblasti svetlosnih talasa, a da ostane „isti“. Predmet proučavanja i karakterizacije, onda – nešto što se može identifikovati isto tako nejasno kao i „brehtovski“ – dobija različitu preciznost kako se posmatra i meri kroz tri osnovne dimenzije o kojima se radi; ali ovaj triangulisani i nevidljivi objekat nema svoj analitički jezik ili koji se podrazumeva: mi stoga moramo nastaviti da prevedimo svaku dimenziju u jezike one druge dve, i da koriguјemo svaku putem one sledeće. Red diskusije ne mora biti tako cikličan kao što to nagoveštava program; a to nužno podstiče i očekivanja koja kratak esej ovakve vrste neće nikada zadovoljavajuće ispuniti (da svaka verbalna osobina nađe svoj ekvivalent u oblasti doktrine i fabulacije, i obrnuto); ali čini mi se da ova radna hipoteza ima barem tu prednost da predupredi nepoželjan determinizam i hijerarhije (iskušenje da sve ponovo pretvorimo u jezik, na primer, ako ne u *Weltschauungen* ili čak u *fantasme*).

Ali šta biva sa „metodom“ u svemu tome: da li je uspešno obrisan iz programa? Nadam se da nije sasvim, pošto želim da zadržim vezu između Brehtove „korisnosti“ za nas danas i cele jedne grupe mogućih aktivnosti u kojima se može očekivati da će nam dati energiju. U stvari, želim da tvrdim da, mada zanimljivi i važni – i značajno – što mnogi Brehtovi tekstovi jesu za istoriju književnosti, ono što ta dostignuća odvaja od književnih dela bilo kojih „drugih pisaca“ je neka opštija poruka ili duh koji oslobođaju. To se svodi na to da kažemo da je „ideja o Brehtu“ isto tako važna kao i njegovi pojedinačni tekstovi, ili možda – da budemo odmereniji – da je različita od svih njih (ali ih sve vreme obuhvata). Verujem da i dalje možemo da živimo i krećemo se u okviru ove ideje; i da je to prevashodno ona ideja koja nam pomaže da prekinemo tu višestruku paralizu koja nas je sada u istorijskom smislu ščepala, koja potiče koliko od jakog osećaja da je *praxis* nemoguć na svim tim nivoima, kao i od samih činjenica i od

<sup>32</sup> Tübingen: Niemeyer, 1982.

bilo kojih čvrstih „uslova egzistencije“. Želim da izbegnem buržoaske neiskrenosti o „poboljšanju života“ isto onoliko koliko i infantilno levičarske zamke voluntarizma; ali mislim da ideja o sposobljavanju nije loša za otpuštanje nove energije koju ovde imamo na umu: niti je karakteristično delezovska reč „radostan“ (koja znači, mislim, istu stvar) neprimerena.

Tako, ako rešimo da zadržimo reč „metod“, hajde onda da fabuliramo malo, i da je uvrstimo u jezik, mišljenje i narativnu praksu koja joj može dati jednu naročito brehtovsku rezonancu i osobitost. Stoga ćemo joj sada skinuti masku, ne kao metodu uopšte nego kao „Velikom metodu“, doktrini koju je podučavao legendarni Me-ti u nekoj nama alternativnoj predistoriji. I zaista, Brehtova neprevedena *Knjiga promena* očigledno se sama nameće našoj diskusiji ovde; baš kao što je Gramšijev eufemizam za to – „filozofija praxisa“ – modifikovao marksističku dijalektiku koju je želeo da prokrijumčari pored svojih fašističkih cenzora, takođe i brehtovski „Veliki metod“ postavlja tu istu tradicionalnu dijalektiku na jedan različit način, otkrivajući njenu metafizičku ili predsokratsku dimenziju ( „in der Grossen Methode ist die Ruhe nur ein Grenzfall des Streits“) – u „velikom metodu“, odmor je samo poseban slučaj borbe – XVIII, 184) na vrlo različit način od Staljinovog dijalektičkog materijalizma, i nudi marksizmu njegovu jedinstvenu nezapadnu – ili, barem neburžoasku – filozofiju u obliku jedne vrste marksističkog taoizma.

Me-ti sagte Es ist vorteilhart, nich nur vermittles der großen Methode zu denken, sondern auch vermittels der der großen Methode zu leben. Nicht eins mit sich zu sein, sich in Krisen drängen, kleine Änderungen in große verwandeln und so weiter, das alles kann man nicht nur beobachten, sondern auch machen. Man kann mit mehr oder weniger Vermittlungen, in mehr oder weniger Zusammenhängen leben. Man kann eine dauerendere Veränderung seines Bewußsteins erzielen oder anstreben, indem man sein gesellschaftliches Sein ändert. Man kann helfen, die staatlichen Einrichtungen widerspruchsvoll und entwicklungsfähig zu machen  
(XVIII, 192-3)

Me-ti reče: ima prednosti, ne samo razmišljati prema Velikom metodu, nego živeti prema Velikom metodu. Ne biti identičan sam sa sobom, prigriliti i pojačati krizu, preokrenuti male promene u velike itd. – čovek ne mora samo da gleda te pojave, čovek može i da ih odglumi. Čovek može živeti sa više ili manje posrednika, sa više ili manje brojnim odnosima. Čovek može stremiti trajnijoj transformaciji sopstvene svesti tako što će promeniti svoje društveno biće. Čovek može pomoći da se državne institucije učine kontradiktornijim, a time i sposobnijim za razvoj.

Prevela s engleskog Ivana Čorbić

Hans-Tis Leman

Političko pisanje,  
Theater Der Zeit  
Berlin 2002.

# FABULOZ- -NO

Ako danas hoćemo da steknemo sliku o pozorišnom teoretičaru Brehtu, o kojem se, kako vreme prolazi, sudi s više skepse nego o pesniku Brehtu, potrebno je da usvojimo dve perspektive koje medusobno komuniciraju. Jedna od njih otvara se novim čitanjem pojma epskog pozorišta. A druga, kad na Brehtove teorije pogledamo u svetlosti razvoja savremenog pozorišta posle Brehta. To pozorište stvorilo je niz oblika koji se mogu nazvati postbrehtovskim, iako se u njima Brehtovo naslede ne javlja u svojoj celovitosti, nego u neku ruku razloženo na svoje pojedinačne delove. Kao da je novija istorija pozorišta prigrlila Brehtovu tezu o materijalnoj vrednosti i preradila Brehtove ideje na onaj način kako je to on sam dvadesetih godina predlagao u vezi s klasicima: kao automobil koji je dugo bio u upotrebi i koji se sad procenjuje s obzirom na svoju materijalnu vrednost. Delovi Brehotve teorije i prakse otimaju se u novom pozorištu od svog izvornog konteksta, dobijaju novi smisao i koriste se u nove svrhe, kao što je Breht voleo da radi s klasicima. On se tada protivio tome

„da izvesno štetno strahopoštovanje, bezobzirni i brutalni pijetet spriči publiku da se koristi materijalnom vrednošću njegovih Hebelovih ta eto jednom već uradenih radova. Komad „Valenštajn“, na primer – da ne bismo mimošli neke dosad nedotaknute čitaocе – sadrži, pored svoje upotrebljivosti za muzejske svrhe, i ne malu materijalnu vrednost; istorijska radnja nije rdavo razdeljena, tekst u čitavim etapama ispravno skraćen i opremljen drugaćijim smislom, na kraju je upotrebljiv. Slično je i s ‘Faustom’...“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1967, Bd.15, str. 106.

Kad ovde govorimo o novom ili o savremnom pozorištu, imamo na umu samo ona njegova svojstva u kojima se inovativno pojavljuju novi formalni jezici i tehnike. Što se pak „normalnog“ pozorišta tiče, tu nažalost i dalje važi da je najuspešnije pozorište 20. veka pozorište 19. veka.

Najpre, dakle, nekoliko reči o nekim pojavama u pozorištu posle Brehta.

Često se, između ostalog u pozorištu koje pravi Jan Luvers (Lauwers), sreće postupak koji možemo nazvati *postepska naracija*. Kao kod Brehta, na mesto omedenog prostora fikcije stupa proces otvoren za publiku, a na mesto dijaloga „dramski diskurs“, da se poslužimo terminom iz dalekovidog članka Andžcka Virta iz 1980. godine. Iluzija i uživljavanje otpadaju. Proces prikazivanja *hic et nunc* predočava se gledaocu svesti na svim nivoima. U Luversovoj verziji *Antonija i Kleopatre*, recimo, Karmijan, Kleopatrina dvorkinja, sporedni lik, postaje u isti mah pripovedačica koja, u stilu konferansije, vodi kroz radnju. Delovi teksta iz Šekspirove drame smenjuju se sa sažetim pričama i komentarima: „Prvi čin, prva scena. Nalazimo se u Aleksandriji, u nekom delu Kleopatrine palate, gde su svi lako pijani.“ Način na koji govore akteri često ima karakter neutralizovanog izgovaranja zadatog teksta, neke vrste glasnog čitanja u kojem se ličnost aktera nikad ne povlači iza uloge. Svi scenski elementi, stolice, mikrofoni (koji, dabome, pogotovo doprinose da se govorom aktera naglasi proces pozorišne igre), rezervi, filmske projekcije itd. funkcionišu kao elementi scenske kompozicije koja nije primarno usmerena na odslikavanje sveta, nego na mnogostruko fragmentirani pozorišni proces opažanja. U njemu se, doduše, javljaju „klasične“ dramske teme, kao žudnja, moć, prijateljstvo, tuga, međuljudski sukobi, ali u neku ruku samo u krhotinama (krhotine i otcepcu su jedan od omiljenih Luversovih motiva). Nije tu bitna fikcija nekog dramskog sveta, nego pozorište kao ovde i sada realan scenski proces koji gledaocu dopušta da razmahne vlastitu maštu i asocijacije. Istovremeno, doživljaj se više fokusira na ličnost prikazivača i njegovo scensko delanje nego na ulogu, više na scene nego na koherentnu fabulu. Uprkos kalkulisanoj i uvežbanoj in-

scenaciji, izolovanost scenskog događanja u odnosu na publiku često se razbija (prividnim) opuštanjem glumaca ili prekidanjem dijaloga posredstvom umetnutih malih plesova ili prividno privatnog razgovora. Pozorište se pokazuje kao skica, a ne kao dovršena slika. Tako ono omogućava gledaocu da oseti vlastito prisustvo i distancu, da se upusti u refleksiju, da sam dopunjava ono što je ostavljen nedovršeno. Cena za to je konsekventno spuštanje „dramske“ tenzije u prilog opuštenosti koja je i epska, mada nije samo epska. Kao uvek u Luversovim radovima, veće blago i s humorom govori o smrti, njenom užasu, o gubitku drugih – ali ono priča prijateljski opušteno, kao s one strane smrti. Posmatramo jedno društvo, ali vrata nisu sasvim otvorena. U ranijim Luversovim radovima kao da smo u neku ruku gledali zabavu dalekih poznanika: veće kod Jana i njegovih prijatelja (ne sa Janom i njegovim prijateljima). U novijim inscenacijama dominira naprotiv frontalno predstavljeni, razloženi tablo. Tu kao predložak uopšte ne mora postojati dramski pozorišni tekst. U trećem delu *Snakesong-Trilogy*, koriste se, pored Vajldove (Wilde) Salome, i *A rebours* Uismana (Huysman) i Lotreamonovi (Lautreamont) tekstovi. Za osnov u *Invictos* uzeo je Luvers Hemingvejeve tekstove, pre svega *The Snows of Cilimanjaro*, 1936).

Način na koji američka Wooster Group sprovodi postupak ukidanja scenskog prisustva uz pomoć medijalnih posredovanja i kontinuiranog diskursa o samom pozorištu sasvim je drugačiji, ali je na svoj način podjednako postbrehtovski. I ovde se naracija razlaže na „komadiće“ (Breht). Na mesto tenzije koja se vezuje za kraj komada stupa, kao što je i Breht to htio, „tenzija koja se vezuje za tok“, za pojedinačne scene i njihov gestus. Ni u jednom trenutku ne nastaje iluzija da scena imitira događanje između ljudi, kakvo postoji izvan te scenske realnosti. Umesto toga, elementi priče (story) bivaju preobraženi u izvođenje (performance) u kojem recitovanje, upadljivo nošenje maski, rep-muzika, ubacivanje video-slika i neutralno govorenje *kao-da-se-gleda-spolja*, tuge intimi prikazanih likova, čine korišćeni tekst „začudnim“. Postaje vidljiva kritička distanca prema tekstu, koji se dvostruko stavљa „na probu“.

Njegova upotrebljena vrednost leži u testu, njegovo korišćenje još nije jasno utvrđeno, scena pre izgleda kao da se odigrava proba. Ta otvorenost povezana je sa scenskom opremom koja deluje konstruktivistički i s jasnim izlaganjem korišćene tehnike (mikrofoni, rekorderi, video-oprema, kablovi itd.). Nastaje ono što bismo, služeći se jezikom Valtera Benjamina, mogli nazvati *dezauratizacijom* scene. Nju ne ukida ni nesumnjivo prisustvo „zvezda“ (rano preminuli Ron Voter /Ron Vawter/, zatim Vilijam Dafo /William Dafoe/). Tako mogu nastati zanosni scenski trenuci, kad, recimo, glumci, očigledno premoreni, izvode momente iz poznonoćnih scena iz Čehovljeve drame *Tri sestre* i, lepše nego ijedna konvencionalna inscenacija, prevode uspavanost provincije i komičnost replike „u Moskvu“ u mali ples čaša s votkom u dokonim rukama. Nije, takođe, slučajnost što je Milerov (Arthur Miller) *Lov na veštice* korišćen kao komad koji se služi brehtovskom istorizujućom začudnošću, kako bi osudio izopačenosti Makartijeve ere.

Strukturalni princip uzajamnog prekidanja jezika, plesa i prisustva tehnike ukazuje u istom – brehtovskom – smeru: Wooster Group iskoračuje iz zatvorene školjke „reprezentacije“ i započinje poigravanje pozorišnom situacijom tako što uvek pravi i pozorište o pozorištu, pruža scensku refleksiju o uslovima scene. Dekonstrukcija teksta podudara se s brehtovskom refleksijom o pozorištu, pri čemu, za razliku od Luversa, izvođenje (performance) Wooster Group proizvodi efekat koji „općinjava“ pre svega ritmom.

U mnogim drugim varijantama savremenog teatarskog izvođenja (performance), plesnog pozorišta ali i formi baziranih na tekstu, nailazimo na slične postupke: tehnologije, mediji i stil referiranja, nagla smena načina prikazivanja i estetika prekida, povlačenje emocija, odnosno uživljavanja, u prilog svesnom „izlaganju“ pozorišnih sredstava.

Na opet drugaćiji način razvio je Ajnar Šlef (Einar Schleef) režijsku praksu koja privileguje upravo fizički nametljivo nadprisustvo tela i glasa, a ne medijalnu demontažu prisustva. Njegov *horski oblikovani teatar* izvlači jedan drugi Brehtov motiv, *kolektivni subjekt*, koji za gledaoca postaje stvaran ne kroz izmaštanu

dubinu jedne duše nego kroz telesnost gestičkog ponašanja. Hor zamenjuje pojedinca. I u tome se ogleda razvijanje Brehtovih motiva, koje se kod Šlefa još pojačava preuzimanjem brehtovske tehnike u kojoj se jezički gestovi čine začudnjima putem neobičnog naglašavanja i isprekidanog ritma. Tako ovaj teatar omogućava da se ispolji ono što je Breht očekivao od gesta: odvajanje gestova od duševnosti. Ovde ćemo samo pomenuti mnoge druge, pogotovu Boba Vilsona, iako je, očigledno, upravo njegovo pozorište prekretnica i ključ novijeg pozorišnog razvoja. Napomena Hajnera Milera (Heiner Müller) da je Wilson Brehtov naslednik i da je na njegovoj sceni „Brehtov epski teatar /našao/ svoj podijum“ zaslužuje posebno tumačenje. Mogli bismo nastaviti da istražujemo druge projekte, kako radikalne, tako i umerenije forme novije režije – Griebera (Grüber), Mnushkinu (Mnouchkine), Bruka (Brook) ili Petera Štajna (Peter Stein), mlađu generaciju, kojoj pripadaju recimo Jirgen Krauze (Jügen Krause) ili Leander Hausman (Haußmann): rezultat bi ostao isti. Breht je imao ogroman uticaj na razvijanje režijskog stila sedamdesetih i osamdesetih godina, ali se njegovo carstvo raspalo na teritorije dijadoha, epski teatar – na svoje gradivne elemente, pojedinačni delovi njegovog pozorišnog modela plove kao delići kroz *mainstream* današnje pozorišne prakse, koliko i po sporednim vodama eksperimentalnog pozorišta.

## 2

Ovo postavljanje Brehta u određenu perspektivu nameće jedno zanimljivo pitanje: a šta ako već ni u samoj Brehtovoj teoriji pojedinačni delovi nisu tako harmonično i tako logično povezani? Ako bismo mogli otkriti kolažirani i u sebi sasvim izlomljeni karakter njegovih teza? Ta ideja može biti teško prihvatljiva posle decenija recepcije u kojima je Breht lumačen kao sušta paradigma političkog pozorišta, blok koji stoji sam za sebe i nahoče je u pozorišnom pejzažu stoleća, manje objekt nego li (udžbenik-Breht) tobožnji kompas za teatarska istraživanja. Dok je na suprotnoj strani svaki precizniji pogled na diskontinuitete u njegovom pisanju bio zamućen namerom da se nezgodni Breht otpiše, bilo kao ideolog ili kao pojednostavljivač.

U svome *Pokušaju sinteze postbrehtovskih pozorišnih koncepcija* Andžej Virt je utvrdio da je „epski idiom postao *lingua franca*“ savremene drame.<sup>2</sup> Možda se tome danas može dodati razmišljanje da opis „radikalno epski“ više nije kadar da uhvati nove pozorišne forme u njihovom punom obimu. Ako se povodom Handkea, Ričarda Foremana (Richard Foreman) i Boba Vilsona moglo govoriti o „drami bez dijaloga“,<sup>3</sup> danas se, reklobi se, još više nameće ideja *pozorišta s one strane drame*. Doista, „*fabula (ako je uopšte ima), (...) više se ne prenosi kroz dijalog*“,<sup>4</sup> ali na mesto dijaloške drame nije stupila tek radikalna epizacija i „forma posredovane komunikacije između piscia komada i intendiranog gledaoca“. Imamo posla sa sveobuhvatnijim rasponom varijacija pozorišnih estetika, u kojima su lirizacija i muzikalizacija postale isto toliko važne i gde se, pored drugih pomeranja u pojmu pozorišta, zajedno sa koherentnom fabulom pogotovo izgubio i samoidentitet značenja.

Ako su sad V-efekti (efekti začudnosti), prekidanje, depsihologizacija, diskontinuitet i eksplikacija napravljenog i nameštenog, postali često upotrebljavana sredstva ne samo u avangardnim scenskim praksama nego i u trivijalnom prikazivanju u reklamama, filmu, književnosti i pop-muzici, to pre svega pokazuje da ni najobimnije mere takve začudnosti ne mogu zaista da obore onaj (umetnički u pitanje dovedeni) princip prenošenja određenog konteksta koji poziva na uživljavanje (a sadržan je u tezi, smislu, iskazu), sve dok se ne obesnaži *samoidentitet iskaza* kao takav. No upravo se to dogada na glavnoj liniji novije tradicije, te se neminovalno postavlja pitanje da li i u kojoj meri u Brehtovom pisanju postoji jedan sloj u koji su pripušteni momenti takve samodemontaže odredene jednoznačne teze. Samo takav način čitanja mogao bi da pokaže onaj nesumnjivo postojeći podzemni koridor kroz koji Brehtovi gestovi komuniciraju sa njemu *prima vista* tako tudim i dalekim poljem novog pozorišta. Reč je o unutrašnjem

alteritetu i samostranosti i u Brehtovim teorijskim spisima, koje treba otkriti ispod Brehtovih izričitih nastojanja da libidinozne, afektivne, vanpojmovne delove pozorišnog iskustva podvrgne logičkom, proverljivom i u reči pretočivom saznanju, saopštenju itd.

Na taj način stigli smo do druge perspektive, pomenute na početku – do novog čitanja samog pojma „epskog pozorišta“ i do pitanja kakvu posmatračku poziciju treba zauzeti da bi Brehtovi teorijski spisi o pozorištu otvorili svoje produktivne, neiscrpne strane. Danas se više nego ikada čini da je tu poziciju mogućno postići samo ako pustimo da nas vodi uverenje da Brehtovu teoriju pozorišta *ne poznajemo*. Ovo na prvi pogled paradoxalno poentiranje ima cilj da nas podseti na skup okolnosti koje nam sugerisu da se upustimo u traganje za Brehtom koji je različit od samog sebe, koji je sam sebi tud, da se odrekнемo Brehta na koga se, kao na autoritet koji je u sebi neprotivrečan, jedni nekritički (dakle, bez razdvajanja elemenata) pozivaju, dok ga drugi podjednako nekritički odbacuju. U oba slučaja, način čitanja postaje žrtva letiša potpisa. Ne smemo da zaboravimo: ono što je Breht objavljivao tokom života, a posebno posle 1933, nosilo je otisak njegovih političkih i taktičkih obzira. Njegove teze nastale su iz otpora, protivljenja i u nadi na poštenu i na savezništvo. Za period egzila u SAD važi ono na što je Karl Veber (Carl Weber) uporno ukazivao – da Breht nije mogao da zna hoće li ikada više moći da se vrati u Nemačku. Ništa od onoga što je napisao u Americi nije ostalo nedodirnuto brigom za vlastiti položaj i za mogućno tržište. Ali i u kasnijim godinama u SBZ/DDR taktičke nužnosti ostale su ferment njegovog pisanja. Jedan noviji autor o tome kaže:

„Kako bi svome stavu uopšte dao umetnički izraz, društveno angažovani Breht morao je u poslednjem periodu da se udalji upravo od one društvene realnosti koju su njegovi komadi imali u vidu. Morao je jezuitski da se pretvara ne bi li ono što je pisao zaodenuo u ruho

2 U: *Theater heute*, H.1, 1980, str. 16.

3 Isto.

4 Isto.

socijalističkog realizma u onoj meri koja je bila potrebna da bi izbegao inkviziciju.”<sup>5</sup>

Ako uzmemo u obzir i unutarnje protivrečnosti koje su samog Brehta gonile različitim pozorišnim putevima, ako uzmemo u obzir ogledni karakter mnogih njegovih skica koje su do nas stigle u svom privremenom, nedovršenom obliku koji je podrazumevao nastavak, autokorekturu i autoprotivrečnost, shvatićemo da ćemo Brehtove teorijske tekstove pre razumeti budemo li u njima tragali za produktivnim protivrečnostima, tragovima preloma i otvorenim teorijskim računima, kako bismo izmerili ono što je i u njima rečeno dopola i rečeno uz nešto drugo, kako bismo izmerili njihove unutrašnje tenzije i tenziju koja postoji između njih i poetskih tekstova. Brehtove poetske i dramske tekstove treba pri tom, naravno, čitati kao korekciju teorijskih tekstova, a ne kao njihovu potvrdu. Bez takvog novog čitanja, zapravo je nemoguće osporiti tezu da Brehtovo epsko pozorište, daleko od toga da je, upućujući u budućnost, oblikovalo novo pozorište, u stvarnosti predstavlja samo moćan – kratkoročno uspešan – pokušaj da se klasična tradicija sačuva pod novim uslovima. Pa bi jedan način čitanja njegovog dela mogao da tvrdi da je Breht u neku ruku žrtvovao veliki deo tereta aristotelovske tradicije kako bi od rušenja spasao njen presudan deo, fabulu. Da se, time što je sačuvao noseći stub klasične drame, fabulu u smislu priče i alegorijskog značenja, koja na sceni nudi totalitet i ekvivalent za pojam, neko znanje, neku istinu, njegova destrukcija klasične tradicije pokazuje kao njeno očuvanje, a epski teatar kao *last minute rescue* aristotelovske tradicije.

### 3

Na fonu ovog pitanja, govorićemo dalje o *prima vista* neproblematičnom i prividno relativno jednoznačom pojmu fabule, a pri tom, u smislu pokušaja novog čitanja, o poznatim i naizgled u celosti shvaćenim Brehtovim iskazima o toj temi. Status ovog čitanja zamišljen je egzemplarno: čitav Brehtov teorijski euvre treba da bude podvrgnut ponovnom razmišljanju u tom

smislu. *Locus classicus* je paragraf u kojem Breht u *Malom organonu*, pred kraj, u poglavљу 61 ff., tumači „gestičko područje“. Brehtovski gestus odlikuje se time što predstavlja sjedinjenje mentalnih, emocionalnih i telesnih elemenata i time se – a to se i suviše retko naglašava – na kraju otima jezičkoj identifikaciji. Gestus bi se možda mogao izraziti podrobnim dodavanjem reči, dok kao celokupan kompleks sastavljen od „držanja tela, intonacije i izraza lica“ on u sebi sjedinjuje divergentne elemente, ali ih ne pojednoznačuje i ne ujedinjuje u smislu društveno jasno čitljive šifre. Kao palimpsest, on nije u celosti čitljiv. Ta okolnost da gest, makar i uz uključivanje jezika, nudi transjezičku stvarnost, najčešće je potisнута u uobičajenom tumačenju, shodno kojem gest kao označitelj omogućava da se izrazi određeni označenik, društveni odnosi. Breht postavlja gest u središte upravo zato što on kao sušlinski telesna, mimička i glasovna veličina odvaja spoljašnje od unutarnjeg, od duševnih zbivanja. Ako se, međutim, u gestu realizuje ta intencija, onda se realizuje i njena posledica – da metabaza od mentalnog na telesno upravo isključuje mogućnost da se u svest potpuno vrati i *socijalno značenje* gesta, a time isključuje i garantljivi samoidentitet socijalnog značenja, koju god formu on imao. Još jednom, radikalnije rečeno: društveno značenje koje se, kao što to traži koncept gesta, artikuliše u telesnim postupcima gubi *eo ipso* svoju nedvosmislenu čitljivost. Čulnost neutrališe smisao. Telo uvek „kazuje“ još nešto osim onoga što treba da kaže. Iz tog razloga gubi uporište interpretacija koja gest svodi na izraz socijalnih načina ponašanja medu ljudima. Protivno iskušenju koje oseća glumac da gest svede na njegov „smisao“, Breht izričito upozorava (pogl. 61) da su „ti gestički izrazi (...) najčešće doista složeni i protivrečni, tako da ih više nije moguće preneti jednom jedinom rečju; glumac mora da vodi računa da u neminovno pojačanom odražavanju ništa ne izgubi, nego da pojača celokupan kompleks“.

U kojoj meri bi se gest uz pomoć tumačenja upravo epske širine mogao shvatiti samo kroz jezičko pribli-

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt 1969, str. 336.

žavanje, koliko se on, drugim rečima, udaljava od pojmovno fiksiranog značenja (koje Brehtov duktus, naravno, na mnogim mestima sugerše), pokazuje se kad Breht, konkretno objašnjavajući „gestički sadržaj”, u poglavljima 63 ff raspravlja o početku svog *Galileja*. On hoće, čitamo, da „ispita „kako se različiti iskazi uzajamno osvetljavaju”“. Galilejevo jutarnje pranje i isprijanje mleka glumac mora da razume i prikaže na osnovu svog poznavanja kraja komada, „većere jednog sedamdesetosmogodišnjaka”. Na jednoj strani Galilej se pojavljuje kao „pun žudnje da poduci dečaka”, ali istovremeno ta žudnja treba da se pokaže kao preobraziva u drngu „nazadrživu žudnju”, s kojom će stari Galilej „žderati” svoj obrok, kako piše Breht, pošto je izdau svoju žudnju za podučavanjem i oslobođio se svog „učiteljskog zadatka kao nekog tereta”. Reč je o žudnji, a povodom nje o ambiguitetu, koji se ne razrešava ni tu, ni u komadu, da je jedna žudnja stopljena s drugom žudnjom. Ono što Galileja ospozobljuje za njegovo saznanje i ono što ga čini izdajnikom jedna je ista stvar. Spoznaja kroz razmišljanje i žudnja za uživanjem sukobljavaju se, ali – tako kaže tekst – bez žudnje za zadovoljstvom nema ni žudnje potrebne za saznanje. Čak ni Galilejevo isprijanje mleka ne može iz tog razloga da izgleda „sasvim ravnodušno”, kako bi moglo da se prepostavi na prvi pogled.

„Zar njegovo uživanje u napitku i u pranju nijeisto što i njegovo uživanje u novoj misli? Ne zaboravi: on razmišlja iz naslade! Je li to dobro ili loše?”

Ali to pitanje, presudno za tumačenje Galileja, a pogotovo za glumca kojem se Breht ovde obraća, ostaje sasvim bez odgovora! Kakvu pomoć nudi autor *Galileja*?

„Savetujem ti (upadljiva uzdržanost: treba li i sam savet podvrći sumnji, eventualno ga ne slediti? – H.-T.L.) Savetujem ti, pošto u čitavom komadu nećeš u tome naći ništa što šteti društvu, a posebno, pošto si ti sam, kako se nadam, odvažno dete naučne epohe, da to prikažeš kao nešto dobro.”

Pravo sibilinsko tumačenje. Da li je razmišljanje iz naslade dobro? Nejasno i nerazjašnjivo ostaje svakako i pitanje da li razmišljanje iz naslade treba da bude pred-

stavljenko kao nešto dobro zato što jeste dobro, ili zato što je možda jedino važno da tako bude *predstavljeno!* Brehtova tajna takode ostaje zašto baš hrabro dete naučnog stoleća treba dobrom da predstavi nasladu koja Galileja sprečava da bude hrabar. I u vezi sa sledećom primerljom da će čovek koji ovde pozdravlja novi vek na kraju biti prinuđen da zahteva da ga taj vek s prezirom odgurne od sebe, čak i da ga odbaci, čitalac *Galileja* mora da se pita odakle Breht kao vlastiti tumač izvlači tu prinudu, kad se u tekstu nalazi Galilejeva sasvim dobrovoljna samoosuda. Pitanje za pitanjem. Prekidam, jer i sledeće pojedinosti nude stalno tu sliku: tumačenje onoga što Breht označava kao „gestički sadržaj” ili „gestički materijal” prevodi tekst u same indikcije, ne pokazuje ništa drugo do, opet, višezačnosti, pitanja, slojeve i relativizacije, kojima je u najvećoj meri potrebno tumačenje. Gestički sadržaj sastoji se, i sastoji se samo, od protivrečnosti, fragmenata, naznaka, koji se razilaze i uzimaju različite dimenzije, *dis-currunt*. Pri tom ovde istražujemo samo Brehtovu autoeksplikaciju! Poetski, dramski tekst, međutim, iskazuje – još jednom – nešto drugo, a ne ono što, kako se to kaže, autor hoće da kaže. Teško je, doista, „rastumačiti što uopšte misli autor u *Galileju* i u *Dobroj duši iz Sečuana*, da i ne govorimo o objektivnosti tvorevine koja ne koincidira sa subjektivnom namerom”. Tako kaže Adorno, a u istom kontekstu: „Efektno pitanje DDR-dramaturgije: Šta on hoće da kaže? dovoljno je da zaplaši potčinjene autore, ali bi pre svakog Brehtovog komada postajalo nevažeće, jer je njegov program, najzad, bio da pokreće procese razmišljanja, a ne da saopštava mudre sentencije; inače bi razgovor o dijalektičkom pozorištu bio potpuno ništavan. Brehtovi pokušaji da subjektivne nijanse i medutonove obori jednom i pojmovno jakom objektivnošću predstavljaju artificijelna sredstva, a u njegovim najboljim radovima princip stilizacije, nikakvo fabula docet...“<sup>6</sup>

Fabula docet. Govoreći o gestu, već smo raspravljali o fabuli. Jer, upravo priključujući se navedenom prikazu *Galileja*, odnosno gestičkog elementa, ona sama, fabula

der zweifler

immer wenn ~~noch~~

die antwort auf eine frage gefunden schien  
~~den schnüren~~ die schnur  
leste einer von uns an der wand ~~die alte~~

<sup>n</sup> aufgerollte chinesische leinwand, sodass sie herabfiel und  
sichtbar wurde der mann auf der bank, der  
so sehr zweifelte.

~~zu f. mit de willst du  
denn für alle zu stehen  
zu wahr~~  
~~du w. f. aufst. habt  
zu f. plausch.~~

ich, ~~gern~~ zu sagen, ~~wem~~

der zweifler, ich zweifle, ob

die arbeit gelungen ist, die eure tage verschlungen hat.

ob, was ihr gesagt, auch schlechter gesagt, noch für einige wert hatte.

ob ihr es aber gut gesagt und euch nicht etwa

auf die wahrheit verlassen habt, dessen, was ihr gesagt habt.

<sup>möglichen</sup> ob es nicht viel-deutig ist, ~~denn~~ für jeden ~~stöpseln~~ irrtum

trägt ihr die schuld, es kann auch zu eindeutig sein

und den widerspruch aus den dingen entfernen; ist es zu eindeutig?

~~ist es zu eindeutig? ist es zu eindeutig?~~ lässt es auch nüchtern? ist es am morgen zu lesen?

ist es auch angeknüpft an vorhandenes? sind die satze, die

~~du~~, vor euch gesagt, gut benutzt, wenigstens widerlegt? ist alles belegbar?  
<sup>und was ihr da sagt, wem nützt es?</sup>

~~aber/aber auch durch erfahrung? durch welche?/aber vor allem/~~

immer wieder vor allem andern: wie handelt man

~~mit f. f., da alle,~~ wenn man das macht was ihr sagt—oder wenn man euch glaubt? wie handelt man?

nachdenklich betrachteten wir den zweifelnden

blauen mann auf der leinwand, sahen uns an und  
vorne

begannen von neuem.

/2 einverstanden mit  
seid ihr wirklich im fluss des geschehens?/  
ihr?  
allem was wird? werdet i h r noch? wer seid  
zu wem  
sprecht ihr? wem nützt es, was ihr da sagt?

und, nebenbei:

lično, stupa na tekstualnu scenu *Malog organona*, i to kao deus ex machina i spasiteljka iz živog peska gestičkog materijala, koji je ispaо iz dijalektičke sinteze. Pošto u dugačkom odlomku punom obrta i zavijutaka – glumac „ne treba da smatra Galilejevo nestrpljenje suviše odsećnim”, „novac je Galilej već skoro zaboravio” itd. – ni u kom slučaju nije dao „liniju” objašnjenja, Breht izvodi sledeći *coup de théâtre*: „Tumačeći takav gestički materijal...” (ta reč nas tera da osluñemo: nije li to ona na delove razložena reč, o kojoj smo slušali u odlomku o materijalnoj vrednosti?), glumac ovladava likom tako što ovladava f a b u l o m.” Tamo gde je zanimljivost ali i opasnost od zabune najveća, dolazi pomoć u obliku vile fabule kojom glumac može da ovlađa kako bi stvorio red. Breht je podvukao reč fabula. Ali kako je neobično ovo „tako što”: sve do te reči, rasuti materijal morao je formalno rastrzati glumca odnosno njegovu intenciju da stvari jedinstven lik; sad je, kao bez po muke, svime ovladano: glumac mora da tumači gestički materijal – koji je, dakle, u tekstu (u govoru likova, uputstvima, dramaturgiji, konstelacijama) već prisutan i sad se na sceni i za scenu razlaže. U tom procesu, međutim, iznenada se okončavaju samopotiranje i kolebanje, jer jednostavno time što tumači glumac „ovladava” fabulom, a time, „tako što” to čini, istovremeno i likom. Reč fabula preuzima funkciju da iz labyrintha mnogoznačne zagonetke gestičkog materijala doslovno kao čarolijom proizvede jedinstvo lika. Osmotrimo tu scenu spasavanja još preciznije. Dakle, „glumac ovladava likom tako što ovladava fabulom”. Potčinjanje obilja jednom „konačnom liku”, to osećamo i to ispisuje i sama Brehtova retorika, ostaje nasilni akt, „ovladavanje”. Njegova posledica je rađanje:

„Tek polazeći od nje, od tog ograničenog sveukupnog zbivanja, on je kadar (...) da dode do svog konačnog lika koji u sebi ukida sve pojedinačne crte.”

U formulaciji o „ograničenom sveukupnom zbivanju” – a u skladu s aristotelovskom poetikom i njenim insistiranjem na celini (holon) koja mora imati početak,

sredinu i kraj – potvrđuje se logos. Ali, ta rečenica utočiško više ostaje potpuno nepokriveni ček na ukidanje pojedinačnih crta u jedinstvenoj celini, puka odluka u prilog ukidanju, dijalektičkom jedinstvu, konačnosti. Problem je očigledan. Sām Breht je, međutim, svojom rečenicom i, u neku ruku, skokom u stranu, ševidanjem, priznao neodrživost i doslovnu bezdanost ove odluke. Poslednju rečenicu nismo do kraja naveli. U celini, ona glasi:

„Tek polazeći od nje, od tog ograničenog sveukupnog zbivanja, on je kadar da, takoreći jednim skokom, dode do svog konačnog lika, koji u sebi ukida sve pojedinačne crte.”<sup>7</sup>

Tu je mačka iskočila iz džaka, jednim jedinim skokom. Između razumevanja fabule i razumevanja lika Brehtov spis umeće još jedan „skok”, koji naružuje rešenje – jedan salto, jedan kvantni ili tigrov odskok od ograničenog, skok ovladavanja, smeli, možda smrtnosmeli skok preko ambisa, ili možda u ambis, ambis koji čovek ostaje i kod Brehta? U svakom slučaju, stvari stoje tako da tim logičkim skokom ne samo glumac nego i sām Breht samo „takoreći jednim skokom” ulazi u trag totala, totalnog uvida.

Citav odlomak sad menja svoje lice. Ako učitavamo prelome i skokove, onda se ključni odlomak o epskom pozorištu pretvara u proces zakopavanja, koji otvara perspektivu i za druga iskopavanja. Recimo to ovako:

*Pozorište gestičkih scena i situacija, koje nam se upravo pomolilo pred očima, uvodi se u fabuloznost koja predupređuje mnogoznačnost, raspad i nerazum.*

S obzirom na ogroman teret dokaza koji se ovde tovari fabuli, utoliko više pada u oči da u Brehtovom tekstu, ni ovde, ni inače, ne postoji rečenica koja sadržinski, konkretno definiše šta je zapravo fabula, a tek pogotovo ne šta je to što je sposobljava za sintetizujući učinak koji, kako se tvrdi, ima. Fabula se karakterizuje manje sadržinskim nego retorički afirmativnim formulacijama: „Sve zavisi od fabule, ona je srce pozorišne priredbe”; ona je „veliki poduhvat pozorišta” ili sas-

<sup>7</sup> Podvukao H-T.I.

vim formalno „sveukupna kompozicija svih gestičkih zbivanja”. Da je fabula ograničena, jedinstvo, i celokupnost, holon – to je logičko-formalno određenje koje daje i Aristotel. Kako ona može da pruži osnov za to da iz gestičkog materijala iskoci „konačan” lik? Ona ne može da ga pruži. Ne može ni kad Breht ponovi inače nedokazanu tvrdnju da fabula „u svojoj celovitosti” otvara „mogućnost užglobljavanja protivrečnoga”. Ili: „...fabula kao ograničeno događanje rezultira određenim smislim”. Ali, kako ona to čini? „...to znači da od mnogih mogućnih interesa ona zadovoljava samo određene”. Kako se, međutim, to određenje, koje sa svoje strane ne ukazuje na unutarnje ustrojstvo fabule, nego se poziva na njeno delovanje, slaže s ukidanjem „svih” pojedinačnih crta? Nikako se ne slaže.

Danas je stvar načina čitanja da se Brehtov skok pročita kao naprsla površina njegove teorijske građevine, da se procepi u njegovom tekstu pročitaju kao produktivni prelomi i otvor kroz koje može da uđe vetrar. Kao što glumac takoreći u jednom skoku, možda u jednoj raselini, jednoj pukotini ili fugi nalazi svoj lik, isto tako nije nužno ići za iznudenim izmirenjem u Brehtovim gestovima, nego pre razdvojiti u tekstu gestove zatvaranja od gestova otvaranja. Onda se može pročitati: Brehtov tekst nastoji da – u teoriji – sačuva uporište, usidrenost jedinstva, princip iskaza; a moglo bi se pokazati u kojoj meri taj *parti pris* ima korena u odredenom konceptu racionalnosti. I odredene teoreme, ne na poslednjem mestu i koncept fabule, morale su da nose teret ove teorijske intencije, dok su na drugoj strani Brehtovo pozorište, mnogi njegovi tekstovi i drugi delovi njegove teorije otvorili sasvim drugačije puteve demontaže estetskog i metafizičkog samoidentiteta i posredstvom začudnosti ukazali na radikalniju *samostranost* ili internu drugojakost, alteritet, od kojeg je Breht – u teoriji – uvek nanovo uzmicao. „Drama bez protagonista” činila mu se, kako piše Hajner Miler, ne-

mogućnom ili nezamislivom (ili gotovo takvom).<sup>8</sup> Ali, analiza koncepta fabule dokazuje ovde na centralnom mestu da čak ni teorijski iskazi u svojoj jasnoj izrici ne stoje. Kao tragovi konflikta, svaki put nanovo se u Brehtovim izvođenjima pojavljuju dvoznačnosti, koje na prvi pogled jasne teze čine problematičnima, pa ih čak i podrivaju načinom prikazivanja.

Nadamo se da nije potrebno posebno isticati da takvo čitanje nema cilj da osudi nesaglasan koncept fabule. Smešno je hteti pripisati jednom autoru protivrečnosti u tom smislu. Naprotiv, u pitanje dolazi status, i poetički, estetički status njegovih teorijskih tekstova. Reč je o procepima u tekstu. Reč je, između ostalog, o tome da se i Brehtovi teorijski iskazi provere sa stanovišta njihovih „fabularnih” karakteristika, da se kao tekstovi shvate u emfatičkom smislu, dakle kao tekstovi koji ne objavljaju samo ono što njihov autor ima na umu i čija poetičnost često daje povoda za pretpostavku da Breht nije samo polusvesnim ili nesvesnim retoričkim skandiranjem svojih teza, nego možda i sasvim svesno uvodio nagnuća i kolebanja svoje teorijske platforme, rečite pukotine i nejasnoće, kako bi mogao da ujedini čitljive, polučitljive i jedva rastumačljive karakteristike svog rukopisa.

#### 4

U istraživanjima Brehta do danas su osnovni Brehtovi pojmovi, fabula i gest, shvatani samo kao odredenja epskog pozorišta, koja se logično i harmonično uzajamno dopunjaju. Gotovo da uopšte nije uzimano u obzir da bi između onoga na šta cilja Brehtova ideja gesta i Brehtovog pojma fabule mogla da postoji možda čak i nepremostiva suprotnost, a ne odnos harmonične konsekventnosti. Hans Martin Ritter (Ritter) u svojoj izvanrednoj analizi „gestičkog principa”<sup>9</sup> razlikuje u Brehtovom „postupku”<sup>10</sup> sledeće aspekte: širi sklop radnje (1), razbijanje tog sklopa na male, protivrečne jedinice (2), njihovo razlaganje na

<sup>8</sup> Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Köln, 1992, str.230.

<sup>9</sup> Hans-Martin Ritter, *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986.

<sup>10</sup> Nav. delo, str. 28.

parcijalne procese (3), uvođenje protivrečnosti čak i u uzajamno uslovljavajuće držanje učesničkih lica (4), manifestno pokazivanje protivrečnosti u konkretnom gestu (5). Tamo, međutim, gde je reč o jedinstvu celine, tumač se ipak suviše prepušta Brehtovom vodstvu. Mali gestički koraci parcijalnog događanja, kaže autor, stoje pod dominacijom „osnovnog gesta“. Od gesta pojedinačnih događanja ide se, dakle, stupnjevito, preko gesta scenā do gesta celokupnog sklopa radnje – i upravo bi on bio ono što Breht označava kao „fabulu“. Fabula predstavlja „kompoziciju koja proizvodi jedinstvo protivrečnosti (...) s „određenim smislom“: društvenoanalitičko jedinstvo“, a kao sklop gestova, mimike, iskaza itd. u procesu prikazivanja istovremeno predstavlja i „pozorišno jedinstvo“.<sup>11</sup> I mada se ne može dovoljno istaći koliko je Riter u pravu kad naglašava da Brehtov pojам „gesta“ ne cilja na „prevod“ socijalnog značenja nego na protivrečnu telesno-mentalnu akciju koja se ne gubi u označavanju, takođe nije mogućno saglasiti se s njegovim prikazivanjem tamo gde ono, zajedno s Brehtom, kao čarobnim štapićem dočarava sintezu i time i suviše spremno sledi osnovni put koji Brehtovi teorijski tekstovi stalno nude, umesto često dalekosežnije sporedne staze ka kojima vode Brehtovi ambiguiteti i nejasnoće, i koje omogućavaju da se u Behtovoj teoriji čita nešto drugo a ne *convenu*, a pogotovo da se u njegovom mišljenju pronađe ono što ga povezuje sa živim pozorišnim radom posle njega.

Kod Brehta fabula stoji u asimetričnoj tenziji s gestom. Dok se gest odnosi na „komadiće“ u komadu, tako da se tamo njegov didaktički teret konkretnosti svake posebne situacije zajedno s njenom neproračunljivom scenskom životnošću i ljudskim prisustvom skoro nužno relativizuje, fabula se odnosi na apstraktnu celinu. Ona implicira teleologiju i tako postaje poučna, alegorična. Ono što gest posredstvom prepoznatljivog deiksa kroz igru otvara – jer scenska komika, „sentenciozna drastičnost“ (Adorno), jezički vic i telesnost podrivaju svako građenje smisla – preti da se, transpono-

vano u ravan koncepcije, ponovo zatvori pod pojmom fabule. Tu protivrečnost Breht ne razrešava, pa ni pojmovima kakav je „osnovni gest“. Naprotiv, njegova upotreba reči – govoriti o fabuli umesto o radnji, događanju, priči – naglašava momenat poučnog. Fabula kao žanr nezamisliva je bez iskaza. Kao egzemplar, ona stoji u posebno tesnoj vezi sa sistemskim, teorijskim diskursom; Brehtu, poznavajuocu Lesinga, teško da je moglo promaći da je povezanost fabule i pouke u sklopu njegovog pozorišta, koje se tako izričito poziva na didaksu, nauku, pasionirano saznavanje i mišljenje, pogotovo morala da evocira sistemski, *argumentativni* karakter ove forme. Fabula je još u antičkoj retorici uračunavana u retoričke tehnike argumentacije, pa tako i u Aristotelovoj retorici pod imenom „logos“. Aristotelova poetika odredila je osnovni ton klasične ideje drame i time što je umetnička tvorevina tragedija trebalo da bude analogon logike. Pogotovo je umetnost građenja zapleta, *plot*, služila stvaranju *para-logičkog totaliteta* sačinjenog od početka, sredine, kraja, zaplitanja i razrešenja konflikta. Ovaj *plot* – Aristotelovim jezikom, mit – za Aristotela je predstavljao dušu tragedije. Breht sa svoje strane piše: „...fabula je prema Aristotelu – a mi o tome mislimo isto – duša drame“. Baš duša! Ne: Breht ovde ni u kom slučaju ne misli „isto“ kao Aristotel. I to već iz jednostavnog razloga što mit za Aristotela doduše predstavlja artificijelno aranžirani *systasis pragmaton* (sklop događaja), ali, razume se, ima za osnov mitsko-istorijsku gradu, dok je Brehtu jasno, a to je često i formulisao, da je njegovim pojmom fabule dat pre svega karakter onoga što je *izmišljeno u svrhu argumentacije*.

Sećamo se Lesingovih *Rasprava o basni* (*Abhandlungen über die Fabel*). Jedna opšta rečenica – „Slabiji je obično plen jačeg“ – prevodi se, kako bi se argumentovalo njoj u prilog, dakle kako bi se ona učinila verodostojnjom i što je mogućno „shvatljivijom“, iz apstrakcije u konkretno svojstvo poznatih životinja. Posle ovog preraščavanja – „kuna proždire petla; lisica kunu; vuk lisicu“, od sadašnjeg vremena „er frisst“ (proždire)

<sup>11</sup> *Nav. delo*, str. 31.

nastaje prošlo, „er frass”, i to zato što, takođe prema starom retoričkom učenju, privid istorijski zajemčenog istinitog događaja deluje bolje nego „samo” izmišljena fabula – sad je saznanje baš zaodeveno: „I gle, moja rečenica postala je fabula”. Krvava moralistička rečenica postala je radnja na koju se epski referira (kuna je proždrila petla itd.). Radnja sada kao kostim obavlja pokuku. Ipak, u poređenju sa egzemplarno odabranom istorijom koja ubeduje posredstvom onoga što je postalo činjenica, i basni, fabuli o životinjama, kao i svim očigledno izmišljenim fabulama, svojstvena je izvesna neverovatnost. Ta neverovatnost spada čak u njen formalni princip: u basni, naime upravo ono neverovatno postaje „znak alegorijske intencije koja je (basnom) data”.<sup>12</sup> Ideja basne neodvojiva je od alegorijskog smisla, i Breht doista vidi svoju fabulu kao neku vrstu indirektnog saopštenja koje dramski pisac daje publici. Ono što nalazimo u fabuli jesu „pripravljena dogadanja u kojima do izražaja dolaze ideje koje izmišljač fabule ima o zajedničkom životu ljudi”<sup>13</sup>. Ali, u našem kontekstu još je važnije ovo: postoji još jedan problem basne, fabule o životinjama, koji je sličan umetničkom problemu Brehtove fabule: njena predvidljivost. Lav je hrabar, lisica lukava, vuk proždrljiv: njihovo ponašanje u basni samo će potvrditi ono što smo već slutili. Princip fabule prepostavlja naime homogenu stvarnost. Samo tamo gde svetom vladaju određena vidljiva pravila fabula kao exemplum može da ih poentira kao primer opštег u posebnom. Zato exemplum u moderni više nema važnost, i Brehtovo insistiranje na fabuli stvara napetost u odnosu na ostale delove njegove teorije, od gesta do prirode koja pravi skokove i do čoveka kao dividuuma koji se stalno razlaže.

Iz ugla problematike fabule i gesta postaje jasna jedna nova perspektiva, iz koje je mogućno pokazati da su Brehtovi komadi, rekli bismo, *simulirane* basne. Oni

nose masku dramskog *fabula docet*, ali zapravo stvaraju jedno *kao-da*, jedan privid realnosti svojstven fabuloznoj (a time i paraboličnoj) pouci. Jer, jasno je: na svetlosti dana nemoguće je dokazati čak i ono najjednostavnije – da rat ne može da bude dobar posao teza je koja važi za sve Majke Hrabrosti, ali ne i za svaku pojedinačno. Ljudi u publici suviše dobro znaju za kontraprimere. Klimavost Brehtovih pouka uvek je padala u oči temeljnim Brehtovim čitaocima. Na te pouke možemo se osloniti isto onako malo kao i na sirotog B.B. Pa čak i kad didaksa postane artistički momenat, tada – što je samo još jedan aspekt istog stanja stvari – i sam poučitelj gubi pouzdanost, postaje *unreliable narrator* kakvog poznaje teorija pripovedanja. Pouka i poučitelj pre i sami postaju sastavni deo artističkog *procedere* (i u komadima većinom kao sumnjivi likovi), te na taj način potkopavaju status svakog poučljivog smisla koji se spolja može projektovati na celinu. A inače, ono što bi se iz njih moglo direktno izvući bio bi sasvim skroman dobitak:

„Brecht nije učio ničemu što ne bi bilo spoznato nezavisno od njegovih komada, ili sažetije u njegovoj teoriji, ili što bi bilo nepoznato publici koja je na njega baždarena: da je bogatima bolje nego siromašnima, da u svetu vlada nepravda, da u formalnoj jednakosti i dalje postoji tlačenje, da objektivno zlo pretvara privatno dobro u njegovu suprotnost; da je – doista dubiozna istina! – dobrome potrebna maska zla. Ali sentenciozna drastičnost s kojom on ove nimalo sveže uvide prevodi u scenske gestove daje njegovom delu poseban ton; didaksa ga je vodila njegovim dramaturškim inovacijama koje su srušile trulji psihološki teatar i teatar zapleta. U njegovim komadima teze su dobijale sasvim drugaćiju funkciju od one koju su sadržinski podrazumevale. Postajale su konstitutivne, davale su drami anti-iluzionizam, doprinele raspadu jedinstva smisaonog sklopa.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Karl-Heinz Stierle, „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte“, u: *Poetik und Hermeneutik 5, Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, 21990, S. 347–376, ovde str. 356.

<sup>13</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt 1967, str. 704.

<sup>14</sup> Adorno, *nav. delo*, str. 366.

Ove iskaze treba shvatiti u svoj njihovoj oštrini: baš time što Breht prevodi smisaone teze u gestičku dramaturgiju, upravo poetsko i teatarsko izvođenje (performance), koje možda, u nameri, treba da podrži i pojača smisao, doprinosi razbijanju smisla:

„Preobražaj se u umetničkom delu događa i sudi. Njemu su umetnička dela analogna kao sinteza; ona je, međutim, u njima besudna, ni za jedno se ne može reći o čemu sudi, nijedno nije takozvani iskaz.“<sup>15</sup>

Analiza koncepta fabule koju smo ovde skicirali – i koju bi, naravno, trebalo sprovesti mnogo obuhvatnije – pokazuje da je Breht često bio savršeno svestan tenzije između tvrdnje i pozorišnog izvodenja, kao i između različitih teorijskih stavova. U teoriji mu nije uspela „transformacija fabule od izloga protivrečnosti u drastičan test za učesnike“, kako je to formulisao Miler u pismu Gotšefu. To bi podrazumevalo radikalnije kidanje s tradicijom pozorišta fabule. Ali u samom Brehtu nešto je neprestano pisalo protiv vlastite tendencije ka fiksiranju. Način na koji je on smirivao tenziju između otvaranja i teleološkog zatvaranja smisaonog sklopa više ne može, i verovatno nikada nije mogao, biti dovoljan. Zadatak čitanja njegovih teorijskih radova o pozorištu danas leži u tome da se detaljno istražuju upravo ti prelomi. To pogotovo znači da Brehtovu teoriju i praksu ne treba izdvajati iz celokupnog procesa moderne i postmoderne, ili čak praviti Brehta stenom klasičnog političkog iskaza u tobоžnjim vrtlozima raznih dekonstrukcija. Upravo kada, u duhu nove ideje politike, Brehtove političke impulse treba oslobođiti njihove parcijalne inkapsuliranosti u neodrživoj šemi frontova i klasa, treba razmisliti o tome da se *prava* Brehtova teorija sastoji u skoku između tih iskaza i tekstova, u ranama koje ostaju otvorene. Da je mi, dakle, u izvesnom smislu ne možemo „poznavati“, jer ona ne postoji u nekom pozitivnom stanju na koje se možemo pozivati, nego tek treba da je čitajući (iz)nademo. Da se njegovi tekstovi moraju raščitati, u čitanju delovi razlagati i ponovo drugačije sastaviti čitanjem. Trebalо bi da postane jasno da čak ni tekstovi koji su postali kanonski u svojim pre-

sudnim tačkama ne leže pred nama u obliku opozivljivih normi, da je pre reč o textualnim figuracijama koje upravo iz tog razloga nije mogućno pozitivno „poznavati“. Namerno i očigledno za to nisu izabrani – kao što bi se moglo prepostaviti – poučni komadi, u kojima teza i performansa neprestano ukidaju jedna drugu, ni zagonetni *Fatzer*, ni ničeanska linija kod Brehta. Nisu razmatrani ni oni momenti u Brehtovom delu koji su suprotni poznatom kredu humanističko-socijalističkog morala i koje je Hajner Miler označio kao istinski „otkucaj srca zla“ kod Brchta, smatrajući ih najbitnijim kod njega, niti je razmatrana Brehtova mnogoznačna lirika. Pažnja je pre usmerena na središte onih Brehtovih tekstova koji nude prividno najsigurnije tle za *normalan*, da ne kažemo *normalizovan* pogled na Brehta. I upravo oni dokazuju: baš je taj Breht nepoznat... S obzirom na razvoj pozorišta i medija, čini se da je logično tvrditi da se ključne kategorije epskog pozorišta moraju u ovom novom stoljeću čitati drugačije, *rasfacerskije*. Toga radi mora se ponovo uči u šipilju Brehtovog tigra, čije su kandže danas, u znaku normalizovane ortodoksije, jedva još razlog za strah, ali čija bi gracija izgubila svoj najbolji deo bez svoje poente – da je htela da bude draž pozorišne i poetske sile koja želi ne da dovede u red nekoliko misli, nego da pomeri samo mišljenje.

Prevela s nemačkog Drinka Gojković

<sup>15</sup> Adorno, *nav. delo*, str. 187.

*Alan Badiju*

*Le siècle,  
Ed. du Seuil, januar 2005.*

# NOVI SVEĆ, DA, ALI KADA?

U jednoj rečenici: vek, budući žrtva svoje strasti prema realnom, koja je određena paradigmom konačnog rata, subjektivno i nedijalektički suprotstavlja destrukciju stvaranju i, budući da otuda, misli i totalitet i najmanji njegov fragmenat kroz figuru antagonizma, kao kod realnog uspostavlja dva.

Da bi dobila na snazi i boji, ako tako mogu da kažem, propustiću danas ovu rečenicu kroz jedan Brehtov tekst.

Breht je amblematična ličnost 20. veka, bez obzira na to što se inače o njemu misli kao o piscu, dramaturgu, marksističkom dijalektičaru, praktiocu partije ili ženskarošu. Za to postoji određeni broj razloga, a ja ću izdvojiti četiri: Breht je Nemac, pozorišni reditelj, pristalica komunizma i savremenik nacizma.

1) On je Nemac koji, neposredno posle rata, počinje da piše u toj začudujućoj vajmarskoj Nemačkoj, utoliko kreativnijoj ukoliko podnosi nemački traumatizam, a nažalost, sled će pokazati – on je dublji no poraz. Breht je umetnik koji se bavio poremećajem identiteta svoje zemlje. Sa Nemačkom, koja je izašla iz Prvog svetskog rata u jednoj vrsti hipnotičkog ludila, izravnaće račune.

Gospodar  
Puntila i njegov  
sluga Mati,  
Berliner  
Ansambl 1996.



U stvari, Breht pripada onim Nemcima koji se očajnički nadaju da će proizvesti jednu misao o Nemačkoj potpuno istrgnutu iz romantizma, potpuno oslobođenu vagnerovske mitologije (koja je manje vezana za genijalnog Vagnera, a više za njegovo prisvajanje od strane dugotrajne zavisti sitne buržoazije: propali trgovac u kožnim gaćama koji zamišlja da je Sigfrid sa šiljatim šlemom). Prepirka sa romantizmom, koja ponekad doстиže neoklasicističku žustrinu, jedna je od glavnih tema ovog veka. Sa tog stanovišta, Breht se često okreće Francuskoj. Bitna ličnost za mladog Brehta je Rembo. U *Balu* i *U džungli gradova* nalaze se Remboovi tekstovi umetnuti bez ikakvih izmena. Prema Brehtu, nesreća Nemaca je u tome što moraju da se bore sa slojevitostišu jednog jezika, uvek okrenutog ka glomaznim škrinjama užvišenog. Njegov ideal je francuski 17. veka, francuski koji je istovremeno brz i senzualan, na primer Didroov. U ovom pitanju, i u mnogim drugim, Breht je više Ničeov neko Marksov naslednik. I Niče želi da nemačkom jeziku obezbedi *francusku lakoću*, mada se pakosno pretvara da bira Bizea nasuprot Vagneru. Ceo taj mučni rad Nemačke na sebi, protiv sebe, u središtu je nevolja ovog veka.

2) Brehtova sudbina je uglavnom pozorišna. Čitavog svog života biće pisac i praktičar pozorišta. Predlaže i oprobava temeljne reforme u dramaturgiji, kako u pisanju tako i u glumi i režiji. Međutim, možemo sa sigurnošću da tvrdimo (i to je bitna simptomalna tvrdnja) da je 20. vek, vek pozorišne umetnosti. Dvadeseti vek je izmislio pojam režije. Samu misao reprezentacije pretvorio je u umetnost. Kopo, Stanislavski, Mejerholjd, Kreg, Apia, Žuve, Breht, zatim Vilar, Vitez, Vilson i mnogi drugi, pretvorili su uspostavljanje reprezentacije u nezavisnu umetnost. Oni su doprineli da se pojavi tip umetnika koji ne zavisi ni od umetnosti pisca ni od umetnosti interpretatora već koji, kroz mišljenje i u prostoru, kreira posredništvo između oba. Reditelj je jedna vrsta mislioca reprezentacije kao takve; on podržava jedno veoma složeno posredovanje u odnosima između teksta, glume, prostora i publike.

Otkuda, u našem veku, taj izum pozorišne režije? Breht, koji je jedan od velikih umetnika pozorišta, jedan od retkih koji je istovremeno i na strani teksta i na strani glume, razmišlja takođe o savremenosti pozorišta. Pita se, na primer, šta je teatralnost politike, koje mesto, u stvaranju političke svesti, ima reprezentacija, režija. Koji

su manifestni oblici politike? Rasprava o ovom pitanju izuzetno je žustra između dva rata, posebno povodom fašizma. Poznati su nam oštiri iskazi Valtera Benjamina: (fašističkoj) estetizaciji politike treba suprotstaviti (revolucionaru) politizaciju umetnosti. Breht ide čak i dalje, tako što teorijsku misao pojačava efektivnom eksperimentacijom, umetničkom invencijom. No, i on je ubeden da postoji jedinstvena veza između teatralnosti i politike.

Za šta se vezuje ta teatralnost? Verovatno za novu ulogu koja se pripisuje masama u istorijskom delanju posle Ruske revolucije iz 1917. godine. Prisetimo se iskaza Trockog<sup>1</sup>, prema kome naše doba karakteriše „proboj masa na istorijsku scenu“. Slika scene je jako frapantna. Kategorije revolucije, proletarijata, fašizma upućuju na oblike masovnih probaja, na jake kolektivne reprezentacije, na besmrtnе scene preuzete iz Zimskog dvorca ili Marša na Rim. Jedno pitanje se neprestano postavlja: koji je odnos između individualne sADBINE i istorijskog probaja masa? No, to pitanje može da se postavi i kao: ko je glumac u kom komadu i na kojoj sceni?

Breht se pita kako da predstavi, prikaže i razvije u pozorištu odnos između individualne sADBINE, lika, i bezličnog istorijskog razvoja, masovnog probaja. Dva deseta vek ponovo oživljava pitanje hora i protagoniste; njegovo pozorište je više grčko nego što je romantično. To je ono što upravlja invencijom i napredovanjem režije. Pozorište, u 20. veku, nije samo izvođenje komada. S pravom ili ne, mislimo da se njegov ulog promenio, da je od sada u pitanju o jedno kolektivno istorijsko razjašnjavanje.

Zbog uбеђenja ove vrste, danas bi režija mogla biti osuđena i mi bismo mogli da se vratimo na ranije načine: dobar tekst, dobri glumci, i dosta! Neka nam više ne dosadju sa političkom svešću ili Grcima.

Za Brehta, koji god da je komad u pitanju, klasičan ili moderan, pitanje koje mora u njemu da se postavi

jeste odnos između lika i istorijske sADBINE. *Kako predstaviti postajanje subjekta; u isto vreme razjasniti igre sile koje ga sačinjavaju, no koje su u isti mah i prostor njegove volje i izbora?* Breht je uveren da pozorište mora da se promeni, da ne može da bude samo samolikovanje buržoaske publike.

I danas se misli da pozorište mora da se promeni: treba da postane proslavljanje demokratskog konsenzusa i moralu, jedna vrsta sumornog hora o svetskim nesrećama i njihovom humanitarnom pandanu. Bez junaaka, i tipičnog sukoba, samo složna telesna emocija.

Breht i pozorišni umetnici njegovog perioda razmišljaju o tome šta je gluma, lik, o tome kako je lik, koji ne postoji izvan pozorišnih okolnosti, izgrađen kroz igru, koja je prvobitno igra sile. Nismo ni u psihologiji, ni u hermeneutici smisla, ni u jezičkim igram, ni u parusiji tela. Pozorište je instrument izgradnje istina.

3) Breht je bio pristalica komunizma, i ako je, kao uostalom mnogi ljudi pozorišta (mislim na jedinstvenu komunističku pripadnost Antuana Viteza ili Bernara Sobela), našao sredstva da to svrstavanje iskosi, učini dijagonalnim. Ti pozorišni ljudi bili su istovremeno i jako iskreno i ne tako iskreno privrženi partiji. Pozorište je dobra vežba za ovakve akrobacije. Ono što je sigurno, i iskreno, Breht postavlja pitanja šta je umetnost u uslovima marksizma ili komunizma; šta je didaktička umetnost, umetnost u službi narodne lucidnosti, proleterska umetnost itd.? Breht je sigurno ličnost-stožer ovih rasprava, no on je u isti mah veliki umetnik čija se dela danas igraju svuda, iako su rasprave o pozorišnoj dijalektici i politici iščezle. Breht je, nesumnjivo, najuniverzalniji i najneosporavoj umetnik među onima koji su eksplicitno vezali svoje postojanje i stvaranje za takozvane komunističke politike.

4) Breht se susreo sa problemom nacizma u Nemačkoj. Direktno ga je pogodilo pitanje o mogućnosti nacizma, o mogućnosti njegovog uspeha. O ovom pitanju napisao je mnogobrojne eseje i pozorišne komade,

<sup>1</sup> *Istorijske revolucije* Trockog je izvanredna knjiga, ne treba je propustiti. S jasnoćom uskladjuje epsko značenje "probaja masa" (taj iskaz je u ovoj knjizi) i marksizirajući političku analizu.

poput *Zadrživi uspon Artura Uija*, odakle potiče poznat (i sumnjiv) iskaz: „*Stomak je još plodan, odakle je izašla gnušna zver.*” Sumnjiv zato što pokušava da nacističku jedinstvenost načini strukturalnom posledicom stanja stvari i subjekata, što nije najbolji način da se odista misli ova jedinstvenost. Međutim, na kraju, Breht se, sredstvima kojima je raspolagao, i dok je to još bilo opasno, oprobao u pročišćenoj pozorišnoj didaktici o Hitlerovom dolasku na vlast. Kao posledica, proveo je Drugi svetski rat u egzilu. To je još nešto po čemu jako pripada veku za koji je ličnost izgnanika suštinska, kao što to možemo videti u književnom stvaralaštvu, naročito u romanima Eriha Marije Remarka<sup>2</sup>. Postoji jedna potpuno posebna subjektivnost egzila, naročito egzila u SAD gde su boravili mnogi nemački intelektualci koje je nacizam prognao. Ovi umetnici, pisci, muzičari, naučniči činili su jedan mali, izuzetno aktivan, podeljen, nesiguran svet. Treba reći da je za Brehta, odavno, Amerika bila jako neobična pojava, fascinirala ga je svojom napadnom modernošću, svojim pragmatizmom, svojom tehničkom vitalnošću. Breht je takođe dobar evropski svedok SAD. I, na kraju, to je čovek koji je iskusio u Istočnoj Nemačkoj „realni socijalizam”, u svojoj najvoluntarističkoj i najzavorenijoj formi. Tamo je postao jedna vrsta zvanične ličnosti, no ne bez nesuglasica, mučnih kajanja, prikrivenih akcija.

Jedna od epizoda Brehtovog života (koji je umro mlad, 1956) jeste pobuna radnika 1953, koju je sovjetska armija ugušila u Berlinu. Breht je napisao pismo državnim komunističkim vlastima, čiji je jedan deo (jedini koji je postao javan) odobravao represiju, dok je drugi, koji je ostao „privatan”, postavljao rizična pitanja o ugušivanju radničke pobune od strane „države radnika i seljaka”. Da Breht može da bude čovek takvih dvoličnosti koje su rezultat okolnosti nazire se iz sukcesivnih verzija onoga što je nesumnjivo njegovo remek-delo, *Galilejev život*, čija je tema dvoličnost naučnika suočenog sa vlašću (već u vreme egzila, u takozvanim godinama makarti-

zma, američka policija i sudstvo saslušali su Brehta, koji je bio osumnjičen za komunističke aktivnosti).

Vidite da postoje brojni razlozi zbog kojih bi Breht bio pozvan kao svedok veka, kao legitiman dokument u imanentnom metodu koji predlažem, metodu pregleda onog što je vek značio za ljude tog veka.

Naslov Brehtovog teksta koji sam izabrao je „Proleterijat se nije rodio u belom prsluku”. To je tekst koji se direktno vezuje za jednu od naših glavnih hipoteza: vek se trudi da misli, pod paradigmom rata, zagonetni čvor destrukcije i početka. To je tekst iz 1932, nalazi se u *Esejima o politici i društvu* (1919–1950) koje je objavio Arche. Kao sto ćete videti, neposredni ulog ove stranice je kultura, subjektivne kategorije kulture. Zaključak je da je velika buržoaska kultura prošla, ali da nova kultura još nije tu. Breht postavlja sebi pitanje tipično za ovaj vek: Kad će napokon stići novo? Da li je novo već započeto, možemo li razabrati njegovo postajanje? Ili nas je obuzela iluzija onoga što je samo stara forma novog, jedno „novo” koje je još previše staro zato što je zatočenik destrukcije? Pitanje je, dakle, „Kada?” Izdvajam iz teksta jednu vrstu centralne litanije, koju naglašava ovo „„Kada”“:

*Ukratko: kada će kultura, u potpunom razrušenju,  
biti  
prikrivena ljagom, gotovo konstelacijom  
ljaga, istinskim skladištem gada;  
kada će ideolozi postati i suviše gnušni da bi  
nasrnuli na odnose imovina, no i suviše  
gnušni da bi ih odbranili, i kada će ih gospoda  
koju su rado hteli, ali nisu znali da služe,  
oterati;  
kada, reći i koncepti ne budu imali više ništa  
zajedničko sa stvarima, delima i odnosima  
koje označavaju, moći ćemo ili da promenimo ove  
ovde, a  
da ne promenimo one tamo, ili da promenimo reči*

<sup>2</sup> Delo Eriha Marije Remarka naglašava različite drame ovog veka, od velikog klasika o Prvom svetskom ratu (*Na Zapadu ništa novo*, prevod Alzir Hela i Olivije Burnak, Stock, 1968) do figura latalica, akcije i neutrešne ljubavi između dva rata (*Drugovi*, prevod Marsela Stora, Gallimard, 1970).



*Scena iz filma  
Dżelati takode  
umiru,  
po scenariju  
Bertolta Brehta  
i Frica Langa,  
reditelj Fric Lang,  
Holivud 1943.*

*ostavlјajući  
stvari, dela i odnose nepromjenjenim;  
kad budemo morali, kako bismo se mogli nadati  
da ćemo izvući  
živu glavu, da budemo spremni da ubijemo;  
kada intelektualna delatnost bude ograničena do  
te mere  
da će sam proces eksploracije ispaštati;  
kada više ne budemo mogli da ostavimo velikim  
ličnostima  
vreme koje im je potrebno da se odreknu;  
kada izdaja bude prestala da bude korisna,  
gnusnost  
da bude rentabilna, glupost da bude preporuka;  
kada čak ni nezasita žed za krvlju popova ne bude  
više dovoljna  
i kada će morati da budu oterani;  
kada ne bude više ničega što se može demaskirati,  
jer  
će nasilje napredovati bez maske  
demokratije, rat bez maske pacifizma,*

*eksploracija bez maske dobrovođone  
saglasnosti eksploratisanih;  
kada bude vladala najkravija cenzura svake misli,  
no koja će biti suvišna jer više neće biti  
misli;  
oh, onda će kulturu moći da preuzme  
proleterijat u istom stanju kao i proizvodnju:  
u ruševinama.*

Zadovoljiću se, s obzirom na to da je tekst potpuno jasan, naglašavanjem pet tačaka:

a) Glavna tematika: novo može da dođe samo kao zaplena ruševina. Novina će postojati samo u elementu potpuno završene destrukcije. Breht ne kaže da će destrukcija sama od sebe proizvesti novo. Njegova dijalektika nije isključivo hegelijanska. On kaže da je to prostor u kojem novo može da prisvoji svet. Primetimo da nismo sasvim unutar logike odnosa moći. Nije predvidivo da novo može da prevlada zato što postaje jače od starog. S obzirom na to da je u pitanju stara kultura, ono što je neophodno i što se dà zamisliti, kao prostor

jedne moguće novine, nije njegovo slabljenje, već jedna trulež na licu mesta, jedno hranljivo raspadanje.

b) Protivnik uostalom nije stvarno predstavljen kao snaga. Više nije snaga. To je jedna vrsta neutralne gnusnosti, plazme, ni u kom slučaju misao. Od takve truleće neutralnosti ne može se izgraditi dijalektika. Ako je paradigma rata povučena na stranu definitivnog ili finalnog rata, to je zato što se protagonisti ovog rata ne mogu uporediti, ne potiču od istog tipa snage. Pomišljamo, naravno, na Ničeovo suprotstavljanje aktivnih i reaktivnih snaga, Dionisa i Razapetog. Dodatna indikacija za ono što sam tvrdio maloprc: Breht je često bliži Ničeu nego Marksу.

c) Jedna tačka jako bitna za umetnika je da je jedan od simptoma dekompozicije uništenje jezika. Sposobnost reći da imenuju je dostignuta, odnos između reči i stvari je razvezan. Primećujemo (to je velika istina danas) da je centralni deo svakog nasilja koje se završava to uništenje jezika, prezir za svako inventivno i rigorozno imenovanje, vladavina jednostavnog i korumpiranog jezika, jezika novinarstva.

d) Ono što Breht na kraju kaže, i što je znak nasilja ovog veka, jeste da kraj nije prisutan sve dok se ne suočimo s alternativom: ubiti ili biti ubijen. Ubistvo je kao jedna vrsta centralne ikone. U ubistvu postoji metonimija istorije. Pronalazimo ovde žig strasti za realnim, žig utoliko strašniji što nastaje u mediju jezika koji nije sposoban da imenuje. Vek kao misao kraja (kraja stare kulture), to je smrt u oblicima ubistava koje je nemoguće imenovati.

Ono što me zapanjuje je da je ta kategorija jednostavno postala najbitnija kategorija savremenog spektakla. Na kraju, najpredstavljeniji lik je postao serijski ubica. A serijski ubica univerzalno seje smrt bez ikakve simbolizacije, koja, s tog stanovišta, ne uspeva da postane tragična.

Argument o vezi između ubistva i uništenja jezika je izuzetno snažan. U svakom slučaju, to je spektakularno obeležje veka koji se završava.

e) Pitanje maske. Kraj je, kaže Breht, kada formama nasilja više nije potrebna maska, zato što je sama stvar uspostavljena. Ovde treba promisliti o odnosu između

nasilja i maske, odnosu koji su imenovali, u ovom veku, marksisti sve do Luja Altisera, kao pitanje ideologije. Vratićemo se na to.

Šta znači „demaskirati“ nasilje? Koja je tačna funkcija maske? Breht je mislila pozorišta kao mogućnosti da se demaskira stvarnost, upravo zato što je pozorište prvo bitno umetnost maske, prividnosti. Pozorišna maska simbolizuje pitanje koje često pogrešno predstavljamo kao pitanje važnosti laži u veku. Ovo pitanje se pre može postaviti: koji odnos postoji između strasti za realnim i potrebe za prividnošću?

Prevela sa francuskog Nada Popović-Perišić



# Savremena scena: prikazi

Olga Dimitrijević

## SPORI RITAM RAVNICE

BANAT

JDP, Velika scena  
pisac: Uglješa Šajtinac  
reditelj: Dejan Mijač

67

Treći deo trilogije o Banatu Uglješu Šajtincu (posle komada *Hadersfild* i *Pravo na Rusa*) smešten je u malo selo, za vreme Drugog svetskog rata i fokusira se na sudbinu porodice Wolf, pripadnika banatskih Nemaca, etničke zajednice koja je posle Drugog svetskog rata masovno proterana sa ovih prostora. U *Banatu Šajtinac* suprotstavlja nemačku i srpsku porodicu preko mladih Ervina i Dobrivoja, dva *ideološka pola* – naciste i komuniste, dok između njih stavlja Svetislava, politički neosvešćenog zaljubljenika u filmove, vetropira koji se udvara sestri i jednog i drugog. U obe porodice žene su u podređenom položaju, neprestano vezu i prisutne su u komadu višemanje samo da bi Svetislav imao kome da se udvara. Đuda je površno data kao obična mala prostodušna, ali moralna seljančica, a Magdalena je kroki crtež devojčice koja je prerano preuzeila ulogu majke porodice. Postavljeni ovako pamfletski, likovi se ne razvijaju kako komad odmiče, a njihove promene kroz koje kao tinejdžeri

prolaze tokom četiri godine rata su krajne površne i na nivou parole – npr. Ervin cepa Hitlerovu sliku posle povratka sa fronta i na to mesto vraća majčinu. Sve je to propraćeno bombastičnim replikama koje bi se lako mogle pripisati Siniši Kovačeviću (Otac: „Mnogo je za jedan život i jednog čoveka. Dva krsta su mnogo“; Ervin: „Očeva mržnja biće moj treći krst!“). Šajtinac dalje bez razlike opisuje zadrtost ideologija i Ervina i Dobrivoja i time ih vrednosno izjednačava, tako da iz teksta proističu i neka značenja koja su na tragu pomodnog antikomunizma i odvratne nedicevštine: Ervinova kazna za odlazak na front i naklonost Hitlerovim idejama je paraliza, on se kaje zbog svoje *mladalačke zaslepljenosti* i na kraju strada (ubija se) u zarobljenom izbegličkom transportu. Nasuprot njemu, Dobrivoje od finog momka postaje monstrum – pijani bandit i otimač kuća. Između njih dvojice vešto balansira Svetislav, uvek priklonjen jačem, a pisac njegov oportunizam i ljugavost pravda željom da živi i da se provuče nekako u kriznim vremenima. Uz to Svetislav takođe biva žrtvom zlih komunista: otac mu biva ubijen, a on primoran da napusti zemlju.



Dejan Mijač je ove junake smestio u ambijent koji bi trebalo da dočarava utisak ravnice, nepreglednog polja, širine, pa i pustoši. Na, za ovu priliku, blago zakošenom podu scene „Ljuba Tadić“ JDP-a smešteni su sa jedne strane scene realistički sto i stolice, dok je sa druge strane natakarena jeftina prikaza drveta, koje škripi kako se dotakne (scenografija Jasmine Holbus). U pozadini se projektuje video-rad Borisa Miljkovića – smena dana i noći, kuća i drveća, i to kada treba popuniti prazninu između scena. Za vreme trajanja scene njegova funkcija je puka ilustracija: zidovi bunara, providne daske, usamljeno dervo... Po tako nepromišljenom i ilustrativnom prostoru motaju se protagonisti *Banata*. Dejan Mijač nije pronašao načine da pokrije njihovu ispraznost iz teksta, te sve promene i dalje ostaju nagle, neuverljive i banalne, tako da se, uprkos svom radu sa njima, glumci batrgaju sa skicama koje tumače. Nejasno je, na primer, zašto se Đuđa u svom prvom pojavljivanju vuče, nogu pred nogu, i ima neku grimasu na licu, dok u sledećem momentu, kada se lepo obukla i sredila, toga nema. Jelena Petrović igra Đudu kao „ženu iz naroda“, često iskarikirano, uz dosta

gestikulacije i natezanja u govoru. Magdaleni, pored njenog osnovnog određenja – devojčica sanjalica primorana da nosi svoj krst i brine brigu o psihički odlutalom ocu i bratu u kolicima – pridodata je neka nedefinisana začudnost, tj. postavljena je kao blago *pomerena i drugačija*. Dubravka Kovjanić, u skladu sa tim, dosledno drži ukočeni stav tela i podrhtava joj glas, ali taj pokušaj nagoveštavanja novih horizonta Magdalene ličnosti ne uspeva, pre svega jer nam u tekstu nije objašnjeno, niti nagovešteno, šta je tačno to što Magdalenu čini posebnom i različitom od ostale dece. Petar Benčina kao Ervin stegnut je, glasan i povremeno izgubljen dok pokušava da izvuče svoj nagli prelaz od vatre noge do frustriranog bogalja (sve uz dodatne banalne i seksističke momente – kad Ervin završi u kolicima, Magdalena mu daje da radi ženski posao, tj. da veze – jer takav u kolicima valjda više nije muško). Najproblematičnije je postavljen lik Dobrivoja (Nikola Rakočević): on prolazi kroz tri nagla i napadno izdiferencirana stupnja transformacije. U prvom trenutku je običan, siromašan, čak povučen i ne baš mnogo pričljiv mladić, obučen u raspile krpe. Po stupanju u partizane dobija čizme, jaknu i šubar na glavi, a menja mu se i glas, ne bi li se valjda označilo kako se Dobrivoje u ratnim jedinicama mnogo promenio i očvrsnuo od silnog prolijanja krvi. Finalni stupanj je, naravno, kožni mantil, sada prepoznatljivi simbol Ozne, Udbe i srodnih mračnih službi. Ovako karikaturalni “razvoj” lika izaziva podsmeh, a na Nikoli Rakočeviću je ostavljeno da igra bukvano tri poze.

Milutinu Miloševiću tekst je dao dovoljno prostora za formiranje Svetislavljevog lika, ali on je na sceni prilično nezainteresovan za tekst koji izgovara. Svoj odnos ne menja ni kada priča o omiljenim filmovima, ni kada kleći na kolenima zavezanih očiju, a jedini trenutak kada se stiče utisak da je stvarno prisutan je kada se popne na gorepomenuto drvo pred raspadanjem i izgovori „bojam se“. Nešto bolje su se snašli Srđan Timarov i Nenad Ćirić u epizodnim ulogama – prvi kao ratni veteran koji odlazi u novi život (uz odličan izgovor nemačkog jezika), drugi kao apatični, ravnodušni i duhom neprestano odsutni otac.

Dodatni problem predstave je ritam – spor, razvучen, monoton, teško podnošljiv. Mada bismo mogli učitavati da takav ritam odgovara dinamici života u ravnici, kada uzmemu u obzir (ne)kvalitete teksta, ova kva sporost nije opravdana i uzrokuje jedino dosadu (npr. u sceni kada Svetislav prvi put ulazi u kuću Volfovih i vodi s Ervinom raspravu o filmu i politici, koja bi trebalo da bude napeta, najnapetije je otkucavanje sata). Teško je odoleti utisku da je cela predstava *sklepana*, čemu doprinosi i ono nesrećno drvo, i muzika Isidore Žebeljan koja služi da popuni rupe između scena i zvuči kao da je na brzinu napisana dva sata pre početka premijere, i pojedini detalji kao što je poster filma iz tridesetih, tek sveže pristigao iz štamparije. Konačan posebno negativan utisak učvršćuje izgled scene na brodu: dok se na platnu projektuje more (sic!), na scenu se pušta suvi led, iz kojeg polako izvire pramac broda, koji ćemo kao pramac a ne kao trostranu prizmu obloženu crnim platnom prepoznati samo ako gledamo iz odgovarajućeg ugla.

Uglješa Šajtinac u *Banatu* pokušava da oslika male ljude u turbulentnim vremenima, tinejdžere u ratu, ali je to, nažalost, učinio na jednom površnom nivou, sa nedovršenim likovima i bombastičnim frazama. Ni rediteljsko čitanje nije nam skrenulo pažnju na neku eventualnu vrednost i dublje značenje teksta, tako da je i sama postavka dosadna i isprazna. Mada, pitanje je da li se iz ovog teksta nešto i moglo izvući. Zapravo, jedino pitanje koje ostaje posle gledanja predstave jeste – zašto je ovaj komad uopšte postavljen?

Bojana Janković

# OLD SCHOOL ILI NO SCHOOL?

VESELE ŽENE  
VINDZORSKE

Narodno pozorište,

Velika scena

pisac: Vilijam Šekspir

reditelj: Jirži Mencl

Fama oko dolaska Jirži Mencla u Narodno pozorište u Beogradu trajala je dobrih godinu dana pre nego što je uopšte započet rad na predstavi *Vesele žene vindzorske*. Tokom tih godinu dana insistiralo se na ponavljanju jednog podatka iz njegove biografije – Oskara – do te mere da se pitanje da li će u Beogradu režirati čovek, titula ili zlatni dečak na crnom postolju, namestalo samo od sebe. Utoliko pre što Menclov rad u pozorištu nikada nije pomenut, a mogao je biti. Mencl je u više navrata režirao u Hrvatskoj: njegove predstave *Buba u uhu i Nemoćnik u pameti* (dubrovačka adaptacija *Uobraženog bolesnika*) bile su komercijalno uspešne, ali je kritika bila poprilično saglasna u ocenama da su, iako lagane i pitke, izrazito staromodne i plitke, nepotrebne hrvatskom pozorištu, osim na nivou zabave publike; teško je poverovati da rukovodstvo Narodnog pozorišta ovo nije imalo u vidu. Zbog svega toga se i pre premijere *Veselih žena vindzorskih* moglo nametnuti pitanje da li je Mencl angažovan zarad osigurane buke koja se diže oko njegovog imena, ili sa željom da Narodno pozorište, u saradnji sa rediteljem koji se otvorenno stavlja na stranu *jednostavnog i tradicionalnog*

pozorišta, potvrdi vrednost upravo takvog rediteljskog izraza.

Najznačajnija po pojavi Falstafa, komedija *Vesele žene vindzorske* ipak spada među slabija Šekspirova dela. Centralna tema braka obrađena je uz dozu gorčine, jer dva već sklopljena obiluju sumnjom, nepoverenjem i zaludnošću zbog koje supruge provode više vremena zajedno nego sa svojim muževima. Brak koji je na pomolu, između Ane Pedž i jednog od njena tri prosca, obeležen je otimanjem za miraz, protivljenjem roditelja da čerku daju njenom izabraniku i zaverama koje Ana i njeni roditelji kuju ne bi li prevarili jedni druge. U pozadini priče o svetoj zajednici izviru motivi odnosa prema strancima, pohlepe srednje klase i slugu koje, da bi preživele, uz stalne izdaje, rade kao dupli agenti. Ipak, sve ove teme Šekspir je elaborirao, uz znatno manje nedoslednosti, koloritnije likove i bolje isprepletane tokove radnje, u mnogim drugim komedijama (nasumičnim metodom možemo pomenuti samo *Ukročenu goropad* ili *Bogojavlensku noć*).

Da li i koliko danas ima mesta za tradicionalna čitanja Šekspirovih komedija nažalost ne možemo saznati iz

Menclove postavke. Ona nije staromodna, ni klasična, jer i jedan i drugi pojам podrazumevaju možda već viđeno ili iz današnje perspektive nebitno, ali jasno i pregledno rediteljsko čitanje. Kada se, međutim, jedna predstava više od dva sata bori sa neravnomerno razvijenim tokovima radnje, forsirajući lik Falstafa bez ijednog drugog vidljivog razloga osim da nasmeje, onda ta predstava nije staromodna. Ona je jednostavno loša.

Ono što bi moglo pomoći razumevanju rediteljskog tumačenja teksta, a čega u predstavi ima samo u naznakama, jeste motivacija likova. Iako dok glumci izgovaraju tekst saznajemo informacije: da se gospoda i gospodin Pedž (Dušanka Stojanović-Glid i Boris Pintović) ne slažu oko izbora čerkinog muža, da Falstaf (Milan Gutović) hoće da zavede dve udate žene ne bi li od njih izvlačio sredstva za svoj raskalašni život, pravo rivalstvo među roditeljima, značaj budućeg braka, finansijski ili neki drugi, Falstafovu nezadrživu, ubita-

čnu halapljivost, ne vidimo. U najboljem slučaju, koji je više posledica nepostojanja rediteljske ideje nego proizvod iste, po sceni defiluju nezanimljivi, prosečni ljudi, kojima je u životu možda malo dosadno, te trenutke dokolice između ručka, lova i večere popunjavaju benignim *smicalicama i zavrzelamama*, iz kojih će najdeblji kraj, malo blata i poneku modricu, izvući Falstaf. Bez jasne motivacije ili ostrašćenosti, svi dramski slabije razvijeni likovi ostali su potpuno nejasni, pa tako Mršavko (Igor Đorđević), koji iznebuha odlučuje da se oženi Anom Pedž (Jelena Helc), izgleda kao funkcija, lik koji popunjava prazno mesto prosca za koga navija Anin otac. Sama Ana Pedž deluje kao bledunjavi, nezavršeni kroki opštег mesta dobre i lepe udavače. Zbog svega ovoga, sukobi povremeno dobijaju marivoovski ton: sve razmirice samo su razbibriga do konačnog happy end-a kojim, začudo, niko neće biti oštećen. Nesreća je samo u tome što indiferentnost

Vesele žene vindzorske



likova, nonšalancija, pa čak i lepršavost kojom se prilazi dvobojima, preljubama i zaverama, ne odgovara gotovo integralnom tekstu koji možemo da čujemo.

Utisku ansambl meteža koji ostaje za ovom predstavom doprinose umnogome i vizuelna rešenja. Scenografija Geroslava Zarića, dvospratna, drvena, rotirajuća konstrukcija, deluje kao labyrin. Ovo čudno, mastodonsko zdanje, projektovano verovatno sa ciljem da se pokažu svi prostori pomenuti u drami, izgleda kao neupotrebljiva desetosobna građevina koja zvrji prazna jer svi sede u dvorištu; jedino između scena, u trenutku obavezne rotacije, poneki glumac protrči kroz mrežu hodnika, u pokušaju da opet završi na prosceniju. Na značenjskom planu scenografija nudi samo mogućnost velikodušnog učitavanja. Moguće je, mada deluje malo verovatno, da stalno kruženje i zbijenost nekoliko kuća, poljana, krčme itd., u jednu integrисану strukturu, sugerira palanačku atmosferu u kojoj svi stalno trče sa kraja na kraj sela u pokušaju da što pre prenesu novi trač, ili repetitivnost i začarani krug benignih intrig u koje su upleteni svi. Kostimska rešenja Marine Vukasović-Medenice vrve od isprepletanih epoha – Mršavko je u varijaciji na temu farmerki, ali je zato gospođa Žurka u bordo plišanom stereotipu renesansnog kostima, prebogatom za njen stalež, pogotovo ako se ima u vidu da su gospođe Pedž i Ford u stilizovanim, jednostavnim i gotovo radničkim braon haljinama.

Posebno mesto u analizi ove predstave zavređuju glumci, osuđeni da dobar deo vremena provedu nasred proscenijuma, bez ikakvog drugog zadatka osim da u mestu vode, dikcijski često nerazumljiv, dijalog. Postavlja se, naime, pitanje kako je moguće da skoro dvadeset glumaca, različitih generacija i iskustva, pristaju na svojevrsnu degradaciju sopstvene profesije. Naznake otpora pružaju samo Nataša Ninković i Dušanka Stojanović-Glid. U njihovoj interpretaciji gospođe Pedž i Ford su zabarikadirane životom sa jednim večito sumnjičavim i jednim dosadnim mužem koji stalno priča o pašteti; protiv ovako zaludnog života (i predstave) mogu da se bore jedino opremljene cinizmom. Večito u istom, unisonom, ravnom i ravnodušnom tonu, s ciljem da bar na nekoliko sati

prekinu učmalost, gospođe Pedž i Ford, Ninković i Stojanović-Glid, uspevaju da se nakratko zabave; ostajući u granicama prividne poslušnosti kao supruge, one ismevaju naivnost svojih muževa, ali i svoju sudbinu i činjenicu da su pred njom nemoćne. Povremeno se čak čini da u ulozi glumica isto to rade i reditelju. Dugogodišnji manir Milana Gutovića, kabaretski stil u kombinaciji sa sarkazmom i često šovinističkim humorom, mogao je biti okosnica ljigavog ali, uprkos tome, dopadljivog Falstafa. Umesto toga, Gutović još jedan put prelazi granicu dobrog ukusa, usput zanemarujući razlike između televizije „Pink“ i pozorišta, solo nastupa i ansambl predstave. Uz nepregledne improvizacije neprimerene tekstu i stalnu igru na publiku, a nikad sa partnerom, njegov Falstaff postaje priprost i brbljiv, ali nezanimljiv i neinvetivan, a jedna od njegovih glavnih osobina, samouverenost, nestaje potopljena samouverenošću glumca koji ga tumači. Ostatak ansambla uglavnom odaje neoprostiv utisak da čuti i čeka da prođe, uz stalne izlete u amaterizam: govor u stranu, šapatom da ne čuje niko osim publike, ili usvajanje parodiranog francuskog naglaska (Milenko Pavlov u ulozi Doktora Kajusa) koji, nažalost, podseća na naglasak Pepe LeTvora.

Jirži Mencl je ovom predstavom samo delimično ponovio svoj zagrebački rezultat. Komercijalni uspeh, bar sudeći po reakcijama publike, predstava *Vesele žene vindzorske* duguje, pre svega, odluci reditelja da angažuje Milana Gutovića i njegovoj popularnosti. S druge strane, ona nije odraz staromodnog promatranja pozorišta, već nepromišljenosti iza koje se povremeno pomalja čak i arogancija. No, loše, pa i jako loše predstave, deo su pozorišnog života. Ono što plavi je vest koja je stigla pre samo nekoliko dana – da se Mencl naredne sezone vraća u Narodno pozorište, ovoga puta na scenu „Raša Plaović“.

*Slobodan Obradović*

# SEKS, DROGA I NEDOSTATAK LIKUSA

*DON ŽUAN IZ SOHOA*

Atelje 212

pisac: Patrik Marber

reditelj: Alisa Stojanović

Pošto sudbine onih koji se odriču konvencija i dogmi, svega ustaljenog, tradicionalnog i društveno prihvatljivog, dakle, sudbine osobenjaka i otpadnika koji ostaju verni samo sebi, nikada ne mogu da izgube na svojoj aktualnosti, Patrik Marber je oživeo mitski lik kojeg je još Molijer načinio besmrtnim. U modernoj verziji, Don Žuan se zove skraćeno – DJ, a poznata priča o „večitom zavodniku“ Marberu je poslužila da iznese satiričku viziju ustrojstva savremenog sveta. Dramsku strukturu napisanu još u doba klasicizma, Marber u celosti koristi kao obrazac za pisanje svoje drame. Da li je kao uzorak mogao da mu posluži i neki drugi dramski lik preko kojeg bi se uspostavila paralela sa trenutkom u kojem živimo, verovatno da jeste. Zbog čega je onda izbor pao baš na Molijerovog Don Žuana?

Kompleksni likovi, lascivne situacije, složena kompozicija, provokativnost ideja glavnog junaka... Sve su to samo neke od dobro poznatih karakteristika koje krase Molijerovo klasično delo. A Marber nije previše lutao osavremenjujući ga. U njegovoј verziji nema nepotrebnih digresija ili naglih promena stilova, scene se lako prepapaju jedna u drugu, sa mnogo dramaturške veštine

Patrik Marber pronađe korelate za situacije koje su predviđene u originalnom tekstu. Osnovna ideja je, naravno, ostala ista - Don Žuan je zavodnik. Marber svog junaka pozajmljuje iz dramske baštine onakvog kakav jeste, rekapitulirajući iskustva svog slavnog predhodnika. A ono što u najvećoj meri definiše savremenog Don Žuana, definiše i njegovog pretka. Reči koje izgovara, način na koji se ponaša prema ljudima, sve odaje da je u pitanju čovek koji relativizuje svoje doba, koga i dalje karakterišu osobine bezbožnika, u kojem se spaja ono što je mondenski prolazno s onim što je filozofski neprolazno. Samo je način izražavanja postao drugačiji. Zahvaljujući dramskom poigravanju s onim što mislimo da znamo o Don Žuanu, *Don Žuan u Soho* najviše podseća na mali brevijar lucidnih misli i ideja, a njegovo postavljanje na repertoar Ateljea 212 je odličan marketinški potez. Ipak, ako se pored toga očekivalo i postizanje izvesnog umetničkog dometa ili angažovanost bilo koje vrste, to se nije dogodilo.

Moguće da je želja Alise Stojanović bila da savremena publika oseti spisateljsku veličinu (originalnu, ako ne ponovo napisanu), moguće i da je postojala poštena

*Don Žuan iz Sohoa*

namera da do izražaja dove složenost svih ideja koje su utkane u ovo dramsko štivo, ali... Pošto je u umetnosti sve stvar subjektivne procene, uverenje da je rediteljka istraživala radeći na tekstu – postoji. To što ona, nažalost, ništa novo nije uspela da nam otkrije, nije stvar subjektivne procene. Nije baš da smo videli preciznu studiju ličnosti glavnog junaka; umesto da se DJ, iz scene u scenu, postepeno razgrađuje, da se lomi, ali i da uspešno odoleva nemilosrdnim zahtevima koji su svojstveni visokom društvenom statusu, susreli smo obešnjaka koji divlje uživa u dekadenciji (ili bar želi da nas uveri da je to tako). Sve i da je rediteljka namerno na taj način želela da postavi igru kroćenja savremenog Sardanapala, ne može se izbeći utisak da nam se dubina njegove nesreće nije približila. Osim možda u sceni kada se DJ rikšom vozi kroz različite krajeve Londona (dočarane živopisnim promenama svetla na lepršavoj i višestruko pokretljivoj zavesi kojom je Darko Neđeljković uokvirio čitavu predstavu), gde dobijamo priliku da prisustvujemo pravoj *Pirovoj pobedi*. Stiče se utisak da je srećna okolnost što taj momenat, koji ujedno predstavlja i vrlo kritično mesto u komadu (DJ razdragano putuje prema svojoj konačnoj propasti), nije skončao u manirističkom recitovanju. Nesrećna okolnost

je što se pomenuta situacija dešava pred sam kraj, posle svih scenskih nepromišljenosti koje su prethodile, kada već postaje pomalo, ako ne i sasvim, svejedno, da li je glavni junak shvatio koliko zapravo nema racionalnih razloga da umiriće ni svoju, ni tude uznenimore duše.

Još dve scene zaslужuju da budu izdvojene: scena na trgu, ispred statue kralja Čarlsa II (koja neodoljivo podseća na lutku Teletabisa, doduše, u svedenijim bojama), gde bi trebalo da se razotkrije priroda DJ-evog i Stenovog odnosa; i orgijastička scena u kojoj je valjalo prikazati nezajažljivost za životom koju DJ oseća. Ove dve scene su specifične pošto prednjače u rediteljskoj proizvoljnosti. Prva, zato što narkotici ne utiču samo na govor i pokret čoveka, već daju i poseban tok njegovoj misli, što se nažalost nije dogodilo, a o čemu je trebalo da vode računa i rediteljka i glumci (ali je zato statua u pozadini veoma uverljivo ispuštalas škriputave zvuke koji teraju na smeh). Druga, zbog spleta nasumice odbaranih pop-rok hitova (umesto muzike Brajana Ferija iz njegove najbolje Roxy Music faze, što je sam Marber predvideo u tekstu, dobili smo malo Madone iz osamdesetih), kojima se uokviruju scenska dešavanja, čija se „perverznost“ (valjda je to ta reč) oslikava u ljubavnom činu između Petra Pana i Zvončice(!), odnosno, kostimi-

ranog DJ-a i prostitutke iz Istočne Evrope, čija je dužnost da ga zabavi. Ova scenska maskarada bez smisla dogodila se, verovatno, zbog toga da bi naivna publika shvatila kako je glavni junak dečački nepopustljiv, krut u čistoti svojih uverenja, nespretan čim se sa nekim zrelijim ljudima nade oči u oči... Kostimi Zore Mojsilović, naročito u pomenutoj sceni, mogli su da budu manje neuskusni, ako već nisu mogli da budu znakovitiji.

Nedoumica je, svakako, kako danas treba igrati Don Žuana, i Molijerovog i Marberovog. Kao sigurna indikacija stoji da je reč o osobi koja pokazuje prkos prema svemu, koja cepidlači tražeći dokaze tamo gde dokaza ne može da bude. Tu se zatim otvara i pitanje seksualnog identiteta glavnog junaka (autentičnosti njegove opredeljenosti, kao i poriva da se iznova osvaja), što iz današnje promiskuitetne perspektive više ne mora da bude spekulativna tema, ali ako ovo pitanje ostane bez odgovora, za to se plaća odredena cena – teško podnosišljiva uopštenost i neuskus kojim odiše čitava predstava Ateljea 212.

Da li je u Marberovoј verziji reč o čoveku koji je spremjan da se zapita nad sobom tek onda kada situacija u kojoj se nalazi postane neizdrživa? Reklo bi se, rediteljka nije smatrala da se time treba baviti. Tako je sve ostalo na glumcima. Kada naslovnu ulogu igra neko ko uvek može da se osloni na sigurnu dozu svog scenskog šarma, reditelj možda i ne treba previše da brine. Gordan Kičić je Don Žuan igrao sa apsolutnom uverljivošću, čak i onda kada nije bio siguran šta treba da čini, i na tome bi mu mnogi mogli odati priznanje. Trebalo je dočarati gnev koji glavni junak oseća pošto je svestan da nema drugog izlaza osim uništenja, kao i očajanje i gadenje prema svemu onome što ga čeka ako bude pristao na kompromis. Kičićev Don Žuan je bio od onih koji sa lakoćom osvajaju žene, mada bi zli jezici rekli da i nije morao mnogo da se trudi, pošto su one ostavljale utisak da su više nego spremne da budu osvojene. Elvira Radmile Tomović, prikazana kao misionarka u grču, bila je žena na samoj ivici emocionalnog raspada, koja govori nervozno, istrzano, iako se sve vreme trudi da bude smirena. U odnosu na ono što je napisano, čini se da je u pristupu liku nedostajalo da

publiku ostavi u uverenju kako njena junakinja, u svakom trenutku, može da učini nešto strašno. Igrači Stena, Nikola Rakočević kreirao je osobu iz koje, iza sve dvosmislenosti, ipak provejava neka čista vera (doduše, pomalo drvena), kao i čestitost, s tim što je pitanje motiva zbog kojih njegov lik uopšte pristaje da prati ciničnog DJ-a, ostalo nedovoljno razjašnjeno (besparica i komadići „slatkog života“ koje Sten povremeno dobija svakako ne rešavaju problem). Naspram ove tri glumачke kreacije, ostale se mogu tretirati kao kolateralna šteta rediteljske odluke da se neke stvari same po sebi podrazumevaju. Tako su pojedini glumci tonuli u jednoličnu retoriku bez unutrašnjeg pokrića (Bojan Žirović, Dimitrije Ilić, Miodrag Krstović), dok su drugi preterivali u želji za što potpunijom komičnom karakterizacijom, koja je ne jednom delovala namešteno (Vladislav Mihailović, Milena Predić, Branka Šelić-Ilić).

Na kraju, Marberovo spisateljsko lukavstvo je ipak zaslужilo da bude tretirano sa malo više teatarske invencije. Ovako smo dobili predstavu koja podseća na ne baš dovitljiv defile, u kojem i najinteresantnije Marberove replike, kao i njegova duhovita opažanja o današnjem svetu, nestaju pod velom rediteljskih omaški. Treba još dodati i da se ispostavlja kao dobro što smo na prethodnom Bitefu imali priliku da pogledamo makedonsku verziju Molijerovog *Don Žuana* u režiji Aleksandra Popovskog. Za one koji ga nisu videli, treba reći da ga, po rediteljskoj površnosti, domaća verzija *Don Žuana u Sohou* za čitav pedalj prevazilazi. Makedonci se bar nisu bahato upinjali da budu duhoviti. U slučaju *Don Žuana u Sohou*, uz pomoć humora prilično očigledne vrste, i sa željom da se postigne geg na koji će publika reagovati smehom (kako bi se glumački ansambl uljuljkao u laži da je sve u redu), stiglo se do toga da predstava koja je načinjena sa ciljem da „odjekne“, postane predstava koje bi moglo i da ne bude.

Tamara Gausi

# LOKALNA UMETNOST, UNIVERZALNE ISTINE

## STERIJIINO POZORJE 2007.

Ne dešava se svakoga dana da čovek doživi otkrovenje. U stvari, baš zbog te sporadičnosti jednostavnih istina koje nam se iznenada otkriju, one garantovano i imaju dejstvo. Nisam očekivala da tako nešto doživim na pozorišnom festivalu u Novom Sadu, lepom glavnom gradu Vojvodine, bukvalno i metaforično hiljadu milja daleko od uzavrele, razigrane atmosfere mog rodnog grada, Londona. A svakako nisam očekivala da mi se to dogodi dok gledam jednu kontroverznu postavku (popularna kod publike, ne tako popularna kod kritike) jednog komada koji nikada ranije nisam gledala. Ali baš to se dogodilo kada je pala zavesa *Ujkinog sna* Dostojevskog u verziji Egona Savina. Dok su moje kolege sa Staža mladih pozorišnih kritičara sedele sa rukama u krilu i mrtve ozbiljne, a oko nas se publika dizala na noge uz gromoglasan aplauz, u tom trenutku shvatila sam da pozorište, kao i život, prosti jeste. Možete teoretisati, raspravljati se, oduševljavati, unižavati, analizirati i procenjivati ga na n-ti stepen, ali to neće promeniti činjenicu da, kada se svetla upale i prode trenutak spektakla, ono što vam u stvari ostaje nije ono što ste videli nego to kako ste se zbog toga osećali.

Kontekst, reč koja je bila temelj Staža mladih kritičara na ovogodišnjem Sterijinom pozorju, neraskidivi je deo te reakcije. Uz stručno



*Ujkin san,*  
u dramatizaciji i režiji Egona Savina, SNP

vodstvo madarske kritičarke, pisca i akademika Andree Tompa i njenog kolege Francuza Žan-Pjer Hana, naša grupa, sastavljena od 18 mladih kritičara iz Bugarske, Rumunije, Francuske, Madarske, Poljske, Holandije, Češke, Slovačke, Bosne, Srbije i Ujedinjenog Kraljevstva, provela je nedelju dana u raspravi o pitanjima koje je podstaklo pozorište koje smo mogli videti na jednom od najvažnijih umetničkih festivala u Srbiji. Naziv seminara, „U/van konteksta“ takođe nam je dao materijala za pozorišno razmišljanje. Počeli smo od funkcije pozorišnih kritičara na međunarodnim festivalima i razmatrali to kako treba procenjivati lokalni kontekst. Kako poznavanje kulturnih, društvenih, istorijskih, političkih, ekonomskih i umetničkih parametara kojim je predstava okružena utiče na naš odgovor na nju? Da li bi uopšte i trebalo? Ili bismo mi kritičari o izvođenju trebalo da sudimo samo prema onome što vidimo pred sobom, koristeći univerzalni jezik pozorišta?

Mada o ovom važnom pitanju nismo došli do nekog čvrstog zaključka, mislim da je nemoguće, i neodgovorno, da jedan kritičar ne uzme lokalni kontekst u obzir kada piše kritiku. To je nešto što sam i sama morala da učinim kada sam gledala predstavu *Madagaskar*

Malog državnog teatra iz Viljnusa. Za one od vas koji nisu čuli za tu predstavu ili za popularni tekst Marijusa Ivaškevičijusa, to je jedna društveno-politička farsa, jaka parodija koja se bavi planovima jednog litvanskog nacionaliste sa početka 20. veka koji svoj narod hoće da preseli u Afriku da bi ga zaštitio od ruske pretrpe. Komad se bavi važnim pitanjima nacionalnog identiteta i nacionalne frustracije, što je pomalo motiv, ne samo u okviru programa Krugovi ovog festivala nego i u okviru samog srpskog društva. Devedesete godine označile su početak dobro zabeležene krize identiteta u tom regionu, što u ovoj deceniji tek treba da bude razrešeno. Ali kao Britanka afričkog porekla, čak iako je moj sopstveni politički predeo obojen temama kao što su žustra rasprava oko imigracije i skora mogućnost decentralizacije Škotske, moje glavne strepnje u vezi s identitetom su pre kulturne nego nacionalne prirode. To je bio taj „kontekst“ kojim sam morala da se pozabavim; upoznala sam se s istorijatom i idejama kao što su „jugonostalgija“ i „balkanska estetika“ da bih mogla u potpunosti da shvatim duh u kome su ove predstave konceptualizovane, predstavljene i primane.

*Madagaskar*, Mali državni teatar, Viljnas, Litvanija



*Nahod Simeon*  
 Milene Marković,  
 reditelj Tomi Janežič,  
 SNP i Sterijino  
 pozorje



Međutim, pitanje konteksta ponovo je mnogo snažnije iskršlo u toku te iste predstave. Baveći se pitanjem nacionalnog identiteta, režiser Rimas Tuminas zauzeo je izrazito hiperbolički stav. Kao što moj holandski kolega Robert van Heuven ističe u svojoj kritici te predstave (možete je naći na [www.theatre-in-context.eu](http://www.theatre-in-context.eu), novoj panevropskoj internet stranici za pozorište, koja je nastala iz ovogodišnjeg Seminara mladih kritičara), taj komad ima „duboko politički značaj“ koji se gubi u njegovim „velikim gestovima i preteranim emocijama“. Štaviše, mada je cela predstava bila u velikoj meri neozbiljna, sa nacionalnim stereotipima Poljaka i Rusa koji su se opasno približavali ivici dobrog ukusa, šokirala me je poslednja scena, u kojoj gorila igra oko vatre da bi personifikovao afrički kontinent i Afrikance. Smatrala sam da je to arhaično, uvredljivo i, ta strašna reč na r, rasistički. Ali, da li je to bila namera? Može li se to kontekstualizovati? Da li su tvorci predstave bili svesni značenja koje takve slike imaju, ili su bili nesvesni konotacija predstave o Afrikancu kao divljaku i životinji,

koja je zasnovana na četiri veka porobljavanja, kolonizacije, potčinjanja i eksploracije? U razgovoru posle izvođenja predstave sledećeg jutra Tuminas je bio užasnut što je njegova neozbiljna komedija shvaćena kao uvredljiva (a nisam sigurna da bi bila tako shvaćena da nije bilo mene i prisustva jednog kolege Francuza mešane rase). Njegov cilj, rekao je, bio je da se podsmehe takvim stereotipima, a ne da ih ojača. Prepostavljam da biste mogli da tvrdite da Tuminas i njegovi saradnici verovatno nisu u Litvaniji mnogo dolazili u kontakt s afričkim iskustvom, tako da u tom kontekstu to nije bila rasistička predstava – samo loše izvedena parodija. Ali, s druge strane, to su obrazovani ljudi. Ne treba vam doktorat iz društvene antropologije da shvatite da je promovisanje negativnih stereotipa o određenim grupama ljudi (za šta su, zanimljivo, moje srpske kolege sasvim pravedno optužile Zapad da čini njima) prvi korak ka njihovom unižavanju i dehumanizaciji. Kontekst, čini se, ne može da razveže baš svaki čvor.

Tokom svog Staža mladih kritičara takođe smo se bavili i prepostavljenim temeljnim znanjem i njegovom važnošću za rad jednog kritičara. Da li bi kontekstualni uvid jednog kritičara ili kritičarke trebalo da bude širi od uvida publike za koju piše? Da li solidno poznavanje datog lokalnog konteksta otežava procenu jednog takvog komada zbog „viška znanja“? I da li bi jedan kritičar trebalo da podeli svoje probleme pri razumevanju i ocenjivanju predstave ako dolazi iz „drugačijeg“ miljea? To su kontroverzna pitanja, a to svakako i jesu u britanskom kontekstu gde, i pored strogosti našeg sistema klasa, bilo kakvo priznanje da je neko superioran, u moralnom, ekonomskom ili intelektualnom smislu, dobija jedan neprijatan naboj. Naravno da bi kritičar trebalo da bude „pun znanja“. Zbog toga nam

se i daje platforma da procenjujemo napor umetnika. Ali, reći da kritičar treba da zna više od svoje publike jeste arroganta prepostavka. A šta ako pisac komada sedi u publici? Ili naučnik koji se bavi baš tom temom? Posle dosta rasprava, moje kolege i ja složili smo se da znanje nije ništa ako se ne primerjuje vešto; u našem kritičarskom radu to znači imati sposobnost da se opiše, rastumači i proceni delo koje smo videli. Ali, može li jedan kritičar ikada imati „višak znanja“? Možda. I mada bi čovek trebalo da o jednoj pozorišnoj predstavi sudi na osnovu onoga što zna i onoga što pred sobom vidi, nemoguće je predstavu razdvojiti od sveta oko nje. Pozorište uglavnom postoji u nekom okviru, bilo da posmatrate njegovu lokaciju, publiku, njegovu društveno-ekonomsku i kulturnu pozadinu, razloge što ima

Čikago, reditelj Kokan Mladenović, Pozorište na Terazijama





Sam kraj sveta,  
Žan-Lik Lagars,  
reditelj Vlatko Ilić,  
Malo pozorište  
„Duško Radović“

takav repertoar, kao i mnoga druga pitanja kreativne prirode.

Možda sam od svih kritičara ja bila najviše „van konteksta“ na Sterijinom pozorju. Rodena sam u Britaniji, afričkog sam porekla, nisam odrasla pod komunističkim režimom, a, kao što je jedan posetilac festivala prokomentarisao, nemam „slovensku dušu“. Bavim se pozorištem (radeći i gledajući) relativno kratko vreme; kao kritičar, još i kraće. A za razliku od većine mojih evropskih kolega, moji pozorišni temelji pre su praktični nego akademski. Tako da mi je kontekst dao neka ključna oruđa pomoću kojih sam mogla da shvatim šta se dogada *iza* onoga što se dešava *ispred mene*. Kontekst je razlog što sam bila općenjena višečulnim spektakлом *Nahod Simeon*, dok je mom kolegi Bosancu bilo vidno neprijatno zbog lajtmotiva srpskog pravoslavlja. Zaista, to je bio i razlog zašto su, verovatno, jedine dve osobe koje su bile uvredene poslednjom scenom *Madagaskara* slučajno i jedine dve osobe crne boje kože u publici. Kontekst mi je pomogao da objasnim popularnost postavke predstave *Čikago* Pozorišta na Terazijama, koju nisam gledala, ali sam bila ubedena da je mešavina zasnovana na onoj koja se daje na Vest Endu u Londonu. Ona je, međutim, hvaljena kao inteli-

gentan i slabo prikriven napad na političku korupciju u savremenom srpskom društvu. Kontekst je takođe bio to što me je nateralo da promenim svoj prvobitno nepovoljan sud o predstavi Vlatka Ilića *Sam kraj sveta*. Smatrala sam da je pretenciozna i proračunata, ali kada je njena stroga estetika i gotovo neprozirna forma rastumačena u okvirima srpskog nacionalnog pozorišta, mogla sam da cenim Ilićevu odlučnost da započne novu epohu neustrašivog pozorišta. Bez obzira na kulturne, društvene ili političke razlike, to je jedna plemenita namera oko koje bismo se svi morali okupiti.

#### Napomena:

Autorka je učesnica Staža mladih pozorišnih kritičara na Sterijinom pozorju 2007.

*Gorica Pilipović*

NOVI  
ŽIVOT SRPSKE  
OPERE

TESLA, TOTALNA  
REFLEKSIJA  
JDP i BEMUS  
muzika: grupa autora  
reditelj: Miloš Lolić

81

Kraj 2006. godine doneo je sprskoj muzičko-scenskoj umetnosti dva nova ostvarenja, slična po mnogim karakteristikama, te se mogu tumačiti kao nastavak razvoja inovativnog pristupa operi kod nas. Njihovi generacijski bliski autori na radikalан način preispituju tradicionalne odlike operskog žanra, stvarajući forme koje su, u stvari, na granici žanrova i uvodeći na opersku scenu elemente popularne kulture. Opera je u njihovom slučaju daleka referenca koja se samo uzgred pominje ili se od nje čak namerno beži. Svi njeni osnovni postulati – libreto kao predložak kontinuirane radnje sa jedinstvom vremena i mesta, impostirani glas kao osnovno sredstvo vokalnog izraza, te orkestarska pratnja u odgovarajućem prostoru – dovedeni su u pitanje i zamenjeni fragmentarnim tokom bez povezane, realističke radnje, neškolovanim glasom ili pop-vokalom, te snimljenom instrumentalnom pratnjom i ozvučenim solistima, odnosno specijalizovanim kamernim i rok-sastavom na sceni. Kao što kaže Jelena Novak u svojoj knjizi *Opera u doba medija*, „koriste se tragovi sveta opere, oni su reinterpretirani i preznačeni u neprestanom ponavljanju priča o rođenju i smrti opere.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J.Novak, *Opera u doba medija*, Sremski Karlovci 2007, 97.

Ostvarenje *Tesla, totalna refleksija* je tako u podnaslovu krajnje neobavezujuće označeno kao muzičko-scenski događaj, a ako bi ga trebalo bliže odrediti, onda bi to bila neka vrsta visoko estetizovanog kabarea. Na tekstove Marije Stojanović, vezane za simptomatične pojmove i predmete iz života Nikole Tesle – *Moje osobine, Neprijatelj vreme, Pismo, Žene, Automat, Nijagara, Beograd, Konj* – četvoro kompozitora – Anja Đorđević, Igor Gostuški, Vladimir Pejković i Božidar Obradinović – komponovalo je male muzičko-dramske scene, međusobno nepovezane, prepune simbola i mahom ostvarene u nadrealističkom scenskom ključu. Zbog toga neki Teslini „demonii“ nisu bili najjasniji u toj krajnje ispoetizovanoj strukturi opterećenoj brojnim pesničkim, odnosno scenskim slikama i simbolima, koje je reditelj Miloš Lolić inteligentno vodio, ali ipak su se numere, tj. sonzovi, razlikovali u stepenu ostvarenog muzičkog i vizuelnog utiska. Od solističkih do grupnih nastupanja, od izuzetno bogate do minimalističke scene, od klasične scenografije do video-ekrana – sva su sredstva upotrebljena u cilju što raznovrsnijih fragmenata predstave u kojoj je naglašena upravo fragmentarnost, totalna. Tandem Stojanović-Đorđević, uspešno se pokazavši u ostvarenju *Narcis i Echo* pre nekoliko godina, očigledno je i ovde nametnuo svoj autorski izraz, u koji su se ostali odlično uklopili, te tako nije bilo nikakve stilske frapantne razlike među individualnim muzičkim poetikama pomenutih kompozitora. Primetan je njihov oslonac na rok i džez muziku, ne samo u smislu muzičke matriće već i instrumentarijuma sa klavirom i ritam-sekcijom.

Izvestan stepen povezanosti ostvaruje i pojava nartora-ke, odnosno samog Tesle koji je prikazan u liku mlade devojke, i to je simbolički najzanimljivija intervencija u tumačenju naslovnog junaka – Tesla je i sam simbol stvaraoca, dakle bilo koga ko razmišlja o sebi i svom delu, pa, prema tome, nije bitan njegov pojavnji vid. Njegov tekst je fikcija, on je izložen auto-psihanalizi koja, između ostalog, zadire u njegove neobične navike, mržnju prema ženama, osećanje krivice zbog bratovljeve smrti itd. Vladislava Đorđević je igrala tu ulogu sa sigurnošću i autoritetom, koji je povremeno jedino narušavala suviše otvorena boja njenog glasa.



Foto: Vanja Bjelobaba

*Tesla, totalna refleksija*

Pitanje glasa je svakako osnovno u ostvarenju gde vokalne numere izvode uglavnom glumci pevački neškolovanog glasa, s izuzetkom kontratenora Radmila Petrovića, baritona Nebojše Babića i, na izvestan način, Žarka Dančua, sve trojice izvrsnih u svojim nastupanjima, pri čemu je Dančuo bio potpuno iznenadenje u ovom kontekstu. Njegova kemp numera pevača šlagera veoma je uspela. Nebojša Babić je plenio svojim zvučnim baritonom u numeri *Beograd* Iгора Gostuškog, pokazujući i odgovarajući spremnost za glumačku igru u potpuno neočekivanoj dirigentskoj sceni. Odličan je bio i mladi glumac Nikola Vujević u hipnotizujućoj numeri *Automat* Božidara Obradinovića, izvedenoj ispred zavese, dakle, bez atraktivnih pozorišnih sredstava i u prilično jednostavnom muzičkom izrazu, ali s izuzetnim dejstvom na granici komike. Nasuprot svežini prirodnih glasovnih boja i interpretacija mladih izvođača, među-

tim, stajali su zahtevi impostirane intonacije i tehnike, na primer u početnoj numeri *Moje osobine* Božidara Obradinovića, s asocijacijom na vokalnu koloraturu, što ponekad u izvodačkom smislu nije bilo na zadovoljavajućem nivou. Ipak, veliki trud su uložili Milan Antonić, Jelena Ilić, Mirjana Jovanović, Ivana Knežević i Marko Marković, dok je Anja Đorđević nastavila svoju praksu učestvovanja i u izvođenju predstave, unoseći poseban kvalitet svojom neobičnom bojom glasa i doživljenom interpretacijom. Koreografske ideje i igra Isidore Stanišić, te izuzetno maštoviti kostimi Maje Mirković, kao i scenografska rešenja Igora Vasiljeva, upotpunili su opšti pozitivan utisak.

**MOCART,  
LUSTER, LUSTIK**  
Sava centar  
muzika: Irena Popović  
reditelj: Džeđ Šajb

Irena Popović u podnaslov svog dela stavlja *Deset komada s pevanjem nalik operi*. Glavni junak je i ovde istorijska ličnost, Wolfgang Amadeus Mocart (ovim ostvarenjima zaokruženo je obeležavanje godišnjica ovog velikana), čiji se život i muzika reinterpretiraju na nivou fikcije, delo postaje muzika o muzici i poprima crte autorefleksivnosti. „Sa operama u doba medija“, kaže Jelena Novak, jedna od autorki teksta za delo

*Mocart, luster, lustik*, pored Maje Pelević i Marije Karaklajić, članica grupe *Oh, Meine liebe Constanze*, „auto-refleksija, želja da se ispita medij opere, žanr opere, želja da se pokaže nemogućnost opere da bude realistična, dolazi u prvi plan“<sup>2</sup>. Tekstualnu osnovu dela čine odložni fiktivnih Mocartovih pisama upućenih majci, sestri i ocu, recept za Mocart-kugle, izmišljeni razgovor Mocarta i Hajdnu itd., prezentovani na različitim jezicima – srpskom, engleskom i nemačkom. I dok je Tesla u liku mlade devojke, Mocart je ovde usamljeni mladić čija razmišljanja i osećanja ispunjavaju često nadrealističke fragmente teksta. Otklon od realnosti i sklonost ka stvaralačkoj igri Popovićeva je nagovestila već naslovom koji asocira na komičnu epizodu kada je Mocart jednom prilikom udario glavom u luster, dok namerna gramatička greška u reči *lustik* ne narušava njeno osnovno značenje radosti.

I ovde je forma fragmentarnog niza zamenila kontinuiranu naraciju, a muzičke numere komponovane sa jakom asocijacijom na Mocartov stil, predstavljaju replike tradicionalnih elemenata operske forme – uvertire, arije, rečitativa, horske scene, ansambla. To su replike bez sadržaja – arija je, na primer, imitacija zvuka pokvarene gramofonske ploče, a rečitativ veoma brzo izgovoren tekst bez smisla. Tradicionalna forma je dovodena u pitanje i pojavi rok-sastava, reperezantantom popularne kulture, kao što su dizajn kostima i šetnja pevačice asocirali na modnu reviju. Pri tom je na haljini odštampan Mocartov lik i uz recept za Mocart-kugle, to dovoljno govori o komercijalizaciji imena i likova velikana koji se nalaze na najneverovatnijim mestima („moje misli se pojavljuju svuda, i kod nekakvih pevača“, kaže narratorka u *Tesli*). Višeslojnu strukturu ostvarenja *Mocart, luster, lustik* činili su i video-rad, koreografisan pokret i glumački monolozi. Video-rad Igora Vasiljeva i Nikole Ljuce predstavlja jednostavno smenjivanje fotografija na velikom platnu, pejzaža grada, oblakodera, stepeništa, uglova ulica; koreografisani pokret koji su izvele Isidora Stanišić i Bojana Leko bio je potpuno

<sup>2</sup> Isto, 96.



Mocart, luster, lustik

nezavisan tok, a monolozi glumca Damjana Kecanjevića imali su svoju logiku dešavanja. Ali izvodači su bili svestrani – glumac je pevao, pevačice su izgovarale tekst, članovi instrumentalnog ansambla su pevali, ženski hor je imao svoj koreografisani pokret itd.

Jelena Novak u svojoj pomenutoj knizi govori o arbitarnosti u međusobnom odnosu operskih tekstova (slojeva strukture) i o svojevrsnoj neuzglobljenosti delova u ostvarenjima nastalim posle prelomne tačke koju predstavlja delo *Ajnštajn na plaži* Filipa Glasa, ali problem nastaje kada se smisao tog namernog nesklada približi besmislu, pogotovo u produkciji u kojoj izmiče jaka rediteljska kontrola, kao što se dogodilo sa predstavom Irene Popović. Neki elementi predstave delovali su gotovo amaterski, poput scenskih kretnji i kostima ženskog hora (hor muzičke škole *Slavenski*), čiju dobru ideju o šaljivom komentarju na krinoline nije pratila odgovarajuća realizacija Danijele Stojanović Diridondice. S druge strane, njena zamisao kostima glavne pe-

vačice bila je izvrsna, a samu ulogu odlično je tumačila sopranistkinja Gertraud Štajnkogler-Vurcinger, jedna od gošća iz Salzburga u ovoj srpsko-austrijsko-američkoj koprodukciji. Pored nje, na sceni je bio kamerni ansambl *Acrobat* takođe iz Salzburga, ansambl koji je predvodila dirigentkinja Tijana Kovačević i koji je, zajedno sa rok-sastavom *Kanda, Kodža i Nebojša*, najzaslužniji što je sama muzička struktura predstave, tj. autorska intervencija Irene Popović, bila i njen najbolji deo.

*Zorica Pašić*

**HRONIKA  
POZORIŠNIH ZBIVANJA**  
**VESELI  
VREMENEPLOV**

**85**

Pozorišna sezona je uspešno i na vreme završena. U nekim pozorištima je bilo oproštajnih priredbi i gala koncerata, neka su to preskočila. Priredivani su i kokteli. U jednim novinama se dalo pročitati da u to i to pozorište – baš da se ne kaže koje – ne treba ni na početku ni na kraju sezone ostajati na koktelu. Zašto? Mnogo je otmeno, a posluženje je sitno.

Podaci Gradskog sekretarijata za kulturu kažu da su u beogradskim teatrima (Jugoslovensko dramsko pozorište, Beogradsko dramsko pozorište, Atelje 212, Pozorište na Terazijama, Zvezdara teatar, »Boško Buha«, Bitef teatar, Malo pozorište »Duško Radović«, »Pinokio« i Pozorištance »Puž«) izvedene 64 premijere; 236 predstava igrano je 2.889 puta, a video ih je 706.208 gledalaca. Sa svoje strane, Narodno pozorište objavljuje da je na Velikoj sceni i Sceni »Raša Plaović« izvedeno »više« (ne zna se baš koliko) od 280 dramskih predstava, a video ih je, opet »više« od 65.000 posetilaca. Na gostovanjima se Narodno pozorište predstavilo sa 37 ostvarenja koja je prikazalo za 17.200 gledalaca. Kad se beogradskim brojkama dodaju one iz teatara u drugim srpskim gradovima, ispada da je u sezoni 2006/2007. više ljudi išlo u pozorište nego što ih je izašlo na neke od poslednjih izbora. Ako je za poređenje.

Mihaila – Mišu Janketića, glumca i profesora glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, veliki brojevi ne fasciniraju. Pozorište je, primećuje, kulturna i duhovna institucija koja mora da se izbori za sebe, pošto ima mali broj konzumenata: »Nedavno je objavljena anketa koja kaže da 27 posto mlađih ljudi nikada nije bilo u pozorištu, tridesetak posto misli da je to dosadna i prevažidena stvar, a nekoliko postotaka dolazi u teatar pod pritiskom! Dakle, ostaje mali broj mlađih koji svojom voljom dolaze u pozorište i koji su buduća publika. Pozorište ima obavezu da se prilagodi svojim repertoarom, ne da pojeftini, ne da podilazi, već da kompleksnošću tema i kvalitetom izvodenja privuče publiku kako bi izvestan broj mlađih stekao naviku da dolazi u teatar.«

Mlađi hoće u Evropu, neće u teatar, iako za pozorište nisu potrebne vize. Ulaz jeste slobodan, ali nije jeftin, koliko god da svi daju neki popust. Poznavaoci tvrde da je protekla sezona bila jedna od slabijih, možda i najslabija u poslednjih nekoliko godina. Izvori koji ne žele da budu imenovani kažu da je bilo malo dobrih predstava rađenih prema domaćem dramskom tekstu. Kao izuzetke pominju Nušićevu *Tako je moralno biti* u režiji Egona Savina (JDP), *Ja ili neko drugi* Maje Pelević (Srpsko narodno pozorište, režija Kokana Mladenovića), do trećeg već ne dobacuju.

Najveće razočaranje? Dve su predstave takoreći u mrtvoj trci: *Vesele žene vindzorske* i *Na dnu*. Narodno pozorište u Beogradu je maltene godinu dana najavljavao da u naš mali grad dolazi češki veliki majstor smeha, oskarovac Jirži Mencl, da na scenu nacionalnog teatra, posle jednog veka, vrati Šekspirove gospode iz Vindzora. Mencl, pa prvi adut, Milan Gutović kao Fals-taf, nekoliko aduta zajedno. Predstava je, pre premijere, najavljuvana i kao siguran »izvozni adut«.

Ispalo je kako nije obećavano. (Mencl se, ruku na srce, nije proslavio ni režijom *Hamleta*, davnih godina na Dubrovačkim ljetnim igrama, kada mu je Hamlet bio Lazar Ristovski, Klaudije Ljuba Tadić, Ofelija Mira Furlan, a Gertruda Sandra Langerholc.) Dok je reditelj glumce nacionalnog teatra ocenio kao »ležerne«, a sebe poхvalio zato što »nikog nije udario«, Nataša Ninković

(gospođa Ford) javno se izvinila zbog »šarmantne raspuštenosti« koja se gaji u njenom pozorištu. Dušanka Stojanović-Glid (gospođa Pedž) misli da je do nesaglasja došlo zbog pripadanja »različitim kulturnim područjima«, ali da im je reditelj, iako iz druge kulture, poklonio »mnogo nežnosti i pažnje«.

Jugoslovensko dramsko nije baš »adutiralo« na Maksima Gorkog i *Na dnu* u režiji Paola Mađelija, ali je, svakako, očekivalo mnogo više nego što je dobilo (i platilo).

Najveći dobitnik sezone je Pozorište na Terazijama. Otkako je obnovljeno i doterano ušlo je u modu. Svaka njegova premijera po pravilu okuplja sve viđenije VIP persone. Šetaju se toalete i skupi parfemi, baš kao u teatru. Tabloidi uredno beleže ko nije propustio da bude viđen. Uskoro ćemo, verovatno, biti uredno obavestavani i o tome ko nije došao. Svečano, namirisano i raspoloženo, a sve sa tamburašima, bilo je i na premijeri bečkerečke *Svadbe u kupatilu* Milorada Pavića, u režiji Saše Gabrića, poslednjoj u sezoni.

Promene, neophodne su promene (u pozorištima)! Valjalo bi, kažu, konačno preći s reči na dela, to jest na sistem ugovora. Valjda bi nešto pokrenuo i, u poslednjih hiljadu godina često pominjani, Zakon o pozorištu. Oči su uprte u Vojislava Brajovića, glumca, a ministra kulture. Svi se nešto nadaju da će Brajović na ministarskom mestu biti uspešniji od glumca Branislava Lečića (obožiaca iz ministarskog rasadnika Jugoslovenskog dramskog) i skloniji teatru. Ali, ministar se odmah ogradio: nema u kulturi prioriteta nad prioritetima, sve je prioritetno! To izusti i ode na godišnji odmor u Budvu.

S druge strane, svakoga dana napredujemo u svakom pogledu. Eto, Atelje 212 dobio je od gradskog novca dva miliona dinara za uvodenje takozvane protivpanične rasvete. I to je nešto.

#### JUBILARCI I PENZIONERI

Univerzitet umetnosti, sa svoja četiri fakulteta, tiho je, skoro nečujno, proslavio pola veka od osnivanja. Glavne priredbe održane su na Fakultetu dramskih umetnosti. Studenti su priredili performans *Dionizijksa*



*Ja ili neko drugi,*  
Boris Isaković  
i Marija Medenica

svečanost, u slavu plodnosti, zanosa, radanja umetnosti, stvaranja i obnavljanja životnih ciklusa. Proslava je završena multimedijalnim projektom na S ceni »Mata Milošević«, u režiji profesorke Ivane Vujić. Učestvovali su Rade Marković, glumac i profesor glume, Slavenko Saletović, šef katedre za pozorišnu režiju, i glumice Vanja Ejodus i Hana Jovčić, a prikazan je i film Stefana Arsenijevića *Noćni portir*.

Pre pola veka, kada je osnovana, Akadamija je bila jedina visoka glumačka škola kod nas. Još i danas se priča kakvi su profesori bili helenista Miloš Đurić i pesnik Dušan Matić. Danas zemlja Srbija ima tri državne visoke škole za izvođače glumačkih radova i druge raznorazne umetničke kadrove za pozorište, film, radio i televiziju (Beograd, Novi Sad i Priština u rasejanju). Tu su i dva do tri privatna fakulteta s istom namenom. U Hrvatskoj, kažu, ne znaju kako da »udomek desetak-petnaest glumaca koji u godini završe studije. Naš pro-

blem je ozbiljniji i opšimiji: šta sa pedesetak novih glumaca godišnje? Tatjana Bošković, opet, načinje drugu priču: »Upravnici nemaju vremena da misle o glumcima, pošto moraju da misle o sebi. Specijalističke studije drže oni koji nikada nisu stali na scenu i koji ne znaju kako se to radi. Ipak, sve to neko gleda i na kraju svi dobiju ono što su zaslужili. «Pošto je videla svašta i može da uporeduje, i ne može joj svako prodavati rog za sveću, Boškovićka je povukla potez koji je svojevremeno učinila balerina Nina Kirsanova: upisala se na studije arheologije. Kirsanova je to uradila u ranim osamdesetim godinama života, Tanja je požurila.

Ko bi rekao da je Putno pozorištance »Puž« već zakoračilo u godine najlepše zrelosti: tri decenije od osnivanja. Za jubilej je pripremljen *Veseli vremeplov*, kolaž scena iz najpoznatijih predstava, bogato začinjen muzikom, pesmom, igrom i filmovima na velikom platnu. Pozorištance već sazrelo, a njegovi roditelji i vodi-

telji, Branko Milićević Kockica i Slobodanka–Caca Aleksić, umetničko-bračni par, još k'o novi. Kaže Slobodanka Aleksić: »Kad bih odlučivala da li je u ovih trideset godina bilo lepše ili teže, rekla bih: bilo je mnogo lepše. Sve ove godine bili smo strogi prema sebi: mnogo strože smo radili predstave za decu nego za odrasle. Moguće je da je deo našeg uspeha i u tome što smo karijere počeli u pozorištima za odrasle. Branko je, već na početku, za svoju glumu dobio nekoliko vrednih nagrada. Raskrstili smo sa pozorištem za odrasle i ne interesuje nas povratak tamo.« Odlučna je Aleksićka, na radost male publike, ali i glumaca koji gostuju u njenoj i Kockičinom pozorištu. (Uz veliko zadovoljstvu što igraju u »Pužu«, glumci priporučuju da je isplata honorara tačna i časna!)

Hoće li Branko Kockica i Caca Aleksić, kada za to dode vreme, kao istaknuti umetnici dobiti nacionalnu penziju? E, to se ne zna. Poodavno najavljenе penzije za istaknute i nesporne bacile su u brigu vremešnje umetnike. (Sportistima su već dodeljene.) Sastavljeni su predlozi, opisivane zasluge, pozorišnici sa malim ili beznačajnim penzijama tražili su predлагаče i potpisnike. Iza predloga je trebalo je da stoji i institucija. I sada se prepričava: vremešni pozorištanac stiže u značajnu pozorišnu instituciju da bi »overio« svoj papir. Mladi saradnik u instituciji lepo ga primi, napoji vodom, dā mu malo šećera da dode sebi. Rukovodilac će, naravno, časkom potpisati, ali podnositelj zahteva mora prethodno da potpiše izjavu. Kakvu? Malu i zgodnu: potpisnik se obavezuje da će nacionalnu penziju koristiti pet godina i da mu, korisniku, nije obezbeđeno grobno mesto među zaslužnim građanima! Koliko se zna, zaslužni penzioner je, nekako, preživeo.

Stvarno, šta bi sa nacionalnim penzijama? Dobro obavešteni kažu da je ta velika koska bačena među umetnike »na popravnom«. Komisija, u kojoj su se konstruktivnošću istakli pesnik Dragan Dragojlović i profesor Mihajlo Pantić (predsednik), zaključila je, posle tromesečnog rada, da kriterijume za izbor zaslužnih umetnika (koje su predložila umetnička udruženja) nije moguće usaglasiti sa nedovoljno precizno definisanim odredbama Uredbe o dodeli nacionalnih penzija istak-



Branko Milićević,  
30 godina Pozorištanceta „Puž“

nutim umetnicima, koju je prošla Vlada donela u septembru 2006. Uredba je neprimenjiva! Mnogi su tokom godina, devalvacijom kriterijuma, stekli status »istaknutih umetnika«, ali to ne znači da iza tih umetnika obavezno stoji delo koje zaslužuje nacionalnu penziju. Profesor Pantić veli da najpre treba jasno definisati šta je to istaknuti umetnik, s pravom na nacionalnu penziju (koja je, u stvari, dodatak od sto hiljada dinara na ostvarenu penziju), pa kad ministarstvo (valjda kulture) tekst Uredbe dopuni, Komisija za dodelu nacionalnih penzija doneće pravilnik kojim će se opšti stavovi usaglasiti sa kriterijumima umetničkih udruženja i – komisija će nastaviti rad. Dragan Dragojlović dodaje: »Hteli, ne hteli, nacionalna prenzija je više socijalna kategorija, pa potom stvar priznanja u opštem smislu. Zato je ozbiljno pitanje da li oblasti stvaralaštva koje ostvaruju dobru materijalnu valorizaciju treba da dobiju

istu vrstu materijalnog dodatka ili neku drugu vrstu priznanja.« Jedno je sigurno: ako se na Uredbi radi, prošlogodišnjih 36 miliona dinara namenjenih umetnicima sigurno neće biti podeljeno. Šta će biti s ovogodišnjim, čuće se. Svetlana Bojković: »Kako to kod nas obično biva, još ćemo sačekati da saznamo ko će dobiti te pare. Mada, kad čujem da je sto hiljada mnogo, odmah mi padnu na pamet poslaničke plate, dodaci i beneficije koji su mnogo veći za mnogo manji ili nikakav rad.«

Hoće li ona izjava potpisana na pet godina dočekati da se stvar sa nacionalnim penzijama reši?

#### NEKA DRUGA PRIZNANJA

U prestonici, koja je zvanično Beograd a nezvanično Guča, nova imena dobile su još 62 ulice. Ulice sa svojim imenom dobili su i glumci Rahela Ferari, Miloš Žutić i Branko Pleša i dramski pisac Jovan Hristić. Naučno, u Beogradu i po srpskim gradovima mnoge ulice nose imena proslavljenih glumaca. To su, valjda, ona »druga priznanja« i posmrtnе počasti koje pominje Dragojlović. Veliki Dobrica Milutinović ni to, izgleda, nije zasluzio: ulica na Dorćolu, koja se navodno zove po njemu, nema nijednu kuću, ni ulaz, ni izlaz. Ni taksisti nikad za nju nisu čuli.

Ljubiši Jovanoviću je rodni Šabac oduzeo sve što se moglo uzeti – naziv pozorišta, manifestaciju i nagradu – a i nagrdio mu je časno ime. Događaj u mestu Šabac zbio se krajem 2002. godine, trideset jednu godinu posle smrti glumca. Tadašnji predsednik opštine, danas ministar pravde Dušan Petrović, stao je iza odluke da pozorište više ne nosi Ljubišino ime, da se ukine pozorišna manifestacija Svečanosti Ljubiše Jovanovića, prestane da se dodeljuje nagrada (medaljon sa Ljubišinim likom) najboljem glumcu. Ljudi iz šabačkog pozorišta nisu bili spremni da prihvate tu neobrazloženu odluku, prosvedovali su i glumci iz drugih teatara, ali, po svemu sudeći, nedovoljno glasno. Predlagač je onda u jednoj televizijskoj emisiji objasnio da je »Ljubiša Jovanović bio komunistički funkcioner i naneo zla ljudima«. Dokaza za takve tvrdnje nije bilo ni tada, nema ih ni danas, pet godina kasnije. Tim povodom, Muhamet

Pervić, pozorišni kritičar »Politike«: »Životom i ulogama, ovaj čovek i umetnik bogate i darežljive ljudskosti motivisao je dobro, lepotu, umetnost, razumevanje, toleranciju, nikako omrazu, nipođašavanje, osvetoljubivost. Ako se nije nametljivo propinjao i ubacivao u ulogu nadmenog junaka svog vremena, ovaj vrsni umetnik nije zasluzio da bude njegova žrtva, ili negativni junak koga će bilo ko, bez poznavanja i argumenata, u loše priče i pamćenje udevati i odevati. Ako je reč o zasluga ma i krivicama, savremenici Ljubiši nisu dali i pružili suviše. Pre bih rekao da Ljubiši Jovanoviću štošta dugujemo.«

Početkom 2003. tadašnji ministar kulture u Vladi Srbije, Šapčanin, glumac Branislav Lečić, reagovao je na ničim izazvanu čivijašku odluku: »Katastrofa je nakon toliko godina negirati nečije zasluge. Iako imaju pravo na to, ne znači da su u pravu. Dozvolimo im da shvate. Jer, kad rešite da uklanjate nečije ime, trebalo bi najpre da razmislite, da ne budete u situaciji da se kajete.« Moguće je da se danas svi koji su učestvovali u ovom činu – kaju. Samo, kako priznati?

Ono, istina, i Joakim Vujić, otac srpskog pozorišta, ostao je bez svog imena u nazivu kragujevačkog teatra. Pozorište se sada zove kao i kada je osnovano 1835. godine – Knjažesko-serbski teatar. Vujiću su ostali Susreti srpskih pozorišta.

A Miloš Vešović iz Zaječara javlja novinama da se u »čaršiji sa pomućenim raspoloženjem« govori o podizanju spomenika glumcu Zoranu Radmiloviću ispred biblioteke »Sv. Marković«, a na raskršću triju ulica. U dvorištu biblioteke je, kaže, godinama bista socijaliste Svetozara Markovića. Spomenik bi trebalo da bude postavljen ispred te biste. Da li samo zato što je Radovan Treći imao člansku kartu biblioteke? A pozorište koje nosi glumčevi ime je stotinak metara od te raskrsnice, pa Vešović, koji poštuje ljubav koju Zaječarci iskazuju prema velikom glumcu, misli da bi spomeniku bilo mesto ispred teatra. Zaječar se već odužio Radmiloviću, pozorište nosi njegovo ime, održava se pozorišni festival Dani Zorana Radmilovića, dodeljuju nagrade sa njegovim imenom, postavljena je spomen-ploča na zgradu u kojoj se rodio, a ulicu ima u rodnom i u još nekim srpskim



Nahod Simeon

skim gradovima. Ako bi spomenik bio postavljen na ras- krsnici, bio bi to »ozbiljan urbanistički, estetski, socijalni i društveni promašaj«, smatra zabrinuti Zaječarac.

#### FESTIVALI NA BROJU

Što se pozorišnih festivala tiče, svi su na broju i svi su održani. Nagrade su podeljene i uručene. Koliko se zna, svi su protekli u punom saglasju: nije bilo podno- šenja neopozivih ostavki, nije bilo javnih rasprava, ospo- ravanja i vraćanja nagrada.

Najviše se pisalo i govorilo, kako već i priliči, o kruni svih domaćih pozorišnih festivala: Sterijinom pozorju. U svoje 52. izdanje Pozorje je ušlo u novom ruhu: više nije

festival domaćeg dramskog stvaralaštva već domaće drame i pozorišta. To znači da se za najprestižnije na- grade ne takmiče samo inscenacije domaćih komada već i predstave rađene prema stranim komadima, pa i one u čijoj se osnovi ne nalazi klasičan dramski tekst ili dramatizacija. Za pet godina na mestu selektora i umet- ničkog direktora Ivan Medenica je na Sterijinom pozor- ju obavio radikalnu operaciju. Ako je neko očekivao da će nova koncepcija festivala izazvati »požar strasti« i da će biti dočekana na nož, prevario se. Sve je manje-više uljudno primljeno.

Vida Ognjenović primećuje da je jedanput trebalo isprobati i promeniti koncept, pa kad se jednom pome- ni, može se menjati i češće. Egon Savin se pribojava da

je »nova koncepcija, možda, oduzela prostor još nekim našim dramskim piscima, čije predstave možda ne zaslužuju u umetničkom smislu da budu na Pozorju, ali i te kako ima smisla da budu komentarisane«. Savin naglašava da u ovom trenutku na domaćoj sceni ima mlađih pisaca i moguće je da novi koncept oduzima neophodan prostora za našu literarnu baštinu i nove dramske autore.

Rade Šerbedžija, gost Pozorja, kaže: nova koncepcija je super! Pošto je prostor sužen, malo se »proizvodi« za jedan festival, treba menjati. »Ovaj prostor je spreman i za pravi teatarski festival poput onog u Edinburgu«, dodaje Šerbedžija. (Frindž u Edinburgu smatra se najvećim umetničkim festivalom na svetu. Za tri nedelje, koliko je ove godine trajao, na njemu je izvedeno dve hiljade spektakala i 31.000 predstava. Za šest decenija postojanja, na Frindžu je prodato 20 miliona ulaznica. Ove godine se računalo na 900.000 prodatih ulaznica i prihodom od sedam miliona funti. Čar festivala je u tome što nema nikakve selekcije i što se svi, ravno-pravno, bore za 23 nagrade.) Dejan Penčić-Poljanski, pozorišni kritičar, iskreno se nuda da će promene biti kratkotrajne i da će se Sterijino pozorje vratiti starom konceptu, pošto je »ovo ogroman korak unazad«.

S promenama, ovakvim ili onakvim, tek ubedljivi pobednik 52. pozorja je *Nahod Simeon* Milene Marković, predstava u režiji Tomi Janežića (produkcija Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada i Sterijinog pozorja). *Nahodu* je pripala nagrada za najbolju predstavu, za tekst, režiju, scenografiju (Tomi Janežić), kostime (Marina Sremac) i scensku muziku (Boris Kovač). Sterijinom nagradom za najbolja glumačka ostvarenja nagrađeni su Jasna Đuričić (Majka i Udovica) i Boris Isaković (Muž), opet u *Nahodu*. (Pozorje je prošlo u znaku tog umetničko-bračnog para. Đuričićka je igrala u predstavama *Nahod Simeon* i *Ja ili neko drugi*, a uz Sterijinu dobila je i nagradu za glumačku bravuru »Zoran Radmilović«. Isaković je bio dominantan u trima predstavama – *Nahodu*, *Ja ili neko drugi* i *Odumiranju*. Još malo pa cela selekcija.)

Dodoh, videh i promenih, ne reče Ivan Medenica, ali tako jeste. Zadovoljni selektor i direktor je, na kraju

petogodišnjeg mandata, na konferenciji za štampu govorio, još jednom, o reorganizaciji festivala i o izazovima i problemima koji čekaju novog selektora i umetničkog direktora. (Funkcije se, po svemu sudeći, razdvajaju.) Problemi su i neodgovarajuće školovanje, i nepostojanje Zakona o pozorištu, i...

Da li je nešto nerviralo Ivana Medenicu na Pozorju, ako već nije tajna da je on nervirao druge? »Bilo bi veoma licemerno da kažem kako me ništa nije preterano nerviralo. Ali, iz današnje vizure i sa sigurnošću i spokojstvom koje imam, zaista mi ništa više ne deluje dramatično loše. Izgleda da sam čovek koga baš nije mnogo briga šta drugi o njemu misle i da, zapravo, volim da provociram neke negativne reakcije.«

Što se domaćeg (frindž) letnjeg festivala tiče, tu je Belef. Svakog leta osvajaju se novi prostori na Kalemeđdanu, dolaze novi reditelji, novi pisci, mlađi glumići. Đurđa Tešić je autor i reditelj »silikonske melodrame«, to jest rep opere *Zemlja sreće*, Ana Tomović režirala je *Hamleta* sa naslovom *Trtmrtživotilismrt*, Vlatko Ilić *Parlementarnu istoriju korvete*, M. Manojlović *U Edenu na Istoku*, profesorka Ivana Vujić bavila se *Pogledom sa Kalemeđdana*. Hoće li ovaj Belef biti ozbiljna odskočna daska za nove i značajne projekte mlađih reditelja? Rediteljka Olivera Đorđević: »Uobičajena je praksa da si ovde mlađi reditelj do otprilike 55. godine. U punoj snazi si u šezdesetoj, a drmaš oko sedamdeset treće. Do tih godina se trudiš da ne izgubiš nerve, digneš ruke od celog cirkusa i otvořiš trafiku. Mesto nekog direktora, posebno direktora drame u pozorištu, vrhunski je test čovekove sposobnosti da pobedi svoju sujetu i radi za dobrobit kuće i ansambla. Česti su primjeri onih koji to mesto iskoriste za svoju ličnu promociju, a to je nova priča.«

Posle zanimljivih najava premijera, šta je kritika rekla o ostvarenjima mlađih reditelja? Ružica Sokić: »Danas više nema autoriteta među kritičarima, što se vidi po tome da kritika uopšte ne utiče na sudbinu predstave. Moj prijatelj Muharem Pervić je ozbiljan kritičar i, kad hoće da napiše, to je literatura. Ali, često pobegne od izjašnjavanja i onda pribegava drugim veštinama, što se vidi i što stvaralac u predstavi, ako je

ozbiljan, ne voli. Bolji je udarac u metu nego ništa. Dogadalo mi se da čitam fantastične kritike za neke predstave, a sa njih sam izlazila kao pokisla! Ovo je trenutak totalno poremećenog sistema vrednosti. Nema etalona, nema onih koji će svojim autoritetom garantovati da je nešto vrhunsko, nešto srednje, a nešto debakl. Ovo je vreme mediokriteta, koji su se organizovali i povezali, na svim planovima. Vezali su se kao karike. Gledaju kako će najviše da otmu, a ostali šta im Bog da.«

To što je spala knjiga na dva kritičarska slova, što kritike nema, u pozorištima, izgleda, nikog ne uzbuduje. Nema kritike, ali ima gromoglasnih pretpremijernih najava u kojima se stvaraoci utrkuju da opišu veličinu svoga dela i savršenost svoga rada. Povratne informacije posle premijere nema, pošto nema kritike, ni pozitivne, ni negativne.

Ideja Darke Radosavljević-Vasiljević, umetničke direktorce Belefa, bila je da se »u hroničnom nedostatku profesionalne kritike« otvori »elektronska knjiga utisaka« i da publika na komjuteru, postavljenom kod Vojnog muzeja, beleži svoje utiske o predstavama. Ideja dobra, odziv slab.

## ŠLAG NA TORTU

Ovaj veseli vremeplov ne bi bio potpun kad ne bismo pomenušli žalosni događaj u Pozorištu mlađih u Novom Sadu. Glumci ovog teatra, nezadovoljni radom upravnika Tomislava Kneževića, pokušavali su, mesecima, da ga se na legalan i legitiman način reše. Bilo je i pisanja pisama zvaničnicima, i demonstriranja, na kraju je počelo štrajkovanje. Glumci su se zatvorili u pozorište, prestali su da jedu i piju, samo su još disali, i dobili su – batine! Dok su, već onemoćali, čekali razrešenje, u po burne crne noći u zgradu teatra su upali batinaši i pravukli ih kroz ruke. Na kraju, valjda je Tomislav Knežević u policiji priznao sve o »scenariju«, smenjen je sa dužnosti, oni koji su tabali valjda su disciplinski odgovarali, i – idemo dalje.

U celoj priči, nešto ipak nije jasno: Novi Sad ima tri pozorišta i jedno od drugog su na pljucimtar; svi se znaju, i svi jedni drugima vire kroz prozor. Tomislav

Knežević je i kao član ansambla i kao vršilac raznih dužnosti i funkcija godinama bio muka i mora Srpskog narodnog pozorišta. Zašto su u Pozorištu mlađih dozvolili sebi luksuz da im on dođe za upravnika?

Iz Subotice druga priča. Najstarija pozorišna zgrada u Srbiji, izgrađena još 1854. godine i odavno zrela za rekonstrukciju, ponovo je glavna subotička tema. Verovatno nema Subotičanina koji bi mogao tačno i hronološkim redom da nabroji sve projekte i ideje za obnovu. Ideja je uvek bilo, novca nikad. Sada, kada je nadeno zakopano blago u vidu 24 miliona evra i kad je trebalo da počne realizacija najveće investicije u oblasti kulture u Srbiji, pišu se peticije protiv rušenja (neće sve, ostaće slubovi i najstariji deo), oglašava se Medunarodni savet kulturnih spomenika, prosveduje se pošto rušenje počinje, a niko ne zna kako će izgledati nova zgrada. Da nije tužno, bilo bi smešno.

Šta je bio događaj sezone? Bez dvoumljenja, prestižna nagrada Nova pozorišna realnost za 2007, Premio Europa, koja se dodeljuje za životno delo (ovogodišnji dobitnik reditelj Peter Zadek) i umetnicima novog senzibiliteta u punoj stvaralačkoj snazi. Naša dramska spisateljica Biljana Srblijanović je priznanje podelila sa letonskim rediteljem Alvisom Hermaniusom. Premio Europa, najznačajnija međunarodna pozorišna nagrada, ustanovljena je 1990. godine uz podršku Evropske komisije i Saveta Evrope, kao i svetskih pozorišnih asocijacija (Evropske teatarske unije, Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara, Evropske teatarske konvencije, Međunarodnog pozorišnog instituta). Dobivši je, Biljana Srblijanović je zauzela značajno mesto uz autore kao što su Tomas Ostermajer, Kristof Maltaler, Hajner Gebels, Anatolij Vasiljev, Eimuntas Nekrošius, Jožef Nad... Nagrada je Srblijanovićevu uručena u Solunu 29. aprila. U Solunu su, tim povodom, izvedeni *Skakavci*, u režiji Dejanja Mijača (Jugoslovensko dramsko pozorište), održana je međunarodna tribina o dramskom delu Srblijanovićeve, delove njenih drama čitao je francuski glumac i reditelj Andre Vilms, bilo je i javnih intervjua i televizijski predstavljanja.

Koliko se zna, ni predsednik ni premijer Biljana Srblijanović nisu poslali pozdravne telegrame. Zamenica



*Odumiranje,*  
Boris Isaković, Branka Šelić-Ilić i Igor Đorđević

gradonačelnika nije je pozvala na kafu. Na zvaničnom nivou nije se sastala ni sa tadašnjim ministarom kulture Dragonom Kojadinovićem. Istina, nije bilo zasedanja Skupštine, a i da ga je bilo, poslanici sigurno ne bi prekidali mukotrpni rad da se sa njom slikaju i poklanjaju joj bukete.

Filip Vujošević pokušava da nađe odgovor i piše: »U zemlji u kojoj uspeh, tradicionalno, izaziva zavist, još i u opustošenoj ekonomskom krizom, diktaturom i ratovima, većina stanovništva je najveći deo svoje energije usmeravala ka pukom preživljavanju. Ljudi su bili zapušteni, umorni, poniženi. U toj atmosferi pojавio se neko ko je bio drugačiji. Neko mlad, kreativan, ambiciozan, inteligentan, drčan. Neko ko je ostvarivao uspehe u inostranstvu. Neko ko nas je podsećao šta svi zajedno, kao društvo, nismo bili. Možda je to bilo ono što je teralo ljudе da snažno reaguju na Biljanu, bilo u

pozitivnom, bilo u negativnom smislu. Ljudi na nju reaguju snažno. Ili je vole, ili mrze. Retko su ravnodušni. Ne treba zaboraviti ni to da, u sredini kakva je Srbija, činjenica da je Biljana Srbljanović žena ima udela u celoj priči... Mnogi angažovani umetnici nisu na najsrećniji način uspeli da prevaziđu pad Miloševićevog režima i pronađu nove motive za bavljenje umetnošću. Biljana Srbljanović jeste. I dalje je prisutna u medijima, i ne samo povodima koji su u direktnoj vezi sa profesijom kojom se bavi.«

April je bio srećan mesec za srpski teatar. I rediteljke »Dah teatra«, Dijana Milošević i Jadranka Andelić, u aprilu su dobine uglednu američku nagradu »Otto Rene Castillo«, koja se dodeljuje za najbolja ostvarenja u domenu političkog teatra, a odnosi se na svako pozorište koje se aktivno bavi društvenim problemima. Rediteljke su primile priznanje za svoj rad dug šesnaest godina. Tu

nagradu su, između ostalih, dobili Bob Vilson, Lori Anderson, Living treatar, naš Centar za kulturnu dekontaminaciju... Nije to Miloševički i Andelički prva međunarodna nagrada. Pre deset godina podelile su nagradu »Luidi Pirandelo« sa Eudenijem Barbom i još nekoliko mlađih trupa. Nadaju se da će američko priznanje doprineti boljoj informisanosti ovdašnje sredine o njima. »Dah teatar« svoju poziciju ne želi da vidi kao alternativnu ili marginalnu, već se bori da bude shvaćen kao izdanak paralelne, ali zapostavljene tradicije plesnog i društveno angažovanog teatra koji kod nas vuče korene još od Mage Magazinović. Napominju da je u nekim zemljama ono što radi ovaj teatar međustrim, kod nas je još pionirski posao. »Već je absurdno da i pored velikih međunarodnih priznanja razmišljamo da li ćemo da preživimo sledećeg meseca!«

Priča o selu i proroku i dalje je aktuelna.

\* \* \*

Nevenka Urbanova je davnih godina pričala kako je izgledao početak nove pozorišne sezone. Na kraju sezone potpisivani su ugovori s onima koji ostaju u teatru i održavane su audicije za nove članove. Okupljanje za početak nove sezone bilo je gotovo ritualno. Glumice su u novim toaletama stizale u fijakerima pred Narodno pozorište. Prvo se sedelo ispred kafane »Dardaneli« na Trgu, ili pred »Pozorišnom kasinom«, a onda se svečano ulazilo u teatar. Glumci su se pozdravljali sa članovima uprave pozorišta, upravnik bi držao govor... Gde su lanjski snegovi?

# M edunarodna scena

Timea Pap

## VODIČ ZA AUTOSTOPERE KROZ SAVREMENU MAĐARSKU POZORIŠNU GALAKSIJU

—  
95

Kako izgleda savremena madarska pozorišna scena? Nažalost, odgovor nije tako jednostavan kao 42.<sup>1</sup>

Bilo kakvo tumačenje savremenog madarskog pozorišta ne može se odvojiti od društvenog i političkog preobražaja koji se dogodio od 1989. usled promene režima, jer je, neizbežno, demokratskim preobražajem izmenjena i uloga pozorišta. Stoga se madarsko pozorište pomerilo sa političke scene, tj. zamene za političke institucije, ka jednom estetskom izazovu. Kao direktna posledica toga, u ovom kratkom uvodu neć u detaljano obrazlagati ni način ni strukturu ni subvencionisanja pozorišta. Međutim, važno je navesti da madarski teatar ima jaku institucionalnu pozadinu. U ovoj zemlji sa deset miliona stanovnika

<sup>1</sup> Aluzija na serijal knjiga Daglasa Adamsa *Vodič kroz galaksiju za autostopere.* (Prim.prev.)

postoji čak 56 stalnih mejnstrim repertoarskih pozorišta<sup>2</sup> koja rade kao fabrike, sa 4,3 miliona prodatih karata prošle sezone<sup>3</sup> – ako imamo u vidu dohodak po stanovniku i nivo društvenog razvoja, možemo lako reći da je Mađarska „previše kulturna“. U daljem tekstu koncentrisaće se na najvažnije scene i reditelje i mejnstrima i *fringe* scene, kao i na manjinska pozorišta van granica Mađarske. Zbog ograničenog prostora, neću pominjati tokove savremene mađarske drame<sup>4</sup>, muzička pozorišta, igračka pozorišta, pozorišta za decu i lutkarsko pozorište.

Moramo započeti sa *Pozorištem Katona József* koje redovno gostuje u inostranstvu i gde su savremenici komadi uvek igrali važnu ulogu u repertoaru, i na maloj i na velikoj sceni. Osamdesetih i devedesetih godina XX veka Žarijev *Kralj Ibi*, Čehovljeve *Tri sestre* i *Platonov*, Gogoljev *Revizor* ili Pirandelov komad *Večeras improvizujemo* bili su, između ostalog, na repertoaru tih turneja, a danas su to komadi kao što su Evripidova *Medea*, Čehovljev *Ivanov* i *Samlešemennestadoh* (slobodna scenska adaptacija Kafkinog *Procesa*) Andraša Vinaja (András Vinnai) i Viktora Bodoa (Viktor Bodo). Reditelji ova tri komada dosta podsećaju i na prošlost i na sadašnjost 23-godišnjeg Pozorišta Katona József.

*Medeu* je postavio na scenu Gábor Őszambéki (Gábor Zsámbéki), umetnički direktor pozorišta, koji je posle smene režima koristio nove pristupe pozorištu. Njegova namera nije bila da prenese tekst od reči do reči sa svim mogućim referencama na prošlost i sadašnjost, nego da pusti publiku da upotrebi sopstvenu maštu, stvaralaštvo i inteligenciju da dešifruje značenje. Sem *Tartifa* 2002. godine, nijedna od njegovih postavki ne vezuje se za svakodnevno političko i društveno iskustvo i svakodnevni kontekst. *Ianova* je režirao Tamaš Ášer (Tamas Ascher). Opisati najtipičnije osobine njegovih predstava

nije lak zadatak. Niti je njemu važna vizualizacija, niti se može pronaći jedinstven postupak prema dramskoj teksturi. Ono što je u njegovom istraživanju stvarnosti bitnije jeste jedna vrsta složenog pogleda na nju i medusoban sklad različitih elemenata predstave. On je „konzervativan“ reditelj. On ne veruje u samopredstav-

Arpad Šiling



ljanje. Njegove režije bave se društvenom svešću, ali nikada nisu suvoparne sociološke analize nego su pune humanosti, ironije, poezije i razumevanja. Bio je jedan od reditelja koji su obnovili realizam – paradoks je u tome što je to bila neka vrsta revolucije na mađarskoj pozornici sedamdesetih godina XX veka.

Viktor Bodó je 29-godišnji glumac i režiser koji je kao student glume igrao u predstavi *Baal* Arpada Šilinga (Arpád Schilling) koja se igrala na maloj sceni Katone

<sup>2</sup> U koja spadaju i regionalna, pozorišta za decu, lutkarska, poznata *fringe* pozorišta i neke scene na otvorenom.

<sup>3</sup> Najbolje su se prodavale karte za predstave: *Romeo i Julija* Gerarda Presgurvica (Pozorište Operetta u Budimpešti), *Producenti* Mela Bruksa i Tomasa Mihena, *i Fantom iz opere* Endrijua Lojda Vebera (obe u Pozorištu Mađara u Budimpešti). Najrasprodatija drama, *Baštovanov pas Lope de Vege* (Pozorište Vig, Budimpešta) je na osmom mestu.

<sup>4</sup> Za dublji uvid u to pogledati: *Sudai, eseji o mađarskoj drami*, Mađarski pozorišni muzej i Institut, 2004.

(Kamra). Od kada je 2004. godine diplomirao stalni je režiser tog pozorišta. Nijedna od njegovih predstava nije dobila jednoglasno pozitivne kritike, ali pozorišni jezik, zaplet i razvoj likova u njegovim delima, koja usvajaju i reflektuju elemente pop kulture i filmova, kao i trud da pronade odgovore na pitanja koja muče njegovu generaciju (nesposobnost da komuniciraju, beznadej), ubedili su Majkla Talhajmera da pozove Bodoa da prošle sezone u Dojč teatru napravi predstavu. Taj njegov debitantski rad, *Picikato*, nemački kritičari hvalili su zbog originalnog pozorišnog jezika; međutim, za nekoga ko poznaje njegova dela ta predstava ni u kom smislu nije otkrovenje. Ove sezone režiraće kod kuće u Katoni, u Njiređ hazi i u Gracu.

Pozorište Krétakör (Krug kredom) nema sopstvenu zgradu. Do sada su pravili predstave u Velikom cirkusu u Budimpešti, u Kamenoj bolnici ispod Dvorca u Budimpešti, u jednom starom klubu umetnika – obično isko-riste taj nedostatak u svoju korist, od hendikepa naprave prednost, i prikazuju predstave koje su posebno prilagodene prostoru. Njihova najnovija premijera je o Budimpešti, glavnom gradu i njegovoj okolini, o njima samima, o putu koji su prevalili za proteklih 13 godina (mada je sastav trupe pretrpeo i neke izmene tokom tog vremena) i o mogućim pravcima kojima će krenuti u budućnosti. Osnivač i umetnički vođa trupe je Arpad Šiling (*Árpád Schilling*). Njegov prvi međunarodni uspeh bila je postavka Brehtovog *Bala* dok je još studirao na

*Galeb Čehova*, u režiji Arpada Šilinga, Pozorište Kretakor, Budimpešta



Akademiji dramskih umetnosti. Komad jako podseća na Bihnerovog Vojceka, čiju je „radničku verziju“ režrao nekoliko godina kasnije pod naslovom *R-Radnički cirkus*, i koja je igrana na platformi prekrivenoj peskom i okruženoj gvozdenim rešetkama, većinom nagi glumci bili su zarobljeni unutar njih. Šiling sarađuje sa Avignonским festivalom i MC93 Bobinjem; radio je u Šabahne u Berlinu, u Teatru Pikolo u Milandu i u Burg-teatru u Beču, gde je postavljena i jedna od najnovijih predstava Krétakóra, *Hamlet.WS*. Drama je svedena na samo tri glumca koji igraju sve uloge i to sa samo jednim rekvizitom (kačket za bejzbol), za dva sata, u prostoru jednog kruga od stolica ne većeg od 20 kvadratnih metara. Svaka Šilingova predstava razlikuje se od prethodne zato što njen stilski jezik određuje i prečišćava sam materijal. On postavlja klasike kao što je *Liliom* Ferenca Molnara, *Leons i Lena* Georga Bihnera, ili Čehovljev *Galeb* (*The Seagull* - pogrešno napisan naziv na engleskom je nameran i odnosi se na igru reči/grešku u pisanju na mađarskom) i, zajedno sa celom glumačkom trupom i dramatičarom Istvanom Tašnadijem (István Tasnádi), stvara na jedan izuzetan način izrazito političke predstave *Moja domovina, moje sve i Crna zemlja*, koje odražavaju sve anomalije svakodnevne politike i društvena pitanja. Već neko vreme vodi radionice za glumce koje mu pružaju materijal za sledeće predstave, kao u slučaju *Galeba* (*The Seagull*) i predstave *Hamlet.WS*.

Najnezavisnije grupe u Budimpešti daju predstave na maloj sceni Pozorišta Thália, Trafó, Pozorišta MU ili u Pozorištu Szkené Univerziteta za tehničke i ekonom-ske nauke. Na tom mestu može se videti i Trupa Bele Pintera. *Bela Pinter* sebe određuje kao glumca, muzičara i režisera. U njegovim delima nalaze se naznake realistične autentičnosti, ali on govori jednim visoko stilizovanim, umetničkim pozorišnim jezikom i koristi fizičku dimenziju ljudskog tela u potpunosti, putem pokreta, pevanja i plesa. On piše komade koji su uglavnom autobiografski, igra u njima i komponuje za njih i muziku, a u poslednjim predstavama sarađivaо je sa Bence Darvasom (Bence Darvas). Imali su turneju po Evropi sa *Seljačkom operom*, pričom o tragičnom



*Crna zemlja*, kolektivni projekat, u režiji Arpada Šilinga, Pozorište Kretakor, Budimpešta

braku u jednom selu, sa svim ritualima, plesovima i melodija-ma mađarskog sela; muziku je na sceni izvodio jedan barokni ansambl obučen u kostime starih seljanki. Međutim, jadni likovi zaslužili su samo podsmeh. Prošle godine bila je premijera predstave *Korcsula* (Korčula), koprodukcija Trupe Bele Pintera i Eurokaz festivala (Za-greb), jednog nadrealanog muzičkog komada o Mađari-ma koji letuju na hrvatskom ostrvu. Međutim, mađarska reč koja se izgovara 'korč' znači mešanac, i odnosi se na nakazan (ne)human međusobni odnos likova.

Šandor Žoter (Sándor Zsotér), režiser koji je postao dramaturg, sa nekoliko uloga u filmovima u svojoj biografiji, koji nema stalno mesto boravka. On omogućava da jezik i poezija drama ožive putem vizuelnih predstava, dok u isto vreme ograničava glumce na minimum radnje na sceni koja uvek ima dvoslojno značenje. Sa tom jednostavnosću pokreta on se usredsređuje na jezik, a time i na poeziju tih drama. Njegova postavka Euripidovih *Bahantkinja* u kamernom teatru Pozorišta

Katona József, koju je kasnije ponovo postavio sa potpuno drugačijeg aspekta u jednom panevropskom (mađarsko-grčko-finskom) izvedenju pod naslovom *Na-paljivanje* (Getting Horny), dožvela je međunarodni uspeh.

Krajem devedesetih godina XX veka na mađarskim operskim pozornicama mogla se videti jedna iznenadna promena kada se koncept teatralnosti pojavio u predstavama. Naprednije stavovi i najsavremenija vrsta scen-ske postavke pojavili su se zahvaljujući Balašu Kovaliku (Balázs Kovalik), koji je završio minhensku Pozorišnu akademiju, i već pomenutom Šandoru Žotaru. Njihove predstave navode na razmišljanje i vizuelno su bogate, koriste slobodne interpretacije, kao i metaforična značenja. Godine 2006. Kovalik je režirao tri Mocartove opere za svoje studente na Muzičkoj akademiji List Ferenc. Te opere, izvedene u intimnom okruženju gde publika i glumci nisu razdvojeni, dobile su velike pohvale, a na ovogodišnjem Prolećnom festivalu *Mocart ma-raton* – što se odnosi na činjenicu da *Figarova ženidba*, *Tako čine sve* (*Cosi fan Tutte*) i *Don Žuan* nisu igранe tri večeri zaredom nego čak u jednom istom danu – ponovo je postavljen na scenu. Ironija je u ovom slučaju to što je jedan pozorišni kritičar otvorio račun u banci da bude sponsor predstave, jer nije planirano da se ove opere nađu na repertoaru bilo koje operske kuće.

Zoltan Balaš (Zoltán Balázs), još jedan glumac-režiser, umetnički je direktor Pozorišta Maladype koje je počelo kao trupa za mlade Rome, ali je sada jedna od najvažnijih nezavisnih pozorišnih družina, i stalni je reditelj Pozorišta Barka. On je poklonik estetike Roberta Vilsona, mada nije formalista nego pre pripada pokretu promišljanja. Na njega je takođe duboko uticao kao inspiracija Jožef Nadj. Predstave koje on postavlja obično nemaju tradiciju na mađarskoj sceni, mada je njegova najnovija premijera, *Bura Ostrovskog*, nešto što može dopreti i do šire publike.

Eniko Esenji (Enikő Eszenyi) i Robert Alföldi (Róbert Alföldi) – oboje su svoju karijeru glumaca i reditelja započeli u Pozorištu Vig. Zato toga što su i sami aktivni glumci, više se usredsređuju na glumce. Esenji je imala

uspeha u Pragu, dok je Alföldi odmah prepoznatljiv po svojoj raskošnoj scenografiji.

Szabolcs Szőke, muzičar i kompozitor koji je stvorio nezavisnu glumačku družinu Holyagcirkusz, muzičko-klovnovsku grupu, kombinuje žanrove lutkarskog pozorišta i cirkus sa „ozbilnjijim“ oblicima crnohumornog pozorišnog izraza.

Kapošvar (Kaposvár) je grad od sedamdeset hiljada stanovnika u južnom Podunavlju, koji ima jedinstveno pozorište. Takozvani fenomen Kapošvar ne odnosi se na avangardno pozorište, već na svež vazduh i kulturnu slobodu u kojima se ovde moglo uživati osamdesetih godina XX veka, kao i na njihovu publiku koja je postala obrazovana. Gabor Žambeki (Gábor Zsámbéki) i Tamaš Ašer (Tamás Ascher) tu su počeli svoju karijeru, kao i neki osnivači a kasnije vodeći glumci velikog doba Pozorišta Katona József. Izvođenja predstave u Kapošvaru karakteriše to što je na pozornici „gomila“. To nisu statisti, i svako se izrazito razlikuje. Svaka osoba, bez obzira na to koliko je važna za zaplet komada, ima bogat karakter i lice i gradu koji se pamte. János Mohači (János Mohácsi), stalni režiser koji nema formalnog pozorišnog/rediteljskog obrazovanja, počeo je svoju karijeru kao statista u Kapošvaru. Pre toga je radio u gradu Njiredhaza, na severoistoku Mađarske, a trenutno proba scensku postavku *Zli dusi* Dostojevskog u Nacionalnom pozorištu u Budimpešti, mada je bilo i perioda kada ništa ne bi postavio na scenu ni za dve ili tri sezone. Njegov metod rada je zaista specifičan. U po-ređenju sa prosečnim trajanjem proba od po šest nedelja, njemu je potrebno više. Njegovi stalni saradnici su njegov brat Ištvan i violinista-kompozitor Marton Kovač (Márton Kovács), mada i ansambl igra aktivnu i kreativnu ulogu u komponovanju dela u toku proba. On često vrši izmene teksta posle premijere i/ili dok se predstava još igra. Njegove scenske postavke su zaista duge, predstava od četiri sata u njegovom radu nije nikakav izuzetak ali, verujte mi, niko se ne osvrće na to. U njegovim predstavama glumci se na sceni pojavljuju ne samo kao likovi nego iz njih iskoračuju i predstavljaju same sebe. On se bavi kontroverznim i gorućim pitanjima kao što su bombardovanje Srbije i raspoređivanje



*Šeljačka opera*, pisac i reditelj Bela Pinter, Bela Pinter i družina  
(Bela Pinter and Company), Budimpešta

trupa IFOR/SFOR blizu Kapošvara, ciganima ili holokaustom. Prošle sezone sarađivao je na pisanju teksta i režrao *56/06 – Lude duše, Poražene trupe*, jedinu dramu posvećenu pedesetoj godišnjici revolucije iz 1956., koja je pokušala da taj događaj poveže sa nama koji žvimo u 2006. Bilo je nekih ekstremnih desničarskih grupa koje su, a da čak nisu ni videle predstavu, samo kad su čule da je jedan mučenik revolucije prikazan na nekonvencionalan, ali ne i neistinit ili uvredljiv način, počele kampanju protiv te predstave, koja je osvojila nekoliko nagrada na godišnjem nacionalnom pozorišnom festivalu i dobila visoku ocenu kritičara. Ova drama, baš kao i ostali radovi Mohačija, nije bogohujljenje nego jedna duboka, sarkastična i duhovita analiza razloga, uzroka i ljudskih bića.

Provincijska pozorišta – 17 od 19 mađarskih provincija imaju sopstveno pozorište; odvojeno od drame neka imaju i balet i operu, a pored toga, postoje i regionalna lutkarska pozorišta – obično imaju pet-šest premijera na glavnoj sceni u svakoj sezoni. Među njima, čini se da donekle Njiređhaza i Eger ne služe po svaku cenu publici. Bez ugrožavanja pozitivnih aspekata i vrlina prethodnog repertoara, oni su uspešno uveli i integrisali eksperimentalne predstave čak i na glavnu pozornicu.

Ima mađarskih pozorišta čak i van granica Mađarske. Neka od njih imaju istoriju dugu i stotinama godina – međutim, zvanično, mađarsko pozorište staro 215 godina rođeno je u Klužu, koji je tada bio deo Austro-ugarskog carstva, a pre toga samo su takozvane školske drame, pisane sa čisto obrazovnim ciljevima, postojale po katoličkim i protestantskim školama – ali najvažniju ulogu odigrala su u doba komunizma. U svojim druš-

tvenim zajednicama ta pozorišta bila su skoro kao crkve, pošto je njihov prevashodni zadatak bio da sačuvaju, kultivisu i promovišu mađarski jezik, dok je njihova umetnička uloga imala sekundarni značaj. To nije ni u kom smislu bio određen ili javno objavljen program, već je nastao kao posledica političke situacije. Diskriminacija je bila najveća u Čaušeskuvoj Rumuniji, a najmanje stroga u Jugoslaviji. Dva mađarska pozorišta postoje u Slovačkoj (Komarno, Košice), u Ukrajini jedno (Beregovo), osam u Rumuniji (Oradea, Satu Mare, Odorhej Sekuesk, Mierkurea Čiuk, Georgeni, Sfintu George – koje vodi László Bocsařdi, Kluž – koje vodi član ETU, svetski poznati Gábor Tompa, Tîrgu Mureş, Temišvar), kao i jedna opera u Klužu, a tri su u Srbiji (Narodno pozorište<sup>5</sup> i pozorište<sup>6</sup> „Kosztolányi Dezső“ u Subotici i Novosadsko Pozorište<sup>7</sup> u Novom Sadu). Uzajamna korist koja postoji od blizine dveju kultura može se lako videti, pošto na mađarsku tradiciju koja pre sledi jedan psihološki realističan i na tekstu zasnovan metod glume Stanislavskog utiče ekspresivno, emotivnije, rumunsko, srpsko ili rusko pozorište. Najbolje i najvrednije pažnje predstave vojvodanskih pozorišta u poslednjih nekoliko godina bile su Pác (Pac), scenska adaptacija romana *Karneval* koji je napisao mađarski pisac XX veka Bela Hamvaš i *Nem fáj!* (*Ne boli!*) koji je napisao švajcarski pisac mađarskog porekla, Agota Kristof. Godišnji festival i takmičenje teatara manjina održava se od 1988. u mađarskom gradu Kišvárda (Kišvárda).

U mađarskoj književnosti drama se nikada nije smatrala reprezentativnim žanrom i ima samo nekoliko

<sup>5</sup> Ove sezone postavljaju na scenu *Ekvijusa* Pitera Šefera, Šekspirovu *Bogojavljensku noć*, *Ja sam iz Panonije i zovem se Janoš* zasnovanu na delima Janoša Siverija (János Szíveri), *Pigmalion* (*My Fair Lady*) Alena Džea i Lernera, *Mračnu nedelju* (*Gloomy Sunday*) Petera Milera i *Priča ostaje* (*The Story Remains*) Tibora Zalana (Tibor Zalán).

<sup>6</sup> Na repertoaru ostaje *0.1 m³* zasnovana na tekstovima Geze Čata (Geza Csath), *Hárdkor mašna* (*The Hardcore Machine*) zasnovana na Brehtovim Bukoverskim elegijama, *Beketov Čekajući Godo*, *Pet za dva i Urbi et Orbi*, obe zasnovane na delima Janaša Pilinskija (János Pilinszky), *Tango Mrožka, Devojka koja je lajala na mesec*, predstava zasnovana na delima Silvije Plat, i Šekspirova *Ukročena goropad*.

<sup>7</sup> Ove sezone daju *Rocky Horror Show* Ričarda O'Brajena, *Princa od Homburga* Klajsta, predstavu *Portugalija* Zoltana Egrešija (Zoltan Egressy), *Lorkin Dom Bernarde Albe i Buka isključena* (*Noises Off*) Majkla Frejna (Michael Frayn).

pozorišta u kojima rade dramske radionice (Pozorište Katona József, Pozorište Vig, Kretakör, Kapošvar), ali one su daleko od toga da budu „fabrike drama“ kao nemacke ili britanske. Ako pogledamo njihov repertoar, možemo lako izvući zaključak: godinu za godinom pozorišta ne rade ništa drugo sem što ponovo postavljaju stare klasike na scenu i ne menjaju ih. Savremena mađarska drama obično se mora naći na repertoaru, mada ona retko stiže na velike pozornice. Mogu se dobiti finansijska sredstva za premijeru, zadatak obavljen, štriklirajmo i to na listi. Ti komadi obično su realistični, ali u isto vreme i apsurdni, radnja se zasniva na situacijama iz stvarnog života i ljudskim odnosima koji se odatle razvijaju. U poslednje vreme nema opšle interpretacije političkih ili društvenih pitanja, nema nikakvog generacijskog ili klasnog duha. Kao direktna posledica toga, dramski pisci ne mogu se okupiti u jasno različite grupe, škole ili sledbenike određenih trendova. Postoji jedna značajna grupa za adaptacije, prerađe i prevode, ali izuzimajući drame Rolanda Šmelferinga i Martina Mekdone, savremena evropska drama uglavnom je nepoznata na madarskoj pozorišnoj sceni. Da budem pravedna, moram reći da, s druge strane, nezavisne pozorišne trupe često izvode ovakve komade, ali te predstave mogu se davati samo nekoliko dana.

Kad god istražujemo pozorišni život jedne zemlje, ne vidi se ništa sem vrha ledenog brega (i bolje, rečeno, šaga na torti) - najbolje predstave, najvažnija pozorišta i režiseri. Ali postoji još mnogo drugih stvari: prosečne i daleko ispodprosečne predstave koje moramo odgledati, priznajmo, brojčano prevazilaze one koje ostaju u sećanju. I u Mađarskoj je takav slučaj. Postoje neka imena poznata u inostranstvu i neki koji još nisu postigli uspeh van granica svoje zemlje, a ipak daju jedinstvene predstave. Ovaj članak je o njima. Ostalo je čutanje.

Prevela s engleskog Ivana Čorbić

Napomena:

Autorka je učesnica Staža mladih kritičara na Sterijinom pozorju 2007.



Drama

Dea Loer

# NEVINOST

Prevela s nemačkog  
Drinko Gojković

LICA: Elizio } illegalni crni imigranti  
Fadul }

Apsolutna, slepa mlada žena  
Gospoda Haberzat, bez ikog svog  
Franc, pogrebnik  
Ruža, njegova žena  
Gospoda Šćerni, njena majka  
Ela, filozofkinja koja ulazi u godine  
Helmut, njen muž zlatar (nema uloga)  
Predsednik

Roditelji jedne ubijene devojke (scena 2)  
Dvojica samoubica (6)  
Hor ljudi koji su preživeli masakr (7)  
Mladi lekar (11)  
Hor vozača automobila (14)

Ako Elizija i Fadula igraju crni glumci, molim da to bude zato što su ti glumci izvanredni, a ne da bi se iznudila autentičnost, koja ne bi bila primerena. I inače, izbeći svako «crno-belo bojenje», radije pomoću maski i sl. istaći artificijelnost pozorišnih sredstava.

Muzika:

Fakultativno za kraj scene 1: Sandy Dillon, *Float*  
Fakultativno za kraj scene 8: ista, *Send me a dollar*  
Obavezno za scenu 19: ista, *I'm just blue*.

## 1.

Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom I  
 Slučajevi gospode Haberzat I  
 Franc nalazi posao, gospoda Šećerni dom, Ruža nadu  
 Ela I  
 Nadeno  
 Skočiti ili ne skočiti  
 Slučajevi gospođe Haberzat II  
 Bog šalje sebe u kesi  
 Franc pokazuje svoj rad, gospoda Šećerni meko srce,  
 Ruža svoje telo  
 Absolutna  
 Skok  
 Ela II  
 Gospoda Haberzat traži bezuslovnu kaznu  
 I svi  
 Svetlost  
 Saznanje  
 Ela III  
 Nepouzdanost sveta  
 Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom II

Krv besni u termometru.

Nije prijatno umreti, Gospode, kad se u životu ništa ne ostavlja i kad u smrti nije moguće ništa osim onoga što se ostavlja u životu. Nije prijatno umreti, Gospode, kad se u životu ništa ne ostavlja i kad u smrti nije moguće ništa osim onoga što se ostavlja u životu. Nije prijatno umreti, Gospode, kad se u životu ništa ne ostavlja i kad u smrti nije moguće ništa osim onoga što se moglo ostaviti u životu!

Sezar Valjeho,

*Prozori su drhtali*

*Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom*

**Elizio** Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom tumaraju dva prijatelja. Dva prijatelja, Fadul i Elizio. *Pauza.* Idu gore-dole, gore-dole, ivicom vode, i pokušavaju da bace pogled u svoju budućnost.

*Pauza.*

**Eadul** Ali budućnost zuri u njih iz zlih, ugljenom oivičenih duplji, očnih duplji bez očiju, i zato o onome *kasnije* više nema šta da se kaže, niti postoji ikakvo *zatim* o kojem bi moglo da se razgovara.

**Elizio** Reče Fadul i začuta. Elizio je, naprotiv, po prirodi optimist. Roden na jugu zemlje. Tamo gde je sunce u zenitu. Na obali plavog Niла. Mlad je bio kad su njegove usne prvi put okusile svu slast bradavica na nabrekloim vimenu ovce jagnjnice. (*Pauza.*) Ali iz prijateljstva prema Fadulu, iz želje da ne ometa tog namčora u njegovom samosažaljevanju, čutao je i sām.

*Ćutanje. Elizio gurne Fadula u slabinu.*

**Fadul** Reći ču ti šta vidim. Vidim nebo, to bi moglo da bude i nebo nad pustinjom; ali nad pustinjom je nebo visoko i jasno i široko, i daje mislima prostora sve do zvezda. (*Pauza.*) Vidim more od vode, i u njemu ne nalazim moje peščano more, jer se peščano more kreće polako i stalno, pa možeš s njim da držiš korak i da ne izgubiš put. (*Pauza.*) Ovo nebo je nisko; teški oblaci vrebaju nad mojom glavom, tik nad mojom glavom, kao da s narednim udarom vetra hoće da je istrgnu; more je nemirno, talasi, neproračunljivo rođeni iz dubine, nadiru ka meni; onda skakuću unatrag, raširenih ruku, i mame me, kuda, kuda... ne znam kuda.

*Ćutanje.*

Fadul U ovom kraju ljudi su potpuno ludi. Svlače se do gola i idu da se kupaju, po ovoj hladnoći.

Elizio Gde?

Fadul Eno tamo – Ona žena tamo

*Jedna crvenokosa žena polako se svlači, na izvesnoj udaljenosti od njih dvojice. Bržljivo slaže komade svoje odeće jedan na drugi, kao da hoće da ih stavi u ormari. Njeni su pokreti povezani i usredsređeni. Ostavlja naslaganu odeću iza sebe i ulazi u vodu. Nikoga ne vidi.*

Fadul Ovo more nije budućnost koju si mi obećao.

Pauza.

Elizio Zato što si slep. Ili zato što te je hrabrost napustila. To što možeš da gledaš ovo more, Fadule, to je sloboda.

Fadul Sloboda je sranje, ja hoću pesak.

Ćutanje.

Elizio Jednu stvar Elizio nikako nije želeo, nikako nije želeo da svog prijatelja Fadula vidi nesrećnog. Pa je izmislio novu ružičastu priču o budućnosti njih dvojice, kad ... Pogledaj onamo, Fadule!

Fadul Šta?

Elizio Eno tamo – tamo je nešto?

Fadul Šta?

Elizio Ne znam – vrh nekog čamca, neko veslo vazduh pun pare – kreće se –

Fadul Gde?

Elizio Možda neka bova na vetru – benzinsko bure – zar ništa ne čuješ

Fadul Uši su mi pune đubreta.

Elizio Eno je, pliva. Eno tamo, neko pliva i daje znake – Eheej –

Fadul Smiri se. Što vičeš?

Elizio Tamo u moru neko pliva. Žena, crvenokosa žena.

Fadul Ti je poznaješ?

Elizio Ne.

Fadul Pa što onda vičeš. Otkud znaš da nije policajka?

Elizio Eheej – Maše mi. Počinje da se svlači. Dolazim!

Fadul Maše, a? Po čemu ti, Elizio, s tvojim oštrim i neumornim krtičnjim očima, prepoznaćeš sa ove udaljenosti da to žensko telo maše tebi, a da nije neka policajka?

Elizio Požuri, Fadule, brže, brže.

Fadul Zove te, a? A šta ako ja čujem da zove mene, prijatelju stari, mene?

Elizio (skoro go) Zove upomoć, Fadule, davi se, brzo.

Fadul jednim pogledom sagledava ozbiljnost situacije. Njegov prijatelj je, kao što je često slučaj, kao što je skoro uvek slučaj, u pravu. Jedna žena se davi dok on tu stoji i brblja. Šta je lepše nego spasti jednog čoveka od davljenja. U detinjstvu i kasnije u mladosti, a i jedno i drugo proveo je u pustinji, hiljadama puta je zamišljao kako nekoga spasava od davljenja; za to je, mora se priznati, trebalo imati bujnu maštu, a opet – i nije bilo baš toliko teško; u mašti, Fadul je bojio u plavo beskonačno more peska koje ga je okruživalo, puštao je kisu da pada, a krošnje palmi su u njegovim snovima postajale podvodne alge, ali dok je on još tako fantazirao, usred

neprijazne stvarnosti u koju je upravo umočio svoj palac jedna žena bila je u očiglednoj životnoj opasnosti, a njemu je palo na pamet da ne ume da pliva.

**Elizio** Idem sām.

**Fadul** Dobro, probaću.

**Elizio** Kuda. Vidiš li je još?

**Fadul** Jednu ruku, eno tamo, ruku.

**Elizio** Pravo napred. Ajmo.

**Fadul** A onda?

**Elizio** Spasavamo je.

**Fadul** Vodimo je u bolnicu.

**Elizio.** Daaa.

**Fadul** A oni nam uzimaju podatke.

**Elizio** Kakve veze to ima?

**Fadul** Ima to veze.

**Elizio** Dovedemo je do bolnice, i ona ulazi unutra.

**Fadul** Ona ne ulazi unutra. U nesvesti je.

**Elizio** Položimo je ispred ulaza i zazvonimo. *Pauza.* Ali ona ne ume da kaže šta se desilo.

**Fadul** Oni traže naše papire. Stavljaju nas u pritvor. Bez papira. I onda. (*Pauza.*) Možda je i ona ilegalika. Onda bi nas bilo troje.

**Elizio** Mi nešto slažemo i hvatamo tutanj.

**Fadul** Hitro i lukavo.

**Elizio** To.

**Fadul** To.

*Ćutanje.*

**Fadul** Gde je.

**Elizio** Ne vidim je više. Ne vidim je više. Ne vidim je više.

**Fadul** Talasi. I to – Tamo – Tamo – Tamo –

**Elizio** Šta? Gde? Eheee!

**Fadul** Samo pena. Samo pena.

**Elizio** Gde? Gde? Gde je?

**Fadul** Ništa.

*Ćutanje.*

**Elizio** Ti, ti abortirani sine debele kojotkinje ti kreštavi šupački guslaru, ti kopile pustinjsko, ti peščano buvље gnezdo, ti kretenu u sandalama ti mufašu oazni, ti slugeranjo s palminom lepezom ti smekšali haremski tucaču ti, ulepjeni naftobušački porode, ti podmukla dino putujuća!

*Hvata Fadula za gušu. Tuku se. Fadul pobeduje. Pauza.*

**Fadul** Možeš sad da se obučeš. (*Pauza.*) OBUCI SE.!

*Morska površina je prazna. Talasi udaraju o obalu, pa se povlače. Plaža je gola, osim naslagane odeće.*

## 2.

*Slučajevi gospode Haberzat 1*

**Gospoda Haberzat** To svetlo s vašeg alarmnog uređaja, ono para celu ulicu.

*Pauza.*

Mogu li da uđem nakratko. Da li smem.

*Pauza.*

Vaš sat jako glasno kuća.

Žena je prosto ušla u naše predsoblje. Pa je onda ušla u našu dnevnu sobu. Prosto se, kako da kažem, šunjala duž zidova. A moj zanemeli muž išao je za njom raširenih ruku, kao da hvata kokošku, ili kao da je tera. Ali se nije usudio da je takne.

Gospoda Haberzat Ala vi imate knjiga.

Ćutanje.

Oseća se čovek kao u crkvi.  
Pobožno.

*Pauza.*

Mnoštvo utamničenih reči. A vi ste ih sve oslobođili. Sve ste ih pročitali.

*Pauza.*

Bože moj, pomislićete, bože moj,  
još jedna tupava čitateljka revijalne štampe,  
s probnom pretplatom preko akvizitera,  
greška.  
Ja se nikad ne bih pretplaćivala na revijalnu  
štampu  
preko akvizitera,  
to je čista prevara.  
Poručili ste tri magazina, isporučuju vam šest.  
I onda automatski produže još na godinu dana,  
a ti nemaš kud.  
Vi ste sigurno član kluba čitalaca.  
To je pitanje higijene,  
knjige iz pozajmne biblioteke imaju toliko  
umašćene stranice i mrlje na koricama.

*Pauza.*

Moj sin je pisao pesme,  
treba to da znate.

*Pauza.*

Ružice moja bajna  
Zar ljubav da bude tajna  
Ja moju ružicu  
Ah berem u zoru.

Ćutanje.

Lepo, je l' da?

Muškarac Ona zaista uzima fotografiju sa regala, svojim tuđim, svojim prstima uljeza uzima s regala fotografiju u srebrnom okviru, poslednju fotografiju naše čerke. Moja žena je užasnuta, plaši se da fotografiji može nešto da se desi, a to bi bilo kao da naša čerka mora još jednom da umre. Hoću da stavim ruke ispod okvira, ali ne uspevam, one stoje ovako ispred mog trbuha i prave glupavo malo gnezdo.

Žena Moj muž je jedan trapavi golman, koji se zatrčava čas nalevo, čas nadesno i uzalud pokušava da uhvati protivničku loptu. Zna da nije dovoljno trenirao, da slabo reaguje, da je kratkog daha. Zna da je bena i da će završiti u govnima. Nema ponosa, nema hrabrosti, njegovo telo priziva prezir. Kaže mu, sedi, osećaj se kao kod kuće, prosto budi deo mene. Čak i prezir, kad se nade unutra u njemu, polako počinje da oseća dosadu, pa zeva i traži novu žrtvu. Odlazi i ostavlja ga samog. Moj muž je opna što podrhtava, koža što se trese. I on to tako prihvata.

Gospoda Haberzat Ah, izvinite.  
Nisam se još ni predstavila.

Žena Ona seda. Rukavice joj padaju pored fotelje, kao da nikad više neće poželeti da ustane.

**Gospođa Haberzat** Moje ime je Haberzat.  
Ja sam Udova majka.

*Ćutanje.*

**Muškarac** Posle kratkog čutanja koje izgleda kao beskočnost moja žena pada u produženu katalepšiju, a ja ne znam kako da ovu ovde izguram iz našeg stana. Na trenutak ју prosto da zažmuri.

*Tišina.*

**Gospođa Haberzat** Lep vam je ovaj krst što vam visi tu na zidu.

*Ćutanje.*

**Gospođa Haberzat** Oproštaj.

Oprostite nam što postojimo.  
I što smo ikad došli u vašu blizinu.  
I što smo gurnuli vaš život u vatru čistilišta.  
Zato sam ja ovde.  
Ja vas molim za oproštaj.

*Pauza.*

Oproštaj za to što sam se rodila.  
Što sam rodila tog sina.  
Oproštaj za to što je on vašu čerku  
Ne bojte se, neću izgovoriti.

*Pauza.*

Vi verovatno znate više nego ja.

*Pauza.*

Znam ja, znam  
da pravi oproštaj može da dođe samo od boga.  
Ali, ja vam obećavam, ja,  
ako biste vi načinili prvi korak,  
mnogo biste ublažili naš jad.

*Ćutanje.*

**Žena Mi – Vi**

**Muškarac** Hoću da ostanem priseban.

**Žena** To je užasno, mnogo je ...  
Ali još je užasnije

**Muškarac (ženi)** Budi prisebna – budi prisebna!  
Ja sam priseban. Ja sam priseban. Samo prisebno.

**Gospođa Haberzat** Da, mnogo tražim,  
koliko mnogo,  
možda premnogo.  
Sve što ja želim

*Pauza.*

Nekada sam bila sekretarica  
u jednoj štampariji.  
Miris vlažne, sveže štampane hartije  
Ta štamparija štampala je sve moguće,  
prospekte, plakate, političke časopise,  
i one male, male porno svešćice  
takođe,  
samo knjige ne.  
Miris vlažne, sveže

*Pauza.*

Sve što želim, to je  
da jednom  
dobijem šansu.

*Pauza.*

Mom sinu vaš oproštaj  
više neće mnogo koristiti.  
Presudiće mu  
i moraće da stane pred Boga, svoga sudiju.

*Pauza.*

Ali ja,  
ja nemam nikoga.

Ćutanje.

Uvek sam mu govorila,  
te mrlje ne izlaze na šeset stepeni.  
Bio je levoruk,  
desnom je uvek sve prospipao.  
Naterala sam ga da nauči da se služi desnom,  
razumete.  
Nisam imala zle namere.  
Ali ubodi su napravljeni levom,  
znam to, levom,  
i to s takvom žestinom,  
s takvom žestinom

Pauza.

Samo tračim vreme  
sedeći ovde.  
Vi me ne razumete.

Žena (mužu) Ja ovo više ne mogu. (guši se.)

Muškarac Draga, dobra gospodo Haberzat – moja žena, vidim to na njoj, mora sad odmah da povrati, povraća svake večeri otkad znamo kako je naša čerka ... umesto da zaspí, najpre kratko povraća nekoliko puta u klozetsku šolju, a ponекад i pored nje. Draga, dobra gospodo Haberzat, ne treba da se osećate krivom i nije potrebno da se izgovarate – oprostite, izvinjavate. Ne morate da zurite u taj krst, mi smo nekad bili hrišćani vernici, ali nam naša vera nije pomogla, upropastila nas je; taj krst je zlobno sećanje na mirne dane. Molim Vas, obratite se svom ispo-vedniku; mi naše dete nismo vaspitavali da bude zločinac, pogrešno smo razumeli vaspitački za-datak; vaspitali smo naše dete da bude žrtva, da bude spremna da pomogne, ljubazna i puna poverenja, u svako doba spremna da dà, i da sa-sluša, i da saoseća, i nemojte više da ponavljate kako vi tu ništa ne možete, jer ni mi, ni mi tu ništa ne možemo, mi pripadamo jednom društvu koje veruje da se sukobi rešavaju pričom, razgovorima, to smo morali s teškom mukom da

utuvimo kao neku vrstu posleratne pokore, a sad, molim vas, idite, i molim vas, oprostite što vičem

Pauza.

Voleo bih da sam sve to zaista izgovorio, ali u stvari nisam, nego samo u glavi. U stvari, ponudio sam joj šolju čaja, seo sam pored nje na naslon fotelje, držao sam njenu vlažnu ruku, obavio sam je svojim razumevanjem, dok se moja žena srušila pod sto, jecajući, ridajući u svoju povraćevinu, a kad je pao mrak, uključio sam stajaću lampu i upitao: draga gospodo Haberzat, mogu li da vas odvezem kući? Ili biste više voleli da prenoćite u našoj gostinskoj sobi, da ne biste bili toliko sami?

### 3.

*Franc nalazi posao, gospoda Šećerni dom, Ruža nadu.*

*Kod Ruže i Franca. Samo jedna soba, samo naj-potrebniji nameštaj. Sto, koji služi i kao krevet, ili krevet koji služi i kao sto. Televizor, na čijem ekranu je stalno PREDSEĐNIKOVA SLIKA, zbog smetnji u prenosu čas izobličena, čas presečena načetvoro.*

*Ruža i njena majka, gospoda Šećerni, koja ima zavoj na nozi i hoda uz pomoć štaka. Ruža ima crvenu kosu i liči na utopljenicu iz scene 1.*

Ćutanje.

Gospoda Šećerni (puši) Da ja radim na pumpi

Ćutanje.

Gospoda Šećerni Da ja radim na pumpi

Ruža Ah, mama!

Ćutanje.

**Gospođa Šećerni** Da ja radim na pumpi, dovoljna bi bila jedna cigareta da sve ode u vazduh. *Pauza.* Eto, na to povremeno pomišljam. (*Pauza.*) Ali ja kod kuće nemam čak ni gas. Pa odakle onda da počnem.

**Ruža** Ah, mama.

*Čutanje.*

**Gospođa Šećerni** I, kako si ti, onako?

**Ruža** O, bože!

*Pauza.*

**Gospođa Šećerni** I dalje svakog dana u kancelariji.

**Ruža** Od devet do pet.

**Gospođa Šećerni** I dalje trgovačka pomoćnica.

**Ruža** Ah, mama!

**Gospođa Šećerni** Zvala sam pre neki dan u vašu katašku prodaju. Imali su specijalnu ponudu: među pritiska za pet evra devedeset pet centi, to je stvarno jako povoljno. *Pauza.* Ali nisi ti bila na telefonu.

**Ruža** Ali, mama, bezbroj ih je tamo koji rade isto što i ja.

**Gospođa Šećerni** I ti pristaješ na to.

*Čutanje.*

**Gospođa Šećerni** To što ti ne koristiš svoje mogućnosti

*Čutanje.*

**Gospođa Šećerni** Kad bih još jednom imala tvoje godine, ne bi me više snašao dijabetes. E, ali sad je palac već otisao, a sve ostalo je puko pitanje vremena.

**Ruža** Ali, mama!

**Gospođa Šećerni** Da ja radim na nekoj pumpi...

*Ulazi Franc. Gleda u njih kao da hoće nešto da kaže. Umesto toga, zagleda se u PREDSEDNIKA.*

**Gospođa Šećerni** Pa, dragi Franc, još smo bez posla. *Franc* (*Ruži*) 'Broveče dušo.'

**Ruža** 'Broveče, dušo.'

*Čutanje.*

**Franc** Vozdra i vama, taštice.

*Franc seda pred televizor, barata daljinskim upravljačem kao da se mačuje s ekranom, PREDSEDNIK tvrdoglavost ostaje razdrobljen.*

**Gospođa Šećerni** I, koliko smo danas imali da sedimo na birou?

**Franc** Ti koferi napolju, svi su tvoji.

**Gospođa Šećerni** Slušaj, Ružo. Juče sam bila u bolnici. Na kontroli. Trebalo je da vidiš taj palac, bolje reći to ništa od palca, sagnjila rana, širi se polako uz stopalo. Kaže mi lekar, gospodo Šeće-mi, kaže, vaš dijabetes je u poslednjoj fazi. Nema tu spasa. Moramo da amputiramo do gležnja. Ne mogu više sebi da ušpricavam insulin, oči su mi propale; i, uopšte, treba mi stalna nega. A oni me primaju samo ambulantno, takvo mi je osiguranje. Da li vi to razumete? (*Uzima vazduh.*) I treba mi da neko priča sa mnom. Da priča. Pa i ja sam ljudsko biće.

**Ruža** Ideš u dom?

**Gospođa Šećerni** Imala sam i ja svoje snove, znate.

*Pauza.*

Četrdeset godina sanjala sam svoje snove, na pošti, četrdeset dugih godina. I to, s maturom. (Pauza.) I s četvoro dece, a gde su ona danas. Samo si mi ti ostala. Pauza. Od očeva ni traga ni glasa. (Pauza.) Bila sam komunistkinja i htela sam sve sama.

Ruža Tu si pogrešila, mama.

Gospoda Šećerni Ti mi to kažeš, Ružo. Treba da služiš ljudima, da služiš. (Pauza.) Tvoj muž je imao odlične izglede, ali nije izdržao ni do anatomije.

Franc Nemate pojma kol'ko sam se iznenadio.

Gospoda Šećerni Više voli socijalnu pomoć.

Pauza.

Franc Od danas više ne.

Ruža Počinješ ponovo ...

Gospoda Šećerni A, pa onda čestitam, čestitam.

Franc (s prikrivenom radošću) Da, da, da, od danas više ne.

Gospoda Šećerni Želela sam da studiram, mnogo sam želela. Šta? Ne znam. Možda pravo, ja mislim da su ovo pravničke ruke. Ovo su pravničke ruke, kao što su Francove ruke nema sumnje medicinske ruke. Dobro ih pogledaj, medicinske ruke. Počela sam jedan semestar prava, pa sam prekinula. Knjige su bile predebele. Rečenice predugačke. Sve u svemu – prašuma. A naokolo nigde mačete – a bogami ni nekog proplanka.

Ruža Mama, ti nikad nisi studirala pravo, nisi ni počinjala.

Gospoda Šećerni Ali mogla sam. Moglo je to da ispadne vrlo dobro. (Pauza.) Il je to bila arheologija. Da, arheologija je bila. (Posmatra svoje

ruke.) Arheološke lopate. (Pauza.) Ja sam iskopala pesme ljudskog srca, njegovu tugu i njegove rime. (Ćutanje.) Pred vama leže beskonačne mogućnosti, beskonačne mogućnosti.

Franc Neću više da studiram. Moje ruke su htele nešto drugo. Moje misli su htele nešto drugo. Našao sam posao.

Pauza.

Ruža O, Franc, mili moj, mili moj Franc, znači, sad konačno možemo – onda mogu da pomišljam da – onda možemo...

Gospoda Šećerni Muca tu kao da je već trudna i opijena hormonima. Ali dete, e to voljeni Franc verovatno uopšte ne može da plati, sad kad će ja živeti kod vas.

Ćutanje

Ruža Ali, rekla si da ideš u dom.

Gospoda Šećerni To si ti rekla. Ne mogu ja sebi da priuštим dom, ja prelazim kod vas. Na vas prenosim odgovornost za sebe. Nerado. (Ćutanje.) Da, to je moje iznenadenje.

Ćutanje.

Ruža Mama, mi imamo samo jednu sobu. I jedan sto, na kome spavamo, ili jedan krevet, na kome jedemo.

Gospoda Šećerni Mekan dušek i španski zid izmedu mene i vas, to je sasvim dovoljno. Nemojte da ste tako bez mašte.

Ruža Ja sam ceo dan na poslu.

Gospoda Šećerni Ako Franc bude dobro zaradjivao, moći ćeš da daš otkaz.

Franc otvara i zatvara pesnice.

**Gospoda Šećerni** Četrdeset godina sanjala sam na poštì svoje snove, četrdeset godina. Treba mi da neko priča sa mnom. I ja sam ljudsko biće.

**Ruža** Jesi, mama, i ti si ljudsko biće.

**Gospoda Šećerni** Da ja radim na pumpi

*Franc otvara i zatvara pesnice. Gospoda Šećerni ide po svoje kofere. Ruža pomaže.*

**Gospoda Šećerni** Ne bih sad htela još i neko unuče, Ružo draga. To možete kad od mene ne preostane više ništa za amputaciju. Onda ćete imati dosta mesta – Spalite moje staro srce i začnite novo. Ali, dete koje uči da hoda dok se moja noga skraćuje, ja u tome ne mogu da učestvujem

*Franc otvara i zatvara pesnice.*

**Franc** Ako je do spaljivanja, tu mogu da ti pomognem.

**Gospoda Šećerni** Franc, tako malo govorиш, a ja ni to malo ne razumem.

**Franc** Od sutra sam kod Bergera. Berger & Sinovi.

**Ruža** Šta je to? Trgovačko preduzeće? Fabrika. Špedicija?

**Franc** Pogrebnik. Preuzimam pokojne, perem ih, odevam, polažem na odar, spuštam u sanduk. Osetio sam njihovu kožu. Život se sporo hlađi, a iza njega ostaje užareno jezgro.

**Ruža** (ozbiljno) To je lep poziv, Franc. *Pauza.* To je lep poziv, ima dušu. I veliku, veliku odgovornost. To mi se svida, mnogo mi se svida.

**Franc** (tih) Ružo, volim te.

**Ruža** (tih) I ja tebe volim.

**Franc** (tih) Sad ćemo imati dete.

**Ruža** tih Sad ćemo imati dete.

*Gospoda Šećerni raspakuje svoje kofere i namešta sebi krevet.*

**Franc** Da ti pomognem, mama.

**Gospoda Šećerni** Muška pralja za mrtvace.

**Franc** To je uslužna delatnost.

**Gospoda Šećerni** E pa onda ću biti u čistim rukama kad dode dотle. A plata, kakva je?

**Franc** Izaći ćemo na kraj, mama.

**Gospoda Šećerni** Što mi ti govorиш mama. Mama sam njoj. (*Pauza.*) Imala sam pred očima ljudski ideal i san o sreći. *Pauza.* Isključuje **PREDSEDNIKA**. Htela sam da oslobodim ljude iz ralja njihovih udruženja za stoni tenis. (*Pauza.*) A sad sanjam kad ću da pripalim sledeću cigaretu. A šta vi ostavljate za sobom. Osim prilagodljivosti.

*Gospoda Šećerni leže da spava. Ćutanje.*

**Franc** Ja ne bih bio dobar lekar. Nedostaje mi sažaljenje.

**Ruža** Znam. Umeš da gledaš kroz mene kao da iza mene stoji neko drugi. Ali naše dete će tebe gledati kao ogledalo. Možda ćeš tada naći svoj mir.

*Franc i Ruža ležu da spavaju. Mrak. Tiho i polako ulazi upotpjenica s crvenom kosom. Naga je, mrtva žena koja luta. Leže izmedu Ruže i Franca.*

## 4.

*Ela 1*

*Helmut, Elin muž, sa zlatarskom lupom na oku, zadubljen u pravljenje nečeg vrlo sitnog što mu je među prstima. Na TV-ekranu, **PREDSEDNIKOV** govor. Ela gleda, isključila je ton.*

Ela Kolike sam samo članke napisala predsedniku, eseje, čak i pisma čitalaca njegovim novinama i njegovom TV kanalu.  
 U odgovor na njegove govore.  
 A nisam poslala ni jedan jedini.  
 Ni jedan jedini tekst nisam poslala.  
 Da postavim granice populizmu, zaglavljuvanju,  
 narodnom tribunstvu.  
 Ili  
 da sama postanem narodna tribunka.

*Pauza.*  
*Prosvetiteljstvo.*

*Smeđ.*  
 Neću da se prljam politikom,  
 na kraju krajeva;  
 ti dnevni poslovi dodu i prođu,  
 fushota u istoriji, oštećena disketa u arhivu;  
 dnevni poslovi se gube  
 u istoriji velikih preokreta  
 koji će tek nastupiti.

*Pauza.*

Ali ko još veruje u to?

*Pauza.*

Spalila sam  
 knjige koje sam napisala,  
 svoj veliki projekt promene sveta,  
 utopijsku teoriju društva  
 i kako da ona postane stvarnost.  
 Spalila sam ih  
 pre nego što drugi to urade  
 zato što su ideje za njih luk i voda.

*Pauza.*

Ti misliš da čovek ne sme da se mršti na govna  
 ako hoće dobro da nađubri,  
 zar ne, Helmut.

Ali ja više ne verujem u Nas, u Mi,  
 u Veliku celinu  
 i da Mi može nešto da promeni. (*Smeje se.*)  
 Verujem još samo u kontingenciju.  
 Slučajnosti, zablude, imponderabilije,  
 eto to mi imponuje.  
 A što se takozvanog smislotvorstva tiče,  
 njega prepustam političarima,  
 Smislotvorstvo laka srca prepustam  
 prirodnim naučnicima.  
 I samo gledam šta iz toga izlazi.  
 Reumatične klonirane ovce.  
 Urušeni oblakoderi.  
 Genocidi u srcu Afrike.

(*Prilazi mu, gleda mu preko ramena.*)

A ponekad i neki posebno lep komad nakita.

*Pauza.*

*Televizija. Ulične borbe.*

Pogledaj tu decu.  
 Nisu shvatila  
 da se politika ne pravi na ulici.  
 S tim svojim demonstracijama idu  
 predsedniku naruku.  
 Kad bi od demonstracija bilo neke koristi,  
 ljudi bi stalno bili na ulici;  
 svuda bi se, danju i noću, neprestano  
 demonstriralo za ovo ili protiv onoga.  
 Gledaj samo,  
 svuda suzavac,  
 svuda vodeni topovi  
 i svuda ta deca.  
 Pogledaj tu decu!

*Cutanje. Helmut je udubljen u svoj rad. Ela ga lako udari u potiljak.*

I ja sam nekad bila kao oni –  
 prepoznajem sebe,  
 mada u izvrnutom obliku.

Dok se kod tebe  
ništa nije promenilo.  
Decenijama nikakva promena,  
ni najmanja.

Ali ja baš to volim kod tebe.  
Postojanost. Pouzdanost.  
Potpuno odsustvo pitanja.  
Sumnja u sebe, gađenje prema svetu, otkrivački  
duh,  
na tvojoj zemljopisnoj karti to su samo bele  
mrlje.

*Lako ga udari u potiljak.  
Romantično.*

Sećaš li se još –  
Srce mog srca.

*Ćutanje.*

Srce srca moje teorije bila je jednom –  
Srce srca moje teorije sada je –  
nepouzdanost sveta.  
Jedina knjiga koju nisam spalila.

*Pauza.*

Jedina knjiga u koju bih mogla da verujem.  
*Na TV-ekranu je opet PREDSEDNIK.*  
Privreda i prirodne nauke,  
to su religije našeg doba.  
Kažu privreda, a misle rast,  
kažu privreda, a misle profit.  
Kapital,  
još jedna reč koja je izišla iz mode.  
Prošle godine za Božić  
dobijem od svoje banke  
pismo s receptom za božićne kolačice.  
O, divno, kapital misli na mene,  
kapital hoće da mi obezbedi  
da moji božićni kolačići uspeju.  
Možda treba jednom da pozovem kapital  
u goste,  
šta ti misliš, Helmute,

da se sprijateljimo,  
na kraju bih mogla da mu  
ponudim i da predemo na ti.

*Pauza.*

Kako li, pitam se vabe sitne klijente  
u Manili, recimo.  
Kako da napraviš cipele od automobilskih guma?  
Kako da skripiš novčanice?  
Kako da sagradiš kolibu od talasastog lima,  
otpornu na monsune?

*Ćutanje. PREDSEDNIK i dalje govori bez tona.*

Nepouzdanost.  
Otpor.

*Pauza.*

Neke kolege danas imaju sopstveni talkshow.  
Noću. Šačica gledalaca hoće noću da zna  
kako jedan filozof izgleda kao čovek.

*Pauza.*

Iisključujem ton.  
Posmatram ta usta,  
kako oblikuju reči ne sumnjajući ni u šta. Čudo  
jedno.

*Pauza.*

Duhovne nauke odavno su odustale  
od otpora.

*Udara Helmuta u zatiljak.*

Ali nas to ne brine,  
je l' da, Helmute?  
Mi imamo druge brige.  
Kad je kamen suza čista,  
tad i nakit isto blista.

*Pauza.*

Prirodne nauke daju odgovor na sve,  
duhovne nauke ne daju više odgovar ni na šta.  
Duhovne nauke više čak ni ne postavljaju  
pitanja,  
duhovne nauke još samo sanjare za svoj groš.  
Duhovne nauke nemaju ni uticaja  
ni uspeha,  
i to ih grize.  
Ima li jajčanih ćelija bez jajeta,  
ima li života s kloniranim genima,  
može li se misliti bez mozga,  
na sve to daju odgovor prirodne nauke,  
bolje reći, ne daju odgovor,  
nego za svaki odgovor nalaze odgovarajuće  
dokaze.  
Neću se više opirati prirodnim  
naukama,  
priključiću se prirodnim  
naukama,  
–ćnicima, prirodnim naučnicima.  
Potucaću nekog prirodnog naučnika  
i postaću pametnija.  
U skladu sa spoznajom:  
Ne vrši posao genetsko nasleđe nego  
komunikacija.

*Smeje se.*

Delovi prirodnih nauka  
koji sebe smatraju najvažnijima  
danasa se zovu BioSciences.  
*Smeje se.*  
Sve je tu unutra  
a napolje izlazi  
novi čovek.  
Je l' da, Helmut.  
*Udari ga u zatiljak.*  
Novi čovek  
koji treba da reši stare probleme.

*PREDSEDNIKOV govor.*

*Cutanje.*

I am watching you, Big Brother,  
I am watching you.

## 5.

*Nađeno*

*Fadul na autobuskoj stanici, rije po korpi za otpatke, onda seda, čeka; nogom gurne plastičnu kesu koja stoji ispod klupe. Namerno je gurne nekoliko puta da bi proverio šta je u njoj. Saginje se, posle izvesnog oklevanja izvlači kesu; u njoj su druge kese. Fadul se osvrće. Ponovo gurne kesu pod klupu. Ali, suviše je radoznao, ili mu je suviše dosadno, pa je ponovo izvlači. Raspetljava kese, baš hoće da pogleda unutra kad dolazi devojka i seda na staničnu klupu. Fadul neu-padljivo gurne kesu na staro mesto. Čutanje.*

Devojka Da li ste našli jedan amrel?

Fadul Amrel?

Devojka Da, amrel. Protiv kiše, ili protiv sunca. Jedan para-pluie, ili para-sol, prosto amrel. Zar ne zname šta je amrel?

Fadul Nema ovde nikakvog amrela, gospodo.

*Pauza.*

Devojka Da li ste našli jednu knjigu?

Fadul Knjigu?

Devojka Da, knjigu. Znate, za čitanje. Ostavila sam je ovde. Zajedno s amrelom. Pre pola sata. Odvezla sam se busom do luke, a amrel i knjigu sam ostavila ovde na klupi. *Pauza.* To je knjiga „Nepouzdanosti sveta“.

Fadul Ovde više ničeg nema. Ni knjige, ni amrela. Neko je pokupio i jedno i drugo i odmaglio nekud.

Devojka Lažete. Našli ste nešto i sad lažete.

Fadul Ali, gospodo, vidite i sami, ispod klupe je neka starla kesa puna đubreta, i ona ne pripada meni.

Devojka Ne, ja to ne vidim. Ja ne vidim.

Fadul Vi ne vidite?

Devojka Jeste li gluvi? (Pauza.) Nemojte da me munstate. Sakrili ste knjigu u kesu.

Fadul Ja ne sakrivam knjige. Pogotovo ne one koje su, kao što moram da prepostavim, napisane azbukom za slepe.

Devojka Sakrili ste amrel u kesu.

Fadul Pff! Po ovakvom danu, kad nigde nema kiše ni za lek. Po ovakvom danu kad nigde nema sunca ni za lek, baš tad ću ja da kradem amrele.

Devojka Da, ima ljudi koji misle na sutra i vode računa da se unapred obezbede.

Fadul Vi ste stvarno i najstvarnije slepi, a. *Smeje se.* Znate, madam, ja sam crn, ja sam stranac, ja u luci radim bez dozvole, i kad bih, ovako bez dozvole, ukrao amrel, ili knjigu, ili nešto treće, bio bih uz sve to još i budalčina nad budalčinama, a ako bih, ovako bez dozvole, ukrao amrel ili knjigu od slepe osobe, bio bih nedotpavna crna svinja koja zaslужuje da je udave u luci. Sad sam sve rekao.

Ćutanje.

Fadul Mogao bih da vam pozajmim svoju vindjaknu. Protiv kiše koja će pasti sutra.

Ćutanje.

Fadul Molim lepo, onda pogledajte u kesu. *Gura kesu prema njoj.* Molim lepo, slobodno gurnite ruku

u to đubre, ali svoje prste nemojte da brišete o mene, madam.

Devojka Svakog dana neko pokušava da me izmunta, kusurom ili nečim drugim, neko meni nepoznat, pokušava da me izmunta. A kad ja stanem pred njega i insistiram na odgovoru, on se prepade zbog svoje nepažnje. Ali za Božić, on je dobar gradanin i daje prilog za spasavanje davljenika.

Pauza.

Fadul Kakvih davljenika?

Devojka Na ovoj obali svaki čas se neko nađe u opasnosti. Svaki čas nekome na ovoj obali zatreba pomoć.

Pauza.

Fadul Pomoć. (Pauza.) Tamo odakle ja dolazim odsecaju lopovu ruku, a ako nastavi da krade onom drugom, i drugu mu odsecaju. A ako se lažno zakune, odsecaju mu jezik, a ako učini preljubbu, kamenuju ga. A ako ubije, oduzimaju mu život. Neki lopov bi odavno odmaglio s nogama ispod miške i zato vi, madam, uopšte ne poznajete ljude.

Devojka Nemojte da se ljutite. Verujem vam. (Pauza.) Je li postoji još neka kazna u vašoj zemlji?

Fadul Ima još mnogo kazni, ima čak i kazni koje ni naučnicima nisu poznate. Sudijama mašta ne nedostaje.

Devojka A da li postoji i kazna da se čovek oslepi. I ako takva kazna postoji, pa čoveka oslepe, šta je to što je on zgrešio?

Ćutanje.

Devojka Kakav zločin može čovek da počini samo svojim očima?

*Cutanje.*

**Fadul** Može da vidi nešto što nije namenjeno očima, i da o tome ne čuti.

**Devojka** Ali onda nije on počinio zločin, nego oni koji čine ono što nije namenjeno očima.

**Fadul** Sudije mogu drugačije da gledaju na to. Sudije gledaju očima pravde, a pravda je kod nas šeri-jatska. Pa čak ako pravda i стојi samo na jednoj nozi i vidi samo jednim okom, nikada se ne koleba i nikad ne pada, nikad.

**Devojka** Kod nas pravda oduvek ima vezane oči, to je duga priča, još od Rimljana.

*Fadul se smeje.*

**Devojka** Vi ste jako taktični.

**Fadul** Zato što ne postavljam pitanja.

**Devojka** *klima glavom.*

**Fadul** Skoro da sam htio da pitam. Skoro da sam htio da pitam ko je vama vezao oči, ali sad to više neću učiniti, madam.

**Devojka** Zašto me stalno zovete madam?

**Fadul** Ne znam, zar se ne kaže tako. Pokušavam da budem ljubazan. Kao što se radi prema stranoj osobi za koju bismo želeli da nam ne bude toliko strana.

**Devojka** Zar je moj glas tako dubok, dubok kao što je glas neke madam?

**Fadul** Dubok, dublji. Vaš glas je dubok kao kod neke savršene osobe. Apsolutne.

**Devojka** Apsolutne.

**Fadul** Da, baš tako. *Smeje se.*

**Devojka** (*smjeje se*) Ne, upravo ste otkrili moje ime. Ja se zovem Apsolutna. Savršena.

**Fadul** Apsolutna, mnogo se radujem, apsolutno, ja se zovem Fadul.

*Rukuju se.*

**Devojka** Ako sad dođe bus za luku, neću ući, pustiću da ide dalje. (*Pauza.*) Osim ako i vi hoćete u luku.

**Fadul** Da, ali ja – ja čekam prijatelja. Moj prijatelj je otisao po novine. Znate, juče se dogodila nesreća, a danas hoćemo da vidimo da li o tome piše u novinama.

**Devojka** Da biste znali kako se deli krivica.

**Fadul** Da bismo znali kako se deli znanje o krivici. Treba li da se plašimo besanih noći; moj prijatelj se plaši besanih noći svoje savesti.

**Devojka** Kakva je to nesreća bila?

**Fadul** Na ovoj obali svaki čas se neko nađe u opasnosti. Svaki čas nekome na ovoj obali zatreba pomoći. *Smeje se.* Da vidimo, Apsolutna, možda ćemo u ovoj staroj kesi naći zaboravljeni gutljajčić, da zalijemo naš susret.

*Izvlači kesu.*

**Fadul** Samo dubre. (*Pojavljuje se kesa za kesom.*) Ničeg osim đubreta u tim kesama. (*Izvlači jednu kesu za drugom, ljutito staje, ide prema korpi za otpatke.*) Kupiću nam flašicu na kiosku. (*Hoće sve da baci, pogled mu pada na sadržaj. Trgne se, pogleda bolje, počne da kopa po kesi.*) Svetlo govno!

**Devojka** Šta je, šta ste – šta si našao, Fadule.

**Fadul** skupi kese i izvlači ih iz korpe za otpatke. Seda na suprotnu stranu klupe, pritiska kese na grudi, van devojčinog domaćaja.

**Fadul** Otpaci, đubre, otpaci, dubre.

*Dolazi autobus. Apsolutna opušteno sedi i pušta da autobus ode, Fadul potiskuje impuls da uskoči u autobus i iščezne.*

**Devojka** (smjeje se) Da ste lopov, ovo bi vam bila prilika, sad biste već bili zdimili, s neupadljivim zakasnelim pozdravom.

**Fadul** (rasejano) Da, sigurno.

**Devojka** Verujem vam, imam u vas poverenja. Imam u tebe poverenja i verujem ti.

*Ćutanje. Fadul pokušava da potajno baci pogled u kesu.*

**Devojka** I ja radim u luci. U svakom slučaju, s dozvolom, i pošteno da kažem, mnogo volim svoju dozvolu.

**Fadul** Šta?

**Devojka** Igram. Igram u jednom baru u luci. Imam jednu malu okruglu pozornicu sa zlatnosjajnom šipkom u sredini i kad počne muzika, ona pripada samo meni, i ja igram za muškarce koji žele da me gledaju.

*Ćutanje.*

**Devojka** Šipka je moja ispmemoć, ona mi je orientacija, moj oslonac, moj putokaz. Ona je moj štap za slepe. A, naravno, ona je i sve drugo, a pre svega ono što ti sad zamišljaš.

*Cutanje.*

**Devojka** Da li si razočaran zbog toga?

**Fadul** Naga. Naga si dok igraš.

**Devojka** Svučem sve sa sebe, osim tangi koje pokrivaju moj stid. I na grudima imam male zlatne zvezde, koje pokrivaju baš...

**Fadul** Dobro, dobro, dosta.

**Devojka** Šokiran si.

**Fadul** Pff, ni najmanje, u mojoj domovini imamo nešto slično – na svakom čošku, dakle to je praktično

**Devojka** Najobičnija stvar.

**Fadul** Da, toliko je to rašireno da čak ne postoji ni izraz za to – srećo moja, pa ti si jedna kuvana i pečena striptizeta, namazana svim mastima, blago meni, blago meni.

**Devojka** Ne želiš da me gledaš.

**Fadul** Ja – nikad. Preko toga piše: zacrniti, to ti ja kažem. Zacrniti užarenim gvožđem, da samo cvrči.

**Devojka** uzima ga za ruku Dodi da me gledaš. Volela bih da me vidiš, celo moje telo.

**Fadul** Da, ali ne zajedno s drugim muškarcima, pa nisam ja

**Devojka** Hoćeš, znači, da me gledaš kad smo sami; ako bih igrala samo za tebe, onda bi me gledao.

**Fadul** Da, možda tako, možda bih, da, verujem da bih onda mogao sebe da nagovorim.

**Devojka** Fadule, igraču samo za tebe, svuči ću se samo za tebe, ali najpre ćeš morati da me gledaš kao svi drugi muškarci. I moraćeš da gledaš kako svi drugi muškarci gledaju moje telo, čitavo moje telo: na ulici, kad prolazim pored njih, oni to rade iz potaje i sa strahom, zato što veruju da bih mogla da osetim njihove poglede; a potaja je za mene prezir; ali, kad igram za njih u baru, ne kriju da me gledaju, i ja znam da me gledaju i da me žele, i zato ih poštujem.

**Fadul** A ja treba da budem kao drugi, treba da te gledam kao drugi. Ne razumem to.

**Devojka** Ali, ti i jesi kao drugi. I zato ču možda moći da te volim. Ili ti misliš da nisi kao drugi. Ako misliš da nisi kao drugi, neću moći da te volim.

**Fadul** Ja sam malo kao drugi. Ali sam i malo drugačiji od drugih. Ne, ako hoću da budem iskren, prilično sam ja drugačiji. Ne, ako hoću da budem iskren, ja sam kao drugi. Dobro, ja sam kao drugi.

**Devojka** Ako si kao drugi, onda ču ti reći da igram u Plavoj planeti, da bi mogao da dodeš i da me gledaš, svake noći u ponoć. A sad mi kaži где stanuješ, da bih mogla da te posetim i povedem ako ne dodeš u Plavu planetu.

**Fadul** Mi, moj prijatelj Elizio i ja, mi živimo u ovom soliteru. U soliteru s kancelarijama, preko puta pumpa, dok je prazan i dok ga ne sruše.

**Devojka** U mrtvačkoj kući.

**Eadul** U azbestnom soliteru.

**Devojka** Ako sad dode bus za luku, uči ču u njega.

**Fadul** Ja moram da čekam svog prijatelja.

**Devojka** Znam. (Pauza.) I moraš najzad da zaviriš u kesu.

*Autobus dolazi. Apsolutna ulazi. Fadul gleda u kesu.*

*Čutanje.*

*Pojavljuje se Elizio s novinama, amreloom i knjigom.*

**Elizio** Gle šta sam našao. Na azbuci za slepe.

## 6.

*Skočiti ili ne skočiti.*

Začoriš Zauvek Zauvek začoriš

U to je malo da se smrzneš

Prava stvar

Stvarno prava stvar

Samo pojma nemaš

Al bi moglo da bude brate

Al pojma nemaš brate

*Pauza.*

A da i neko ima pojma Al' bi moglo da bude  
Kako ide to uopšte Kako zamišljaš ti to nonstop  
čoriš ili šta. To ti je neko smaranje, brate Ne  
valja

što ti naprasno ne valja, brate. Konačno se čovek  
smiri Je i nisi to uvek 'teo?

Ma 'teo sam, sigurno da sam 'teo. Al' i nisam  
baš za stalno Za večna vremena Večna vremena,  
brate, to je teško i da pojmiš

Tebi

Kako misliš meni?

*Pauza.*

Ti misliš večnost je vreme. E nije, brate. Ušo si  
unutra zbole te više za vreme. Veze ti više  
nemaš ni šta je to. Ne računaš ti više na dane i  
sate I onda dode neko pita kolko ima sati, a ti  
pogledaš ovako moolim

Ma da ma da

I, na primer, ne 'vata te više strava šta ćeš sutra  
pošto tvoje Sutra nestalo je netragom i iduće  
nedelje, i to je blago meni, nestalo netragom, a  
tek kroz godinu dana, tek to je nestalo netra-  
gom ja da ti kažem i sad imaš samo evo sad,  
brate Samo Evo sad i to ti je to. Ako nije evo  
sad, onda nemaj brige nikako i nije.

Ma da, ma da

*Čutanje.*

Samo što pamtiš,

Aaa,

To što pamtiš, to pamtiš.

*Pauza.*

Lakše malo brate

Juče nije nestalo netragom brate nije ni prošle  
nedelje ni prošle godine, ni to nije nestalo  
netragom

Lakše malo, brate

Je l' vidiš šta 'oću da kažem. Znači nije samo ovog časa i to ti je to.  
Brate, to je samo u twojoi glavi, sve to otpre.  
Šta ima veze gde je kad me bre boli. Baš je bitno da l' je u kolenu il' je možda u uvu, kad bre boli.  
*Pauza.*  
Ja bre 'oću da ga nema, sve što me boli otpre, da ga nema.

### Cutanje.

Prikoći, brate, prikoći. E jesmo ga zabrazdili. Daj da ti brat objasni kako brat to vidi U toj večnosti nemaš ti više nikakvo juče. Ako nemaš sutra, onda nemaš ni juče. Čista logika. Sve ti je to jedno te isto. Uvek samo sad. Da l' me razumeš? Malo je to blesavo, brate, ko s tim tvojim čorenjem. Ako je to jedan isti, mislim istijati dan i on nikako da stane il' se samo nonstop ponavlja a ti veze nemaš 'de mu je početak, 'de mu je kraj, onda to, brate ne valja. Ako mene pitaš, stvarno ne valja.

### Pauza.

Kad pomislim, brate, kol'ko mi je lepo kad takav neki dan prođe, stvarno baš mi je mnogo lepo l' onda tap najedanput ostade još samo jedan jedini i on nikako da stane Ako mene pitaš, ne valja.

To ja i 'oću da ti objasnim brate Dođe ti tako neki časak, osećaš se super, ništa crne misli baš naprotiv oko tebe sve gotivno, sve dobre vibrе, milina, brate, ko kad se naduvaš bogami ko kad se naduvaš.

Ma da, ma da

E pa lepo l' sad taj časak više uopšte neće da prođe u tome je ceo fazon, ceo ludački fazon je u tome To ti dođe ko neki superorgazam neverovatan, neiscrpan, večan.

Ja to ne bi' preživeo.

Al' ti voliš da to traje. Voliš, brate.

A pakao, i večno prokletstvo, i loša karma, i ponovno rođenje i celo to sranje šta s tim.

Nek se goni.

Bolje pitaj nekog popa, il' muftiju, il' budistu

nekog.

Što, da nisu oni već probali, da nisu možda videli rođenim očima.

Znaš ono kad si već u stvari odapeo. Digli svi ruke od tebe. Mama, tata, svi ronjavaju pored kreveta, čika doktor smrko se, vrti glavom a ti uzleteo, digo se ti iznad svih njih, izišo ti totalno iz sebe, zviznuo kroz tunel na drugu stranu na svetlo i sad visiš tamо gore iznad samog sebe i piljiš doci u čelicu.

Si, brate, znam.

I šta kažš.

Takvi nisu stvarno odapeli, samo to kažem. Je l' to ima neke veze s naukom, samo to kažem. Je l' to ozbiljno? To ti je, brate, neki bučkuriš iz neke šundač novinčine.

Ma da, ma da.

### Cutanje.

A bivši život, šta s njim?

Nek se goni.

Je l' moš da ga se sećaš? Je l' moš ti njega da se sećaš? Ako ti je ostalo pamćenje, moš i da se sećaš.

Pa sad sigurno

znaš sve šta je bilo i nema šanse da zaboraviš.

Pa nema, brate. Moraš ti i u večnosti da imаш pojma ko si i da si ti ti, a ne neki drugi.

Ma da, ma da,

### Cutanje.

Šta kažš?

Pa to nemamo mi pojma šta onda biva.

Niko nema pojma.

Da je rizik, jeste rizik.

Pa i ja to mislim, brate.

Znači niko pojma nema.

I šta kažš 'oćemo-nećemo.

Što da nećemo. Rizik za rizik al' što pa da nećemo.

Stvarno niko pojma nema.

Ima mi da otkrijemo, brate. U svakom slučaju.

Ma da, ma da.

## 7.

*Slučajevi gospode Haberzat II*

Jure neki ljudi niz ulicu  
 Jure prema meni  
 Viču ajoj ajoj bež'te bež'te,  
 ili ništa i ne  
 viču.  
 Ja ne s'vatam, ništa ne s'vatam.  
 A dete me vuče za ruku.  
 Ja sam samo izvela psa na momenat.  
 Tu je, samo što nije.  
 Ali šta.  
 Tamo puca - gde puca, gde.  
 Kako ja da znam kuda  
 Neka ž-žena se baca na zemlju ispadaju  
 po-pomorandže iz plastične kese, ja-jaja se  
 razbijaju  
 Prskaju ljuške,  
 a pas liže i liže.  
 A vi, kuda ste vi zaždili, šta, šta hoćete sada?  
 Jedan pored mene pade, pade a zid sav krvav.  
 Ja se bacam na zemlju, dete poda mnom crveno  
 potpuno.  
 Direkt na pse-pseće govno, direkt  
 na pseće govno, takav bol  
 u ruci, najednom ne боли, боли  
 tek posle.  
 Sedmoro mrtvih.  
**IZVFINITE**  
**JOŠ SE NISAM NI PREDSTAVILA**  
**MOJE IME JE HABERZAT.**  
 Ne, tog momka ja nisam videla.  
 hoću reći samo sam mu noge videla, znači  
 čizme,  
 i da znate baš su bile uglancane, ali  
 lice mi na asfaltu pse-pseće govno crno  
 žžžu-mance na sve strane, ruka mi krvari,  
 crno, crveno, žuto,\* pa to je bilo još i smešno.

**I JA SAM MAJKA.**  
 To ja nikad neću zaboraviti, taj  
 zvuk tog automata, to više ne mogu.  
 Kažem prebacuj, prebacuj, prebacuj na drugi  
 kanal, 'ajde više 'ajde.  
**JA SAM MAJKA**  
 A njegovo o-o- oko tu odmah pored mene  
 samo samcato na tom trotoaru i gleda u mene,  
 mislim zu-zuri jer da trepće to više nijе  
 dolazi u obzir.  
**UDOVA MAJKA.**

*Ćutanje.*

Neću da govorim s njom, ne može niko da me,  
 ma ni misliti da me neko natera  
 Sedam mrtvih dvaest jedan povreden, meni  
 ništa nije bilo, ali  
**UBICE UDA**  
 Šok te stigne tek posle, i kad te stigne, više te i  
 ne pušta.  
 Zato sad 'oće da nam daju neku 'siho-terapiju,  
 izem ti ja njihovu 'siho-terapiju,  
 neka me se prođu,  
 šta bi oni 'teli da se stalno sećam, da se sećam  
 stalno.  
**AH ON SE ZVAO AHIM AH TAKO**  
 Aaaah, pfff, da  
 nego šta je, nego teško za majku  
 tog ubice  
 za majku je uvek teško i preteško  
**JASNO**  
**JA SAM AHIMOVA MAJKA**  
**I JA MOLIM ZA OPROŠTAJ**  
**AKO JE MOGUĆE**  
 Da ona sad sebe tako prekoreva i  
 gde je pogrešila i sve te gluposti.  
**OPROSTAJ**  
 Sekretarica obična to je bila u nekoj štampariji,  
 verovatno nikad vremena za njega i  
 to bi, ja verujem, pre moralo na nivou društva ili  
 tako nekako

\* Boje nemačke zastave (prim. prev.)

UVEK SAM MU GOVORILA - AHIME KAŽEM MU,  
TE MRLJE NE IZLAZE NA ŠESET STEPENI.  
I odjedared, otkud znam  
je l' mu otišla sva municija ili šta je,  
gurnu cev u usta i okide,  
videla sam, videla sam cev u usta.  
**NISAM JA ZLO MISLILA**  
Teorijski mogao je i da pre-preživi, mada teško  
ubogaljen.  
**A DESNOM JE SVE PROSIPAO**  
Mo-moja rruka je već skoro zarasla  
**NISAM JA ZLO MISLILA**  
I okide, videla sam, ma videla,  
ko poklopac s ekspres lonca tako je izletelo  
i sve napolje na sve četri strane.  
**MIRIS VLAŽNOG, SVEŽEG.**  
Ni reč nije istina, ni reč što kaže ta.  
A krivica, majčina krivica kad bi to bilo tako  
prosto  
i ona je izgubila dete,  
konačno i zauvek.  
**MOJ SIN JE PISAO PESME,**  
**TREBA TO DA ZNATE**  
Ja sam išla unaokolo i skupljala.  
Ne svi, ne svi,  
Ali deset pp-reživelih je nešto dalo  
i nekoliko rodaka.  
Meni ništa nije bilo, na kraju krajeva malo  
razumevanja.  
Samo pas je sluđen.  
Navodno su skupili osamsto evra. Fantazije  
njihove ja ne dajem niš.  
Da, stvarno lep gest,  
mislili smo nedelju dana u Španiji  
ili tako.  
**NIJE SKORO NIŠTA,**  
**NIKAKAV NIJE, NIKAKAV KONTAKT OSTAO**  
**NAŽALOST.**

Ćutanje.

KOVERAT SAM U BANKU  
NI PIPNULA, ŠTA VAM PADA NA PAMET.  
Cutanje.

ZNAM JA ŠTA JE MOJE, ŠTA NIJE MOJE.  
Pauza.  
**SVE TO IDE NATRAG DRŽAVI**  
**MALO POSLE**  
A onda se desilo nešto šašavo,  
pozvala me majka toga Uda ubice,  
kad sam ja izgubila mog mališu, mog Sašku,  
došla posle pogreba,  
mislim prava majka,  
i tu se ispostavilo da ona druga, ona  
Haberzatova,  
uopšte i nije majka,  
mislim  
ničija  
**SKORO DA NIJE NIŠTA,**  
**NIKAKAV NIJE, NIKAKAV KONTAKT OSTAO**  
**NAŽALOST.**  
Pa jeste, mi smo je prijavili  
kao da nam već nije bilo svega -  
vadi slučajevi iz novina  
i hoda naokolo i izigrava mamicu nekog krimosa  
Već je sve izredala  
idiotski, je l' da jedan koji siluje jedan koji  
pljačka,  
a ubica to je za nju  
bio kraj.  
**ZNAM JA ŠTA JE MOJE, ŠTA NIJE MOJE.**  
I sad moje mišljenje njoj treba 'siho-terapija,  
sad je ona napolju  
uslovno.  
**SVE TO SE VRAĆA DRŽAVI**  
**MALO POSLE**

## 8.

Bog šalje sebe u kesi.

Fadul Eliziju još ni reč. Moja skrivka za novac je iza jedne od tih azbestnih ploča, a moja usta su - zašivena. Pauza. Prvo sam pomislio, lažni novac. Kako da stigne 200.089 evra i 77 centi pod klupu na nekoj bus-stanici, iz čista mira. Dve-

sta-hi-lja-da evra. Korišćenih novčanica. Plus osamdeset devet evra sedamdeset sedam centi u metalu. I ja onda uzmem jednu novčanicu od pedeset evra – četiri hiljade novčanica od pedeset evra – i odem po cigare u samoposlužu gde imaju one aparate s lampom, za proveru. Kažem kasirki, pogledajte me, crn sam kao lak za pijanino, pogledajte ovu novčanicu, novčanica od pedeset evra, ja bih na vašem mestu pod hitno turio novčanicu ispod lampe, verovatno je lažna. A ona se brecnu, kaže nisam ja rasistkinja, gleda me i kaže, ja vama verujem. Što da mi veruje. Nije to, kažem joj ja, pitanje nikakvog verovanja, to je pitanje životnog iskustva. Ili nemarija životnog iskustva. Ona kaže, ja vas ne razumem, zašto me provocirate, nemam ja ništa protiv stranaca. Dobro, kažem ja, odlično, kažem, onda lepo obavite svoju dužnost i osvetlite ovu novčanicu i proverite njenu pravičnost; pa postoje propisi, ili možda ne postoje, da za svaku novčanicu od pedeset evra mora da se proveri da je pravična, ili možda ne postoje, ili možda postoji neki bonus za crnce, je l' ja možda uživam neki poseban tretman zato što sam crn, ili šta. Ona kaže, prava, kaže se prava novčanica, a ne pravična, i ona bi odavno proverila tu novčanicu samo da joj se ja nisam još na početku tako drsko obratio, jer ona ne dozvoljava takvo drsko obraćanje, ni crncu ne dozvoljava. A mene zbumila ta bela dijalektika pa kažem, a što ste onda bili specijalno ljubazni prema meni iako sam vam išao na nerve; meni kad neko ide na nerve, ja prema njemu namerno nisam ljubazan, a ona kaže, eto to vi hoćete, da ja izgubim nerve zato što me provocirate, a ja kažem, kakva provokacija, samo sam hteo da znam da je ova novčanica prava ili nije, a hteo sam da znam samo zato da bismo svi mogli mirno da spavamo, a ona kaže ko da me izaziva, onda idite u banku pa čete znati, a ja kažem, ja i dolazim iz banke, ja i dolazim iz banke, ali nji-ma ne verujem, a ona me pogleda i kaže, seratoru odlepljeni, i provuče novčanicu ispod lampe i kaže, prava je, a ja kažem, hvala maco, to smo i mishili.

*Čutanje.*

Ja sam jednostavan čovek. Uopšte ne razumem tu – politiku. Ili te nauke. Ali imao sam hrabrosti da pobegnem. Ostavio sam za sobom sve što sam poznavao.

*Pauza.*

I sve, ovo ovde, ja, šta sam, ko sam i kakav sam, ceo moj život, sve to visi o jednom slovu. Moj život, moja sudbina zavise od jednog jedinog slova: A – m – erikanac – A – f – erikanac. To vam je moj život u dve reči.

*Pauza.*

Gоворим вам оно у шта верујем.

*Duga pauza.*

U toj kesi je bog.

*Pauza.*

I nema drugog dokaza da bog postoji osim nas. Evo zašto: da smo spasli onu ženu iz mora, ona bi bila ubedljena da bog nije hteo da ona umre, da joj je božja ruka pomogla, preko nas. *Pauza.* Tako to ide: kad nam se desi nešto čudesno, nešto nepredviđeno a dobro, što ne možemo da objasnimo, mi onda poverujemo u neku snagu koju zovemo bog. A kad nas strefi neka nesreća, onda mislimo da je bog mrtav.

Ali ja kažem, mi smo to. Mi. Bog je u nama. Njegova snaga je u nama. Ono što ostane od nas nije naša kosa, naš miris i naša lepota, nego naša dela, dobra ili loša; ono što smo uradili ili što nismo uradili, rekli, mislili, eto po tome čete nas se sećati.

Ti ćeš se sećati ovog trenutka kad te gledam u oči i kažem ti: bog je u tebi.

Bog je i u meni, to sad znam. Znam zato što mi je bog poslao ovu kesu. I sebe u ovoj kesi. Prljavu kesu s korišćenim novčanicama od 50

evra. Dvesta hiljada evra. Plus osamdeset devet evra sedamdeset sedam centi u metalu. *Pauza.* Ne može Bog da želi da ja taj novac odnesem u policiju. Jer policija nije bog, policija ne ume da razlikuje istinu od laži, osim ako ima svedoke, a jednog A-f-erikanca nigde ne zovu da svedoči o istini, nigde na svetu. Tako da bi oni meni novac uzeli, a za nagradu bi me Lufthanza vratila kući. Ne može to bog da želi, a ne želim ni ja. Načuljio sam uši. Osluškujem. Bog u kesi kaže: Pomuči se malo! Uzmi taj novac!

A bog u meni odgovara: Uradiću nešto veliko! Stvorici nešto što ljudi neće zaboraviti! Zahvaljujući ovoj kesi!

## 9.

*Franc pokazuje svoj rad, gospoda Šećerni meko srce, Ruža svoje telo.*

*Kod Franca i Ruže. Gospodi Šećerni je u međuvremenu amputirana leva noga. Na tv-ekranu je PREDSEDNIK, bez ton-a, slika je iskrivljena.*

Gospoda Šećerni Da ja radim na pumpi

Ruža Ah, mama  
Ćutanje.

Gospoda Šećerni Da ja radim na pumpi, dovoljna bi bila jedna cigareta da sve ode u vazduh. *Pauza.* Eto na to povremeno pomišljam. *Pauza.* Ali ti kod kuće nemaš čak ni gas. Pa odakle onda da počnem.

Ruža Ovo je i tvoja kuća.

Gospoda Šećerni Pa šta s tim.

Ruža Hoćeš i nas da digneš u vazduh.

*Pauza.*

Gospoda Šećerni Šta govorи protiv toga.

Ruža Mama!

Gospoda Šećerni To, recimo, sigurno ne. Ja sam majka, da, ti nisi majka. I koliko vidim, nikad nećeš ni biti.

Ruža Ali sama si kazala – l kako da mi to, s tobom u istoj sobi

Gospoda Šećerni Mene to nije sprečilo. Tvoj otac i ja, mi smo tebe začeli usred vazdušnog napada, u skloništu. Tvoj otac tek što je stigao s fronta, invalid, otpušten, oko nas ljudski smrad kao oklop, ali ljudi su zaustavili dah, ne zbog bombi, nego zbog začeća koje se odigravalo među njima, tu, usred srede. Uradili smo to, usred tih tudihih ljudi, a ja sam već bila prevalila četrdesetu, ali eto hteli smo sve da pokušamo –

Ruža Mama, ti si bila dete kad se rat završio.

Gospoda Šećerni Možda, možda. Ali, moglo je biti i tako – Ne, pre će biti da je bilo na demonstracijama za renacionalizaciju. Ja sam kao komunistkinja bez daljeg bila za renacionalizaciju, čvrsto sam se vezala za prozorski ragastov na pošti. I tvoj otac se takođe vezao za prozorski ragastov, visili smo s rukama kao Hrist na raspelu, ali naši polni organi mogli su slobodno da se kreću pa su se predali svojoj požudi

Ruža Ovo je, ja mislim, sedma verzija u poslednja tri dana.

Gospoda Šećerni Ali, moglo je da bude i tako. Itekako je moglo da bude i tako. Sigurno sam bar jedno od svoje četvoro dece začela na nezaboravan način. *Posmatra PREDSEDNIKA.* Ne tokom neke bljutave noći, zatvorenih očiju i u mlakom znoju. Pa se sledećeg jutra sećaš još jedino nekakvog tereta od kog nisi mogla da spavaš.

Ćutanje.

Ruža On ne zna čak ni kako izgleda moje lice. A ja više ne znam kako izgleda kad mi on spusti ruku na lice. A pogotovo ne znam kako bi bilo kad bi se njegova ruka spustila na moje telo.

Gospoda Šećerni *Posmatra PREDSEDNIKA*. Ja smatram da se na svakom čoveku vidi da li je začet u nekoj mlakoj noći u mlakom krevetu, onako slučajno; ili ima neko strasno opravdanje što šeta ovim svetom.

Ruža On mi više ne prilazi.

Gospoda Šećerni Pogledaj me. *Pauza*. Ružo, ti ne umeš da se nametneš. To nisi od mene nasledila. Ja sam i na jednoj nozi još žena i po. A ti si na obe noge potpuno neerotična. Evo, pokloniću ti svoj karmin.

Ruža plače.

Gospoda Šećerni Dete, dete, dete. *Pauza*. Znam da vam ja otežavam. Žao mi je. Da se napravim da sam mrtva.

Ruža pribira se Franc mora da popravi televizor. Gospoda Šećerni Baš naprotiv. Bolje da ga razbijem. *Pauza*. Meni ne treba nikakva zabava, meni ne, mogu ja sama da se zabavim, ja mogu sve sama.

Ruža opet plače.

Gospoda Šećerni Ako hoću, to će i da uradim, Ružo. Svake noći moraš to sebi da kažeš.

Ruža Ja želim da se život nastavi. Toliko to želim.

Gospoda Šećerni Krevetac bismo mogli da stavimo ispod sudopere ako sklonimo kofu za pranje patosa. Što mora da ide, mora da ide, to ja uvek kažem svojoj nozi.

*Pojavljuje se Franc sa urnom, koju stavlja pored drugih urni na polici.*

Gospoda Šećerni Priličan broj leševa bez gospodara, a.

Franc Neke ne podignu. Neke niko neće. Kao da ih nikad niko nije poznavao. Ali, ja, ja sam ih poznavao, ja sam ih svlačio i kupao; ja sam im češljao kosu, nameštao Zubnu protezu i oblačio im poslednju košulju. Ja sam ih poznavao kao što ih niko nije poznavao.

Ruža Franc, ne možeš sve zaboravljene urne da donosiš kući.

Franc Zašto. Mogu.

Ruža Ali šta čemo s njima.

Franc Sećaćemo se.

Ruža A ti misliš da se na groblju niko ne seća.

Franc Ne, niko neće da zastane pred nekom bezimrenom nišom.

Gospoda Šećerni *udara po televizoru* Benzinski stub i cigareta. Jedna fina eksplozija, i kraj.

Franc Sve je više mrtvaca. Sve više mrtvaca koje niko ne odnosi.

Gospoda Šećerni *Ruži Seti se prozorskog ragastova. Stavlja maramu preko lica*.

Franc *gleda PREDSEDNIKA*. Danas opet dva samoubis-tva. Dva mladića. Skočili s mrtvačkog solitera.

Ruža *isključuje PREDSEDNIKA*. Franc, pomisli nekad na nešto drugo.

Franc Život je puko čekanje na smrt. A ja, ja sam to čekanje pretvorio u poziv. *Pauza*. Lep poziv.

Ruža *raskopčava haljinu* Imaj čiste ruke i prljave misli.

*Pojavljuju se dvojica samoubica, nagi. Dok Franc govori, ležu na sto i on ih pere, najpre lice, pa sve udove, predano.*

**Franc** Što nam bolje ide, sve je više mrtvih. Što više napredujemo, više ljudi umire svojom voljom. Čudno. Pauza. U bedi nismo tako aktivni.

**Ruža** povuče haljinu s ramena, čeka Ako me ne pogledaš, više se neću pomeriti.

**Franc** A ja, ja se dajem, ja se predajem mrtvima. Potpuno.

**Ruža** pušta da joj hljina padne, svlači se do kraja, leže između dvojice mrtvaca.

**Ruža** Mislila sam, da me pogledaš.

**Franc** Prvo sam mislio, moram da požurim. Za svakog mrtvaca da stvorim po jedan novi život.

**Ruža** Ne da se okreneš za mnom, bože sačuvaj, to ne mogu da očekujem. Samo da me pogledaš.

**Franc** Ali polažem ruke na njihovu kožu, i uzdržavanje kroz moje ruke prodire u moje telo.

**Ruža** I možda ćeš da mi kažeš kako ti je lepo ofarbana kosa danas.

*Franc je završio s pranjem a da Ružu nije ni dotakao. Češlja dvojicu levo i desno od nje.*

**Franc** A kad sam radio s bolesnicima: nisam osećao sažaljenje. Sažaljenje mi nije dolazilo. I zato nisam mogao da naudim njihovim telima. Nisam mogao da ih povredim. Nisam mogao da ih izlečim. Pauza. Sad im više sažaljenje nije potrebno. Isprao sam poslednji ostatak života iz njih. Na kraju zatvaram njihove telesne otvore i puštam ih da idu. Pauza. Je I razumeš, Ružo.

*Završio je s češljanjem. Zatvara telesne otvore. I sam leže da spava pored dvojice mrtvih. Čutanje.*

**Ruža** Ili, stvarno si se potrudila da ispeglaš tu bluzu, tako pažljivo i s ljubavlju. Ili, da mi možda stavi jedan cvet u vazu, pored veštačkog. Samo jedan,

dovoljno je. A ja ne bih uopšte marila da li je s poslednjeg blagoslova. I kad bi htelo da mi pride, mogli bismo da potražimo neko mesto na groblju gde bismo bili sami, i sve bi moglo da ostane skriveno, i нико не bi morao da zna ... i onda bi možda jednog dana ležao jedan usamljeni čokoladni bobončić Mon Šeri pored mog tanjira za doručak, ili jedan kokosov poljupčić, i ja bih gledala u njega neko vreme, i znala bih, pre nego što ga stavim u džep od jakne i počnem da stežem pesnicu dok ne osetim kako se topi, taj Mon Šeri...

### Čutanje.

Kad bih imala novca, kad bih stvarno imala mnogo novca, jednom mesečno bih noćila u hotelu, u jednom od onih gde uđeš u sobu a na televizoru piše Dobrodošla, Ružo, i krevet je razmešten, i na noćnom stočiću stoji neki slatki...

## 10.

### Apsolutna

*Fadulov i Eliziov prostor. Prisutan je samo Elizio, koji spava. Ulazi Apsolutna, tiho, obazrivo.*

### Apsolutna Fadule, Fadule!

*Nalazi Elizija koji spava i pipa njegovo lice, veruje da prepoznaće Fadula, pipa njegovo telo iznad i ispod čebeta, iznad i ispod odeće; Elizio reaguje u snu, instinkтивно, radosno, nežno, dok...*

*Apsolutna Moja knjiga. Imaš moju knjigu. Ukrao si je. Fadule, slagao si me i pokrao si me. Izranja ispod čebeta, s knjigom u ruci.*

**Elizio (otvara oči)** Kakav san

**Apsolutna (osluškuje)** Kaži to još jednom

Elizio Kakav san!

Apsolutna Oh oh oh! (Pauza.) Mislim da sam vas pobrkala. O oh oh, što je to neprijatno. Zašto niste ništa rekli?

Elizio Sanjao sam.

Apsolutna Odakle vam knjiga?

Elizio Našao sam. Na kiosku za novine. Zajedno s amreloom.

Pauza.

Apsolutna Gde je Fadul?

Elizio Zar sam ja njegov čuvar?

Apsolutna Nije došao u „Plavu planetu“. Čekala sam.

Elizio Pa šta? Mora da ima neki razlog.

Apsolutna Kakav razlog?

Cutanje.

Apsolutna Upisala sam krstić u svoj kalendar. Pre tri dana, kad sam ga srela na bus-stanici. Čekala sam tri noći. Još jedna noć, i biću prestara.

(Cutanje.)

Apsolutna Da li vam ja idem na nerve?

Elizio Ne znam ništa o vama, a više ne znam ništa ni o njemu otkako ste se sreli na bus-stanici. Svakog dana dolazi na posao, a noću spava stojeći ili hoda gore-dole. A ako mu kažem jednu reč, gleda me onako, ko da je odlepio ... Prema tome, da, da. Idete mi na nerve. Budite me iz sna na koji sam predugo čekao.

Cutanje.

Elizio Kad dodete ovamo, ja na kraju moram da pazim na vas, a to mi još više ide na nerve nego da se mučim čekajući san.

Apsolutna Onda kažite Fadulu da sam bila ovde i, ako me hoće, neka dođe u „Plavu planetu“. A ako me neće, recite – radije nemojte ništa da kažete. (Čutanje.) Ne, radije nemojte ništa da kažete. (Čutanje.)

Elizio Samo sam sanjao.

Apsolutna Šta ja to govorim? Nikad nisam tako govorila. Nakon što sam igrala, prekjuče sam igrala, juče sam igrala, svake noći sam čekala i nadala se da će Fadul doći i da će me gledati. Još nikad se nisam nadala tri noći zaredom. Obično moram da se nadam samo jednu noć, najviše dve, ali tri, još nikada.

Elizio Ne smete više da dolazite ovamo. Bez očiju, ovo je ubistveno mesto. Opasno je i s očima, ali bez očiju, ubistveno je. Četvoro ljudi je prošle nedelje ovde završilo priču. (Pauza.) Četvoro ljudi. Jedan je ubijen, jedna se kroz venu pilotirala u nebo. Dvojica su skočila s krova. (Čutanje.) Umiru ko muve jednodnevke. Ko muve. Ko muve. Kakva je razlika.

Apsolutna Muva, u svakom slučaju, ima tri hiljade pogleda na jednu stvar, i to u svakom oku, pre nego što ih sklopi u celinu. Šest hiljada pojedinačnih pogleda na sve što postoji, to stvara njenu sliku o svetu.

Elizio Da li ona zato pametnije umire od nas? Ili samo ima lepu panoramu.

Apsolutna Sigurno vidi više nego ja.

Smeju se. Pauza.

Elizio Šta biste vi, tako slepi, uradili kad bi pred vašim slepim očima nekog zadesila neka nesreća, a vaša pomoć, vas tako slepih, stigne prekasno? Šta biste uradili?

Apsolutna Poželeta bih da budem muva.

Elizio Da biste zbrisali iz gužve?

Apsolutna Da bi me neko ubio. (*Pauza. Apsolutna se smeruje oštro, očajno.*) Pa to ste hteli da čujete. Ne znam šta se desilo. Znam samo da ste vi našli svoju nesreću. I sad od svakog hoćete potvrdu za to.

Elizio Još ste suroviji nego što izgledate. (*Pauza.*) Jedna žena se utopila i ja sam kriv. Vrlo prosto.

Apsolutna Grešite. (*Smeje se.*) Krivica. U najgorem slučaju, grize vas savest.

Elizio Zar to nije dovoljno? Meni je to dovoljno da ne mogu da spavam.

*Apsolutna otvara knjigu, nalazi obeleženu stranicu. Iz knjige ispada zgužvani isečak iz novina, Elizio ga podiže.*

Apsolutna (čita) „Mi nastojimo da za zbivanja oko sebe, za naš život, za zbivanja u svetu ex post namemo neko objašnjenje, u nadi da bismo, ako ubuduće primenimo ista zakonito delatna pravila, mogli da utičemo na budućnost. Ali ta kauzalna povezanost uspostavlja se zapravo tek aposteriori i niko, ni mi, ni bog, ni sama priroda, ne znamo šta će u budućnosti biti sa svima nama. Mogli bismo s istim uspehom bacati i kocku“. (*Pauza.*) Ta knjiga se zove „Nepouzdanošt sveta“.

*U meduvremenu ulazi Fadul.*

Apsolutna Ne znam, ne znam da li mogu da verujem toj knjizi kao nekom čoveku, da li je ona u pravu kao neka slika, ili je nepouzdana kao neka mašina, ili kao priroda.

Elizio (stavlja joj u ruku novinski članak) U novinama su pisale čudne stvari. U novinama je pisalo da se ubila. Namerno.

Fadul Da li vam je već palo u oči da samo žene idu u vodu? Muškarac nikad ne ide u vodu. Muškarac traži neko potkrovље i neki opasač. Muškarac uzima pištolj, ako ga nade.

Elizio Jeste li dosad već čuli da se neko svuče i brižljivo složi svoje stvari na obali pre nego što ode da se utopi?

*Čutanje.*

Apsolutna Možda je htela da sve izgleda kao slučajna greška. Možda je njen stid bio toliko veliki da više nije htela da se iko stidi zbog nje. Možda je imala neku naprslinu.

Fadul Šta ti to znači, neku naprslinu od stida?

Elizio Naprslina od stida, to je kad ti hoćeš neku ženu a ona tebe neće.

Apsolutna Ili obrmuto.

Elizio Ništa ne razumeš, pa postaneš brutalan, i ono što je nekad bilo tvoje samopoštovanje sad se razbijja u paramparčad, i na mestu nekadašnjeg dostojanstva otvara ti se rana. Ali, na telu se ona ne vidi. Nemoj da postavljaš tako glupa pitanja. (*Pauza.*) Bili smo tamo, žena je otisla u vodu, bez prisile. Ali možda prisila dolazi iznutra, da. (*Pauza.*) Mnogo sam razmišljaо i san sam izgubio zbog toga, ali što sam duže ovde, na ovoj polovini zemlje, samo sve više razumem sve manje. Koliko se ljudi ubija? Zašto? Zašto neko iz slabosti traži smrt? Zato što mu od malih nogu utuvljuju - ništa ti tu ne možeš, svet je nepouzdan. Kao u toj knjizi. Apsolutna, ta knjiga je veliko govno.

Eadul Tačno. Ja to znam zato što sam sreo boga.

*Apsolutna i Elizio zure u njega.*

Fadul Da. Bog je u kesi. Prvo nisam htio da vam kažem, zato što – nisam bio siguran. On hoće da

uradim nešto sasvim veliko, možda da postanem kao on, i – pa eto, možda će mi trebati vaša pomoć.

*Apsolutna i Elizio zure u njega.*

**Fadul** Privremeno sam ga sakrio. Ali mogu da ga izvučem napolje čim zatreba.

*Apsolutna i Elizio zure u njega.*

**Fadul** U redu stvar, slobodno zaboravite. Nije uopšte važno. Nema veze.

*Elizio prilazi Apsolutnoj, uzima njen prst i lupka njime po svom čelu.*

**Elizio** Rekao sam ti, kompletno je odlepio. (Pauza.) Apsolutna, hoćeš li da mi pokloniš svoj amrel?

**Apsolutna** Onaj koji si našao i nisi mi ga vratio? Poklanjam ti ga. Želim ti da kiša pada mnogo i često.

*Elizio izvlači amrel ispod kreveta i odlazi.*

*Cutanje.*

**Apsolutna** Da li te sad opet poznajem? Fadule, šta se desilo. (Pauza.) Čekala sam te tri noći zaredom, a ti – ti govorиш o bogu.

**Fadul** Da. (Pauza.) O novcu. Novcu. Novcu. Ne o bogu.

**Apsolutna** Pre dva minuta si rekao da je bog u nekoj kesi.

**Fadul** Ne, novac, novac je u kesi. Apsolutna, samo praviš zbrku. (Pauza.) Nisam mogao da dođem i da te gledam jer sam našao boga u jednoj kesi i potpuno sam se pogubio.

**Apsolutna** Dakle, ipak boga.

**Fadul** Pa naravno, boga, nego koga.

**Apsolutna** Pre dva minuta si rekao da je novac u nekoj kesi.

**Fadul** Ne, bog, bog je u jednoj kesi, razumeš li ti mene, zato i jeste sve toliko komplikovano.

**Apsolutna** Pokaži mi kesu?

**Fadul** Kakvu kesu?

**Apsolutna** Kesu u kojoj je bog.

**Fadul** Nema takve kese.

**Apsolutna** Pre dva minuta si rekao da je bog u kesi.

**Fadul** Pa daaa – jeste.

**Apsolutna** Onda mi pokaži kesu.

**Fadul** Kakvu kesu?

**Apsolutna** Kesu u kojoj je bog.

**Fadul** Sakrio sam je.

**Apsolutna** Gde?

**Fadul** Neću da kažem.

*Pauza.*

**Apsolutna** Onda mi pokaži novac.

**Fadul** Koji novac?

**Apsolutna** Novac iz kese.

**Fadul** Kakve kese. (Pauza.) Ti hoćeš da me nasankaš.

**Apsolutna** Kako to.

**Fadul** S tim kesama i novcem i svim tim glupostima.

**Apsolutna** Fadule, da li postoji ta kesa s novcem.

**Fadul** Ako bog hoće... Alah je veliki, znaš.

**Apsolutna** Alah je veliki.

**Fadul** Baš tako. To sam iskusio na sopstvenoj koži. Nemam više ništa da kažem o tome.

*Ćutanje.*

**Apsolutna** I zbog toga nisi došao u „Plavu planetu.”

**Fadul** Da.

**Apsolutna** Nije da zbog mene nisi došao u „Plavu planetu.”

**Fadul** Ne.

**Apsolutna** I ako budem čekala još jednu noć, smem te noći da se nadam da ćeš doći u „Plavu planetu.”

**Fadul** Ja mislim, da.

**Apsolutna** Čekati celu noć i pri tom izgubiti nadu, od toga se ostari.

*Pauza.*

**Fadul** Mi se pravimo kao da možemo da se sporazumemo, da. Pokušavamo. To je pogodba, pogodba, da se ne bismo kao životinje bacili jedno na drugo kako bismo zadovoljili svoju glad i svoju čežnju za ljubavlju.

**Apsolutna** Bilo bi lepo biti takva životinja. Ljubav ne poznaće ljude. Čak ni mene, koja sam samo po nekad čovek, ljubav ne poznaće.

**Fadul** A da probamo s uživanjem.

**Asolutna** Uživanje obezbeđujem sama sebi. Moji prsti su vešti i snažni. Moji prsti me najbolje poznaju.

**Fadul** Onda ne znam s čime bismo još mogli da probamo.

**Apsolutna** Pa sam si rekao. S glađu. S čežnjom. S ljubavlju životinja.

*Ćutanje.* **Fadul** suviše sumnja da bi poljubio **Apsolutnu**.

**Fadul** **Apsolutna!**

**Apsolutna** Molim.

**Fadul** **Apsolutno** ništa. Samo izgovaram tvoje ime. Da bih se navikao na nešto. Prvi put u životu hoću da se naviknem na nešto. (*Ćutanje.*) A to je odmah čisto savršenstvo.

**Apsolutna** **Fadule.**

**Fadul** Molim.

**Apsolutna** Ništa. Samo izgovaram tvoje ime.

**Fadul** (*raduje se*) Nemoj da se ljutiš, ali tvoji roditelji, kako su ti dali ime – kakvi su oni ljudi, alkoholičari.

*Ćutanje.*

**Apsolutna** Moji roditelji su slepi, oboje. Hteli su da me stvore po uzoru na sebe i, kad su me začeli, dali su moje gene na analizu da bi bili sigurni da će na svet doći slepa kao što su i oni; hteli su da budemo isti, oni, roditelji, i ja, njihovo dete; oni misle da žive u savršenom svetu i da ja zato treba da pripadam njihovom svetu i da budem savršena.

**Fadul** A šta ti misliš?

**Apsolutna** Ja mislim da oni imaju pravo, njihov svet je savršen, a ja sam jedno savršeno, željeno dete. Usrećila sam ih.

**Fadul** Zar ne želiš da možeš da vidiš?

**Apsolutna** To želim više od svega na svetu.

*Cutanje.*

Fadul Ja ču da vidim za tebe.

Apsolutna Tvoje plavo biće drugačije od mog, tvoje nebo biće drugačije od mog. Ne znam kakva je pustinja, kakav je kamen, kakav je grad izvan mojih očiju, oni su noć i crnilo kad sanjam, a noć i šarenilo kad me nosi želja.

Fadul Daču ti svoju kožu koja je crna, i svoju kosu koja je crna, i svoje ruke koje su crne, svoje misli koje su crne, svoje seme koje je crno i svoje oči koje su crne, i onda ćemo biti isti, ali i dalje različiti, i tu razliku možemo da nazovemo ljubav.

Apsolutna Važi.

## 11.

*Skok*

Nisam ga pre poznavao. Sreo sam ga na žurki, tad prvi put. Te večeri kad se sve i desilo. Nije bio, ono, na prvi pogled moj tip. Bio je, pa sad, preterano bi bilo reći nasrtljiv, nego pre suviše otvoren, nekako suviše otvoren. *Pauza.* Pitao me da li verujem u boga, nismo još bili mnogo popili, a ja kažem neko mora prvo da mi dokaže da ga ima, on me onako pogleda, i da li život za mene ima smisla. *Cutanje.* Bilo mu je tu negde dvadesetak, dva'est-jedna-dve, otprilike, taman je počeo da studira, poljski i ekonomiju. Zgodan, plav, tako. Tip, pa recimo, najboljeg druge. *Cutanje.* Pokušao sam ja da odgovorim na to njegovo, jesam stvarno, malo me je bilo piće uhvatilo pa sam bio, onako, ponesen, i onda smo pušili travicu, ja mu pričao kako sam bio na Filipinima na praksi, godinu dana, i to kako sam nekom tipu tamo morao da amputiram trule palčeve, prosjaku nekom, jedva se dovukao u ambulantu, imao tip sreće bogami,

tamo je čekaonica svakog dana bila krcata, žene s nekim izošljarenim abortusima, curi krv niz butine, deci izbodenii stomaci, babe – svi zubi zagnojeni, kurve plave uzduž i popreko, oči im se cakle, bebe pacovi izujedali po licu, slepcii skroz upišanoj odeći, majke nose mrtvu decu u stomaku a ona neće napolje, one pijane, zaudara donji trbuhi, seci ih bez narkoze, ništa one. Da, pa eto, to sam pričao, i da je posao bio fan, i da sam sad na jednoj nemačkoj klinici. Koja je na-ravno mnogo više rutina.

*Pauza.*

Da li život za mene ima smisla. I ne pušta. A ja pijan skroz. Nisam se baš ubio razmišljajući. Kažem mu, nema, nema, za mene život nema nikakvog smisla, ni moj sopstveni, ni život svih ostalih. On pita, pa čemu onda sve. Ja kažem, okej, otkrio sam u nekom trenutku neki svoj talent, neko svoje interesovanje, volim da seckam ljude i da gvirkam šta ima unutra, volim da ih ušivam, gledam tako taj jebeni savršeni organizam, kako jebeno savršeno funkcioniše, najčešće funkcioniše, a kad ne funkcioniše, ja imitiram jebenu perfekciju i pokušavam da premostim. Greške da premostim. Ne zato što to ima nekog smisla, nego zato što ja to tolko dobro radim.

A znam da sam pomislio, ovaj sigurno nije od onih što odustaju; ovaj traži i nalazi, i što nade, to ne ispušta i daje mu neki smisao. Takav je. Čak sam mu i zavideo. Stvarno sam mu zavideo. Posle više nismo mnogo pričali. Otišli smo kod mene. Hteo sam pod tuš a pre toga odem još jednom u kuhinju, bio sam zaboravio da mu nalijem piće, da, zaboravio sam da mu nalijem piće, i znači, ulazim u kuhinju, go, a on zviz pored mene, ništa ne govori, ne gleda me, zviz pored mene, zviz u sledeću sobu, ja za njim, to je išlo tolko brzo, ništa meni nije bilo jasno, vidim samo otvoren prozor, otvoren prozor – ma kakvi da gledam dole, ni slučajno, ma ni slučajno, usput mora da sam mu pričao, sunce, svetlost, pogled, to kako živim na trinaestom spratu.

# 12.

Ela II

*Helmut, Elin muž, sa zlatarskom lupom na oku, zadubljen u pravljenje nečeg vrlo sitnog što mu je medu prstima. Na TV-ekranu, PREDSEDNIKOV govor. Ela gleda, isključila je ton.*

Ela Kolike sam samo članke napisala predsedniku, eseje, čak i pisma čitalaca njegovim novinama i njegovom TV kanalu. U odgovor na njegove govore. A nisam poslala ni jedan jedini. Ni jedan jedini tekst nisam poslala. Moja teorija, teorija o fundamentalnom parcijalnom, kaže da struktura društvenih sistema, njihove promene, njihov razvoj i značenje koje sve to ima za pojedinca ne mogu da se shvate drugačije do raščlanjavanjem na mikroisečke i kartografsanjem mikroisečaka. Ono fundamentalno jeste ono što nam je pred očima. Petrijevo staklence\* dovodi do revolucije, a ne obrnuto. Ono što možemo da saznamo uvek je mala jedinica koja nam je najbliža. Od te tačke idem dalje, sasvim polako povezujem najmanje elemente i od njih pletem veliku sveobuhvatnu mrežu. Sizifovu mrežu. Mreža nikada neće biti gotova, neprestano se otvaraju novi nepredviđeni otvori, neprestano se menjaju čvorovi koji stvaraju i održavaju strukturu,

ono jednom spoznato i definisano možda je već sutradan potpuno iščezlo, a na njegovom mestu zjapi raspuklina, ali baš to i jeste tako ludo zgodno u svemu tome.

Pauza.

Neću nikakvu perspektivu s vrha, neću nikakvu filozofiju sagledavanja, neću nikakavo bešavno objašnjenje sveukupne povezanosti, mrzim sisteme, potpuno ću se posvetiti fragmentu, pukotini, nesavršenstvu, prelomu, ostatku, neshvaćenome, talogu, raspadajućoj tvari, pojedinačnom najmanjem – skoroničemu. To je izazov. To je život. To je životni izazov. Nepouzdanost sveta.

Ćutanje. Helmut spaja deliće.

Bojim se da je to pogrešnorazumljivo. Možda je čak i protivrečno. I negde uvek preti da izroni neki novi sistem. Da, protivrečim sebi.

Ćutanje.

Baš je to tako ludo zgodno u svemu tome.

Ćutanje.

U svakom slučaju, nikada neću biti kao ti.

*Hoće da ga udari u potiljak, ali se uzdržava.*

Ti kindur-kovaču.

*Ćutanje.*

Prozor, stolica, zid, ručica,  
to je sve što umem da kažem.  
Ljubav, smrt, smisao,  
to već ne umem da kažem.  
Umem to da izgovorim.  
Ali šta znači „smisao“?  
Šta znači „stolica“?

*Pauza.*

Predsednik je vidno u prednosti.  
Kaže „stolica“,  
negde izbjije štrajk.  
Kaže „prozor“,  
neki sindikalac se ubije.  
Kaže „zid“,  
i 150.000 radnika ne dobije otkaz.  
Uvek se nešto desi  
neposredno posle predsednikovih reči  
sledi neposredna reakcija.  
Iako ga niko ne razume.  
Predsednik nešto kaže  
i niko živ ga ne razume;  
Predsednik nešto kaže  
i niko živ ne zna  
šta on misli s tim svojim rečima.  
Ili šta te njegove reči misle s njim.  
Ali, nešto se dogada.  
Smesta.  
To je fenomen.  
Pri tom predsednik  
ni sam ne razume  
to što kaže.  
To je fenomen.  
Predsednik ne razume samog sebe,  
pa kako onda da ga mi razumemo.  
Žao mi ga je,

ali mu zavidim.

Maloletnost po vlastitom izboru  
u ovoj zemlji.

Analfabeta na mestu predsednika,  
Fudbaler, glumac, pevač šlagera,  
to tako može doveča.

Jeftino je polemisati protiv toga,  
opasno je smeđati se tome.  
Glupaci smatraju da su glupi,  
i pametni smatraju da su glupi,  
a u sredini buja grandomanija.

*Pauza.*

Ovu zemlju đavo nosi,  
ah da,  
a svet ovaj kuga kosi,  
ah da,  
ali ja sam uprkos tome,  
ah da,  
ja sam sad opet  
sasvim optimistična.  
Govorim to sebi svakog dana.  
Jednom će od toga možda biti neke koristi.  
Zar ne, Helmut?

Možda će jednog dana negde pući  
ako dovoljno dugo budemo ovako pritisnuli.

*Udara ga u potiljak.*

Moj muž kuje zlato.  
Sreću kuje.  
Lepa REČ.  
Lep poziv.  
Kindur-kovač.  
Poziv sasvim oslobođen smisla.  
I možda jedini bitan:  
Ulepšati svet.

*Pauza.*

U-kras-i-ti.  
Ne moramo da razumemo svet,

ne rastavljamo ga na sastavne delove,  
ne moramo čak ni da promenimo njegovu  
formu,  
samo mu nešto dodajemo,  
malu dopunu,  
spasonosnu omčicu  
koja sve čini prijatnijim.  
Kako je to krasan savet.  
Nek vam život bude prijatan.  
Nek vam život bude LEPŠI.

*Ćutanje.*

Pošteno rečeno, prezirem svog muža.  
Ne znam šta on misli.  
Da li išta misli,  
ili su njegove ruke samo prethodnica njegovog  
instinkta  
kad tako oblikuju svoj materijal,  
tako ga upotrebljavaju, tako smekšavaju  
da postaje naočit,  
pa kad ga pogledamo, pomislimo  
oh,  
kako je to lepo, odavno nisam videla nešto  
slično.  
Sad svako može da se pita  
zašto sam se udala za svog muža  
kad s njim ne razgovaram,  
ne razgovaram,  
ne pričam,  
ne mogu da pričam.

*Udara ga u potiljak.*

Zato što su njegove ruke bile prethodnica  
njegovog instinkta,  
šetale po meni, naviše, naniže, i tako redom,  
zato što su me tražile,  
tražile moju put,  
zato što su me tako upotrebljavale, tako  
smekšavale  
da sam postajala naočitija  
tako da ste, videvši, me pomislili  
oh,

zaljubljena je,  
ili čak  
oh,  
voljena je,  
voljena, voljena, voljena,  
ili čak,  
oh,  
voljena, voleća, voleća, voljena  
oh oh oh.  
To je bilo nekad.  
Davno je to bilo.

*Udari ga u zatiljak.*

I ne može da se vrati.

*Udari ga u zatiljak.*

Jednom izgubljeno osećanje  
ne može više nikada i nigde  
ponovo da se nađe,  
ma gde da tražiš,  
ma kud da kreneš.

*Ćutanje.*

Ja umem da kažem stolica.  
Ja umem da kažem ruka,  
cipela, stopalo,  
šolja,  
Knjiga,  
Amrel.

*Ćutanje.***13.***Gospoda Haberzat neće da se popravlja*

*Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom. Elizio, s Apsolutnim amrelom i buketom cveća, hoda gore dole, okreće amrel naglavce, stavљa ga na vodu, meće cveće u njega, gleda kako ga voda nosi. Gospoda Haberzat ga posmatra.*

Gospoda Haberzat Kaže mi istražni sudija: sad morate da se popravite. A ja pitam šta to znači. Ostavite, kaže, nepoznate ljude na miru i ostavite nepoznati bol na miru. Nadite neki lep hobi. Živite sopstveni život. (Pauza.) Šta je taj moj sopstveni život. Zar tu ne spadaju i nepoznati ljudi? Na to on nije imao odgovor.

Ćutanje.

Sve bi moglo da bude tako jednostavno. Evo, vidim ga blizu lučkog šetališta. Samo je evo ovoliko daleko od mene. Za dve dužine ruke. (Pauza.) Mogla bih, recimo, da kažem, *Vi sigurno niste odavde* – (Pauza.) Ne, tako glupom reče-nicom bih sve pokvarila; no, dobro, a on kaže, *U pravu ste, ja sam s juga* – a ja kažem, *s juga, to mi se dopada, to zvuči tako...*

Pogledamo se. A ja onda, kao sasvim slučajno, kažem, *sigurno ste tamo ostavili veliku porodicu...*

On gleda prema moru, kaže, *ne, nemam porodicu, cela moja porodica je mrtva...*

I ja gledam prema moru, kažem.

Mogla bih sve da mu kažem, jednom čoveku koji je do malopre bio stranac. Sanjam o tome.

Pauza.

Život bi mogao da bude tako jednostavan, tako jednostavan.

Pauza.

Neću da se popravljam.

Ćutanje.

Gospoda Haberzat Vi niste odavde?

Elizio gleda *ljutito*, ne odgovara.

Gospoda Haberzat A odakle ste?

Elizio gleda na drugu stranu, onda napravi neodređen pokret u smeru horizonta. Ćutanje.

Gospoda Haberzat Aha. (Pauza.) Ovo je sad nešto sasvim drugo.

Ćutanje.

Gospoda Haberzat Najdalje gde sam ja bila – *pokazuje* – bio je Helgoland. (Pauza.) To je jedna jedina kuća. A oko nje stena. Vrlo mala stena. Oko nje voda. (Pauza.) Nemate tamо bog zna šta da radite.

Ćutanje.

Gospoda Haberzat Osim da šetate oko kuće. Duž te stene.

Elizio Helgoland. Legoland. Kocka-kocka-kockica. (Još uvek *ljutito*.) Da li na Helgolandu ima mnogo samoubica.

Gospoda Haberzat Pa, neema. Ne verujem. (Pauza.) Ovde skaču, s mrvičkog solitera. Ili odvrnu gas. Ili idu u vodu. (Pauza.) Drugačije ponekad ne ide.

Elizio Ide.

Gospoda Haberzat *nasmeje se*.

Elizio Ide, ide.

Gospoda Haberzat *nasmeje se*.

Elizio Uvek ide i drugačije.

Gospoda Haberzat (*smeje se*.) Onda ste vi srećan čovek. Srećan čovek s juga.

Elizio Mnogo vi znate. Mnogo vi znate. Mnogo vi znate o jugu. Stanovnici Legolanda. S vašim legosnovima o helgolandskim kućama i o moru. Mnogo vi znate. Mnogo vi znate o smrti.

Gospoda Haberzat *nervozno se smeje*.

Cutanje.

**Elizio** Što se smejetе? Što se smejete? Što mi se podsmevate. Pobegao sam, da, s juga, da, da, s juga, svi smo mi s juga, gde je vrelo i gde ljudi umiru kao muve, ne moraju da se samoubijaju. Na jugu se oni vama smeju, na jugu se mi vama smejemo, smejemo vam se, i ja, ja uopšte ne razumem sve ovo ovde.

**Gospođa Haberzat** Ne može da se pomeri s mesta. Cuti, bespomoćno.

**Gospođa Haberzat** O smrti zaista ne znam mnogo.

*Ćutanje. Ona drhti.*

**Gospođa Haberzat** Odavno sam ja grob, grob na dve noge. Jednom sam bila trudna, nosila sam dečkića. Već sam mu i ime bila smislila. Trebalо je – trebalo je da se zove ... (*Pokreće usne. Pauza.*) Ali on je umro, umro je unutra, u mom telu. Kratko vreme pre svog rođenja. Morala sam da ga mrtvog donesem na svet, moje telо bilo je njegov kovčeg. Davno je to bilo.

*Ćutanje.*

**Elizio** Pre deset dana jedna žena je ušla u vodu i utopila se, eno tamo. (*Pokazuje.*) Video sam je, htio sam da je spasem, ali moj prijatelj se uplašio. Obojica smo se uplašili. Bili smo kukavice i ostali smo na kopnu. (*Pauza.*) Imam njenu sliku iz novina. Svake noći ona dolazi iz vode. Moja stopala su topla, njen telо i njena kosa su plavi.

*Ćutanje.*

**Gospođa Haberzat** Kažem sebi, ko zna zašto je to bilo dobro. Možda bi on uradio strašne stvari, možda bi postao lopov, ili čak ubica – a ja, ja bih bila majka jednog zločinca, čitavog svog života. Čitavog života morala bih da idem unaokolo i da molim za izvinjenje, u njegovo ime. (*Pauza.*) I uprkos tome, uprkos tome bi me mrzeo. Zar ne. Svet bi me mrzeo.

\* Ummahat – reči molitve (prim. prev.)

**Elizio** Fadul, moj prijatelj, zaljubio se u jednu devojku s duboko crnim očima. Njene oči su crne jer su njeni crnooki roditelji mislili da su oni bog.

*Cutanje.*

**Gospođa Haberzat** Svi bismo mi voleli da smo nevini.

**Elizio** A onda je Fadul našao dvesta hiljada evra u nekoj kesi i sredio je da operišu devojčine crne oči; operacija je sutra u bolnici, pa sad i on veruje da je svemoguć. Najednom je oko mene sve više bogova. Čak i moj prijatelj je bog. Samo ja, samo ja sam potpuno normalan. I ništa tu ne mogu.

*Počinje da plače.*

**Gospođa Haberzat** (*plašljivo mu prilazi Izvinite,*) nisam se još ni predstavila. Moje ime je Haberzat. (*Pauza.*) Klara Haberzat. *Ćutanje.* I niko mi nikad nije rekao majko. I niko mi ne zna ime, niti ga iko skraćuje u neki nežan nadimak. (*Pauza.*) Eto, to je sve što znam o smrti.

**Elizio** Ummm

Umm

Ummahat \*

*More izbacuje amrel i cveće na obalu.*

## 14.

*I svi*

Dreždim tu skoro ceo sat. Ja sat i po. Evo sad su doveli murijinog psihologa, zatvorili su prilaz. Morao je da izabere baš nadvožnjak iznad autoputa. Baš nadvožnjak, i baš usred špica. Usred najgore gužve. Da l moš to da pojmiš, ne stvarno. Izgleda da je neka ženska. Ma jok, muška-

rac. Nenormalno kasnim, nema šanse, sad mogu slobodno i kući da se vratim, reči će mi šef da izmišljam. Šta ti je uvrnuta ženska, načisto uvrnuta, kako li se samo uzverala tamo gore. Ma to je muškarac. Ne da ni da joj čika doktor pride, drži ga na pet-šest metara. E baš neka je. Ma to je bre muškarac. Koji je ovo krljanac, čoveče, ima ih najmanje, ako uzmeš da dolaze iz tri pravca, gledaj bre, to su kilometri, nek u svakom autu sedi samo po jedan, to ti je brat bratu devet-deset hiljada ljudi, i svima će ceo dan da ode u pizdu materinu zbog jedne bolesne lujke. Nema šanse da stignem. Zaboravi. Ma potpuno zaboravi. A ja još razmišljam da krenem danas lokalnim, kunem li se, pa reko' namestiće mi se neka rampa, ima debelo da zakasnim, a gle sad ovo. Samo da hoće konačno da skoči. Ma je l ti ja kažem da je muškarac. 'Ajde skoči. Ma na pamet mu ne pada. Da se kladimo da neće. Važi, evo, kladim se u stotku. Ako hoćeš da skočiš, skači više. Neće niko zaplakati. Dupe jedno asocijalno. Nije mogla da ode u neku šumu, da nade neko usamljeno drvo s jakom granom, pa da joj ono reši problem. Ne, ona hoće da je svi vide. Ona hoće da je muriđin čika doktor ubere s mosta svojim prstićima u somotskim rukavicama. Ma ona bi verovatno 'tela nešto sasvim drugo. Gledaj je kakva je suva ko barut, njoj treba nešto žešće ako hoće malo mazi mazi. Ona je on, je l' možete vi to da utuvite, on. Mora svima da pokaže kol'ko voli da umre. Egzibicionista suicidalni. To ga pali. Smaknite ga bre. Pa smaknite ga prosto s tog usranog mosta. On bi hteo da mu dode helikopter da ga pokupi. Ucenjuje nas svojom smrću, govnar jedan. Za nas bi bolje bilo da se bacaju pod voz, pa kasniš jedan sat dok speru sav drek sa šina, i teraš dalje. Ovo je jako jako bedna varijanta. Njemu uopšte nije do umiranja. Vidi mu se to, vidi se. Uopšte mu nije do umiranja. Ako bude još čekao, idem tamo da mu svojeručno slupam tintaru. Pa će da dobije šta je hteo. Ovo može ovako još satima. Satima.

Skači više, 'ajde, idemo svi, jedan dva – skači-ska-či-ska-či.

## 15.

*Svetlost*

*Apsolutnina garderoba u „Plavoj planeti“. Apsolutna sedi pred ogledalom, s druge strane ogledala je Elizio.*

**Apsolutna** I tako, Fadul kaže, daću ti pare za operaciju.

Novac iz kese. Iz božije kese. Bog je poslao novac da bi ti progledala. Ja kažem, možda bog nije poslao novac s nekom namerom, nego ga je izgubio bez namere, i sad bi voleo da ga opet nađe. Traži ga. Možda je kesa namenjena nekom sasvim drugom, otkud ti znaš. Možda će bez te kese taj neko drugi biti jako nesrećan. Fadul kaže da je tako, bog bi nam se javio. Ovo je znak, znak sa božije bus stanice.

**Elizio** Želeo sam da slike prestanu. Da prestanu oblici, figure, životinje, i ljudi i boje. Da prestanu potoci, jezera, more, led, glečeri, bare posle kiše. Zato što sam sedeо u celiji; u beskrajnoj noći mog kontinenta, u mraku celije, u crnilu neprozirnom kao crnilo. (Pauza.) Kad napolju svane dan, moraš da podigneš glavu, da je istegneš uviš, tamo gde tanak pleh, ali nedosežno visoko, buše bele tačke sunca. (Pauza.) Svetlost šalje strele u tvoje oči, i one pojačavaju bol tmine.

**Apsolutna** Nisam dugo razmišljala. Ja ne verujem da bog postoji, ne verujem u znake, ne verujem u sudbinu. Verujem u nauku. I u čovekovu snagu volje. Više od toga ne postoji. Ljudi su mi uzeli oči, ljudi mogu da mi ih opet vrate. Eto, u to verujem.

**Elizio** Postepeno sam počeo da osećam zidove koji drže crnilo na okupu. Zemlja mi je davala mir kad bih se pružio po njoj i zatvarao oči da od noći iznudim jedan noćni sekund, nemoćan. I zid mi je davao oslonac kad bih se šćućurio uz njega, lakom, sasvim lakom kretnjom, možda podražavajući krilo neke ptice u letu. Vrelina je s tihim zujanjem polako prodirala u crnilo. (Pauza.) A ja sam počeo da grebem po jednoj cigli od ilovače.

Apsolutna A nebo, zvezdano nebo nada mnom, koje nikada nisam videla, nema ništa s tim. (Pauza.) I uzela sam novac, hvala Fadule, ja nemam skrupula. I pozvala sam Elizija i Fadula u „Plavu planetu”, da bih igrala za njih.

Poslednji put.

**Elizio** Pokušao sam da iskopam nekoliko rupa, svojim rukama, jednom rukom, prstima, jednim prstom, noktima, jednim noktom jednog prsta, jednim noktom jednim noktom jednim noktom u zidu od ilovače, zidu što je od vlage postao kao metal, grebao sam strugao grebao noktom jednog prsta, dok nisam izbušio izlaz u svetlost, dok iz zida nisam izbušio sunčev zrak, izgrebao ga, istrugao, pa on raste u bleštav prst, prst od svetlosti raste sad iz zida moje tamnice, i sija kad zatvorim oči, njegova slika podrhtava, podrhtava udarajući u moje kapke.

*Dugo čutanje.*

Hoću da slike prestanu. Da prestanu oblici, figure, životinje, i ljudi i boje. Hoću da prestanu ogledala. *Ad inf.*

## 16.

*Spoznaja*

*Kod Franca i Ruže. Gospodi Šećerni u međuvremenu je amputirana leva noga do iznad kolena. Ona sedi u invalidskim kolicima utonula u popodnevni san. Gospoda Haberzat i Elizio; Elizio ima uza se amrel, koji će zaboraviti u jednom čošku.*

Posetili su već četiri pogrebnika i izložili svoj slučaj, ali bez rezultata. Sada hoće da pokušaju i peti, poslednji put, pa tako Elizio i gospoda Haberzat jednog poznog popodneva stoje u maloj sobici i Elizio s izvesnim naporom izvlači iz unutrašnjeg grudnog džepa svoje jedine jakne fotografiju, u međuvremenu već pohabanu,

koju je čuvao između dva kartončića isečena po njenoj meri, i kaže: *Da li poznajete ovu ženu?* Franc spremno i udubljeno proučava fotografiju, vrti glavom i vraća fotografiju Eliziju, a onda jednim pokretom ruke traži da je iznova vidi, približava je licu, pa je udaljava na dužinu ruke i najzad klimne. Besprekorno čistim kažiprstom pažljivo pokazuje na fotografiju ne dodirujući je i kaže: *Onog dana kad sam ja počeo kod Bergera, ona je ležala u mrtvačnici. Leš utopljenice, stigao s patologije. Kažu da se udavila u blizini luke, tamo gde je obala ravna i puna kamenja.* Elizio čuti jedan trenutak i kaže: *Video sam je, video sam kako ulazi u vodu.* Dva čoveka se pogledaju. Gospoda Haberzat mora sad da objasni zašto je i ona došla, ali usta su joj suva. Elizio kaže: *Ova gospoda bi htela da je usvojam kao majku, ali to je druga priča.* Gospoda Haberzat ne želi da zbog nje bilo kome bude neprijatno: *On misli, ako pronade ko je bila ta žena, i ako sazna razlog njene smrti, i ako je to bila njena volja, da će noću moći ponovo da nađe san, iako će njegova krivica ostati.* *On je naime nije spasao.* Franc to razume, rado bi pomogao, zna istoriju svih svojih mrtvaca, otkrio bi i istoriju ove žene ne bi li olakšao život nekom drugom, međutim: *Sećam se te žene zbog njene crvene kose, ali nisam je ja spremio.* *Samo sam je video kako leži tamo, naga, na stolu, pripremljena za uljenje i doterivanje, mada njoj to nije bilo potrebno, jer iako je izvučena iz vode i telo joj je bilo teško, ipak je i dalje bila lepa žena s nežnom plavičastom kožom i zatvorenim kapcima, a grudi i stopala su se izvrtali upolje. Niko se nije javio, ni rođaci, ni prijatelji. A ja, ja je nisam nijednom dodirnuo. Sad kad znam nešto o njoj, kad znam da postoji dvoje ljudi koji je traže, to mi je žao.* Oni ne mogu da vide tugu na Eliziovom licu, jer je Elizio suviše tvrdoglav upletén u taj slučaj. On kaže: *Da li bar znate njeno ime.* I Franc mora ponovo da zavrти glavom. Gospoda Haberzat ne može više da izdrži težinu činjenica i bupne na krevet, iz grla joj se otima kratak uzdah. Franc kaže: *Ona*

*je bezimena i pokopana je u grobu za siromašne, za koji plača grad. Sad znate sve što ja znam.* Elizio nemo gleda u fotografiju i misli na mrak koji pada i na dolazeću noć, i na to da danas nema ništa manje pitanja nego juče. gospoda Šećerni budи se iz svog poznopopodnevnog dremeža i uplaši se: *Otkad imamo posetu. Da mi nije pljuvačka curila iz usta. Tu ja ništa ne mogu, to je dijabetes.* Gospoda Haberzat joj prilazi i smirujućim pokretom uzima je za ruku, gospoda Šećerni je zbumjena: *Da li počnjem da fantaziram, ko su ovi ljudi. Nisam valjda imala moždani udar, ne mogu da ih se setim.* Franc kaže: *Moj šef ih je poslao, traže obaveštenje o jednoj umrloj.* Gospoda Šećerni: *Ah tako, da, moj zet ih sve donosi kući.* (Pokazuje na urne.) *Poslužite se, molim vas.* I da gosti ne bi stekli rđav utisak, ona dodaje: *Znate, uvek sam bila komunistkinja, ali sada imam dijabetes i samo još jednu nogu, a ovaj momak neće da napravi dete mojoj kćeri. Da nemate slučajno neko slobodno mestašće u vašoj životnoj zajednici?* Gospoda Haberzat odlučuje se na radikalni korak: *Ja uopšte nemam dece, nažalost, a ni on me neće, hoćete li da vas malo provozam.* Gura invalidska kolica gospode Šećerni napolje na svež vazduh. Gospoda Šećerni više: *Molim vas, prokontrolišite mi i šećer, svaki čas mogu da padnem u komu.* U sobu ulazi Ruža, njeno lice je uplašeni znak pitanja. Elizio misli da je nešto pobrkao, zbumjen je, ko se sad šali s njime, načini pokret kao da hoće da pobegne, nije u stanju ništa da kaže, može samo i dalje da zuri u Ružu, mada zna da je to s one strane svake pristojnosti. Franc, da bi prekinuo čudnovato čutanje i Ruži dao odgovor na nepostavljena pitanja, kaže: *Ovaj gospodin traži jednu ženu.* Daje znak Eliziju da pokaže fotografiju. Ruža je uzima i posmatra. Ruža: *Ali, to sam ja!* Eliziove usne naprave komičan šum, neko *tss ili kssh*, dok mu se ramena podižu, a glava hoće da klimne. Ali Franc ostaje opušten: *Ne, ova se ubila, prvog dana kad sam došao kod Berga ležala je u mrtvačnici, nema načina da je ti poznaješ.* A

ipak, Ruža izgleda kao da je mrtva, a mrtva žena mogla bi da izgleda kao Ruža; Ruža se hvata za grlo, Ruža isprobava da li još može da govori, Ruža može da govori, Ruža kaže: *Ubijena.* Ona to kaže kao da neko to tek mora da dokaže, kao da to još uopšte nije sigurno, ali Franc pouzdano zna: *Da, ušla je u vodu, u blizini luke.* Kod kuće Franc nerado govori o tim stvarima, on bi htio da mrtvi pripadaju samo njemu, a Elizio ne kaže više ništa. Sav se pretvorio u lupanje srca. I Ruža mora još jednom da konstatuje: *Ali ona izgleda kao ja!* Skreće pogled sa Franca koji joj ne uzvraća pogled, na Eliziju, kojeg ne poznaje i do sada ga nikada nije videla, i ne zna na koji je način došao do njene fotografije: *Ali, to sam ja!* Pruža mu fotografiju, pitanje, prekor, optužbu, krivicu, presudu; presudu na koju je Elizio sve vreme čekao i kojoj se možda čak i nadao, i Elizio uzima fotografiju i kaže: *Da, to ste vi.*

## 17.

*Ela III*

*Helmut, Elin muž, sa zlatarskom lupom na oku, zadržan u pravljenje nečeg vrlo sitnog što mu je medu prstima. Na TV-ekranu, PREDSEĐNIKOV govor. Ela gleda, isključila je ton.*

*Ela* On proizvodi nakit.

Iz dana u dan. Na kilograme.

Prstenje.

Već godinama pravi samo prstenje.

Kome treba sve to prstenje, ti beznadežni krugovi bez kraja i početka, a pre svega bez izlaza.

Ne znam.

Ništa drugo, samo to.

Prstenje.

Od jevitinog nikla, od mesinga, bakra, plastike,

platine,  
srebra, zlata, s kamenom i bez kamena,  
ukrašene, okolo naokolo višestruko  
upletene ili obične metalne obruče  
bez ičega,  
i tako dalje.  
Ponekad ih kači jedan za drugi  
kao karike lanca,  
kao da se nada  
nekoj čaroliji koja će jednog lepog dana  
razvezati, jednog lepog dana,  
ta dva zatvorenika, jednog lepog dana,  
ali, dragi moj, jednog lepog dana  
moraćemo mi sami to da uradimo  
jer nevernike kao što smo mi neće spasti nikakvo  
iskupitelno abrakadabra.

*Hoće da ga udari u zatiljak, ali se uzdržava; umesto  
toga  
nežan gest.*

Ti ne želiš da mi nanosiš bol.  
A ipak to činiš.  
Sama činjenica  
da postojiš,  
ti ukrasni predmetu,  
skoro me ubija.

*Cutanje.*

Moja knjiga o „Nepouzdanosti sveta”, citiram:  
„Mi nastojimo da za zbivanja oko sebe, za naš život, za zbivanja u svetu nademo ex post neko objašnjenje, u nadi da bismo, ako ubuduće primenimo ista zakonito delatna pravila, mogli da utičemo na budućnost. Ali ta kauzalna povezanost uspostavlja se zapravo tek aposteriori i niko, ni mi, ni bog, ni sama priroda, ne znamo šta će u budućnosti biti sa svima nama. Mogli bismo s istim uspehom bacati i kocku.”

*Pauza.*

Ništa on ne razume,  
ovaj naš predsednik.

Nema subbine  
osim one koju sami određujemo.  
Ali pošto ne možemo da znamo  
kako smo je odredili,  
slepi smo  
za sebe same.  
Zar ne, Helmute?  
*Nežan gest.*  
Naknadno, naravno,  
volimo sve da objasnimo  
svojom slobodnom voljom,  
da se ne bismo osećali kao životinje,  
Zar ne, Helmute?  
*Udara ga u zatiljak.*  
Veliki koraci i mali koraci.  
Ti, ručni radniče,  
s tvojim svakodnevnim praktičnim shvatanjima  
o uzroku i posledici.  
Ako se metal suviše zagreje,  
beži ti.  
Da li sam ti danas već rekla  
koliko te mrzim.

*Hoće da ga udari u zatiljak, ali se uzdržava; umesto  
toga  
nežan gest.*

Zadovoljan.  
Ja nikada nisam zadovoljna.  
To bi bilo u suprotnosti s mojim radnim etosom.  
Zadovoljstvo bi čak opovrglo moju egzistenciju,  
ili bi joj u najmanju ruku oduzelo svaki osnov,  
a pošto ja postojim samo u onoj meri u kojoj  
radim –  
šta govorim šta govorim  
šta mislim,  
ja radim dakle ja sam ja.

*Cutanje.*

Ništa još nije izgubljeno.  
Počeću opet ispočetka,  
još jednom,  
još jednom ču početi ispočetka,

od

A.

Još jednom mrdnuti svoje alavo dupe,  
što je moguće više sexy,  
podrazumeva se.

A

kao

A

kao atraktivna

*Ćutanje.*

Atraktivna

dakle ne znam

u vezi s atraktivnošću mašta mi staje  
u mojim godinama  
atraktivnost se muti-  
prospi pa smuti.

*Pauza.*

Ah, agonija se muti, ah tako,  
ah Agon, ah mutljag kuraži,  
ah Helmut,  
ah mut-ni,  
mut-ni.

O mutikaša!

O, mutni mužu nemam jasne kuraži  
bez draži, bez draži

*Pauza.*

Tja da  
ko kaže B kazaće A.  
Ah, Helmut,  
tvoja atrakcija  
je moja agonija  
s mutnom setom  
ne vidim ni jarostivost ni milostivost

*Ćutanje.*

Beznadežno je  
sve to od A do Š.

*Ćutanje. Udara Helmuta u potiljak sve dok ne padne na sto, krvav, mrtav.*

## 18.

*Nepouzdanost sveta*

*Apsolutna, Fadul, Elizio, gospoda Haberzat i gospoda Šećerni. Neko vreme posle Apsolutnine operacije. U sredini između njih leži novac.*

**Fadul** I.

**Gospoda Haberzat** 1

**Elizio** 1

**Gospoda Šećerni** Ostavite je na miru.

**Apsolutna Ništa.** Apsolutno ništa. Ha Ha.

**Gospoda Šećerni** Ostavite je više na miru.

**Apsolutna** Vidim.

**Fadul** Da.

**Gospoda Haberzat** Da.

**Elizio** Da,

**Apsolutna** Vidim zvuke. Čujem ono što bi trebalo da  
vidim. Strašno boli.

**Fadul** Treba vremena. Ne može to smesta. Moraš da  
radiš svoje vežbe.

*Ćutanje.*

**Fadul** Čak je nešto i ostalo.

**Elizio** Novac gospoda boga.

**Gospoda Šećerni** Još neko bez operacije

**Fadul** Još neko bez ispunjene želje.

**Elizio** Da, kako da se mi legalizujemo? Kako da mrtvi ožive.

**Fadul** Prestani više. Prestani više da gnjaviš. Idi kući.

**Elizio** Kuda kući? U mrtvački soliter! I šta onda? Da skočim s krova?

**Gospođa Haberzat** Ogroman žohar sedi na njegovom srcu i oplakuje svet.

**Elizio** Zašto sam ogorčen? Zašto? *Maše ispred Apsolutinog lica, a ona ništa ne primećuje.*

1.

**Fadul 1**

**Gospođa Haberzat 1.**

**Apsolutna** Šta je sad?

**Gospođa Šećerni** Još ništa.

**Elizio** Sad znate. Besmisleno maltretiranje. Potpuno uzaludno naprezanje nade. Nada koja se naprezala sasvim uzalud.

**Fadul** Ne može to smesta. Oči prvo moraju da se naviknu.

**Gospođa Haberzat** Mozak mora da se navikne.

**Gospođa Šećerni** Čitav čovek mora da se navikne. I ja ponekad ustanem na dve noge, pa se odjednom naherim i tek se onda setim.

**Apsolutna** (*Fadulu*) Muka mi je. Vrti mi se. U glavi mi raste mravinjak. Teturam se kao na brodu, vidim zamukljene krugove i jasne mrlje i ponekad nešto što bi moglo da bude boja, ali ona nema obrisa. I ne mogu da raspoznam ni tebe, ni Eliziju.

**Fadul** Mogu da ti kažem zašto. Mogu sasvim precizno da ti kažem zašto.

**Gospođa Šećerni** Nekada sam bila blagoslovena najbitnijim očima ptice grabljivice, oštrim kao brijač, jasnim kao planinski potok i blistavim kao kristal na suncu. Ali snaga mojih očiju topi se kao kocka šećera u šolji čaja. Da, da, šećer. *Pauza.* Da sam orao.

**Apsolutna** Mozak se više neće navići.

**Elizio** Daj mu vremena.

**Gospođa Haberzat** Strpljenje i vežba. Morate da radite svoje vežbe. U pravu je Fadul.

*Pauza.*

**Fadul** Šta ćemo s novcem?

*Ćutanje.*

**Elizio** To je tvoj novac, Fadule. Niko od nas ga neće.

**Gospođa Haberzat** Da sam na vašem mestu, ja bih štedela.

**Fadul** Za koga? Za kada?

**Gospođa Šećerni** Kakva štednja, čerdajte ga dok još imate obe noge i ništa se ne pitajte.

*Ćutanje.*

**Fadul** (*Apsolutnoj*) Ne popravlja se zato što nemaš vere. Ti si nevernica i bog je za tebe niko i ništa. Veruješ u lekare i u nauku, ali ne u snagu boga, i zato on ne može ništa da učini za tebe, i samo si ti kriva za to.

**Elizio** Šta ti očekuješ? Čudo.

**Fadul** Ne, nikakvo čudo, nikakvo stoputprokletlo čudo, iako bog i to može da stvori, jer on može sve da stvori, ali vi mu se rugate, i zato on vama i ne šalje sreću. Zašto je meni poslao kesu, zašto meni? Od svih ilegalaca i izopštenika i nedostojnih beskućnika baš meni, da li ste nekad razmišljali o tome?

**Elizio** Možda zato što si ti svetac, Fadule? Možda zato što nikad nisi uradio ništa nepravedno? Možda zato što je baš bilo korisno delo gledati kako se jedna žena utapa i ne pomeriti svoj božanski prst? Možda glupava kesa predstavlja glupavu nagradu?

**Fadul** (*pokazuje da može da se savlada.*) Ono što očekujem jeste da se ona moli i da saradjuje, nikakvo čudo, nikakvo čudo, očekujem samo da se ona malo moli i da saraduje...

**Gospođa Šćerni** Dragi gospodine Fadule, upravo to i ja uvek govorim mom fantomskom bolu; molim te, fantomski bolu, sarađuj s ostatkom mog tela i konačno nestani.

**Fadul** Razumeo sam, razumeo sam. (*Pakuje novac u kesu.*) Šta hoćete da još uradim za vas. Pravim vam poklone, otvaram vam svet. Donosim svetlost. Treba samo da mi kažete šta želite, da verujete u mene i da imate strpljenja. (*Pauza.*) Apsolutna, napregni se malo, napregni se malo meni za ljubav – molim te.

**Apsolutna** Zvuci, Fadule. Šareni i svetli krugovi. I ništa drugo.

**Fadul** Ne možeš, ili nećeš! Progledaj, progledaj!

**Apsolutna** Ne, Fadule, pusti me – ne vidim te, ne vidim te.

**Fadul** Lepa vam je ova zabava. Vi ste otpadnici, vi ste kukavice, nek vas nada zauvek napusti – Ali ja, ja sam radostan. Ja sam tako nekako radostan. Novac je taj koji me čini radosnim. Novac me čak čini srećnim. I bez vas. (*Uzima novac i odlazi.*)

*Ćutanje.*

**Apsolutna** Da možete da birate jednu želju, svi vi, sada i ovde, šta biste poželeli?

**Gospođa Šćerni** Da sam benzinska pumpa.

**Gospođa Haberzat** Ja bih volela – ja bih volela

*Ćutanje.*

**Gospođa Haberzat** Ja bih volela da budem čuvarka putujuće biblioteke. Imala bih samo sveže odštampane knjige s novim stranicama, koje bih udisala u snu. Uzimala bih svakog autostopera koji mi se svidi. Oni bi morali da mi čitaju, a kad bi im se glas umorio, ostavila bih ih na ivici puta. Nikad više ne bih bila privržena, nikad više... Mislila bih na sebe, zaboravila bih mladost. Bila bih ptica latalica.

**Gospođa Šćerni** Kad bih ja radila na pumpi. Nemojte da mi se smejetе. Ja volim miris benzina. Sedela bih negde duboko u kontinentu pored svog usamljene benzinskog stuba i sanjarila o automobilima koji prolaze. Nekima bih zakačila jednostavan mali letak ispod brisača. Isporučujem benzin i opasnost od požara. A s vremenom na vreme bih otišla sto metara niz put, ili na sledeću livadu, ili na brdo, u svakom slučaju dovoljno daleko, i popušila bih jednu cigaretu. Fino, na miru.

*Ćutanje.*

Ali onda kad mi kucne čas, odgurala bih svoj krevet do benzinskog stuba, u veliku baru benzina; pušila bih cigaretu i pala bih u komu i onda bi nastala ogromna šećerna eksplozija.

*Ćutanje.*

**Elizio** Apsolutna?

**Apsolutna** Ja – ja se vraćam u „Plavu planetu“. U njen savršeni svet, njeno crvenozlatno svetlo i isparenja muškaraca koji dolaze s posla i na brzinu su navlažili i začešljali kosu i oprali se ruzmarinskim sapunom ispod pazuha. Opet ću igrati. Šta drugo da radim.

*Ćutanje.*

**Elizio** Ja –

ja bih voleo da budem spasilac na plaži.

# 19.

*Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom II*

*Pred morskom pučinom koja se spaja s nebom šeta Ruža s amrelom. Hoda gore-dole ivicom vode, samo jedanput. Odlaže amrel ne zatvarajući ga, vetar ga oduva u vodu, talasi ga odnose. Ona se polako svlači, brižljivo slaže svoju odeću komad po komad, kao da hoće da je stavi u neki ormar. Njeni pokreti su povezani i usredsređeni. Ostavlja naslaganu odeću iza sebe. Odlazi u budućnost.*

## Beleška o piscu



Dea Loer (Dea Loher, Traunstein 1964) studirala je germanistiku i filozofiju na Univerzitetu u Minhenu. Posle završenih magistarskih studija 1988. provele je godinu dana u Brazilu. Od 1990. studirala je u Berlinu na Visokoj umetničkoj školi «Pisanje za scenu» kod Hajnera Milera (Heinr Müller) i Jaka Karzunke (Yaak Karsunke). Živi u Berlinu.

Prvi njen komad *Olga's Raum (Olgina soba)* premijerno je izведен 1991. u hamburškom pozorištu „Ernst Dojč“.

Drama *Unschuld (Nevinost)* postavljena je na scenu 2003. u hamburškom pozorištu Talija.

Dea Loer autorka je dramskih tekstova:

*Olgas Raum (Olgina soba)*; premijera: Ernst Deutsch Theater, Hamburg, 1992)

*Tätowierung (Tetovaža)*, UA Ensemble Theater am Südsterne, Berlin, 1992)

*Leviathan (Levijatan)*, premijera: Niedersächsisches Staatstheater, Hannover, Oktober 1993)

*Fremdes Haus (U tudem domu)*; premijera: Niedersächsisches Staatstheater, Hannover, 1995; komad je, u prevodu Branimira Živojinovića, objavljen na srpskom jeziku u časopisu „Scena“ 2000. god.)

*Adam Geist* (premijera: Niedersächsisches Staatstheater, Hannover, 1998)

*Blaubart - Hoffnung der Frauen (Plavobradi - Nada za žene)*, premijera: Bayerisches Staatsschauspiel, München, 1997)

*Manhattan Medea (Manhattan Medeja)*, premijera: Steirischer herbst, 1999)

*Klaras Verhältnisse (Klarine prilike)*, premijera: Burgtheater, Wien, 2000)

*Der dritte Sektor (Treći sektor)*, premijera: Thalia Theater, Hamburg, 2001)

*Magazin des Glücks (Magazin sreće)* premijera: Thalia Theater, Hamburg, 2001)

*Unschuld (Nevinost)*, premijera: Thalia Theater, Hamburg, 2003)

*Das Leben auf der Praca Roosevelt (Život na Ruzvel-tovom trgu)*, premijera: Thalia Theater, Hamburg, 2004)

*Quixote in der Stadt (Kihot u gradu)*, premijera: Thalia Theater, Hamburg, 2005)

Dea Loer objavila je i knjigu priča *Hundskopf / Pseća glava*, Wallstein Verlag, Gottingen 2005.

Dobitnica je više nagrada, između ostalog nagrade

Geteovog instituta i Šilerove nagrade za mlade dramske pisce, a 2006. postala je najmlađa dobitnica književne nagrade Bertolt Breht, čiji su dobitnici bili i Franc Ksaver Krec, Robert Gernhart, Urs Vidmer i Kristof Ransmajr.



# Prikazi knjiga

Branislav Jakovljević

## UŠLOV ZA RAVNOPRAVNU DEBATU

Aleksandra Jovićević  
i Ana Vučanović

UVOD U STUDIJE PERFORMANCE

Fabrika knjiga, Beograd 2006.

147

Pre svega, treba ukazati na izvesnu nepretencioznost u naslovu same knjige. Naime, ono što nam Aleksandra Jovićević i Ana Vučanović nude nije samo jedan generalni uvod u ovu disciplinu, niti pregled opših mesta, već njen te-meljno i kritičko preispitivanje.

Šta su studije performansa? Ako tražimo najsažetiji odgovor, možemo reći da su studije performansa jedna diskurzivna praksa. U knjizi *Reči i stvari* Mišel Fuko napominje da, ako naučne discipline ne dovode u pitanje principne na kojima su zasnovane (recimo, moderna fizika ne dovodi u pitanje Njutnov zakon gravitacije), onda se diskurzivne prakse (kao što je, recimo, psihanaliza) zapravo razvijaju dovodeći u pitanje tekstove na kojima su zasnovane. Studije performansa su, dakle, diskurzivna praksa koja uzima performans (izvođenje) kao svoju središnju paradigmu. U poslednjih trideset godina ova paradigmata se

proširila sa glume i obrednih radnji (ritual, ceremonija) na temporalnost, ontologiju sadašnjeg trenutka, na pojmove akcije i rada u najširem smislu, živog i zabeleženog ponašanja, te na efikasnost, dogadajnost – da pobrojim samo neke od ideja koje trenutno zaokupljuju pažnju teoretičara u okviru ove discipline. Otkud ovo proširenje glume na, čini se, čitavo polje kulturologije i ljudske akcije?

U "Uvodu u uvod studija izvođenja" Aleksandra Jovićević daje jedan koristan i jasan pregled istorije ove discipline. Ponoviću neke od ključnih datuma: 1981. osnovana je prva katedra za studije performansa na Njujorškom univerzitetu (New York University), a zatim 1986. na Nortvestern univerzitetu (Northwestern University) u Čikagu. Prva je osnovana ukidanjem postdiplomskih studija iz pozorišne režije, a druga iz komunikacije. Prva konferencija iz studija performansa održana je na Njujorškom univerzitetu

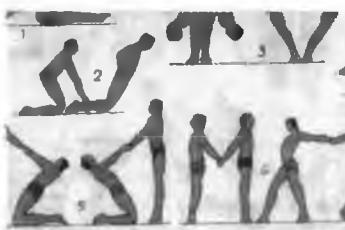
1994. godine, i od tada se održava svake godine. Tokom devedesetih otvoreno je više katedara za studije performansa na univerzitetima u Sjedinjenim Državama, Velikoj Britaniji i Australiji, a predmeti iz ove oblasti predaju se na mnogim većim pozorišnim i komunikacijskim katedrama širom ovih anglofonskih zemalja. Disciplina se pročula preko mnogih značajnih knjiga. I tu valja pomenuti nekoliko datuma. Pre nego što će inicirati katedru za studije performansa, Ričard Šekner je objavio 1977. knjigu *Eseji iz teorije performansa* (*Essays on Performance Theory*); zatim slede knjige kao što su *Neobeleženo* (*The Unmarked*, 1992) Pegi Felan i *Uživo* (*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 1999) Filipa Auslendra. Dugo oklevanje oko kodifikacije ove discipline okončano je 2002. godine objavljuvanjem knjige Ričarda Šeknera *Studije performansa: Uvod* (*Performance Studies: An Introduction*). Londonski izdavač Rutlidž (Routledge) objavio je 2003. godine četvorotomnu hrestomatiju *Performans* (*Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*), koju je uredio Filip Auslender. Napokon, 2006. objavljena je prva kritička analiza ove discipline van engleskog govornog područja – *Uvod u studije performansa* Aleksandre Jovićević i Ane Vučanović.

Nije nimalo slučajno što ovu knjigu potpisuju dve autorkе. S jedne strane, i na samom izvorištu, u Sjedinjenim Državama, studije performansa su od samog svog postanka bile otvorene za marginalizovane glasove, te su tako uspostavile značajne spone sa postkolonijalnim i feminističkim studijama. Kao i druge postdisciplinarne studije, studije performansa suprotstavljaju se tradicionalnom pozivanju na neutralnost naučnog diskursa i zahtevaju ulaganje sopstvene ličnosti u ono čime se jedan naučnik bavi. Ova samorefleksivnost postala je odlika ženskog pisma u društvenim naukama. S druge strane, žene se pokazuju spremnije da se suoče sa nejednakostima tamo gde ih vide, kao i da svesno i jasno označe i učine prepoznatljivim ono što je slabo, skrajnuto, potisnuto, učutkano, ugroženo, nezastupljeno, nestalno i izloženo opasnosti.

Tako, nije nimalo iznenadujuće da su kod nas najznačajniji predstavnici performansa u umetnosti upravo žene: najpre Marina Abramović, a zatim Tanja Ostojić. Vredno je, takođe, zamisliti se nad političkom scenom u Srbiji i uočiti ideje i principe koje na njoj zastupaju upravo žene kao što su Borka Pavićević, Biljana Srblijanović ili Nataša Kandić.

Naša sredina imala je sreće da dođe u dodir sa studijama performansa ubrzo po osnivanju te katedre na Njujorškom univerzitetu. Aleksandra Jovićević upisala je tamo postdiplomske studije 1984. godine, samo tri godine posle osnivanja katedre. Takođe, naša sredina je imala sreće što se Aleksandra Jovićević vratila u Beograd, gde je na FDU predavala predmete iz oblasti studija performansa, i u Ani Vučanović pronašla izvanredno talentovanu učenicu. U *Uvodu u studije performansa* Sanja i Ana se predstavljaju kao dinamični duo. Za razliku od prirodnih nauka, koautorstvo je još relativno neobično za društvene nauke. Sanja i Ana se odlučuju na jednan vrlo specifičan način saradnje. Umesto da zajedno rade na tekstu cele knjige, one zasebno rade na pojedinim poglavljima. Tako, Sanja potpisuje "Uvod", a Ana "Otvoreni zaključak"; Sanja piše o tome "Šta je kulturni, a šta umetnički performans", a Ana istražuje "Proširenje polja teoretiziranja performansa". Ako se približimo tekstu, videćemo da Sanja u širokim potezima obuhvata ključna konceptualna pitanja koja su obeležila studije performansa tokom poslednjih tridesetak godina. Anin postupak je drugačiji: ona se usredsređuje na pojedinačne probleme, razlaže ih i kritički preispituje, što je u njenim najboljim trenucima dovodi do novih i originalnih zaključaka. Ova smena sintetičkog i analitičkog pristupa problemima kojima se bave studije performansa daje ovoj knjizi dinamičnost i svežinu koja se retko sreće u teorijskim radovima ove vrste. Rezultat je jedna masivna sistematizacija teorijskih i disciplinarnih previranja koja su obeležila ovu novu disciplinu tokom njene srazmerno kratke, ali izuzetno dinamične istorije.

*Uvod u studije performansa* donosi preglednu i angažovanu sistematizaciju ogromnog broja ključnih pojmoveva,



UVOD U STUDIJE PERFORMANSA  
ALEKSANDRA JOVIĆEVIĆ I ANA VUČANOVIĆ



debata, koncepata i njihovih genealogija, kao i umetničkih praksi. Studije performansa su, pre svega, jedna akademска disciplina: one ne bi postojale bez univerziteta na kojima se neguju. Sanja i Ana pokazuju intimno poznavanje jedne akademske sredine koja je potpuno različita od naše. U svom izlaganju problema one su beskompromisne i ne podilaze čitaocu, a još manje sopstvenim izvorima. Kad god se ukaže prilika, one se kritički osvrću na njih, pronalaze im slabe tačke i otvaraju pitanja koja je gotovo nemoguće misliti u originalnom kontekstu ovih studija. Po svemu ova knjiga ne zaostaje za najtemeljitijim radovima ove vrste iz studija izvođenja koje se u ovom trenutku objavljuju u Sjedinjenim Državama i Velikoj Britaniji. Nameće se pitanje – šta ova sredina, šta ova kultura, koja je toliko različita od anglo-američke, može da doprinese studijama performansa?

U poslednjem broju zagrebačkog časopisa *Frakcija* objavljen je tekst Džona Mekenzija "Jesu li izvedbeni studiji imperijalistički?". Njegov odgovor je nesumnjivo potvrdan. Posredi je o paradoks strukturalnog imperijalizma. Naime, dok su autori koji se bave studijama performansa (odnosno izvođenja) mahom kritični prema savremenom američkom neoliberalizmu i militarizmu, to nikako ne uklanja privilegije koje im donose njihove matične kuće, od pristupa savremenim bazama podataka do sredstava za istraživanje, pa do samog jezika u kojem je ova disciplina formirana. Sve ovo daje jedan utisak jednosmerne komunikacije. *Uvod u studije performansa* predstavljaju osnovni uslov za uspostavljanje jedne ravnopravnije rasprave. Ona se može uporediti sa pionirskim radovima iz drugih oblasti, koje su se pojavljivale na našim prostorima, od frojdovske psihanalize do fenomenologije, pa do istorije umetnosti. Čitajući ovu knjigu, pitao sam se ne na kakav će kritički već na kakav će praktični prijem ona naići. Bio sam radozano da vidim ne samo šta se nalazi u sledećem poglavljju već, još više, šta će biti sledeći korak. Kakve će radove pisati studenti koji sada čitaju ovu knjigu?

Ovaj praktični prijem, odgovor delima i delatnošću, biće jedini pravi odgovor na ovu knjigu, koja je zasnovana na ubedenju da je teorija zapravo konceptualna praksa.

Gorica Pilipović

# HRABRO ISTRAŽIVANJE

Jelena Novak  
OPERA U DOBA MEDIJA

Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića,  
Sremski Karlovci - Novi Sad, 2006.

149

Knjiga Jelene Novak *Opera u doba medija* nije dragocena samo kao jedan doprinos više našoj oskudnoj muzikološkoj literaturi, već je to studija jedinstvena i po predmetu i po načinu istraživanja. Novakova se, naime, bavi savremenim operskim stvaralaštвom, tj. mestom, razvojem, tretmanom i značenjem opere u opusima autora koji u poslednjih tridesetak godina značajno preispituju tradicionalne forme ovog žanra. Za ključni predmet svoje studije Novakova bira dela Filipa Glasa, Luja Andrišena, Džona Adamsa, Stiva Rajša, Majkla Najmana i Mišela van der A, dakle, vodećih autora zapadnoevropske, odnosno američke muzike, ne propuštajući da u jednom od priloga navede čitav niz ostvarenja ovih, kao i drugih kompozitora, koja svedoče o novim pozorišnim tendencijama i u operi kao predstavljачkoj formi. Te nove tendencije autorka knjige uglavnom vezuje za upliv medija masovne komunikacije (filma, televizije, uopšte videa, ekrana) u medij opere, o čemu govori i naslov knjige, ali se osvrće i na postupak sa tradicionalnim preduslovima operske forme – libreta, impostiranog glasa, orkestarske pratnje itd. Libretu, na primer, često nedostaje do tada osnovni element – na-

rativnost, diva je detronizovana odno-som prema njenom glasu, kao i telu, a umesto standardnog orkestra pojavljuju se specijalizovani, novoosnovani ansamblji. Kompetentnom analizom Novakova, u stvari, prodire do suštine odnosa prema operi u delima pomenutih autora koristeći se metodom tzv. nove muzikologije, koji joj omogućuje da zaista na sveobuhvatan način ostvari ponekad minucioznu i komplikovanu, a u svakom slučaju krajnje pouzdanu analizu.

Autorka, naime, smelo izvodi mnoštvo zaključaka. Uzimajući za referentnu tačku izvođenje opere *Ajnštajn na plaži* Filipa Glasa, ona smatra da je u tom trenutku počela postistorija ope-re, tj. da je nastala postopera. Taj prelomni momenat zaista je preokrenuo shvatanje operskog žanra, koji od tada nije isti, bar u kulturama sa razvijenom pozorišnom praksom. Najveća zasluga za to pripada ne samo kompozitorima već i rediteljima koji se pojavljuju kao ravnopravni tvorci dela, čije poetike značajno utiču i na autore muzičke partiture. Tako se autorstvo opera navodi u kompozitorsko-rediteljskim parovima Filip Glas – Robert Vilson, Džon Adams – Piter Selers, Luj Andrisen – Piter Grinavej, te Stiv Rajš – Beril Korot. Rediteljski rukopis se prepoznaće kroz specifična interesovanja pomenutih umetnika – na primer, filmsku režiju Grinaveja, kritički stav prema kapitalističkom društvu Selersa ili inovativni pozorišni izraz Vilsona. Na taj način knjiga Jelene Novak postaje i teatrološka studija, jer muziku ona shvata samo kao jedan od ravnopravnih dramskih tokova, ne udubljajući se suviše u stručnu analizu. Knjiga je, u stvari, i kulturološka studija jer, zahvaljujući izuzetno širokom interesovanju Jelene Novak i ogromnoj literaturi koju je koristila, kroz razmatranje o operi može se doći do saznanja o najrazličitijim pitanjima kulture uopšte. Time se njena knjiga preporučuje svakom, ne samo stručnom čitaocu, ali najvažnije je da je knjiga pisana izuzetno razumljivim jezikom uprkos na izgled komplikovanoj temi i diskursu koji takođe nije jednostavan. Razlog te razumljivosti je u neposrednom iskustvu koje je Novakova sticala

baveći se ovom materijom. Ona nije samo konsultovala literaturu, prešla je hiljade kilometara da bi se lično susretala s autorima i delima, prisustvovala je ne samo izvedenjima već i probama, ulazeći u samu suštinu nastanka pojedinih opera. Moglo bi se reći da je samo to istraživanje popriličan podvig za nekoga iz Srbije danas, koji se istraživanjem bavi van institucija i prepusten je sopstvenim mogućnostima. Zato nam je knjiga Jelene Novak dragocena i kao uvid u nešto što nama nije dostupno, a što ona potvrđuje ličnim svedočenjem. Mora se priznati – i hrabrim svedočenjem. U tom smislu mora se odati priznanje i izdavaču Zoranu Stojanoviću koji je spreman da objavljuje potpuno neprofitabilne studije mladih, ponekad i provokativnih, analitičarki pozorišta i umetnosti uopšte.





# Hronika muzeja

Tanja Peternek-Aleksić

## VAŽNO JE DA SE DOBRA DEĆA RODE

Izložba Muzeja  
pozorišne umetnosti  
Srbije

TRIDESET GODINA  
POZORIŠTANCA „PUŽ”

Autor izložbe i kataloga:  
Mirjana Odavić

—  
151

Velika čast mi je što večeras imam priliku da otvorim izložbu povodom 30 godina Pozorišta „Puž”. Ne znam čija je ideja da ova čast pripadne meni, ali ko god da je bio neka zna da ovakvu tremu nisam imala od diplomskog na dramaturgiji. U svakom slučaju, istorija Pozorišta „Puž” kroz moju vizuru izgleda ovako.

Gledala sam ih u četiri države, i to:

U SFRJ, prvi put kao tinejdžerka, kada sam na „džinovsku tortu” vodila sestrića. Red za karte je bio preko celog trga, tada Marks i Engelsa, a takve redove kasnije smo vidali za ulje i mleko, ali nažalost ne i za karte za pozorište.

Sestrić me i dalje obožava.

Negde na prelazu između SFRJ i SRJ Branko Milićević mi je bio gost u emisiji.

Isli smo uživo iz Sava centra, a ja to vreme pamtim kao poodmaklu trudnoću. Branko je sedeо sa desne strane i u trenutku kada je nešto progovorio u svom ta-ta-ta-ta tira fazonu, moja beba se preselila na kuk u pravcu njegovog glasa. Nije mi se učinilo, postoji snimak na vhs kaseti, ko ne veruje može da proveri.



*Zločko se vraća*, 1987.  
Nada Blam, Mladen Andrejević  
i Branko Milićević

Tada sam shvatila da Branka i „Puž“ ne vole samo mali sestrići nego i bebe u stomaku.

Već smo bili SRJ kada sam prvi put odvela u pozorište onu bebu iz stomaka, sada trogodišnju devojčicu. Gledale smo „Crvenkapu“. Bilo je toplo, pred kraj sezone, sedelo se još na starim drvenim stolicama. Mlađa Andrejević, koji igra Crvenkapinu mamu, u jednom trenutku sišao je sabine, popeo se na moju stolicu i počeo da mi razgleda haljinu uz repliku iz predstave: Gospodo, gde ste kupili ovu haljinu? Je l' to cic? Je l' bila na rasprodaji? Kada se završila predstava Tamara me je gledala s obožavanjem uz konstataciju: „Ti poznaješ Crvenkapinu mamu!“ Tako sam porasla u njenim očima.

Kad smo postali SCG za pozorište je stasala moja mlada čerka Anja. Ona je postala redovni posetilac i naš zajednički rekord do sada je „Pepeljuga“ – gledale smo je 11 puta, „Nevaljala princeza“ – osam gledanja, treće mesto dele „Ivica i Marica“ i „Mačka u čizmama“ – po sedam gledanja... I uvek smo pričale zašto je bolje biti tebičan nego sebičan, ko je rdja a ko ne...

Nekako, uz „Puž“ smo obe učile da budemo bolje. Sada kada smo Srbija, Anja ima svoju ekipu u

prvom redu i gleda predstave, Tamara sa velikim „puževcima“ Sarom, Majom i ostalima gleda predstave sa balkona, a ja se uvučem sama u salu i sa strane gledam – publiku. I vidim neke nove klince koji uče iz završnog songa „Pepeljuge“, da...

„Svet igra utakmicu i dobri vode, zato je važno da se dobra deca rode...“

Hvala Caci, Branku, i svima u „Pužu“ što rade da dobra deca postanu добри ljudi.

Hoću da kažem – u ovoj zemlji se sve menjalo, etika, moral, običaji, ljudi, pa i ime države u kojoj živimo. Sve se promenilo – samo je „Puž“ ostao isti.

Neponovljivo čaroban.

Zato sa najvećim zadovljstvom otvaram izložbu neponovljivo čarobnog Pozorištanceta „Puž“!

#### Napomena:

Gовор с отварања изложбе поводом тридесет година Pozorištanceta „Puž“, MPUS, април 2007.

# Jovan Ćirilov TIHA I SNAŽNA

Izložba Muzeja  
pozorišne umetnosti  
Srbije

## CLOSE UP - KRUPNI PLAN

Autor izložbe i kataloga:  
Aleksandra Milošević

Angelina Atlagić u životu je tiha, a u umetnosti snažna. Njen kostimografski opus je silan, kao da joj je sto godina, a ima godine koje dame nemaju razloga da kriju.

Uvek efektni, kostimi Angeline Atlagić nisu stvorenii da zadive. To znači da su i zamišljeni i ostvareni da pomognu piscu, reditelju i glumcu da se iskažu. Da naprave, onaj još jedan, najvažniji, korak u visinu, možda najbitniji u umetnosti. Njeni kostimi nisu delo isključivo ruku i maštovitog oka, već uma. Ona dramsko delo čita kao da je dramaturg predstave. Zato je reditelju ne samo savršeni vizuelni saradnik već i prvi i poslednji intelektualni savetnik.

Angelina Atlagić je sarađivala s najboljim rediteljima, scenografima i pozorištima u svojoj zemlji i onima koji su bili deo zemlje u kojoj se rodila. Svi dramatični istorijski lomovi, ratovi i razlazi koji su se desili među narodima jugoistočne Evrope nisu zaustavili Angelinu da i dalje deluje na celom bivšem jugoslovenskom prostoru.

Kada je prvi put u Rusiji kreirala kostime za jednog od najvećih moskovskih reditelja, ta čudesna zemlja velikih pozorišnih umetnika nagradila ju je najvećom nagradom za kostimografiju.

Fanatik jedinstva stila, Angelina poslednje tri godine najčešće kreira celokupni vizuelni identitet predstave.

Znači da je postala i izvrstan scenograf. Tiha i nenametljiva, sa strašću se poduhvatila i dekora, te uglavnom muške specijalnosti.

Angelina je sama sebi konkurenca. Kad nešto stvori i osvoji u svojoj umetnosti, svakom sledećom predstavom prevazilazi samu sebe i maštom i kvalitetom. Iako se menja od predstave do predstave, ona je uvek prepoznatljiva. Ja ne moram da pogledam u program predstave, odmah prepoznam njen rukopis i talent.

### Napomena:

Izložba CLOSE UP – KRUPNI PLAN u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, otvorena 27. septembra 2007 (u okviru pratećeg programa Bitefa, a kao samostalna produkcija MPUS), posvećena je pozorišnom stvaralaštvu Angeline Atlagić tokom proteklih sedam godina na svetskim scenama: od Rusije, preko Slovenije i Grčke, do Švedske i Španije. Postavka obuhvata fotografije velikih formata, kostime na lutkama, skice i video prezentaciju iz nekoliko odabranih predstava (Inferno, Otrvana tunika, Zajubljen u tri pomorandže, Rat i mir, Drakula, Barocco i dr.). Katalog izložbe pruža, pored predstava koje su zastupljene u postavci, tekstove Jovana Ćirilova i Radoslava Lazića, širi pregled njenog kostimografskog i scenografskog rada obogaćen fotografijama, radnu biografiju i popis predstava 2000–2007.

Izložbu je otvorio reditelj Tomaž Pandur.

## KAD SVILA PUCA POD DODIRIMA STRAHA I LEPOTE

Poštovane dame i gospodo,

Večeras se Pozorišni muzej pretvara u živo pozorište. Kostimi Angeline Atlagić koji su pred nama, naime, ne pripadaju galerijama, ni muzejima, ni fundusima, ni kolekcijama, oni pripadaju živom pozorištu i njegovim glumcima. Pripadaju trenucima na sceni, trenucima zaustavljenog vremena, pripadaju emotivnoj arhitekturi vreme – prostora. Angelinin kostim nikada nije odelo koje nosi junak na sceni, njezin kostim je uvek pokretna skulptura u vremenu, gde po pravilu, kao i u našoj novoj zajedničkoj predstavi Barroco u Španiji „...svila puca pod dodirima straha i lepote...“.

Angelina vaja iz strukture misaone i emotivne matrice predstave, stvara u kreativnom procesu rađanja predstave sa minucioznim, tako suptilnim osluškivanjem najfinijih i najskrivenijih impulsa. Te impulse transformiše sa neverovatnom snagom, znanjem i prodornošću u nove, unikatne kanone lepote, u vizualni sklad slika, koje nikada ranije nismo videli. Slike heksagrama trenutaka. Arhetipske slike, koje govore svima razumljivim jezikom, jezikom, kojeg razumije i treći milenijum. To su slike pogleda u središte vremena. To su uvek: *metamorfoze, transformacije, mutacije, metempsihoze*. Umetnički izazovi najvišeg reda, najriskantniji i najradikalniji.

Kostimografija je već odavno izašla iz pozorišnih granica. Nalazimo je na ulicama, u slikarstvu, na filmu, u arhitekturi... Povijest odjeće pripada umetnosti. Nema ničeg trivijalnog u modi. Standardi lepote su konceptualizacije koje projicira svaka kultura. Kostimografija je ušla u modu, moda u kostimografiju. I Angelina je, kao i Džon Galijano, Žan-Pol Gotje i Tom Ford, pomerila granice vlastite stvaralačke slobode i pretvorila kostim u skulpturu, u misao, u samostalni umetnički objekat. Više od stotinu pozorišnih predstava, opera, baleta i filma u Španjolskoj, Rusiji, Sloveniji, Grčkoj, Srbiji, Makedoniji, Crnoj Gori, Japanu, Israelu, Americi – govore same za sebe.

Reditelji se slažu da je stvaranje s Angelinom uvek vrlo uzbudljivo putovanje u vremenu, u dubine ljudske duše, u svetove pune svetlosti i tame, u misteriozne prostore baršuna, svile i gole kože, u svet boja i ne-boja, u odsjaje u tami, u svet misaone elegancije i lepote.

Princeza jugoslavenskog pozorišta, kao što smo je nazivali u devedesetim godinama prošloga veka, postala je veliko ime svetske kostimografije – danas je sa ponosom svrstavamo uz bok najvećih kreatora suvremene kostimografije: Sendi Puel, Milene Kanonero, Gabrijele Peskući i An Rot.

Između svih njih, ja se uvek odlučim za suradnju i putovanje s Angelinom. Ona je, naime, jedina između njih koja nikada ne oblači glumca. Angelina mu pomaže da se svuče. Da bi, kao i ona, mogao govoriti istinu.

Bela Hamvaš kaže da je ... Leonardo imao *mistično oko*. Ali stvar se tu ne završava. Leonardo je imao *magičnu ruku*. Ni tu se stvar ne završava. Jer su ruka i oko kod njega bili *jedno*. I *jedno* je kod njega bilo viđenje i djelovanje. Ako to *jedno* samo gleda, vidi i zna, proživljava i shvaća to se zove *mistika*. Ako pak to *jedno* oblikuje i stvara, djeluje, čini, to se zove *magija...*"

Magija Angeline Atlagić.

Dame i gospodo, velika mi je čast da vam večeras mogu poželeti dobrodošlicu u Velikom kazalištu Angeline Atlagić.

Tomaž Pandur

Govor na otvaranju izložbe  
KRUPNI PLAN – CLOSE-UP (POZORIŠNI DIZAJN  
ANGELINE ATLAGIĆ 2000–2007)  
Muzej pozorišne umetnosti Srbije  
U Beogradu, 27.septembra 2007.

Otvorenija tunika Nikolaja Gumilova, u režiji  
Ivana Popovskog, Studio Fomenko, Moskva 2003.



Autor kostima: Angelina Atlagić

# **I**n memoriam

**VASILJE POPOVIĆ (1926–2007)**

**MILAN OKLOPČIĆ (1948–2007)**

**GORDANA JEVTOVIĆ-MINOV (1947–2007)**

**MILICA JOVANOVIĆ (1932–2007)**

**DARINKA-DARA PLAÖVIC (1919–2007)**

**ŽIVKA BARAĆ-HUBAČ (1933–2007)**



## VASILIJE POPOVIĆ (1926-2007)

Svoje književne poslove vodio je pod imenom Pavle Ugrinov. Kao Pavle Ugrinov bio je redovni član Srpske akademije nauka i umetnosti. Plodan autor, pisao je novele, romane, eseje, u počecima je objavio poemu *Baćka zapevka*. Svojim literarnim delom ispunio je ceo jedan bogati život.

Vasilije Popović, to mu je pravo ime, rođen je u Molu, u Vojvodini, 15. aprila 1926. Studije ekonomije su sporedna epizoda u njegovoј biografiji. Kreativni njen početak je na Pozorišnoj akademiji, na koju se upisuje 1948, u prvoj generaciji. Diplomiraju, 1952, s njim i njegovom klasom i studenti Visoke filmske škole. U odličnom je društvu: Miroslav Belović, Boško Bošković, Miroslav Dedić, Dušan Dobrović, Dimitrije Đurković, Ivan Fogl, Bogdan Jerković, Todorka Kondova, Dejan Kosanović, Josip Lešić, Milenko Maričić, Ognjenka Milićević, Milenko Misailović, Dimitrije Osmanli, Maks Sajko, Slobodan Sedlar, Veselin Simović, Slavoljub Stefanović Ravasi, Boško Vučinić.

Diplomsku predstavu, *Viteza čudesa Lope de Vege*, priprema u Zrenjaninu, u Narodnom pozorištu »Toša

Jovanović« (premijera 11. marta 1952). Ubrzo dobija prvu profesionalnu režiju, i to u Beogradskom dramskom pozorištu, koje je upravo u dobu što će kasnije biti označeno kao zlatno. Postavlja na scenu *Smenu* Jožefa Debrecenija (29. januara 1953), prvi komad jednog vojvodanskog Mađara na beogradskim pozornicama posle Drugog svetskog rata. Ta je činjenica, čini se, važnija od dramske vrednosti dela. Pod naslovom »Predstava bolja nego delo« Momčilo Milarkov, Popovićev Banačanin, zaključuje u »Mladoj kulturi« kako »može se slobodno reći da je u predstavi izvučeno sve što se moglo iz raspoloživog teksta«. Popovićev pak profesor Hugo Klajn nalazi da je reditelj »pričao komad na način uzdržan i diskretan, u konverzacionom tonu, bez izlišne patetike«. Iste godine, 1953, sa Vladom Vukmirovićem režira *Dva cvancika*. Šalu Milovana Glišića prerađuju, u tekst ubacuju delove Glišićevih pripovedaka, od komedije prave vodvilj.

Kada 1956, takođe u Beogradskom dramskom pozorištu, dve Sterijine komedije – *Pomirenje i Sudbinu jednog razuma* – Vasilije Popović spoji u jednu predstavu, kritika će uočiti smelost mladog reditelja da scensku imaginaciju gradi mimo gotovih obrazaca. »Sterijin jezik je preneo na svoj interesantan, ali uznemiren, još nesređeni scenski jezik« (Stanislav Bajić). Sterijom će se pozabaviti još jednom, 1961, režirajući u Narodnom pozorištu *Zlu ženu*, opet tražeći »iglenu ušicu stila kroz koju bi provukao današnji smisao Sterijine komedije« (Slobodan Selenič).

U Ateljeu 212 režira 1957. *Korake u drugoj sobi*, prvu (izvedenu) dramu Miodraga Pavlovića, a pola godine kasnije, u Narodnom pozorištu, i drugi Pavlovićev komad, *Put u izvesnost*. U osvrtu na predstavu u Ateljeu Bora Glišić će konstatovati da je »reditelj Vasilije Popović sa izvrsnim afinitetom režirao ovo delo«. Sam Popović je uveren da se »avangardizam može ponositi ovim komadom«.

*Koraci u drugoj sobi* najavljeni su, između ostalog, kao »novi Godo«. Godoa pominje i Eli Finci kada, pišući o premijeri *Pomirenja i Sudbine jednog razuma*, podseća da je »mladi reditelj smelost svoje scenske imaginacije samostalno oprobao samo na Bektegovom Čekajući

*Godoa*, strasnom lirskom tekstu koji nikad nije prikazan našoj publici». Istim povodom Stanislav Bajić će zabeležiti: »Kada je sa scene Beogradskog dramskog pozorišta do mene dopirao poznati Sterijin tekst, činilo mi se da je to neki nepoznati, uznemirenii glas iz beketovskog sveta.«

Beket! Na našim stranama to ime neodvojivo je od imena Vasilija Popovića. Priča je duga, uzbudljiva, puna obrta. Za ovu priliku tek nekoliko podataka.

Tekst drame *Čekajući Godoa* donosi u Beograd Dušan Matić 1953, iste godine kada je u režiji Rožea Blena komad prvi put prikazan u Parizu. Popović u *Godou* oseća slutnju nečeg novog. Glumcima sa kojima ubrzo počinje da spremi Beketovu dramu objašnjava da se u njoj ne govori samo o tome da je život beznadežan, da je čovekovo postojanje beznadežno. Jeste, Beket kaže: čovek je takvo i takvo biće, njegov život ne vodi ničemu, ali taj čovek, i u tome je apsurd, i dalje radi, strasno živi i nada se. Popović nalazi da je Beket ipak doskočio tom beznađu, narugavši mu se, nasmejavši se i samoj smrti. Moćnim humorom uspostavio je ravnotežu. Predstava je, prirodno, išla ka farsi.

Komad je uslovno stavljen na repertoar Beogradskog dramskog pozorišta, ali nije uvršten u redovne probe. Gotovo zaverenički rad Popovića i glumaca (Ljuba Tadić – Vladimir, Mihajlo Paskaljević – Estragon, Rade Marković – Poco, Mića Tomić – Laki, Ratslav Jović – Dečak) prate sumnje (defetizam, nihilizam) koje kulminiraju odlukom da se umesto premijere odigra zatvorena predstava *Godoa* (krajem marta ili prvi dana aprila 1954). Dva meseca kasnije *Godo* je, opet u zavereničkoj atmosferi, izведен u ateljeu Miće Popovića na Starom sajmištu. Ta predstava je, sećao se Mića Popović, »u jednom trenutku ujedinila ljude sa različitim mišljenjima i sa različitim sudbinama, ne samo u uživanju nego i u naporu da se naša umetnost otvori prema svetu«.

Zabranjeni *Godo*, prema opštem mišljenju, označava početak kraja zlatnog doba Beogradskog dramskog pozorišta. Taj isti *Godo*, dve godine kasnije, oglašava radanje novog, avangardnog teatra: Ateljea 212. Put koji Beketov komad vodi od periferije (Crveni krst), preko savskog mosta do Starog sajmišta, završava se u cen-

tru grada, u zgradi »Borbe«, organa Komunističke partije Jugoslavije. Ponedeljak je, 17. decembar 1956. (Opšteprihvачeno je, i stoji u hronologiji Beketovog života i dela, da je *Godo* posle Pariza prvi put prikazan u Londonu, 1955. Zvanično, *Godo* je u Beograd stigao 1956, ali je Beograd *Godoa*, u režiji Vasilija Popovića, video dve godine ranije, a godinu pre Engleza.)

Ljubomir Draškić, koji je *Godoa* gledao sa nekoliko drugova, studenata istorije umetnosti i vizantologije, sećao se da su iz sale izašli uzbudeni i zbumjeni. Osećali su da posle te predstave više ništa neće biti isto kao što je bilo pre.

Pesnik Dušan Matić reči će posle stote predstave *Godoa*: »Mislim da su naši glumci na kraju otkrili tu diskretnu duboku ironiju koja stoji iza svih reči tamo izgovernih, i iza svih situacija.«

Zanimljivo je da kritičari, koji opširno, do tančina analiziraju igru glumaca, reditelja pominju ili uzgred ili ga uopšte ne pominju (Hugo Klajn, Vladimir Petrić). Vladimir Stamenković, međutim, u zaključivanju o predstavi polazi upravo od rediteljeve ideje: »Pošto je pronikao u suštinu beketovskog principa da odsustvo svesti o sopstvenoj tragičnosti ostavlja u dušama junaka ogromnu prazninu, principa da, dok se telo batrga, duh trne ('živi malo ili nimalo'), Popović se usredsredio na pitanje: kako razumeti Beketovu poruku, izraženu u popunjavanju te praznine duša sa malo sreće ili nesreće, svadom, ulagivanjem, zavisnošću, lakrdjom, dosadom, onim u osnovi gorkim podrugivanjem. (...) Taj mračni pesimizam Popović je humanizovao nekom stravičnom poezijom. Bila je to poezija atmosfere, prvenstveno izazvane reljefnim monolozima posle kojih je lik bivao obogaćen nekom trajnom poetskom crtom.«

U knjizi *Tople pedesete* (1990) Pavle Ugrinov, kao neka vrsta dvojnika Vasilija Popovića, izlaže istoriju našeg *Godoa*, od prvi proba, 1953, do trijumfalne premijere u Ateljeu 212, 1956. Iz te priče najbolje se saznaće kako je mladi reditelj razumeo Beketa i kako je želeo da ga na sceni protumači. U svakom slučaju, sa razdaljine godina sagledava se sva veličina toga poduhvata, kao što se pokazuju razmere Popovićeve hrabrosti i njegove stvaralačke vizije.

God je, sa prekidima, igran kroz tridesetak godina. Trebalo je upravo tom predstavom da bude otvorena nova zgrada Ateljea 212, 1992. Ali, isprečio se tome splet okolnosti koje čine još jedno poglavlje istorije našeg prvog Beketa. Tu se i završava život Popovićevog *Godoa*.

Vasilije Popović se iz pozorišta praktično povukao početkom šezdesetih godina prošloga veka. Strasni, svestrani angažman pod tim imenom preneo je u televizijske poslove. Dao je snažan lični pečat oblikovanju dramskog programa Televizije Beograd, ne samo kao njegov urednik. (Kao prilog biografiji, valja dodati da je za televiziju režirao četiri dramska teksta – *Citru Rabin-dranata Tagore*, *Zlatne prste Pavla Ugrinova*, *Našc očeve Vojislava Jovanovića Maramboa* i *Golgotu Milivoja Predića* – ali, nažalost, nijedan snimak nije sačuvan.)

Preminuo je u Beogradu 23. juna 2007.

FELIKS PAŠIĆ

## MILAN OKLOPČIĆ (1948 - 2007)



Najbolji Beogradani su mrtvi Beogradani, parafrasirao je svojevremeno Mika Oklop staru američku izreku o Indijancima, pripisanu generalu Vilijamu Henriju Šeridanu iz 1869. godine. Aludirao je na činjenicu da smo se svi rado sećali gotovo isključivo onih naših sugrađana koji više nisu bili medu živima. A sedeli smo u dnevnoj sobi njegove, treće po redu, kuće u naselju Pacifika, deset minuta udaljenom od San Franciska. Pre nekoliko dana sam saznao da se i Mika preselio medu najbolje Beogradane.

Rodio se dve godine pre, a na Akademiju se upisao dve godine posle mene. Već je imao reputaciju proznog pisca. U pozorištu je retko išao, ali je za vreme studija bio čest posetilac pozorišnih bifea. Obično je bio u društvu tadašnjeg prijatelja i kolege, Toze Vlajkovića. Ovaj se tandem u dotične institucije obično sklanjao od nevremena, pa bi se pojavljivali ili mokri ili prekriveni injem. Stali bi ukraj šanka, pogledali koga ima od poznatih, pa bi jedan od njih glasno pitao: «Ima li ovde nekih sova?»

Bio je to interni štos, privatna šala, koju su, kako je to bilo u modi tih godina, razvijali do maksimuma. Tako je taj sleng naziv za devojke bio variran u mnogim kombinacijama, a sve je bilo lišeno konkretnog značenja. U novostvorenom kontekstu Toza i Mika su sebe predstavljali kao osvajački tandem, u pohodu na te neke sove, a istovremeno se podrazumevalo da su oni iznad toga, dakle brehtovski su sebe stavljali u ulogu komentatora, dok je navodna akcija zapravo samo gluma, to jest igra, ispraznjena od sadržaja.

Umetnost persiflaže u privatom životu, spojena sa neprekidnom adolescencijom, nepristajanjem na cinizam i ozbiljne igre «odraslih», bila je pomodnost egzistencijalističkog perioda istorije našeg glavnog grada, tamo s kraja šezdesetih godina, kojeg se neki nikada nisu odrekli. Tako se beogradска škola života još iz tih godina deli na dve struje: jedna (tipičan predstavnik Momo Kapor) sebe ozbiljno shvata, kao deo etabirane i zvanične istorije, čime, prema mišljenju ove druge, neozbiljne (tipičan predstavnik Zoran Radmilović), ali i jedino realne (opet prema svom mišljenju), sama sebe dezavuiše. Mika je dodirivao i povezivao obe struje i uzimao ono najbolje i iz jedne i iz druge.

Nikada promocija jedne knjige nije izazvala toliko interesovanje i masovnu psihozu kao što je to bilo 1981. godine, kada je u Konaku kneginje Ljubice predstavljen *Ca. blues*. Zbunjene crkvene vlasti su gledale kako pored Saborne crkve gomile ljudi hrle ka nevelikoj zgradji Konaka i stoje pred ulazom, jer unutra se više nije moglo.

A kad smo se posle našli u *Kolarcu*, Mikin prvi komentar je bio «Jesi li video koliko se sova okupilo, za neverovati». Komentare o *sovama* u istom, metafizičkom maniru, nastavljao je i kad smo se obojica zaposlili na Beogradskoj televiziji. On je radio u dramskoj, a ja u dečjoj redakciji, ali smo, preko zajedničkog reditelja, Stanka Crnobrnje, razmenjivali iste glumce: Sonju Savić, Branimira Brstinu, Zorana Cvijanovića, Buleta Goncića, Raleta Prodanovića... On je posle dodata i Olju Bećković i Žarku Lauševića.

A onda sam ja otišao do Amsterdama, pa produžio za Ameriku, a Mika je ostao da fuz tri serije i tri TV drame) svoj život usmerava ka primerima koje je ostavio

Vilijam Burous, sa kojim je njegovo pisanje uputnije poređiti nego sa mnogo češće pominjanim Keruakom. Nemalo sam se iznenadio sedam godina kasnije, tek što sam se preselio u San Francisko, kad sam u lokalnim novinama čitao o jugoslovenskom književniku koji je utocište našao u glavnom gradu Severne Kalifornije. Mika!

Našli smo se i prvo je jadikovao što se po maglovitim obalama Indijskog okeana, u naselju Pacifika, ne šetaju nikakve sove vredne tog naziva. Uredno smo onda razmenjivali informacije o dobrim vinima u lokalnim prodavnicama, uredno puštali da nas Zeka i Maja Sabljić vode na večere kad dođu u San Francisko, uredno ogovarali Davida Albaharija, koji je stalno obećavao da će nam doći u goste iz hladne Kanade, pa nikako da se odluči. David nam je opet uredno pisao da mu jako koristi odlaženje do Beograda, a nas dvojica smo mazohistički uživali u samoizolaciji.

Retko, ali uredno, viđali smo se na skupovima povodom rodendana, godišnjica i na ponekoj svadbi naših tamošnjih prijatelja. Poslednji put sam ga video na mojoj svadbi u parku Golden gejt u San Francisku. A na godišnjici kod slikara Relje Penezića, nekoliko meseci pre te svadbe, povela se reč o tome da je neka građevina, pored čijih skela smo dugo prolazili, tamo, blizu centra San Franciska, konačno završena.

«E baš super», rekao je iznenada dotle čutljivi Mika, «sad ćemo imati mi mladi gde da se okupljamo.»

Duhovitost ove opaske mogli su da razumeju samo oni koji su rasli u komunizmu, pa znaju diskurs tih decenija *obnove i razvoja*, sa stalnim naglaskom na brigu o deci i omladini, a sa plemenitom idejom da se mlađi drže pod kontrolom. A takvi su bili svi prisutni: harfistkinja Violeta Jordanova, operski pevač Bojan Knežević, reditelj Slobodan Šijan, već navedeni Relja i moja malenkost. Dvoje prisutnih Amerikanaca nisu mogli da razumeju tu naglu veselost i salve smeha, a bilo bi uzaludno objašnjavati im.

Kad sam ga poslednji put posetio (nisam bio siguran za adresu, pa mi je rekao: samo ti vozi kroz Pacifik, pa gde čuješ da iz kuće trešti dobar bluz, tu sam ti ja). Rekao mi je: «Najlepše su ljubavi one neostvarene, je li

tako? A najbolji su romani oni nenapisani, je li tako? E, pa ja sam se bavio isključivo tim nenenapisanim poslednjih petnaest godina.» Nazdravili smo onda dobrim, crnim vinom, koje je njemu istina bilo zabranjeno, ali je on sve ubedio da mu je doktor rekao da može po jedno dnevno. Ćak i da je to bilo istina, doktor verovatno nije mislio na jednu flašu.

Meni nije ni rekao da se sprema da u septembru 2007. dođe u Beograd. O tome sam čuo od drugih. Ne mogu da procenim ni koliko je ozbiljna bila ta namera, koliko je zaista verovao da će sesti na avion i izdržati uzbudjenja puta i emotivnog naboja pri ponovnom susretu sa gradom koji je živeo u njemu sve te godine. Ali sam gotovo siguran da bi mu jedno od prvih pilarja onima što bi ga na aerodromu sačekali glasilo: «Je li, kako stoje stvari sa *sovama*?»

Napustio nas je Mika Oklop, jedan od onih pisaca i onih Beograđana što predstavljaju ugroženu vrstu, a niko ih ne uzima u zaštitu.

BRANKO DIMITRIJEVIĆ

## GORDANA JEVTOVIĆ-MINOV (1947–2007)



Jedna od predvodnica pripadnika treće posleratne generacije solista Beogradske opere, one generacije koja će produžiti delo i uspehe prethodnih, što su ih, kada je reč o lirsko-koloraturnom sopranskom fahu, pored ostalih, činile Nada Šterle, Anita Mezetova, Sofija Janković, Radmila Bakočević, Dobrila Bogošević, Marika Pec-Galer i dr., Gordana Jevtović preminula je posle 38 godina duge i uspešne solističke karijere i desetina godina pedagoškog rada na obrazovanju mlađih pevačkih kadrova. Kročivši u beogradski operski ansambl sezone 1969/1970, ona se brzo svrstala u red umetnika koji će, smelo i sigurno, u više predstava standardnog operskog repertoara preuzeti glavne uloge, ili pak sudelovati u realizacijama novih predstava.

Obrazovana u majstorskoj pevačkoj radionici profesora Nikole Cvejića na beogradskoj Muzičkoj akademiji, Gordana Jevtović je u svom umetničkom delanju ispoljila sve dobro poznate osobnosti njegove škole, koje

su se zasnivale na podjednakom tretmanu vokalnoga i glumačkoga izraza na sceni, odnosno na nastojanju da se uvek, u svakoj roli, bez obzira na to kojoj stilskoj epohi pripada izvedeno delo, ostvari skladna sinteza između te dve komponente. Naravno, to podrazumeava da pevač ima rešene sve tehničke probleme iz domena vokalne interpretacije, što će reći da je muzički savršeno siguran, ali i da u tančine poznaje sve pojedinosti o liku koji interpretira na sceni, što je, opet, uslov za rešavanje ključnih problema glumačke interpretacije. Za Gordana Jevtović, pevačicu vanrednoga nosivoga glasa prijatne boje, može se reći kako je još od početka svoga umetničkoga delovanja sve komponente scenskoga muzičkoga izraza više nego uspešno realizovala. Teško je navesti sve uloge što ih je na beogradskoj operskoj sceni ona ostvarila u standardnom operskom repertoaru.

U italijanskom repertoaru Gordana Jevtović pevala je sa uspehom Rozinu u Rosinijevom *Seviljskom berberinu*, Norinu u *Don Paskvalu*, Adinu u *Ljubavnom napitku* i Cerlinu u operi *Kći puka* Gaetana Donicetija, ispoljivši izuzetne mogućnosti u vajanju lirske kantilene i oblikovanju koloraturnih pasaža. Upravo u tim interpretacijama došla je do punog izraza lepota njenog fraziranja, što je davalo posebnu boju lirske akcentima kojima je prožela interpretacije ovih uloga. Tim kreacijama pridodala je dve Verdijeve heroine – Đildu u *Rigoletu* i Violetu Valeri u *Travijati*. I tim izazovima, proteklim iz repertoarskih potreba, ona je odgovorila, ostvarivši visoke umetničke domete, što je bio slučaj kada je nastupila kao Čo Čo San u Pučinijevoj operi *Madam Baterflaj* i kao Mimi u *Boemima*.

Sopran Gordane Jevtović bio je idealan za Mocartov repertoar, koji se, istini za volju, u nas mnogo ne neguje. Sa uspehom je pevala Cerlinu u operi *Don Žuan* i Papagenu u Čarobnoj fruli. U Betovenovoj operi *Fidelio* uspešno je nastupila kao Marselina. Njena interpretacija Adele u *Slepom mišu* Johana Štrausa ostaje u sećanjima kao nedostizna pevačko-glumačka bravura.

Ne manje uspehe Gordana Jevtović postići će u francuskom operskom repertoaru. Najpre treba ukazati na njenu Mikaelu u Bizeovoj operi *Karmen*. U toj ulozi nastupila je sa spontanom neposrednošću i lirkom pre-

finjeniču: nemetljiva skromnost naivne devojke sa sela dobila je u njenoj kreaciji savršenu prirodnost i istinitost do kraja, tako da je interpretacija čuvene arije bila u znaku delikatno suzdržavanih emocija. Tu ulogu tumačila je na šest predstava u londonskom Kovent Gardenu (1975). Kao Margareta u Gunovom *Faustu*, Gordana Jevtović umela je da dve strane ovoga lika interpretira podjednako ubedljivo. Ako je u IV slici najpre imala setnu izrazitost u baladi o kralju iz Tule, da bi u ariji o nakitu dala temperamentan izliv mladalački razdraganoga nemira, onda je u V slici neposredno akcentovala tragiku situacije. Iz opusa Žila Masnea pevala je ulogu Sofije u operi *Verter*.

Srazmerno slaboj zastupljenosti dela naših kompozitora na repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu, Gordana Jevtović imala je malo zadataka prilikom izvođenja domaćih opera. Ipak, pored uloge Evice u operi *Pokondirena tikva* Mihovila Logara i Dona Ane u *Simonići* Stanojla Rajčića, izdvaja se njen tumačenje Kosovke devojke u poslednjem muzičko-scenskom delu Petra Konjovića, *Otadžbina*, komponovanom na tekst dramske pesme Iva Vojnovića *Smrt majke Jugovića*. Kao i Vojnović, Konjović je lik Kosovke devojke obradio u duhu narodne pesme. Na poprištu posle bitke pojavljuje se Kosovka devojka kao simbol prevazilaženja poraza: ona pojavi vodom i vida rane preživelim junacima. I kao što su se u ulozi Kosovke devojke na predstavama drame *Smrt majke Jugovića* proslavile mnoge dramske glumice, Gordana Jevtović je na operskoj sceni ostvarila uzbudljivu kreaciju prilikom izvedenja opere *Otadžbina*, u režiji Dejana Miladinovića.

Iz opusa Petra Konjovića Gordana Jevtović pevala je i naslovnu partiju u operi *Koštana*, koja je snimljena na gramofonske ploče u izdanju PGP RTS. Taj snimak, kao i TV-realizacija opere, ostvareni pod muzičkim vodstvom Mladena Jagušta, vredna su svedočanstva o njenoj vokalnoj umetnosti. Njen posebni afinitet prema našem folklornom idiomu ispoljio se u interpretaciji Koštane: pored sjajnoga lirskoga izraza u II slici, naročito u pesmi uz pratnju hora (“Stameno, mori, Stameno”), pa do dramski produbljenoga rečitativa u IV slici, u kojoj se Koštana sa gorčinom suočava sa vlastitom

sudbinom - sve to ostvarila je u jedinstvenom zamahu vokalne perfekcije.

Na više zapaženih gostovanja na uglednim operskim scenama u inostranstvu (Barcelona, Prag, Torino i dr.), posebno kao lauerat Konkursa Čajkovskog u Moskvi (1974), Gordana Jevtović dostoјно je predstavljala našu pevačku umetnost u svetu.

Svoje bogato iskustvo stečeno na sceni Beogradske opere predano i angažovano prenosila je Gordana Jevtović na mlađe pevačke naraštaje. Bila je profesor Fakulteta muzičke umetnosti, a radila je i u Operskom studiju Narodnog pozorišta. Bila je i jedan od inicijatora osnivanja fonda "Nikola i Marica Cvejić" i takmičenja "Nikola Cvejić", na kojem se već deset godina ogledaju brojni mlađi studenti pevanja.

Iznenadni i preuranjeni odlazak Gordane Jevtović sa životne i umetničke scene velik je i nenadoknadiv gubitak za našu muzičku pedagogiju i opersku umetnost.

RAŠKO V. JOVANOVIĆ

## MILICA JOVANOVIĆ (1932 – 2007)



Malo ko iz nevelike skupine onih koji kvalifikovano pišu, govore i bave se umetničkom igrom sa teorijskog i istorijskog stanovišta, ima za tu malo vrednovanu, i moralno i materijalno, profesiju toliko obrazovanja i iskustva kao što je imala Milica Jovanović, koja nas je zauvek napustila sa dolaskom ovogodišnjeg zimskog leta.

Svoje baletsko obrazovanje stekla je pod budnim i znalačkim okom Milorada-Mileta Jovanovića i već kao učenica Baletske škole i diplomac Akademije za pozorišnu umetnost pokazivala je izuzetnu disciplinu i posvećenost profesiji koju je odabrala. Krhke a lepe grade, prelepo izvajanjih nogu, krupnih, sugestivnih plavih očiju, muzikalna, bila je otmena i lirska izražajna Odeta, Zvezda Danica, Polina Bonaparte, Mirta, Jela, istaknuta solistkinja u Bizeovoj *Sinfoniji* i Šopenovim *Silfidama...* Njenu, prvenstveno klasičnu, baletsku igru odlikovala je vizuelna lepota, prefinjenost i intelektualnost. Za dvadeset godina rada u Narodnom pozorištu u Beogradu, gde je bila i šef Baleta, Milica Jovanović je kao prvakinja i istaknuta solistkinja gostovala sa svojim matičnim

ansamblom na mnogim međunarodnim scenama, a samostalno je imala uspeh kao Odeta u *Labudovom jezeru* u trupi Festival baleta u Londonu, kao i u drugim glavnim ulogama u baletskom ansamblu u Oberhauzenu.

Tako mlada, uputila se već 1961. godine stazama baletske pedagogije i repetitorstva. Održavala je ceo repertoar Narodnog pozorišta, što je težak i odgovoran zadatak, a od 1971. godine je svoja znanja i iskustva prenosila na najbolji način najistaknutijim umetnicima u tadašnjem beogradskom Baletu. Mnogi od njih svoje scenske uspehe duguju Milici Jovanović. O radu sa njom veoma slikovito je govorio prvak Aleksandar Izraïlovski: „...Ona je sa nama držala umetničke probe i nikad nikо posle njih nije bio umoran. Presrećan sam što sam imao mogućnost da sa njom radim. Ona je razumela moju ličnost kada je rekla da imam savršen instinkt i da me on vodi...”

Vremenom Milica Jovanović se zainteresovala za koreografski rad. Tako je postavljala, uglavnom, tradicionalne klasične balete na scenama u Beogradu, Skoplju, Novom Sadu i Prištini. Njene postavke, orginalne ili prenošenje redakcija pojedinih značajnih koreografa, bile su stilski čiste i režijski promišljene.

Uvek posvećena sledbenica Terpsihore, Milica Jovanović se s upornošću i entuzijazmom stalno usavršavala. Svoju umetničku igru unapredovala je kod vršnih pedagoga O. Preobraženske u Parizu i H. Plucisa u Londonu. Studirala je i 1971. godine diplomirala baletsku pedagogiju i metodiku klasičnog baleta na Državnom institutu pozorišne umetnosti (GITIS) u Moskvi. Zatim je nastavila postdiplomske studije na tom prestižnom fakultetu scenskih umetnosti, gde je odbranila disertaciju „Balet Narodnog pozorišta u Beogradu između ratova”, veoma značajnu za izučavanje razvoja umetničke igre kod nas. To joj je 1986. godine donelo zvanje privatnog docenta. Pored veoma stručnog rada u baletskoj sali, Milica Jovanović, potekla iz porodice univerzitetskog profesora, bila je pasioniran i uspešan istoričar. Imala je strpljenja, volje i znanja da svaki detalj iz istorije baletske umetnosti analizira i prouči prikupljajući istrajno verodostojne podatke i tek tada da ih jasno iznese u svojim knjigama i kritikama. Njeni kritički

prikazi, objavljivani u našim najznačajnijim dnevnim i periodičnim izdanjima, odlikovali su se preglednošću izlaganja, autoritativnim iznošenjem stavova i ocena i čistim kao suza jezikom. Tek ponekad kada su joj se neko baletsko ostrvarenje ili interpretacija posebno svideli, znala je to da izrazi na ushićen, poetičan način.

Njene knjige o Pini i Pinu Mlakaru, Dimitriju Parliću, Baletskoj školi „Lujo Davičo”, a naročito Istorija beogradskog Baleta – prvih sedamdeset godina, kao i kapatilna *Istorija baleta - od igre do scenske umetnosti*, ostaju savremeni obrazac bavljenja istorijom umetničke igre u svetu i na ovim prostorima. Sve njene knjige je sa vrhunskim umetničkim nadahnućem dizajnirao suprug Dragoljub Kažić, profesor Akademije za likovnu umetnost, čiju smrt Milica nikada nije prebolela.

Bila je Milica Jovanović članica žirija uglednih međunarodnih i domaćih baletskih takmičenja, učestvovala je sa svojim radovima na simpozijumima o umetničkoj igri i učinila još mnogo toga zbog čega bi svi oni koji se bave umetničkom igrom i pozorištem trebalo da sledе njen primer. Udruženje baletskih umetnika Srbije je Milici Jovanović dodelilo Nagradu za životno delo.

Bilo je u njenom profesionalnom životu i trenutaka kada se potpuno neargumentovano odustajalo od njenih znanja i sposobnosti, ali svi koji cene njen doprinos našoj umetničkoj igri, posebno oni mlađi, koje je volela i nesebično savetovala do poslednjeg daha, znaće da cene sve što je sa toliko upornosti, znanja i dostojanstva činila.

Stoga neka slapovi belog cveća na njenom odru, dramatična muzika Prokofjeva iz baleta *Romeo i Julija*, tihe suze tuge, budu samo početak nezaborava Milice Jovanović, koja zaslужuje našu veliku zahvalnost i naše poštovanje.

MILICA ZAJCEV

## DARINKA-DARA PLAOVIĆ (1919–2007)



Otišla je naša Dara.

Rođena je u Kraljevu, 22. avgusta 1919. godine. Maturirala je u Kragujevcu, a potom završila, kako se to tada zvalo, bankarski-abituirjentski kurs i radila na finansijskim poslovima. Ali, pozorište je bilo njena velika i prava ljubav. Prepoznavši u sebi talenat i skupivši hrabrost, prijavila se na audiciju i počela da pohađa Dramski studio Narodnog pozorišta, da bi po završetku te svoje-vrsne škole postala stalni član ove kuće 1950. godine i ostala joj verna do poslednjih dana.

Mnoge glumce publike identifikuje sa jednim od likova koje su tumačili. Tako se i do današnjih dana Žanka Stokić i Ljubinka Bobić pamte kao Živka ministarka, Pera Dobrinović kao Kir Janja, Dobrica Milutinović kao Šajlok... Dara Plaović je bila i ostala – Salče iz *Koštane* Borisava Stankovića. Prvi put je ovu ulogu zaigrala 22. aprila 1953, zamenivši svoju stariju koleginicu Teodoru Arsenović u predstavi čija je premijera bila

šest godina ranije, u režiji Dragoljuba Gošića. Od tada, pa sve do 1997. godine, Dara je bila jedina Koštanina majka u režijskim postavkama Milenka Maričića (1962), Jovana Putnika (1969) i Borislava Grigorovića (1984), bez alternacije, ne propustivši nijednu predstavu tokom 44 godine, oko 800 puta! „Kad ona čuti, govori ili peva, to je sudbina i sav život koji će proživeti kći Koštana kada je odvoje od radosti kojima se predaje svojom mlađošću”, zabeležila je kritika, između ostalog, o ovoj životnoj ulozi Dare Plaović.

Pored njene Salče, koja će u istoriji našeg teatra ostati upisana zlatnim slovima, Daru ćemo pamtit i po ulogama: Ljubice (*Livnica* O. Bihalji Merina), Sestre Batrićeve (*Gorski vjenac* P. P. Njegoša), Matilde (*Ljudi bez vida* J. Kulundžića), Andje (*Sumnjivo lice* B. Nušića), Ledi Džedber (*Lepeza ledi Vindemir* O. Vajlda), Kalpur-nije (*Julije Cezar* V. Šekspira), Mičem (*Zasebni stolovi* T. Raligena), Lize (*Sirano de Beržerak* E. Rostana), Nastje (*Živi leš* L. Tolstoja), Stane (*Podvala* M. Glišića), Fjokle (*Ženidba* N. V. Gogolja), Kućevlasnice (*Mati* M. Gor-kog)... Pamtićemo je i kao nesebičnog kolegu, uvek spremnog da pomogne svima, a naročito mладима. Jedno vreme je to činila i sa pozicije nastavnika glume na Pozorišnoj akademiji.

Ali, imala je naša Dara još jednu veliku ljubav – svog Rašu! I još jednu životnu ulogu – ulogu Rašine supruge. I toj ljubavi i toj ulozi je ostala verna do poslednjeg svog daha. Mnoge mlađe kolege, koje ne pamte Daru na sceni, ni u kostimu Salčeta, sećaće je se sa proslava Dana Narodnog pozorišta. Tada bi, kao i uvek besprekorno doterana, s blagim i milim osmehom na licu, pred kraj svečanosti izlazila na scenu, sa koje je toliko puta u toku svog glumačkog života govorila tude reći, kako bi, povodom proglašenja dobitnika nagrade „Raša Plaović“, izgovorila nekoliko svojih rečenica. U njima je uvek bilo toplog sećanja na Rašu i majčinske ljubavi prema mladom nagrađenom kolegi. Ali bilo je u njima i Rašinih reči. Jer Dara je najbolje znala šta bi njen Raša mislio i rekao onima koji su posle njega postali miljenici Talije. Prošle godine, umesto Dare, 22. novembra je u Narodno pozorište stigao njen telegram, sa istim onim toplim rečima, ali bez njenog osmeha... Ove godine neće biti ni

telegrama. Tamo gde se, posle dugog i strpljivog čekanja naša Dara pridružila svom i našem Raši, nema pošte. Ali sigurno ima divnih predstava.

JELICA STEVANović

## ŽIVKA BARAĆ-HUBAČ (1933–2007)



U Beogradu je, 19. juna, posle kraće bolesti, umrla glumica Živka Barać-Hubač.

Rodena je 1933. godine u Čačku. Glumačku školu je pohadala u Nišu, u klasi profesora Milivoja Popovića Mavida i Žike Milenkovića.

Živka je bila „jugoslovenska“ glumica, ostavivši tokom četiri i po decenije aktivnog glumačkog života dubok trag u teatarskom životu Čačka (Narodno pozorište, od 1951), Leskovca (Narodno pozorište, od 1955), Pule (Istarsko narodno kazalište, od 1959), Zenice (Narodno pozorište, od 1964); kao prvakinja drame iz Zenice se 1971. vraća u leskovačko Narodno pozorište, iz kojeg odlazi u penziju 1986., ali na čijoj sceni i dalje aktivno igra sve do 1996. godine.

Živka Barać-Hubač je bila i rado viden gost u teatrima u kojima nije bila u stalnom angažmanu. Tako je, između ostalog, ostala u životu sećaju i kolegama i publici u Rijeci, gde je na sceni Narodnog kazališta „Ivan Zajc“ bila Petrunjela u Držićevoj komediji *Dundo Maroje*, kao i na Brionima, gde je tumačila Hermiju u Šekspirovom *Snu letnje noći*.

Od svog debija, od naslovne uloge u drami Darija Nikodema *Skampolo*, dugi spisak uloga ove neumorne umetnice „stare škole“, koja uloge nikada nije odbijala, niti ih merila po broju replika, čini preko 300 najrazličitijih likova, od kojih se naročito izdvajaju: Mirandolina (*Mandragola* Karla Goldonija), Džouzi (*Mjesec za jadnike* Judžina O'Nila), Sofija (*Ugursuz Nedžada Ibršimovića*), Sarka (*Ožalošćena porodica* Branislava Nušića), Bonača (*Pasha nosača Samuelu* Isaka Samokovlije i Jovana Putnika), Gospoda Novaković (*Gospoda Olga Milutina Bojića*), Filipa (*Brisani put Milice Novković*), Simona (*Kamen za pod glavu Milice Novković*), Petrija (*Petrijin venac* Dragoslava Mihailovića) i druge. Uloge različitih veličina, tipova, karaktera, žanrova... ostvarene su u saradnji sa vrsnim rediteljima poput Ljudevita Crnoborija, Aleksandra Dorđevića, Dimitra Kostjarova, Ljubiše Georgijevskog, Vladana Švacova, Vlade Vukmirovića, Nikole Vavića, Branislava Mićunovića, Aleksandra Lukača, Vlade Lazića i mnogih drugih. Ipak, svoje najznačajnije domete Živka je ostvarila u saradnji sa dugogodišnjim prijateljem, rediteljem Jovanom – Battom Putnikom.

Oni koji je nisu videli na daskama koje život znače pamtiće je po brojnim ostvarenjima u okviru Dramskog programa Televizije Sarajevo i po večerima koje je, tokom mnogih godina, zajedno sa Perom Jelaskom, činila prijatnijim i nezaboravnim mnogobrojnoj publici Filmskog festivala u pulskoj Areni. Leskovčani će je se sećati i po programu *P(r)ozorište u avliji*, koji je iz večeri i veče, iz leta u leto, zahvaljujući njoj i Vlastimiru – Đuzi Stojiljkoviću, bio najomiljniji i nezaobilazni deo života ovog grada na jugu Srbije. Slušaoci Dramskog programa Radio Beograda su dobro upoznali njen glas u više uloga, ali u večnom sećanju će ostati njena Petrija u *Petrijinom vencu*, najčešće emitovanoj radio-drami na talasima našeg nacionalnog radija.

Ali, najnežniji, a istovremeno i najdublji, najtrajniji trag ostavile su uloge koje je neumorno, posvećeno, radosno igrala do poslednjeg daha: njene uloge supruge, majke i one poslednje, njoj možda najdraže – uloge bake.

JELICA STEVANOVIC

# TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost  
Broj 139  
Godina XXXII  
YU ISBN 0351-7500

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE  
Beograd 11000  
Gospodar Jevremova 19  
e-mail: mpus@unet.yu  
[www.theatremuseum.org.yu](http://www.theatremuseum.org.yu)

Glavni i odgovorni urednik:  
Ksenija Radulović

Uredništvo:  
Ognjenka Milićević  
Aleksandra Jovićević  
Anja Suša  
Ivan Medenica  
Slobodan Obradović (sekretar)  
Miloš Lolić

Grafičko oblikovanje:  
Ljubomir Kukulj Tatjanin  
Tatjana Simonović Ljubomirova

Dizajn korica:  
Ljubomir Kukulj Tatjanin

Jezička redakcija:  
Ljubica Marjanović

Fotografija na naslovnoj strani:  
Bertolt Brecht

Štampa i povez:  
Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićevo 20

Tiraž: 400 primeraka  
Štampanje završeno oktobra 2007.

Časopis TEATRON  
finansira Ministarstvo kulture i medija Vlade Srbije