

t **teatron** 146 147

časopis za pozorišnu umetnost

TEMA BROJA

Misterija Grotovski

Marco de Marinis

Ferruccio Marotti

Jovan Ćirilov

Premio Europa 2009

Falk Richter

Okovani ledom





tEATRON

146/147

PROLEČE/LETO 2009

teatron

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 146/147

Godina XXXIV

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik:

Ksenija Radulović

Uredništvo:

Aleksandra Jovičević

Anja Suša

Ivan Medenica

Slobodan Obradović (sekretar)

Miloš Lolić

Dizajn i prelom:

Milan M. Milošević

Jezička redakcija:

Ljubica Marjanović

Štampa i povež:

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeve 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno maja 2009.

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: office@mpus.org.rs

www.theatremuseum.org.yu

Časopis TEATRON finansira

Ministarstvo kulture Vlade Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK	5
EDITORIAL	7
TEMA BROJA: MISTERIJA GROTOVSKI	
Marko de Marinis, <i>Grotovski i njegovo nasleđe - uticaji, prenošenje, nesporednosti</i>	9
Ježi Grotovski, <i>Performer</i>	17
Žorž Bani, <i>Pozorište je oblast života</i>	19
Jovan Ćirilov, <i>Moji susreti sa Grotovskim</i>	29
Feručo Maroti, <i>Pustolovina "Postojanog princa"</i>	33
Vladimir Jevtović, <i>Zašto je Grotovski bio značajan</i>	36
Marko de Marinis, <i>Istraživanje rituala u radu Grotovskog</i>	42
Jelena Kovačević, <i>Naslednik Grotovskog</i>	60
Slobodan Obradović, <i>Grotovski - kalendar događaja 2009.</i>	66
ESEJI	
Feliks Pašić, <i>Dr Erih Hecl, reditelj</i>	71
SAVREMENA SCENA — KRITIKE	
Bojana Janković, <i>Hamburška škola</i>	83
Bojana Janković, <i>Igre identiteta</i>	87
Slobodan Obradović, <i>Uvek na gubitku</i>	90
Slobodan Obradović, <i>Prevedeni</i>	92

Gorica Pilipović, <i>Primer uspele saradnje</i>	94
Jelena Kajgo, <i>Nove plesne produkcije</i>	97
Zorica Pašić, <i>Bazen bez vode</i>	101
MEĐUNARODNA SCENA	
Ksenija Radulović, <i>Nasuprot teroru savremenog sveta</i>	111
Ivan Medenica, <i>Kriza je dobra (intervju sa Falkom Rihterom)</i>	116
DRAMA	
Falk Rihter, <i>Okovani ledom</i>	119
PRIKAZI KNJIGA	
Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, <i>Od bajke do pozorišta</i>	147
HRONIKA MUZEJA	
Nevenka Urbanova (govor Predraga Ejdusa na otvaranju izložbe)	149
IN MEMORIAM	
Feliks Pašić, <i>Vladislav Lalicki</i>	152
Vladimir Jovanović, <i>Milivoj Petrović</i>	155
Darinka Nikolić, <i>Jelica Bjeli</i>	157

S obzirom na to da je UNESCO 2009. godinu proglasio Godinom Ježija Grotovskog, kako bi se obeležila desetogodišnjica njegove smrti i pedesetogodišnjica osnivanja Teatra-laboratorije u Vroclavu, bilo je sasvim prirodno, a i nekako neizbežno, da redakcija *Teatrona* svoj temat posveti nasleđu Grotovskog. Naslov temata „Misterija Grotovski“ nametnuo se sam po sebi, jer su u istoriji pozorišta retke ličnosti koje su tako kratko bile prisutne u teatarskom životu (sa samo četiri-pet predstava), a da su imale tako velik i presudan značaj na formu i sadržaj svetskog pozorišta u drugoj polovini XX veka. Iako je izgledalo da je, još krajem šezdesetih, Grotovski napustio teatar i okrenuo se istraživanju parateatarskih formi i rituala, on je zapravo ceo svoj život posvetio upravo teatru, istražujući proces rada, poput obuke, radionica i probi, dok ga je finalni proizvod – pozorišna predstava sve manje zanimala.

Iako donekle osporavan kao veliki opsenar, pseudošaman i guru, ipak je Grotovski tokom svog života bio u prilici da u potpunosti vidi ostvarenje svojih teorijskih principa koji se, preko njegovih saradnika i učenika, preneo na eksperimentalno, alternativno, ali i tradicionalno pozorište. Stoga je temat *Teatrona* pokušaj prikazivanja njegovog ogromnog, zagonetnog i ponekad gotovo neprimetnog uticaja, ali je istovremeno i pokušaj kritičkog osvrta na njegovo nasleđe, odnosno pokušaj da se analizira suštinsko nasleđe Grotovskog, od sećanja savremenika, preko rekonstrukcije njegovih predstava, do teorijske problematizacije njegovog pravog nasleđa danas.

Za ovaj temat odabrali smo tekstove vodećih evropskih (Marko de Marinis, Feručo Maroti...) i naših poznavalaca rada Grotovskog. Takođe, u istoj rubrici objavljujemo i poslednji tekst Grotovskog, *Performer*, kao i kalendar događaja vezanih za godinu posvećenu ovom reditelju.

Rubrika *Eseji* posvećena je stvaralaštvu gotovo zaboravljenog, a značajnog, operskog i dramskog reditelja Eriha Hecla: ovaj umetnik, rođen u Nemačkoj, znan deo svoga rediteljskog rada proveo je u Narodnom pozorištu u Beogradu.

Kao i obično, u *Savremenoj sceni* bavimo se kritikama novije dramske, operske

i baletske produkcije, uz *Hroniku savremenog pozorišta* koja na osoben način prati našu ukupnu pozorišnu scenu.

Rubriku *Međunarodna scena* otvara tekst o ovogodišnjoj manifestaciji i dodeli nagrada Premio Europa, najznačajnijeg evropskog pozorišnog priznanja. Prve nedelje aprila manifestacija Premio Europa održana je u poljskom gradu Vroclavu: naravno, kako smo već naveli pišući o temi broja, stvaralaštvo Grotovskog vezano je upravo za Vroclav, gde je pre pedeset godina osnovan Teatar-laboratorija, a 2009. je Godina Grotovskog. Nije bez značaja ni to da je ovogodišnji dobitnik vodeće evropske pozorišne nagrade Poljak – reditelj Kristijan Lupa. U istoj rubrici objavljujemo i intervju koji je nemački pisac i reditelj Falk Rihter dao za naš časopis: Rihter na samosvojan i kritički način promišlja savremeni svet, što, uostalom, karakteriše i njegovo pozorišno delo. Napominjemo i da je Rihter (rođen 1969) jedan od vodećih pozorišnih autora nemačkog govornog područja, a da njegove drame i predstave do sada nisu bile poznate našoj publici. Sa zadovoljstvom u rubrici *Drama* objavljujemo i prevod jednog od njegovih dosad najznačajnijih dramskih tekstova *Okovani ledom*. Zanimljivo je da je tekst *Okovani ledom* pisan i prvi put izveden pre pet godina, a da umnogome korenspondira s aktuelnom temom svetske finansijke krize.

U *Teatronu* prikazujemo i novu knjigu Milivoja Mlađenovića *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u dramskoj književnosti za decu*, kao i izložbu posvećenu glumici Nevenki Urbanovoj, otvorenu u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije. U rubrici *In memoriam* opraštamo se od kolega koji su preminuli u proteklom periodu.

Uredništvo

Considering the fact that UNESCO declared 2009 the year of Jerzy Grotowski in order to mark the tenth anniversary of his death and the fiftieth anniversary since the foundation of the Teatr Laboratorium in Wrocław, it was quite natural, and somehow even inevitable that the editorial team of *Teatron* should decide to devote the main articles of this issue to the legacy of Grotowski. The title "The Grotowski Mystery" seemed to come naturally, since the personalities in theatre history who were so briefly present in the theatre life (4-5 plays only), and yet had such wide and crucial importance for the form and content of all theatre in the second half of XX century are indeed few and far between. Although it had seemed that, as early as the early sixties, Grotowski had abandoned the theatre and turned towards an exploration of para-theatrical forms and rituals, he had in fact devoted his whole life to the theatre, by exploring the work process, such as training, workshops and rehearsals, while his interest in the final product, the play itself, steadily diminished.

Although he was sometimes questioned and branded a great illusionist, pseudo shaman and a guru, Grotowski was still in position to see his theoretical principles fully realised in his lifetime, as they were transplanted into the experimental, alternative, and even traditional theatre by his associates and students. Thus the main articles in *Teatron* are an attempt to map his great, mysterious, and sometimes almost imperceptible influence, while at the same time attempting a critical review of his legacy; they are an attempt to analyse what he truly left behind, starting from his contemporaries' memories, via reconstructions of his plays, to posing the theoretical problems of his true legacy in the present time. For this topic we have chosen texts by leading European (Marco De Marinis, Ferruccio Marotti...) and Serbian experts on the work of Grotowski. In addition, in the same section we carry the very last text by Grotowski, *Performer*, along with a calendar of events in connection with the celebration of the year of this director.

Our *Essays* section is devoted to the works of an almost forgotten but nevertheless important opera and drama director Erich Hezel: this German -born artist spent a lot of his time working as a director in the Belgrade National Theatre.

As is our wont, in our *Contemporary Scene* section we bring you reviews of the latest drama, opera and ballet production, along with the Contemporary Theatre Chronicle which follows the events on the Serbian theatrical scene in its unique way.

The *International Scene* section opens with a text about this year's award event Premio Europa – the most important European theatre award. In the first week of April, this year's event was held in the Polish town of Wrocław: and as we have already mentioned above, Grotowski's work is connected precisely to this same town, the town where the Teatr Laboratorium was founded 50 years ago, and 2009 is, let us repeat, the year of Grotowski. It is also important to mention that this year the winner of Europe's leading theatre award was also Polish – director Krystian Lupa. In the same section, we carry an interview by German writer and director Falk Richter: Richter's reflections of the contemporary world are unique and critical, which is also a characteristic of his theatre work. Let us also mention that Richter (born in 1969) is one of the leading theatre authors from the German-speaking area, and that his plays and performances have not been very familiar to our audiences. It is with pleasure that we carry a translation of one of his most important drama texts so far, *Under Ice*, in our *Drama* section. What is interesting is that *Under Ice* was first written and performed five years ago, and yet it largely corresponds with the very current topic of the world financial crisis.

Teatron also brings you a review of the new book by Milivoj Mladenović entitled *The Characteristics of Drama Fairytale. Reshaping the fairytale model in drama literature for children [Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u dramskoj književnosti za decu]*, and of the exhibition about the actress Nevenka Urbanova in the Theatre Museum of Serbia. Finally, in our *In memoriam* section, we say our last farewells to the colleagues who passed on between the two issues of our magazine.

The Editors

*English translation:
Ivana Čorbić*

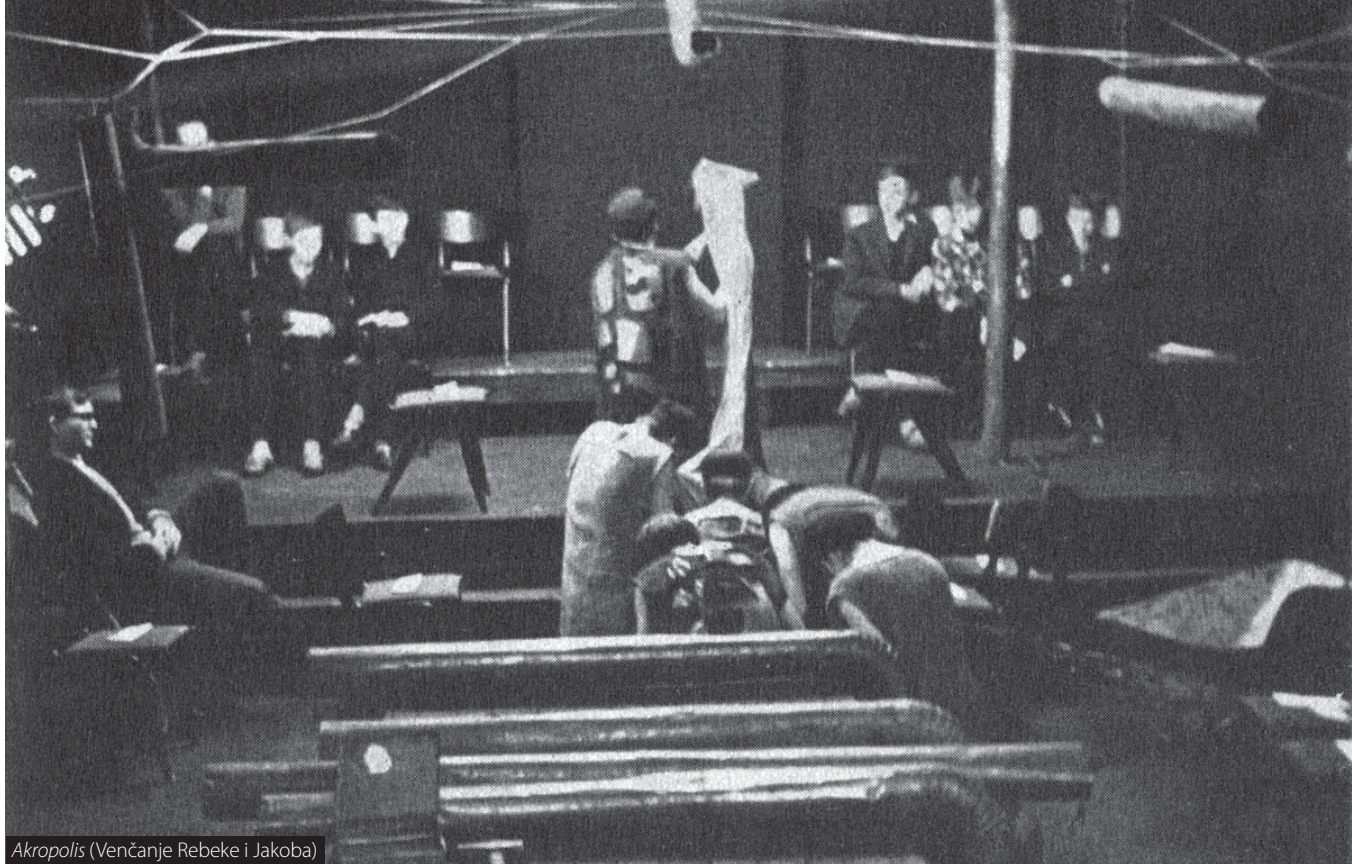
Marko de Marinis

GROTOVSKI I NJEGOVO NASLEĐE – PRENOŠENJE, UTICAJI, NESPORAZUMI

UNESCO je 2009. godinu proglasio Godinom Grotovskog. U ovoj godini, naime, proslavljaju se dve godišnjice: desetogodišnjica smrti velikog pozorišnog reditelja i istraživača i pedesetogodišnjica osnivanja Teatra- laboratorije, u poljskom gradu Opole, Grotovskog i Ludviga Flajšena (Ludwik Flaszen). Ceo svet će slaviti ovu dvostruku godišnjicu kao neizbežnu priliku za podsećanje na jednu od najprestižnijih ličnosti savremenog pozorišta, vođu jedne od najradikalnijih revolucija koje je dvadesetovekovno pozorište doživelo (sa „siromašnim pozorištem“ i s potonjim složenijim postteatarskim iskustvima).

Ipak, i pored toga što Grotovski predstavlja ključnu figuru, razumevanje njegovog dela je veoma opterećeno nesporazumima, opštim mestima i nedovoljnim poznavanjem, da je gotovo redovno proizvodilo izobličene, nejasne ili pak preterane predstave. Tako se desilo da je, na efektivnoj berzi savremenog pozorišta, mali broj protagonista doživeo da im vrednost toliko varira koliko se to dogodilo Grotovskom: za jedne, neprikosnoveni majstor, i to ne samo teatra, za druge jedva nešto malo više od običnog šarlatana.

Problem je u tome što se, u njegovom slučaju, pogled koji u celosti proizlazi iz pozorišta pokazao višestruko neprimerenim nego što je to slučaj kod drugih dvadesetovekovnih graničnih pojava. On je, naime, bio među onima koji su se najviše zalagali da teatru otvore granice i da ga odvoje od isključive veze sa scenskim predstavljanjem, u nastojanju da razotkriju njegovu suštinsku, prvobitnu dimenziju, koja bi prethodila svakoj podeli



Akropolis (Venčanje Rebeke i Jakoba)

između života i umetnosti, između čoveka i glumca.

Da bismo pokušali da objasnimo složenost istraživanja koje je sprovodio Grotovski, bez rizika da ga izobličimo ili banalizujemo, potrebno je uzeti u obzir da nas ono primorava, kako je to dobro razjasnio Ferdinando Tavijani, na *dvostruko gledište*, tj. da neprestano primenjujemo i gledište iz pozorišta i gledište van pozorišta: ne jedno *ili* drugo, već *i* jedno *i* drugo istovremeno. Tumačiti umetničku, intelektualnu i ljudsku putanju Grotovskog isključivo u pozorišnim terminima sasvim sigurno je reduktivno i zavaravajuće; ali jednako toliko zavaravajuće, iako na drugačiji način, bilo bi tumačiti je isključivo u vanteatarskom ključu, rizikujući tako da od teoretičara „siromašnog pozorišta“ napravimo tek jednog od mnogih, često kontroverznih, duhovnih učitelja kojima je načičkana savremenost.

Pošto smo to razjasnili, potrebno je dodati da dvojno gledište treba primeniti takođe i kada je u pitanju razmatranje raznovrsnosti-diskontinuiteta i jedinstvenosti-kontinuiteta istraživanja kod Grotovskog. I u ovom slučaju, ne raznovrsnost-diskontinuitet *ili* jedinstvenost-kontinuitet, već *i*

jedno *i* drugo istovremeno. S jedne strane, zaista, teatarska i postteatarska putanja Grotovskog se ukazuje podeljena na prilično jasne i, u svakom slučaju, nesumnjivo različite faze; s druge strane je, ipak, od fundamentalne važnosti stalno iznositi na videlo elemente duboke unutrašnje kohezije i kontinuiteta koji ujedinjuju celokupnu putanju (možemo ih nazvati: potraga za ljudskim ritualom zasnovanim ne na veri već na činu, ili razrada glumačke joge u širem smislu, ili pak rad osobe na sebi), i koji se tiču koliko izvornih motivacija toliko i suštinskih ciljeva njegove neprekidne *quête* (potrage). U odnosu i na jedne i na druge, tokom vremena jedino su se menjali instrumenti, kao i korišćena sredstva.

U nameri da se napravi prvi, sažeti istoriografski bilans, mogu se odrediti sledeće tačke:

1) Grotovski predstavlja (zajedno s Piterom Brukom i Euđenijem Barbom, ali pre njih i više od njih) završetak

tradicije reditelja-pedagoga (one koja je u centru dvadesetovekovnog teatra, sa ličnostima kao što su Stanislavski, Mejerholjd i Kopo kao rodonačelnici).

2) Još određenije, on predstavlja naslednika-nastavljača Stanislavskog, tj. onoga ko dovodi do krajnjih granica metodu fizičkih radnji koju je ruski majstor razradio tridesetih godina: s one strane lika, s one strane teksta, do onoga što naziva „umetnost kao sredstvo prenosa“.

3) Najzad, Grotovski utelovljuje bolje od bilo koga drugog, sa svojim proputovanjem kroz teatar i s one strane teatra, *istinsku* revoluciju dvadesetovekovnog teatra, koja se može sažeti u dve osnovne međusobno isprepletene novine: a) preokretanje pozorišta od *cilja* do *sredstva*, tj. bolje rečeno, od prilike za estetsko zabavljanje-razonodu (takođe ozbiljnu-angažovanu) u efikasni instrument spoznaje (koja ne može biti drugo do praktična, koja se postiže *u telu i sa telom*) i čak duhovne potrage; b) razdvajanje (koje je, do duše, već ranije bilo nastalo tokom nekih izuzetnih iskustava poput Artoovog) teatra i predstave, sve do zamisli i realizacije teatra s one strane (bez) predstave: u suštini, teatar koji je *rad na sebi*, usmerenog prevashodno ka onome ko ga vrši a ne (više) ka onome ko prisustvuje, tj. ka gledaocu.

Uprkos dramatičnom rezu iz 1969. koji je prelama dvojice (s neopozivom odlukom da više nikada ne postavi na scenu novu predstavu, nakon premijere *Apocalypsis cum figuris*); uprkos drugim vrlo upadljivim promenama koje je obeležavaju, umetnička i intelektualna putanja Grotovskog je, u stvari, ispunjena – dobro je na tome insistirati – čvrstim unutarnjim vezama i suštinskim kontinuitetom, što možemo videti ako posmatramo ne površinu izbora i postepeno usavršavanih iskustava već potrebe i krajnje ciljeve na kojima se oni zasnivaju.

Čak i razlikovanje, opravdano sa više aspekata, poput onog između (velikog) stvaraoca predstava i (velikog) pozorišnog istraživača s one strane predstave, ne uzima u obzir osnovne motivacije, krajnje ciljeve njegovog delovanja. Do 1968/69. Grotovski je verovao da je pronašao u predstavi i u radu glumca najefikasnije instrumente kojima bi mogao stremići ka tim ciljevima, potom je tražio druge, uveren da

režija, predstavljanje može postati gotovo prepreka umesto da bude pomoć. I, tako je napustio predstavu, ali ne i pozorište, da bi mnogo godina kasnije, sa „umetnošću kao sredstvom prenosa“, ostvario, sasvim sigurno, ne povratak režiji već, na izvestan način – zahvaljujući *Action* - rekonverziju/reorganizaciju na polju *performing artsa*.

Koja su to suštinska interesovanja koja Grotovskog prvo vode do pozorišta, da bi ga potom odagnala iz njega, ili pre iz jednog njegovog sektora, koji je on kasnije nazvao „umetnost kao predstavljanje“ („arte come presentazione“)?

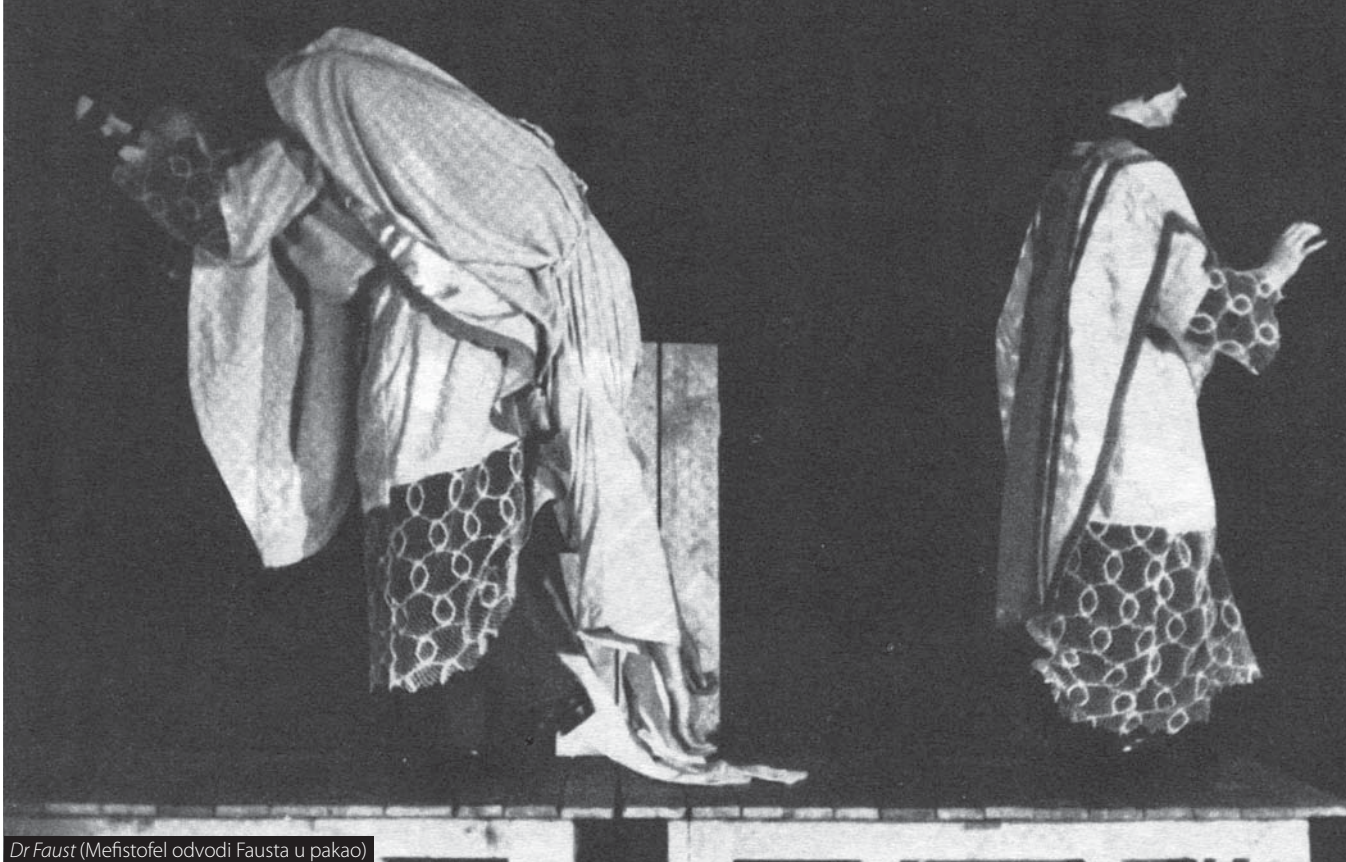
Poljski majstor ih veoma jasno izlaže u intervjuu iz 1992. sa švedskom rediteljkom Marianne Ahrne:

AHRNE: Šta Vas je privuklo pozorištu, u početku?

GROTOVSKI: Pozorište je bilo jedna ogromna avantura u mom životu, uslovilo je moj način razmišljanja, posmatranja ljudi, gledanja na život; rekao bih da je i moj jezik formiralo pozorište. Ali ja nisam tražio pozorište, u stvari sam oduvek tražio nešto drugo. Kao mladić sam se pitao koje je to *moguće zanimanje koje bi mi omogućilo da tražim drugog i samoga sebe* [...]. U suštini *to interesovanje za ljudsko biće, u drugima i u meni samome*, dovelo me je do pozorišta, ali je, isto tako, moglo da me odvede do psihijatrije ili studija o jogi.

Pošto je i ovo razjašnjeno, neizbežno je, a i korisno, pokušati odrediti glavne faze rada kroz koje je poljski majstor prolazio tokom svog života. Naravno, bolje je to učiniti uz pomoć samog Grotovskog, koji, u jednom veoma važnom tekstu iz 1993. godine (pogovor prvoj knjizi Tomasa Ričardsa *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubilibri, 1993) razlikuje četiri faze, poistovećene s karikama jednog istog lanca: „umetnost kao predstavljanje“ (odnosno teatar predstava, 1959-69); „parateatar“, odnosno teatar participacije, 1970-78; „teatar izvora“, 1978-82; „umetnost kao sredstvo prenosa“, 1986-99; s američkim projektom *Objective Drama* iz 1983-86, koji predstavlja most između dve poslednje faze.

Izostavljajući, zarad sažetosti, dve središnje faze, kontroverzne i slabo dokumentovane (iako veoma zanimljive), treba nakratko zastati kod prve i poslednje karike lanca,



Dr Faust (Mefistofel odvodi Fausta u pakao)

kako bismo razjasnili analogije i razlike.

„Umetnost kao predstavljanje“ je faza takozvanog „siromašnog pozorišta“, tj. pozorišta koje je vraćeno svojoj suštinskoj dimenziji odnosa između glumca i gledaoca, „biološkom i duhovnom činu“ koji se potvrđuje u njihovom susretu. Ona se uglavnom poklapa sa šezdesetim godinama i karakterišu je, s jedne strane, pažnja posvećena *treningu* kao sastavnom i stalnom elementu glumačkog rada, instrumentu neophodnom (iako ne dovoljnom) u nastojanju da se dosegne totalni čin, i s druge strane, stvaranje nezabornih predstava, koje su impresionirale gledaoce snagom svojih blasfemičnih tematika, situacija i slika, dinamičnom montažom i, povrh svega, izvanrednim kvalitetom glumačkog kolektiva, iz koga se Rišard Češlak (Ryszard Cieslak) izdigao nakon eksplozije *Postojanog princa* iz 1965. Dovoljno je navesti, pored ove upravo pomenute i verovatno najslavnije predstave, *Zadušnice* iz 1961, *Kordiana* i *Akropolis* (koji je, verovatno, najuspelija predstava sa gledišta same režije), obe iz 1962, *Dr Faust* iz 1963, *Apocalypsis cum figuris* iz 1968-69.

Isprva nazvane „ritualne umetnosti“, „umetnost kao sredstvo prenosa“ za Grotovskog nije bila tek jedna od faza, jedna od karika, već je predstavljala „krajnju tačku puta“. „Na svome putu“, piše on, „prešao sam dugačku putanju – poletevi iz ‘umetnosti kao predstavljanja, sleteo sam u ‘umetnost kao sredstvo prenosa‘ (koja je, uostalom, povezana s mojim najranijim interesovanjima).“

Prvi put nakon mnogo godina, u „umetnosti kao sredstvu prenosa“ ponovo imamo posla s izvođačkim delima (opere performative), nazvanim uopštenim imenom (koje je u stvari vrlo precizno!) *Action*: to su *partiture* sačinjene od fizičkih i vokalnih radnji, plesova, pevanja, grupnih i individualnih koreografija, u kojima je sve postavljeno prema kriterijumima najstrožeg pozorišnog zanata, ali koje nikako nisu *predstave* (prva verzija *Action* je nastala već na Irvinu, 1985, pod nazivom *Main Action*; slede, u Pontederi, *Downstairs Action* [1989. i dalje], *Action* [1994. i dalje]).

Razliku, nedvosmislenu, objašnjava veoma dobro sâm Grotovski:

Tako se postavlja pitanje: koja je razlika između te objek-

tivnosti rituala i predstave? Da li je možda razlika isključivo u tome što publika nije pozvana? [...] Između ostalog, razlika je u sedištu montaže.

U predstavi sedište montaže se nalazi u gledaocu; u „umetnosti kao sredstvu prenosa“ sedište montaže se nalazi u *delatnicima (attuanti)*, u umetnicima koji delaju.

Drugim rečima, dok je predstava (bilo koja predstava kao takva) napravljena kako bi proizvela efekte u onome ko je gleda, u gledaocu, „umetnost kao sredstvo prenosa“ teži da proizvede efekt prevashodno u onome ko ga vrši. Posredi je, kao što smo prethodno rekli, ekstremni i rigorozni razvoj rada na sebi. Ono što delatnik doživljava u „umetnosti kao sredstvu prenosa“, posredstvom vibrantnih pesama (afro-karipskog porekla, ali ne isključivo), fiksiranih partitura radnji, vežbi zvanih *Motions*, jesu u biti *energetske transformacije*, tj. različite vrste i kvaliteti energije, u neprekidnom *vertikalnom* tamo-amo (poput primitivnog lifta) od *dole*, iz vitalnih, teških, telesnih energija, do *gore*, ka suptilnim, umnim, produhovljenim energijama. Ono nešto što bi se naravno moglo opisati i kao promene stanja svesti i načina percepcije i dovesti u vezu s tradicionalnim fenomenima kao što su trans i posednutost. Međutim, Grotovski je oduvek izbegavao ovakva upućivanja, zbog nesporazuma koje oni mogu da proizvedu kod zapadnjačkog čitaoca.

Potrebno je dodati da istraživanje u „umetnosti kao sredstvu prenosa“, kao „radu na alternativnom potencijalu izvođačkih umetnosti“, nije završeno smrću poljskog majstora. Ono se nastavlja i danas u Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards u Pontederi (Italija), koji je on osnovao 1986. i koji je danas poveren na upravljanje njegovom izabranom nasledniku, Amerikancu Tomasu Ričardsu (Thomas Richards), u čemu mu pomaže Mario Bjađini (Mario Biagini), koji učestvuje u aktivnostima Centra od njegovih početaka. Na ovom području se od 2000. razvija rad na novom delu, godinama zvanom *An Action in creation*, pošto je bilo osobeno po tome što su svedoci postajali očevici samog kreativnog procesa, a koje se danas zove *The Letter*. Međutim, od 1998. u radu Centra pojavila se druga linija istraživanja, definisana kao „most koji se pruža

od sveta pozorišta ka istraživanju u 'umetnosti kao sredstvu prenosa' i koja je zapravo postepeno navela Ričardsovu i Bjađinijevu grupu da iznova odmeri snagu s predstavom, tj. s performativnim delom koncipiranim i u odnosu na publiku. Isprva naslovljeno *One Breath Left*, kada je predstavljачka namera bila tek u naznakama, ovo delo je 2003. postalo *Dies Irae*, da bi se potom transformisalo u *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show* (2006), koje je, počevši od naslova, po svemu predstava bez izuzetka.

Tradicija Grotovskog predstavlja paradoksalne aspekte, veoma originalne u odnosu na tradicije koje su iznedrili drugi majstori dvadesetovekovnog pozorišta: misli se, na primer, na slavne ličnosti svetskog uticaja, kao što su Stanislavski i Breht. U slučaju Grotovskog, za razliku od slučaja upravo Stanislavskog i Brehta, imamo, kao što je rečeno, izabranog naslednika, koga je majstor odabrao da bi ga kroz proces direktne predaje učinio baštinikom svoga kompleksnog performativnog znanja: nešto što zapravo mnogo pre liči na ezoterijsku inicijaciju ili na predaju *ad personam* u azijskim pozorišnim formama (pomislimo na Zeamijev Nô) nego na tradiciju u smislu zapadnog pozorišta.

S druge strane, dok se pogrešno ili s pravom govorilo o metodama i sistemima i kod Brehta i, posebno, kod Stanislavskog, Grotovski je oduvek pažljivo izbegavao da definiše i zarobi u krute formule svoje spoznaje i iskustva iz oblasti scenskih i ritualnih umetnosti. Shodno tome, iako je grotovskizam raširen fenomen, a grotovskijanaca je pun ceo svet (kako je to nedavno primetio Šekner (Schechner)), ne postoji niko ko bi mogao ozbiljno da govori o pravilima ili o pravoverju teatra koji je praktikovan u ime poljskog majstora. Ni sami naslednici iz Pontedere se ne poistovećuju sa zadatkom da nastave tradiciju, a još manje da ostanu verni jednoj umetničkoj ili zanatskoj liniji; radije nameravaju da slobodno i bez ograničenja pravovernosti razvijaju spoznaje stečene tokom obuke.

Ne treba zaboraviti, konačno, da, s one strane i nezavisno od izabranika predaje, svaki momenat pozorišnog i postteatarskog istraživanja Grotovskog, zahvaljujući onima

koji su se formirali u okviru njega, nastavlja autonomno da deluje na savremeno pozorište, odnosno na stotine, a možda i na hiljade pojedinaca, na desetine, a možda i na stotine grupa koje su aktivne na području performing artsa: kako „teatar predstava“ tako i „parateatar“, kako „teatar izvora“ tako i „umetnost kao sredstvo prenosa“. Sa promenljivim rezultatima, često diskutabilnim, koji se gotovo nikad ne mogu pripisati poljskom majstoru. Jedan paradoksalan fenomen: niko drugi u dvadesetom veku, možda jedino s izuzetkom Artoa, nije imao toliko uticaja i odjeka u jednom umetničkom području, onom pozorišnom, s kojim se tokom celog života borio da bi ga prevazišao.

BELEŠKA

Ovaj članak se temelji na stranicama koje je autor posvetio Grotovskom u *Le rivoluzioni del Novecento*, u AA. VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, 290-7.

Tavijanijev (Taviani) članak na koji se pisac poziva je: *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, u „Teatro e Storia“, 20-21, 1998-9, 391-420. O važnosti Grotovskog za pozorišni dvadeseti vek, kao završetku tradicije reditelja-pedagoga koju je pokrenuo Stanislavski, uporedi, od pisca, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000. Za intervju sa M. Ahrne, uporedi „Teatro e Storia“, 20-21, cit. str. 429-430. Pogovor Grotovskog knjizi Thomasa Richardsa, pod naslovom *Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo*, reizdan je, u konačnoj verziji, u knjizi *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, priredili L. Flaszen i Carla Pollastrelli, u saradnji sa Renatom Molinari (2001), Firenze, La Casa Usher, 2007, 206-222. (Uporedi sa Tomas Ričards, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, prevela Jelena Kovačević, Beograd, Clio, 2007, 123-142). Ovom tekstu pripadaju svi citati Grotovskog, osim onog o pozorišnom događaju kao „biološkom i duhovnom činu“, koji je preuzet iz *Per un teatro povero* (1968), Roma, Bulzoni, 1970, 68.

O aktivnostima Workcentera iz Pontedere od 1986. do danas, pored teksta Grotovskog i Ričardsove knjige koji su

već citirani, pogledati: Thomas Richards, *Il punto-limite della performance* (1997), Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000; Id. , *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, London & New York, Routledge, 2008; *Opere e sentieri*, priredili Antonio Attisani i Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 3 voll. , 2007-2008 (I vol.: *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*; II vol. *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*; III vol. : *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*). Nedavna intervencija Ričarda Šeknera je njegov uvodni komentar pod naslovom *Grotowski and the Grotowskian* (str. 7-13), monografskom izdanju koje je američki časopis „The Drama Review“ (n. 198, summer 2008) posvetio Grotovskom: *Re-Reading Grotowski*, priredili Kris Salata i Lisa Wolford Wylam.

Ostale važne bibliografske odrednice: *The Grotowski Sourcebook*, priredili Lisa Wolford i Richard Schechner (opsežna antologija tekstova o Grotovskom koji pokrivaju celokupan raspon njegovih aktivnosti), London & New York, 1997; Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba, Bologna, Il Mulino, 1998; *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, priredili J. Degler i G. Ziolkowski, Pisa, Titivillus, 2005; Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006. Uporedi i: AA. VV. , *Intorno a Grotowski*, priredio Marco de Marinis, u „Culture Teatrali“, 9, 2003, 7-128; Zbigniew Osinski, *Grotowski e la gnosi*, u „Teatro e Storia“, 25, 2004, 293-326; Marco de Marinis, *La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski*, u „Teatro e Storia“, 28, 2007, 203-233; Franco Perrelli, *Un'arte verticale: Grotowski: gli ultimi anni*, u „Il castello di Elsinore“, 58, 2008, 49-71.

Preveo s italijanskog Branko Popović

Ježi Grotovski

PERFORMER

Izvođač (*Performer*), pisan velikim slovom, čovek je radnje (action). On nije neko ko igra drugoga. On je delatnik, sveštenik, ratnik: on je izvan estetskih žanrova. Ritual je predstava, završena radnja, čin. Degenerisani ritual je šou predstava. Ne trudim se da otkrijem nešto novo već ono što je zaboravljeno, nešto tako staro da sva razlikovanja između estetskih žanrova nisu više korisna.

Ja sam učitelj Izvođača (govorim u jednini: *Izvođača*). Učitelj je – kao u zanatima – neko preko koga se prenosi učenje; učenje treba da bude primljeno, ali način na koji šegrt treba ponovo da ga otkrije može biti samo ličan. A kako sâm učitelj dolazi do svog učenja? Ili inicijacijom, ili krađom. *Izvođač* je stanje bivstvovanja. Čovek znanja, možemo da govorimo o njemu pozivajući se na Kastanedine romane, ako nam se dopada romantizam. Ja više volim da mislim o Pjeru de Kombasu (Pierre de Combas). Ili čak o onom Don Žuanu kakvog opisuje Niče: pobunjeničko lice za koga je saznanje dužnost; čak i kad ga drugi ne psuju, ono se oseća kao zamenjena beba, autsajder. U hinduističkoj tradiciji govori se o *vratijama* (pobunjeničkim hordama). *Vratia* je neko ko je na putu da osvoji znanje. Čoveku znanja [*czlowiek poznania*, polj.] na raspolaganju je delanje a ne ideje i teorije. Pravi učitelj – šta on čini za šegrta? On kaže: *učni to*. Šegrt se bori da shvati, da svede nepoznato na poznato, da izbegne delanje. Samom činjenicom da želi da razume, on pruža otpor. On može da shvati samo pošto je *to učinio*. On *to čini* ili ne čini. Znanje je stvar delanja.

OPASNOST I SREĆA

Kad upotrebim termin „ratnik“, možda ćete pomisliti na Kastanedu, ali svi sveti spisi govore o ratniku. Možete ga naći u hinduističkoj tradiciji, kao i u afričkoj. On je neko ko je svestan vlastite smrtnosti. Ako je neophodno suočiti se s leševima, on se suočava, ali ako nije neophodno da ubija, on ne ubija. Među Indijancima se govorilo da između dve borbe *ratnik ima nežno srce, kao u devojke*. Da osvoji znanje on se bori, jer pulsiranje života



Ježi Grotovski

postaje jače i artikulisanije u trenucima velikog intenziteta, velike opasnosti. Opasnost i sreća idu zajedno. Ne možete se razvrstati ako se ne suočite s opasnošću. U vreme izazova se ritmiziraju ljudski impulsi. Ritual je vreme velikog intenziteta; prouzrokovanog intenziteta; život tada postaje ritam. *Izvođač* zna da poveže telesne impulse s pesmom. (Životni potok treba da se artikulise u oblike.) Očevici potom ulaze u stanja intenziteta jer, da tako kažem, osećaju prisustvo. I to zahvaljujući *Izvođaču*, koji je most između očevica i ovog nečega. U ovom smislu, *Izvođač* je *pontifeks*, tvorac mostova.

Bit: etimološki, to je pitanje bića, *biti-sanja*. Bit me zanima zato što u njoj nema ničeg sociološkog. To nije nešto što si primio od drugih, što je došlo spolja, što je naučeno. Na primer, savest je nešto što pripada biti; ona je drugačija od moralnog kodeksa koji pripada društvu. Ako prekršite moralno pravilo, osećate krivicu, i to je društvo koje progovara u vama. Ali ako učinite nešto protiv savesti, osećate grižu savesti – ovo je između vas i lično vas, a ne između vas i društva. Pošto je gotovo sve što posedujemo sociološko,

čini se da je bit mala stvar, ali je naša. Sedamdesetih godina u Sudanu još su postojali mladi ratnici u selima Kau. Za ratnika s punom organičnošću telo i bit mogu ući u osmozu: čini se da ih nije moguće razdvojiti. Ali to nije postojano stanje; ono ne traje dugo. Iskazano Zeamijevim rečima, to je *cvet mladosti*. Ipak, s godinama je moguće preći od *tela-i-biti* na *telo biti*. I to je posledica naporne evolucije, ličnog preobražaja, što je, na neki način, zadatak svakog od nas. Ključno je pitanje: Kakav je vaš proces? Jeste li mu verni ili se borite protiv svog procesa? Proces je nešto poput sudbine svakog od nas, vlastite sudbine koja se razvija unutar vremena (ili se samo odvija – i to je sve). Zato: *Kakav je kvalitet pokoravanja vlastitoj sudbini?* Može se uhvatiti proces kada je ono što činite za očuvanje samog sebe, ako *ne mrzite ono što činite*. Proces je povezan sa biti i virtualno vodi ka *telu biti*. Kada je ratnik u kratkom periodu osmoze *tela-i-biti*, treba da uhvati svoj proces. Prilagođeno procesu, telo postaje bez otpora, gotovo prozirno. Sve je osvetljeno, očigledno. S *Izvođačem*, izvođenje može postati srodan proces.

JA-JA

U drevnim tekstovima može se pročitati: *Mi smo dvoje. Ptica koja grabi i ptica koja osmatra. Jedan će umreti, jedan će živeti*. Zauzeti grabljenjem, opijeni životom u vremenu, zaboravili smo da *oživimo* u sebi onaj deo koji osmatra. Tako, postoji opasnost da postojimo samo u vremenu, a ne i van vremena. Osetiti da te posmatra ona tvoja druga strana (ona strana koja kao da je izvan vremena) pruža drugačiju dimenziju. Postoji *ja-ja*. Drugo *ja* je kvazivirtualno; ono nije – u tebi – pogled drugih, niti je bilo kakav sud; ono je poput nepomičnog pogleda: tiha prisutnost, poput sunca koje obasjava stvari – i to je sve. Proces se može zaokružiti samo u kontekstu ove nepomične prisutnosti. *Ja-ja*: prema iskustvu, par se ne pojavljuje odvojeno, već u celosti, jedinstven.

Sa stanovišta *Izvođača* – on uočava bit tokom njene osmoze s telom, a onda obavlja proces: on razvija par *ja-ja*. Prisustvo učiteljevog pogleda ponekad može da funkcioniše kao ogledalo za vezu *ja-ja* (ovaj spoj još nije ustanovljen). Kad se ustanovi kanal *ja-ja*, učitelj može da nestane, a *Izvođač* nastavlja *ka telu biti*; onom koje može biti – za nekoga



– kao ono što se vidi na fotografiji Gurđijeva, star, sedi na jednoj klupi u Parizu. Od fotografije mladog Kau ratnika do one Gurđijeva je put od *tela-i-bîti* do *tela bîti*.

Ja-ja ne znači biti razdeljen na dvoje već biti dvostruk. Pitanje je kako biti pasivan u radnji i aktivan u gledanju (obrnuti naviku). Pasivan: biti prijemčiv. Aktivan: biti prisutan. Negovati život tog *ja-ja*. *Izvođač* mora da razvije ne organizam-masu, organizam-mišiće, atletske, već organizam-kanal kroz koji cirkulišu energije, transformišu se energije, dodirnuo je ono suptilno.

Izvođač treba da utemelji svoj rad u jednoj preciznoj strukturi – da nastoji na tome, zato što su upornost i uvažavanje detalja onaj zahtev (*the rigor*) koji dopušta da nastane *ja-ja*. Da bi se stvari izvele, moraju biti precizne. *Molim vas, nemojte improvizovati!* Neophodno je pronaći radnje, jednostavne, a opet, vodeći računa da su usvojene i da traju. U suprotnom, neće biti jednostavne nego banalne.

ČEGA SE SEĆAM

Vaš pristup kreativnom putu sastoji se od toga da u samom sebi otkrijete drevnu telesnost za koju ste vezani jakim rodovskim odnosom. Tako da niste ni u liku ni u ne-liku. Polazeći od detalja, možete otkriti u sebi nekog drugog – svog dedu ili majku. Jedna fotografija, sećanje na bore, udaljeni eho boje nekog glasa, omogućavaju vam da rekonstruišete telesnost. Prvo, telesnost nekoga znanog, a onda, sve jasnije, telesnost nekog nepoznatog, pretka. Da li je ova telesnost baš onakva kakva je bila? Možda nije doslovce, ali, ipak, kao da bi i mogla biti. Možete otići vrlo daleko unazad, kao da vam se budi sećanje. Ovo je fenomen reminiscencije, kao da se prisećate *Izvođača* prvobitnog rituala. Svaki put kad nešto otkrijem, imam osećanje da je to ono čega sam se setio. Otkrića su iza nas i moramo putovati unazad da bismo ih dosegli. Da li se u prodoru – kao u povratku prognanika – može dodirnuti nešto što više nije povezano s poreklima već, ako smem reći – sa *poreklom*? Ja verujem u to. Da li je bit skriveno poreklo sećanja? To

uopšte ne znam. Kad sam u radu blizu biti, imam utisak da aktualizujem sećanje. Kada se aktivira bit, to je kao da su se aktivirali snažni potencijali. Sećanje je, verovatno, jedan od ovih potencijala.

UNUTARNJI ČOVEK

Citiram:

Između unutarnjeg čoveka i spoljnog čoveka postoji ista beskrajna razlika kao između neba i zemlje.

Kad sam bio u svom stvoritelju, nisam imao Boga, bio sam svoj uzrok. Niko me tamo nije pitao gde nameravam, niti šta činim, nije bilo nikoga da me ispituje. Ono što sam želeo, to sam bio, a ono što sam bio, želeo sam; bio sam slobodan od Boga i bilo čega drugog.

Kad sam izašao (isplivao), sva stvorenja su govorila o Bogu. Ako me je neko upitao: 'Brate Ekharte, kada si napustio dom?' – bio sam tu još maločas, bio sam ja, želeo sam samog sebe i znao sam sebe, da napravim čoveka (kakav jesam ovde dole). Zbog toga ja nisam rođen, a pošto nisam rođen, ne mogu umreti. Ono što sam po rođenju, to će umreti i nestati, zato što je dato vremenu i rastočiće se vremenom. Ali s mojim rođenjem, rodila su se i sva stvorenja. Svi oni osećaju potrebu da se uzdignu od života do biti.

Kad se vraćam, ovaj je proboj mnogo finiji nego moj izlazak. U proboju – tu sam ja iznad svih stvorenja, niti Bog, niti stvorenje; ali sam ono što sam bio, ono što treba da ostanem sad i zauvek. Kad stignem – niko me tu ne pita odakle sam, a ni gde sam bio. Tu sam ono što sam bio, niti se uvećavam, niti nestajem, jer ja jesam – tu sam nepomični uzrok koji pokreće sve stvari.

Primedba (koja prati tekst „Performer“ u knjižici koju je štampao Radni centar u Pontederi u Italiji): jednu verziju ovog teksta – zasnovanu na izlaganju na konferenciji koju je održao Grotovski – objavio je u maju 1987. Art-Press u Parizu, s uvodnom reči Žorža Banija (Georges Banu): „Ono što ovde predlažem nije ni zapis, ni zaključak, već pažljivo hvatane zabeleške, što je moguće približnije izrazima Grotovskog. Treba ih čitati kao indikacije za putanju, a ne kao programske termine, niti kao dokument – završen, zapisan, zatvoren.“ Ovaj tekst je Grotovski preradio i proširio za ovu publikaciju.* Identifikovati *Izvođača* sa članovima Radnog

centra bila bi zloupotreba termina. Stvar je više slučaj šegrtovanja, koje se vrlo retko javlja u celokupnoj aktivnosti „učitelja *Izvođača*“.

Na engleski preveo Tomas Ričards, s odobrenjem Ježija Grotovskog (1990)

S engleskog prevela Jelena Kovačević

Iz: *The Grotowski Sourcebook*, edited by Richard Schechner and Lisa Wolford, Routledge, London and New York 1997, 374-378.

POZORIŠTE JE OBLAST ŽIVOTA

DOBROHNA RATAJČAKOVA: *Volela bih da nam kažete nekoliko reči o dvojici ljudi koji su, kako ste nekoliko puta potvrdili, bili za Vas veoma važni – o Kregu, s jedne, i Grotovskom, s druge strane, o dvojici ljudi koji stvaraju međusobni prostor.*

PITER BRUK: Oni su se veoma razlikovali. Kreg, na primer. Kreg i, na sasvim različit način, Arto, imao je jednu viziju. Kregova je bila u tolikoj meri snažna i čista, toliko snažno usmerena na apsolutnu lepotu, da je režiju i dekor oslobodio mnogih nepotrebnih stvari koje su se godinama gomilale. On je bio prvi vizionar koji je, u vreme ogromnih oslikanih dekora, izjavio da je sve to nekorisno. I, kao strastan i duhovit čovek, dodao: „Izbacite mi to!“ Bio je prva osoba koja je, sagledavši jasno sve vestačke, melodramaske i izvođačke konvencije XVIII i XIX veka, naredila: „Izbacite mi sve te nepotrebne stvari!“ I dodao: „Šta je lepše od prozirnosti i čistote?“ One prozirnosti o kojoj danas govore svi političari. *Glasnost*. Kreg ne samo da je pisao sjajne i veoma uzbudljive eseje u kojima je na duhovit način iznosio svoje misli već je i pravio crteže za svoju idealnu scenografiju u kojima nije bilo ničega, osim čistih, arhitektonskih linija. Pomalo je i igrao i režirao. Ali, zanimljivo je da u svom delovanju nikada nije uspeo da na scenu postavi jedan komad. Posle lošeg iskustva sa *Hamletom* u Moskovskom hudožestvenom teatru, ubrzo je napustio živi teatar, da bi otišao u takozvano izgnanstvo, najpre u Italiju, a potom na jug Francuske, gde sam ga ja i upoznao. Kada ga je jedan moj prijatelj pozvao da dođe u London i vodi sopstveno pozorište gde bi mogao da radi šta god želi, Kreg je čak i to odbio. Više je voleo da ostane u svom snu čistote nego da prlja ruke sudelovanjem u haosu stvarnosti. Ali, bio je to divan, briljantan i veoma duhovit čovek i meni drag prijatelj. Njegova vizija je bila toliko snažna da je svima pomogao da shvate da je za prenošenje vizije u stvarnost nužno da se zna na kakav način bi je trebalo produbiti.

Grotovski je bio nešto drugo. On je bio čovek između dve krajnosti. I njegova vizija je bila snažna. On je težio teatru koji bi prevazilazio sve klišeje, sve običaje, sva iščekivanja običnog života, i na taj način nam omogućio da uđemo u neposrednu vezu s realnošću koju prikrivaju forme. Život za njega nije bio bleđa svetlost – on se nalazio u srcu vatre. U



Grotovski i Peter Brook

početku je koristio *sistem* Stanislavskog koji ljudski organizam podvrgava detaljnom, gotovo medicinskom ispitivanju. Osećanje da je telo glumca humus teatra izazvalo je pitanja na koja je on celog života pokušavao da odgovori. Kakva je veza između mesa i krvi? Kako se, u toj masi, rađaju emocije i osećanja? Kakva je njihova priroda? Kakvo je značenje misli? Da li su one deo tela? Kako je kretanje duha povezano s kretanjem osećanja? Kako je ono povezano s vidnim radnjama tela, s njegovim kretanjima? Pitanja su značajna. Grotovski i njegovi sledbenici nisu krenuli putem izgnanstva kao što je to učinio Kreg koji se udaljio od problema da bi ostao u svetu snova. Istorija Poljske otvara put patnji i žrtvovanju...Kreg je krenuo putem Engleza koji u sebi nosi humor, Grotovski putem herojskog mučenika.

D.R.: *Kreg je izbegao živi teatar da bi se sklonio u viziju i san. I Grotovski je otišao dalje od teatra. Da li ste Vi ikada pokušali da napustite teatar? Ili možda niste mogli to da učinite?*

P.B.: Ja sam ceo život proveo pokušavajući da napustim teatar i ne verujem da sam ikada bio ubeđen da teatar može da ima bilo kakvog uticaja ako nije povezan sa

životom. Zato i dalje stalno ponavljam da teatar ne volim. Ja veoma volim da s ljudima radim na jednom obliku koji pruža mogućnost da se ode dalje od onoga što bismo mogli da uradimo u običnom životu. Veoma me zanima i duboko sam dirnut kada prisustvujem predstavi koja govori o nečemu što mene zanima. Ali „ići u pozorište“ samo da bi se „išlo u pozorište“ nikada me nije zanimalo. Uvek sam više voleo da idem u bioskop ili da večeram s prijateljima. Ali, imao sam tu sreću da uđem u jednu oblast života, koja je pozorište. Kao stvaralac, mislim da sam u njemu uvek bio slobodniji nego da sam, na primer, bio stolar. Stvar slučaja.

Što se tiče Grotovskog, ja mislim da on nikada nije napustio teatar. Naša istraživanja su bila veoma bliska, ali smo gledali u različitim pravcima. Grotovski je imao osećanje da bi, zahvaljujući teatru, mogao da prodre u najdublje tajne ljudskog bića. Imao je utisak da čovekova veza s kosmičkom strukturom živog bića postaje sve složenija. Ali, kada se čovek suoči s preprekama, naiđe trenutak kada, iz praktičnih razloga, mora da učini neku žrtvu. Grotovski je smatrao da sve što se ispreči na njegovom putu mora da se

ukloni. Postepeno je došao do zaključka da normalna obaveza koju nameće pozorište, tj. da publici pokaže rezultat rada, postaje prepreka. Uprkos tome, on je nastavio da radi čisto pozorišnim sredstvima. I dalje se bavio teatrom, kao i u početku, samo na potpuniji, dublji, intenzivniji način i na kraju je ustanovio da bi, oslobodivši se obaveze da ima publiku, mogao da ide još dalje. Tako da on nije napustio teatar, napustio je publiku. I, u tom smislu, on je jedinstven.

Ja sam drugačijeg temperamenta i ne bih nikada mogao da napredujem u radu bez one energije, one snage koja izbija iz predstave, onog susreta pripremljenih ljudi s jedne strane i drugih koji to nisu, koji stvara polje zajedničkog doživljaja. A za mene, teatar je upravo to.

DIJALOG IZMEĐU PITERA BRUKA I JEŽIJA GROTOVSKOG. RAZGOVOR VODI ŽORŽ BANI¹

ŽORŽ BANI: *Povodom pozorišne nagrade Evropa dodeljene Piteru Bruku, sa zadovoljstvom vas pozivamo da prisustvujete razgovoru dvojice velikih prijatelja Pitera Bruka i Ježija Grotovskog, bliskih u životu i na pozorišnim planu. Pošto se nalazimo u Taormini, i u neku ruku u Grčkoj, u mitskoj Grčkoj, mislim da reč koja bi mogla da objasni duh našeg susreta, u kome učestvuju sadašnji i bivši saradnici, i osobe bliske Piteru Bruku, jeste grčka reč koja je u današnjoj upotrebi pomalo izgubila vrednost, a to je: cohortia. Cohortia na grčkom znači „skup prijatelja“, a mi smo se ovde okupili kao članovi jednog skupa kojima je zajedničko poverenje. Jer, ne smemo da zaboravimo da je jedna od osnovnih karakteristika Brukovog rada unutar jedne ekipe upravo želja da se njenim članovima pokloni poverenje. Zar nije, uostalom, i rekao: „Nasilje u grupi nikada ne rađa nešto dobro, jedino poverenje može da nas učini inteligentnijima, samo ono čini glumca kreativnim.“ Među nama vlada poverenje i ono povezuje, da parafraziramo naslov dela Gurđijeva, ova dva „značajna čoveka“, Pitera Bruka i Ježija Grotovskog...*

¹ Transkript predavanja na kojem su učestvovali Piter Bruk, Džejs Mor, autor obimne biografije Gurđijeva, profesor Tilo Ulbriht iz Engleske i Lorans Rozental, pijanista i dirigent, autor muzike za film *Susreti sa značajnim ljudima* koji je Bruk snimio po biografiji Gurđijeva.

Ježi Grotovski i Piter Bruk su se upoznali početkom šezdesetih i, na uzajamno čuđenje, jednoga koji je živeo u London, i drugoga u Opolu (dakle, bili su razdvojeni nepromostivom gvozdenom zavesom), otkrili su da su obojica usredsređena na isto pitanje, na pitanje tela. Rad na telu je bio početna tačka ove jedinstvene veze. Izazvan onim što je čuo o njegovim istraživanjima, Piter Bruk je Grotovskog pozvao da dođe u London i organizuje radionicu, u trajanju od dve sedmice. Pošto je uspostavljeno poverenje i krenula razmena ideja, razvilo se prijateljstvo koje će postati primerno i, na izvestan način, podsetiti nas na jedno drugo, u istoj meri temeljno, na prijateljstvo između Stanislavskog i Mejerholjda.

Moje prvo pitanje bi moglo da se odnosi na telo i, posebno, na zvuk i glas, jer, vi se svi sećate da se Piter Bruk u realizaciji Orgasta istovremeno oslanjao na jedan izmišljeni jezik i na elemente uzete iz mrtvih jezika, kao što su grčki, latinski ili avestički, jezik persijskih rituala, koji se danas ne koriste, a da je Ježi Grotovski posvetio posebnu pažnju na telesne centre glasa. U tom smislu, on je izradio vežbe i sprovodio radikalno istraživanje. Kako se, dakle, pitanje glasa i tela nekada postavljalo u vašem radu i da li se ono i danas postavlja?

JEŽI GROTOVSKI: Šta znači rad na telu? Kažu da je glas nešto „odvojeno“, ali glas se može izdvojiti samo u nekim vežbama. Odvojen glas je, uostalom, nešto što je veoma opasno za glumčevu budućnost. Stoga, kada razmišljam o radu na glasu, ja mislim na rad s telom iz kojeg glas izvire. Ali, šta znači rad na telu? Ja sam se tokom dugih godina rada bavio velikim klasičnim delima prošlosti. Svi su govorili da se bavim fizičkim teatrom, dok sam ja zapravo radio u domenu odnosa radnje s tekstom. A to je za njih bio fizički teatar. Nije to bilo opasno, jer smo radili na tekstu, ali za moje takozvane učenike to je bilo loše, jer su oni zaista radili na fizičkom teatru. Da, telo u sebi nosi glas, ali šta to znači? Šta radi to telo?

Najpre, kroz telo prolazi nešto, neki impulsi i radnje. Problem je kako kroz njega da prođe značenje. Značenje. Pomislite: ima ljudi koji vam, u svakodnevnim životu, kažu nešto, ali to nešto ne prolazi, iako su reči na svom mestu i glas odzvanja. Ali smisao ne prolazi. Kao da je napor da smisao prođe odsutan. Ako se to čini na ljubak, šarmantan način, onda je to lepa francuska konverzacija kakva se vodi u bistrour. Tu nema smisla, ali reči su toliko jasne, žongliranje je toliko puno virtuoznosti, bravo! Ali, smisao ne prolazi. Da



Postojani princ

bi se radilo na glasu, potrebno je da telo potraži način na koji bi smisao prošao. Između glasa i tela koje se trudi da kroz njega prođe smisao postoje reči, govor. Eh, ali tu su te dve stvari, glas i smisao: ovde nije problem u tome da se naglase logični akcenti, već kako su oni nabijeni energijom-smisлом. Energija. Da, problem je energija. Ta energija koja je nabijena smislom i koja puni reči, jeste ona zvučna vibracija koja se potom pojavljuje. U svom tekstu povodom *Orgasta*, Piter Bruk skreće pažnju na nešto veoma važno. Govoreći o jeziku Aveste, on kaže da u njemu postoji precizan način na koji reči *moraju* da budu izgovorene: on sadrži određene indikacije, i ako se te indikacije poštuju, onda sama zvučnost prenosi smisao. To je osnovni problem rituala. Tako da, vidite, glas je tu, ali glas se ne može odvojiti od govora, glas se ne može odvojiti od tela, telo se ne može odvojiti od impulsa i radnji, impulsi i radnje se ne mogu odvojiti od smisla. Smisao, znači učiniti da prođe smisao. A da bi smisao prošao, potrebna je energija koja nabija reči, treba upotrebiti energiju-govor, energiju-glas, energiju-telo-glas, energiju telo-glas-govor.

PITER BRUK: Moj prijatelj je upravo izneo dva jasna primera. S jedne strane, čovek u bistrou koji govori, govori, govori; on upotrebljava reči i reči su tu, ali smisao ne prolazi. S druge strane, čovek je ozbiljan i potpuno jasan, čija se energija, koja prolazi kroz njegovo telo i glas, pretvara u govor pun značenja. Između ova dva primera čitav je niz posrednih nivoa. Na primer, čovek koji govori i u njegovom govoru nema mnogo smisla, u jednom trenutku je duboko dirnut nečim što vidi, nekim doživljenim iskustvom i, odjednom, taj isti čovek, s istim telom i istim glasom, u jednoj sekundi se preobražava; njegove iste rečenice u jednom trenutku postaju bogatije, gušće. Na sasvim isti način, čovek, čak i kada potpuno vlada sobom, kada je potpuno jasan, može da se, za jedan tren, izgubi i kaže neke gluposti. Iz ovoga vidite koliko je jezik nezgodan i opasan. Sada bi trebalo da rečeno svedemo na nivo praktičnog iskustva. U praktičnom iskustvu možemo da se upitamo šta želimo da prenesemo govorom, i tu otkrivamo da telo i glas imaju različite funkcije. Na primer, u slučaju već pomenutog jezika Aveste, koji je bio namenjen isključivo ritualu, reč je

o prenošenju sadržaja koji nema nikakve veze sa svakodnevnim životom. Avestičkim jezikom se moglo govoriti o bogu, moglo se govoriti o svemu što je nevidljivo, ali sam siguran da se nije moglo reći ni *mineralna voda*, niti čak *simultani prevod*. Isto se može kazati i za savremeni tehnički jezik ili tehnološki žargon čija konstrukcija ne dozvoljava da se prenesu nevidljivi aspekti čovekovog iskustva.

I sada ulazimo u onaj veoma čudnovat svet, svet pozorišta. U pozorištu glumac mora da prenese neobičnu mešavinu elemenata. Ako glumac ulazi na pozornicu s jedinom namerom da se ponaša isto kao što se ponaša u životu, onda teatar ne treba da postoji. Ako se pozorišno iskustvo nalazi na sasvim istom nivou na kome se nalazi iskustvo svakodnevnog života, onda teatar ne treba da postoji. Dakle, u tom neobičnom kontekstu pozorišta očekuje se da glumac bude otvoren prema jednom drugom nivou iskustva, drugom kvalitetu iskustva. Ali, u pozorištu postoji jedan prenosnik, a taj prenosnik je čovek, onakav kakav je u životu, doslovno kao u životu. Što će reći da je, na primer, naš odnos s pevačem na nekom popularnom koncertu dvojak: mi u njemu prepoznajemo običnu osobu, ali prepoznajemo i sposobnost te iste osobe da nam prenese jedan neobičan kvalitet. Kada slušamo neki gregorijanski hor, spoljni izgled izvođača nije mnogo važan, ali je kvalitet onoga što oni ispoljavaju od velike važnosti. Kada se u pozorištu priča neka priča, mi se nalazimo pred nečim što se neprekidno menja, jer sama priča zahteva uspone i padove. Ponekad je ona obična, zatim se temperatura naglo menja, i onda se pojavljuje nešto sasvim druge naravi. Sasvim isto se dešava s glumcem. Glumac je, dugo vremena, nespretni čovek. Retko se dešava da jedan sasvim mlad glumac poseduje disciplinu dovoljnu da bi telo pripremio za rad. Naprotiv, većina glumaca koje sam sretao, koji su ponekad bili niskog rasta, ponekad veoma debeli, mogli su veoma dobro da pokreću ruke, ali su s nogama bili nespretni... Mnogi operiski pevači imaju samo glas, ali ne umeju da se kreću, kao što ima mnogo glumaca s velikim izražajnim mogućnostima, ali im je snaga glasa nedovoljna.

Kada sam upoznao Grotovskog, a potom imao zadovoljstvo da ga pozovem da radi s našim glumcima, lepota tog iskustva se sastojala u njegovoj prozirnosti i nemogućnosti. On je od glumca tražio nešto što je u tom kratkom periodu bilo nemoguće i bilo je vrlo dobro da tu nemoguć-

nost svi oseće, jer je, na taj način, i glumcu postalo jasno da s nepripremljenim telom ne može da bude zadovoljan i da nije dovoljno da kaže: „Takav sam kakav sam, ali sam dobar glumac.“ Naprotiv, on je shvatio da je onakav kakav jeste, ali da to predstavlja tragično ograničenje. S druge strane, u to vreme (a i danas), mnogi mladi glumci, čisti i naivni, radili su stalno na svom telu, nisu mnogo jeli i čitali su džepne knjige o spiritualnosti, misleći da će tako postati dobri glumci. I tu je rezultat bio tragičan. Jer, njihova iskrenost je u njima zaista nešto i razvila, ali kada je valjalo da se ispriča neka priča, nešto nije uspevalo da prođe s onim žarom kakvim prolazi kod talentovanog, ali nespretnog glumca. Dakle, možemo reći da nijedna od ove dve situacije nije dobra. Zato se vraćamo na jednu veoma preciznu tačku rada: samo tražeći ono veliko jedinstvo, o kojem govori Grotovski, koje se postiže stalno obnavljanom vežbom, glumac može da se nada da će postati prenosnik nekog većeg kvaliteta. Ipak, ne treba zaboraviti da je funkcija pozorišta da priča priče i s publikom deli situacije, i da svaka nespretnost glumca može da posluži, ne kao vrednost već kao realnost. Ako je glumac zatočenik sopstvene nespretnosti, onda je to tragično. Ali ako, s tom svojom nespretnošću, pokušava da se makar i malo otvori, moguće je da publiku zaista dirne, jer će ona u njemu videti nesavršenog čoveka kakvi smo svi mi, videće da ni nesavršen čovek nije, kako se misli, izuzetak. Pozorište mu pruža mogućnost da postane odraz života, veći od njegovog, i zato je potrebno da se nemoguće neprekidno traži i prihvata.

J.G.: Vi se verovatno sećate one Brehtove rečenice koja glasi: „Tačno je da je pozorište nastalo iz rituala, ali pozorište počinje tamo gde ritual prestaje.“ O drugoj polovini ove rečenice se raspravlja, ali se prva uglavnom ne prihvata, iako je sporna. Ritual je samo jedan od izvora pozorišta, ali ja vidim najmanje još dva. Jedan su *igre*, igre u smislu dečjih igara, a drugi je *narator*, pripovedač. Uzmimo onaj primer o kojem sam govorio i koji je, u početku, ponovio Piter Bruk: primer bistroa. Tačno je, ljudi u bistrou razgovaraju, i to je simpatično; njihove reči su logične, njihova prisutnost je živa, ali smisao ne prolazi. Jer im to nije potrebno. I u pozorištu možemo da imamo scenu bistroa u kome ljudi razgovaraju, i to je živahno i simpatično, ali smisao ne prolazi. Ali, ako je cilj da se ispriča jedna priča, onda smisao može da prođe: „Evo kako se ponašamo u jednom bistrou.“ Posma-



Ježi Grotovski

trano iz ugla *naracije*, ovde je reč upravo o tom nedostatku smisla. I tu već imamo razliku između života i pozorišta.

Dolazimo sada do problema režije koji se ne može odvojiti od sposobnosti pričanja priče. Ja mislim da bi to trebalo da bude jedna od prvih tema kada je reč o sticanju veštine postavljanja na scenu. Ovo ima veze s pomeranjem gledaočeve pažnje. Jedan spektakl može da bude savršen pa da, ipak, narativno značenje ne prolazi. Na primer: recimo da gledalac mora u jednom trenutku da primeti da dodirujem Karlu, ali, u isto vreme, drugi glumac prolazi i ispravlja mikrofon i privlači gledaočevu pažnju. Sada niko ne gleda kako dodirujem Karlu, čak i ako taj detalj savršeno priča priču. On se ne primećuje, jer u isto vreme neko drugi nešto radi. Recimo, na primer, da je Hamlet nečim zaokupljen, ali u trenutku kada reaguje na nešto što je bitno za razumevanje priče, Ofelija počinje da se tresе, i svi pogledi se prenose na Ofeliju. To znači da se detalj, neophodan za rekonstrukciju priče, ne može uhvatiti. Tu, dakle, postoji jedan vid montaže, na višem nivou i komplikovaniji, a to je vođenje gledaočeve pažnje: sada gledalac mora da gleda ovde, zatim odmah tamo. U tom cilju valja znati šta najpre

privlači pažnju: zvuk, pokret, slika? Dakle, za svaki detalj valja imati nevidljivu pokretnu kameru, što znači da reditelj radi kao da ima nevidljivu kameru. Kvalitetom radnje, bitnim događajem radnje, on pokazuje gledaocu šta treba da gleda, šta treba da čuje i kada da prenese pažnju. Na filmu se to radi u montaži, na montažnom stolu, ali u pozorištu nema montažnog stola, gledaočeva pažnja mora da prelazi s jednog detalja na drugi za vreme predstave. To znači da valja smisliti čitavu putanju gledaočeve pažnje. Jer, prava predstava postoji u gledaočevom duhu, tačno tu, i tu se vrši montaža. Potrebno je, dakle, da elementi budu vođeni na odgovarajući način. A gde je montaža, gde se nalazi fenomen? Ako pozorišna predstava ima uspeha, nekoliko gledalaca će u sebi, više ili manje, napraviti istu montažu. To se desilo s *Postojanim princem* u kojem su glumci igrali za sebe priču različitu od one kako su je doživeli gledaoci. U toj predstavi, na primer, Rišard Češlak nije igrao nepokolebljivog princa iz prošlosti, smislio je neku svoju, ličnu priču, ali kostimi, rasveta, organizacija prostora, način adaptacije teksta, kao i odnos teksta i radnje, povest o nepokolebljivom princu, postala je za gledaoce priča o mavarskom zatvoreniku koji je mučen, ali koji se duhom do kraja ne predaje. To se dešava u gledaocu, montaža priče se odvija u gledaočevoj glavi i, ako funkcioniše, nekoliko gledalaca pravi, više ili manje, istu montažu. U ritualu se montaža ne odvija u glavi gledaoca. Ako u ritualu učestvuje pedeset ljudi, oni će svi praviti istu montažu. U tom slučaju nema obraćanja gledaocu kao mestu montaže već *performeru*, izvođaču rituala. Zapravo, razliku između predstave i rituala čini mesto gde se vrši montaža.

U lepoj Diminoj knjizi *Tri musketara*, jedan od trojice musketara, Aramis, želi da postane sveštenik. On je, uostalom i počeo da uči za sveštenika, ali on je savršen vojnik. Samo, kada razgovara s prijateljima, kada analizira vojne podvige, on se uvek izražava kao teolog. U drugom romanu Aleksandra Dime, *Dvadeset godina kasnije*, Aramis je postao pravi sveštenik i dobar jezuita. Prijatelji mu dolaze u posetu, osvrću se po njegovoj sobi i posvuda vide pištolje, mačeve i slike s vojničkim scenama. Dok govori, ovaj dobar jezuitski sveštenik upotrebljava sirov, vojnički jezik i kaže prijatelju: „Vidiš, otkako sam postao sveštenik, uvek se izražavam kao musketar.“ To je i moj slučaj. Kada sam pravio predstave, uvek sam govorio jezikom nekoga ko pravi ritu-

al, dok sada, i to već godinama, otkad proučavam ritual, pristupam mu na način pozorišnog reditelja, a ne etnologa. U tom smislu sam kao Aramis. No, bilo da se radi na spektaklu ili na ritualu, ne treba zaboraviti da i u ritualu postoji snažan element *pripovedanja*, što ukazuje na problem tehničkih kompetencija glumca i izvođača, koji je veoma sličan. Ako, na primer (a ovde se vraćam na Žoržovo pitanje), radimo na glasu zato što pevamo pesme, odmah je jasno da zapadnjaci pevaju po notama, jer su navikli na notni sistem, bilo da su u pitanju zabeležene note ili magnetofonski snimak. Zapadnjaci pevaju kao da ne vide razliku između melodije izvođene na klaviru i iste izvođene na violini. Govorim, naravno, o onim zapadnjacima koji nisu pravi stručnjaci. Oni moraju, od samog početka, da otkriju da je pevanje, melodija – to je najmanji uslov, ali melodija ne čini celo pevanje, duša pevanja je povezana s vibrantnim kvalitetom, a ne s melodijom. Što se tiče plesa, zapadnjaci u početku misle da se pleše kada se spusti noga na pod a ples je, zapravo, ono što se dešava kada je noga u vazduhu. Zapadnjaci koji plešu lupajući nogama o pod mogu to da rade krajnje precizno, ali se ubrzo otkriva da u tome nema plesa, već da igraju po ritmu *stepovanja*. Kažem zapadnjaci, a istočnjaci? Oni ne poseduju nikakvu intuiciju za organizovano pevanje, oni ne znaju šta je to. Njihove su poteškoće, u početku, drugačije.

Govorimo sada o telu kao energiji i o glasu. Pomenuli ste gregorijansko pevanje. Vi ste приметili da su tela pri gregorijanskom pevanju nepomična. Zašto? Neki misle da što se telo više sputava da će glas biti anđeoskiji. To znači da će se to potisnuto, grešno telo, pretvoriti u glas. Jer, dok postoji instinktivna potreba za telom, telo se prenosi na glas. Ta nepomičnost nije mehanička, ona je odbijanje da se telo pretvori u anđeosko pevanje. No, to je druga priča. To je isto kao kada se neki ljudi pitaju da li je moralno ili nemoralno jesti meso, a ne postavljaju praktično pitanje: kakve su posledice? Ako vi hranite pile samo mesom – ili i životinjskom mašću – onda će se njegov kljun pretvoriti u kljun kopca. Ista stvar je i s majmunima: jedna trupa, ovde u Italiji, radi s majmunima. Oni su otkrili da, ako ih ne hrane samo bananama i sličnom hranom, već mesom, oni postaju agresivni. Stoga, jesti ili ne jesti meso nije moralni problem, problem je kakva vam je vrsta energije potrebna. Ako vam je potrebna ratnička energija, imaćete više potrebe za mesom, a ako

vam je potrebna vedrija energija, jedite povrće! Ista je stvar sa telom. Govorim o monasima koji pevaju gregorijanske pesme. Pitanje je kakva im je energija potrebna da bi se pretvorila u neku drugu? Problem je, dakle, uvek tip energije i kako joj podići ili spustiti nivo.

Još samo nekoliko reči o mladim, naivnim glumcima koji čitaju neophodne knjige. Po meni, oni su kao obučari, i veoma je važno da se to kaže ovde, u Italiji, gde ima mnogo mladih trupa. Dakle, obraćam se vama, glumcima mladih trupa: vi ste kao mladi obučari koje ceo svet gleda i kaže: „Ah, kako oni lepo rade!“ Ali, niko ne gleda kvalitet obučice. Za pet godina izgubićete cvet mladosti, o kojoj govori Zeami, nećete više biti ni privlačni ni zanimljivi i, onda će vas, na ovaj ili onaj način, baciti u kantu za smeće, ako u međuvremenu niste napravili prvoklasne cipele. Za pet godina niko neće tražiti vaš šarm, već kvalitet onoga što ste mogli da uradite. Zato pazite, sada se gleda mnogo više, ne u vaše cipele, nego kako je lepo to što radite. To je kao da imate stipendiju, pa morate da, za sedam godina, otkrijete tehničke probleme i tajne zanata, tj. da steknete cvet zanata koji će zameniti cvet mladosti. Što ne znači da svoju obučicu treba da prilagodite obučici društva. Pravite obučicu protiv drugih društava, ali majstorski.

P.B.: To što ste ispričali podseća me na događaj kada smo jednoga dana snimali nekoga ko je pevao *God Save the Queen*. Magnetofon kojim smo snimali bio je različitih brzina i u jednom trenutku pesma je počela da se usporava. Pesma koju svi Englezi znaju napamet, a pretpostavljam i Italijani, postajala je sve sporija, tako da, na kraju, niko nije mogao da je prepozna. Note su pristizale...dong...dong... itd., što je prevazilazilo sposobnost mozga da ih integriše u melodiju. Na isti način, u brzini većoj od normalne, sa *God Save the Queen* desilo se isto, i kraljica je nestajala. S druge strane, ne bismo mogli reći da postoji neko apsolutno pravilo koje tačno određuje tempo ove pesme, jer kada bismo i mogli da ga sada, za ovde prisutne, odredimo na način da razumeju da je reč o *God Save the Queen*, taj isti ritam ne bi bio tačan odmah posle, za „Là ci darem la mano“. Ne možemo, dakle, reći da je izazov, u svemu što ste ispričali, isti za sve potrebe. Nešto je tačno, a nešto nije. U oblasti rituala, u oblasti pripovedanja, kao i u oblasti igre – o čemu ste govorili – sve što je istraživanje i tehnika, vrti se oko te misterije koju valja svaki put nanovo da pokušamo da razumemo. To

je, zavisno od potrebe, laboratorijski posao, posao proba, posao predstave. Sta je tačno? S tim pitanjem smo stalno suočeni.

Ž.B.: *Drugi deo dijaloga mogli bismo da organizujemo oko nečega što povezuje Pitera Bruka i Ježija Grotovskog. Piter Bruk je, u jednom trenutku života, napustio veliku pozorišnu instituciju Royal Shakespeare Company. Pre toga je osnovao alternativnu, ministrukturu, pozorište LAMDA, koje se posebno bavilo Artoom. To je bio prvi prekid. Drugi je bio kada je, napustivši Royal Shakespeare Company, 1968, napustio Englesku i otišao u Pariz, gde je osnovao čuveni Centar za pozorišna istraživanja (sada CICT). Ježi Grotovski je takođe napustio instituciju jer je, nakon početaka u krakovskom pozorištu Sary teatr, otišao da radi najpre u malo mesto Opole, a potom u Vroclav gde je, s Ludvigom Flajšenom, osnovao čuveno Pozorište-laboratorija koje će kasnije, iz istorijskih i ličnih razloga, takođe napustiti. Njegov potonji rad se odvijao izvan institucija². U njihovom životnom putu nalazimo jedan zajednički elemenat čiju je važnost Piter Bruk posebno istakao u knjizi Prazan prostor, a to je odnos umetnika prema pozorištu, u njemu i izvan njega. Zašto je do tih prekida došlo i šta ste od njih očekivali? Da li mislite da ste otišli dalje ili ste, kako je to lepom metaforom opisao Bruk, „ostali na rubu šume“?*

P.B.: Pitanja su retko zanimljiva, ali mislim da je ovo posebno duboko. U osnovi, stvar je jednostavna: dokle možemo ići i dokle moramo ići? Neki dan sam u novinama pročitao veoma jak napad jednog engleskog novinara na moj rad. On jednostavno každa jedan reditelj postoji da bi na scenu postavljao komade, da je pozorište samo pozorište i da je pokušaj da se ide dalje pretenciozan. Ovo je rečeno na zločest i agresivan način, ali pitanje je bilo tačno. Ako se uzme u obzir da je osnova svakog javnog čina odnos onoga što je predstavljeno i onih koji predstavljeno primaju, onda je jasno da je za to neophodan zajednički teren. Vi me sada slušate, ali, ako bih, kao u navedenom slučaju, s magnetofonom, počeo sve sporije da govorim, u jednom trenutku bi svi prisutni otišli. To je kao da govorim kineski bez prevodioca. Navodim banalne primere, ali unutar svakog čoveka postoje brojni slojevi. Svako zna šta je uzdrža-

nost: neke stvari ne volimo da govorimo javno, čak ih ni s porodicom ne delimo. Pa ipak, svako biće ima želju da, koliko je moguće, razvija odnose s drugim bićem, jer produbljanje odnosa je istovremeno i bogaćenje. Pozorišni delatnici, dakle, osećaju, na više ili manje nejasan način, da, ako već imaju izbor, neće da budu deo banalnog izraza. Ako imaju mogućnost, oni žele da ono što pokazuju bude odraz jednog višeg kvaliteta, većeg značenja, neke drugačije energije o kojoj smo upravo govorili. No, ako iskustvo postane sasvim nerazumljivo, ako i snaga prevazilazi određenu granicu, onda to može u nepripremljenom gledaocu da izazove čitav niz negativnih reakcija. Zato pokušavam da Žoržovo zaista duboko pitanje proširim: dokle možemo ići i dokle moramo ići. I zato bih voleo da se na ova pitanja nadovežete primerima iz sopstvenog iskustva.

J.G.: Da, tačno je da ako i s najvećim umećem odemo tako daleko da snaga postane prejaka, možemo da odbijemo gledaoca. Onda se postavlja pitanje: kako da istražujemo taj teren prejakih snaga igre? Kao ciklotron: valja otići u šumu i tamo vršiti eksperimente da ne bismo druge doveli u opasnost. To je jedan način. Na to ću se kasnije vratiti. Drugi mi je pre nekoliko godina otkrio Piter Bruk, kada mi je pričao o svom putovanju u Avganistan. Tom prilikom mi je rekao nešto što me je veoma iznenadilo: prema legendi, da bismo otkrili grob nekog sveca-čudotvorca, valja otići na neku bogatu pijacu, zato što trgovci svoje tezge grade blizu svetih grobova verujući da im donose sreću. Ali, grob sveca je nevidljiv. Vidljiva je razmena poklona, predmeta, reč je o pozitivnoj trgovini, a ne onoj koja donosi korist – dakle, kažem pozitivnoj. Tu se odvija svakodnevni, normalan život, ali iza tog fenomena takozvanog normalnog bogatog života krije se grob sveca – metaforično rečeno, jedna unutrašnja istina. To je veliko pozorište. Da, to je veliko pozorište.

No, vratimo se na onaj prvi način. Jedan Jungov tekst, pronađen, ako se ne varam, posle autorove smrti, predstavlja njegov prvi pokušaj da, u nekoliko reči, govori o individuaciji. Jung kaže da je društveno biće, koje je društvena maska, neophodno da bi se integrisalo u društvo. Ali, da bi se pronašlo to celovito jedinstvo čoveka, kako ne bi bilo „razdvojivo“ – individua (*in-dividuo* to je poreklo reči) – treba se orijentisati prema nečem drugom, nekom drugom centru koji nije socijalno biće. Onda, za sopstvene potrebe, čovek vrši istraživanje koje je na izgled sasvim antisocijal-

² Kasnije je osnovan Workcenter Ježija Grotovskog u Pontederi, u Italiji, koji je, 1996. godine, postao Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

no. I tu Jung kaže da, ako neko krene u ovu vrstu avanture, društvo će ga uništiti, kao neprijatelja, kao da društvu ne plaća ništa. Jung kaže: „Ako u sebi tražim individuu, društvu moram da platim lečeći bolesnike; u tom slučaju se uspostavlja ravnoteža između mog ličnog interesa i činjenice da radim nešto za društvo.“ Čini mi se da je ovo jako važno. Govoreći maločas o Aramisu u meni, rekao sam da, od kada je moj rad usmeren na, gotovo ritualne, tradicionalne motive, u njemu se sve više pojavljuje jezik reditelja. Ali, ako malo razmislim, to je samo Aramisov paradoks: rezultat proučavanja kojim se bavim mora da posluži pozorištu, kao što ljudi s kojima radim moraju da nauče elemente zanata umetnosti spektakla. Takođe, moje odsustvo iz samog središta pozorišne kreativnosti mora da posluži onima koji su u njemu prisutni. Kada se pitam kako ja vidim tu situaciju, uvek se setim starog Zosime iz *Braće Karamazovih*. Jednoga dana Aljoša pita Zosimu: „Ali kakve ti imaš veze sa svetovnjacima, ili sa seljacima? Tvoj život je drugačiji, ti se pripremaš da život provedeš u molitvi, kao pustinjač.“ A Zosima odgovara: „Ne, nemaš pravo, to nije tačno. Ja to činim umesto njih, a oni dolaze kod mene jer znaju da neko ovaj posao radi umesto njih.“ Stoga, ako odsustvo u mestu pozorišne kreativnosti služi onima koji su u njemu prisutni, ne u metafizičkom, ni metaforičkom smislu, onda, u tom slučaju, nestati u šumi je opravdano.

Ž.B.: *Treći deo, i ovo je moje poslednje pitanje, odnosi se na ono što diskurse o pozorištu Pitera Bruka i Ježija Grotovskog ponovno povezuje. Piter Bruk često, s divljenjem, govori o Šekspiru. Zbog nečega, on upoređuje Čehova sa Šekspirom rekavši da je u tekstovima obojice autorovo prisustvo neprepoznatljivo, da je autor, na neki način, odsutan. Čini mi se važnim da se podvuče vrednost koju Piter Bruk pridaje odsustvu pisca kao najvišem uslovu u pristupanju tekstu. Takođe mi se čini važnim da u njegovoj putanji, koja ga je vodila od Šekspira do Čehova, i nedavno do Mahabharate, vidimo stalnu potrebu da radi na tekstovima i materijalima koji nam daju anonimnu viziju sveta. Grotovski, kao što je upravo rekao, u poslednje vreme radi na ritualu, pa bih, ako mi dozvolite, podsetio na jednu njegovu priču koja se nadovezuje na ovo pitanje: s grupom koju je vodio u vreme Teatra izvora, Grotovski je proizveo jedan ritual. Kada se jedan član grupe, Meksikanac, vratio u Meksiko, starci u selu su ga pitali šta je naučio u Evropi i on je prikazao ritual koji je, potom, uključen u njihove igre. Čini mi se da u ovoj priči*

možemo da pronademo vrednost anonimnosti. Pitanje koje želim da postavim jeste: kako sada objašnjavate tu privlačnost prema odsustvu autora, prema delu što ne nosi neposredno obeležje svog autora, već teži ka onome koje nije potpisano, koje nije delo jedne individualnosti? Zaključio bih s jednom Borhesovom lepom rečenicom koja mi je ostala u sećanju i koja glasi: „Ja ne bih voleo da budem autor jednog dela, već prosto autor jednog mita koji bi se vekovima prenosio, bez mog imena.“ Dakle, moje pitanje se odnosi na tu privlačnost, taj prelaz od individualnosti prema anonimnosti autora kao horizontu aktivnosti.

J.G.: Kažu da je autor Biblije Sveti duh, ali ako uzmemo razne delove Biblije, mogli bismo, u pojedinim odlomcima, da prepoznamo autore. Ipak, slažem se da je bolje prihvatiti Bibliju kao delo Svetoga duha, jer tada možemo u njoj da vidimo i ogromnu biblioteku. A šta je sa Šekspirom? Ime postoji, ali postoji i pretpostavka da je njegove drame pisao neko drugi. Da li je to Bejkon, ili Marlo, ili neko drugi? Čemu ova pitanja? Ja ne verujem da je razlog u tome što se ljudi pitaju kako je moguće da jedan običan glumac postane tako veliki pisac, već zato što je Šekspir kao Biblija – njegove komade je očito pisao Sveti duh. Tako da je pomalo nezgodno da se pitamo ko je Vilijam Šekspir, pa onda kažemo da je to samo pseudonim. Nije važno da li je Sveti duh uzeo pseudonim Vilijam Šekspir ili Dostojevski. Kada je Dostojevski pisao kao Dostojevski, što će reći novinske članke, oni ne samo da su bili užasno reakcionarni (što bi se danas smatralo prednošću) već su bili i ograničeni – mislim, naravno, na te tekstove koje je pisao za novine. Ali romane je pisao neko drugi i njegovo ime je samo pseudonim, pravi autor je autor Biblije. Tu vidimo da na vrhuncu kreativnosti, čak i ako nema odsustva autora, pravi autor je autor Biblije, da postoji neka bezlična snaga. Izvinjavam se što sada moram to da kažem, ali i u određenim vidovima same Brukove kreativnosti, kada dostigne majstorstvo, on je bezličan.

Druga tačka: tačno je da radim na vrlo starim pesmama i veoma starim oblicima tradicionalnog plesa, kao i na stvarima vezanima za zanat, za tehniku i tehnike zanata. Najpre o pevanju, o pevanju za koje se kaže da je nastalo u narodu, što će reći da je autor zaboravljen ili gotovo da nije postojao. Ostala je, dakle, pesma. Za puno, tradicionalno pevanje, u kome je kvalitet vibracije savršen, mogli bismo reći isto što i za Avestu: tu nema nikakve potrebe da se prenose

reči, sama vibracija prenosi sadržaj. Tu problem nije melodija – melodija mora da bude savršeno prisutna, bez nje ništa ne funkcioniše – ali tu je kvalitet vibracije njen jezik. No to nije sve: kada ljudi dolaze u kontakt s nečim što je vezano za neku staru tradiciju, odmah misle da moraju da uđu u neka čudna stanja kao što je „trans usvajanja“, a to je glupost. Kada se radi na nekom veoma starom pevanju, ne treba misliti na usvajanje, pevanje treba sebi približiti kao da je reč o osobi. Ako nas je petoro i svako peva drugačiju staru pesmu, svako će otkriti pevanje kao da je u pitanju osoba. U početku se mogu postaviti razna pitanja: da li je pevanje muško ili žensko, da li je ono kvaziljudsko ili kvazi-animalno, da li je ono mlado ili veoma staro? Dva registra pružaju nekoliko mogućnosti. Autor je anonimn i osoba pevanja je osoba koja peva. Ali pevanje kao osoba nije osoba koja peva, nije ni osoba koja je prva pevala, niti osoba koja je stvorila pevanje: pevanje *jeste* osoba, i ja to moram da otkrijem pevajući. A do toga se dolazi savršeno preciznim majstorstvom. Isto je s tradicionalnim plesom, ista je stvar i s onim što je Stanislavski nazvao fizičkim radnjama. Radeći na tradicionalnim vrednostima, na kraju dolazimo do osnovnih problema umetničkog zanata; ne postoji način na koji bi im se moglo pristupiti amaterski. Apsolutno nikakav. Jer, ovde nije reč o pozorištu učešća, niti o parateatru, ali ni o pozorištu izvora. To nije to. Valja rešiti probleme tehničke preciznosti i doći do one tačke kao što je radikalnost opasnih snaga o kojima govori Bruk, opasnih zato što ne samo da ne mogu da služe gledaocu već ga i odbijaju. One mogu da služe glumcima, mogu da služe ljudima koji se bave umetnošću. Dakle, raditi u takvoj vrsti bizarnog nastira, kao što je *Workcenter* ili Pontedera, ne znači raditi s religijom već s teatrom. A gde je onda religija? To je pitanje: čemu nam služi umetnost? Da li je ona sredstvo za povezivanje s nečim što ima veze s našim unutrašnjim razvojem? Ovo pitanje se postavlja podjednako u središtu javnih aktivnosti i u jednoj laboratoriji.

P.B.: Mislim da bi bilo dobro da se sada zaustavimo na poteškoći. Iz svega što je do sada rečeno vidimo koliko je poteškoća realna. Već govoriti o subjektivnom, nesubjektivnom i anonimnom, stvara poteškoću i nesporazum. Imamo utisak da razumemo, a u stvari ne razumemo ništa. Znamo da su Brehtovi đaci pokušali da prave objektivni teatar, koji je bio loš, jer je bio totalno hladan, totalno subjektivan, jer

je bio projekcija jednog hladnog, preciznog i šematskog pogleda na materiju sveta koja je u kretanju. Ako jedan reditelj pokušava svesno da bude ponizan i jednostavan, nije sigurno da će negde stići. Ako, obrnuto, pitanje odbija i ponaša se kao diktator, ništa zanimljivo neće postići. Ako jedan glumac priđe ulozi Hamleta i pokuša da nametne svoje viđenje te velike uloge, njegovo tumačenje će uglavnom biti nezanimljivo. Svaka inteligentna osoba mora da bude u stanju apsolutne ravnodušnosti kada reditelj ili glumac čita neko veliko delo. Sta je važnije – da neki glumac otkrije da je Hamlet bio homoseksualac ili da je Koriolan bio fašista? Ili, kada glumac kaže: staviću se u službu uloge i nestati u anonimnosti – kako je to dosadno! Ali, da bi se služilo Svetom duhu o kome ste govorili, da bi se služilo nečemu zaista takve veličine i toliko nerazumljivom, što je prikriveno jadnim rečima, potrebno je da čovek mobilise sve što u sebi nosi. Zato je idealan glumac slika savršenog čoveka, što će reći čoveka prisutnog i bogatog sa svim što je u njemu jedinstveno, i, istovremeno, čoveka slobodnog i na odstojanju. Drugim rečima, on mora da bude kao rukavica u kojoj ruka obavezno jeste i u njoj uopšte nije, gde rukavica ima snagu ruke i prazan otvor rukavice. Ovde vidimo da smo suočeni s paradoksima i enigmama. Upravo iz tog razloga, kao što ste rekli, neophodan je profesionalni pristup: jedini put je precizno izučavanje čoveka, izučavanje odnosa među ljudima, izučavanje vidljivog odnosa i onoga što se ne vidi, onoga što je izuzetnog kvaliteta i onoga što je običnog kvaliteta – a taj put je pozorište. Dakle, prava i apsolutna poteškoća je u tome da se istovremeno bude ljudski prisutan i anonimn, jer anonimno nema boje ljudskog, a sve što je ljudsko satire čistotu anonimnog. Zato možemo reći da, pred ovom poteškoćom, jedina pozitivna stvar koja nas na kratko vreme može sve okupiti jeste ono što nazivamo teatrom, a to je polje na kome se s enigmom možemo bez prekida suočavati. Ostanimo, dakle, pred poteškoćom.

G.B.: *Zbunjen, kao pred zakonom... kako je govorio Kafka, zahvaljujem Ježiju Grotovskom i Piteru Bruku.*

(1989, 2008)

Prevela sa francuskog
Maristela Veličković

Jovan Ćirilov

MOJI SUSRETI SA GROTOVSKIM

„Ja sam arijergarda, a ne avangarda svetskog pozorišta“

Sa Grotovskim sam se sreo nekoliko puta u životu. Ja nisam Euđenio Barba da mi susret s njim promeni život. Pa ipak smatram da su tih pet-šest susreta značajni za nekoga ko je život posvetio novom pozorištu sveta. A Grotovski spada među nekoliko mojih savremenika koje sam u životu sreo, a koji su svojom teorijom i praksom bitno uticali na teatarski pejzaž našeg vremena.

Jedan od vodećih američkih kritičara, posle gostovanja vrocavskog Pozorišta-laboratorije u višemilionskom Njujorku, napisao je da je to čudo, ali koje se desilo, da je predstava Grotovskog koju je videlo samo stotinak Njujorčanina korenito uticala na smer američkog eksperimentalnog pozorišta.

Kada sam krajem aprila 1967. godine na poziv Mire Trailović prešao iz JDP u Atelje 212, da sa njom, kao selektor i umetnički direktor Bitefa u osnivanju, biram program I Bitefa, moj prvi zadatak je bio da obezbedim učešće predstave Ježija Grotovskog. O njemu je tih godina govorila pozorišna Evropa kao o pojavi bez presedana.

Ne sećam se više kako smo uspostavili kontakt sa njim, tek maja 1967. godine još nismo imali dogovorenu nijednu predstavu za prvi Bitef. Bila su to druga vremena, kad je bilo moguće zamisliti Bitef u januaru, obezbediti novac u februaru, početi korespondenciju u aprilu, a tek maja poći u selekciju predstava.

Tada su se veoma teško dobijale devize za inostrane dnevnicke. Procedura je bila duga i složena. Ja sam rešio da odem u Varšavu i da od Vojina Savina, svog kikinjskog zemljaka i daljeg rođaka, koji je radio u našoj ambasadi, pozajmim zlote kojima ću platiti hotel u Vroclavu i imati nešto para za hranu i prevoz. Po dolasku u Varšavu, na nekom prijemu u Ambasadi Jugoslavije, Vojin mi je dao dosta zlota, s tim da njegovim roditeljima predam odgovarajući iznos u dinarima u Beogradu. Ali lakomislenost da nemam potvrdu o zameni dolara u zlote u nekoj poljskoj banci donela mi je ozbiljne komplikacije, kao i osoblju naše ambasade. Kako je to ipak rešeno više se ne sećam, ali je činjenica da sam godinama

putovao na takav nekakav poluilegalan način, uz mnogo birokratskih i deviznih problema, sve do normalnih putovanja novijih datuma.

Sve ovo pišem da bih opisao atmosferu tog mog prvog putovanja kao selektora Bitefa.

Ne sećam se da li sam najpre video predstavu Grotovskog ili je ručak s njim u hotelu u kom sam stanovao prethodio predstavi.

Ovo nije bila moja prva poseta Vroclavu. Bio sam još 1959. godine na gostovanju JDP u Poljskoj. Tad je Vroclav još bio grad razrušen od bombardovanja u Drugom svetskom ratu, kao nemački grad Breslau. Breslau je postao Vroclav kad je Poljska pomerena malo udesno ka zapadu, jer su istočni delovi Poljske pripali SSSR-u, pa je odsečeno približno isto parče Nemačke i pripojeno socijalističkoj Poljskoj. Istoričari po bedekerima pišu da je Vroclav bio poljski grad poslednji put tamo negde u srednjem veku.

Ono što je ostalo od starih zgrada bilo je od crvene opeke. Sve zgrade bile su „ranjene“ šrapnelima ili potpuno razrušene. Tako je bilo tih pedesetih godina. „Ranjenih“ zgrada bilo je još i te 1967. godine mog prvog putovanja za Bitef, uključujući i neobarokni Hotel „Ateneum“ koji je bio poznat po tome što je, tu na prvom spratu, za vreme rata, jednom prenoćio nacistički kancelar Nemačke Adolf Hitler.

Ježi Grotovski me je pozvao na ručak u restoran Hotela „Ateneum“. Kad se danas setim svojih susreta s mnogim rediteljima sveta, mogu reći da nijedan nije ličio na ovaj vroclavski sa Grotovskim. U toj fazi, dok nije na sebe navukao odeću indijskog gurua, bio je odeven u strogo crno odelo s belom košuljom, što je bilo u skladu s njegovim izrazito bledim, pomalo mlohavim licem. Nisam originalan kad ga poredim s protestantskim ili katoličkim klerikom.

Glas mu je bio visok. Njegov francuski bio je gramatički perfektan, ali s jakim poljskim naglaskom. Usta je pućio prilikom izgovora nekih francuskih samoglasnika. Nazalno francusko „n“ mu je lako išlo, jer ga ima i poljski „jenzik“.

Na sagovornika tokom konverzacije, uključujući i mene, Ježi nije mnogo obraćao pažnju, već je bio sav usredsređen na temu kojom je bio opsednut, a to je njegovo „siromašno pozorište“. Nije bilo velike razlike kako je govorio kad bi držao predavanje za mnoge ili kad samo meni jednom priča za kafanskim stolom.

Njegova opsednutost teatrom kojim se bavio i teorijom

na osnovu koje je svoje pozorište stvarao prenosila se na slušaoce. Sećam se da mi je tom prilikom govorio kako svet misli da je on, pre svega, kao tvorac siromašnog pozorišta, sledbenik Antonena Artoa, a on je zapravo sledbenik Stanislavskog, jer njega zanima otkrivanje najdubljih zakona glumačke igre i puteva kako se do suštine igre dolazi. „Ja sam arijergarda pozorišta koja brani iskonske zakone teatra, a ne njegova avangarda.“

Zato je svoje pozorište nazvao laboratorijom, a ne teatrom. Njegovi glumci su, kao i on, tragali za opštim zakonima glume. Siromašno pozorište nije siromašno zato što je lišeno spektakularne scenografije i kostima, već zato što se stvara škrtim sredstvima. On je sa svojim glumcima, a pre svega sa Rišardom Češlakom i Renom Mareckom, pokušavao da na licu stvori efekat maske, ne postignut bojom već izrazom na licu, katkada sličnom nekoj grimasi u grču. Taj grč je posledica ekstatičkog stanja, naročito impresivno kod Češlaka u liku Postojanog princa, koji tom svojom ekstazom uspeva da postojano izdrži sve muke svojih mučitelja. Ta ekstaza liči na mučenike vere, prisutna na baroknim skulpturama, s predavanjem bolu, koji uspeva da se izdrži verom u Boga. U tome su s razlogom poznavao i tumači dela Grotovskog nalazili organsku i istorijsku vezu s poljskim katoličanstvom.

Ova teorijska razlaganja Grotovskog su me zanimala i sama po sebi, ali su mi poslužila, pre svega, kao ključ za predstavu koju sam tada u Vroclavu video, a to je *Akropolis*, predstava iz 1962. po poljskom simbolisti Stanislavu Vispjanskom, koju je režirao s Juzefom Šajnom. Logoraši su takođe izdržavali mučenja braneci se od mučenja sadističkih nacista ekstazom vere u svoju istinu i u svoj život.

Kad je Ježi Grotovski došao 1969. godine na III Bitef da vidi predstavu *Dionis 69* (po Euripidovim *Bahantkinjama*) svog sledbenika Ričarda Šeknera, odseo je, kao svi naši gosti, u „Slaviji“. Ovaj put sam ja njega pozvao na ručak. Sećam se da je poručivao ogromnu količinu kuvanog telećeg mesa, što je bio deo neke njegove terapije. To navodim kao svedočanstvo o jednoj značajnoj ličnosti u sferi pozorišta. (Nikad se ne zna šta je u takvim životima značajno za one koji ga budu proučavali.) On je, kako sam čuo od njegovih bliskih saradnika, morao da se drži veoma stroge, ali i čudnovato obilne „dijete“. S vremena na vreme je morao transfuzijom da menja svu svoju krv u organizmu. Te fizičke



muke mora da su mu bile iskustvo u ispoljavanju telesnosti njegovih glumaca, koji su se ozbiljno mučili, tražeći način da sve izraze celim svojim bićem – telom, emocijama i afektom, a ne oveštanim pozorišnim sredstvima .

Najznačajniji događaj u vezi s pojavom Grotovskog na III Bitefu 1969. godine bilo je njegovo nastupanje na Susretu sa stvaraocima Performans grupe Ričarda Šeknera i sa njim lično.

Svojim propovedničkim glasom, čekajući prevod svake rečenice ponaosob, on se odlučno suprotstavio obnaživanju ljudskih tela koje je zahvatilo pozorište te 1969. godine, o kojoj je kantautor Serž Gensbur pevao kao o „erotskoj godini“. Rekao je svojim autoritativnim glasom da je čovekova nagota jedino sveto što je još u pozorištu ostalo. Šekner je bio poražen, ponižen, jer je on sebe smatrao, a i njega su drugi smatrali, vernim sledbenikom Grotovskog. A on ga se pred svima, takoreći svetskom pozorišnom javnošću, javno odrekao.

Dakle, provokativna obnaženost Rišarda Češlaka u *Postojanom princu* po Kalderonu s brižljivim skrivanjem sa-

mog spolovila, bila je ona granica koju Grotovski nije nikako želeo da pređe.

Posle ovog šoka koji je izazvao na Bitefu, Grotovski nije trijumfovao. On je kao prorok rekao *svoje* i ponašao se hladno kao i do tada – bez emocija.

Sledeći put sreo sam Grotovskog tek 20. oktobra 1984. godine (dakle, Orvelove godine), znači posle petnaest godina, u Holstebrou, kod još jednog njegovog sledbenika – Euđenija Barbe. Ako je Grotovski ličio na katoličkog sveštenika, Barba bi bio bliži nekom apostolu sa svojim apostolskim sandalama i nemarnim odevanjem, bez ičeg građanskog. U svemu suštinskom Barba ga je sledio, priznajući u svojim nedavno objavljenim uspomenuama na svog gurua Grotovskog da to već liči na homoerotsku vezanost, ali koja se fizički nikada nije dogodila.

Odin teatar je te godine u malom, danskom mestu Holstebrou slavio petnaest godina postojanja. Privilegovani gosti su bili oni koji su ga pozivali u ranoj fazi, a to je bilo na III Bitefu 1969. godine kad je Bitef pozvao njegovu predstavu *Ferai*. Mi smo u svim svečanim prilikama sedeli u prvom



redu, bez obzira na to da li su drugi u ostalim redovima bili „značajniji”, recimo kao jedan nobelovac Hajnrih Bel.

Desilo se da smo se Grotovski i ja vraćali istim avionom do Kopenhagena. Iz nekih razloga više sati smo čekali na poletanje i sve vreme smo razgovarali. Ovaj put nije bilo ni mesta ni vremena za teorijske ekspozee. Aktualne su bile političke prilike u Poljskoj. Na vlast je došao umereni diktator, general Jaruzelski. Grotovski mi je pričao kako ga je njegov učenik Januš Višnjevski pitao da li treba da ima grižu savesti što radi kao umetnik za vreme diktature. Grotovski mu je odgovorio: „Kad Poljaci ne bi pisali pesme, pevali i glumili za vreme svih diktatura svojih vladara i stranih za-vojevača, ne bi bilo poljske kulture, a bez poljske kulture ne bi bilo ni Poljaka. Ja sam star. (Od mene, rođen 1933, bio je dve godine mlađi.) Nemam živaca za još jednu diktaturu. Živim u Americi. Ali vi *morate* da stvarate.” Ovu anegdotu redovno prepričavam na slična pitanja u sličnim vremenima kojima mi obilujemo.

Interesantno je da se ne sećam kako je Grotovski prili-

kom tog našeg poslednjeg susreta izgledao, čak ni kako je bio odeven.

Posle toga stizale su sve češće vesti da Grotovski u svom italijanskom centru u Pontaderi kreće u završnu fazu svog shvatanja pozorišta, koja vodi do konsekvence da publika i glumci kreću put brda u stvaralačkom jedinstvu, ali bez predstave. Tako se završila jedna od najvećih i najtemeljnijih prevratničkih pozorišnih teorija i praksa XX veka.

A onda je stigla vest da je Ježi Grotovski preminuo u Pontaderi, kraj Pize, 14. januara 1999. godine. Nisam osetio nikakvu emociju. Kraj mene je prošao jedan racionalan čovek, verovatno s bogatim, čak burnim unutrašnjim životom, koji je pretakao u svoju neobičnu umetnost.

Feručo Maroti

PUSTOLOVINA „POSTOJANOG PRINCA”

Početak šezdesetih: ne sećam se tačno godine. Bio sam u Varšavi na Kongresu Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara. Predsedavao je neki važan ruski kritičar. U toku rada Kongresa svakom učesniku ponaosob prišao je jedan tamnoputi mladić, sa severa Afrike, Arapin, pomislio sam, koji nas je pozvao da pogledamo novu i vrlo zanimljivu predstavu u malom pozorištu u obližnjem gradiću; odvezao bi nas autobusom. Predsednik Asocijacije bio je vrlo ljut, jer smo te večeri bili pozvani u Veliko pozorište u Varšavi. Ali, zahvaljujući mom buntovnom duhu, zajedno s nekolicinom kolega, među kojima su bili i Remon Temkin (Raymond Temkine), čuvena francuska pozorišna kritičarka, i njen suprug, ukrcali smo se u autobus. Putovanje je bilo mnogo duže i napornije nego što smo mislili, ali nam je omogućilo da vidimo jednu potresnu predstavu, istinski udarac pesnicom u stomak čak i za nas koji nismo Poljaci: predstava o slavom ovenčanoj Poljskoj i nacističkim logorima smrti, rekao nam je trezveno naš vodič, za koga se kasnije ispostavilo da je zapravo s juga Italije, izvesni Euđenio Barba. Tako sam video *Akropolis*.

Ubrzo posle toga, možda 1965, Alesandro Fersen, reditelj, inače moj prijatelj, poljski Jevrej, koji je u Rimu vodio Pozorišnu školu, pozvao me je na radionicu jednog mladog poljskog reditelja, Ježija Grotovskog, i jednog izvanrednog glumca, koji je odavao neverovatnu energiju, Rišarda Češlaka.

I, kada je posle nekoliko godina, 1967, u Spoletu prikazivan *Postojani princ*, tražio sam od Trećeg programa RAI, s kojim sam sarađivao, da napravim zvučni snimak predstave i intervju s Grotovskim i Češlakom. Pošto sam stigao u Spoleto, sačekalo me je iznenađenje – nisam uspeo da nađem mesto i da budem među šezdeset gledalaca koji su mogli da vide predstavu. Grotovski je tražio da se posle premijere ne puštaju novinari i nije davao intervjue. Odlučio sam da provedem noć ispred blagajne pozorišta, tako da sam u osam sati ujutru kupio kartu, a uveče, u neobičnom psihofizičkom stanju, mešavini nedovoljnog sna i euforije od previše kafe, video sam *Postojanog princa*. Bilo je to jedno od najsnažnijih iskustava u mom životu: ali – i pored uzbuđenja i umora – uspeo sam da snimim čitavu predstavu „nagrom”, savršenim prenosnim magnetofonom za profesionalno snimanje tona, koji sam dobio od RAI.

Kasnije sam saznao zašto je Grotovski odbio da bilo kome dâ intervju: u jednom uglednom rimskom dnevnom listu objavljeno je da se priča kako je svom glavnom glumcu dao „bombu”, specijalnu drogu čije je dejstvo trajalo tačno onoliko koliko i predstava i zahvalju-



Postojani princ, Bitef, 1969.

jući kojoj je mogao da glumi na takav način: zbog toga je predstava počinjala tačno u određeno vreme i posle toga niko više nije mogao da uđe...

Dve godine kasnije, 1969, gledao sam *Ferai*, predstavu Euđenija Barbe, na Festivalu u Veneciji, napravio veliki intervju s njim i audio-snimak predstave. Priznao mi je da knjiga o Grotovskom i njegovom radu, *U potrazi za izgubljenim pozorištem*, koju je objavio kod izdavača Editore Marsilio, nije imala nikakvog odjeka, i da je istu sudbinu imala i knjiga *Ka siromašnom pozorištu* Ježija Grotovskog, koju je objavio na engleskom u Holsteburu. Predložio sam mu da otkupim prava od njega i da objavim italijansko izdanje, u biblioteci koju uređujem za Bulconija, jednog malog univerzitetskog izdavača. Ustupio mi je prava za 150.000 lira, a tokom godina knjiga *Ka siromašnom pozorištu* prodana je u Italiji u 150.000 primeraka. Čudne su sudbine izdavača...

Godine 1975. Barba me je pozvao u Vroclav, na Univerzitet Teatra nacija (Université di Théâtre des Nations), plod njegove i inicijative samog Grotovskog, kako bi se skrenula pažnja na rad poljskog maestra koji je, već posle svoje po-

slednje predstave, *Apokalypsis cum figuris*, koja se još igrala, odustao od pozorišnih predstava i posvetio se svojim istraživanjima o takozvanom „parateatru“.

Jedne noći u Vroclavu, u atmosferi bremenitoj zanosom, dostojnoj katekumena, Grotovski nam je prikazao nemi, crno-beli film na 16-milimetarskoj traci, već prilično oštećen, sa snimkom predstave *Postojani princ* od početka do kraja, sa po jedinim prekidom na svakih jedanaest minuta, pošto je morala da se menja rolna u profesionalnoj kameri. Taj nemi film, u kojem je kameraman snimio predstavu u jednom jedinom kadru od gotovo sat vremena – uzgred rečeno, besprekoran, znalački snimak, s kamerom bezmalo sve vreme samo na Češlaku, Postojanom princu – ostavio je izuzetno snažan utisak na mene. Odmah sam pomislio na svoj audio-snimak i predložio sam Grotovskom da pokuša da spoji moj zvuk s tim slikama. Odgovorio mi je da je to čista ludost.

Krajem te iste godine pozvao sam Grotovskog u Institut za pozorište Univerziteta u Rimu (Istituto del Teatro dell'Università di Roma) da održi kratak ciklus razgovora

o siromašnom pozorištu i parateatru, i ponovo sam mu predložio da se odvaži na suludi poduhvat sinhronizacije zvuka i slike *Postojanog princa*, snimljenih na dve različite predstave, u razmaku od nekoliko godina, a, kako mi je rekao Lešek Kolankjevič, u međuvremenu su čak i zamenjeni neki glumci. Na kraju sam ubedio Grotovskog da omogući Ćišlaku da nadgleda posao tako što će provesti oko mesec dana u Rimu kao moj gost: premda sumnjičav, Grotovski je prihvatio izazov.

Angažovao sam Mariju Sketino (Maria Schettino), montažerku Ermana Olmija (Ermanno Olmi), predivnu osobu bezgraničnog strpljenja. Danima je fragmentirala kopiju audio-trake pokušavajući da sinhronizuje svaku pojedinu reč. Ali ritam je bio neprirodan. Onda smo odlučili da uradimo sinhronizaciju „na udahe“. Bio je to pipav posao, ali očaravajući. Asistirala su moja dva saradnika, Lučano Mariti (Luciano Mariti) i Ipolita Paoluči (Ippolita Paolucci). Kada se Grotovski posle mesec dana vratio da vidi šta smo uradili, bio je oduševljen, rekao mi je da sam napravio zaista veliki poduhvat, da je to prava „arheologija predstave“, i hteo je da se taj dokument zove *Postojani princ. Rekonstrukcija*¹.

Taj film spasao je od zaborava jednu legendarnu predstavu i prikazan je širom sveta. Danas, posle više od trideset godina od tog poduhvata i deset godina od smrti Grotovskog, pustolovina ovog dokumenta, koji već odavno živi svojim životom, nastavlja se. Film je restaurisan digitalnim tehnologijama Arcangel i Da Vinci Revival, tako da je sada

slika neverovatno čista. Taj posao je obavio Marko Mačarije-lo (Marco Maciariello), u saradnji sa Dezire Sabatini (Desirée Sabatini). Osim toga, urađeni su titlovi na poljskom, italijanskom, engleskom, francuskom i portugalskom, a može da se gleda i na DVD (za sada samo u naučne svrhe) sa ili bez titlova, što omogućava korisnicima jedan sasvim drugačiji, artikulisan pristup ovom dokumentu predstave (na primer, odnos s dramskim tekstom). Sledeći korak, na kojem se trenutno radi, biće obrada snimka u visokoj rezoluciji.

Ako je tačno da je pozorište, kako je rekao Žan-Luj Baro (Jean-Louis Barrault), zapis na pesku, te samim tim nijedan audio-vizuelni snimak nije „spomenik“ već „dokument“, ova funkcija dokumentovanja, proučavanja, ipak čuva sećanje, svežinu stvarnog događaja. Ponekad audio-vizuelni materijal, uprkos svojoj funkciji pukog „dokumenta“, postane svojevrsno „svedočenje“. I to je, prema mom mišljenju, slučaj sa *Postojanim princem. Rekonstrukcijom*, budući da se, kao što mi je nedavno preneto, jedan gledalac-svedok, našavši se slučajno u maloj sali Bobura u Parizu, gde je projekcija 'dokumenta' trajala neprekidno u okviru jedne izložbe o sakralnom u dvadesetom veku, osetio uronjenim u dinamičnu i snažnu atmosferu predstave i bio duboko dirnut.²

Prevela s italijanskog
Elizabet Vasiljević

¹ O ovom događaju postoje verodostojne verzije, ali i one prilično bajkovite, koje je s vremenom pothranjivao i sâm Grotovski, kao kada je za vreme konferencije u Parizu, 1989. godine, ispričao priču o jednom profesoru univerziteta u Rimu, Feruču Marotiju, koji je našao „pogaču“ na nekoj pijaci; i svi su zamislili da je jednog dana Maroti, šetajući pijacom Porta Porteze u Rimu, slučajno nabasao na nestalu rolnu filma! Ni dan-danas nije jasno gde je snimljena predstava, da li je Grotovski znao za to ili ne. Lično mislim da je Grotovski – koji mi je tada rekao da je „pogaču“ s nemim filmom dobio poštom od anonimnog pošiljaoca – imao problema s tadašnjim režimom u Poljskoj i da je znao da mu ne bi dozvolili da snima predstavu bez prethodnog odobrenja državnih institucija; Grotovski, dakle, nije mogao da kaže da je zapravo, u toku turneje u Spoletu, potpisao ugovor, koji se još nalazi u arhivu u Vroclavu, s jednim engleskim ili američkim producentom, kome je dopustio da snimi predstavu (uz uslov da mu dostavi kopiju snimka) kako bi iskoristio nekoliko minuta tog materijala za dokumentarac o samom festivalu. Na nesreću, ili je snimak napravljen bez zvuka, ili zvuk nikada nije dostavljen.

² L. Tinti, *Grotowski e gli audiovisivi: un rapporto dialettico*, in „Hystrio“, 2009, n. 1, gennaio-marzo (L. Tinti, *Grotovski i audiovizuelna dela: dijalektički odnos*, u „Hystrio“, 2009, br. 1, januar-mart)

Vladimir Jevtović

ZAŠTO JE GROTOVSKI BIO ZNAČAJAN?

Pošto je UNESCO 2009. godinu proglasio godinom Grotovskog, pozvan sam da za *Teatron* odgovorim na pitanje: „U čemu se sastoji značaj doprinosa Grotovskog za razvoj pozorišta u svetu?“ Želim da se zahvalim na prilici koja mi je ukazana, jer već godinama očekujem da (me) to neko pita.

U odgovoru mi dosta pomaže provokativno pitanje jednog mladog teatrologa: „Zašto je on toliko značajan kad je tako malo i kratko režirao?“ Evo mog odgovora.

Posle avangardne drame od Beketa do Joneska, pozorište je služilo piscima drama, dok su glumci ostali verni klišeima pre avangarde koje su samo malo prilagodili. Avangarda je potpuno očistila scenu od realističke scenografije, rekvizite, realističke glume. Beketov komad *Čekajući Godoa* i Joneskov komad *Tragedija govora* postavili su pitanje glume: Kako igrati te komade? Kako ne biti dosadan interpretator piščevog teksta? Kako glumac da govori i šta da čini na praznoj i mračnoj sceni a da to publici bude značajno i zanimljivo?

Nagli i uspešni razvoj filma i televizije stvorili su mogućnost za intezivniji odos glumaca na ekranima i gledalaca u bioskopskoj sali ili u svom domu. Pozorište je postajalo dosadno jer su glumci bili zbunjeni i dezorijentisani, a reditelji su postali apsolutni autori koji, kao u filmu, pišu „konkretnu“ muziku, stvaraju komplikovane i skupe dekore, koriste nove svetlosne efekte, stvaraju bogato ili „totalno pozorište“. Na talasu samozadovoljstva reditelji su svoje glumce shvatali samo kao materijal s kojim oni rade i realizuju svoju koncepciju. Publika je bila pasivna i nezadovoljna.

To je bilo vreme pogodno za pobunu i promene. Već od 1960. godine počelo je da ključa u sferi politike, odnosa Zapada i Istoka, kulture, muzike, da bi sa studentskom pobunom 1968. godine eksplodirala volja za promenama, za odbacivanjem lažnih, potrošenih, zloupotrebljenih ideologija, monopola i prevaziđenih stereotipa.

Ko je bio Grotovski?

Rođen je 1933. godine. Sa dvadeset šest godina, pošto je studirao glumu i režiju u Krakovu i režiju u Moskvi, poveo je osam mladih glumaca iz Krakova u Opol, malo mesto koje je pružilo prostor, redovna finansijska sredstva, slobodu u izboru repertoara i izboru



Akropolis (Esau daje pohvale u čast slobodnog života lovca)

novih članova. Od 1959. do 1961. godine *Pozorište 13 redova* radi u Opolu. Od 1962. godine Grotovski seli trupu u Vroclav, gde u *Pozorištu – laboratoriji* razvija niz istraživanja i radi predstave: *Kordian*, *Akropolis*, *Tragična istorija dr Fausta*, *Studija o Hamletu*, *Postojani princ* i *Apokalipsus kum figuris*. Aprila 1965. u Vroclavu je izveden *Postojani princ*. 21. juna 1966. *Pozorište-laboratorija*, na poziv Žan-Luj Baroa, u okviru *Teatra nacija* izvodi *Postojanog princa*. Predstava je najavljena programskim tekstom *Ka siromašnom pozorištu* i doživljava senzacionalan uspeh, posle koga sledi višegodišnja međunarodna afirmacija. Godina 1967. Na Bitefu triumfuje *Postojani princ* i Ričard Češlak. Tu, u Beogradu, Elen Stjuart, šef teatra *La Mama*, poziva Grotovskog u SAD. Grotovski drži četvoronedeljni kurs u Umetničkoj školi Univerziteta Njujork. Gostovanje *Pozorišta-laboratorije* u Americi je potpun uspeh. Godine 1969. knjiga *Ka siromašnom pozorištu* pojavljuje se u Njujorku, 1970. u Londonu, a zatim na mnogim drugim jezicima. Između ostalih, i u Iranu 1970, gde je na Festivalu u Širazu *Postojani princ* bio događaj festivala.

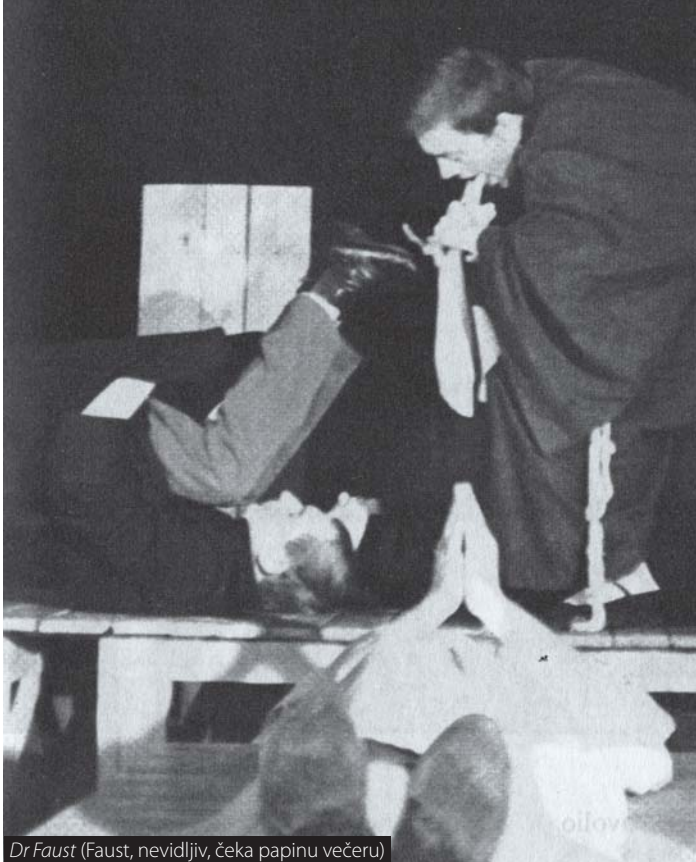
Džozef Čajkin, glumac *Living teatra* i osnivač *Open teatra* rekao je: „U Ježiju Grotovskom upoznao sam pesnika pozorišta koji je glumu prozeo dubokim ljudskim smislom. Njegova nadahnutost i snažna iskrenost ostavili su na mene dubok utisak baš kao što su uplivali i na tolike pozorišne poslenike. Prijateljstvo i poštovanje koje je probudio u meni pretvorili su moju tvrdokornu sumnjičavost u istinski događaj *brastva*.¹

U predgovoru knjige *Ka siromašnom pozorištu* Piter Bruk je napisao: „Grotovski je jedinstven. Zašto? Zato što, koliko ja znam, niko drugi na svetu posle Stanislavskog nije ispitivao prirodu glume, njen fenomen, značenje, karakter i razumevanje njenih mentalno-fizičko-emocionalnih procesa tako duboko i potpuno kao Grotovski.“²

Grotovski je temeljno uzdrmao osnovne postavke po-

¹ Džozef Čajkin: *Prisutnost glumca*, Novi Sad, Sterijino pozorje, 1977, 21.

² Ježi Grotovski: *Ka siromašnom pozorištu*, „Piter Bruk o Grotovskom“, 12.



Dr Faust (Faust, nevidljiv, čeka papinu večeru)

zorišne estetike ukidajući konvencionalnosti, sterilno ponavljanje starih scenskih formula. Prvo, eliminisao je razdvojenost glumca i gledaoca i omogućio njihov direktan fizički kontakt. Time se cela sala pretvara u scenu na kojoj glumci uključuju gledaoce u akciju. Drugo, odbacio je sve suvišne elemente: scenografiju, svetlosne efekte, snimljenu muziku i ostalo. Treće, uveo je prvenstvo glumca kao osnovnog instrumenta u stvaranju predstave. Četvrto, postavio je novi, viši kriterijum za izražajna sredstva glumca, glasovna i fizička. Uveo je svakodnevni trening za glumce. Peto, uveo je radikalno tretiranje teksta, pretvaranje teksta u partituru predstave. On je odvažno razbio „scenu kutiju“ koja je vladala evropskim pozorištima.

Osnovno je da je pred svoje glumce postavio novi, teži zadatak:

Glumac ne izlazi na scenu da bi „govorio“ tekst, na određen, naučen način, po ugledu na istaknute prethodnike. Glumac ne poništava, radeći na ulozi, ne „briše“ svoju ličnost, nastojeći da što vernije oživi zamišljeni karakter u svim detaljima, na osnovu biografije te ličnosti, na osnovu pot-

puno dovršene imaginarne projekcije, načina hoda, držanja ruku, ritma disanja datog lika. Glumac treba da izražava svoju ličnost, apsorbujući zadatu ulogu, stvara nad tekstem partituru sastavljenu od asocijacija, psihofizičkih procesa, fiksacije znakova i stupa u kontakt s kreacijama drugih glumaca koji su takođe apsorbovali svoje likove i izražavaju svoje ličnosti. Glumci Grotovskog ne „govore“ već se izražavaju celim bićem, koriste celo telo kao rezonator za proizvodnju glasa, izražavaju se jezikom koji su sami, vežbajući, otkrili i koji nisu nasledili niti ga mogu dati u nasleđe. Glumac se ne podređuje liku, već ga „propušta“ kroz sebe. Pred glumcem Grotovskog je visok zahtev: da se otkrije sasvim kao ličnost, kao unikatna individualnost. On ne može da se „pretvara“, da „predstavlja“, da „izvodi“, da bude neko drugi. Glumac Grotovskog mora da deluje lično, istinito. Ako umesto pune karakterizacije glumac „propušta“ lik kroz sebe, istražujući sopstvenu ličnost, onda deluje uverljivo i ubedljivo.

Grotovski je realizovao celovit proces: od stvaranja grupe, školovanja glumaca, razrađenog fizičkog i vokalnog treninga, izbora onoga što se vežba, s obzirom na ličnost glumca, do izvođenja predstava s eksperimentima s publikom, s promenama u scenskom prostoru i u odnosu glumac–gledalac, i do preciznog etičkog kodeksa i estetike koja je realizovana.

Grotovski je verovao da pozorište ima šansu da preživi tehnološki talas novih medija ako se posveti puna pažnja odnosu glumac–gledalac i iskoristi osnovna prednost: direktan, živ kontakt dva ljudska bića. Nivo percepcije gledalaca može biti podignut ako se pojača glumačko lično angažovanje u predstavi. Pomeranje zadatka glumca od govorenja teksta ili uživanja u zamišljeni karakter i njegov „podtekst“ na izražavanje sopstvene ličnosti, pomoću date situacije koja izaziva snažne lične asocijacije i pokreće reakcije koje glumac usmerava prema gledaocu, ima značajne posledice. Potreban je glumac izarzite individualnosti, sposoban za individualno stvaralaštvo u kolektivu. Glumac bez lične inicijative, bez ličnog pokrića u svojim akcijama, ne može da odgovori na povećane zahteve.

Glumac je imao centralno mesto u *Pozorištu-laboratoriji*.

Grotovski je značajno uticao na redefinisavanje osnovnih pretpostavki glumačke umetnosti. Ističući da je učinak



I BITEF, 1967 (Jovan Ćirilov, Ježi Grotovski, Mira Trailović, Ričard Šekner)

glumca osnovni element pozorišne predstave, Grotovski je postavio više zahteva za glumački trening i pripremu, ličnu angažovanost glumaca, odgovornost prema publici, prema sadržaju predstave i prema partnerima na sceni.

Reditelj mora imati moralni autoritet da bi mogao pomoći glumcu. Potrebno je međusobno poverenje. Reditelj je, po Grotovskom, glumcu stariji brat, duhovni vođa, vodič na putovanjima kroz susrete s novim iskustvom. Reditelj je, takođe, sudija u sporovima, savetnik koji u tišini čeka da mu se glumac prvi obrati. Za razliku od reditelja koncepcije, koji posle proba za stolom postavlja mizanscen, reditelj u pozorišnoj laboratoriji animira kolektivno vežbanje, vodi trening, animira istraživačke akcije i kolektivnu kreaciju. Reditelj živi u zajednici s glumcima. Reditelj nije angažovan da postavi komad za šest nedelja, već on ostaje s glumcima u svim fazama i u svim situacijama. Zato reditelj poznaje i razume glumca.

Turneja *Pozorišta-laboratorije* u SAD krajem 1969. godine bila je vrhunac i kraj perioda internacionalne afirmacije koji je započeo na *Teatru nacija* u Parizu juna 1966. godine.

Od 12. juna do 17. decembra tri predstave: *Postojani princ*, *Akropolis* i *Apokalipsus kum figuris* izvedene su u Metodističkoj crkvi u Grinič Vilidžu u Njujorku četrdeset osam puta. Kritičari su ovo gostovanje upoređivali s gostovanjem MHAT-a 1923. godine. Isticali su iskrenost, intezitet glumačke igre, sjajnu tehniku. List „Tajm“ je predstavu *Postojani princ* proglasio, na osnovu ankete, pozorišnim događajem godine i decenije. Ričard Češak je prvi glumac van engleskog govornog područja koji je dobio nagradu za najboljeg glumca Off Brodveja za 1969. godinu.

Dva meseca posle američke turneje, februara 1970, Grotovski u Gradskoj kući u Vroclavu objavljuje da napušta teatar, jer živimo u „postteatarskom dobu“. U leto Grotovski odlazi na šestonedeljno putovanje po Indiji. Na aerodromu u Širazu, na poslednjoj turneji *Pozorišta-laboratorije*, glumci ne prepoznaju Grotovskog! U septembru on poziva mlade da napuste komfor i da u prirodi, kroz rad i susrete s ljudima, pronađu sebe. Ovaj predlog Grotovski iznosi studentima Njujorškog univerziteta decembra 1970. pod naslovom *Praznik*. Grotovski izjavljuje da ga teatar više ne interesuje.



Kordian

Umesto glumca i gledaoca, u sukobu i napetosti Grotovski želi susret dva ljudska bića spremna za otkrivanje i nova saznanja.

Time je završen pokušaj Grotovskog da revitalizuje teatar i glumačku umetnost. Teatar kao sredstvo samoispunjenja, mesto gde glumac u kontaktu s gledaocem traga za istinom, nije ispunio očekivanja Grotovskog.

Jan Kot, takođe Poljak, u tekstu „Posle Grotovskog: kraj nemogućeg teatra“³, objašnjava da je osnovni uzrok neuspeha *Pozorišta-laboratorije* pokušaj da se ukine distanca između glumca i gledaoca. Predlog gledaocima da se popnu na scenu i u polumraku pristupe vesnicima Apokalipse nije uspeo, jer brisanjem distance između glumca i gledaoca nestaje scena, kao predmet pažnje nekog drugog ko nije unutra već to prati spolja. Kakav god da je raspored glumaca i gledalaca, uvek je to odnos dve grupe ljudi. Ukidanjem razlike među njima nestaje pozorište, kaže Jan Kot.

U svakom slučaju, trijumf *Postojanog princa*, put Grotov-

³ Theatre kuarteli, vol. X, no. 38, 1980.

skog u Indiju i, najzad, san ili utopija *Praznik*, jesu samoučinstvo jednog pozorišta, čin dostajan japanskih samuraja. Pohvala doslednosti moralnim načelima ili danak nepriлагоđenosti planetarnom uspehu. Grotovski je „ukinuo“ glumce, napustio teatar i otišao u – istoriju pozorišta.

Međutim, njegov uticaj na mapu svetskog pozorišta je bio ogroman. Osnivani su istraživački centri, alternativne grupe, eksperimentalna mala pozorišta u malim salama, sa skromnom tehnikom, na periferiji pozorišnih zbivanja. Eudenio Barba je osnovao *Odin teatar* u Holsterbrou u Danskoj u kome nikada nije postojalo nikakvo pozorište. Piter Bruk je napustio bogato pozorište iz centra Londona i stvorio svoju internacionalnu grupu u zapuštenoj sali

Buf di Nor, u Parizu. Reditelji su formirali svoje male, vrlo pokretne trupe, koje putuju po svetskim festivalima. Većinu tih trupa gledali smo u Beogradu na Bitefu, naročito na X Bitefu kada je Barba na Fakultetu dramskih umetnosti vodio veliku radionicu. Grotovski je tada i kasnije bio prisutan kao senka, kao mentor događaja. On je bio specijalni gost festivala po celom svetu. Držao je predavanja, ohrabrivao je „naslednike“ koji su proučavali i razvijali njegove principe. Stvarani su instituti Grotovskog koje su vodili mlađi reditelji, po ovlašćenju Grotovskog.

Njegov uticaj je bio dvostruk: rezultati njegovog rada iz pozorišne faze bili su snažni podsticaj za razvoj alternativnog, „of-of“ teatra, šokantan stimulans za škole glume, za teatrološke studije o glumačkoj tehnici i etici, o odnosu između glumca i gledalaca, glumca i reditelja, s jedne strane, i kontinuirani program aktivnosti zasnovan na njegovoj filozofiji života koju je propovedao, s druge strane. Grotovski, koji je sebe smatrao komunistom i ateistom, postao je „svetovni svetac“.

U toku školske 1982/3. godine proučavao sam aktivnost Internacionalnog centra za istraživanje teatra u Parizu kod Pitera Bruka. Od više razgovora sa njim snimio sam samo jedan 28. aprila 1983. u pozorištu *Buf di Nor*. Između ostalog, pitao sam ga:

„Pozvali ste Grotovskog u Kraljevsku Šekspirovu kompaniju prilikom rada na pripremi predstave *US*. Bila je to serija šokova za vaše glumce. Sreli ste se kasnije u Bruklinu kad je najavio 'agoniju pozorišta' i odluku da 'izađe iz teatra'. Kad biste danas pisali predgovor za knjigu *Ka siromašnom pozorištu*, šta biste napisali? Kakav je bio doprinos Grotovskog?

Onda ste rekli da je njegov doprinos 'najveći posle Stanislavskog'. Sada se situacija promenila, to je istorija. Možda je moguće tek sada mirno i kritički oceniti njegov doprinos?

Piter Bruk: „Mislim da je njegov doprinos izmenio njegovu prirodu. Raditi u pozorištu radi pozorišta i raditi bez pozorišta, dve su potpuno različite stvari. Dok je bio u pozorištu, njegov doprinos je bio ogroman u izvesnim novim višim standardima za glumce: pre svega, u vezi s glumačkom koncentracijom, zatim sa stvarnim razvojem telesnih mogućnosti glumca i, što je najvažnije – on je razvio stvaralačke mogućnosti za upotrebu telesnog jezika. Upotreba tela na razne načine nije ništa novo, i to je u raznim pozorišnim školama u svetu rađeno i ranije, i sve je to Grotovski proučavao. Ali on je uveo upotrebu telesnog jezika na drugi, nov način – taj jezik je oslobođen utvrđenih šema pokreta. To je veliko: telo nije tu da ponavlja već poznat i utvrđen stilizovan jezik, kao u orijentalnom pozorištu, već da glumac slobodno i kreativno izražava sopstvene impulse u određenoj situaciji, kroz pokrete, na svoj individualan i originalan način. Ono, dakle, u čemu je on 'najveći posle Stanislavskog' jeste stvaranje novih, viših standarda za glumca.

U drugoj fazi, kada je on napustio teatar i radio u oblasti ljudskih iskustava, ali sve vreme u dramatičnom intezitetu, njegov doprinos teatru prestaje. Ali, on se može ispitivati u oblasti parapsihologije. Niko ne zna koliko je daleko on u tome otišao. Njegov doprinos u tome mogu procenjivati ljudi koji u tome učestvuju, ali bez teorijskog aspekta, bez mogućnosti da neko sa strane o svemu tome ima neke ključke.“

„Onda to više nije pitanje teatra?“

Piter Bruk: „Ne.“⁴

Međutim, mora se priznati da je Grotovski, svojim aktivnostima u drugoj, nepozorišnoj fazi, ma koliko to ljutilo pozorišne ljude koji mu teško praštaju odlazak, odnosno izdajstvo, uspešno radio na svojoj promociji. On je bio zanimljiva ličnost u Italiji, Francuskoj i, pre svega, u Americi. Njegovi programi višednevnog grupnog odlaska iz civilizacije u šumi, u prirodu, privlačili su mnoge u potrazi za smislom života, ali i pažnju medija. Mora se priznati da je svojim sveovoljnim, naglim iskorakom iz pozorišta, na vrhuncu slave,



Postojani princ

i svojim životom posle toga, uspeo da razvije mit o sebi, da služi kultu svoje ličnosti i da, bez napora, pronalazi mnoge koji će verno činiti to isto.

Verujem da su u činjenici da je UNESCO 2009. godinu proglasio Godinom Grotovskog bile značajne i da su uzete u obzir obe faze, celina njegovog života i rada. Verujem da će to doprineti studioznijem proučavanju doprinosa Grotovskog istoriji svetskog pozorišta i da će biti inspiracija mladim pozorišnim ljudima za sopstvene pobune, avanture i doživljaje.

Verujem da će budući ljudi pozorišta uvideti da je jedina šansa pozorišta da preživi – pred sve jačim „napadima“ filma i televizije, DVD-ija, rialiti šou programa, satelitske, kablovske TV, sopstvene video-produkcije snimane telefonom – direktan, živ kontakt između glumaca i gledalaca. Bez obzira gde i bez obzira kad. Bez ikakve tehnike. Siromašno spolja a bogato, uzbudljivo i značajno iznutra. U dušama!

⁴ V. Jevtović: *Siromašno pozorište*, Naučna knjiga i Institut FDU, Beograd 1992, 192.

Marko de Marinis

ISTRAŽIVANJE RITUALA U RADU GROTOVSKOG

1. PREPOSTAVKA: OD RITUALA DO RITUALA

Grotovski je neprestano insistirao na *privremenom i taktičkom* karakteru sopstvene terminologije, upozoravajući da se ne vezujemo za njegove formule, budući da se nije libio da ih neprekidno menja, „sem veoma retkih izuzetaka“:

Pre svega, želeo bih da obratite pažnju na činjenicu da se ne treba vezivati za reči. [...] Ne posedujem određenu terminologiju u smislu nekog rečnika, sem veoma retkih izuzetaka. Osim tih malobrojnih reči koje su, recimo, fundamentalne za mene, improvizujem jezikom kada govorim.¹

Ne znam sa sigurnošću da li reč *ritual (rito/rituale)* pripada tim „veoma retkim izuzecima“, ali sam sklon da tako verujem. Uostalom, to i nije važno, s obzirom na to da u vezi s tim raspoložemo drugim izvesnostima.

Ono što je sigurno, na primer, to je da je o ritualu Grotovski *govorio* gotovo neprekidno od početka do kraja svog teatarskog i postteatarskog istraživačkog puta. Podjednako je sigurno, i još važnije, da se on ritualom *bavio*, gotovo neprekidno, od početka do kraja, u praktičnom smislu, tj. radeći na njemu kao pozorišni umetnik-zanatlija (ili, još bolje, umetnik-zanatlija umetnosti izvođenja) i kao istraživač na terenu.

Možemo, dakle, slediti postupak Ludviga Flajšena (Ludwik Flaszen), koji je pre nekoliko godina stavio celokupnu *quête (potragu)* poljskog majstora pod znak „misterije“² („mistero“), i staviti put Grotovskog pod znak rituala, govoreći o jednoj putanji koja ide *od rituala do rituala*.

Više mi se sviđa reč „ritual“ od reči „misterija“, jer je manje opterećena nekontrolisanim konotacijama koje pogibeljno proizvode nesporazume, toliko postoje koliko, u suštini, i sterilne.

¹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, delimičan zapis kursa držanog 1982. na Università di Roma I, „La Sapienza“ (Istituto del Teatro e dello Spettacolo), koji autor nije definitivno pregledao, a koji je priredila Luisa Tinti, 64.

² L. Flaszen, *Da mistero a mistero. Alcune osservazioni in apertura*, u: *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali di J. Grotowski e L. Flaszen, con uno scritto di E. Barba*, priredili L. Flaszen i C. Pollastrelli, u saradnji sa R. Molinari, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, 15-32.

S druge strane, smatram da je Grotovski jedan od onih koji su najviše doprineli, svojim teorijskim i praktičnim aktivnostima, da se kulturološki i umetnički prekvalifikuju dva veoma kompromitovana i gotovo neizgovorljiva termina, posebno na području pozorišta u kome se krećem, kao što su upravo „misterija“ i „ritual“. Dakle, Grotovski je govorio i bavio se ritualom od početka do kraja. Krenimo od *kraja*.

*Ne treba zaboraviti da se poslednje, ekstremno ali dosledno odredište njegovog istraživanja, pre nego što je dobilo ime (zahvaljujući Piteru Bruku) „umetnost kao sredstvo prenosa“, zvalo, godinama, „ritualne umetnosti“:

Može se reći „umetnost kao sredstvo prenosa“, ali i „objektivnost rituala“ ili pak, „ritualne umetnosti“. Kada govorim o ritualu, ne mislim na ceremoniju, niti na svetkovinu, a još manje na improvizaciju u kojoj učestvuju osobe sa strane. Ne govorim o sintezi različitih ritualnih formi sa raznih strana sveta. Kada se pozivam na ritual, govorim o njegovoj objektivnosti: što znači da su elementi *Akcije instrumenti rada na telu, srcu i glavi delatnika (attuanti)*.³

*Predavanja koja je držao u Parizu tokom dve akademske godine, između 1997. i 1998, na Katedri za pozorišnu antropologiju koja je posebno osnovana za njega, bejahu naslovljena *La „ligne organique“ au théâtre et dans le rituel („Organska linija“ u teatru i ritualu)* i zapravo posvećena, što se tiče rituala, proučavanju tog fenomena „uz pomoć instrumenata povezanih s dramskim umetnostima“. Drugim rečima, objašnjava Grotovski u zvaničnom rezimeu predavanja koji se može pročitati u *Annuaire du Collège de France*:

Pokušavam da ga analiziram [ritual] s praktičnog gledišta zasnovanog na metodologiji glumačke igre (*acting [jeu]*)⁴ i rada reditelja. Učinilo mi se da je ova orijentacija odmah otvorila čist teren, učinivši mogućim postavljanje

brojnih fundamentalnih pitanja vezanih za zakone koji upravljaju ljudskim ponašanjem u metasvakidašnoj situaciji. Čini mi se, takođe, da je moguće, na tom terenu, razabrati među tradicionalnim tehničkim instrumentima (jednako prisutnim i u dramskim umetnostima i u ritualnim praksama) one koji su objektivni u svome praktičnom efektu, za osobe koje izvode tu radnju.⁵

*U intervjuu datom Žan-Pjeru Tibidou (Jean-Pierre Thibaudat), objavljenom u „Libération“ 26. jula 1995, Grotovski obnavlja (na predlog sagovornika) staru formulu „laičkog rituala“⁶, definišući je „taktičkom“ (iz dobro znanih razloga) i u isto vreme „istinitom“, i dodaje:

To se, takođe, odnosilo na nešto stvarno: radio sam i još radim s osobama koje pripadaju veoma različitim filozofskim i religioznim horizontima; to što sam tada radio trebalo je da u isto vreme bude razumljivo za sve i da ne bude svedeno na jednu jedinu viziju stvarnosti. Iz istih razloga izbegavam reč „duhovni“ i govorim o energiji: to je nešto što ne pripada nijednoj crkvi, nijednoj sekti, nijednoj ideologiji. To je fenomen koji svako može da iskusiti.⁷

S druge strane, posmatrajući ga u njegovoj sveukupnosti, možemo videti kako teorijsko-praktično, naučno-umetničko interesovanje Grotovskog za ritual prožima sva tri osnovna nivoa njegove istraživačke aktivnosti: a) pozorišni umetnik-zanatlija (ili, još bolje, umetnik-zanatlija *izvođačkih umetnosti*), b) pozorišni naučnik/antropolog (ili, još bolje, naučnik/antropolog *izvođačkih umetnosti*), c) učitelj života (maestro di vita). Reč je, uostalom, o nivoima koji se mogu u velikoj meri sažeti u autodefiniciju iz osamdesetih-devedesetih godina: *teacher of performer*.⁸

⁵ *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi*, u *Grotowski posdomani*, priredio F. Taviani, „Teatro e Storia“, 20-21, 1998-1999, 435.

⁶ Uporedi, na primer, predavanje *Teatro e rituale*, iz 1968, na koje ću se kasnije obilato pozivati. Ali pogledati već u tekstu (za internu upotrebu) *Farsa-Misterium*, iz 1960, u: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., 40-48.

⁷ *Ce qui restera après moi...*, „Libération“, 26. jul 1995, 29. (Ital. prevod M. Scopellitija i M. Biaginija, u: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit., 116-117).

⁸ J. Grotowski, *Il Performer* (1987), „Teatro e Storia“, 4, 1988, 165 (novi ital. prevod R. Molinarija i M. Biaginija, sačinjen prema finalnoj engleskoj verziji, sada se nalazi, pod naslovom *Performer*, u *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit., 83).

³ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo* (1993-95), u: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., 265 (ovaj tekst je sada preštampan u knjizi *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007, drugom tomu izdanja *Opere e sentieri*, u vezi s kojom pogledati belešku 16; navedeni citat se nalazi na str. 97).

⁴ Kako svedoči G. Vacis (*Awareness. Dieci giorni con Grotowski*, Milano, Rizzoli, 2002, 64), Grotovskog je oduvek skandalizovala činjenica da se „jouer“ na italijanski može prevesti samo sa „recitare“ i, *faute de mieux*, radije je koristio izraz „fare acting“ (u vezi s tim, pogledati F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007, 9).



Akropolis, Jakov se rve s anđelom

U prvom predavanju na Collège de France, 24. marta 1997, pošto je izjavio: „Nisam ni učenjak ni naučnik. Da li sam umetnik? Verovatno jesam. Ja sam zanatlija u domenu ljudskog ponašanja u metasvakidašnjim uslovima”⁹, definisao je prestižno nastavničko mesto koje mu je dodeljeno kao – takođe prema izveštaju Osjinjskog (Osinski)¹⁰ – „priliku koja mu omogućava da objedini istraživanja o pozorištu, ritualu i svakodnevnom ponašanju, koja su do tada bila međusobno odvojena”.

2. NESPORAZUMI I LAŽNI PROBLEMI

Cilj ovog teksta je da ukaže da je, radeći celog života na ritualu, na različitim nivoima, Grotovski dao *dvostruki, fundamentalni doprinos*:

⁹ Uporedi Z. Osjinjski, *Grotovski al Collège de France. Prima lezione, 24 marzo 1997*, „Teatro e Storia”, 22, 2000, 44.

¹⁰ *Ibid.*

- kao *umetnik-zanatlija*, on je pokazao mogućnost prelaženja puta rada na sebi (i rada na odnosu s drugim, što je sastavni deo rada na sebi) koji se može definisati – kao što smo upravo videli – terminom „laički ritual”, odnosno ritual zasnovan ne na „verovanju” već na „činu”¹¹ (taj put možemo, umesto „laički ritual”, zvati „glumačka joga”, „gnosa”, „neognosa” ili „treći put”, budući da je alternativan u odnosu na dve suprotstavljene tradicionalne opcije: teizam/nihilizam, spiritualizam/materijalizam, transcendentnost/imanentnost itd. ; međutim, upućivanje na ritual je, kao što ćemo videti, suštinski prikladno);

- kao *naučnik/antropolog* on je dao ogroman doprinos uspostavljanju jednog polja istraživanja i jedne interdisciplinarnе istraživačke metodologije koji se odnose na *izvođačke umetnosti*, putem integracije naučnih dostignuća u užem smislu (naročito iz biologije i neuro-biologije) i pragmatično orijentisanih teatroloških metoda zasnovanih na antropolo-

¹¹ Uporedi *Teatro e rituale*, u: *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit. , 152.

giji. Tom polju i toj metodologiji možemo dati ime koje je Collège de France izabrao da bi Grotovskog uvrstio u svoje članstvo (pozorišna antropologija), ili pak neko drugo, to je nebitno. Važnije je naglasiti naučni *ethos* u užem smislu, tj. u smislu tvrdih, prirodnih nauka, koji je oduvek karakterisao njegov *démarche* (pristup) i koji se odražava čak i u različitim imenima koja su vremenom davana njegovim poduhvatima: od „Laboratorije“ iz šezdesetih godina do „Workcentera“ iz osamdesetih (povodom toga, videti i zapažanja njegovog brata, nuklearnog fizičara, Kažimježa (Kazimierz).¹² A najvažnije je odmah se podsetiti kako su praktično svi najveći naučni poduhvati na tom polju, u drugoj polovini dvadesetog veka, bili obeleženi, više-manje duboko, od strane umetničko-naučnog učenja Grotovskog, čak i kada se čini da se distanciraju ili, još gore, kada ga pogrešno shvataju: od pozorišne antropologije Euđenija Barbe do etnoscenologije Žan-Mari Pradjera (Jean-Marie Pradier), od studija rituala Viktora Tarnera (Victor Turner) do studija izvođenja Ričarda Šeknera (Richard Schechner).

Ipak, pre nego što nastavimo, treba pripremiti teren, raščistiti ga od mnogobrojnih nesporezuma i lažnih problema.

Ne možemo a da ne krenemo od jednog preliminarog zapažanja: uprkos hiljadi naslova koji već sada čine njegovu bibliografiju, studij Grotovskog je još u početnoj fazi, fazi kritičko-dokumentarnog utemeljenja.

Filologija Grotovskog je i danas prilično daleko od toga da bude konstituisana¹³: to dokazuju, između ostalog, žestoka prepucavanja poslednjih godina među nekim od stručnjaka: Kolankijević (Kolankiewicz) koji oštro prebacuje Šekneru, Atizani (Attisani) koji oštro prebacuje Kolankijeviću (ali, takođe, i Osjinjskom i Šekneru: a s ovim poslednjim se kače pomalo svi, čak preterano, po mom mišljenju).

Ozbiljno pokretanje ovih studija komplikuju različite teškoće i nekoliko pravih prepreka: od postojanih dokumentacionih praznina (integralna verzija rimskih predavanja iz

1982. godine, *in primis*) do isto toliko postojanog potcenjivanja nekih područja rada i teorijske produkcije Grotovskog (posebno, nastavnička i predavačka aktivnost na univerzitetu La Sapienza u Rimu, koja obuhvata dobrih hiljadu stranica još neobjavljenog kucanog teksta¹⁴, i, iznad svega, poslednji period, petnaest godina „umetnosti kao sredstva prenosa“, proteklih u celosti u Italiji)¹⁵ i, kao što rekoah, do brojnih nesporezuma i pseudoproblema koji su se akumulirali tokom vremena.

Zaustavimo se na momenat na ovim poslednjim.

1. Prvi pseudoproblem ne može a da ne bude – *napuštanje pozorišta*, koje je učinilo da poteku reke mastila.

Da je Grotovski, u određenom trenutku, definitivno bio prestao da pravi nove predstave jeste nepobitna činjenica, koja je, nažalost, često bila pogrešno shvaćena (neretko zlonamerno) kao potpuno i konačno napuštanje pozorišta. Dok se, naprotiv, provokativna snaga i delotvornost njegovog postupka, njegovog izbora (poput izbora drugih ključnih ličnosti pozorišnog preokreta dvadesetog veka), sastojala, i još se sastoji, upravo u jasnom razlikovanju, koje ide do suprotstavljanja, između *predstave* i *pozorišta*.¹⁶ Napustiti jedno ne podrazumeva obavezno i odvojiti se od drugog, naprotiv. Celokupni rad poljskog majstora posle 1970. godine sastoji se upravo u tome: u borbi za pravo i za korist od toga da se bude u pozorištu, na njegovim teritorijama i

¹⁴ Uopredi C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, „Biblioteca Teatrale“, 55-56, 2000, 10: „manje od petine ovog ogromnog materijala bilo je objavljeno u formi skripata za studente“.

¹⁵ S ovog gledišta teško možemo proceniti važnost izdavačkog poduhvata u toku realizacije od strane Workcentera iz Pontedere i Bulzonija iz Rima. Mislim na objavljivanje *Opere e sentieri*, pripremili A. Attisani i M. Biagini, u tri toma, od kojih su dva već izašla 2007: *I-II Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; III-Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998; III-Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*. Skrećemo pažnju, povodom toga, na skoriju studiju: A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006.

¹⁶ Kao drugi upadljiv primer, i zato što se na prvi pogled čini veoma udaljen, može se navesti: Carmelo Bene (uporedi, na primer, knjigu U. Artioli-C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, priredili A. Attisani i M. Dotti, Milano, Medusa, 2006, koja nam stavlja na raspolaganje seriju uzbudljivih razgovora koje su autori, obojica preminuli, vodili između 1988. i 1989).

¹² K. Grotowski, *Ritratto di famiglia*, u: AA. VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, priredili J. Degler i G. Ziolkowski, Pisa, Titivillus, 2005, 84.

¹³ Uzgred budi rečeno, ovo, nažalost, važi za mnoge druge ključne figure pozorišnog dvadesetog veka, koje često poznajemo samo preko klišea i opštih mesta.

s njegovim ljudima, a da se više ne bude reditelj, stvaralac scenskih postavki. Čak i faza koja se čini, i koja je to uistinu i bila, iz više razloga najviše „monaška“ i najudaljenija od društva spektakla (tj. ona iz Pontedere), kada se pažljivije pogleda ili bar s manje predrasuda, otkriva bezbrojna preplitanja s pozorištem, shvaćenim naravno ne kao institucija, konvencija itd. , već kao okruženje i kao pojedinci koji ga čine.¹⁷ Dovoljno bi bilo obratiti pažnju na uporno insistiranje kojim – u kapitalnom tekstu koji je već citiran *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo*¹⁸ – on upućuje na desetine i desetine susreta i razmena tokom godina s prevashodno mladim pozorišnim trupama i naglašava važnost, za njega i za Workcenter iz Pontedere, održavanja „jednog živog odnosa sa područjem pozorišta“.

2. Drugi pseudoproblem se tiče, prema mom mišljenju, pitanja *iscrpnog ustanovljivanja intelektualnih, duhovnih i tehničkih izvora* istraživanja Grotovskog, ustanovljivanja koje, nažalost, često karakteriše prilično beskorisna pretenzija da se utvrdi neko prvenstvo ili da se razotkrije presudan, nezaobilazan uticaj. Uz sve poštovanje za specijaliste koji se tome posvećuju s velikom energijom i znanjem, moram priznati da sam prilično sumnjičav kada se nađem pred ultimativnim i pomalo pretećim formulacijama tipa „ništa se ne razume o Grotovskom ako se ne vodi računa o X ili o Y“; da bude jasno, čak ni kada se X ili Y odazivaju na imena kao što su Mickjevič (Mickiewicz), Ramana Maharishi (Maharishi), Gurđijev (Gurdjieff) ili ništa manje nego Isus Hristos. Citiram, namerno, imena koja su imala suštinski značaj za našeg autora, poneka tokom celog njegovog života. A nema sumnje da njegovo istraživanje duguje mnogo ovim imenima i, takođe, mnogim drugim učiteljima i mnogim drugim tradicijama: religioznim, učenim, ezoteričnim, duhovnim, filozofskim. Na primer, ne možemo a da se ne složimo sa činjenicom da su hrišćanska upućivanja, a još više ona hrišćanska, duboko i stalno prisutna na maršruti Grotovskog, kao uostalom i ona indijske filozofije i duhovnosti.

¹⁷ Uporedi, u vezi s tim, F. Tavian, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, u: *Grotowski posdomani*, op. cit. , 415 i daje.

¹⁸ U: *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit. , 275, 277 (uporedi u: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit. , 109, 112). U vezi s tim, videti i G. Vacis, *Awareness*, op. cit. , 226-8 (posredi je „autorski“ prepis desetodnevnog kursa koji je Grotovski držao u Torinu u februaru i martu 1991).

Činjenica je, ipak, da su to izvori koji su bitni za poznavanje *ličnosti* Grotovskog, za sagledavanje njegove *mind-structure* (i one mnogih drugih osoba s kojima je radio); ali mnogo manje bitni da bi se zaista shvatio modalitet, način funkcionisanja i svrha njegovog *rada*. Zašto? Zato što vrlo rano, i sve naglašenije počev od sedamdesetih godina, on svome delovanju daje striktno pragmatičan kraj, centriran oko činjenja, oko delovanja, oko *performinga*, ili *doinga*, koji je jasno karakterisan u transkulturnom i metaistorijskom smislu. U pitanju je, dakle, rad koji je blagonaklon protokolima iskustva koji funkcionišu u onoj meri u kojoj se pokazuju efikasni *nezavisno od i sa one strane* sistema verovanja, kulturnih i ideoloških vrednosti (koje se, uprkos tome, ne nameravaju potisnuti niti ukinuti); jednom rečju, u meri u kojoj oni relativizuju i zaobilaze (a da je ne isključuju, pažnja!) *mind-structure* (tj. „strukturu koja se pojavila kao proizvod edukacije“)¹⁹, a sve to zarad vraćanja u igru onoga što je on oduvek nazivao „primarna mentalna struktura“²⁰; isti entitet koji u drugim prilikama, i iz drugih uglova gledanja, on naziva (koristeći gurđijevski rečnik) „suština“, ukratko ono što nije deo „ličnosti“ ili „naučenog ja“, o čemu je govorio već početkom šezdesetih godina.²¹ U tekstu *Performer* je rečeno: „Budući da je skoro sve što posedujemo društveno, čini se da je suština sitnica, ali ona je naša.“²²

Ova perspektiva (koja je na neki način – kao što smo upravo videli – oduvek bila prisutna u njegovom istraživanju, čak i u pedesetim i šezdesetim godinama) prelazi u prvi plan u parateatarskoj fazi, ali tek sa „teatrom izvora“ postaje izoštrena i nedvosmislena:

Ono što tražimo nije sinteza izvornih tehnika. Tragamo za tehnikama pri izvorima, onim tačkama koje prethode razlikama. Recimo da postoje izvorne tehnike. Međutim, ono za čim tragamo u ovom projektu jesu izvori izvornih tehnika, a ti izvori moraju biti krajnje jednostavni. Sve ostalo se kasnije razvilo i diferenciralo u skladu sa soci-

¹⁹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 148.

²⁰ *Ibid.* : „Primarnu strukturu“ treba razumeti kao „filogenetsku, naslednu, strukturu, mogli bismo reći: 'ono što je toliko primarno da je svako dete već rođeno sa time.'“

²¹ *Farsa-Misterium*, op. cit. , 48.

²² *Il Performer*, op. cit. , 166 (novi ital. prevod, op. cit. , 84-85).

jalnim, kulturnim, religioznim kontekstima. *Ali primarna stvar bi trebalo da bude krajnje jednostavna i trebalo bi da bude nešto što je dato ljudskom biću. Dato od koga? Odgovor zavisi od vaših preferenci u domenu semantike. Ako su vaše preference religiozne, možete reći da je to seme svetlosti primljeno od Boga. Ako su, međutim, vaše preference laičke, možete reći da je to utisnuto u svačiji genetski kod.*²³

Petnaest godina kasnije, kao potvrda da je, u njegovom slučaju, „linija sasvim prava“, u intervjuu sa Žan-Pjerom Tibidoom on ističe:

Mislim da ono što se dâ proveriti u praksi prethodi kulturološkim, filozofskim i religijskim razlikama. I da je to razumljivo, čak i ako smo uslovljeni različitim korenima, a istovremeno, ti koreni predstavljaju veliku pomoć zato što nose u sebi iskustvo mnogih generacija.²⁴

Pošto smo to razjasnili, delimično različito razmatranje treba, međutim, ostaviti za *performativne i ritualne tradicije* koje je Grotovski direktno iskusio i iz kojih je crpao tehnike, principe i operativne procedure: od metoda fizičkih radnji Stanislavskog do afro-haićanskog vudua. A tu ne možemo a da se ne složimo sa Lešekom Kolankijevićem kada ironično primećuje (pokazujući izvesnu netrepejivost za šeknerijansko isticanje određenih izvora kao što su sufizam ili hasidizam):

Međutim, činjenica je da, koliko je meni poznato, [Grotovski] nije nikada koristio u svome radu hasidske niti mevlevi ritualne tehnike. Što se tiče plesova i pevanja, on se okrenuo ka afro-haićanskom ritualu.²⁵

Treba dodati, uostalom, da je način na koji se Grotovski okretao ka brojnim performativnim i ritualnim tradicijama u različitim delovima sveta (prevashodno ka afro-haićanskim) bio oduvek imun na bilo koju vrstu egzotike i na bilo koju vrstu plitkog interkulturalizma u duhu *new age-a* (koji je on, s prezirom, nazivao „multikulturalne čorbe“):

Dakle, odnos Grotovskog s drugim kulturama i korišćenje „drugačijih“ sistema mišljenja, ima „instrumentalnu“ vrednost sve većeg približavanja suštinskim kon-

²³ J. Grotowski, *Teatro delle Fonti* [1980-82], u: J. G. , *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La Casa Usher, 2006, 93-94 (kurziv moj).

²⁴ *Ce qui restera après moi ...*, op. cit., 29 (ital. prevod op. cit., 117).

²⁵ L. Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, u *Essere un uomo totale*, op. cit., 257.

stantama. Grotovskog ne interesuje hata-joga po sebi, niti verovanja Uišol (Huichol) Indijanaca, niti Kastanedine knjige ili vudu rituali, već ga interesuje *način na koji svaka pojedina kultura, sa svojim načinom mišljenja, može doprijeti razumevanju univerzalnih problema kao što su percepcija i svest.*

Uz to, on se ka drugim kulturama kretao imajući uvek jasno na umu centralitet – za njega – „kolevke Zapada“ i sa svešču, ipak, o neophodnosti „potkrepljivanja“ („corroborazione“): „ Ne možemo stvarno razumeti vlastitu tradiciju (bar ne u mom slučaju), a da je ne uporedimo s nekom drugom kolevkom.“²⁶

3. U POTRAZI ZA IZGUBLJENIM RITUALOM: OD REDITELJA DO UČITELJA IZVOĐAČA (TEACHER OF PERFORMER)

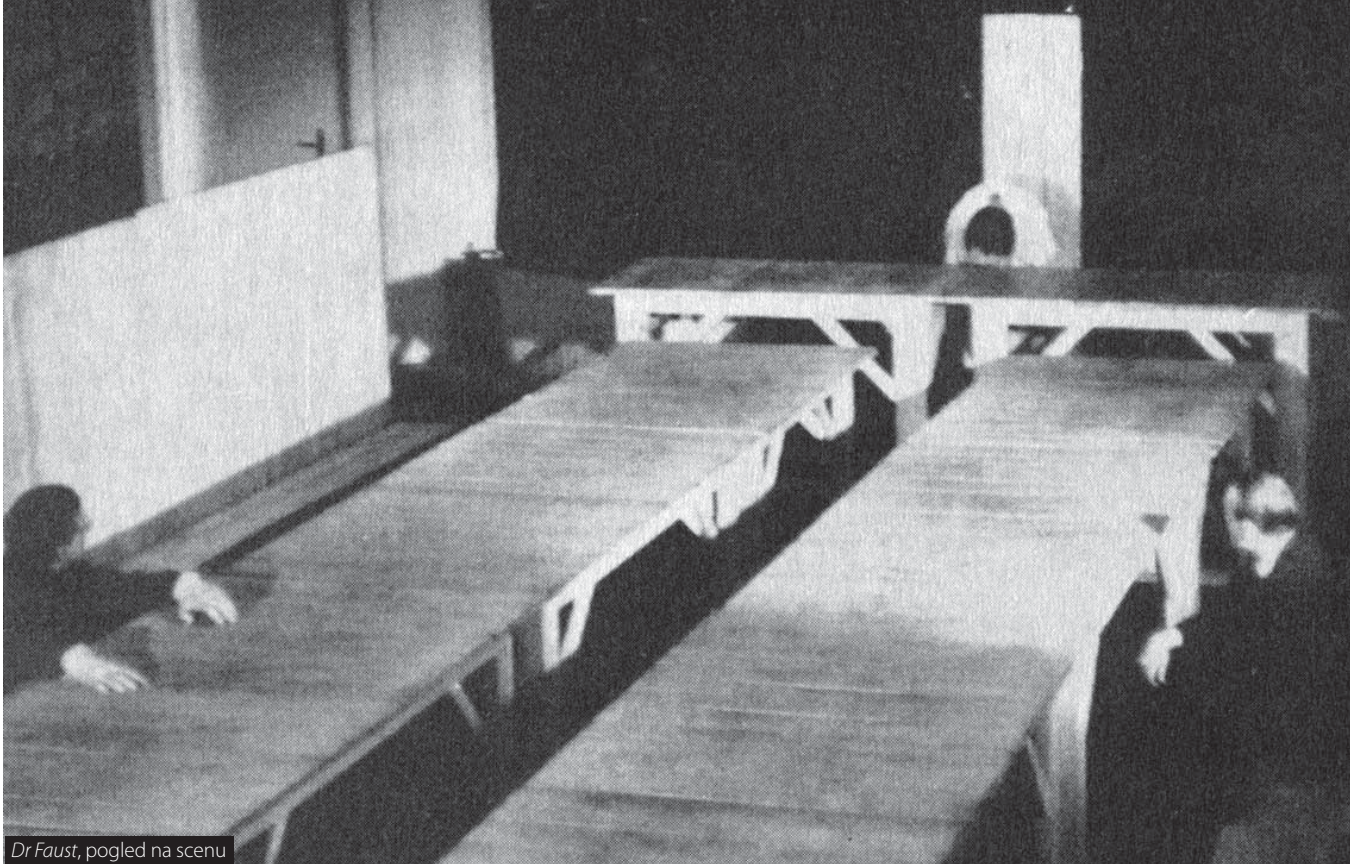
Jednostrano isticanje s kojim se, iako s najboljim name-rama, insistira na inače neospornim vezama Grotovskog s tradicijama i s tradicijom, proizvodi dodatni negativni efekat: potcenjivanje ili zamućivanje neospornog, rekao bih čak objektivnog, pripadništva istraživanja Grotovskog kontekstu najnaprednijih, najradikalnijih, najekstremnijih savremenih pozorišnih iskustava: onih za koje se autoru teksta tokom vremena desilo da ih stavi pod znak „novog teatra“ ili „dvadesetovekovnog teatra“ (dok je Grotovski više voleo da govori o „velikoj reformi“, koja se hronološki deli na prvu i na drugu).

Napetost ka prevazilaženju predstavljanja, već pomenu- to odvajanje, koje ide do suprotstavljanja predstave i pozorišta, praktično zalaganje da se od pozorišta napravi sredstvo, joga, gnosa – sve to povezuje Grotovskog sa ličnostima koje mu prethode ili koje ga prate: kasni Stanislavski, Kopo, Osterva, Arto, Bene, pa i Bruk (iako manje radikalno) i učenik Grotovskog, Barba.

Već mi se desilo da prepoznam u *potrazi za efikasnošću*²⁷, jedan čvrsti „fil rouge“ koji povezuje iskustva i eksperimente

²⁶ *Dalla Compagnia teatrale a L'arte come veicolo*, op. cit., 273 (sada u: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit., 108).

²⁷ Uporedi *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, poglavlje VIII.



Dr Faust, pogled na scenu

međusobno veoma različite, tokom upravo završenog veka, ali sve jednako odlučne da se preispitaju do kraja o *intelektualno-duhovnoj funkciji* pozorišta (u svakom pogledu do tada nepoznatoj, bar u zapadnom pozorištu): teatar kao istraživanje sebe i drugog od sebe, kao putovanje ka i u drugost, kao sredstvo pristupa neobičnim stanjima svesti, kao psihofizičko iskustvo proširenja-intenzifikacije percepcije itd. , itd.

Naravno, govoriti i baviti se efikasnošću znači govoriti i baviti se ritualom (i, na izvestan način, takođe *magijom*): nije slučajno da postoji čitavo jedno polje savremenih pozorišnih fenomena koje bi se moglo okarakterisati kao *potraga za izgubljenim ritualom*.

U svakom slučaju, bar što se tiče najboljih, najrigoroznijih primera sa tog polja, nije u pitanju to da se *podražava* ritual (što je uostalom nemoguće, kako nam je to sâm Grotovski dobro objasnio – i kao što ćemo videti), već pre da se istraže *ekvivalenti* rituala i transa, tj. da se predlože iskustva zahvaljujući kojima bi savremena individua mogla ponovo crpsti – makar na momente – iz one prvobitne dimenzije punoće, intenziteta i celovitosti, koju je u tradicionalnim kulturama

bilo (a možda, ponekad, još jeste) moguće iskusiti putem rituala, putem transa (ali – kad je reč o individualnom planu – i putem meditacije, posta, molitve, mističke potrage, nekih fizičkih aktivnosti, nekih igara: videti povodom toga pojmove „gubitak sopstva“ i „tok“ koje je valorizovao, izučavajući ritual, Viktor Turner.²⁸

Možemo reći da se tokom dvadesetog veka, na ovaj način, teatar pokušava pobrinuti za nedovoljnost i neautentičnost svakodnevnog života, na fizičkom i psihofizičkom nivou, i da nastoji da stavi na raspolaganje instrumente ili prilike za nadoknadu. Ovde je koren, ili jedan od korena, „liminoidnih“ („liminoidi“) fenomena o kojima govori Turner, i koji, ako se bolje pogleda, nisu imitacije, moderni surogati „liminalnosti“ („liminalità“), tj. tradicionalnog rituala, već pre, ponavljam, njegovi ekvivalenti.

Što se posebno Grotovskog tiče, moja je ideja, delimično već najavljena, da treba posmatrati rad na sebi u „umetnosti kao sredstvu prenosa“ kao *ekvivalent* rituala i stoga energetske transformacije (transformacije svesti) koje čine njegovu

²⁸ V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), Bologna, Il Mulino, 1986.

srž kao *ekvivalente* transa.

Sada treba uvideti, iako u najglavnijim crtama, kako se on rano oslobodio početnog iskušenja da *podražava ritual* i kako je počeo da traga za njegovim ekvivalentom, odnosno, kako sam ga nazvao ranije koristeći se njegovom sopstvenom terminologijom, za *ritualom koji nije zasnovan na veri već na činu*.

Postoji jedan izuzetan tekst Grotovskog (kao i obično, transkript jedne konferencije)²⁹, koji za čudo nije među najcitiranijima, a u kome se on, u nemilosrdno kritičkom duhu, priseća pokušaja učinjenih tokom šezdesetih godina, „u potrazi za ritualom u teatru“ (to je drugi naslov koji predlaže na početku svoje intervencije)³⁰. Ti pokušaji su ga kasnije, već s *Akropolisom* i iznad svega sa *Postojanim princem*, doveli do toga da ih napusti ne bi li ih ponovo učinio u jednoj potpuno različitoj perspektivi, istinski izvodljivoj, za razliku od one prve. Jedan od najefektnijih delova cele konferencije je upravo sledeći: „Od trenutka kada smo ostavili po strani ideju ritualnog teatra, počeli smo na *sui generis* način da se približavamo ritualnom teatru.“³¹ Ali, da vidimo celu putanju.

Budući da su upravo primitivni rituali iznedrili teatar, verovao sam da se putem povratka ritualu [...] može pronaći ona ceremonijalnost direktne, žive participacije, jedan posebni reciprocitet (u današnje vreme prilično redak fenomen), neposredna reakcija, otvorena, oslobođena i autentična.³²

Magična reč je godinama bila, već smo videli, „laički“, „laički ritual“: ideja je bila da se napravi od pozorišnog rituala, ili ritualnog pozorišta, „laička zamena religioznog rituala“, odnosno da se ispita „ritualnost“ teatra kao kontrapredloga u odnosu na religijske ritualne forme.“³³

U početku, više najavljivan nego uistinu praktikovan, ovaj naum biva konkretno realizovan 1961. s postavkom Mickjevičevih (Mickiewicz) *Zadušnica*, dela koje je zamislio,

²⁹ Reč je o predavanju održanom 18. oktobra 1968. u pariskom sedištu Poljske akademije nauka i objavljenom, prvi put, u „France-Pologne“, 28-29, 1968, pod naslovom *Le Théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite*.

³⁰ *Teatro e rituale*, op. cit., 132.

³¹ *Ibid.*, 142.

³² *Ibid.*, 133.

³³ *Farsa-Misterium*, 41.

uostalom, sâm romantičarski autor kao teatarsko prerađiva-nje religioznih poljskih rituala (hrišćanskih i prehrišćanskih) povezanih s kultom mrtvih.³⁴

Koje su najznačajnije karakteristike ovog prvog ritualnog teatra (ili teatarskog rituala) Grotovskog?

Prevashodno, pada u oči neskriveno blasfemični, obe-svećujući, svetogrдни, stav prema katoličkoj religiji, prema njenim simbolima i njenoj liturgiji. Što se tiče *Zadušnica*, dovoljno je setiti se scene takozvane „velike improvizacije“, u kojoj glavni lik, koji veruje da je Hristos, pokazuje metlu umesto krsta. *Akropolis*, takođe, dve godine kasnije, biva pun svetogrđnih elemenata: na primer, obezglavljeni lutak za koga se veruje da je Spasitelj i koga nose u procesiji tokom izvanredne završne scene. Vrlo brzo Grotovski će odrediti taj blasfemično-svetogrđni stav terminom „dijalektika poruge i apoteoze“, koji se praktikuje kao jedina mogućnost da se, danas, efikasno reaktiviraju mitovi i arhetipi.

Na drugom mestu, kako je razjasnio Grotovski u već na-vedenom delu konferencije iz 1968, ritual se istražuje po-sredstvom dodele jednog izrazito kolektivno-zajedničkog karaktera pozorišnom događaju, postignutog prvenstveno i otklanjanjem bilo kakve barijere i distance između glumaca i gledalaca, i dopuštajući tako ovim poslednjim, bar u načelu, da postanu aktivni učesnici.

Na trećem mestu, istraživanje rituala na početku šezde-setih godina prolazi kroz elaboraciju jednog scenskog i glu-mačkog jezika izrazito artificijelnog, rigorozno izdelfenog na *znakove*, takođe po primeru azijskog teatra: kineskog (jedi-nog koji je u to vreme reditelj neposredno poznavao) i kla-sičnog indijskog (setimo se postavke *Šakuntale* iz 1960).

Konačno, precizni odabir se manifestuje u korist *groteske* (čemu sigurno nije stran uticaj Mejerholjda).

Ova prva faza, u znaku potrage za ritualnim teatrom (ili teatarskim ritualom), vrlo brzo se završava, kao što je već pomenuto, konstatacijom njenog suštinskog promašaja, koji je *trostruki neuspeli*:

- potrage za autentičnom participacijom gledaoca pu-tem njegovog fizičko-dramaturškog uplitanja;
- reaktivacije mitova i arhetipova u kolektivnoj podsvesti

³⁴ Uporedi *Teatro in Polonia e festa dei morti*, priredio M. Fabbri, u: „Teatro e Storia“, 22, 2000, posebno, esej L. Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, 53-95.

gledalaca uz pomoć njihovog dijalektičkog tretmana;

- artifičijelnog scenskog jezika ustanovljenog na fiksiranim znacima, jednom za svagda kodifikovanim (kao u klasičnim azijskim teatrima).

U bilansu načinjenom u tekstu *Teatar i ritual* najteže pada prevashodno drugi neuspjeh:

S gledišta pozorišnog fenomena potrebno je konstatovati da rekonstrukcija rituala danas nije moguća, jer se ritual oduvek okretao oko osovine konstituisane na činu vere, na religioznom činu, povezanom s ispovjedanjem vere [...]. /Dal punto di vista del fenomeno teatrale bisogna constatare che la ricostruzione del rituale oggi non è possibile, perché il rituale ha sempre girato intorno all'asse costituito dall'atto di fede, dall'atto religioso, legato alla professione di fede [...]. / Smatrao sam, dakle, da ne bi više bilo moguće ponovo oživeti ritual u pozorištu zbog odsustva ekskluzivnog verovanja, jedinstvenog sistema mitskih znakova, jedinstvenog sistema prvobitnih predstava (immagini).³⁵

U ovoj tački se događa *preokret*, koji Grotovski, kao što smo ranije videli, naglašava u svojoj, u najmanju ruku, prividnoj paradoksalnosti. Naravno, trenutak preokreta koji se tiče rituala koincidira sa svim ostalim odlučujućim preokretima iz šezdesetih godina, tj. sa godinama rada na *Postojanom princu*, između 1963. i 1965.

Reč je o promeni koja podrazumeva različite aspekte, umetničke i takođe vanumetničke (na primer, u individualnom radu sa Češčakom izbija u prvi plan ono što je, sa Barbom, Grotovski u to vreme nazivao „tehnika 2“, odnosno rad glumca na sebi, odnosno rad glumca shvaćen kao duhovno istraživanje)³⁶, ali koju u *teatru i ritualu* on sažima kao prelazak od iskušenja/pokušaja da se manipuliše gledaocem do odluke da se isključivo posveti umetnosti glumca, što je na određeni način podrazumevalo i prevazilaženje ličnosti reditelja i same režije.³⁷

Od sada pa nadalje, sve šanse koje pozorišni događaj može danas imati da bi stvorio situaciju istinske autentič-

³⁵ *Teatro e rituale*, op. cit., 141.

³⁶ Uporedi E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998, 64. i moj esej *Grotovski e il segreto del Novecento teatrale*, „Culture Teatrali“, 5, 2001, 13-14.

³⁷ *Teatro e rituale*, op. cit., 144.

nosti, situaciju koja onome ko u njoj učestvuje omogućava pristup jednoj vansvakidašnoj ili metasvakidašnoj dimenziji u kojoj se obnavljaju prvobitna celovitost i punoća (tj. sve ono čemu je Grotovski težio, više ili manje svesno, još od ranije, dok je pokušavao da ponovi ritual), u potpunosti zavise od sposobnosti glumca da realizuje na sceni „čin ispovedanja“, „otkrivanja samoga sebe“, tj. „totalni čin“, u kome se spontanost i preciznost, struktura i organičnost, stapaju u najvišoj tački.³⁸

Ovaj čin se može izvršiti jedino na polju sopstvenog života: taj čin koji ogoljuje, skida, otkriva, razotkriva, obelodanjuje. Ovde glumac ne treba da glumi, već da prodre u prostore sopstvenog iskustva, kao da ih analizira telom i glasom.³⁹

Na ovaj način pozorišna situacija vraća neke potencijalnosti rituala, ne kroz ponavljanje-imitaciju već, upravo, predlažući njegov ekvivalent:

Ako glumcu uspeva da izvrši ovu vrstu čina, i to u sudaru s tekstom, koji za nas zadržava svoju vitalnost, reakcija koja se javlja u nama sadrži jedinstveno sjedinjenje onoga što je individualno i onoga što je kolektivno. To može biti i neki savremeni tekst. Naravno, ako on za nas predstavlja izazov. Ako nas se tiče, to je zahvaljujući činjenici da taj tekst sadrži misli koje su naše misli iz ovog vremena, ali to nije dovoljno; mora da nas dirne na drugačiji način, sve do srži naše prirode, u susretu sa njim moramo osetiti jezu. Tada znamo da on u sebi sadrži koren i nešto još elementarnije, što je u vezi s našom vrstom. [...] Dakle, možda onoga trenutka kada smo napustili ideju ritualnog teatra, bejasmu ponovo stekli ovaj teatar. [...] *Ovaj ljudski fenomen, glumac koji je pred vama, prevazišao je stanje sopstvene podeljenosti. [...] To je fenomen totalne radnje (eto zašto se zove totalni čin). On, glumac, više nije podeljen, u tom trenutku više ne postoji polovično. On ponavlja partituru i istovremeno se razotkriva do granica nemogućeg, do tog semena svoga bića, koje nazivam „arrière-être“. Nemoguće postaje moguće. Gledalac posmatra, ne analizira, zna samo da se našao naočigled jednog fenomena koji u sebi sadrži nešto autentično. U dubini svoga bića zna da ima posla sa činom, a s druge*

³⁸ *Ibid.*, 146-147.

³⁹ *Ibid.*, 146.

strane, deluje taj kristal izazova, tradicionalne predstave od velike važnosti za našu kulturu, ali one deluju spontano, sukobljavajući se s našim savremenim iskustvom na način koji nije sračunat, koji nije hladnokrvno smišljen. [...] Tako, dakle, idući sasvim suprotnim putem, pošto je pretpostavljeno zasnivanje laičkog ritualnog teatra svesno napušteno, našli smo se naočigled mogućnosti o kojoj sam upravo govorio. [...] Napustili smo ideju ritualnog teatra da bismo, kako se ispostavilo, obnovili ritual, pozorišni ritual, ne religiozni već ljudski: pomoću čina, a ne uz pomoć vere.⁴⁰

Uveren sam da ovaj odlomak, napisan očigledno imajući na umu finalnu scenu *Akropolisa*, tri velika monologa Češlaka iz *Postojanog princa* i *Apocalypsis cum figuris*, koji tek što je bio premijerno izveden nekoliko meseci ranije, važi u osnovi i za opis *Action*, nastale dvadeset godina kasnije, rada *doersa* u njoj i procesa indukcije u svedocima. Nema sumnje da, s „umetnošću kao sredstvom prenosa“ (koja se nije slučajno, u početku, zvala „ritualne umetnosti“), Grotovski ponovo prepliće jednu nit koju, zapravo, nikada nije prestajao da plete. Iako je tada, još u predstavi ali već van predstavljanja, govorio o „totalnom činu“, sada su cilj „vertikalnost“, „awareness“, „unutrašnja radnja“, koji se, naravno, prevashodno tiču delatnika (kao što se, uostalom, totalni čin prevashodno ticao glumca, iako se obraćao gledaocu), ali koji, takođe, mogu koristiti i svedoku.

I, jednako kao totalni čin, takođe *awareness* i vertikalnost obrazuju izvorne ponovo pronađene uslove, koje mogu da realizuju *conjunctio oppositorum* (u čemu je, po Grotovskom, „sadržana suština stvari“)⁴¹ između individualnog/kolektivnog, rada na sebi/odnosa s drugim, organskičnosti/artificijelnosti, spontanosti/preciznosti.

4. GROTOVSKI – NAUČNIK KOJI SE BAVI RITUALOM

Jedno od pitanja kojima je najviše koristio multidisciplinarni razvoj studija *izvođenja* i performativnih praksi jeste, bez sumnje, ono o *odnosu između rituala i teatra*.

Prevaga teorijskih paradigmi sve manje obeleženih di-

⁴⁰ Ibid., 150-1 (kurziv moj).

⁴¹ Ibid., 147.

jahronijskim evolucionizmom je definitivno dovela do krize teorije, predložene početkom dvadesetog veka od strane takozvane „kembričke škole“ (Harrison, Murray, Cornfield), o *ritualnom poreklu teatra*, zasnovane na hipotezi o jednom praiskonskom ritualu (*Sacer Ludus*) iz koga su nastale, posredstvom sukcesivnih prelaza, sveukupne pozorišne forme, polazeći od klasične antičke drame.

Verovatno je donekle u pravu Žan-Mari Pradije (Jean-Marie Pradier)⁴² kada se žali da je „ritualcentrizam“ koji je još daleko od nestajanja iz studija izvođenja [...] i studija pozorišta“ (možda, na primer, i Tarnerovo shvatanje od njega pati, kako to pokazuje i naslov jedne od njegovih najpoznatijih knjiga)⁴³. U svakom slučaju, demoliranje „ritualcentrizma“ koje sprovodi Pradije ne ostavlja sumnju, a nedvosmislena je takođe i njegova izjava (preuzeta od Marsela Mause / Marcel Mause), „da dramaturgija prethodi ritualizaciji“⁴⁴.

Pa ipak, bar ponekad, dajmo Cezaru ono što je Cezarovo i priznajmo veoma izmaltretiranom Šekneru da je išao ispred samog Pradijea i dugih na tom putu, budući da je, najkasnije od kraja sedamdesetih godina, njegova kritika teza „kembričke škole“ nedvosmislena. Tim povodom treba pogledati esej *Approaches*, koji je prvo bio objavljen 1966, a ponovo je izdat u novoj verziji 1988, u kome se nalazi detaljno opovrgavanje teza Mareja, Harisona i Kornfilda, na kraju koga Šekner predlaže da se istraže odnosi među osnovnim tipologijama „primordijalnih“ aktivnosti (igra, sport, ritual,atar, ples, muzika itd.) u terminima veza koje nisu „vertikalne ili genealoške“ („od jedne među njima ka nekoj od njih“) već „horizontalne“.⁴⁵

Isti autor se vraća tom pitanju u eseju *Magnitudes of Performance* (iz 1987, prva verzija 1982), u kome, osporavajući još jednom teorije „kembričke škole“ o ritualnom poreklu pozorišta, između ostalog piše:

Ali „izvori“ pozorišta, plesa i muzike bi jednako mogli biti terapeutske prakse, rasonoda, pripovedanje, inicija-

⁴² *Lethnoscénologie. Vers une scénologie générale*, "L'Annuaire théâtral", 29, 2001, 57.

⁴³ *Dal rito al teatro*, op. cit.

⁴⁴ *Lethnoscénologie*, op. cit., 57.

⁴⁵ R. Schechner, *Approcci*, u: *Magnitudini della performance*, priredio F. De-riu, Roma, Bulzoni, 1999, 61-2.

cije ili ništa od svega toga. Može biti da izvedba (performance) koegzistira oduvek sa ljudskom vrstom.⁴⁶

A u belešci dodaje:

Evolutivna progresija primenjena na izvedbu čini da se osećam vrlo neugodno. [...] Ritual kao *žanr (vrsta)* koegzistira s ostalim performativnim vrstama. Što se pak tiče *ritualnog procesa*, na drugom mestu sam razmatrao razloge i modalitete njegove koincidencije s procesom stvaranja izvedbe: on je, dakle, oduvek bio sastavni deo izvedbe, kako u početku tako i danas.⁴⁷

Pre nego što vidimo šta o tome misli poljski majstor, može biti od koristi upućivanje na jednu skorašnju studiju Antonija Atizanija (Antonio Attisani) posvećenu živoj tradiciji Grotovskog u Workcenteru iz Pontedere.⁴⁸ Atizani polazi od jedne slavne formulacije Grotovskog, često osporavane i pogrešno shvaćene („degenerisani ritual jeste predstava“ / „il rituale degenerato è spettacolo“)⁴⁹, da bi tvrdio kako ona uopšte ne znači ponovno iznošenje stare šeme ritualno-religioznog porekla teatra već predstavlja, u krajnjem slučaju, njeno preokretanje, implicirajući hipotezu teatralnog, ili bolje performativnog, porekla (religioznih) rituala, odnosno liturgija istorijskih religija. Pošto je smotreno skrenuo pažnju da Grotovski ne govori o „religiji“ već o „ritualu“, i pre o „predstavi“ nego o „pozorištu“, Atizani dodaje:

Da je izjavio da degenerisana religija postaje pozorište, s jedne strane bi potvrdio opšte mesto o poreklu teatra, svetovnoj kreaciji. U religiji, međutim, bilo bi vreme da shvatimo da se desilo upravo suprotno, tj. da su *istorijske religije preuzele materijale, tehnike i funkcije već postojećih performativnih umetnosti, kodifikujući ih u liturgijama* koje su postepeno postajale lišene smisla, a s druge strane bi ukazao da se u povratku religiji nalazi glavni put za pronalaženje smisla pozorišta kao „nedegenerisanog rituala“.

⁴⁶ R. Schechner, *Magnitudini della performance*, u: *Magnitudini della performance*, op. cit. , 157.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Un teatro apocrifo*, op. cit.

⁴⁹ *Il Performer*, op. cit. , 165 (novi ital. prevod, str. 83, ali u njemu ne prihvatam zamenu termina „spettacolo“ terminom „uno show“).

⁵⁰

Ovo Atizanijevo tumačenje je, bez sumnje, osnovano i ubedljivo, ali donekle pojednostavljuje ono što u mišljenju i radu poljskog majstora predstavlja jedan veoma komplikovan splet koji je sve samo ne jednoznačan u pozicijama i hipotezama koje se tiču odnosa između rituala i pozorišta. Jedan, makar i brz, pogled na veliko rimsko predavanje iz 1982. će nam to potvrditi.

Ali pre toga bih želeo nešto da kažem o odnosu poljskog majstora prema pojavi multidisciplinarnih studija izvođačkih umetnosti.⁵¹

Nema sumnje da se taj pokret (o)koristio na bitan način teorijsko-praktičnim doprinosom Grotovskog. Istovremeno, i *on je, takođe, bio pod uticajem tog pokreta*. Dovoljno je setiti se naučnih upućivanja, posebno na neurologiju (reptilski ili arhaični mozak itd.), koja postaju sve češća u osamdesetim godinama (ovde citiram samo jedan čuveni tekst iz 1985-86. *Tu es le fils de quelqu'un*)⁵². I s ovog gledišta rimsko predavanje iz 1982. predstavlja pravi rudnik koji je još nedovoljno istražen.⁵³

Baveći se s izuzetnom kompetencijom i temeljnošću jednom od ključnih tema svoje *quête (potrage)* (ako ne upravo *jedinom* ključnom temom), onom koja se tiče *svesti*, i stalno uporno ponavljajući da svest nije (samo), kako to pokazuje jedna raširena predrasuda modernog Zapada, „misleća svest“ ili „registrujuća“ (koju je on pomalo sarkastično nazivao „naš kompjuter“), Grotovski čini nekoliko fascinantnih opažanja o *mozgu*:

Tačno je da je naš kompjuter povezan sa cerebralnim sposobnostima. Možemo ga stoga smestiti u glavu. Ali

⁵⁰ A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, op. cit. , 53 (kurziv moj). Na ovom obrtnju perspektive Attisani mnogo insistira u svojoj knjizi, svagda na grotovskijanskim osnovama: vidi, na primer, str. 80.

⁵¹ O ovom pokretu, uporedi, između ostalog, moj rad *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, „Drammaturgia“, 10, 2003, 394 i dalje.

⁵² Tekst prvi put objavljen na italijanskom: *Tu sei il figlio di qualcuno*, „Linea d'ombra“, 17, 1986, 21-30 (definitiva verzija, sa naslovom na francuskom, u: L. Wolford-R. Schechner, *The Grotowski Sourcebook*, New York-London, Routledge, 1997, 292-303 (ital. prevod R. Molinari, redigovali M. Scopelliti i M. Biagini na osnovu definitive verzije, sada se nalazi u *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit. , 65-81).

⁵³ C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 57 i dalje.

cerebralni kapacitet, ili još bolje cerebralna supstanca, ne nalazi se samo u glavi — na primer, nalazi se i u kičmenom stubu. Postoji, takođe, izvesna uloga nekih pleksusa koji deluju kao neka vrsta malog mozga, podmozga: na primer solarni pleksus, koji ima izuzetno složenu funkciju, koja se ne može razdvojiti od sveukupnosti cerebralnih funkcija. [...] Ako razmotrimo taj problem izbliza, videćemo da, *na neki način, na neki način ponavljam, celo telo pripada mozgu.*⁵⁴

Ovaj odlomak anticipira, na izuzetno precizan način, neurobiološka otkrića o takozvanom „drugom mozgu“ ili „digestivnom nervnom sistemu“⁵⁵. Naime, kao što je neurobiologija definitivno utvrdila, čovek poseduje pravi pravcati mozak i u stomaku, nazvan „drugi mozak“, „abdominalni mozak“ ili „digestivni nervni sistem“: on se sastoji od 100 miliona neurona, više nego što ih ima u kičmenoj moždini, što mu omogućava da funkcioniše nezavisno od mozga „u glavi“, iako je sa njim povezan preko vagusa, i da mu odašilje mnogo više informacija nego što ih od njega prima.

Jedan drugi primer: otkriće „neurona ogledalo“, koje daje naučno objašnjenje onome što je Grotovski oduvek branio i tražio, prethodno, u odnosu glumac-gledalac, i potom, u odnosu *doer*-svedok (ali, takođe, i *doer*-*doer*), da bi mu na kraju dao ime (koje potiče iz elektrostatičke fizike) „indukcija“.⁵⁶

Došavši do odnosa između rituala i pozorišta, treba početi izjavom da Grotovski nikada nije u potpunosti odbacio ideju o ritualnom poreklu teatra (otvoreno praktikovana tokom šezdesetih godina)⁵⁷, ali njegova vizija tog pitanja, vremenom, postaje mnogo kompleksnija i raznovrsnija, ponekad čak i kontradiktorna. To se dà zaključiti iz njegovog rimskog predavanja iz 1982, u kome tema odnosa između rituala i pozorišta i pitanje analize rituala predstavljaju jedan od lajtmotiva. Pre svega, tokom vremena ritual postaje

samo jedan od izvora pozorišta, dok su drugi izvori *storytelling* (pripovedanje), igra i terapija.⁵⁸

Pored toga, i prevashodno, vremenom pojam rituala prolazi kod Grotovskog proces definitivne sekularizacije-laicizacije, sve dotle dok ne bude imao više ništa zajedničkog sa religijom (bar u istorijsko-institucionalnom smislu termina). Treba pročitati, na primer, početak njegovog teksta *Izvođač*: „Ritual je izvedba, izvršena radnja, čin.“⁵⁹

Od osamdesetih godina i posle, a prevashodno s „umetnošću kao sredstvom prenosa“, od 1986. i dalje, Grotovski pod „ritualom“ ne podrazumeva, dakle, ništa drugo do preciznu radnju, efikasnu, objektivnu, tj. onu radnju koja, zahvaljujući širenju percepcije i svesti, dovodi delatnika do mogućnosti da isproba (da povрати, na neki način) jedno prvobitno stanje biološko-duhovne, psihofizičke punoće. Stanje koje on naziva različitim imenima tokom vremena (pošto ga je zvao, kao što smo videli, „totalni čin“ tokom šezdesetih godina): „stajati u početku“, „awareness“, „vertikalnost“ (ali i: transparentna svest, svest-jezero, prostorna svest, budnost [*alertness*], pažnja, *stillness*).⁶⁰

Što se tiče „objektivnosti rituala“, treba pročitati ovaj odlomak iz članka *Od pozorišne trupe do „umetnosti kao sredstva prenosa“*:

Kada upućujem na ritual, govorim o njegovoj objektivnosti, to znači da su elementi Akcije instrumenti za rad na telu, srcu i glavi delatnika.⁶¹

A, u *Izvođaču* se primećuje kombinacija rada na sebi i pronalaženja jedne drevne telesnosti, u čemu *otkriće* i *memorija* konačno koincidiraju:

Jedan od prilaza putu kreativnosti sastoji se u otkriva-

⁵⁴ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 180 (kurziv moj).

⁵⁵ Uporedi, posebno, M. D. Gershon, *Il secondo cervello* (1998), Torino, Utet, 2006.

⁵⁶ Otkriću „neurona ogledalo“ („neuroni specchio“) italijanskog naučnog tima (Parma) pod vodstvom Rizzolattija i Gallesea, uporedi sada G. Rizzolatti i C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina, 2006.

⁵⁷ Uporedi, na primer, *Teatro e rituale*, op. cit. , 133.

⁵⁸ *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 169, 174. Uporedi, takođe, G. Vacis, *Awareness*, op. cit. , 92. Kao što se može videti u prethodnom Schechnerovom citatu, to takođe odgovara i poziciji studija izvođenja (Performance Studies).

⁵⁹ *Il Performer*, op. cit. , 16.

⁶⁰ Uporedi C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 35. Ovom doprinosu treba se odužiti i zbog njegovog ispravnog insistiranja na apsolutnoj centralnosti teme porekla kod Grotovskog: A questo contributo conviene rifarsi anche per la sua giusta insistenza sull'assoluta centralità, u: *Grotowski, del tema dell'origine*: uporedi, ibid, str. 36 i dalje, 41 i dalje.

⁶¹ Str. 265 (sada u *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit. , 97).

nju u sebi samome jedne drevne telesnosti sa kojom smo povezani jakim naslednim vezama. [...] To je fenomen reminiscencije, kao kada bismo se setili *izvođača* prvobitnog rituala. Svaki put kada nešto otkrijem, imam utisak da je to ono čega se sećam. Otkrića su iza nas i potrebno je putovati unazad da bi se do njih došlo.

Može li se probijanjem, kao u povratku prognanika, dodirnuti nešto što više nije povezano sa začecima već, ako bih se usudio reći, sa *začetkom*?⁶²

U tekstu *Tu es le fils de quelqu'un* iz istog perioda to ponovo zadobijeno izvorno stanje (pomoću otkrivalačkog putovanja unazad u telo-memoriju, sve do drevne telesnosti) nazvano je „stajati *na nogama* u početku“ i aludira na aktivaciju jedne stalne napetosti između suprotnih polova – animalnosti i ljudske prirode, instinkta i svesti:

Postoji nešto kao prisustvo na dve krajnosti istog registra, dva različita polariteta: instinkta i svesti. Obično naša svakodnevna mlakost čini da se nalazimo između ova dva polariteta, i tako nismo ni potpuno životinje niti potpuno ljudi; ugurani smo na konfuzan način između oboje. Ali, u pravim tradicionalnim tehnikama i u svakoj pravoj „performativnoj umetnosti“, istovremeno se drže oba polariteta. To znači „biti u početku“, „stajati *na nogama* u početku“. Početak je vaša celokupna izvorna priroda, sa svim svojim božanskim i animalnim, instinktivnim, strastvenim aspektima. [...] Budna svest čini čoveka. Ta napetost između dva polariteta daje kontradiktornu i misterioznu punoću.⁶³

I, konačno, evo zapisa o *vertikalnosti* i *awareness*, ključnim konceptima „umetnosti kao sredstva prenosa“, u njegovom poslednjem objavljenom tekstu (datiran 4. jula 1988):

Kada govorim o „umetnosti kao sredstvu prenosa“, mislim na vertikalnost. [...] Sa vertikalnošću, nije posredi to da se lišimo jednog dela naše prirode, sve treba da zadrži svoje prirodno mesto: telo, srce, glava, nešto što se nalazi „pod našim nogama“ i nešto što se nalazi „iznad glave“. Sve to kao jedna vertikalna linija, a ta vertikalnost treba da je razapeta između organičnosti i the awareness. Awareness znači svest koja nije vezana za jezik (mašinu za

mišljenje), već za prisutnost (prisustvo).⁶⁴

Stoga, apsolutno je u pravi Atizani kada stalno ponavlja u svojoj knjizi suštinsku nepovezanost istraživanja Grotovskog s religijom, posebno od određenog trenutka i potom, a posebno tokom „umetnosti kao sredstva prenosa“. ⁶⁵ Na primer, komentarišući jedan drugi odlomak iz *Izvođača*, u kome se povezuju ritual i performativna aktivnost („ritual je trenutak velikog intenziteta; izazvanog intenziteta; život tada postaje ritam“)⁶⁶, Atizani piše:

Potvrđuje se ono što je bilo nagovešteno: ritual nije pitanje religioznih sadržaja, ritual je iskustvo koje proizvodi iskustvo, ritual je mesto preciznosti. ...⁶⁷

I kasnije, polemišući u vezi sa čitanjem „neognose“ Grotovskog koje sprovodi Zbignjev Osjinjski (Zbigniew Osinski):

Jedan tako intenzivan rad na sebi nema ničeg zajedničkog s modernom religijom, tj. sa *communio* (lat. pričesćem) zasnovanim na deljenju zajedničkog doktrinarnog i liturgijskog sistema.⁶⁸

5. RITUAL VS POZORIŠTE? TEČAJ POZORIŠNE ANTROPOLOGIJE

Predavanja držana na Univerzitetu La Sapiencia u Rimu, u proleće 1982, na koja sam se već pozivao više puta, iz više razloga su jedinstvena.⁶⁹ Između ostalog, ona predstavljaju pravi tečaj pozorišne antropologije, u kome, kao što sam

⁶⁴ Testo senza titolo, u: *Grotowski posdomani*, op. cit., 443 (sada u prevodu M. Biagini sa francuskog originala, u: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, op. cit., 125-126). Za pojam *awareness*, uporedi, takođe, G. Vacis, *Awareness*, op. cit., posebno 241-2.

⁶⁵ Što je, uostalom, već bilo svojevremeno naglašeno kod Ferdinanda Tavijanija, u njegovom *Commento a „Il Performer“*, gde je govorio o „areligioznosti“ istraživanja Grotovskog, koje se može smatrati „inicijatičkim iskustvom koje se oslanja na pozorište umesto na religiju“ („Teatro e Storia“, 5, 1988, 271).

⁶⁶ Str. 166.

⁶⁷ *Un teatro apocrifo*, op. cit., 58.

⁶⁸ Ibid., 80.

⁶⁹ Uporedi C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 26; A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, op. cit., 110-1.

⁶² Ibid., 168.

⁶³ *Tu es le fils de quelqu'un*, op. cit., 73-74.

već rekao, odnosi između rituala i teatra i analize ritualnih fenomena po sebi jesu dva od najvažnijih lajtmotiva. Pokušajmo da prođemo kroz objavljeni deo ovog tečaja kako bismo istakli za našu temu najinteresantnije teorijske razrade. Kao što sam već anticipirao, ideja o poreklu pozorišta iz rituala nikada nije bila u potpunosti odbačena, ali je primala sve manje geneaološko-evolucionističke obrise, da bi se konačno preobrazila u jedno strukturalno suočavanje, ukratko u drugi od dva osnovna polariteta koji odgovaraju shvatanju koje Grotovski vremenom izoštrava i koje se tiče domena umetnosti izvođenja i performativnih praksi. Jednom reči, šema „od rituala do pozorišta“ postaje „ritual vs pozorište“ (gde se pod terminom *pozorište* ovde podrazumeva, u restriktivnijem smislu, predstava, prikazivanje, predstavljanje).⁷⁰

Odgovarajući na zahtev jedne polaznice tečaja da razjasni svoju izjavu o „dekadenciji evropskog teatra“, Grotovski izjavljuje:

Ako je tačno da je arhaični ritual izvor pozorišta, arhaični ritual i organski proces s njim povezan je (za)pao u dekadenciju oblikujući se kao pozorište, međutim dekadencija može biti nešto veoma lepo, očaravajuće, puno majstorstva itd., može biti nešto izuzetno.⁷¹

S druge strane, dodaje, „ne želim da kažem da se možemo vratiti ka kompoziciji (sastavljanju) rituala“⁷². I tu ponovo razvija razmatranja već preduzeta u *Teatru i ritualu* četrnaest godina ranije, koja se tiču nemogućnosti da se danas ponovi (imitira) ritual:

Pre svega, ritual se ne može svesno stvoriti, on se pojavljuje kao posledica izvesnih situacija; drugo, on je moguć ako postoji neka vrsta zajednice [...], ali vreme u kome mi živimo je pre vreme u kome je pojam zajednice atomizovan. [...] U svakom slučaju, ne može se stvoriti ritual, međutim, u nekim fenomenima koji se manifestuju tokom rituala može se otkriti proces unifikacije i organičnosti, neka vrsta integracije, i može se primetiti kada on postaje štetan ili bolestan.⁷³

⁷⁰ Uopredi C. Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 35.

⁷¹ J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 58.

⁷² *Ibid.*, 59.

⁷³ *Ibid.*

Dakle, danas, prema njegovom mišljenju, jedino je moguće raditi (oprezno i razborito) na *individualnim, ličnim tehnikama* kao što su joga, zen, itd., koje su, uostalom, i same često isprepletene s ritualnim fenomenima i s *međuljudskim tehnikama* koje čine njihovu srž.⁷⁴

Nekoliko stranica kasnije (još smo na istom predavanju, u delu u kome odgovara na pitanja) Grotovski se vraća pitanju koje se tiče pozorišta kao *dekadencije* u odnosu na ritual i precizira da je posredi lični sud, njegovo subjektivno shvatanje⁷⁵, koje, dakle, može biti bez problema preokrenuto, i da se može, naprotiv, govoriti (kao što je to radio Brecht, na primer) o *progresu* u prelasku iz rituala u pozorište.

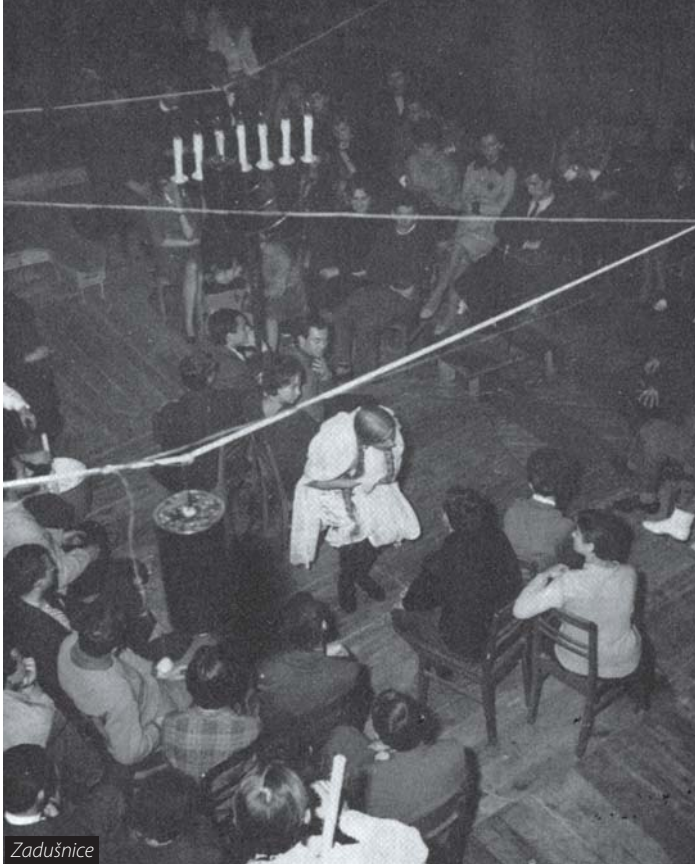
Postoji, dakle, jedna teza koja je gotovo banalna: izvor pozorišta je ritual. Da li je ta teza pouzdana? Nije. Ali, postoji mnogo razloga zbog kojih bismo mogli veoma ozbiljno tretirati tu tezu. Postoji mnogo argumenata zbog kojih možemo verovati da je to tačno. I tako, ako ritual jeste izvor pozorišta, može se verovati da je pozorište nešto bolje: dobro je što je s ritualom završeno, i dobro je što je počelo s pozorištem. [...] Drugi su iz toga izvukli potpuno drugačiji zaključak, na primer Arto: ako je ritual izvor teatra, u postojećem teatru je još očuvana njegova ritualna osnova; to je drugačiji stav. Ko je u pravu? I jedni i drugi. [...] Recimo da je, na ovom području, stvar s jedne strane subjektivna, a s druge pragmatična: praktični rezultati su oni koji odlučuju. [...] Da li je pozorište možda ritual koji se razvio u pozorište? Ili je pozorište ritual koji se osiromašio u pozorištu, koji je pao u pozorište? To je pitanje ličnog suda.⁷⁶

Dakle, ponavljamo, u rimskim predavanjima iz 1982. Grotovski prelazi, sveukupno, od dijahronijsko-geneaolo-

⁷⁴ Na ovo razlikovanje, lične tehnike/međuljudske tehnike, koje obično predstavlja polaritet, on se vraća kasnije (str. 77 i dalje), polazeći od razlike koju je pravio Stanislavski: rad na sebi/rad na ulozi, a koju tretira kao lep primer razlike između dva tipa tehnika: lep pošto istovremeno ističe njihovu razliku i njihovu povezanost. U osnovi, *lična tehnika* se „odnosi na ono što čovek čini u svojoj osamljenosti“, dok je kod *međuljudske tehnike* akcenat stavljen na želju za izražavanjem i stoga na elaboraciju znakova (str. 80-1). Kod lične tehnike se „ne traži ekspresija [...] već se traži punoča bića“, sa svim rizicima koji iz toga mogu proizaći (str. 81).

⁷⁵ „Imam prirodnu sklonost ka tome da stvari posmatram na taj način – da je ritual bio mnogo dublji i esencijalniji za čoveka“ (op. cit., 66).

⁷⁶ *Ibid.*, 65-7.



Zadušnice

ške šeme „od rituala do teatra“ do sinhronijsko-strukturalne šeme „ritual vs teatar“, u kojoj dva termina postaju ekstremi jednog kontinuuma intermedijalnih mogućnosti i, istovremeno, suprotstavljene konstitutivne dimenzije *svakog* fenomena *performing artsa*, koji ih *uvek* sadrži ili pretpostavlja, bilo jednu ili drugu, mada u različitim merama u zavisnosti od slučaja do slučaja. Jedan suprotstavljeni par, jedan polaritet, koji se preklapa s onim *organičnost/artificijalnost*, a da, uostalom, s njim nikada u potpunosti ne koincidira.

Prihvatanje sinhronijske paradigme umesto one dijahronijske omogućava Grotovskom takođe da iščitava jedno (pozorište) u terminima onog drugog (ritual) i obrnuto, tj. da pronalazi ritual u pozorištu i pozorište u ritualu (kao da su upravo posredi konstitutivne dimenzije ili nivoi organizacije). U rezimeima kurseva na Collège de France on kaže, povodom druge godine predavanja, da je prozubio ono što je bio tek naznačio prethodne godine, a to je:

Analiza prosedeja koji pripadaju najrazvijenijim formama „organskog“ pozorišnog *actinga* [jeu], prevashodno evropskog, pod svetlom „organskih“ ritualnih praksi, i

obrnuto: analiza prosedeja koji pripadaju organskim ritualnim praksama pod svetlom najrazvijenijih formi evropskog pozorišnog *actinga*.⁷⁷

Jedan od najvećih doprinosa poznavanju prirode i načina funkcionisanja rituala koji Grotovski daje u ovim predavanjima sastoji se upravo u strogoj, oštroj kritici mnogobrojnih *opštih mesta* koja i dalje, neretko i u naučnim krugovima, ograničavaju zapadnjački način gledanja na ritual, trans i posednutost.

Njemu nikada nije bilo dosta ponavljanja da ritual (autentični, živi) nije divljačko oslobađanje i gubitak kontrole, već da se, naprotiv, zasniva na preciznosti strukture koja se uči tokom godina od malih nogu. Jednom reči, u živim ritualima ima *organičnosti* ali ima, u ništa manjoj meri, i *organizacije*, i prva zavisi od druge, koliko god se nama zapadnjacima to može činiti paradoksalnim.

Zapadnjaci gledaju na ritual kroz prizmu etnologa, ali mnogi od njih greše, tvrdi Grotovski. Ne svi, naravno, ali neko, na primer, misli da je ritual mesto spontanosti, dok je, naprotiv, u ritualu sve strukturisano do perfekcije. Utisak spontanosti je rezultat velike veštine kojom se ritual izvodi. [...] Zapadnjaci mešaju spontanost sa savršeno savladanom strukturom, zato što na Zapadu nisu dobro razumeli samu osnovu performativne umetnosti: živu i neophodnu kontradikciju između strogosti strukture i protoka životnosti.⁷⁸

Ono što prema zapadnjačkom klišeju predstavlja *pravilo* — da je *opsednutost* nesvesno stanje, gubitak kontrole, divljačko oslobađanje, kada se bolje pogleda samo je jedan *izuzetak*, koji je, uopšte uzevši, društveno diskvalifikovan u tradicionalnim kulturama: kao, na primer, na Haitiju, gde upravo postoji izraz *bossal* kojim se pogrdno označava divlja opsednutost.⁷⁹ Grotovski insistira: „Za njih [zapadnjake] su opsednutost i svesnost suprotstavljeni, svesna opsednutost predstavlja oksimoron: nema ničeg površnijeg.“⁸⁰

⁷⁷ *Programmi dei corsi al Collège de France di Parigi*, op. cit. , 439. U vezi s prevodom reči „jeu“ sa „acting“ umesto sa „glumom“, videti belešku 5.

⁷⁸ G. Vacis, *Awareness*, op. cit. , 92-3 (kurziv moj). Vidi, takođe, J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit. , 2-8, o haičanskom vudu ritualu.

⁷⁹ G. Vacis, *Awareness*, op. cit. , 107-8.

⁸⁰ *Ibid.* , 108.

U stvari, prema analizi poljskog majstora, divlja posednutost i histerično ponašanje u ritualu ne pokazuju samo neprofesionalnu nepripremljenost i improvizaciju, kao u slučaju haićanskog *bossala*, već često, što je mnogo interesantnije, predstavljaju *simptom* disgregacije-degradacije samog rituala, njegovog postajanja nečim drugim, njegovog okretanja ka pozorištu, ovde shvaćenom kao predstava-fikcija za nekog drugog, za publiku.

U tu svrhu, Grotovski pravi razliku između „zdravog transa” i „nezdravog transa”⁸¹ i između *istinskih* (živih) rituala i *lažnih* rituala:

Veoma je lako pogrešiti i pobrkati lažni ritual s nečim istinskim, zato što postoji mnogo lažnih rituala. Kod lažnih rituala obično prisustvujemo jednom fenomenu koji možemo označiti histeričnim.⁸²

Taj histerični fenomen, koji vodi do linije *neorganske ponašanja* (isprekidani pokreti, izlomljeni, gestovi šaka i stopala u obliku kandži itd.)⁸³ i do *opadanja* budnosti-svestipažnje-koncentracije (kao upravo u nezdravom transu; dok se, nasuprot tome, u zdravom transu potvrđuje *podizanje* nivoa pažnje-koncentracije)⁸⁴, Grotovski povezuje (kao u slučaju histeričnih pacijenata doktora Šarkoa / Charcot) s prisustvom gledalaca i sa činjenicom da se deluje zarad njih:

Upoređivanje sa histeričnim fenomenima nam može dati saznanja i o cilju istinitog i lažnog rituala. Šarkoove histerične žene su padale u krizu kada su bili prisutni posmatrači, međutim, kada ih nije bilo, krize su se pojavljivale veoma retko, i s veoma različitim obeležjima. Isto se dešava i u lažnom ritualu: on se radije događa u prisustvu posmatrača pošto mu je potrebna publika, želi da na nju utiče, da je impresionira — tu smo veoma blizu predstavi. [...] U istinskom ritualu nema mesta za posmatrača, publika može biti prihvaćena, ali ona nije cilj rituala.⁸⁵

Razlikovanje zdrav/nezdrav trans i istinski/lažni rituali

⁸¹ *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 9-11, 70 i dalje.

⁸² G. Vacis, *Awareness*, op. cit., 95.

⁸³ „Istinski ritual proizvodi talase pokreta, onaj lažni proizvodi tačke pokreta” (G. Vacis, *Awareness*, op. cit., 96).

⁸⁴ *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 9-11.

⁸⁵ G. Vacis, *Awareness*, op. cit., 96. Uporedi, takođe, *ibid.*, 229 i dalje.

omogućava Grotovskom da obogati nijansama i intermedijalnim (srednjim, prelaznim) mogućnostima polaritet ritual/teatar.

U prvo vreme, na osnovu sada već klasičnih etnografskih filmova, on razlikuje *tri nivoa*:

– „ritual u svojoj živoj punoći”, dokumentovan u filmu Maje Deren (Maya Deren) o vuduu (ili, preciznije, u izvesnim njegovim scenama koje se tiču transa i posednutosti)⁸⁶;

– „ritual u svom stadijumu formalizma”, označen „dominacijom simboličkog aspekta nad životnim aspektom” (osvedočava ga, prema njemu, film Žana Ruša/Jean Rouch *Yenendi ou les hommes qui font la pluie*, iz 1951)⁸⁷;

– „početak teatra i kraj rituala”, dokumentovan u slavnom *Les maîtres fous* (1952), takođe Žana Ruša⁸⁸.

Tokom predavanja, ispitivanje drugih audio-vizuelnih dokumenata ga dovodi do toga da dodatno obogati tipologiju, a tako i prelazne nijanse između rituala i pozorišta:

– na primer, u filmu Margaret Mid (Margaret Mead) *Trance and Dance in Bali* (1939), on vidi „kohabitaciju rituala i pozorišta”⁸⁹;

– i, konačno, postoji „glumljeni, podražavani ritual”; slučaj koji se „često javlja tamo gde ritual počinje da crkava”, ali o koji se često sapliče i „avangardni ili eksperimentalni

⁸⁶ Uporedi *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti (1947-51)*. Film su montirali naslednici Maje Deren, među kojima i njen muž Teiji Ito, nakon njene iznenadne smrti 1961. Prikazan je 1977. pod istim nazivom kao i njena antropološka studija (ital. izdanje: *I cavalieri divini del vudù*, Milano, EST, 1997). O tom slučaju, uporedi A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, Lindau, 2003, 198-200. Trivelli insistira na činjenici da je posthumna montaža izobličila na različite načine originalni projekat i dodaje: „1985. je izašla video-kaseta *Divine Horsemen* (Mystic Fire Video), što je dodatno potenciralo razglašavanje montirane verzije filma i dvosmislenosti da ona koincidira s originalnim projektom Maje Deren. Strašna 'fiktionalizacija' kojoj je bio neizbežno podvrgnut film Derenove je, možda, razlog što je ime sineastkinje odsutno s repertoara etnografskog filma” (str. 200).

⁸⁷ Uporedi *Tecniche originarie dell'attore*, str. 114-6, gde Grotovski objašnjava razloge radi kojih ne veruje u ovaj ritual, koji se raspada, (za) padajući u formalizam i simbolizam; on još nije pozorište, kao onaj iz *Les maîtres fous*, već ritual „pred kojim ne verujem” (str. 116).

⁸⁸ *Tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 125-6.

⁸⁹ *Ibid.*, 169; ali, uporedi, takođe, str. 163 i dalje.

teatar⁹⁰.

Još se dešava (čak i u specijalističkim studijama o Grotovskom) da čitamo kako se on, iako se često služio, i to od početka, izrazom „trans“, u stvarnosti u njega nije uzdao, „znajući vrlo dobro da je *trans* gubitak kontrole i nepažnja, stvari koje glumac sebi ne može da dozvoli⁹¹. U stvarnosti, Grotovski je uvek tvrdio suprotno, tj. da je autentični trans kontrola i preciznost višeg nivoa. Pa ipak, istina je da je vremenom odlučio da sve više izbegava taj izraz (kao i, njemu srodan, izraz „posednutost“) zbog brojnih nesporazuma koje on neminovno izaziva kod nas zapadnjaka; i podjednako je istina da je oduvek odvrtao glumce od traženja transa. Ali ne zato što je neminovno „trans gubitak kontrole i nepažnja“ već, u krajnjem slučaju, zato što je on to za nas zapadnjake, koji nismo opremljeni mentalno-kulturološki, s našom *mind-structure*, da bismo istraživali autentični trans. Samo jedan citat, od mnogih mogućih:

„Moderni ljudi“ ne bi trebalo da traže fenomen posednutosti, pošto nas naša mentalna struktura navodi (podstiče) da tražimo *bossal* opsednutost, to jest budalaštine.⁹²

⁹⁰ „Međutim, istovremeno, u modernom pozorištu, u avangardnom ili eksperimentalnom teatru, osobe koje žele da stvore ritual zapadaju u istu grešku: počinju da glume ritual“ (*Tecniche originarie dell'attore*, op. cit., 171).

⁹¹ A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, op. cit., 108.

⁹² G. Vacis, *Awareness*, op. cit., 110. Ozbiljnijim se ukazuju zamerke koje je svojevremeno načinio Vito Di Bernardi, koji je optužio Grotovskog da poistovećuje dve situacije međusobno potpuno različite: kreativni proces glumca (koji on naziva, šezdesetih godina, takođe „trans glumca“. Uporedi F. Ruffini, *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*, u *Grotowski posdomani*, op. cit., 455-85) i ritualnu posednutost. U ovoj drugoj, na primer, prisutna je institucionalizovana faza (preliminarna) kompletnog gubitka vladanja sobom kod neofita-početnika, koja nedostaje (svom srećom) u slučaju glumca. Di Bernardi zaključuje, dakle, da su to dva različita procesa, koji povrh svega idu u različitim pravcima: „Posednuti polazi od nesvesno stečenog mitskog ponašanja, da bi, kroz iskustvo transa, došao od toga da u njega integriše svoje subjektivno prisustvo, dok je glumac Grotovskog, obratno, polazio od serije ponašanja ukorenjenih u njegovoj subjektivnosti i oslobođenih putem personalne tehnike psihofizičke autopenetracije, da bi ih potom, pod vođstvom reditelja, objektivizovao i preneo na plan značenja predstave“ (Vidi Di Bernardi, *Il paradigma rituale. Una ricerca di antropologia teatrale*, u *Il libro di teatro*, priredio R. Ciancarelli, Roma, Bulzoni, vol. II, 1990, 357-8).

6. ZAKLJUČCI

Da bismo mogli dati zaključak, makar privremen, ovome izlaganju, valja nam se iznova vratiti pronicljivoj analizi koju je predložio, u svoje vreme, Ferdinando Tavijani u vezi s tekstom *Izvođač*:

Ono što je ritual za Grotovskog može se pronaći u potencijalu u različitim ritualima, ali to ne koincidira naopodno s predstavom koju o ritualu i njegovim funkcijama imaju antropolozi i istoričari religija.⁹³

I kasnije dodaje: Grotovski nije mistik već „neko ko sledi i prenosi na kontrolisan i metodičan način jedan posvećenički put“, koji ima veze sa „prevazilaženjem granica individualnosti“, a da se on ne tiče niti religije niti kontakta s nekom transcendentnom realnošću.⁹⁴

Taj posvećenički put, koji on sledi na metodičan i kontrolisan način, deset godina kasnije, Tavijani naziva „glumačka joga“, s namerom da uputi pojedinca na rad na sebi, na „ono što se može pripisati pojmu 'joga' u širem ili neodređenom smislu⁹⁵. Objašnjavajući tu „glumačku jogu“ u širem ili neodređenom smislu (što je u biti „umetnost kao sredstvo prenosa“, ili bar njen krajni cilj), on skeće pažnju na nužnost da se „teren raščisti od ideje o radu čiji je cilj poboljšanje osobe, unutrašnje blagostanje osobe ili njena ravnoteža“⁹⁶.

Ovo shvatanje jedne glumačke joge u kojoj čovek ne predstavlja „cilj“ već samo „kanal“, ili „teritoriju“, omogućava da se istraživanje Grotovskog zaključno uokviri unutar koordinata jednog humanizma koji nije *antropocentričan*, shodno indikacijama koje se složno pomalaju iz nedavnih, ozbiljnih kritičkih priloga.

Na primer, čini mi se da baš te koordinate iscrtava Osjinjski kada stavlja *quête* Grotovskog pod znak prevazilaženja „antropocentrizma koji je njemu potpuno stran“⁹⁷ i kada je ucrtava unutar takozvane „neognose“. Tim povodom poljski teatrolog piše:

⁹³ F. Taviani, *Commento a "Il Performer"*, op. cit., 264.

⁹⁴ *Ibid.*, 269.

⁹⁵ F. Taviani, *Grotowski posdomani*, op. cit., 397.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Z. Osjinjski, *Grotowski e la gnosi*, „Teatro e Storia“, 25, 2004, 295.

U ovoj tački se nalazimo upravo u srži jedne savremene gnose dvadesetog veka, koja otkriva mitsku viziju sveta na nov način, tj. *sintetički*. To je ono što je razlikuje od prethodnih epoha: od mitske epohe (teza) i od naučne epohe (antiteza). Važno značenje ovde ima *autotransformacija*, koja se sastoji u neprekidnom proširenju svesti za sve novije dimenzije. Izvršavanje ove misije je ravno procesu autorealizacije u kome *duhovni svet ostaje usko vezan za materijalnu ravan* (te se, dakle, može govoriti o transformaciji materije). Pored toga, ono što je veoma značajno i važno, u savremenoj gnosi, za razliku od drugih vrsta gnosticizma, nalazimo *suštinski pozitivan odnos sa svetom*, dok se u nekim tumačenjima govori ništa manje nego o „spasenju od zemlje“ kao o zadatku s kojim gnostik treba da se uhvati u koštac.⁹⁸

Ovome, naravno, sledi upućivanje na pionirski karakter, takođe s gledišta savremene ekologije, parateatarskih iskustava Grotovskog iz sedamdesetih godina.

I novi proučavalac Grotovskog, Antonio Atizani, odlučno cilja na uokviravanje rada na sebi, iz koga se sastoji „umetnost kao sredstvo prenosa“, i stoga autotransformacije (autorealizacije), o kojoj govori Osjinski, u okviru jedne mnogo šire i naučno naprednije (modernije) neantropocentrične perspektive, koju možemo nazvati savremenom gnosom, neantropocentričnom antropologijom, ili ekoantropologijom (ecoantropologia)⁹⁹, u kojoj je fundamentalna integracija ne-ljudskog drugog od sebe (altro da sé non umano) („ne-ljudski ambijent“ o kome govori Serl u svom klasičnom delu)¹⁰⁰.

Atizani, sa svoje strane, uvodi pojam *biozofija* i iscertava jednu sugestivnu dvadesetovekovnu putanju, koja u *teozofiji* i *antropozofiji* vidi dve prethodne etape:

Grotovski je deo jedne tipično dvadesetovekovne dinamike koja je još manjinska, i koja dolazi posle teozofije (sinkretička i neortodokсна religioznost koja započinje raskid s modernim kojim vladaju materijalistički pozitivizam i institucionalne religije) i antropozofije Rudolfa

⁹⁸ Ibid., 319-20.

⁹⁹ V. Lanternari, *Ecoantropologia. Dall'ingerenza ecologica alla svolta etico-culturale*, Bari, Dedalo, 2003.

¹⁰⁰ H. F. Searle, *L'ambiente non umano nello sviluppo normale e nella schizofrenia* (1960), Torino, Einaudi, 2004.

Štajnera (Rudolf Steiner), koja takođe predstavlja njen odlučujući korak napred, u jednu dimenziju koja bi se mogla definisati „biozofija“, u okviru koje se ljudska aktivnost smešta u širi kontekst istraživanja prirode u svim njenim aspektima. Grotovski, što se njega tiče, više voli da govori o *telu-memoriji*, memoriji koju ne treba shvatiti kao sećanje na ono biografsko što se već desilo nego kao reaktivaciju biološke, vitalne osnove, potencijala.¹⁰¹

Zajedno sa mnogim svojim savremenim iz različitih oblasti, a da nije nužno sa njima imao kontakte, Grotovski je, kao što je rečeno, iznedrio jedan senzibilitet koji bi se mogao definisati kao *biozofički*, nalazeći više razumevanja kod ljudi od nauke nego kod umetnika. U čemu se sastoji biozofija Grotovskog bilo je više puta istaknuto i u zaključku se možemo ograničiti na ponavljanje dva aspekta: prvi se tiče prelaza od centralnosti Boga (teozofija) i potom, što je još značajnije, od centralnosti čoveka (antropozofija i antropologija) ka *participiranim studijama (studio partecipato)* prirode, bez vere i dogmi koje ograničavaju svest i posmatrajući svako ljudsko biće kao tačku u kretanju u okviru jedne mreže koja ga povezuje sa celokupnom stvarnošću (u koju je uračunato i imaginarno).¹⁰²

I povodom ovakve problematike, iskustvo Grotovskog može poslužiti, van svakog redukcionizma, religioznog ili biološkog, u rasvetljavanju ključnih oblasti i tačaka ne samo pozorišta već, šire, savremenih filozofskih i antropoloških praksi, koje mogu imati samo koristi od strogosti, zanatske konkretnosti i suštinskog laicizma njegovog načina delovanja.

(Tekst referata sa međunarodnog naučnog skupa „Les recherches rituelles dans le théâtre polonais“, Université de Paris IV-Sorbonne, Pariz, 13-14. oktobar 2006.)

Preveo s italijanskog Branko Popović

¹⁰¹ A. Attisani, *Un teatro apocrifo*, op. cit., 191-2.

¹⁰² Ibid., 253.

Jelena Kovačević

NASLEDNIK GROTOVSKOG

Tomas Ričards već drugu deceniju istrajno radi na poslu koji i pripada pozorištu i različit je od rada na konkretnoj predstavi. Da bi se razumela priroda ove dvoznačnosti, rad Tomasa Ričardsa valja posmatrati u sklopu činjenica da je on umetnički rukovodilac Radnog centra Ježija Grotovskog (od 1996, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards), da u svakodnevnom zalaganju sprovodi istraživanje koje je započeo s Grotovskim još 1986. i da je njegov izabrani baštinik.

Istraživanje koje je dobilo jasnu formu prelaskom Grotovskog, Ričardsa i nevelike izvođačke grupe iz Kalifornije u italijanski gradić Pontedera¹, Piter Bruk će na konferenciji u Firenci 1987. odrediti kao novu fazu u radu Grotovskog i skovaće izraz „umetnost kao sredstvo prenosa“ (*Art as vehicle*). Ispostaviće se da je to bila završna faza rada Ježija Grotovskog, a da je osnovna linija ostala u Radnom centru.

Neki teatrolozi i poznavaoци pozorišta odbijaju da proučavaju kako poslednju fazu Grotovskog tako i Ričardsov samostalni rad od 1999, upravo stoga što zanimanja Radnog centra u Pontederi nisu vodila i ne vode direktno ka predstavi. Zanimljivo je da o završnoj fazi Grotovskog pišu vodeće pozorišne ličnosti s kraja XX veka, ali svi pokazuju izuzetno nepoverenje prema njegovoj umetničkoj i estetskoj nameri. Piter Bruk je govorio: „Evo šta treba sebi da pojasnimo: koji tačan, konkretan odnos postoji između rada Grotovskog i – pozorišta? Nekada je izgledalo da je odgovor očigledan.“² Pri tom je mislio na period *Teatra-laboratorije* u Vroclavu, a zaključio: „Želeo bih da pitam svog prijatelja, našeg prijatelja Grotovskog, da nam više razjasni kako i u kom stepenu je njegov rad na dramskoj umetnosti neodvojiv

¹ Centar za eksperimente i pozorišna istraživanja (Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale) u Pontederi, koji vode Roberto Bači (R. Bacci) i Karla Polastrelli (Carla Polastrelli), prihvatio je da kao institucija obezbedi uslove za nesmetan rad tima Grotovskog.

² Peter Brook „Grotowski, Art as a Vehicle“, u: *The Grotowski Sourcebook*, ed. Lisa Wolford & Richard Schechner, London and New York, Routledge, 1997, 379: „What we need to make clear to ourselves is this: what precise, concrete relationship exists between Grotowski's work – and the theatre? There was a time when the answer seemed obvious.“ (Prev. J. K.)

od toga da su oko njega ljudi koji imaju stvarnu potrebu za jednim ličnim unutrašnjim razvojem.”³ Deset godina kasnije Šekner je u tekstu „Shape-shifter, shaman, trikster, artist, adept, director, leader, Grotowski” (1997) pokušao (definitivno) razjasniti fenomen Grotovskog: „Pozorište je za njega bilo sredstvo, ne konačan cilj. Meta nije bila politička, kao kod Brehta; niti umetnička, kao u Stanislavskog; niti revolucionarna, kao u Artoa. Meta Grotovskog je bila duhovna.”⁴ Za razliku od Bruka koji pravi distinkciju između nekadašnjeg Grotovskog i Grotovskog koji pravi „Art as vehicle”, Šekner unifikuje portret i smatra da kod Grotovskog nije bilo razvoja interesovanja. On čak pokušava da u istorijskim činjenicama policijske države Poljske nađe razlog zašto se Grotovski ikad bavio pozorištem, pa na osnovu jedne izjave Grotovskog da je to bilo politički najbezbednije pronalazi potvrdu svog uverenja da pozorište nije bilo primarno interesovanje za mistika Grotovskog. Barba, koji je jedini među njima oduvek smatrao Grotovskog za svog učitelja, u njemu je video produžetak eksperimenata *velike reforme* pozorišta i pokušao je da ono što je intenzivno pratio dve i po godine aktivira u utilitarizovani skup tehnika vlastitog pozorišta, „moj ideal tehničkog savršenstva”⁵. Ali upravo autoironičnost s kojom izlaže svoje iskustvo ukazuje da Barba zna da od Grotovskog nije naučio pozorišnu umetnost; da ju je tek sâm sa svojom grupom stvorio.

Doduše, ima proučavalaca koji su u pažljivom iščekivanju rezultata istraživanja i kada Grotovskog više nema. Valentina Valentini je, u predavanju održanom u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu tokom Bitefa 2008, skrenula pažnju na značaj Radnog centra, sa stavom da teoretičar

u ovom času treba da čeka na novi korak praktičara.⁶ Neki tumači im pristupaju s antropološkog stanovišta, praveći paralele i poređenja sa drevnim običajnim i religijskim praksama, od baula iz Bengala do haićanskog vudua. Sâm Richards u svojoj knjizi-intervjuu *The Edge-point of Performance* svedoči da su s Grotovskim radili „prvo na haićanskim pesmama, potom na zapadnoafričkim, pa na afričkim i afro-karipskim (ali ne haićanskim), a onda na celoj liniji izvesnih afričkih i afro-karipskih drevnih vibrantnih pesama”⁷. Moguće, podstaknuti datim studijama i izjavama, neki teoretičari se u svojim pregledima savremenih pojava odnose prema nasleđu Grotovskog kao prema obrednom procesu (Jon Mekenzi)⁸ i ritualnom teatru, ili kvazireligijskoj ideji teatra (H-T. Leman)⁹. Dakle, umesto odbijanja proučavanja, suvislo je pitanje: ako predstava nije konačan ishod rada, kako se u tumačenju delatnosti Radnog centra mogu primeniti estetski kriterijumi? Štaviše, na koji način ga je moguće sagledati kao umetnost? Konačno, u kom smislu je Richards mogao da nasledi Grotovskog, jedna stvaralačka ličnost *da nasledi drugu*?

*

Jedno je jasno, ono što je bila završna faza u radu Grotovskog to je glavni opus Radnog centra – „umetnost kao

³ Brook, *op. cit.* 382: „I would like to ask my friend, our friend Grotowski, to make more clear to us how and to what degree his work on dramatic art is inseparable from having around him people whose real need is for a personal inner evolution.” (Prev. J. K.)

⁴ Richard Schechner, „Exoduction. Shape-shifter, shaman, trikster, artist, adept, director, leader, Grotowski”, u: *The Grotowski Sourcebook*, ed. Lisa Wolford & Richard Schechner, London and New York, Routledge, 1997, str. 473: „Theatre was his means, not an end. The goal was not political, as with Brecht; nor artistic, as with Stanislavski; nor revolutionary, as with Artaud. Grotowski’s goal was spiritual.” (Prev. J. K.)

⁵ Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands*, New York, PAJ Publications, 1986, str. 59: „my ideal of technical perfection”. (Prev. J. K.)

⁶ Valentina Valentini je na predavanju održanom tokom Bitefa 2008. predstavila svoju knjigu *Mondi, corpi, materie*, čije je prvo poglavlje objavljeno u *Teatronu*, br. 143, oktobar 2008: „Mitovi današnjice i pozorišta-svetovi”.

⁷ Thomas Richards, *The Edge-point of Performance*, Interviewer Lisa Wolford, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997, 17. (Prev. J. K.)

⁸ Jon Mekenzi piše da su zapažanja o obrednim procesima doprinela prvim proučavaocima izvedbe, kao i utemeljenju određenog profila izvedbi. Videti: Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posledice*, Zagreb, Biblioteka Akcija, CDU, 2006, 71.

⁹ Hans-Tis Leman primećuje da je danas mnogo pozorišnih umetnika koji su inspirisani azijskom filozofijom i da su „(s)imptomatični aura i slava koji su okruživali u siječnju 1999. preminulog Jerzyja Grotovskog, koji je u blizini talijanske Pontedere sa svojim malobrojnim izabranim sljedbenicima s intenzivnom, 'duhovnom' kontrolom tijela radio na ideji 'kazališta' koje je više ličilo kvazi-religijskim duhovnim vježbama.” (Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb–Beograd, Bibl. Akcija, CDU, 2004, 291).



sredstvo prenosa". Ovaj opus sada čine *Akcija*¹⁰ i *Akcija u nastajanju*, koja je tokom nekoliko godina menjala naslov, učesnike, oblik. Doduše, *Akcija* nema/nije u pravom smislu naslov; ona se nikad ne završi statusom pozorišne predstave, nego se sa svakim svojim izvođenjem potvrđuje kao akcija. S druge strane, *Akcija* je utilitarizovana umetnička forma da bi se njome nešto prenelo. Zbog ovih zahtevnosti, postoji samo jedan način da se data *Akcija* izvede. Iako je po tome *Akcija* bliska ritualu, ona nije i svodiva na ritual. Ritualno može biti tek jedan aspekt ovog čina. Činjenica da samo jedna forma može izraziti suštinu *Akcije* ukazuje na jedinstvo forme i suštine, što je estetičko pravilo. Drukčije rečeno, u Radnom centru niti se može postići suština koja neće direktno uticati na formu, niti se prisutni mogu baviti „suštinom“ do koje se ne dolazi kroz lepotu forme.

Iz svega toga moglo bi proizaći da je estetika Grotov-

¹⁰ Po podacima koje posedujem, *Akcija* je prvi put izvedena 1994, a poslednji put u Pontederi u aprilu 2006, tokom završnog dela trogodišnjeg projekta Radnog centra *Tracing Roads Across*.

skog upravo ono što se prenosi na Radni centar kroz „umetnost kao sredstvo prenosa“. Pa, ipak, samo se uz ograđivanje može reći da je „poetika Tomasa Ričardsa“ formirana na učenu Grotovskog, prvenstveno zato što je estetički pristup opusu Radnog centra prokažen za samog Ričardsa i njegove saradnike. Dakle, nasleđivanje estetskih odlika nije ciljano, nije naknadno osveščivano. U svojim javnim nastupima u vidu predavanja i u okviru simpozijuma organizovanih povodom njihovog rada i rada sa Grotovskim, Ričards i Bjađini¹¹ moguće interesovanje slušalaca za estetska pitanja usmeravaju ka radnom procesu, njegovoj funkcionalnosti i životnosti. Radni centar u Pontederi počiva na izuzetnom radnom procesu, čiji segmenti su: elaborirane vežbe koje se mogu povezivati s različitim, pa i najranijim radnim fazama Grotovskog i, posebno, pevanje.

Kada bi Grotovski govorio o nasleđivanju, uvek je referirao na značenje pojma u tradicionalnom smislu: kako se u tradicionalnim kulturama prenose znanja i umeća sa predaka na potomke. U svom poslednjem objavljenom članku pisao je: „Šta možete preneti? Kako i kome preneti? Ovo su pitanja koja svaki čovek koji je nešto nasledio iz tradicije postavlja samom sebi, pošto on istovremeno nasleđuje i jednu vrstu dužnosti: da prenese ono što je sâm primio.“¹² Pod nasleđem iz tradicije ne misli se na razučena lična saznanja nego, pre svega, na znanje koje je jedino neposredno prenosivo, s čoveka na čoveka, znanje koje bitno određuje ponašanje, opstanak, život. Ovaj sveti posao, s kojim već pisane kulture gube dodir a savremena kultura medija još više, Grotovski je postavio na najviše značensko mesto za stvaraoca. Mogli bismo se složiti ili polemisati s datom postavkom da već kod Grotovskog ne postoji izvesno nesaglasje. Šta je poljski reditelj, načet godinama i bolešću, mogao da dâ u nasleđe mladom američkom glumcu? Pozorišnog i životnog iskustva Grotovski je sigurno imao dosta, ali on nije bio performer, i nije mu mogao biti pri-

¹¹ Mario Bjađini (Biagini) ušao je u tim Grotovskog neposredno po njihovom nastanjanju u Italiji. Ubrzo je postao glavni saradnik Tomasa Ričardsa.

¹² Jerzy Grotowski, „Untitled text“, objavljeno u: *The Drama Review*, 43, 2, Summer 1999; „What can one transmit? How and to whom to transmit? These are questions that every person who has inherited from the tradition asks himself, because he inherits at the same time a kind of duty: to transmit that which he has himself received.“ (Prev. J. K.)

mer. Štaviše, kada su se upoznali, Ričards je već bio završio studije glume na Jejlu.

Da bi se došlo do nekog odgovora, mislim da treba analizirati odlike prenošenja u onom smislu u kom ga čitaju Grotovski i Ričards. Na prvi pogled, jedna od ključnih činjenica transmisije je materija koja se prenosi. Šta o njoj znamo? Pre svega, to da se prenosi, da prenosivost predstavlja njeno biće. Pri tom, prenosiva materija mora ostati ista tokom celog procesa, jer u drugom slučaju neće biti preneti. Mogla bi se definisati i putem negativnog određenja: materija transmisije nije prevodiva (ili prepričljiva). U tom smislu postoji analogija između nje i Ričardsovog, odnosno shvatanja scenske radnje Grotovskog koja se ne može prevesti, interpretirati. Radnja samo može biti izvedena ili ne.

Pošto se zajednički rad Grotovskog i Ričardsa ticao pevanja, moglo bi se pretpostaviti da su pesme – drevne pesme tradicije (*songs of tradition*) – materija transmisije. Naša kultura obiluje primerima, od Sokrata i različitih filozofskih praksi antičkog sveta, do narodnih „pevača priča“ na svim meridijanima. S obzirom na to da je Grotovski dosta govorio o transmisiji i svojoj potrebi da prenese nešto (da, najčešće iskazano neodređenom reči)¹³ – nije neobično pročitati kod Šeknera: „Grotovski prenosi ono što zna sredstvima usmene tradicije“¹⁴ i „Grotovski živi i radi unutar usmene tradicije. To je jedan od razloga zašto ga je tako teško shvatiti“¹⁵. Pokušavajući da i sebi razjasni razloge ovakvog usmerenja Grotovskog, Šekner ga poredi sa Gurđijevim, koji je odrastao na usmenoj tradiciji. Kao da frazu „staro je bolje“ pripisuje Grotovskom kada konstatuje: „Grotovski veruje da različite postojeće usmene tradicije uspostavljaju vezu sa drevnim praksama“¹⁶.

Tačno je da je osnov saradnje Grotovskog i Ričardsa bio

¹³ Videti, posebno, njegov esej „Tu es le fils de quelqu'un“, *The Grotowski Sourcebook*, 292–304.

¹⁴ *The Grotowski Sourcebook*, str. 463: „Grotowski transmits what he knows by means of an oral tradition.“ (Prev. J. K.)

¹⁵ *The Grotowski Sourcebook*, str. 466: „Grotowski lives and works within the oral tradition. That's one of the reasons why he's hard to pin down.“ (Prev. J. K.)

¹⁶ *The Grotowski Sourcebook*, str. 465: „Grotowski believes various existing oral traditions link back to ancient practices.“ (Prev. J. K.)

rad na pesmama tradicije, mada iz toga ne proizlazi direktno da je zanimanje poteklo iz tradicionalizma, čak ni iz želje da se dosegnu „drevne prakse“. Pesme se mogu učiti samo slušanjem i usmenim putem (bez tehničkih pomagala za reprodukciju), tj. na tradicionalan način, jer postoji kvalitet koji se postiže samo neposrednošću. Ali sadržaj, narativni ili melodijski, koji je, inače, prenosiv i pisanim putem, nije od primarnog značaja. Transkripcija bitnog sonornog kvaliteta nije moguća. Iza tog, u svakom smislu vidljivog, prisustva pesme, u njihovom poreklu („in their background“), kaže Ričards, „moglo bi biti skriveno nešto... kodiran potencijal organskog prisustva za ljudsko biće, gotovo organska partitura“¹⁷. Ako smo prihvatili da se materija koja se prenosi ne sme menjati, posle ove i sličnih Ričardsovih izjava, očigledno je da pesme nisu sadržaj transmisije. Uostalom, Grotovski nije znao (nije umeo da izvede) pesme. Ričards ih je u početku učio od Haičana Tige (Žan-Klod Garot / Jean-Claude Garoute) i Mod Robart (Maud Robart), a potom od I-Vajan Lendre (I-Wayan Lendra) sa Balijsa. Pesme su, u skladu s odrednicom „umetnost kao sredstvo prenosa“ – oruđe („tools“) za rad, fini i precizni instrumenti poput hirurških, često je Ričardsovo poređenje. On priznaje da te pesme, otkrivene pre više stotina ili hiljada godina, možda nisu bile namenjene istoj svrsi, ali da ih u Radnom centru koriste kao oruđa – „da se probudi neka vrsta energije (ili energija) u ljudskom biću i za baratanje njima“¹⁸. Da rezimiram, pesme se usmeno prenose da bi se kao oruđa koristile – u radu na sebi.

Koja je bila pozicija Grotovskog u celom tom procesu?

U procesu prenošenja neophodna su dva aktera, učenic i učitelj, ili su to – izvođač i partner na sceni, gledalac i izvođač. Svaku od ovih relacija odlikuje da je jedan njen član u poziciji voditelja. Učeniku je potreban učitelj, onaj ko će ga voditi. Delikatnost odnosa traži da su učitelj i učenik u neposrednom kontaktu, a proces prenošenja da je u pot-

¹⁷ Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 9: „might be hidden something... a coded potentiality of organic presence for the human being, almost an organic score.“ (Prev. J. K.)

¹⁸ Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 21: „for waking up some kind of energy (or energies) in the human being and for dealing with it.“ (Prev. J. K.)



punosti prožet poverenjem.¹⁹

Prema Ričardsovom svedočanstvu, Grotovski je često ponavljao da nije zaboravio one koji su bili pre njega i određene ličnosti izdvajao je kao svoje učitelje – pored Stanislavskog – svog poljskog prethodnika Ostervu (Osterwa), osnivača Redute, Antoana Artoa, Mejerholjda, Dalkroza (Emile Jaques-Dalcroze), Martina Bubera ili Gurđijeva. Pa, ipak, Grotovski nije bio u prilici da razvija neposredan odnos sa učiteljima. Ima nekih naznaka kod Šeknera da je u vremenu lutanja s kraja na kraj Sjedinjenih Država i posete Indiji (1969 – '70) Grotovski stupio u kontakt s Institutom Esalen u Kaliforniji, čiji je rad multidisciplinaran, jer tamošnji istraživači spajaju umetnost, nauku i religiju; zatim, sa Karlosom Kastanedom (Carlos Castaneda) i Barbarom Majerhof (Barbara Myerhoff), koji su proučavali šamansku praksu među Indijancima. Posle tog perioda, u njujorškom društvu

¹⁹ Opšte odlike odnosa učitelja i učenika detaljno je analizirao Mišel Fuko tokom svog poslednjeg seminara održanog na Kolež de Fransu. Predavanja su objavljena i kod nas: *Hermeneutika subjekta*, Novi Sad, Svetovi, 2005.

se pojavio jedan novi Grotovski: „Kad je odlazio iz Njujorka, bio je dežmekast, bledunjav poljski intelektualac u crnom odelu, očiju skrivenih iza tamnih naočara čak i u zatvorenom prostoru... Kada se vratio, pojavio se mršav, u džinsu i s rancem, brada u retkim pramenovima lepršala je na licu, oči su se videle kroz debela ali jasna stakla, svilenkasta kosa spuštala se niz ramena.“²⁰ Ali, niti je ijedno od tih poznavstava nastalo u periodu u kom se formiraju osnovni postulat ličnosti i rada, niti je imalo odlike trajnog prijateljstva. Iskustvo prenošenja Grotovski je imao samo kao učitelj. Možda bi se u tom smislu moglo reći da je Grotovski video u tim „učiteljima“ ono što je pronašao u sebi?

*

Po raspadu *Teatra-laboratorije*, u periodu rada na američkim univerzitetima, Grotovski je tražio osobu „kojoj će preneti svoje iskustvo“, a zapravo – osobu kojoj će to biti značajno i potrebno. Verovatno je to bila preka potreba za neposrednim kontaktom jednog učitelja sa učenikom.

U trijadi učitelj – materija koja se prenosi – učenik, poslednji član ima integrativnu funkciju. Bez njegove volje svi naponi učitelja, ni značaj materije, ne mogu se realizovati. Kako se, dakle, pokazuje ta voljnost učenika? Šta je Grotovski prepoznao u Ričardsu?

Zapise o učiteljskom delovanju Grotovskog ponudio je sâm Ričards, vrlo pažljiv i, po svemu sudeći, veran prema svakoj promeni u odnosima i mikrosvetu koji je nastajao među njima. Po njegovom priznanju, prvo je došlo do oslobađanja tela od dominacije uma, tj. do otvorenosti u kojoj je Grotovski prepoznao tzv. organsko ponašanje: „Rekao je... postoji organičnost, seme organičnosti u meni u tom trenutku... Ovo je bila prekretnica u njegovom odnosu prema meni.“²¹ Potom se u Ričardsu pojavila izvesna potreba: „Kad je u meni osetio snažnu potrebu da budem u

²⁰ Richard Schechner, „Exoduction“, u: *The Grotowski Sourcebook*, str. 484: „Leaving New York was a pudgy, pale Polish intellectual wearing a black suit, eyes shielded by dark glasses even indoors... Returning was a skinny man in jeans and shoulder bag, a wispy scraggly beard streaming from his face, eyes visible through thick but clear lenses, silky hair cascading down over his shoulders.“ (Prev. J. K.)

²¹ Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 12–13: „He said... there was organicity, the seeds of organicity in me in that moment... This was the turning point in his relationship with me.“ (Prev. JK)

ovom procesu i živim ga, u ovoj 'unutarnjoj radnji', ponovo i ponovo – jer sam imao snažnu potrebu – postalo je prirodno vezivanje između njega i mene, pošto je on htio da podučava."²² Ričards primećuje da „unutarnja radnja” nije poput drugog znanja koje se učenjem usvoji ili ne: „Unutarnja radnja... nije nešto što možete zahtevati od nekoga.”²³ Traženje svoje „unutarnje radnje” je odista stvar najličnije potrebe i odluke.

Ovaj iskaz gotovo da ima duhovitu jednostavnost, mada je pitanje „unutarnje radnje” (u čemu se ona sastoji, kakva je njena priroda) toliko intrigiralo proučavaoce i bilo rabljeno u različitim analizama da je postalo nepouzdan označitelj. Sa fokusom na transmisiji, na osnovu Ričardsovog iskaza, jedino se pouzdano može reći da proces prenošenja u potpunosti zavisi od *potrebe* učenika, tako da se smešta u učenika. Takođe, valja primetiti da nema pomena o nekoj autonomnoj materiji koja se memorisanjem uči. Za šta se, onda, taj učenik zanima? Ko je on?

U programskom govoru, *Performer*, Grotovski objašnjava: „Svaki put kad nešto otkrijem, imam osećanje da je to ono čega sam se setio. Otkrića su iza nas i moramo putovati unazad da bismo ih dosegli.”²⁴ Sećanje je lična stvar i utoliko je nepoznanica objektivnom posmatraču. Učenik koji otkriva, seća se. Pošto se uspostavi analogija između sećanja i scenske radnje, taj učenik može biti Izvođač („*Performer*, sa velikim slovom”²⁵) koji može da objektivizuje sećanje u umetničkom činu. Od načina objektivizacije zavisice estetika. U stvari, estetika će biti nezavisna od učitelja.

Posle izvesnog vremena Grotovski je upućivao Ričardsa da se upusti u recipročan proces sa svojim kolegama. Go-

vorio mu je: „Sad, Tomase, pokušaj da preneseš nešto svojim kolegama što se pojavljuje u tvome radu.”²⁶ Time kao da je Grotovski formirao lanac transmisije.

Ali tad, na početku, Ričards je, prema vlastitim rečima, opremljen znanjem tek nekoliko pesama, tj. sa krajnje skromnom radnom opremom, pošao s Grotovskim iz Kalifornije u gradić u Toskani da zajedno rade.

(Deo teza iz magistarskog rada *Geneza shvatanja pozorišne etike u delu Tomasa Ričardsa i Radnog centra Ježija Grotovskog i Tomasa Ričardsa* Jelene Kovačević, mentor dr Aleksandra Jovičević, FDU)

²² Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 22: „(Wh)en he began to sense in me some strong need to be in and living this process, this 'inner action', again and again – because I had a strong need – it became a natural joining between him and me, because he was looking to teach this.” (Prev. J. K.)

²³ Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 52: „(The) 'inner action'... it is not something that you can demand of someone.” (Prev. J. K.)

²⁴ J. Grotowski, „Performer”, članak u zborniku *The Grotowski Sourcebook*, str. 377: „Each time I discover something, I have the feeling it is what I recall. Discoveries are behind us and we must journey back to reach them.” (Prev. J. K.)

²⁵ Isto, 374.

²⁶ Th. Richards, *The Edge-point of Performance*, str. 23: „Now, Thomas, you begin to look to pass something, which is appearing in your work to your colleagues.” (Prev. J. K.)

GROTOVSKI - KALENDAR DOGAĐAJA 2009.

Priredio: Slobodan Obradović

**12 JAN
2009**

Velika dvorana Skupštine grada Vroclava

Proglašenje Godine Grotovskog

Domaćini: Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik

- Uvodna reč: Jaroslaw Fret, direktor Instituta Grotovski
- Govornici: Bogdan Zdrojewski, ministar kulture i nacionalnog nasleđa, Rafal Dutkiewicz, gradonačelnik Vroclava i Kazimierz Grotowski
- Dodela počasnih ordena (*Order of Merit and Culture Gloria Artis*)

**12-31 JAN
2009**

The Apocalypsis Space of the Grotowski Institute, Rynek Ratusz 27

**12 JAN
2009**

Otvaranje izložbe **Dust – „Apocalypsis cum figuris“**, koju je Institut Grotovski organizovao u saradnji sa Centrom „Domek Romanski“, u Centru za kulturu i umetnost, Vroclav.

**13-15 JAN
2009**

Nacionalni institut Ossolinski, Szewska St. 37

Međunarodna konferencija **Grotowski: What Was, What Is. And What Is To Be Done.**

**13 JAN
2009**

Nacionalni institut Ossolinski, Szewska St. 37

Prikazivanje filma **Sacrilegious Rite, Abounding in Sorcery – On Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre**, režija Krzysztof Domagalik, u produkciji TV Poljske, Varšava 1980; razgovor s rediteljem.

Ovaj film je jedan od najvažnijih dokumentaraca posvećen radu *Pozorišta-laboratorije (Laboratory Theatre)*. Predstavlja istorijat kompanije od njenog nastanka; sadrži komentare, fotografije i inserte iz drugih filmova, kao i govore osnivača: Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka i Zygmunt Molik.

Do sada je film bio malo poznat van Poljske.

U 2009. biće izdat u DVD formatu s engleskim prevodom.

**13 JAN
2009**Muzej arhitekture, *Bernardynska St. 5***Songs for Grot** – Koncert posvećen desetogodišnjici smrti Jeržija Grotovskog**13 JAN
2009**Nacionalni institut Ossolinski, *Szewska St. 37*Razgovor posvećen knjizi Pitera Bruka *With Grotowski. Theatre is Just a Form*, koju su priredili Georges Banu i Grzegorz Ziolkowski; razgovor vodi Georges Banu.**12-31 JAN
2009**

Stari trg u Vroclavu

Izložba 50 godina Pozorišta-laboratorije

Izložbu organizuju: Barbara Kaczmarek (grafički dizajn), Duncan Jamieson (revizija engleskog teksta), Toyotaka Ota (montaža video-prezentacije) i Grzegorz Ziolkowski (koncept i tekst).

**6 FEB
2009**

Tisch School of the Arts, New York University, New York, United States

Zvanično proglašenje Godine Grotovskog u Njujorku, u organizaciji Poljskog kulturnog centra u Njujorku i Odseka za studije performansa.

**13 FEB
2009**

Varšava

Izložba **Performer**

Otvaranje izložbe pripremio je Pozorišni institut „Zbigniew Raszewski“, u saradnji s Institutom Grotovski.

**20-21 FEB
2009**

Holstebro, Danska

Susret *The First Stone*Banket u čast Ježija Grotovskog koji organizuju glumci pozorišta *Odin* koji su saradivali sa njim: Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Ulrik Skeel, Torgeir Wethal.**16 MAR
2009**

Velika dvorana, Univerzitet Sapienca, Rim, Italija

Jerzy Grotowski, „Postojani princ“Univerzitet Sapienca i Poljski kulturni centar u Rimu organizuju filmsku projekciju DVD izdanja ovog performansa iz *Pozorišta-laboratorije*, preko projekta **„Postojani princ“ Ježija Grotovskog. Rekonstrukcija**; režija Ferruccio Marotti.

Pre projekcije biće prikazan intervju s Piterom Brukom o Ježiju Grotovskom, napravljen 15. januara 2009. u Vroclavu.

Posle projekcije govore: Ludwik Flaszen i Maja Komorowska. Moderator: Ferruccio Marotti.

**25-27 MAR
2009**

Krakov, Poljska

Konferencija **Grotowski: The Solitude of Theatre. Documents, Contexts, Interpretations**, koju organizuje Institut Grotovski i Državna umetnička škola „Ludwik Solski“ iz Krakova

27 MAR
2009

Krakov
Poruke Ludwika Flaszena za Svetski dan pozorišta

31 MAR
2009

Vroclav
Izložba **Dust. „Apocalypsis cum figuris“ na fotografijama Maurizija Buscarina**, u organizaciji Instituta Grotovski, u saradnji sa Centrom „Domek Romanski“, Vroclav.

31.3.-5.4.
2009

Vroclav
Premio Europa per il teatro
Dodela Evropske pozorišne nagrade Kristijanu Lupi i nagrada za Novu pozorišnu stvarnost – Guy Cassiers (Belgija), Pippo Delbono (Italija), Rodrigo García (Argentina/Španija), Árpád Schilling (Mađarska), François Tanguy i Théâtre du Radeau (Francuska)

- Prikazivanje predstava laureata
- Seminari posvećeni aktivnostima nagrađenih

19-26 APR
2009

Vroclav, Brzezinka
Seminar pod nazivom **Giving Voice**, Centar za istraživanje performansa iz Velsa, u saradnji s Institutom Grotovski.
Sastanak posvećen knjizi **To Be a Whole Man: Polish Authors on Grotowski**, koju je priredio Grzegorz Ziolkowski.

MAJ
2009

Serija susreta u poljskim kulturnim centrima širom Evrope (Berlin, Budimpešta. Diseldorf, Prag, Beč)
Promocija knjige Jane Pilatove **Grotowski's Nest**, na češkom jeziku, u saradnji s Institutom Grotovski.

JUN
2009

Vroclav
Izložba posvećena rediteljskim velikanima s početka 21.veka

9 JUN
2009

London
Prezentacija aktivnosti Instituta Grotovski

11-14 JUN
2009

Kanterberi
Prezentacija aktivnosti Instituta Grotovski na konferenciji **Grotowski: Theatre and Beyond**, koju organizuje Engleski projekat Grotovski

- **Susret s Ludwikom Flaszenom** posvećen njegovoj knjizi na engleskom **The Laboratory Theatre and After**
- Sastanak posvećen drugom izdanju **Poljske pozorišne perspektive (Polish Theatre Perspectives)**, priredili Paul Allain i Grzegorz Ziolkowski.

14-30 JUN
2009

Vroclav
Međunarodni pozorišni festival THE WORLD AS A PLACE OF TRUTH
Ovaj festival, s imenom koje su inspirisale reči Ježija Grotovskog, prilika je da se pogleda-

ju dela reditelja koji su promenili različite pozorišne delokruge tokom dvadesetog veka, često pomerajući granice umetnosti. Svaki od tih reditelja je stvorio specifičnu estetiku i formu pod snažnim uticajem metoda koje je stvorio Grotovski. Festival je posvećen pronalaženju odgovora na pitanja: „Šta je ono što je stalno u prolaznoj umetnosti pozorišta?“ i „Šta unosimo u novi pozorišni milenijum?“

Od 14. do 30. juna u Vroclavu će biti prikazane predstave koje su režirali:

- Roberto Bacci (www.pontederateatro.it)
- Eugenio Barba (www.odinteatret.dk)
- Pina Bausch (www.pina-bausch.de)
- Peter Brook (www.peterbrook.net i www.bouffesdunord.com)
- Alvis Hermanis www.jrt.lv
- Krystian Lupa (www.krystianlupa.com)
- Richard Schechner (www.drama.tisch.nyu.edu)
- Tadashi Suzuki
- Theodoros Terzopoulos
- Krzysztof Warlikowski (www.nowyteatr.org)

**27 JUN
2009**

Susret s bivšim saradnicima Ježija Grotovskog: ***For this Land is an Inn on Our Great Journey***

- Susret s Dariusom Kosinskim posvećen njegovoj knjizi ***Grotovski. A Guide.***
- Susret posvećen prvom izdanju časopisa na engleskom jeziku *Poljske pozorišne perspektive*, priredio Tadeusz Kornas, izdavač Institut Grotovski.

**07.07.-05.08.
2009**

Vroclav, Brzezinka

Radionica i seminar ***Meetings with Remarkable Women***, u okviru projekta Virdžinije Magnat (iz Kanade), organizovani u saradnji s Institutom Grotovski

- Radionicu vode Ang Gey Pin, Dora Arreola, Rena Mirecka, Iben Nagel Rasmussen i Katharina Seyferth

**19-20 OKT
2009**

Pariz

Konferencija ***Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski***, koju organizuje Institut Grotovski, u saradnji s *Théâtre des Bouffes du Nord*.

- Prikazivanje dokumentarnog filma o *Pozorištu-laboratoriji*
- Susret s Piterom Brukom posvećen njegovoj knjizi *With Grotowski. Theatre is Just a Form*
- Izložba posvećena *Pozorištu-laboratoriji*, koju priređuju Engleski projekat Grotovski, u saradnji s Institutom Grotovski, a koja će biti otvorena uz učešće Centra „Georges Pompidou“

**NOV
2009**

Rim, Italija

Susret na Univerzitetu *Sapienza*, u saradnji s Poljskim kulturnim centrom u Rimu.

10-16 NOV
2009

Havana, Kuba

Seminar o delu Ježija Grotovskog i *Pozorištu-laboratoriji*, u saradnji sa Centro Teórico-Cultural Criterios i Casa Editorial Tablas/Alarcos

18-25 NOV
2009

Klermont, Irvin, Los Anđeles

Realizacija programa ***The Grotowski Year in California***

- Sastanak posvećen publikacijama o poljskom pozorištu na engleskom jeziku
- Predavanja o delu Ježija Grotovskog
- Konferencija „**Performer**”: ***Twenty Years After***, koju organizuje Kalifornijski univerzitet, u saradnji s Institutom Grotovski.

10-11 DEC
2009

Vroclav

Konferencija ***Slowacki i Grotowski. „He Broke My Internal Bones...”***, koju zajednički organizuju Institut „Servantes” u Krakovu i Institut Grotovski.

14-15 JAN
2010

Varšava

Završna konferencija, na Institutu poljske kulture, koju organizuje univerzitet i Institut Grotovski.

Feliks Pašić

DR ERIH HECL, REDITELJ

Prilozi za biografiju

Renata Ulmanski je imala tek trinaest godina kad ga je upoznala, ali se živo seća njegovoga lika. Srednjeg rasta, temeljan, imao je visoko čelo, skoro do pola glave. Lice pravilno, malo popunjenije. A od visokog čela – kovrdžava kosa. Ređa, ali kovrdžava kosa. Uvek besprekorno odeven. Jedan negovan gospodin.

Svetolik Nikačević pamtio je da su mu okrugle, koštane naočari davale profesorski izgled. Dodaje još jedan utisak: uvek raspoložen, nikad na njemu ni najmanjeg traga zabrinutosti, osim poslovne.

O Erihu Heclu (Erich Hezel) škrte podatke daje Borivoje S. Stojković u *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba – drama i opera* (Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979). Navodi se da je rođen 1899. u Nemačkoj i da je u beogradskom Narodnom pozorištu od 1. februara 1934. angažovan kao reditelj Opere, a od 1935. i u Drami. U Beograd ga je doveo Ivan Brezovšek, dirigent, vršilac dužnosti direktora Opere, na preporuku čuvenog dirigenta Bruna Valtera. Stojković dodaje da se Hecl kao reditelj prethodno već istakao u Rimu, u Beču i u Kelnu, da je, osim darovitosti, obimne kulture i visoke inteligencije, imao i šire muzičko obrazovanje, što ga je najviše preporučivalo za inscenacije u Operi.

Naša istoriografija o pozorištu, pokazuje se još jednom, često nije pouzdana u podacima. Erih Hecl rođen je 1. februara 1901. godine u Lajpcigu. To se saznaje iz prijave Heclovog novog mesta stanovanja u Beogradu, u Andre Nikolića ulici broj 12. Fotokopiju tog dokumenta dobio sam ljubaznošću Istorijskog arhiva Beograda, u martu 2009. Dr Erih Hec(e)l, stoji u prijavi zavedenoj u Upravi grada Beograda 16. novembra 1935, ima dvojno prezime Hec(e)l – Hiršfeld, državljanstva je nemačkog, neoženjen je, vere je reformat.(orske), otac mu se zove Rikad (verovatno Rikard), a majka Franciska, prethodno je stanovao u hotelu »Srpski kralj«. Od 16. novembra 1935. do 16. novembra 1937. kao Heclovi stnodavci (na

istoj adresi, Kralja Milutina 50) navode se Ernest Ginić i Jakov Adanja.

Drugih biografskih podataka o Erihu Heclu nema. Nema ih ni Narodno pozorište. Nema ih ni u Jevrejskoj opštini u Beogradu. Ne zna se u kakvoj je porodici odrastao, gde je i koje škole završio, gde je doktorirao, šta je bila tema njegovog doktorata, koje je predstave režirao pre dolaska u Beograd. Pouzdano se sada zna jedino to da Erih Hecl svoju beogradsku karijeru počinje kao tridesettrogodišnjak.

„Dr Hecl, novi reditelj naše opere, preobrazio je *Vesele žene vindzorske*“, piše „Pozorište“ u broju 31/1934. Dr Miloje Milojević u „Politici“ ne šteti reči hvale za režiju opere Ota Nikolaja: „G. Hecel je reditelj koji do tančina poznaje delo koje režira, i muzikalno, i po tekstu, i scenski. On ima predstavu dela i kada ga je, radi ostvarenja, sugerirao izvođačima, video je uvek sve, znao je uvek sve i uvek je isto zahtevao; zahtevao je ono što je svojom intuicijom reditelja saznao, doživio. Zato ova kreacija *Veselih žena vindzorskih* vidno odskakače od svega što je u poslednje vreme izvođeno na našoj operskoj sceni.“

Povodom Pučinijevog *Đanija Skikija*, koji je premijerno izveden takođe 1934, dr Milojević ukazuje posebno na jednu stranu Heclovog rediteljskog postupka: „Vrlina režije g. dr Hecela baš i leži u tome što je on uspeo da dočara utisak jedne neusiljene improvizacije na sceni; a u stvari je dobro promislio o svakom detalju i sa puno studija je povezo detalje u jednu celinu, ustalasanu u pokretu, nervoznu, grotesknu ali i fino komičnu, duhovitu u izrazu, i živopisnu u stilu i gestu.“

Dr Erih Hecl ide iz režije u režiju. Posle *Đanija Skikija* postavlja na scenu Vagnerovog *Tanhøjzera* (1934), zatim Masneovog *Don Kihota* (1935). Dejan Miladinović, koji podrobno analizira Heclove operne režije („Sic itum ad astra“, „Teatron“, 12/1978), ne propušta da, ovim poslednjim povodom, istakne sledeće: „Premijerno izvođenje Masneove opere, iako je doživelo potpun uspeh i kod kritike i kod publike, pada u ono vreme kada je uprava beogradske Opere, iz nekakvih čudnih, neobjašnjivih i privatnih razloga, tražila načina da se oslobodi rediteljskog prisustva dr Hecla. Taj raspon od dve godine (1935–1937), praćen nepoverenjem i pritajenim otporima, ipak nije pokolebao njegov stvaralački elan, niti se to u bilo kom smislu odrazilo na kvalitet predstava koje je postavljao. Već pri samoj pojavi tih negativnih

stavova doživio je dr Hecl na premijeri *Don Kihota* ovacije kakve se ne pamte, ovacije koje su značile potvrdu rediteljskog talenta i veliku podršku umetniku da istraje i uspešno prebrodi sve neprilike.“ Dr Miloje Milojević smatra da kritičkom osvrtu na *Don Kihota* treba dodati i ovo zapažanje: „Posle četvrtog čina g. dr Hecel je morao sedam puta da iziđe pred publiku i da zahvali, za spontane manifestacije, oduševljenih gledalaca. I na kraju je nekoliko puta morao da se pojavi pred spuštenom zavesom. To je veliki uspeh za g. Hecela. To je i glas publike od koje jedino pozorište živi i na koju nijedan pametan direktor ne sme da zaboravi.“

Pred premijeru Ofenbahovih *Hofmanovih priča* (1935) dr Erih Hecl u „Sceni“, 2/1935. daje neku vrstu uputstva za gledanje predstave: „Nepoštedni način društvene satire, čepkanje i pronalaženje neobičnog u običnom, malograđanskom, i utiranje granica između realnog i irealnog, dakle romantičan pogled bačen na ono što je bizarno u svakidašnjici – sve to spaja genijalnog pesnika E. T. A. Hofmana sa kongenijalnim francuskim karikaturistom Domijeom. Tako mi je, uz svestrano i tačno proučavanje Hofmanovih spisa, Domije dao presudni podsticaj za moju inscenaciju.“ Još jednom dr Miloje Milojević, koji među operskim kritičarima najpažljivije prati Heclov rad: „G. Hecel je pravilno shvatio da su Ofenbahove *Hofmanove priče* pre svega i iznad svega pozorište, jedna vizija, šarolika, koja mami i opsenjuje publiku i u odgovarajućem stilu je to delo i preneo našoj publici, režijski sasvim neobično obrađeno.“ A dr Vojislav Vučković piše u „Pravdi“: „Akcentirajući groteskno u muzici grotesknim u mimici, pokretu i gestu, naglašavajući i stvarajući groteskne situacije, insistirajući na stiliziranoj glumi kako solista tako i mase, g. dr Hecel se veoma spretno približio pravom 'Bufo'-karakteru Ofenbahove muzike.“

Do 1941. dr Erih Hecl režira u Narodnom pozorištu još desetak opera: *Kavaljera s ružom* Riharda Štrausa (1937), *Katarinu Izmajlovu* Dmitrija Šostakoviča (1937), *Holandjanina lutalicu* Riharda Vagnera (1938), Verdijeve *Moć sudbine* (1938) i *Falstafa* (1940), *Četiri grubijana* Ermana Volf-Ferarija (1938), *Mrtve oči* Ežena d'Albera (1939), *Nikolu Šubića Zrinskog* Ivana Zajca (1939), *Đurađa Brankovića* Svetomira Nastasijevića (1940), *Orfeja i Euridiku* Kristofa Vilibalda Gluka (1940), *Pikovu damu* Čajkovskog (1940) i *Ženidbu Miloševu* Petra Konjovića (1941).

Sud o operskim režijama dr Eriha Hecla Dejan Miladi-

nović sažima u tri rečenice: „Elementarna razlika između dr Hecla, sa jedne, (Jurija) Rakitina, dr (Branka) Gavele i (Josipa) Kulundžića, sa druge strane, nalazi se u savremenosti Heclovog rediteljskog pristupa operskom delu, oslobođenog svih predrasuda u pogledu muzičke, odnosno muzičko-scenske forme, stila i žanra izvesne opere. Omiljeni način njegovog scenskog izražavanja bio je kombinacija stilova i žanrova u okviru 'jedne' predstave, putem čega je, u idejnom teatarskom jedinstvu koje pravda pomenuto kombinovanje, postizao veoma istaknutu ideju predstave 'različitu' od ideje dela (*Tanhojzer*, *Holandanin lualica*, *Mrtve oči*, *Hofmanove priče*). Izvanredan poznavalac scene i svih njenih izražajnih mogućnosti, dr Hecl je u ostalim svojim režijama (*Don Kihot*, *Đurađ Branković*) začeo stil koji će se posle Drugog svetskog rata razviti i obojiti mnoge uspele scenske kreacije beogradske Opere, stil koji, zapravo, u kompletnoj stilizaciji traži rešenje scenskog problema u operi.“ („Razvoj operske režije u Srbiji“, „Teatron“, 8–9/1977)

U *Istoriji srpskog pozorišta* Borivoje S. Stojković navodi da je Erih Hecl u „Rodinom pozorištu“ režirao operu za decu – *Mi gradimo grad* Paula Hindemita (uz *Dečju sobu* Milenka Živkovića, jednu od dve operske predstave u ovom teatru). Tog podatka nema u knjizi *Rodino pozorište* Zore Vukadinović (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1996).

Posle premijere *Hofmanovih priča* „Politika“ obaveštava: „Dr Hecel, koji je zavoleo Beograd, naučio je potpuno naš jezik, tako da ga govori s potpunom lakoćom, sada će posle *Hofmanovih priča* preći na dramu. Od drama dr Hecel će režirati Šekspirovog *Koriolona* i Šilerovog *Don Karlosa*. *Don Karlosa* će dr Hecel režirati, kako saznajemo, u rajnhartovskoj tradiciji.“

„Scena“ u svom 16. broju, u februaru 1936, najavljuje prvu dramsku režiju dr Eriha Hecla: „Njegovi veliki uspesi u operskim režijama i dosadnji rad na opremi *Koriolana* daju dovoljno nade da će premijera biti čast i za Narodno pozorište u Beogradu i za reditelja dr Hecla.“ „Slobodna reč“, pod naslovom „Koriolan, neprijatelj naroda“, piše u opširnoj najavi: „G. dr Hecl, reditelj beogradske Opere, nije mogao da nađe zgodniju stvar za svoj dramski debi na našoj sceni od dinamično žive Šekspirove tragedije *Koriolan*. G. Hecl voli rad s masama, i ume da ga realizuje, a u *Koriolanu* za to ima mnogo prilika. Pedantan, strpljiv, radni, g. dr Hecl, operski reditelj, malo je imao prilike da dođe u kontakt sa članovima



Erih Hecl („Politika“, 15. februar 1936)

drame. Mada se, naročito pred podelu uloga za *Koriolana*, stalno viđao na dramskim predstavama, gde merka, traži pogodne ličnosti za glavne uloge za svoj dramski debi. Njegov dosadašnji uspeh u operi nije smeo da bude zbrisan jednim nesretnim pokušajem u dramu, a g. dr Hecl je o svemu dobro promozgao, dok se nije odlučio prvo za *Koriolana*, zatim za muzičku pratnju g. Stojanovića, dekor g. Beložanskog, i glumačkog ansambla, na čije je čelo stavio najmlađeg istaknutog člana drame g. Svetolika Nikolića (Nikačevića – prim. F. P.), okruživši ga najtalentovanijim glumcima gg. Zlatkovićem, Miloševićem, Živanovićem, N. Popovićem, Radenkovićem, M. Marinkovićem, g-đama Zlatom Markovac, M. Popović, Pregarc itd. I nije se prevario u računu. Umetnička elita našeg teatra, zaneta rediteljevim oduševljenjem i majstorlukom, stvorila je veoma dobru predstavu koja bi se u filmskom svetu nazvala grandioznom.“

Na dan premijere, 15. februara 1936, „Politika“ na gotovo celoj strani objavljuje reportažu s poslednje probe koja je, kako se navodi, završena u jedan sat posle ponoći. Reporter prenosi i ovu sliku:

„Koriolanova majka, gđa Markovac, prestaje da igra. Iza kulisa čuje se nekakva larva. Studenti, koji su sad prvi put na pozornici, ne mogu da se snađu u mraku. Sudaraju se i boje se da ne odu pod pozornicu.

– Dajte ona dva naša žandarma, ljuti se gđa Markovac. Tako će valjda biti reda.“

O *Koriolanu* je zanimljivo i dragoceno svedočanstvo ostavio Svetolik Nikačević, koji u Beogradu dobija prvi put veliku ulogu posle dolaska iz Skoplja. Nikačević piše u *Srećnim danima* (Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1989):

„Jednom ne svane dok drugom ne smrkne. Meni je svanulo kada je Raša Plaović, iznenada, morao da ode na operaciju čira na stomaku. Toga dana davao se u tri časa popodne *Maksim Crnojević* u kome je on igrao glavnu ulogu. Doneli su mi ulogu u osam časova ujutro, u tri sam igrao. Malo sam se namučio i, kao nagradu, dobio sam Koriolana!

Uvek tako biva. Samo slučajnost izbaci nekoga na površinu. Ta slučajnost je bio dr Hecl. Svratio je u gledalište i video me. Tada je odlučio, kako mi je docnije rekao, da ja igram Koriolana. Ali, avaj! Pozorište ne bi bilo pozorište kada se, tu i tamo, ne bi podmetali klipovi. Neki glumci su hteli tu rolu, kao što su neki reditelji hteli da ospore tu režiju dr Heclu. Morao je da brani svoje pozicije. Najzad je našao spasonosno rešenje. Da bi se oslobodio raznih pritisaka, podelio je Koriolana Dobrici Milutinoviću i Svetoliku Nikačeviću. Na Dobricu nisu smeli da nasrnu.“

Nikačević pretpostavlja da je dr Hecl adaptirao komad najverovatnije prema tekstu koji je igran u Rajnhartovom atru. Seća se dobro kako su Dobrica i on s otkucanim ulogama krenuli na prvu čitaću probu. „Hajde da vidimo šta hoće od nas ovaj Švaba“, rekao je Dobrica. Kada su posle probe silazili niz stepenice, Dobrica mu je ugurao svoju ulogu u ruke: „Evo ti, ja nemam nameru niti želju da ovo igram! Nemoj se čuditi, zar misliš da ja ne vidim šta s tobom rade?“ Za ceo život Nikačević je zapamtio taj kolegijalni gest. „Već smo bili na ulici, a ja još nisam mogao da se povratim od iznenađenja. 'Ne znam kako da vam zahvalim.' – 'Kojesta! Ti meni činiš uslugu.' Potapšavši me po ramenu, dodade: 'Sad idi i uči. I neka ti je sa srećom!' Odmerenim korcima uputio se u 'Pozorišnu kafanu', kod Miladina, dok se njegova čuvena pelerina lepršala za njim.“

Sledi Nikačevićev opis rada sa dr Heclom:

„Da bi tekst bio razumljiviji, ja sam svoju ulogu prepisao

na čisto, što je naišlo na Heclovo odobravanje: 'Prepisivanje uloge je pola naučenog.' U početku puštao me je samo da čitam. Zadržavali smo se na analizi teksta, na Koriolanu kao tipu, karakteru, političaru i vojniku. Raspravljali smo i o vremenu u kome se radnja odigrava. Sve je to bilo potrebno da bi se tip što bolje osvetlio i ja postupno s njim identifikovao. (...) Postepeno smo ga uobličavali i, kada smo bili sigurni da smo, donekle, uhvatili smer, počeli smo sa skupnim probama. Postupajući ovako, dr Hecl je hteo da postigne dvostruki cilj: da ne maltretira celokupni ansambl zbog mene, a i da izbije, bilo kome, mogućnost prigovora. Ali, nismo prestajali ni sa posebnim probama. Kad god je to bilo moguće, sastajali smo se popodne, od četiri do šest, i radili. Ja bih pokušavao s interpretacijom, a on bi, da bi mi bila jasnija intonacija, izgovarao tekst na nemačkom. Pokušavao sam da ga oponašam, ali to nije bilo to. Muzika nemačkog govora i našeg se nikako nisu slagale i, mada sam ja uspevao da tonski postignem to što je od mene tražio, na srpskom nije zvučalo nimalo realno. Onda smo počeli da tražimo sredinu i verovatno smo je i pronašli, jer su se rezultati pokazali na zajedničkim probama.

Da bih se osetio u svom elementu, potpomogao je mnogo izvanredno dobro rešen dekor Staše Beložanskog. Bio je postavljen, na kružnoj pozornici, po slikama, i sve scene, od prve do poslednje, razvijale su se bez zastoja. Nijedna predstava Narodnog pozorišta, pa čak ni operaska, nije u tome do tada dostigla *Kariolana* u kojem je nastupilo više od stotinu osoba. Bila je potrebna velika veština rediteljska da rukuje tom silnom masom ljudi. Sve je funkcionisalo kao sat. Hecl je uspeo.“

Probe su trajale skoro dva meseca. To se u Narodnom pozorištu ne pamti: da se jedan komad tako dugo priprema. Nikačević u sećanjima izlaže i neke svoje glumačke muke u odnosu na reditelja: „Ja sam iz dana u dan sticao sve veću sigurnost u sebe i svaka reč i svaki gest su mi bili tačno određeni. Nisam voleo tu matematičku tačnost, ličilo mi je to pomalo na savršenu i preciznu akrobatsku tačku u kojoj nijedan korak ne sme da ide u falš. Ali, to je rediteljska želja koja se, međutim, nikada do kraja ne ostvari. Glumca povuku njegov temperamenat, žar igre. (...) A Hecl mi je rekao, dva dana pre premijere: 'Sad zaboravite sve što sam vas do sada učio. Ne mislite više ne ulogu. Ona je vaša. Ali, mislite o nečem drugom – o tekstu. Kad idete ulicom, ili u

kući, izgovarajte ceo tekst stisnutim vilicama, ne otvarajući usta. Videćete, kada ih budete otvorili normalno i normalno govorili, kako će reči zazvoniti! Imao je pravo. Taj nauk nisam nikad zaboravio.“

Kritičari su na *Koriolana*, beleži Nikačević, „pucali na razne načine“. K.(onstantin) Anastasijević u „Vremenu“ postavlja pitanje upravi: „Zašto je upravo iznošen *Koriolan* na našu pozornicu?“ Šekspirova tragedija, prema mišljenju Anastasijevićevom, „spada u red najreakcionarnijih njegovih dela, kroz koje se duhovno afirmirao, preko umetničke (!), kao 'gadljivi aristokrata na uličnu rulju i buntovne gladne pse“. U *Koriolanu* je pisac „sa puno ljubavi za svoga junaka obeležavao 'pozitivnosti tiranske vladavine i veličao njenu nužnost prema odvratnom narodu, čiji demokratizam znači ne opadanje uticaja patricije u upravljanju države, već po buržoaskoj doktrini i slom državne celine“. U oceni rediteljskog učinka recenzent „Vremena“ ne ostavlja mesta za pozitivni utisak: „G. dr Hecl, kao dramaturg i reditelj, pod uticajem samoga dela, pri dramaturškoj oceni i režijskom postavljanju podlegao je potpuno markantnoj glorifikaciji rata. Dodajući sve moderne tehničke mogućnosti pozornice, on je u *Koriolanu* psihološki istakao isuviše Rim, 'večni imperijalistički Rim', tendenciju veličanja rata. (...) Sama predstava, međutim, izvedena sa fanfonadom, sa trudom da bude bleštava, blagodareći glumcima mogla je značiti 'dobar spektakl'“ Dušan Krunic u „Pravdi“ nalazi da „komad nije bio zapaljen iznutra“ i da je g. Hecl, „dao jednog Šekspira bez poezije“.

U polemiku o opravdanosti stavljanja na repertoar *Koriolana* upliće se, u „Javnosti“, Niko Bartulović: „*Koriolan*, kao i ostale Šekspirove drame, treba da se daju svuda i u svako vreme, jer je najjače u njima baš to što je izvanvremensko i opšteljudsko.“ U osvrtu na predstavu Velibor Gligorić, u „Politici“, između ostalog, piše: „Po prvoj slici, prikazu bune plebsa, izgledalo je da će gosp. Hecl od *Koriolana* režijski stvoriti izvanredno majstorsko delo. Ta slika mase u metežu imala je veoma jaku i efektanu dinamiku, veoma živ, snažan i ubedljiv scenski izraz. Takvu sliku raspaljene mase, takav dramski nalet i polet mi još nismo imali na beogradskoj pozornici. U drugim slikama već tu snažnu dramsku izrazitost u prikazu masa režija gosp. Hecla nije dostizala. U daljem radu gosp. Hecl je ispoljavao više svoje kvalitete operskog nego dramskog reditelja. Više se u njegovom radu isticala dekorativnost, vizuelni i muzički efekti nego dramski akcenat. (...) Videlo

se da su gosp. Heclu kao operskom reditelju neophodno potrebni vizuelni i muzički efekti radi postignuća dramskog izraza.“ „Beogradske novine“ pak izriču drugačiji sud: „Šekspira već od dužeg vremena nismo imali prilike da vidimo na našoj pozornici – i stoga je ova njegova veličanstvena rimska tragedija, koja svojim večitim problemom tako čudno duboko i uzbudljivo zaseca još i u našu aktuelnost, dočekana sa udvostručenim interesovanjem. Predstava *Koriolana* odgovorila je u punoj meri tom očekivanju, pruživši jednu realizaciju dela, u kojoj je ovo – kao i uopšte dug najvišeg pesnika – došlo do izvanredno snažnog izraza. Kobna, samrtna borba između herojskog, nadčovečnog, ali oholog patricija i ogorčenog, revolucionarnog plebejstva data je sa silovitim dramskim zamahom i neodoljivom ubedljivošću.“ U „Pravdi“ se, dan posle Dušana Krunića, osporavajući Krunićeve primedbe, oglašava Todor Manojlović. Manojlović ukazuje na to da navodna problematičnost *Koriolana* „nije sadržana u samom delu, već potiče iz kritičkog, polemičkog razmatranja ovoga iz perspektive jednog drugog životnog osećanja i interesa“. Što se predstave tiče, ona je „bila na visini svoga zadatka“. „Beogradske novine“ pišu o „gromkim i neokončanim aplauzima“, a Manojlović ovako završava svoj opsežni tekst: „Publika – gledalište je bilo krcato puno – primila je *Koriolana* sa burnim oduševljenjem, i po završetku predstave glumci i reditelj morali su još do deset i više puta da izlaze na rampu da bi zahvaljivali na neokončanim aplauzima i ovacijama.“ Oglašava se i Mir-Jam u „Nedeljnim ilustracijama“. Upućuje pohvale reditelju za to kako „rukuje“ masama, ali glavni deo osvrta posvećuje tumaču naslovnog lika, Svetoliku Nikačeviću, koji je „podsećao na grčku i rimsku skulpturu, na junake iz *Kvo vadis* u koje bi se zaljubile male Eunike, a te večeri sve žene u sali bile su kao Eunike“.

Borivoje S. Stojković u belešci o Erihu Heclu, u *Istoriji srpskog pozorišta*, naglašava da je ovaj reditelj, kao Mihailo Isajlović i Branko Gavela, „dobro postavljao velike mase na sceni, čineći njihove radnje logičnim, vrlo dinamičnim, smišljeno organizovanim i scenski izvanredno efektivnim“. Stojković smatra pogrešnim ocenu Dušana Krunića da Hecl nije dovoljno radio s glumcima, pošto se suviše posvetio tehničkom aranžiranju scene: „Dobra strana dr Hecla je upravo u tome što se u podjednako meri posvećivao i drugde dekorativno-tehničkoj opremi i svestranoj obradi teksta i elemenata igre. On je naročito uvek isticao dinamični smi-

sao radnje i igre, što je njegove inscenacije činilo posebno živahnim i zanimljivim.“ Grgur Berić piše, u tom smislu: „Baš u inscenaciji *Koriolana* dr Hecl je bio smeo u zamahu i osnovnoj zamisli: da oživi pred nama hidru narodne mase i izvede dinamiku njenih strasti i pokreta. U tome je on dobro razumeo i dobro shvatio dublji smisao komada.“ Protivrečnim ocenama profesor Vladeta Popović, šekspirolog, prilaže u „Srpskom književnom glasniku“ svoj sažeti utisak: „Predstava je oduševljeno primljena od najvećeg broja gledalaca, među kojima se nesumnjivo nalaze i ljudi od ukusa.“ Komentar Svetolika Nikačevića: „Heclu su zamerali, po kuloarima, da tretira Šekspira i klasiku uopšte na sebi svojstven način (nikada nisu rekli kojil!) i da u nekim scenama dopušta patetiku. Ali, nije li sav *Koriolan* u patetici? Dr Hecl je, naprotiv, patetiku sveo na najmanju meru.“

U *Don Karlosu* Svetolik Nikačević tumači ulogu Markiza Poze. Don Karlosa igra Mata Milošević koji je u *Koriolanu* bio Kominije. U knjizi *Moja gluma* (Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1977) Milošević beleži ovu zanimljivu epizodu:

„Don Karlos je prošao onako kako sam očekivao: ni bolje ni gore nego mnogi drugi mladići njegove vrste. A bilo je tu ipak i jedno zadovoljstvo: stihovi. A onda, kao obično, glumac se vremenom zaljubi, bar donekle, skoro u svaku ulogu koju igra. Bilo bi zlo da nije tako. Međutim, o Don Karlosu govorim zbog nečeg drugog. Na jednoj probi, za vreme pauze, reditelj Erih Hecl pričao mi je kako je Don Karlosa igrao neki nemački glumac, naročito kako je njegov poslednji veliki monolog nad mrtvim Markizom Pozom ostavljao izvanredno jak emotivni utisak. Odjednom sam osetio kao da se nešto srušilo u meni. Bio je to snažan psihički šok koji mora da se za trenutak odrazio u mojim očima ili na licu, jer me je Hecl zapitao šta mi je. Naravno, smesta sam se pribrao. Čudno, bio sam već petnaest godina glumac, imao sam dosta iskustva i dobro poznao sebe i svoje glumačke mogućnosti, i ne znam zašto, baš u tom trenutku, osetio sam i emotivno krah nekadašnjih, već prevaziđenih nada: nisam i nikada neću biti veliki glumac: uvek ću ostati drugi.“

U osvrtu na *Don Karlosa* (1937), kojemu prethode Heclove režije Balzakovog *Gopseka* (1936) i *Patriote* Alfreda Nojmana (1937), Miloš Savković primećuje da je Hecl komad postavio „u teškom i glomaznom stilu scenske retorike po klasičnom modelu“. „S druge strane gledano, mora mu se priznati velika brižljivost. Ali taj stil stare tragedije, u kome

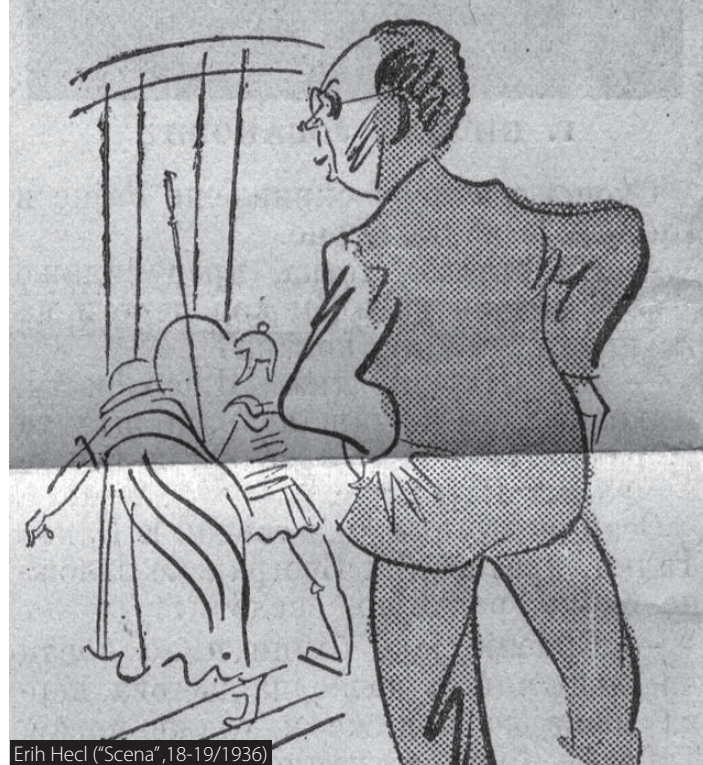
ima više arhitekture nego pozorišta, sledio je još više Šilero-vu dramu, u kojoj inače ima više vatre reči nego vatre aktivnog sukoba. Od g. Hecela se, s obzirom na njegovo ovakvo poštovanje tradicionalnog stila, ne bi ni moglo tražiti da režijom modernizuje Šilera: da ga dà u stilu, koji bi pokazao tragiku romantičarske utopije i da nam tako interpretira ideje romantizma našim savremenim istinama. Svaka smelost, koja bi transformisala i tekst i onu liniju drame koja je bacala u zanos generacije od pre sto godina, značila bi za g. Hecela rušenje jedne osveštane tradicije.“ Dušan Krunic je kratak i odsečan: „Jedno uverenje postalo je za mene definitivno: g. Hecl nije dramski reditelj.“

Borivoje S. Stojković podseća da je dr Erih Hecl, kao i Bojan Stupica, bio naklonjen spektakularnim arhitektonskim rešenjima scenskog prostora, ali odbacuje Savkovićeve zamerke povodom *Don Karlosa*: „Baš u ovoj inscenaciji dr Hecl je pokazao lepu umetničku meru: on je u inače dosta bučnom i deklamatorsko-patetičnom tekstu drame našao dosta mirne arhitektonske scenske oblike, a sve je delovalo, i dekoracije i glumci lepo kostimirani, vrlo ukusno, zanimljivo i naročito impozantno.“ Stojković odbacuje kao nepravilnu Savkovićevu primedbu da Hecl voli šablone u igri i da je „od dobrih glumaca pravio češće voštane lutke sa veštačkim glasovima“. Kako je, pita Stojković, moguće nametnuti takav način igre i govora glumcima koji su snažno izražene umetničke individualnosti? (U predstavama koje režira dr Hecl igraju, između ostalih, Fran Novaković, Aleksandar Zlatković, Dragoljub Gošić, Ida Pregarc, Marica Popović, Aca Cvetković, Viktor Starčić, Blaženka Katalinić, Nevenka Urbanova, Zlata Markovac, Božidar Drnić, Anka Vrbanić, Raša Plaović, Boža Nikolić, Mara Taborska, Vladeta Dragutinović, osim već pomenutih Milivoja Živanovića, Svetolika Nikačevića i Mate Miloševića.)

Pošto je konstatovao da je „pacifistički duh Čapekove *Bele bolesti* porastao i postao izvanredno životan dejstvom krupnih događaja koji su se odigrali u vreme prikazivanja njegove premijere na beogradskoj pozornici“, Velibor Gligorić u osvrtu na predstavu (1938) odmah primećuje: „Publika je impresionirano i saosećajno pozdravila iskrenost, čovečnu plemenitost pacifističke reči i stav u ovoj drami. Osetilo se da su u drami, mada u alegoričnom i simboličnom stilu ekspresionizma i duhovitosti koja ne ulazi dublje u suštinu društvenih problema, označeni i optuženi krivci

ubistvenih ratova.“ Ocena rediteljskog rada u saglasju je s visokom ocenom dela: „Zasluga režije gosp. Hecla je što je slikovito osvetlio ideje pisca, vrlo reljefno prikazao onaj režim divlje megalomanske i stupidno militarističke sile koja u ratu traži trijumf nacionalne snage i veličine. Linija na kojoj je gosp. Hecl gradio prikaz realistički je stroga, s merom, i ozbiljna.“ Miloš Savković je uzdržaniji: „Režija g. Hecela je uspela u kontrastima bede i sjaja, maske na površini i truljenja pod njom. Vrlo dobro su podvučeni dramski sukobi i satirične figure, mada se moglo i više plastike naći, naročito za satirične poteze. Uspete su scene mehanizovanih ljudi. U celini, nismo dosta davno imali tako dobru predstavu u pogledu režije, razume se u njenoj tipskoj formi.“ Sledi, kao i obično kod ovog kritičara, jedno „ali“: „Ali, kad je reditelj već hteo da izvede i govorne horove, onda ih je prvo trebalo i bolje uvežbati (jer to nije diletantski đачki hor, već pozorišni, profesionalni), drugo, trebalo je naći ironičnu notu u tim horovima, koji se zanose, i koji su mogli biti kao navijene mašine (gramofoni) sa diktovanom dramatičnošću. Najzad: Čapekova drama je pružala toliko materijala za jednu režiju horske scene da je upravo šteta što reditelj nije dao takvu režiju.“ Nepotpisani recenzent povodom *Bele bolesti* iznosi u „Nedeljnim ilustracijama“ zanimljivo zapažanje: „G. Hecl filmski režira. On deli komad u slike i sve su scene kraće. To stvara različite promene i živost, ali često puta prekoračuje zadovoljstvo publici, kojoj se učini da bi još nešto trebalo da dođe. Slike daju razne atmosfere i, kad su u kontinuitetu, deluju dublje kao celina sa svojom raznovrsnosti. Jedino prva slika malo je udaljena iz te celine.“

U godini 1939. dr Erih Hecl režira dve operse i jednu dramsku predstavu: Goldonijevog *Slugu dvaju gospodara*. Zabeleženo je da je premijeri, koja je održana 25. marta, na dan dvogodišnjice potpisivanja italijansko-jugoslovenskog pakta, prisustvovao ceo politički vrh zemlje. Ž. V. u „Politici“ prenosi prve utiske: „G. Hecel, koji voli slikovitost, koji ume da pravi spektakl svakako bolje od svih beogradskih reditelja, poslužio se mnogim spoljnim sredstvima komedije del arte da zašareni i uskovitla scenu. Zajedno s pozorišnim slikarom g. Žedrinskim, čiji je bio lepo rešeni dekor, i gđom Milicom Babić, koja je s maštom i ukusom dala kostime, reditelj je preplavljao scenu čas arlekinima, koji otvaraju i zatvaraju zavesu, dovlače i odvlače paravane, zatvaraju prozore ili na motkama donose oblake, munje, sunce i mesec;



Erih Hecl ("Scena", 18-19/1936)

on je glumce gocijevski stilizovao u pokretu i načinu izražavanja (i onda kad se ne obraćaju publici); on je, kao što rekossmo, davao s mnogo kulturno-istorijskog znanja mletačko pozorište osamnaestog veka, ali ne neko putujuće, siroto i iskrpljeno, nego blistavo i bogato. Svoje želje on je umeo i da ostvaruje, te mu se duguje zahvalnost za jednu uspele predstavu ove vrste.“

Za postavku *Bure* (1940) nema Miloš Savković ni reči razumevanja. Prikaz predstave zapravo je jedno prošireno pitanje upravi Narodnog pozorišta: zašto je na repertoar stavilo ovaj Šekspirov komad kada se „njegova estetika (estetika Narodnog pozorišta – prim. F. P.) poklapa sa arhaičnim koncepcijama“? Savković, između ostalog, piše: „Šekspir je bio mnogo bolji poznavalac svoje publike nego naše pozorište danas. Svoju *Buru* on danas ne bi postavio ovako kako je ona izgledala u našem pozorištu. Naše pozorište nije vodilo računa o tome gde se danas nalazi muzičko, poetsko i umetničko obrazovanje publike dvadesetog veka – ono od čega i zavisi postavljanje *Bure* – a naročito gde se nalazi kvalitet spektakla kao kompozicije iz muzike, poezije, plastične ritmike i kombinovanih svetlosnih efekata i kolorisanja pomoću njih.“ Sasvim je suprotan sud Dušana Krunića koji drži da je dr Hecl, sa Vladimirom Žedrinskim znatno uprostiti

Časovi glume u Strahinjca Bana ulici završavaju se u maju 1943. Svojoj učenici Renati Ulmanskoj učitelj dr Erih Hecl ispisuje, na nemačkom, posvetu na knjizi o Elonori Duze: „Mojoj dragoj i darovitoj Renati jedan veliki primer i ozbiljna opomena“.

Seća se da ju je dr Hecl nekoliko puta vodio na Terazije, u jedan stan u kome je s grupom glumaca spremao *Noru*. To je zgrada u kojoj je posle oslobođenja bilo Ministarstvo prosvete.

S *Norom* počinje nova epizoda priče o dr Erihu Heclu. Svedoči Rade Marković:

„Bio sam član Akademskog pozorišta. To pozorište je za nepunu godinu, 1941, dalo šest premijera. Gostovali smo i u Kruševcu, igrali smo Piževce *Srećne dane*. Izgleda da je to gostovanje prelomilo stvar. Tek u Kruševcu shvatili smo šta se u Srbiji stvarno dešava. Javilo se osećanje da nije u redu igrati dok se rat opet razbuktava. I mi smo se povukli. Tada se u mom životu pojavio Pera Radovanović, izuzetan mladi Beograđanin, imućan, iz buržujke porodice. Intenzivno se bavio sportom, igrao je beka u 'Jugoslaviji', ali je bio veliki ljubitelj pozorišta. Visok, plav, lep, duševan, sjajan tip. Najlepša osobina mu je bila ta što je umeo da se oduševljava. Mislim da sam najviše zahvaljujući njemu izdržao sve te grozne probe, sve te sumnje i dileme mladog čoveka koji počinje da se bavi pozorištem. Pera je bio naš patron, ali i reditelj, iako bez pozorišnog obrazovanja. U velikoj meri se oslanjao na našu čednu invenciju, naše amaterske impulse. Taj Pera Radovanović dolazi na sjajnu ideju da uzme jezgro naše trupe i da angažuje dr Eriha Hecla, reditelja koji se kao Jevrejkin krije od Nemaca i ilegalno živi u garsonjeri svoje prijateljice, balerine Smilje Torbice.“

Erih Hecl pristaje da radi s grupom mladih glumaca. Okupljaju se, sredinom 1942, u jednom praznom, prostranom stanu na Terazijama 12, na trećem spratu, sto pedeset kvadrata, s ogromnim holom koji odmah pretvaraju u pozornicu. Čiji je stan, ko ga je i kako pronašao, Rade Marković ne zna: „Niko nas nije pitao, niti smo mi ikada pitali. Doneli smo neke grejalice, pa smo se prikopčavali. Struju, naravno, nismo plaćali.“ U svakom slučaju, tu su ostali dve godine. U terazijskom stanu su provodili dane. „Čitavo prepodne smo slušali Hecla. Razgovaralo se o svemu – o pozorištu, umetnosti, kulturi. On nam je nadahnuto tumačio istoriju umetnosti, pozorišta, muzike, literature, opisivao gradove,

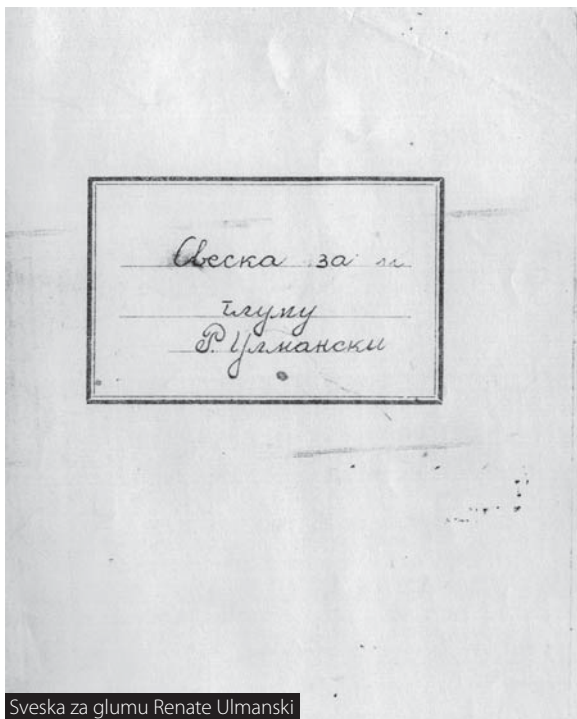
govorio o najvećim spomenicima kulture u svetu. Učio nas je svemu što život umetnika čini uzvišenim i srećnim. Širo nam je vidike. Upijali smo njegove reči kao sunder. Tako smo prošli dvogodišnji 'univerzitet', opijeni novim vidicima.“

Posle nekog vremena dr Hecl je svojim učenicima podelio tekst Ibzenove *Nore*. Rade Marković je bio Helmer, Olivera Marković je igrala Noru, Bata Paskaljević Krogstada, Aljoša Tatić Doktora Ranka. Probali su u poslepodnevnim satima. Rade Marković: „Ideja je bila da predstavu izvedemo kada dođe oslobođenje i da budemo jezgro novog teatra različitog od okupacijskog Narodnog pozorišta koje je na neki način bilo sumorno, s jeftinim komadima i seoskim idiličnim repertoarom. Na našu sreću, Hecl je bio pravi reditelj za nas, ujedno i pedagog. Umeo je ne samo da tumači komad i postavlja scene nego i da nas pokrene, da izvlači iz nas ono što mi sami svojom inicijativom možda ne bismo uradili. Umeo je glumce da otvori, zanese. Kako su probe odmicala, on je sve više bogatio scenski vid predstave. Koliko mogu danas da sagledam, ta *Nora* bi bila nešto veoma solidno. Zahvaljujući Heclu, počeli smo da otkrivamo mogućnosti, dubinu, složenost i lepotu posla kome ćemo se posvetiti.“ Olivera Marković: „Heclova koncepcija uloge i predstave bila je, čini mi se, nepogrešiva, i dan-danas prihvatljiva i moderna.“

U knjizi *Male tajne* („Clio“, Beograd 2008), hronici koja se oslanja na stvarne događaje i ličnosti, ali zbivanja slobodno prekraja, a ličnosti „menja“ ili izmišlja, Goran Marković posebno poglavlje posvećuje dr Erihu Heclu i opisu njegovog rada s mladim glumcima koji u stanu na Terazijama pripremaju Ibzenovu *Noru*. Opis je očigledno zasnovan na sećanjima Radeta Markovića, pa se može pretpostaviti da se i u rečenicama koje Goran Marković stavlja u usta dr Heclu sadrži nešto od suštine rediteljevih eksplicacija:

„Glumu ne čini magičnom ono što glumac otkriva nego upravo suprotno: ono što on krije. Kada gledalac, sedeći u petom redu teatra, shvati da lik na sceni ima neku tajnu, kada uspe da ispod plašta kojim je protagonista ogrnut dokuči njegovu pravu prirodu, stvarne namere, istinu koju on bezuspešno pokušava da zabašuri, onda taj gledalac postaje neko ko je duboko uzbuđen, jer je ostvario jedno značajno otkriće. To uzbuđenje ga dovodi direktno u centar drame, on više nije pasivni posmatrač nego akter, dakle neko ko saoseća s likovima.“

Ako se složite s mojom tvrdnjom da svaki čovek nešto



Sveska za glumu Renate Ulmanski

krije i da su njegova osećanja različita od onoga što nastoji da pokaže, onda vam se pruža mogućnost da napravite uverljiv lik. U suprotnom, ukoliko vaš lik bude bukvalno pokazivao ono što oseća, šta ćete dobiti? Takozvano pokazivačko pozorište, vrstu teatra u kome likovi vrše bezvredne ilustracije piščevih ideja, sve ono što nastojimo da prevaziđemo.“

Vežbe koje je dr Hecl zadavao mladoj Renati Ulmanskoj neobično su joj ličile na vežbe Stanislavskog koje je, posle, imala u Dramskom studiju. Ulmanska pretpostavlja da je na trag Stanislavskog njen učitelj mogao doći preko Piskatora u Nemačkoj i da je, verovatno, nešto od tog metoda primenjivao i u radu na *Nori*. Rade Marković, međutim, objašnjava da se sa *Sistemom* Stanislavskog upoznao tek posle rata, zahvaljujući Radošu Novakoviću. Prevod *Sistema* Novaković je dobio od glumca Strahinje Petrovića.

Kako je dr Erih Hecl kao nemački Jevrejin uspeo da se sačuva u Beogradu pod nemačkom okupacijom? Renata Ulmanski ne može sebi ni danas da odgovori na to pitanje. Ko bi ga štitio? Ulmanska pretpostavlja da je verovatno imao dobrih prijatelja, ali to još ništa ne objašnjava, utoliko pre što se dr Hecl po Beogradu kretao ipak polutajno, a bio je poznata ličnost. „Mi smo još imali devojkicu u kući. Viđali su

ga u kući. Viđali su ga i naši prijatelji. Nije to bilo tako tajno. I kod Blaženke je verovatno nekoga sreo, i kod Smilje Torbice. Blaženka je imala odraslog sina. Hecl je dolazio u vezu s Ljudima. Išao je na Terazije, na probe... Nemam objašnjenja.“

Objašnjenje se, ili trag objašnjenja, krije možda u jednom dokumentu Odeljenja specijalne policije Uprave grada Beograda, koji se čuva u Istorijskom arhivu Beograda. Policijski inspektor (nečitak potpis) izveštava 2. decembra 1941. komesara Narodnog pozorišta da „u vezi dostavljenog nam spiska pod Pov. Br. 13 od 25. XII 1941 godine u kartoteci ove Uprave nema nikakvih kompromitujućih podataka ni za jedno lice“. Uz ime Eriha Hec(e)la, pod rednim brojem 34, navodi se da je reditelj, rođen 1901. u Lajpcigu i da ima sedam godina službovanja. Spisak sadrži imena članova Narodnog pozorišta, „honorarnih i dnevničara“, koji su angažovani za sezonu 1941/1942. Jasno je, dakle, da je dr Erih Hecl krajem 1941. pod policijskim nadzorom i da o njemu nema kompromitujućih podataka. Može se pretpostaviti da je nadzor produžen, ali u kom obliku i u kojim okolnostima ne znamo. Ako je bio pod okom policije, onda je ona morala znati za njegove boravke u zgradi na Terazijama. Ako je znala... Ali, to već ulazi u domen spekulacija kojima se, bez dokaza, ovaj tekst ne bavi.

Proleće 1944. *Nora* već dobija obrise predstave. Rade Marković, još jednom, obnavlja sećanje: „Usred naše pozorišne idile došlo je do velike pretnje, opomena da će saveznici bombardovati Beograd. Dr Hecl se mnogo plašio bombardovanja. Dosta teško, traumatično je doživeo ono 1941. Počeo je da zazire od centra grada, a živeo je ilegalno. Svaki dan se, dok je dolazio na probe i vraćao se kući, izlagao opasnosti. Onda je Pera Radovanović odlučio da probe preseli u svoju vilu na Pašinom brdu, u Lamartinovoj 52, koja je imala sklonište, sigurno građeno, pod debelom betonskom pločom. Zakazana je prva proba baš tu, u nedelju 16. aprila 1944, na pravoslavni Uskrs, u devet sati pre podne. Doktor Hecl je stigao, i Pera je bio s njim. Ja sam čekao Oliveru na uglu Južnog bulevara i Maksima Gorkog. Oglasile su se sirene. Umesto da se sklonim u bunker, ja čekam nju. U to počeo bombardovanje. Taj deo grada, Pašino brdo, bio je najviše bombardovan. Prođe prvi talas i ja krenem ka Mirijevu, odakle Olivera treba da dođe. Dok sam išao ka Mirijevu, doživim i drugi udar. Stignem u Mirijevo, gde se Olivera već bila vratila. Odem zatim u Lamartinovu.“

Kad su Heclovi glumci iz raznih delova grada stigli u Larmartinovu, vile više nije bilo. Ostala je samo betonska ploča, a dva sprata su nestala. Počeli su, s drugim ljudima, da otkopavaju ruševine. Prizor je bio jeziv: sklonište puno ljudi, njih četrdesetak, svi mrtvi. Ugušili su se od strahovitog pritiska, bez ijedne rane. Petra Radovanovića smrt je zatekla u sedećem položaju, a dr Hecl je zagnjurio glavu u njegovo krilo. Radetu Markoviću su ličili na skulpturu.

Renata Ulmanski: „Sirene su ga zatele u Slaviji. Trčao je da bi stigao na probu. Negde je u gradu bio. Možda kod Blaženke Katalinić, bio je Uskrs. Moja porodica je već bila izbegla, u Ritopek. ... Došao je moj otac da nam javi. Išao je na Pašino brdo. Hecl je bio aposlutno nedirnut. Ugušio se od pritiska vazduha. Kad smo se vratili iz izbeglištva, išla sam da tražim grob. Bio je sahranjen u zajedničkom grobu žrtava bombardovanja, u krajnjem levom uglu Novog groblja. Grob je bio obeležen krstom.“

Predstava *Nore* se nikada nije pojavila pred publikom.

Prilozima za biografiju dr Eriha Hecla dodajem, kao sve-dočanstvo o njegovim pogledima na ulogu scenografije u pozorištu, predavanje koje je 20. marta 1938. godine održao u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu. Fotokopija teksta, koji je ustupio Stanislav–Staša Beložanski, čuva se u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije.

Poštovane gospođe i gospodo!

O funkcijama scenografa i reditelja, o njihovoj saradnji, u publici često vlada krajnje neznanje. Jednom me je jedna inače inteligentna ličnost upitala da li mi je kao reditelju dužnost da nameštam kulise, na šta sam ja malo drsko odgovorio: „Ne, ja dižem zavesu.“ Često sam nailazio i na pomalo pakosni uzdah: „Ah, vama umetnicima je lako, samo uveče morate da radite!“ Ja i danas, i na ovom mestu, mogu samo uzgred da dodirnem ovu izvanredno mnogostruku temu. Međutim, hteo bih beogradskoj javnosti jedanput da predočim kakav veliki značaj imaju beogradski pozorišni slikari za beogradsku pozorišnu kulturu, koliko imamo da im zahvalimo, i kako je teško biti dobar slikar. Dozvolite mi da svoja razlaganja ograničim na analizu umetničke ličnosti (Stanislava) Beložanskog i (Vladimira) Žedrinskog. Sa njima sam najviše radio, samo o njima smem da donesem sud.

Beogradsko Narodno pozorište ima tu sreću da je u gospodi Beložanskom i Žedrinskom našlo dva izvanredno sposobna scenografa. Za nas je naročito srećna okolnost da se

ove dve umetničke ličnosti stilski izvanredno razlikuju. Beogradsko pozorište na taj način za svaku vrstu opere ili drame raspolaže scenografom koji odgovara dotičnom delu. Prvi, pun odgovornosti, posao reditelja jeste, međutim, da izabere pravog scenografa za komad koji obrađuje. Svakako je istina da jedan reproduktivni umetnik nosi u sebi beskrajne mogućnosti, dakle da je u stanju da zadovolji zahteve svakog stila. Ali, isto tako je istina da izvesni zahtevi stila više ili manje odgovaraju njegovoj umetničkoj prirodi. Ja sam uveren da je Žedrinski u stanju da inscenira jednu Vagnerovu operu, pa ipak bih je radije dao Beložanskom, isto tako kao što bih Mocarta ili Molièrea radije poverio Žedrinskom. Svestan sam toga da u ovakvoj umetničkoj raspodeli uloga leži opasnost ograničavanja, shematizovanja slikara. Zato je s veremena na vreme dobro primorati slikara – isto tako kao i reditelja – da obrađuje i probleme onog stila koji mu je manje blizak. Osobita podesnost g. Beložanskog za folkloristički materijal, njegova obdarenost za sve arhitektonske efekte, njegova sklonost presecanju, kontrastu, zanimljivim konturama – smisao g. Žedrinskog za linearno, elegantno, gracilno, za karikaturu, reklamu i primenjenu umetnost, ne isključuju, međutim, to da je g. Beložanski *Vesele žene vindzorske*, da je g. Žedrinski *Katarinu Izmailovu* umeo majstorski da ostvari. Pa ipak – oprostite ovo skretanje u oblast istorije umetnosti – Beložanski po svojoj strukturi pripada holandskim majstorima 17. veka, dok bi Žedrinski slobodno mogao da bude savremenik Watteaaua.

Jednu činjenicu želeo bih da vam naročito ubedljivo predočim: jedna zaista dobra predstava nije mogućna bez jednog zaista dobrog scenografa. Uloga slikara jednakog je značaja kao i uloga reditelja ili dirigenta. I ne samo to: koliko idejnih podstreka imam da zahvalim slikaru! Najveći korak unapred u svom umetničkom razvoju imam da zahvalim jednom slikaru: kada je ekspresionizam oduševljavao duhove, upitao me je taj slikar – povodom jedne ekspresionističke dekoracije spavaće sobe – potpuno trezveno, da li bih ja uopšte mogao da spavam u tako krivom krevetu. Ovim pitanjem vratio me je u blizinu prirodnoga, od čega bi se umetnik samo veoma svesno i veoma ograničeno trebalo da udaljuje. Mi svi imamo mnogo da zahvalimo ekspresionističkoj umetnosti. Ali njeno potpuno rušenje oblika značilo je veliku opasnost. Svaki pravac u umetnosti, ako hoće da živi, moraće da poštuje zdrav odnos između oblika i sadržine.

Saradnja scenografa i reditelja počinje dogovorom o stilu predstave. Kao treći, isto tako važan saradnik, mora tu da se pozove i crtač kostima. Samo tako može jedna predstava da dobije jedinstven stil. U gospođi (Milici) Babić, našoj slikarki kostima, imamo umetnicu najbogatije mašte, intuitivne sposobnosti prilagođavanja, sigurnog ukusa i lične note. Zadovoljstvo je raditi sa njom, a istovremeno i jemstvo za najviši kvalitet.

Ostvarenje stilske zamisli – bilo da je klasična, romantična, naturalistička itd. – počinje sporazumom o osnovi scene: kako ću umetnika efektno i raznoliko, logično i neusiljeno da postavim u prostor, kako ću da stvorim mesta za akciju mase – hor, statiste, balet – kako ću da im dam stavove i pokrete koji dejstvuju simbolično ili slikovito? Na problemu unutarnjeg prostora hoću da vam demonstriram množinu pitanja koja se moraju rešiti: jedna soba na pozornici može da se sastoji iz tri pravougaono postavljena zida, sa nameštajem koji stoji kao u magacinu i sa uobičajenim vratima desno, levo i u sredini. Soba na pozornici ne bi smela suviše često da izgleda ovako. Jer forme se otrcaju. Treba dakle postaviti sebi pitanje: gde su vrata i prozori potrebni i efektni, u kojoj meri imaju onu dramatičnu vrednost za akciju, kako ću logično i dekorativno da razmestim nameštaj, koji su predmeti nameštaja potrebni, kako ću pomoću njih da stvorim umetniku mogućnost za ranolike položaje, treba li pozornica da bude ravna, može li da ima uzvišenja, udubljenja, hoću li pokazati celu prostoriju ili samo jedan isečak, trebam li pogled u drugu prostoriju. U obziranju na logiku prostora moram da idem tako daleko da zamislim i onaj četvrti, publici okrenuti, nevidljivi zid prostorije koja ima da se izgradi, itd.

Umetnički instinkt publike – jedan kolektivni fenomen – naš najstroži ali najpravedniji sudija – tačno oseti da li je jedna slika dobra ili loša. Uvek je dobro podstaknuti maštu publike, pustiti da i ona sarađuje, ne nametnuti joj granice u prostornom pogledu, pustiti je da i „dalje naslućuje“ dekoraciju, tj. dobro je scenskim okvirom povučene granice razbiti i pokazati dekorativnim nagoveštajem dalji tok slike.

Jedna dobra scenska slika mora da bude celishodna, slobodna od proizvoljnih elemenata koji nisu povezani sa akcijom na pozornici. Dobra slika služi glumcu, pomaže mu, ona nije sama sebi svrha; ali ona ne sme da se snizi na nivo dekoracije jednog izloga. U granicama njegove – svrsi po-

dređene – uloge, slikaru su ostavljene bogate mogućnosti. Ovde hoću samo da dodirnem jednu mnogo diskutovanu oblast: ja od scenografa zahtevam da u pogledu kolorita uzme isti stav prema scenskoj slici kao i prema pravoj slikarskoj kompoziciji, tj. najdelikatniju obradu boja, najpažljivije obaziranje na svetlost i senku.

Pošto je utvrđen stil i osnova, scenograf izrađuje model pozornice, crta i slika scensku skicu. Pri crtanju i građenju dođu mu nove ideje, on ih predlaže reditelju, reditelj će, možda, radi ovih novih ideja, da izmeni prvobitnu zamisao; izrađuju se novi nacrti, dok konačno ne bude nađen definitivni oblik. Može da otpočne izvođenje nacrti. Slikar mora da poznaje sve tehničke mogućnosti pozornice i da ih već kod prvog projekta uzme u obzir, on mora pozorišnom inženjeru da dâ tačno izračunate osnove pozornice, on mora slikarnici najtačnije da označi mere kulisa koje se tamo izrađuju, on se u stolarstvu – bar teorijski – mora isto toliko da razume kao i jedan izučeni stolar, on mora da izradi takozvane radne skice, koji obični slikar kulisa može da shvati i da kopira, on sâm mora da ume da slika kulise, da se pri prenošenju skice na velike kulise ne izgubi njegova slikarska osobenost; on mora da odredi koje delove dekoracije treba izraditi plastično ili poluplastično, on mora – on mora – i već dolazi drugi reditelj i traži od njega nove skice za novi komad. Gotove kulise konačno stoje spremne za probu dekoracija na pozornici. I sve ipak malo drukčije izgleda no što je on to zamislio i hteo, i sada slikar mora – u sasvim kratko odmerenom vremenu – sa odvažnošću na eventualno potrebnu improvizaciju, bez kompromisa, pa ipak popustljiv u onom što nije bitno, da se bori sa neumoljivim zakonima prostora za ostvarenje svoje zamisli. On može da pobedi, on može da bude pobeđen. Predstava će to pokazati.

Vidite, gospođe i gospodo, nije lako biti pozorišni slikar. Scenograf mora mnogo da zna, mnogo da ume, da ima dobre živce. Rad sa rediteljem, veoma često, vrlo je sumnjivo zadovoljstvo. Reditelji su često nervozni, uporni i tvrdoglavi. Dakle, scenograf mora da bude i političar!

U saradnji sa gospodom Beložanskim i Žedrinskim uverio sam se da ova dva umetnika na idealan način ispunjavaju sve zahteve koji se stavljaju na scenografa. Ova dva umetnika predstavljaju nezamenljiv oslonac beogradske pozorišne kulture. Naša je dužnost da im pomognemo u radu, da ih podupremo, da ih sačuvamo za sebe.

Bojana Janković

HAMBURŠKA ŠKOLA

Brod za lutke
pisac: Milena Marković
SNP

Slučaj: Vojcek–Hinkeman
po tekstovima *Hinkeman* Ernsta
Tolera i *Vojcek* Georga Bihnera
Bitef teatar

reditelji: Ana Tomović

Ana Tomović boravila je nekoliko meseci na stažu u Talija teatru, a odatle se evidentno vratila samouverena, hrabrija i spremna da iskustva iz jednog od najboljih evropskih pozorišta primeni u sopstvenom radu. Njene poslednje režije, *Brod za lutke* i *Slučaj: Vojcek–Hinkeman*, proizašle su iz nemačke škole scenske i tekstualne „dekonstrukcije“; zle jezike odmah treba zauzdati, jer nije u pitanju tek imitiranje formalnih odlika jednog (nemačkog) pravca. Ana Tomović svoj rediteljski jezik zaniva na osmišljenoj akumulaciji scenskih znakova, koji nisu nužno povezani u jedan sistem, ne slede jedan iz drugog, ne gradiraju, ali su neizostavno ukopčani s temom predstave. Svi rediteljski simboli racionalno se lako čitaju, ali iz perspektive publike predstave deluju, pre svega, na emotivnom nivou. Teoretisanje na stranu, ove dve predstave povezuje i evidentna rediteljkinja potreba da se temom položaja žena pozabavi iz dva aspekta. *Brod za lutke* je intimna i emotivno eruptivna priča, oslobođena svih socijalnih okolnosti, u kojoj se Žena opire ideji da bude definisana kroz muškarce koji kroz njen život defiluju. *Slučaj: Vojcek–Hinkeman* koncentriše se na sudbinu povratnika iz rata, ali je, uprkos mnogim ranjenicima, žena ta koja će, ostavljena na dnu liste svih prioriteta, trpeti najveće posledice muških igrarija i jedina koja će zbog rata izgubiti život.

Jedini iole značajan problem predstave *Brod za lutke* počinje i završava se najvećom manom same drame. Glavnu junakinju Milene Marković od generičke žene odvaja samo to što je slikarka i što ima dete s posebnim potrebama. No, i ove dve osobenosti (a pogotovo prva) preveliki deo ko-



Brod za lutke, SNP

mada provode lebdeći u vazduhu u stanju podrazumevanja, stvaranja atmosfere i dramske pasivnosti, da bi Ženu učinile specifičnom. Pri tome ovaj kroki *pojma žene* ne provodi svoj život u nekim naročitim, turbulentnim društvenim okolnostima, koje bi priči dodale tematsku oštricu: stoga je *Brod za lutke* poetična, dirljiva, ali i sasvim uopštena priča o seksualnom, emotivnom i psihološkom razvoju glavne junakinje. Ana Tomović inspirisala se spisateljčinim izborom da svaku životnu etapu glavne junakinje predstavi kao izvitoperenu verziju neke bajke. Protagonistkinja njene predstave detinjstvo provodi ispred pozorišne zavese, izolovana od scenografije – spoljnog sveta, iz koga dolaze nejasni ali zlokobni zvuci. Kada se zavesa otvori i devojčica napravi prvi korak u transformaciji ka ženi, zaštita budnog majčinog oka nestaje, a otkriva se jedan istrošen, izbledeo svet, umesto velelepniha kulisa samo ogoljene drvene konstrukcije i gužva na izgled privlačnih i interesantnih, ali pokvarenih, zarđalih, neupotrebljivih predmeta (rešenje Ljerkke Hribar). Umesto tehnikolor sredine, koja mami i obećava, junakinja dobija (osmišljeni) krš, kao što umesto bar malo

romantike i optimizma bajki, u svom životu pronalazi samo njihovu surovost i kliše. Prepoznatljive mustre bajki ne fabrikuje Žena, već muškarci u njenom životu: svaki od njih pojaviće se pred nama bar jednom s ogromnom maskom princa-žabe ili tate-medveda na glavi. Ovakvu vrstu jednostavnih, *zicer simbola*, rediteljka dosledno sprovodi kroz celu predstavu, ponekad tako rešavajući čitave pasaže. U sceni Zlatokose malograđanska porodica Medveda zgurana je na kauču, dok razmaženi Medvedić spava izležavajući se preko mame, tate i Zlatokose; kazna za rađanje nepodesnog, bolesnog deteta je proterivanje iz toplog doma – tj. izbacivanje s kauča. Transparentnost simbola koje rediteljka koristi način je da se okruženje glavne junakinje prikaže kao banalno, prepuno ljudi koji se, uprkos dokazanoj psihološkoj dubini, ipak daju svesti na stereotipe.

Ovo stalno klackanje između prinčeva i zlih čarobnjaka, s jedne, i višeslojno obojenih karaktera, s druge strane, Ana Tomović koristi kao osnov rada s glumcima. Jasna Đuričić (koja kao da je postala integralni deo poetike Milene Marković) nijednog trenutka ne upada u zamku igranja dese-

tak sasvim različitih likova, te kroz celu predstavu pažljivo čuva neke osobine Žene. Ona je uvek drčna i prijemčiva, ali ove karakteristike stare zajedno sa njom: Alisa je mazni pobunjenik, dok se Veštica ne libi otvorenog pokazivanja sve ogorčenosti, ali ni izazivanja sažaljenja. Razne životne faze svoje heroine glumica jasno odvaja uzimajući od junakinja bajki ono što ih čini arhetipovima, pa je Alisa nezaustavljivo radoznala, Zlatokosa naivna, a Veštica jeziva. Insistiranje na rušenju pozorišne iluzije, stvoreno prostornim rešenjem i songovima Darka Rundeka, inkorporirano je i u stil glume. Jasna Đuričić stalno skače iz emotivnosti u persiflažu, što Ženi dodaje dimeziju lukavosti, pa čak i proračunatosti i manipulativnosti. Mnoštvo muškaraca koji kroz njen život prolaze igraju samo tri glumca različitih generacija. Ovom višestrukom podelom stvara se slika tri stereotipa muževnosti, uslovljene godinama. Mladost je obeležena razmaženošću Medvedića, ali i senzualnošću i posvećenošću Ivica (Radovan Vujović), srednje godine energijom i snagom Lovca i arogancijom Ljutka (Nenad Pećinar), a prelaz u starost perfidnošću Uče i malograđanštinom Tata medveda (Radoje Čupić). Put jedne arhi-žene otelotvoren je u životnoj priči glavne junakinje; ovakvom muškom podelom dobijamo sliku svih promena kroz koje godinama prolazi jedan arhi-muškarac.

Poverenje koje Ana Tomović stiče kod glumaca evidentno je i u njenoj poslednjoj predstavi *Slučaj: Vojcek–Hinkeman*. No, uprkos neospornom poverenju, učinak rada s glumcima, te pokušaja da se smišljeno izađe iz okvira realizma, ovde je nešto manje uspešan. Za to je verovatno glavni krivac neiskustvo glumačke ekipe ove predstave, jer svi odreda spadaju u kategoriju mladih do sasvim mladih. Ispostavlja se, dakle, da se sposobnost igranja nerealističnih stilova stiče godinama, intuicijom ili radom s rediteljima sposobnim da glumce usmere u tom pravcu, a ne na akademijama.

Dva nemačka klasična dramska dela, *Hinkeman* Ernsta Tolera i *Vojcek* Georga Bihnera, spaja, osim stila, i gotovo identičan osnovni siže, u kome dva vojnika profesionalne probleme rešavaju kod kuće, uništavajući pri tome privatnu stabilnost i odnose sa svojim (ne)venčanim suprugama. Ana Tomović i dramaturg Vuk Ršumović tekst predstave baziraju uglavnom na *Hinkemanu*, čiji su likovi svedeni na četiri: samog Hinkemana, njegovu ženu Gretu, bliskog pri-

jatelja Paula koji će mu ženu preoteti i šefa cirkusa u kome Hinkeman silom prilika radi. Scene iz *Vojceka* koriste se uglavnom kao kontrapunkt Tolerovoj drami, da naglase osnovnu razliku između dve drame: dok je Hinkeman regrut koji se iz rata vraća kastriran, Vojcek je profesionalni vojnik u miru, koji je žrtva sopstvene nesigurnosti. U oba slučaja, međutim, važan je aspekt militarnog sistema, rigidnog i strogog te nekritičko prihvatanje autoriteta kojima se dva glavna lika ne suprotstavljaju ni javno ni intimno. U Hinkemanovom slučaju ovo rezultira odlaskom na front, u Vojcekovom slepom verom u laži i podvale njegovih pretpostavljenih. Dve drame dopunjuje dokumentarni materijal, koji otkriva osnovnu motivaciju autorskog tima za stvaranje ove predstave. Ispovesti samih glumaca o svojim životima devedesetih i priče srpskih ratnih vojnih invalida, čine ovu postavku ne samo aktuelnom nego i donekle revolucionarnom, jer je možda i prva koja na bitan način, po sistemu prst u oko, otvara jednu od mnogih tema gurnutih pod tepih navodne prevaziđene prošlosti. Činjenica da ekipu čine isključivo mladi ljudi od ovog projekta pravi i neku vrstu intimnog razračunavanja s neslavnom istorijom sopstvene zemlje, i pri tome jasno ističe još jednu bitnu tezu: da se nedela devedesetih i te kako tiču i onih koji tih godina nisu imali nikakvu društvenu moć, jer su tek odrastali.

Ana Tomović i ovde se služi rediteljskim postupkom sličnim onom iz *Broda za lutke*. Nasupot Hinkemanu, kome zbog impotencije lepe etiketu lažnog ili polumuškarca, stoji još jedan otpadnik od društva, ali zdrav i prav – Upravnik cirkusa, transvestit, muškarac koji svesno odbija osnovne spoljne osobenosti svog pola. Ove dve neprihvaćene verzije muškosti spajaju se kada Hinkeman postane glavna atrakcija cirkusa u dekadentnom kabaretskom štimungu, koji ih jasno odvaja od *finog i poštenog sveta*. Hinkeman i Upravnik cirkusa oštro su kontrastirani i glumački: dok je Hinkeman Nemanje Oliverića u stalnim, s merom odigranim emotivnim lomovima, tanan, bez trunke samopouzdanja, ogorčen, razočaran, ali žilav i namerno odbojan, Miloš Đorđević stvara grubu i plastičnu sliku otpadnika koji nikada nije žudeo za integracijom, dopadljivog i zavodljivog, ali opasnog i oštrog većitog performerera. Preciznost i odmerenost ova dva glumca ostatak ekipe ne uspeva stalno da prati. Milena Predić (Greta, Mari) u namerno patetičnim scenama ne odlazi u parodiju, ali se teško prilagođava brzom tempu prela-



Slučaj: *Vojcek-Hinkeman*, Bitef teatar

za izveštačene u pravu emociju; Damjan Kecojević (Paul) povremeno nonšalanciju svog lika pretvara u glumačko otaljavanje (scena u kojoj stepujući zavodi Gretu). I u ovoj predstavi rediteljka nas suočava s jakim simbolima lakim za dešifrovanje. U jednoj od najupečatljivijih takvih scena glumci, uz robotizovanu koreografiju, mehanički izgovaraju priče pravih učesnika rata, koji su se kući vratili višestruko obogaljenji.

Potpuno odsustvo emocije i retorika preslišavanja nabubanog teksta, kao da ukazuju na nezainteresovanost i hladnoću s kojima se država ophodi sa njima. Intimna povezanost učesnika predstave s njenom temom svoj odjek pronalazi i u ležernosti i privatnosti glumaca, na čemu rediteljka insistira, dozvoljavajući im da scene u kojima ne učestvuju gledaju i komentarišu. U takvim momentima, međutim, najviše se vidi da se u situaciji potpunog odsustva pozorišne iluzije glumci ipak ne osećaju sasvim ugodno: često se dešava da ovu opuštenost igraju, pa čak i šmiraju, a neke od njihovih ličnih ispovesti deluju – odglumljeno.

Brod za lutke nesumnjivo je jedna od umetnički najpro-

mišljenijih predstava u poslednjih nekoliko sezona. *Slučaj: Vojcek-Hinkeman* nema glumačku, pa ni rediteljsku preciznost novosadske predstave (dalo bi se, na primer, sitničariti na temu realne neophodnosti scena iz *Vojceka*), ali je opet nesumljivo jedna od društveno najbitnijih predstava u poslednjih nekoliko sezona. Obe svakako spadaju u deset najboljih trenutnog repertoara i podižu lestvicu svim, mladim i zrelim rediteljima.

Bojana Janković

IGRE IDENTITETA

Sanjari
pisac: Robert Muzil
režiser: Miloš Lolić
JDP – Scena „Bojan
Stupica”

Veliki je izazov prepričati dramu *Sanjari* austrijskog modernističkog pisca Roberta Muzila. Tri ogromna čina ovog komada od elemenata klasične dramaturgije beže kao đavo od krsta: svi bitni događaji zbili su se ili pre drame, ili van naše vizure, a ono malo što se pred nama i desi iniciraju uglavnom epizodni likovi koji nemaju umnu visinu protagonista, kao da je delanje sramotno i nedostojno vrhunskih intelektualaca. Četiri glavna lika, svi u ranim tridesetim i u različitim fazama odustajanja od filozofskih ideala, povezana su složenom mrežom ljubavnih i prijateljskih odnosa, koje razrešavaju, pre svega, opširnim i minucioznim *razmišljanjem*, te neverovatno objektivnom i iscrpnom introspektivnom analizom svojih postupaka, emocija i planova. Muzil dijaloge kao da piše jer ga na to primorava odabrana dramska forma, te replike više podsećaju na iseckane monologe, prepune samodovljnih etida i bespotrebnih digresija. Na prvi pogled njegove rečenice, koje nesumljivo otkrivaju da je piščeva primarna vokacija bila roman, deluju kao banalna opšta mesta, ali se pažljivijim čitanjem pretvaraju u riznicu filozofskih sentenci. Slično je i sa likovima: zamišljeni i opčinjeni sobom, oni ipak nisu tek ilustrativne i deklarativne dramske kreature, ali ni strogo definisani karakteri, već pred nama prolaze kroz stalni proces preobražaja. Kroz te stalne promene i preobražaje Muzilovi likovi se sakupljaju oko centralne teme drame, koja izgovorena zvuči isto onako banalno kao i pojedine replike. Oni, naime, razmišljaju o temi suštine ljubavi: da li je ona tek predstava za odabranu osobu, umišljena emocija, zgodno smišljena laž, stvar pogodnosti, trivijalna moderna tvorevina ili filozofski vrhunac života. Drama *Sanjari* vapi za rediteljskom konkretizacijom, koja seže mnogo dalje od smeštanja radnje u *konkretan* salon, ali nije neupotrebljiv pozorišni materijal. Ipak, opasnosti koje vrebaju iz ovog teksta kreću se u rasponu od lakog upadanja u patetiku i lažni patos, ili pak prepotentnost, do problema elementarne nekomunikacije s publikom. Već i samo čitanje *Sanjara* zahteva ogromnu koncentraciju; učiniti da gledaoci čuju (a ne samo slušaju) i razumeju tone teksta – naročit je podvig.

Rediteljski koncept Miloša Lolića oličenje je dobro sprovedenog minimalizma. Glumci su, naime, sve vreme gotovo statični, direktnog fizičkog i posmatračkog kontakta gotovo da nema, a tekst skoro neprestano, ubitačnim tempom, govore na mikrofone. Ovo toliko puta viđeno rešenje nije ni puka formalnost, ni semiološki beznačajno, a ponajmanje je proizvod želje da se po svaku cenu bude moderan. Naprotiv, upotreba mikrofona, razigrana i razmaštana, uspeva da scenski otelotvori nekoliko aspekata Muzilove drame. Literar-



Sanjari, JDP – Scena „Bojan Stupica“

na virtuoznost teksta pretvorena je u retoričku razigranost predstave, koja nagoni gledaoce da se fokusiraju na izgovoreno. Lolićeva predstava je verbalna, koliko je tekst brbljiv, a publici nije ostavljen drugi izbor nego da – sluša. No, mikrofoni nisu samo lukav način da se konkretizuje Muzilov stil. Modernistički salon (scenografija Jasmina Holbus) i elegantni, *gospodski* kostimi (Maria Jelesijević), te stalna klavirska pratnja uz note „lakih“ i „prijatnih“ Šubertovih kompozicija, stvaraju prepoznatljivu, upečatljivu, pomalo dekadentnu koktel-atmosferu dvadesetih godina, u kojoj je mnogo poziranja a malo iskrenosti; u takvom okruženju mikrofoni su nezaobilazni, imanentni deo javnog nastupa svakog od likova. Sve što se sa tako puno pokrića i samouverenosti

izgovara samo je deo pažljivo skrojene maske, performansa za ostale učesnike, koji dok u sceni ne učestvuju neposredno, pažljivo, kao najzahvalnija publika, prate svaku precizno sročenu misao. Koliko je obmane u rečenicama koje tako tečno iz likova izlaze jasno je na kraju drugog čina, kada se četiri glavna junaka prvi put kolektivno oslobađaju mikrofona. Dok surovo i hladno ispraćaju neželjene goste, oni su opušteni i spontani, ali će se već u sledećem trenutku srećno vratiti svojim društvenim okovima: laž je lakša od istine, podražavanje ljubavi od istinske privrženosti i požrtvovanosti. Pažljivo izgrađeni javni, veštački identiteti, za nas, posmatračke, uverljiviji su i detaljniji od onih pravih, koje ionako samo naslućujemo. Mikrofoni, stičnost i verbalizam, redi-

telja nisu sprečili da minimalistički, ali precizno, dočara sve postojeće odnose; jedan dodir tuđeg mikrofona ili zapetljavanje u kablove otkrivaju skrivenu strast, podsmeš ili strah, uprkos neprestanom, zaglušujućem pametovanju. Tako se vraćamo jednoj od Muzilovih središnjih tema: pokušaju da se iza gomile igrarija, manipulacija i imitacija emocija (da ne kažemo sveopšte otuđenosti) prokljuvi i dokuči pravi značaj vrednosti koje prihvatamo kao elementarne.

Problem hermetičnosti teksta Lolić i dramaturg Periša Perišić rešili su skraćivanjima, možda vođeni pre ličnim ukusom nego strogim pravilima selekcije. Drama je tako ostala bez nekih virtuoznih misli, ali je svako literarno obogaćenje služilo pozorišnom obogaćivanju, te smo dobili jedan nesumljivo pristupačniji tekst. Sličan postupak reditelj je primenio i u radu s odličnom glumačkom ekipom. Strogo se kloneći uplivavanja u vode psihološkog realizma koje bi Muzilove replike sasvim sigurno spustile na nivo patetike, Lolić je glumcima „dozvoljavao“ da preko nekih delova savršeno savladanog teksta „preleću“, da bi naglašavanjem drugih definisao neke osnovne osobine Muzilovih eteričnih likova. Nikola Vujović uspeva da brz tempo izgovaranja replika pretvori u karakternu crtu: njegov Tomas je mozak ekipe, brz na jeziku, profesionalni manipulator rečima, a uz to cinik, hladan, oličenje samokontrole, ali i potisnutog samoprezira. Marija Dubravke Kovjanić je dama iz visokog društva, sva u pozi, ženstvena, ali ipak ukočena, pasivna, dok nasuprot njoj stoji Regina (Vanja Ejduš-Kostić), čiji pokreti i držanje otkrivaju frivolnu devojčicu, a reči rastrzanu, nespokojnu, povređenu, ali sposobnu i opasnu ženu. Od glavne četvorke ipak pomalo odudara Goran Jevtić, koji insistira na pokušajima da proživi sve uspone i padove večitog buntovnika Anselma. Svaki put kada, inače solidni, Jevtić sebi dozvoli stilsko iskakanje u realizam kome se tekst inače opire, Anselm prestaje da bude opasni zavodnik, čije je neprestano manipulisanje emocijama drugih motivisano strahom od sopstvenih limita i neuspeha, i postaje trivijalan i melodramatičan.

Ova promišljena, precizna i neodoljivo drska predstava, šok je za publiku, nenaviknutu na pozorište koje od nje zahteva stalnu, maksimalnu koncentraciju: koliko smo duboko zaglibili u konzervativnost i zabavljački teatar jasno se videlo po izlaznosti protokolarne publike na premijeri. O tome zašto je nekom uopšte palo na pamet da ovaj tekst stavi

na repertoar moglo bi se nadugačko raspravljati, o aktuelnosti drame, pa i predstave, takođe. Umesto toga možda je uputnije uživati u činjenici da pozorišnom mainstreamu uprkos (ili u inat), postoje mladi reditelji modernog senzibiliteta, sposobni da se izbore sa „koskama“ kojima ih pozorišta zatrpavaju, glumci koji nemaju talenat, umeće i sluh samo za realizam i njegove kvazioblike. A publika se dâ prevaspitati: kada promišljene, estetski i konceptualno zaokružene predstave budu u većini, aplaudiraće istim žarom kojim sada podržavaju amaterizam i diletantizam. Sve je stvar navike.

Slobodan Obradović

UVEK NA GUBITKU

DERVIŠ I SMRT
 Meše Selimovića
 dramatisacija:
 Borislav Mihajlović
 Mihiz
 adaptacija i režija:
 Egon Savin
 Narodno pozorište,
 Velika scena

Priča o čoveku koji je dva puta poverovao da ima čvrsto tle pod nogama (prvi put u veri, drugi put u moći) i oba puta doživeo da sve ispadne samo obična varka, može se izdvojiti kao središnja tema romana Meše Selimovića. Sudbina pojedinca koji se nadao da je pravda jednaka za sve (a da je istina najveća vrednost) i njegovo suočavanje sa stvarnošću u kojoj se pravda otkrila kao nehumana (a istina kao surova) zapravo je jezgro unutar kojeg se prošlost i sadašnjost, aktuelnost i večnost, odbrana i optužba, neprekidno prepliću i poništavaju.

Dramatisacija Borislava Mihajlovića Mihiza, koju je adaptirao reditelj Egon Savin, prvenstveno održava osnovnu narativnu nit romana, upotpunjenu odabranim monološkim delovima koji opisuju složen unutarnji život glavnog junaka. Može se reći da je u pitanju tragedija u kojoj je sve vreme prisutno tiho dejstvo antičkog fatuma, neumitnosti koja ljudima određuje jedan ili drugi put, međutim, nije pogrešno reći ni da je u pitanju egzistencijalistička drama, nalik Sartrovim *Prljivim rukama*, koja prikazuje položaj pojedinca u totalitarnom sistemu. Vremensko transponovanje koje je prisutno u predstavi Egona Savina u jednoj tački spaja vladavinu Turaka sa erom titoizma, i to u tački koja se zove *doba čistke* – tamo gde su vlast, poredak i pravda zapravo samovolja, apsurd i nepravda. Ovaj rediteljski potez u sebi ima i elemente biografskog, budući da se i sâm Selimović u jednom trenutku našao u klinču između privatnog i političkog (kada mu je brat streljan bez suđenja), baš kao što se događa u Savinovoj predstavi, gde se derviš nalazi u dilemi: gde je mesto ljudskosti u tvrdokornim redovima partije. Smrt brata događaj je koji dovodi u pitanje sve ono u šta je Ahmed Nurudin verovao. Njegov dogmatski san se raspada i on se prepušta sredstvima intrige i podmetanja, postaje proračunati i hladni cinik koji prihvata rizičnu i mutnu igru vlasti.

Predstava Egona Savina je smirena, režirana s klasičnim poštovanjem prema tekstu, odvija se u ritmu koji publici ostavlja prostor da joj se pojedini prizori utisnu u sećanje (poput Kadijinog samoubistva kada ljubi zastavu partije, a zatim je obmota oko glave i lati se revolvera), sa fokusom na čoveka koji se našao licem u lice s osnovnim moralnim pitanjima. Nikola Ristanovski lik Ahmeda Nurudina prikazuje kao osobu za koju dok govori može da se nasluti šta je ono o čemu čuti. Ristanovski je i odmeren i uzvišen, ali i grozničav kao derviš-osvetnik, dok s mnogo istančanosti i smisla za nijanse pokazuje kako se njegov junak bori da pojmi sukob ideologije i života. Nasuprot njemu je neskrašeni Hasan Dže-

lebdžija, dekadent sklon avanturi, čovek šenluka, koji niti može niti hoće da odoleva iskušenjima. Ljubomir Bandović igra ga kao hedonistu koji se ne stidi svojih postupaka i koji, istina, nema Nurudinovu duhovnu dubinu, ali čiji je stav prema životu daleko realniji. Ristanovski govori tiho, pritaženo, melanholično – Bandović s puno srdačnosti i opijenosti neizvesnošću. Nurudin razmišlja o životu, Hasan živi, ali obojica smatraju da ništa nije vrednije od čoveka samog i obojica su suštinski spojeni spoznajom da je čovek uvek na gubitku. Najbolji primer za to je lik Jusufa, od koga Nenad Stojmenović stvara sliku inferiornosti iz koje proističu svi postupci njegovog junaka. Onog trenutka kada Nurudin žrtvuje Hasana, Jusuf i on postaju izjednačeni, između njih dvojice uspostavlja se (ne)moralna ravnoteža. I ostatak glumačke podele uspeo je da stvori ubedljivu plejadu likova koji pokazuju solidarnost ili opreznost u odnosu na to kako se menja sudbina glavnog junaka. Tu je očinska figura Sinanudina (Marko Nikolić), čoveka iz nekadašnjih vremena koji se teško miri s gorkim istinama koje šibaju Nurudina, ili elegantna epizoda Kadinice (Nataša Ninković), izložene pritiscima sa svih strana, koja i pored toga ostaje začuđujuće smirena, erotična i drska u čvrstini svojih životnih stavova. Tokom potrage za pravdom Ahmed Nurudin susreće i raznobojne, hijerarhijski poređane „poluge sistema“: Kara Zaima (Tanasije Uzunović), ruiniranu sliku nekadašnjeg prvoborca koji se stidljivo odriče svojih zasluga, svestan da se u međuvremenu pretvorio u šmrcavog pandura; Inspektora (Boris Pingović), na prvi pogled sliku sile u pokretu koja zna napamet sva načela vlasti, a zapravo običnog poslušnika pod tuđom nogom; Kadiju (Slobodan Bešlić), nezainteresovanog, gordog, posvećenog ugađanju sebi, do te mere arogantnog da Nurudin požali što se uopšte izložio njegovom nadmoćnom odbijanju da mu pomogne; Partijskog sekretara (Miodrag Krivokapić), koji dolazi da bi izdao novo naređenje (stvarnog dijaloga u totalitarnom režimu ne može da bude), s oštrom argumentacijom da je ideologija nešto što ukida prijateljstvo. U funkcionalno osmišljenom prostoru, suženom gotovo samo na proscenijum (ideju potpisuje sâm reditelj), oslikava se skučenost kasabe kojom caruju ti mali ljudi, zatim derviške i partijske odaje (koje se razlikuju po tepisima koji se u njima prostiru – ćilim za derviško klanjanje i crvene staze za partijske velikaše), ali i zatvoreničke ćelije u kojima se nevinost može dokazati tek



Derviš i smrt

posle izvršenja presude.

Iako je čak i uz pomeranje ka periodu komunizma smešten u jedno daleko vreme, *Derviš i smrt* je zanatski i umetnički standard ispod kojeg Narodno pozorište ne bi smelo da ide. U pitanju je predstava koja komunicira sa savremenim oklonostima u kojima su ideološki razdori, nacionalizam i pomama za vlašću uništili poverenje prema drugome, a ljude pretvorili u tvrđave. Posmatrano s te strane, saga o Ahmedu Nurudinu tiče se čoveka koji živi u vremenu kada se daju kupiti i pravda, i sloboda, i istina, o pojedincu koji intenzivno pati zbog spoznaje da zemlja više nije prikladno mesto za čoveka.

Slobodan Obradović

PREVEDENI

PREVOĐENJE
pisac: Brajan Fril
reditelj: Dejan Mijač
JDP – Scena „Ljuba
Tadić“

Ako bi u kratkim crtama trebalo reći kakav je komad Brajana Frila, onda bi ga možda najbolje bilo opisati kao dramu nostalgичne atmosfere za vremenom koje se više neće vratiti ili kao dramu otpora prema promenama koje donosi novo doba, s ironično intoniranom strepnjom pred novim životnim mogućnostima. *Prevođenje* oslikava bedastu sredinu u kojoj žive junaci s ideološki jednosmernim određenjima u skladu s krilaticom „tuđe nećemo, svoje ne damo“. *Prevođenje* je i odmeravanje dva sveta: onog učaurenog koji oseća „prisilu“ standardizacije i onog koji „uz prisilu“ obećava mir, bolje uslove i prosperitet. U slučaju Frilove drame, bazirane na istinitom događaju iz 19. veka, standardizatori su Britanci, a učaureni su Irci. Prvi, u skladu s politikom imperijalizma, zahtevaju promenu imena i toponima na jezik „univerzalnog engleskog“, drugi se tome grčevito protive jer promenu vide kao ukidanje nacionalnog, onoga što je za njih suštinsko. I taj problem, koji od davnih dana pritiska i jedne i druge, jeste ono zbog čega Frilova drama ima status kultne u okvirima irske dramaturgije. *Prevođenje* nameće i jednu uslovnost. Likovi u drami govore istim jezikom, ali je potrebno da publika prihvati da se jedni služe engleskim a drugi gelikom. S druge strane, pored kulturoloških suprotstavljanja, u ovoj naturalističkoj drami važno mesto zauzima i motiv sukobljene braće: Manusa koji je dosledan očuvanju baštine i Ovena koji smatra da okrenutost budućnosti ne mora neophodno da znači i podvođenje pod tuđe navike. Zatim su tu i dva ljubavna trougla čije osnove predstavljaju Manus i Mojra. U njega je zaljubljena nemušta Sara, u nju će se zaljubiti došljak iz Engleske, poručnik Joland, što neće proći bez tragičnih posledica.

Kada je reč o predstavi postavljenoj na Velikoj sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, bilo bi nefer prećutati da su pojedini prizori s lingvističkim poigravanjem duhovito profunkcionisali, ali su pomenuti podzapleti ostali tek površno dodirnuti u jednoj uopštenosti koja se razliva po scenografiji Juraja Fabrija sačinjenoj od rupe koja bi (recimo) trebalo da nam sugerise kako su junaci duboko ukopani u svoje nasleđe.

U mnogobrojnom ansamblu (glumačka podela iz kategorije A) bilo je malo onih koji nisu veštački i nategnuto pokušavali da dočaraju ambicije, bolećivost i htenja Frilovih junaka. Najviše uspeha imali su Dragan Petrović (kapetan Lansli), siguran u bezosećajnost karaktera koji igra, i Anita Mančić kao Sara, upečatljiva ličnost koja i bez reči ume da komentariše ono što se oko nje događa. Zavađena braća, „zločesti“ Oven (Gordan Kičić), koji živi drugačije od onoga kako je sredina iz koje potiče za njega zamislila, i „dobri“ Ma-



Prevođenje, JDP - Scena "Ljuba Tadić"

nus (Goran Šušljik), branilac svega tradicionalnog, igrani su prazno i deklarativno. Oba glumca držala su se oprobanih recepata koji su im bili od koristi u nekim ranijim ulogama: Kičić se oslanjao na šarm, Šušljik na distanciranost, obojica s mnogo truda, ali ne i s uspehom koji bi njihove likove pomerio dalje od opšteg mesta. Mihailo Janketić u ulozi Hjuja, ostarelog seoskog učitelja, upadao je u slapove monotone i teško slušljive retorike, u čemu mu je društvo pravio Predrag Ejodus igrajući lokalnu protuvu Džimija Džeka koji cinizmom, latinskim citatima i poznavanjem grčke mitologije (što je neretko bilo izgovarano tako da se apsolutno ne razume) pokušava da umanjí svoju beznačajnost. Milica Mihajlović u ulozi Mojre, kojoj je do nokata dogorelo da pobegne iz bestragije u kojoj živi, stvorila je presentimentalni lik, nad čijom sudbinom bi mogle da uzdišu ljubiteljke herc romana, dok je Igor Đorđević (poručnik Joland) bio naglašeno nesnađen, naglašeno pijan, naglašeno svestan onoga što Irce izjeda iznutra, naglašeno nemoćan da im se prilagodi. Treba ipak reći da je ljubavna scena u kojoj bi Joland dao sve da ostane u toj nedirnutoj zabiti, a Mojra sve da odatle ode, imala duhovit, komičan prizvuk koji ju je učinio podnošljivom za gledanje.

Beznadežna patetika. To je utisak koji na umetničkom

nivou ostavlja Mijačeva predstava. Takav je, na primer, prizor u kojem se događa river dance, neuverljivo izveden, a u jezivom zelenom kostimu koji je Anitu Mančić pretvorio u ogroman pokretni žbun (kostim Maje Mirković). Slično je i s upotrebom tradicionalne irske muzike (izvodi je grupa Orthodox Celts) kao dodatnim potcrtavanjem toga gde se radnja odvija za one koji to nisu shvatili u prvih deset minuta, sa sve tugaljivom pesmom kojom se predstava završava dok se na bimu u pozadini emituje duga (a pre toga kiša i zvezdano nebo). Ničim izazvana ilustrativna upotreba video-rada (autor Boris Miljković) deluje kao da se njime hteo nadoknaditi nedostatak neke konkretnije rediteljske zamisli. Pretrčavanje preko tema koje upotpunjavaju bazični problem komunikacije, kao i insistiranje na potencijalnom „gubljenju” obraza (kada se u Srbiji lome koplja na terenu „za” i „protiv” Evropske unije) dovodi do pitanja ideološke potke koja se dà iščitati iz Mijačeve predstave, neinventivne i mlake. Bilo bi preoštro reći da u tranzicionom vremenu ovaj pozorišni doživljaj afirmiše retrogradne tendencije. Ali je važno pitati se ko snosi odgovornost u slučaju da neki „klinci”, grupno dovedeni na *Prevođenje*, izađu iz pozorišta *prevedeni* u redove onih koji se busaju u grudi kako je bolje ostati dosledan svom brlogu. Brajan Fril sigurno ne.

Gorica Pilipović

PRIMER USPELE SARADNJE

TELEFON, MEDIJUM

kompozitor:

Đ.K.Menoti

reditelj: Nenad Glavan

Madlenijanum,

26. februar 2009.

U vezi s najnovijom premijerom u kamernoj operi *Madlenijanum* treba istaći dve činjenice – prvi put su posle dugo godina sarađivale operne kuće iz Hrvatske i Srbije, i još jednom je *Madlenijanum* potvrdio svoju inovativnu programsku politiku stavljajući na repertoar opere od kojih je prva prikazana u Beogradu još sedamdesetih godina prošlog veka, a druga nikada. Saradnja se na ovdašnjoj sceni (za razliku od zagrebačke) odvijala tako što su pevači i neki od autora predstava bili članovi prve hrvatske kamernog trupe – *Opere b. b.*, instrumentalni ansambl se sastojao od beogradskih muzičara, a dirigovao je Vladimir Kranjčević, renomirani hrvatski umetnik, svojevremeno dugogodišnji dirigent hora i orkestra RTS-a, te tako dobro poznat beogradskoj publici. On je i jedan od osnivača *Opere b. b.*, koja je od svog nastanka, 2006. godine, prikazala nekoliko naslova, a Menotijeve opere premijerno desetak dana pred gostovanje u Zemunu, tj. Beogradu.

Madlenijanum i *Operu b. b.* ne spaja samo saradnja već i slična pozicija u kulturi gradova u kojima se nalaze. I zagrebačka trupa je prešla Savu da bi našla odgovarajući prostor u jednom malom pozorištu, i na taj način doprinela obogaćivanju kulturne ponude „zagrebačke spavaonice“. I *Opera b. b.* svojim predstavama unosi novinu u standardni zagrebački operni repertoar, koji se ne razlikuje od beogradskog – u glavnim opernim kućama obeju prestonica premijere su retke i uglavnom ne izlaze van tzv. gvozdenog repertoara. Tako se u ovom slučaju beogradska publika tek upoznaje sa delima jednog od najznačajnijih opernih kompozitora XX veka, Đana Karla Menotija, autora 25 opera. Nama može da bude zanimljiv i zato što je s njim sarađivala Milena Pavlović-Barili, kreirajući kostime za njegov balet *Sebastijan*.

Telefon i *Medijum* su među najizvođenijim i najpopularnijim Menotijevim operama. Iako su nastale krajem četrdesetih godina prošlog veka, njihova libreta, čiji je autor sâm kompozitor, u potpunosti odgovaraju našem vremenu. U prvom slučaju reč je o nekoj vrsti opernog duhovitog skeča od dvadesetak minuta, u kojem se mladić oprašta od devojke jer odlazi na put, ali pre toga želi da je zaprosi. Međutim, kad god to pokuša, zazvoni telefon i devojka se upušta u banalne razgovore ne obraćajući pažnju na mladića. Njemu konačno to dosadi, odlučuje da ode i sledećeg trenutka kad zazvoni telefon, to je on – javlja se sa železničke stanice i preko telefona prosi devojku. Ovde je, dakle, telefon glavni medijum međuljudske komunikacije. Menotijeva partitura u potpunosti oslikava ovu komičnu



situaciju na ivici apsurdna. U brzim, uzastopnim promenama orkestracije, u parodičnim momentima na koloraturu i lirске duete italijanske opere, u maštovito upotrebljenom kamernom instrumentalnom sastavu, Menoti je stvorio pitko, prijemčivo, duhovito delo koje protiče u jednom dahu. Za tok bez zastoja bili su zaslužni i protagonisti – Roland Braus, bariton čistog glasa, lepe boje, velikog glumačkog dara, ali i s nedostatkom ne tako retkim kod baritona – slabim dubokim registrom, koji je naročito bio primetan u operi *Medijum*. Devojku Lusi tumačila je Lidija Horvat-Dunjko, na isti način razigrano i prirodno, lirskim sopranom za nijansu previše otvorene boje, ali tehnički izuzetno pokretljivim.

I pored nesumnjivog scenskog šarma *Telefona*, dramska težina bila je ipak smeštena u drugom delu večeri, odnosno u operi *Medijum*, delu u kojem je Menoti, takođe na sopstveni tekst, uspeo psihološki još slikovitije da dočara likove, naročito glavni – madam Floru, vidovnjakinju koja vara svoje klijente na spiritističkim seansama uz pomoć kćerke i nemog dečaka Tobija, svog posinka. Ova tematika nam može delovati veoma blisko i poznato, ali naglasak nije na

tome. Preokret nastaje kad u toku jedne seanse i madam Floru dotakne hladna ruka sablasti, zapravo smrti, ona je prestravljena, prekida seansu i odlučuje da prekine i sa svim lažima – priznaje klijentima da ih vara. Oni, međutim, ovoga puta ne žele da prihvate njenu iskrenost, što je momenat u radnji koji bi se vrlo zahvalno mogao okrenuti ljudima koji žele da budu izmanipulisani i prevareni iz bilo kojih razloga. U ovom slučaju – klijenti madam Flore navodno komuniciraju sa svojom umrlom decom. U središtu radnje je, naravno, glavna junakinja, njen alkoholizam, konačno njeno poigravanje onostranim, što će joj uništiti život. U trenutku potpunog rastrojstva ona ubija Tobija misleći da je on taj duh. Ovo je uloga kakvu pevačice mogu samo da požele, ali samo one pevačice koje za sobom imaju veliko scensko i životno iskustvo. A takva je upravo bugarska mecosopraniškinja Zlatomira Nikolova, koja je prosto držala celu predstavu, iako su i ostali učesnici bili odlični – ponovo Ronald Braus i Lidija Horvat-Dunjko, te Blanka Tkalčić-Breglec i Dijana Hilje. Nikolova je svoj inostrani debi imala upravo na sceni Beogradske opere još sedamdesetih godina prošlog



Medijum

veka. Od tada je pevala u Novom Sadu, Ljubljani, Zagrebu, a zatim i na najznačajnijim evropskim scenama. Mada njena karijera već tako dugo traje, njen glas je besprekorno očuvan, snažan, moćan da iznese sve nijanse lika, a njena gluma je prirodna i upečatljiva, njena pojava sugestivna. Iako *Medijum* i po strukturi nadilazi *Telefon*, jer je dvostruko obimniji i kompleksniji, ima dva čina, i on protiče u jednom dahu, u uzbudljivom, dramski napetom toku prekidanom sa nekoliko lirskih odmorišta, među kojima se naročito izdvaja prelepa arija, odnosno duet u maniru folklorne balade simptomatičnog naslova *Crni labud* u I činu, ili trenutak samospoznaje madam Flore u II činu gde ona priznaje da je već stara i bolesna i da se boji – analogija s ostarelom groficom iz *Pikove dame* Čajkovskog i njenim osećanjima straha ovde je neodoljiva. Pored Zlatomire Nikolove, istakla se i Lidija Horvat-Dunjko u ulozi njene kćerke Monike, čiji je glas ovoga puta sasvim odgovarao lirizmu takođe izmanipulisane kćerke, a naročito onostranim glasovima umrle dece koje je personifikovala.

Uspešna muzička interpretacija je postignuta zahvaljujući, naravno, i instrumentalnom ansamblu, odnosno dirigentu Vladimiru Kranjčeviću. Ansambl sastavljen u suštini od solističkih instrumenata činili su očigledno najbolji beogradski muzičari, jer su Menotijeve partiture odsvirane

precizno, intonativno čisto i izražajno. Kamerni orkestar je inače do dolaska gostiju iz Zagreba pripremala Vesna Šouc-Tričković.

Kostimografiju potpisuje Ivica Klarić. U *Medijumu* je kostim savremen, funkcionalan, a u *Telefonu* kostimograf je dozvolio sebi i malu ekstravaganciju s obzirom na to da je Lusi predstavljena kao pozorišna diva. Režiser i scenograf je Nenad Glavan, umetnik mlađe generacije, s lepim uspesima i u inostranstvu. Njegova postavka Menotijevih opera je, dakle, zanimljiva i efektna, logična i dosledna. Jedino se ne bih složila s nekim interpretacijama lika madam Flore, koje je Glavan, doduše, samo verbalno naznačio u najavi, na primer da se ona boji i ispoljavanja majčinske ljubavi, kao što mi njegova teorija o prostoru koji se sažima i diše uporedo sa radnjom u *Medijumu* deluje suviše očigledno i isforsirano – fluorescentni obrisi sobe, inače vrlo uspeli, skupljaju se na samom kraju prilično nevešto i nepotrebno. Glavan je, s druge strane, u saradnji s dizajnerom svetla Srđanom Jovanovićem, vrlo efektno prikazao pojavu duha na spiritističkoj seansi. U svakom slučaju, osmislio je dve pitke predstave koje imaju sve razloge da budu gledane, tim pre što je tekst preveden na srpsko-hrvatski, ali ne u prevaziđenom stilu kakav često vlada u prevodima na sceni Beogradske opere.

Jelena Kajgo

NOVE PLESNE PRODUKCIJE

KRIVA ZA GAUSA
autori: Boris Čakširan
i Sanja Krsmanović-Tasić
Beogradski plesni centar

DŽINOVSKJE ŽENE
PREDSTAVLJAJU NAJBOLJU
PREDSTAVU U GRADU
autori: Dragana Bulut,
Gili Klajman i Ližja Suarž
Nezavisna produkcija

OH NO!
koreografija: Dalija Aćin
Nova scena BDP

Na beogradskoj plesnoj sceni protekli period obeležila je prilična monotonija u repertoaru Baleta Narodnog pozorišta – od početka sezone nije bilo nijedne premijere, upriličena je samo obnova baleta *Uspavana lepotica*, a u martu se očekuje da mlada solistkinja Bojana Žegarac prvi put zaigra kao Kitri u baletu *Don Kihot*.

Pored toga, projekat Beogradskog plesnog centra u ustanovi kulture „Vuk Karadžić“, koji je dobio solidnu finansijsku podršku gradskog Sekretarijata za kulturu, nažalost nije dao očekivane rezultate. Njegove brojne igrache produkcije mahom su bile lošeg ili sasvim osrednjeg kvaliteta, ako se izuzme *Put u Damask* Isidore Stanišić i projekat *Kriva za Gausa*, autora Borisa Čakširana i Sanje Krsmanović-Tasić.

Kriva za Gausa predstavlja veliko osveženje na našoj plesnoj sceni ponajviše zbog svog specifičnog koncepta, ali i jedne nove energije koja je s lakoćom „prelazila rampu“. Predstava je nastala u okviru projekta „Okvir tela“, a na inicijativu grupe „Hajde da...“, i objedinjuje igrache s prethodnim plesnim obrazovanjem i iskustvom, kao i osobe s invaliditetom, odnosno igrache amatere koji imaju neku vrstu hendikepa vezanu za vid ili sluh. Posle višemesecnog radioničarskog rada, autori projekta izabrali su učesnike predstave. I sve kockice su se složile – počevši od scene koja je uklanjanjem kulisa sada otvorena i proširena, s vrlo jednostavno ali efektno rešenim izlazima, preko dobrog osvetljenja, do odlične muzike mlade, darovite kompozitorke Aleksandre Đokić.

Dramaturški koncept Marka Pejovića je vrlo širok, od prikaza harmoničnih ljubavnih odnosa, preko sukoba, razočaranja, do ponovnog pronalaženja. Mešaju se scene jednog opšteg haosa i besmisla sa scenama koje nude osećanje smiraja i optimizma. Priča je postavljena jednostavno, kao traganje za smislom života – u ljubavi ili uprkos njoj. Glavna fascinacija u ovoj predstavi je upravo način na koji su igrači sa hendikepom ovladali svojim telom i osetili unutrašnji ritam grupe, način na koji su, iako u nemogućnosti da čuju muziku, razumeli i doživeli i najmanje impulse, sinkope, akcente u ansambl igri. Vrlo promišljeno i vešto vodili su pokret koreografi Boris Čakširan i Sanja Krsmanović-Tasić, uz svesrdnu pomoć plesnog pedagoga Dejana Budiške, što je proizvelo jak emotivni naboj, ali bez i najmanje primese patetike. Zanimljivu dozu teatralnosti u tom ogoljenom, polumračnom prostoru donela je slepa igrachica Svetlana Gogić, koja je pevala na sceni, u raznobojnim haljinama modela krinoline, pa je njena pojava grupi dala potrebnu dramatičnost i poetiku.

Kriva za Gausa je delikatna, na momente dirljiva predstava, koja nipošto nije samo deo



Kriva za Gausa, Beogradski plesni centar

političke korektnosti ili trenda (naime, ovakvi projekti vrlo su popularni u Zapadnoj Evropi), već dokaz da posvećenost i istraživački duh u teatru najčešće moraju uroditi plodom.

S druge strane, tri mlade autorke (igračice i performerke), Dragana Bulut iz Beograda, Gili Klajman iz Velike Britanije i Ližja Suarž iz Portugala, uz dramaturšku pomoć Ane Vujanović, upustile su se u zanimljivu i provokativnu avanturu – pokušale su da pozicioniraju svoj rad i svoju ulogu umetnica nezavisne plesne scene, kao i da preispitaju taj rad i sve uticaje kojima su kao umetnice izložene od strane institucija kulture, publike, drugih umetnika... Takođe, one pokušavaju da odrede i poziciju umetnika u njegovom mikrosvetu, suočavajući se s umetničkom sujetom i željom za uspehom. Ove svoje stavove i razmišljanja autorke su predstavile u scenskoj formi koja je sasvim okrenuta ironično-parodijskom stilu igre, kritički promatrajući i komentarišući čak i sasvim nove trendove i tendencije u scenskim umetnostima – od njihove estetike, pa sve do imperativa političke i društvene korektnosti.

Rad na ovom projektu autorke su započele posle susre-

ta na prestižnom festivalu igre u Beču – Dance WEB 2008. Posle toga uledio je proces rada od tri nedelje u Berlinu, kao i predstavljanje rada u Tanzfabriku, a naša publika je rad imala prilike da vidi u prostoru Centra za kulturnu dekontaminaciju.

Već sâm naslov komada – *Džinovske žene predstavljaju najbolju predstavu u gradu*, sugerije da je reč o surovom obračunu s onim tendencioznim i bombastičnim u umetnosti, i nagoveštava oštar, ironijski ton komada. U programu se potvrđuje ovaj nagoveštaj tako što se publici obećava zabava, lepota, emocije... kao i društvena angažovanost i teorijska potkovanost izvođača. Autorke se, dakle, kritički obračunavaju, kroz niz duhovitih sekvenci, s određenim prihvaćenim scenskim fenomenima – one zamole nekoga iz publike da interaktivno učestvuje u predstavi, da bi ga potom ostavile samog na sceni i povukle se u publiku, zatim – umetnika pozicioniraju kao mučenika koji se bori prvo za finansijska sredstva, a onda i za uvažavanje kritike i publike. Sasvim parodirano igračice igraju delove poznatog mjuzikla, kritikujući industriju zabave, odnosno umetnost



Džinovske žene predstavljaju najbolju predstavu u gradu, nezavisna produkcija

kao zabavu, a kritike nije pošteđena ni upotreba nagog tela u umetnosti performansa, kao ni potreba da se publika šokira po svaku cenu.

Zatim na red dolazi pitanje političke korektnosti koje se često zloupotrebljava radi postizanja umetničke afirmacije, pa onda i kritika sentimentalnosti u umetnosti, kada izvođači manipulišu publikom u želji da proizvedu emocije – jedna igračica nam saopštava svoje (istinито) izbegličko iskustvo, a u trenutku kada govori o svom radu u baletskoj školi, salu preplavljaju zvuci patetične melodije pesme Toni Brekston.

Krajnji obračun dovodi nas do veze umetničke prakse i teorije umetnosti. Ovde umetnice koriste delove teorijskih tekstova o umetnosti, dozivajući imena Deride i Fukoa, aludirajući na zloupotrebu novih teorija, isključivo radi slepog praćenja aktuelnog trenda.

I, na kraju, ove vrlo duhovite i ironične scene same po sebi ne bi imale puni smisao i težinu ako ne bi ponudile i neki putokaz – a on se u ovom slučaju nalazi u dekonstrukciji svih ideja i značenja, u poništavanju svega što smo vi-

deli i ponovnom formiranju stavova. Zapravo, bez nuđenja instant rešenja i jedine moguće istine, bez nuđenja nečega po svaku cenu novog i inovativnog, autorke predlažu preispitivanje cele umetničke prakse. Predlažu promenu percepcije. Na kraju, one prave stoj na rukama, potom izlaze iz sale, a na video-bimu vidimo projekciju spoljnog sveta u obrnutoj perspektivi.

Džinovske žene... je uspeo umetnički eksperiment, koji, bez velikih pretenzija, na duhovit i zabavan način otvara prostor za razmišljanje, i problematizuje, kako umetničko stvaranje tako i percepciju jednog umetničkog dela.

Kvalitetan plesni projekat realizovan je na novoj sceni Beogradskog dramskog pozorišta – predstava *Oh no!* – koreografkinje Dalije Aćin, koja otelovljuje uspelu i zanimljivu sintezu dva na izgled sasvim različita i udaljena plesna stila – brejk densa i savremenih plesnih tehnika, odnosno, u ovom slučaju, autentičnog, hermetičnog, svedenog plesnog rukopisa Dalije Aćin.

Iako na našoj (uličnoj) sceni ne tako razvijena, forma brejk densa, ponikla sedamdesetih godina prošlog veka



Oh, no!, Nova scena BDP

u predgrađima Njujorka, pripada kulturnoj ili supkulturnoj sceni hip hopa, a ovaj stil igre karakterišu virtuoznost i gotovo akrobatske veštine izvođača. Takođe, on u sebi nosi dozu otpora svemu konvencionalnom, kao i želju za autentičnošću i slobodom individue. Shvativši vrednosti koje je hip hop kultura iznedrila na muzičkoj i plesnoj sceni, plesni agenti u Americi obilaze ulične igrače i plesna studija, i biraju mlade talente koje zatim obučavaju za rad na sceni.

Dalija Aćin je takođe prepoznala energetski i tehnički potencijal brejk dens igrača, pa je tako za svoj novi projekat angažovala članove trupe Rekognajz kru (Recognize Crew), Darka Bursaća i Luku Lukića.

Ostajući verna svom koreografskom rukopisu, Dalija Aćin kreira ponovo sasvim originalnu pozorišnu kompoziciju, uvukavši igrače u svoj spori ritam i polumračni prostor optočen najčešće tišinom ili tek ponekim povremenim, udaljenim zvukom. Muzika Gorana Simonoskog i Ivana Antića dobro je podržavala ideju autorke i samu atmosferu komada. Na sceni je samo zelena kožna fotelja i cd plejer, a svetlo, takođe zelenkasto, dolazi iz dubine scene. Plesne sekvence su često isprekidane mrakom i tišinom. Dva igrača se smenjuju, jedan sedi ili stoji u pozadini u mraku dok

drugi igra, a potom obojica izvode svoje virtuozne zajedničke deonice. Osim samog izvođenja i zanimljive atmosfere, koja odslikava introspektivni i introvertni princip rada, najveći kvalitet ove predstave predstavlja upravo odlično kreiran novi jezik u kome prepoznamo stil brejk densa, ali tek kao daleki nagoveštaj i ideju. Dalija Aćin je s izuzetnom veštinom sažela svoje plesne elemente i kreirala koreografske pasaže, u kojima je igračima dala dozu senzibilnosti, a njihovim pokretima poseban rafinman. Jer tema komada pokreće pitanje muškosti, odnosno pitanje da li je mačo kultura muškarcima nametnuta i koliko je ona zaista deo njihove prirode. Tako ples igrača ima mekoću i osećajnost koja pleni, a nijednog trenutka ne gubi na inetenzitetu.

Sve je to postignuto velikim delom zahvaljujući igračima, koji su u ovoj predstavi pravo otkrovenje – spretni, brzi, precizni, tačni, kako u pokretu tako i u izrazu.

Oh no! je uzbudljiva i interesantna plesna kreacija, koja je možda imala prostora da se dalje razvija u još složeniju scensku strukturu, ali i ovako svedena i jednostavna ostvarila je veoma upečatljiv efekat.

Zorica Pašić

BAZEN BEZ VODE

Hronika pozorišnih zbivanja

Petak 13. marta 2009. ozbiljne naučne televizijske stanice posvetile su kalendarima drevnih Maja. Kao što je poznato, ovaj drevni narod nije znao za točak, ali se razumeo u astronomiju. Naučno je utvrđeno da su majanski kalendar, a bilo ih je nekoliko, tačniji od ovoga po kojem se mi upravljamo. E sad, u onome koji sažima sva znanja stoji da je propast sveta zakazana za 21. decembar 2012. godine! Šta će dalje biti, ne zna se. Možda su drevne Maje mogle da krenu od početka, ali nisu stigle. Pretekli su ih Španci, počinivši genocid koji do dan-danji nije procesuiran.

Istog petka, 13. marta 2009, jedan svetski ekonomski stručnjak najavio je da će SEKA jenjati iste te 2012. godine (O SIDI ni reči: možda će se dalje razvijati, možda i neće. Sve zavisi od sigurnog seksa i, tradicionalnoj crkvi mrskog, kondoma.)

Kad se saberu dva i dva, ispada da će svetska ekonomska kriza biti okončana s propašću sveta. Može se pretpostaviti da do tada u našem najvišem zakonodavnom organu neće biti završena rasprava o Zakonu protiv diskriminacije (kako objasniti unucima što se dvoje istopolnih ljube u parku – pitanje je sad!), bele vize će i dalje biti „tek što nisu“, a onaj mali kabasti od sto i nešto kilograma – onaj što se strašno razljuti kad devojkicu njegovog druga čupka za guzicu neki žgoljavi Amer, pa ga pošalje u komu i u blizinu večnih lovišta, što će nas koštati kô svetog Petra kajgana – možda će još koji put prošetati kroz zakonodavni organ; one koje treba apsiti apsićemo i dalje, o mafijama da se i ne govori, možda će se dotle i Evropska unija raspasti, pa smo se džaba jedili i krečili...

Sve je nepredvidivo, a propast nam pred vratima. Taman što je Dušan Kovačević pred premijeru svoje crne komedije *Generalna proba samoubistva* objasnio kako se takav slučaj u stvarnosti nije dogodio, kad na Brankovom mostu – slučaj! Momak hoće da skoči, ima pištolj u ruci, a publika besni zbog zaustavljenog saobraćaja, navija, psuje, jedna mama fotografiše za uspomenu i dugo sećanje: deca napred, samoubica stoj – dok ne klikne. Isti Kovačević se kune da mu je priču o mačvanskim bogaljima u Cerskoj bici ispričao deda i da mu je ona poslužila da napiše dramu *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Skoro tri decenije poručnik Tasić bio je uzor srpskog nacionalnog heroja, problemi su nastali kad je snimljen istoimeni film. Radoslav Pavlović, dramski pisac, i Bratislav Petković, reditelj, obojica funkcioneri Srpske napredne stranke, tvrde da Kovačević zaobilazi istinu, da je sve izmislio. Koji deda, koja rakija, kakvi bakrač! Nema pisanih dokaza, svedoci su mrtvi, Kovačević potkopa nacionalni ponos i slavu! U dobra komunistička vremena film bi, zicer, pogodio bunker.



Žanka Stokić

Reditelj Srđan Dragojević likuje: Pavlović i Petković prave mu besplatnu reklamu.

Kad smo već kod slave, slavna Žanka Stokić je konačno rehabilitovana, posle 64 godine. To se, nekako, dogodilo baš u dane kada je Gordana Đurđević-Dimić, glumica novosadskog Srpskog narodnog pozorišta, „neobuzdano moćnog talenta i neodoljivog scenskog šarma, velikog iskustva i spremnosti da pozorištu pristupa ne samo izvanrednim glumačkim instinktom već i ozbiljnim intelektualnim promišljanjem“, proglašena za sedmu dobitnicu nagrade „Velika Žanka“. „Samoj Žanki, nažalost, sve ovo ne znači mnogo“ – kaže dobitnica. „Odluka suda umiruje našu savest, ali je Žanka umrla pod teretom strašnog poniženja. Stradalništvo je deo njenog života.“

Marija Crnobori je poslednja osoba koja bi govorila o stradalništvu, pravdama i nepravdama. Ne troši mnogo reči. Veli: „Ako je na mestu, reč je spas; ako je pogrešna, može ubiti.“ Početkom februara u Jugoslovenskom dram-

skom pozorištu priređena je svečanost: predstavnici Istarske županije uručili su glumici Povelju Sabora čakavskog pesništva „Žminj“, koja joj je dodeljena prošle godine povodom četrdesete godišnjice te manifestacije. Crnoborijeva, rođena Istranka, iz Banjola, godinama je diljem naše bivše zemlje govorila, na najlepši način, čakavsku poeziju. Na saborima, na pesničkim festivalima... Bilo je dirljivo ponovo je čuti.

Zapravo, ovog proleća se najviše govorilo o – kulturi. „Kultura ovih dana (koji traju nekih sedam-osam godina) podseća na pokeraški sto: od odbačenih karata i raznobojnih čipova, zgužvanog novca i punih pepeljara, ključeva od službenih vozila i založivih nekretnina, ne vidi se zelena čoja, upljuvana raznolikim tekućinama i izlučevinama. Na tom se stolu vrte poluotvorene partije (i Partije), ulažu se glave. Karijere, brojke i građevinski materijal. Tu se okreće, prodaje, 'oduzima i dodaje', tu se namiruju kvote, razbraja na parove, tu se šibicari, blefira, sitno vara.“ Ovom zapažanju Gorčin Stojanović, reditelj i umetnički direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta, dodaje i sledeće: „Nema, naime, velikih para u kulturi. Postoji, međutim, iluzija o moći, o statusnim simbolima, zgodna je to moneta, čip, ulog. Pozicioniranje, taktika i razmenska trgovina cvatu, uvek se nešto može zameniti za ništa, i obrnuto, iluzija je najbolja roba – nikad ne kalira, uvek je sveža.“

Ministar kulture Nebojša Bradić i njegovo Ministarstvo nadležni su da raspreme taj sto. Bradić je najavio da će u 2009. ključne reči biti transformacija, racionalizacija, koncentracija i inovacija, da Ministarstvo neće biti samo šalter za izdavanje novca kulturnim institucijama (sedam i po milijardi dinara za ovu godinu), da će Zakon o kulturi već u februaru ući u skupštinsku proceduru. (Dok ovo pišemo, mart je pri kraju.)

Još nije izbačena ni prva pepeljara, počeo je karambol.

SVI NAŠI UPRAVNICI

Kad je ono zimus, tokom izvođenja *Kavalerije rustikane*, eksplodirala kanalizacija ispod velike scene u Narodnom pozorištu – grmnulo je kao podmetnuta bomba, kažu da je smrdelo, spuštена je gvozdена zavesа, a gledalište ispražnjeno – ocenjeno je to kao loš predznak. Kanalizaciju su

zakrpili, sečen je slavski kolač, bile su premijere, Predragu Ejdsu uručeno je najveće glumačko priznanje, Dobričin prsten. (Jovan Ćirilov kao da je lično bio uvređen što su na svečanosti svi govorili samo o glumcu Predragu Ejdsu, a niko nije pomenuo da je on i direktor nacionalnog teatra.)

Baš kad je bilo najlepše, Predrag Ejds je, posle jedva godinu i tri meseca, podneo neopozivu ostavku na direktorsko mesto. Nije samo on. Ostavku je dao i Ivan Tasovac, direktor Beogradske filharmonije. Osam godina je trebalo Tasovcu da od Filharmonije napravi nacionalnu kulturnu instituciju najvišeg ranga da bi na kraju shvatio da su i Exit i Guča bolji brendovi. Kolektivnu ostavku podneo je i Upravni odbor Narodnog muzeja. Ministarstvo kulture je blagodarilo: koga nema, bez toga se može.

Zašto se Predrag Ejds udavio u *Bazenu (bez vode)*, da se poslužimo naslovom februarske premijere u Narodnom pozorištu? Prvo – zato što su ga oklevetali jedan reprezentativni sindikat (u nacionalnom teatru ih, kažu, ima deset) i jedna moćna partija (DSS), drugo – zato što je bio „hrabar bez rezultata“, što bi rekao Nebojša Bradić, ministar kulture. Jeste, priznao je direktor, upotrebio je korporativnu karticu da bi izmirio dug od pedeset hiljada dinara u kazinu „Aleksandar“, ali je taj iznos odmah oduzet od njegove plate. Ne prima dva lična dohotka već jedan: malo kao direktor, malo kao redovni profesor. Jeste da dobija umetnički dodatak kao i Dejan Savić i Konstatin Kostjukov (direktori Opere i Baleta), samo je njegov deset hiljada veći. U stalni radni odnos nije primio nikoga izuzev reditelja Jagoša Markovića. Jeste da ima „svojih“ dvadeset predstava po srpskim pozorištima, ali igra već šesnaest godina Kir Janju u matičnom teatru. Predstava *Kir Janje* je nadživela lep broj direktora, pa nek se jedi onaj ko mora. Šta Ejds nije uradio? Nije, kažu, uredio pozorišnu kuću od nacionalnog značaja i nije umeo da „komunicira“ s Ministarstvom kulture.

Šta je to u ljudskom biću što ga vuče u vratolomije? Zašto se sjajni glumac Predrag Ejds, koji je u nacionalnom teatru ostao i onda kada su ga napustili vodeći glumci, u znak protesta zbog imenovanja Aleksandra Berčeka na direktorsko mesto, prihvatio rukovodećeg položaja u kući koju dobro poznaje iznutra i koja je „slučaj koji traje“? Da li je znao gde dolazi? Potvrđuje da jeste: „Organizaciona šema Narodnog pozorišta je potpuno prevaziđena u Evropi, odnosno u našem užem i širem okruženju. (...) Jedan od



Marija Crnobori

ključnih problema u ovom pozorištu je tip radnog odnosa. Relikt prošlosti, takozvane socijalne sigurnosti, radni odnos na neodređeno vreme, potpuno je prevaziđen i anahron i onemogućava kvalitativnu i kompetitivnu delatnost i konkurenciju unutar institucije. Sistem ugovornih obaveza na neodređeno vreme postoji svuda u svetu, a pogotovu u teatrima od kojih se očekuju vrhunski rezultati, gde je utrošak sredstava najveći, a pritisak stručne i svekolike javnosti najžešći. Konkurencija i vrhunski kriterijumi zahtevaju ukidanje nekreativnog, nestimulativnog i neodgovornog sistema tipa 'niko ne može tako malo da me plati koliko ja mogu malo da radim'. (...) Ugovori su šansa da se pozorište oslobodi ogromnog balasta nagomilavanog decenijama neodgovornom kulturnom politikom prethodnog sistema koji je omogućio da pozorišta postanu socijalni buvljak neradnika, zalutalog i često nekvalifikovanog radnog sveta i, u nedostatku kriterijuma, nagomilanog broja netaleantovanih, potlalentovanih ili potpuno izraubovanih kadrova koji ta-



Svetlana Bojković

vore godinama i ne rade decenijama...“ Pozorište je, osim toga, „prebukirano“. Prema Ejdusovoj slobodnoj proceni, 350 ljudi je višak. To je i naveo u pismu Ministarstvu kulture, očekujući da mu ono pripomogne u oslobađanju od balasta. U Narodnom pozorištu je 805 zaposlenih, od toga 747 na neodređeno vreme, a 58 na određeno. Ministarstvo „plaća“ 736 ljudi. Oko jedne trećine ukupnog budžeta za kulturu Republike Srbije – 832 miliona – odlazi na finansiranje nacionalnog teatra. Od te sume, 75 posto se odvaja za plate. Na sve to valja dodati jubilarne i službene nagrade i još kojekakva personalna primanja. Prosečna plata je četrdeset hiljada dinara. Od ukupne sume u programe se ulaže samo 10 posto!

Nadica Momirov, državna sekretarka u Ministarstvu kulture, ako je suditi po izjavama, smatra da je direktor Ejduš mogao problem da reši brzo i efikasno. Najpre je trebalo da snimi situaciju i utvrdi viškove, raskine ugovore s onih pedeset osmoro, potom usaglasi stavove s reprezentativnim sin-

dikatima. Usaglašavanje, naravno, može da potraje do sledećeg veka. Tek, usaglašen predlog se, prema objašnjenju sekretarke Momirov, dostavlja Upravnom odboru, na ruke predsednice Svetlane Bojković. Kad Odbor prouči materiju i usaglasi svoje stavove, predlog se šalje Ministarstvu za rad i socijalnu politiku koje ga, pošto prouči slučaj, prosleđuje Vladi Republike Srbije. Kad Vlada završi sve poslove koji se tiču života i smrti, to jest Kosova i suvereniteta, malog kabastog od milion dolara i državne tajne, nafte, gasa, struje i ostalih sitnica, razmotriće i – slučaj nacionalnog teatra.

Sve to je definisano Zakonom o radu, kaže sekretarka, i prosto je kô pasulj. (U celoj priči važan je i socijalni program, a u slučaju Narodnog pozorišta on teži dvadeset miliona dinara.) Valjda se, prema toj metodologiji, i Nebojša Bradić, dok je bio upravnik Beogradskog dramskog pozorišta, oslobodio onih koji godinama ne rade a primaju platu. Možda bi, da je duže ostao na čelu nacionalnog teatra, problem koji sada kulminira sasekao u korenu. (Oni koji ne zaboravljaju pamte da se pre desetak godina naveliko talambasalo i sastančilo oko Zakona o pozorištu, ugovora i sličnih sitnica. Uostalom, o Zakonu o pozorištu se počelo govoriti već sedamdesetih godina prošlog veka. Podsećanja radi, postojao je i Zakon o Narodnom pozorištu, a onda je došlo samoupravljanje.)

Ministar Bradić upozorava pak da su određene istorijske nepogode prošle, politički potresi nisu više opravdanje za nerad i podastiranje lažnih podataka o broju zaposlenih, o potrebama i radu određenih institucija: „Ne možemo se i dalje praviti ludi pred pitanjem: ‘imati ili biti’? Nije stvar u tome da se ima više nego da se bude više. (...) Lako je proverljiv broj mrtvih duša koje su zaposlene u pojedinim kućama kulture, faktički ti ljudi primaju samo platu. Finansijska kriza je dodatni razlog da se takve institucije brže menjaju nabolje. Njihovo neograničeno finansiranje, po bilo kom osnovu, samo će produžavati lažnu sliku o njihovom mestu, ulozi i značaju.“ Dok traje finansijska kriza (SEKA kao bauk komunizma kruži svetom!), opominje ministar, ima se samo za lebac i maslac, a ne za kavijar. (Posle maslaca dolazi margarin, pa mast, pa prazan lebac i lukac.)

Predrag Ejduš je digao ruke, a Božidar Đurović, direktor Drame, prihvatio se da vrši upravničku dužnost, tek što se vratio iz Kijeva gde je u pozorištu „Sozirija“ režirao *Profesionalca* Dušana Kovačevića. Raspisan je javni konkurs za

novog upravnika. Očekuje se da će to biti ličnost od integriteta i autoriteta, neki zmaj menadžer koji će izaći na kraj s postavljenim zadacima, ne očekujući pomoć od Ministarstva kulture već se striktno držeći Zakona o radu.

Grad Beograd će uskoro, ako već nije, raspisati javne konkurse za direktore 15 kulturnih institucija, kojima ističe mandat. Među tim institucijama je i pet pozorišta – Beogradsko dramsko, Pozorište na Terazijama, Atelje 212, Bitef teatar i „Boško Buha“. Izgleda da samo Svetozar Cvetković u Ateljeu 212 ne namerava da se i dalje, u trećem mandatu, bavi direktorskim poslom, ostali još razmišljaju. Ako je suditi po zainteresovanosti medija, a uglavnom se ne piše o tome, nema javne otimačine za upravničke položaje. Gradom kruži priča: jedna kulturna poslenica odlučila je da konkuriše na osam mesta, za sva ispunjava uslove, i proveri kako funkcioniše institucija javnog konkursa bez partijske podrške.

LEPET PLUĆNIH KRILA

Jelica Bjeli, glumica Srpskog narodnog pozorišta, sve dok je i saučesnik osnivanja Sterijinog pozorja. Od do sada održana 53, bila je posvećeni učesnik i gledalac, stalni pratilac razgovora za Okruglim stolom 52 godine; puna razumevanja, ponekad oštar kritičar, češće analitičar s dobrom namerom. Lepa i otmena gospođa otišla je ovog proleća na svoj poslednji put i pridružila se suprugu Milošu Hadžiću, legendarnom upravniku SNP-a i jednom od osnivača Pozorja, jugoslovenskog festivala domaće drame. Šteta što se oprostila i što neće biti u prilici da vidi još jednu transformaciju naše najstarije pozorišne smotre, koju je osmislio sadašnji direktor Ivan M. Lalić, dramski pisac i, svojevremeno, kratko i bolno – uz štrajk glađu! – upravnik SNP-a.

Pozorje počinje 25. maja, na nekadašnji Dan mladosti, i traje dok se ne završi. Selektori, Igor Burić, pozorišni kritičar u usponu, i Vladimir Kopicl, pesnik i kulturni radnik (obojica iz Novog Sada), objavili su svoj izbor: sedam predstava u Selekciji nacionalne drame i sedam u Selekciji nacionalnog pozorišta. Šta su videli? Pitanje sami postavljaju i odmah daju više nego precizan odgovor:

„A šta smo videli, dragi naš čitaoče, tj. Pozorja gledaoče? Videli smo i analitički iskusili prostorno-kapital-ergo-



Anita Mančić

nomsku stratifikaciju teatra nam, od scena tehno-glomaznih i sajb-malih do retro-podrumskih i muzejskih, te kako je kome da na njima radi dato.

Videli smo da se tamo za scensku operacionalizaciju raspoređena dramska dela – i ona više ili manje napadno dramatisovana – za repertoar biraju, mere i raspoređuju po merilima umetničkim, politički korektnim, rodno disperzivnim, tematsko propulzivnim, generacijsko pedagoškim, real-ekonomskim, medijsko-protetičnim, ali i po merilima aleatoričnim, global i lokal-neuhvatljivim, kadrovskim i postkadrovskim.

Videli smo da ih i njihovi scenski akteri/aktanti, ti naši krasni glumci i glumice (jer tertius tu uglavnom još non est datur) nekad baš tako mere, pa i obdelavaju, a nekad, bogami, i daju više od onoga što bi se očekivati moglo u takvom odnosu mera, tj. stvari pozorišnih.

Videli smo ono čemu smo se i nadali, ali i ono čemu smo se radovali.“



Konzulska vremena

Kratko i jasno.

Biće, sva je prilika, ludo i nezaboravno. Ko će odneti najviše nagrada? Na šta tipovati? U svakom slučaju, nezvanična nagrada za naslov mogla bi da pripadne Uglješi Šajtincu za *Lepet mojih plućnih krila*, tekst koji, kako objašnjavaju selektori, nosi „energiju i žar iskoraka“. (O energiji i iskoracima u sledećem broju „Teatrona“.)

Samo, nije to sve. „Krugovima“, koje je na Pozorje uveo Ivan Medenica, ime je promenjeno u „Drugovi“. U selekciji reditelja Nikole Zavišića biće prikazano sedam predstava iz bližeg nam i daljeg inozemstva (šest evropskih i jedna američka), koje se, na ovaj ili onaj način, na razne načine, bave pitanjima odnosa prema komunističkom nasleđu.

Na Pozorju će svoj program predstaviti i Teatar „Ulisis“. Brionske produkcije pozorišta Lenke Udovički i Radeta Šerbedžije izvodiće se na Petrovaradinskoj tvrđavi.

Da ne zaboravimo Malo pozorje, susrete pozorišnih akademija... Kad je Edinburg, nek je Edinburg i igranka.

Ono o čemu se još ne piše je – publika. Ima li Novi Sad gledalaca za trideset i više predstava zaredom? Na koliko hiljada pozorišnih zaljubljenika se računa? Da li će publika dolaziti organizovano vozovima, kamionima i avionima, da li će ispod Tvrđave biti podignut pozorišni kamp, da li će festival pratiti belosvetski novinari i kritičari (za prošlogodišnje Pozorju su, uglavnom, bili akreditovani novosadski izveštači)?

Nije pristojno govoriti o novcu (dobro vaspitan Novosađanin nikad te neće pitati kolika ti je plata). Ima, međutim, radoznalih. Takvi bi da znaju koliko ta parada pozorišnog ponosa košta?

APLAUZI I OVACIJE

Ako je suditi po novinskim izveštajima, sve pozorišne premijere bile su sjajne i propraćene su aplauzima, bisevi-

ma i ovacijama.

Uobičajilo se da novine pomno beleže prisustvo VIP ličnosti na premijerama. Dvadeseti rođendan Bitef teatra obeležen je svečanošću u Skupštini grada i premijerom *Zimske bašte* (tekst, koncept i režija Nikite Milivojevića, direktora teatra). U Skupštini grada su, između ostalih, bili Nebojša Bradić, ministar kulture, Nadica Momirov, državna sekretarka u Ministarstvu kulture, izdavač Zoran Hamović, savetnik ministra Bradića, Olja Ivanjicki, Dejan Mijač, Jelisaвета Sablič, Ružica Đinđić, Danica Maksimović, Dragana Ognjenović, Ferid Karajica, Vanja Ejodus, Ana Tomović, Branka Pujić, Anja Suša, Branislav Lečić, Branko Cvejić. Iz novina saznajemo i ko nije bio. Nisu bili Jovan Ćirilov, umetnički direktor Bitefa (Bitef je u okviru Bitef teatra), Nenad Prokić, bivši upravnik, pa umetnici koji su svojim radom vezani za ovu scenu – Mirjana Karanović, Gorčin Stojanović, Biljana Srbljanović, Sonja Vukićević, Vladica Milosavljević, Sergej Trifunović...

U Beogradskom dramskom održana je premijera *Zečje jame* američkog pisca Dejvida Lindzija Ambera u režiji Filipa Grinvalda. Izveštava se da je „jedna od glavnih uloga poverena Ivani Zarić koju je u publici podržala porodica – brat Ivan Zarić i snaha Milica“?! (Kad smo već kod Zarića, glumica Milica Zarić udala se za arhitektu Predraga Milutinovića. Zovu ga, naravno, Peđa. Venčanje je bilo u Parizu. Arhitekta Milutinović je, izjavljuje Milica, vredna osoba koja ima svoj prostorni i duhovni integritet. Osvojio ju je mirom koji nosi u sebi. Jednostavno, zna ko je i šta je.) Na premijeri su bili ministar Bradić, Vesna Čipčić, Neda Arnerić, Jagoš Marković, Anja Suša...

Posle pauze od sedam meseci na sceni Teatra „Bojan Stupica“ ponovo je vodvilj Žorža Fejdoa *Buba u uhu* u režiji Ljubiše Ristića. *Buba* je Ristićeva diplomatska predstava. Premijerno je prikazana 7. juna 1971. godine. Sada se igra u novim kostimima i scenografiji, koje je, prema originalnim nacrtima nedavno preminulog Vladislava Lalickog, adaptirala Jasmina Holbus. Uz neodoljivog Šandebiza Nikolu Simića, koji nije propustio nijednu predstavu, igraju Radmila Đuričin, Branka Petrić i Vlasta Velisavljević, sa mladim glumcima. Iz prve podele „otišli su u polja“, kako bi rekao Ljuba Tadić, Zorica Šumadinac, Moris Levi, Branko Milenković, Marko Todorović i Slobodan Đurić. Koliko puta je izvedena *Buba*? U jednim novinama piše 1.283 puta, u drugim je jed-



Kapitalina Erić

na predstava više, u trećim procenjuju da je blizu okruglog broja od 1.400. Koliko će se puta igrati *Konzulska vremena* u Zvezdara teatru, predstava u Ristićevoj režiji, rađena prema *Travničkoj hronici* Ive Andrića?

GLUMCI GOVORE

Dominantna novinska, a i televizijska, forma su – intervjui. Važni reditelji i popularni glumci, naročito oni koji igraju u serijama, na velikoj su ceni. Pisци imaju slabiju prođu: uz klasike Ljubomira Simovića i Dušana Kovačevića, tu su još Biljana Srbljanović i Milena Marković, obe oštre na jeziku i beskompromisne. Angelina Atlagić, kostimografinja, i Miodrag Tabacki, scenograf, najčešće su pitani. Od kompozitora – Zoran Hristić.

Šta kažu umetnici?

Kapitalina Erić, sada već na ulazu u desetu deceniju



Vlastimir-Đuza Stojiljković

života, živi u Domu penzionera na Voždovcu. U dobroj je formi. Sećanja je ne napuštaju, a ni žensko kaćiperstvo – našminkana je i doterana. Njena neostvorena želja: Gospođa ministarka. Priča: „Sećam se, Jevreji su za vreme okupacije morali da nose žute trake i da rade, čiste ulice. Moja koleginica, kasnije proslavljena glumica Rahela Ferari, nije htela da nosi traku. Bila je hrabra. Jedno vreme se skrivala kod jedne porodice u Bulevaru kralja Aleksandra. Kada sam otišla da je posetim, prala je veš u dvorištu. Na ruci joj je bio prelep briljantski prsten. Žalila se da ne može da ga proda, niko nije imao novca da ga kupi. Kasnije je s glumcem Acom Stojkovićem, za koga se posle udala, otišla u jedno selo u Šumadiji. Radila je seoske poslove kao prava seljanka. Kad su se vratili u Beograd, krštena je u pravoslavnoj crkvi i dobila ime Marija, a prezime je na venčanju uzela od muža.“

Vlastimir – Đuza Stojiljković ovogodišnji je dobitnik „Zlatnog ćurana“ za životno delo, koji dodeljuje festival

Dani komedije u Jagodini. Priznanje je glumca iznenadilo i obradovalo, ali se on dosledno drži svoje devize: ničemu ne treba pridavati previše značaja. Ima li Đuza neostvarenih želja? Nema te uloge! „Najviše sam voleo da dobijem ulogu o kojoj nisam ni sanjao. Znaite šta je najstrašnije? Kad pomislite kako biste ovo ili ono odigrali bogzna kako, a kad vam to zapadne, vi, obično, uprskate! Ne valjaju previše žestoke želje, one obično nose prevelike ambicije koje stisnu čoveka pa ne napravi ništa. U svemu je tako, ne samo u glumi. Ne pamtim ni uloge koje sam igrao. Pamtim ljude sa kojima sam radio i pamtim predstave.“

Ivan Bosiljčić je skinuo paradnu avijatičarsku uniformu iz serije *Ranjeni orao* i vratio se u normalan pozorišni život. Izjavljuje: „U poslu mi je najvažniji dijapazon uloga. Želeo bih da se neprestano širi, da budem jednako dobar u svim žanrovima i medijima. Mislim da još nije kasno da zaigram Hamleta, jer ni u jednoj ulozi do sada nisam dotakao tu vrstu karaktera.“

Dušanka Stojanović-Glid, Esma iz *Ćeifa*, ovako razmišlja: „Ima ljudi koji misle da je pozorište zabava i razbibriga, entertejment. Ja mislim da je pozorište uvek prosvetiteljsko, čak i kad ne daje konkretnu poruku i pouku. Jednostavno, ono svojom živom rečju, drugačijom od ostalih živih reči, dopire do auditorijuma.“

Anita Mančić je opet odigrala sjajnu ulogu. Ona je Sara u drami Brajana Frila *Prevođenje*, koju je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu režirao Dejan Mijač. „Od kraja studija, sredinom devedesetih godina prošlog veka, moju generaciju mori iščekivanje raspleta na prostoru u kojem živimo. Stalno se nadamo prekidu nasilja, sposobnosti političke oligarhije da pojednostavi našu komunikaciju sa svetom, nekom konkretnom ulaganju u kulturnu politiku. U tom nadanju nam je dobar deo života prošao, i danas, zbog kraha finansijskog sistema u svetu, nemamo ni psihološki privid mogućnosti za beg u inostranstvo.“

Nebojša Dugalić je „izbegao“ u rodno Kraljevo gde režira *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića. Sanjao je da postane glumac, ali... „Da sam znao šta sanjam, odrekao bih se svog sna i pre nego što sam ga zasanjao. Ništa ne izgleda tako dok nadahnuće ne postane stvarnost, dok se čovek ne suoči sa tim šta ono stvarno znači i koje muke nosi. Problem i jesu ta jalova mučenja, bez ikakvog učinka, kao da život izmiče ni u šta. Ovo je vreme okruženo tim

iskušenjem da se čovek pita kome sve ovo treba, i da li uopšte nekome treba. Kao profesor glume, govorim to i svojim studentima. Prvo učinim sve da ih odvratim od glume ali, kad više nema povratka, onda ih glumi učim – najbolje što mogu.”

Nada Blam kao da podvlači crtu: „Meni su sva vrata bila uvek otvorena. Dobijala sam fantastične ponude, ali sam neka vrata skoro nogom zatvarala. Čini mi se sada, kad sam već toliko godina u poslu, da sam to uradila smišljeno. Nikada nisam, niti ću požaliti zbog toga. Jer, sve što imamo onoliko je koliko smo mogli. Da sam mogla više, imala bih više. I dece, i uloga, i uspeha. Sada znam da je ovo što imam bilo moguće, ono što nemam nije ni bilo moguće.”

Priča Ljiljana Dragutinović: „Sa najdivnijom ekipom u celoj mojoj pozorišnoj karijeri već trinaest godina igram u predstavi *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* Dušana Kovačevića u 'Zvezdari'. U mom bivšem matičnom pozorištu, Ateljeu 212, dala sam, u svoje vreme, otkaz Svetozaru Cvetkoviću. Moji razlozi su bili duboki, on ih je prihvatio kao površne i zbog toga smo se rastali za sva vremena. Udeli mi ponekad nešto. Sreća je da je reditelj onoga što su mi udelili Dejan Mijač.”

Katarina Žutić je primljena u Atelje u stalni angažman. Koje su to prednosti u odnosu na status samostalnog umetnika? „Pre toga sam se već bila navikla na jednu napetu, nesigurnu i nestabilnu situaciju u kojoj se tle pod nogama uvek pomera i gde mora sve da se radi kako bi se opstalo u poslu. Kad sam ušla u angažman, shvatila sam da ne moram da prihvatim baš sve što mi se ponudi. Mogu da kažem: Izvinite, nemam vremena, radim nešto drugo. Dok sam bila slobodni umetnik, 'nemam vremena' nije postojalo. Morala sam da izmislim termine za svaki posao koji mi je ponuđen, nisam smela sebi da dozvolim da ga odbijem. Sada mogu malo da biram, da zastanem i promislim, a to je za mene jedan novi pomak.”

Sloboda Mićalović priželjkuje: „Bila bih presrećna kad bi Pozorište na Terazijama otkupilo prava za realizaciju mjuzikla *Mulen Ruž*. Oduvek sam želela da na sceni oživim takvu raskoš, dekadenciju i romansu!”

Milica Mihajlović, o poslu glumca: „U ovoj profesiji ne postoji nikakva garancija: uvek si na tržištu, uvek možeš da budeš u modi, van mode, nepravedno prezastupljen, pravedno nezastupljen. Sve je u igri, jer smo birana lica i pod-

ležemo ukusu drugih. A opet, čovek ne sme da podleže ničijem ukusu, mora da sledi izraz svoje ličnosti.”

Svetlana Bojković, o staleškim pitanjima: „Ništa danas nije bolje nego ranije. Recimo, Zakon o slobodnim umetnicima izjednačio je slobodne umetnike sa taksistima, malim privrednicima, koji treba da trećinu svog godišnjeg prihoda – osetila sam to na svojoj koži! – daju za doprinose za penziona i socijalno. Dok oni, većina ih je mladih, dođu do penzije, ko zna da li će tog fonda uopšte biti. Treba, dakle, po zakonu, baciti pare u vetar ili u nečiji džep, u svakom slučaju to slobodnim umetnicima neće biti od koristi!”

Ko o čemu, Mira Banjac o kafani: „Opasno volim kafanu. I ovu sadašnju. Ali, kafana koju sam ja volela bila je nešto drugo. Kafana je bila trenutak radosti sa prijateljima, mesto velikih raspoloženja, velikih euforija, ali sa ukusom i bez nasilnih stvari i ispada. Volela sam usporenost kafanske lepote. U kafani nije mogao svako da sedi i da bude zanimljiv. Tri stvari se moraju znati pre nego što se uđe u kafanu: tamo se ne ide bez novca; kada se zove muzika, niko ne sme da vidi kada se daju pare; kad ti sviraju, to ne sme da čuje ni susedni sto!”

Jasnu Đuričić druge muke muče: „Izuzetno me iritira to što ljudi koji vode našu zemlju – bilo koji – stalno imaju nešto preče od vaspitanja i obrazovanja mladih. Kad ćemo početi da se bavimo diskotekama i folkotekama koje počinju da rade od ponoći? Kada će se pojaviti ljudi koji će shvatiti da je primarno baviti se naraštajima koji dolaze? Ne znam kako ostali roditelji, ali ja se često gubim. Čini mi se da u današnjim prilikama niko nema pojma kako da vaspitava decu! Da li praviti od njih grubijane i zombije koji će, kao takvi, imati veće šanse da opstanu u zverinjaku – to donosi unutrašnju prazninu – ili se truditi da oplemeniš dete, učiniš ga čovekom i time mu umanjíš šanse za opstanak u zverinjaku?” (Bračni par Jasna Đuričić i Boris Isaković imaju decu iz prethodnih brakova: Jasna ćerku – 15 godina, Boris sina – 18.)

Minja Bogavac, dramska spisateljica, kucka u drvo: dobro joj ide – komadi joj se igraju u velikim pozorištima, pripremaju ih i u amaterskim, rade ih grupe okupljene oko projekta. „Na vrh glave su mi se popeli svi ti daroviti i neafirmisani lenjivci, koji bi hteli da budu umetnici umesto da se umetnošću bave. 'Nema posla...' 'Nema uslova...' 'Nema uloge...' Ovo su samo neki od najpopularnijih izgovora pro-

fesionalnih izgovarača, koji očekuju da im istog onog dana kad izađu sa Akademije Dejan Mijač ponizno oslobodi veliku scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Za Mijačem sledi armija tehničara koji padaju ničice da pozdrave mladog genija. Bilbordi, vatromet, ludilo i naslovne strane... Nemam ništa protiv velikih očekivanja! Užasava me samo potpuni manjak entuzijazma, prerušen u urbanu sliku 'mladih i ludih', a ima ih milion. Kad im, međutim, ponudite ulogu u studentskom projektu, svi do jednog odgovaraju pitanjem: Koliki je moj honorar? Da li je moguće..."

Za kraj, još jedna priča o Narodnom pozorištu. Priča Vera Čukić, prvakinja nacionalnog teatra: „Više puta sam dizala svoj glas protiv nepravde i loših stvari koje su se događale u pozorištu i za to, nažalost, dobijala kazne. (...) Bunila sam se, bez oklevanja i bez obzira na posledice, uvek kada je Narodno pozorište, najveća teatarska kuća ovog naroda, postajalo žrtva pohlepnih klanova, neutaživih surova i nemilosrdne borbe za lične ambicije, politizacije, neverovatnih repertoarskih promašaja, izuzetno nepravednih pravilnika o zaradama... Za kaznu, iako sam bila prvakinja i bukvalno nosila repertoar igrajući glavne uloge, predstave su mi bez objašnjenja skidane sa repertoara, i pored sjajnih kritika i prepunih dvorana. Jednom mi više godina nisu dali novu ulogu, a onda su mi, krajnje licemerno, dali najveću nagradu za životno delo! Odbila sam nagradu, a uprava je na konferenciji za novinare i jedno i drugo prećutala. Posle toga sam drugi put otišla iz pozorišta. Nova uprava me je pozvala da se vratim, i vratila sam se. Ali, kad sam odbila da igram predstavu pošto su neki demonstranti pred pozorištem pretučeni, opet sam pala u nemilost, a predstava je skinuta sa repertoara. Četiri puta sam odlazila iz Narodnog pozorišta, ne kajem se zbog toga, iako sam platila previsoku cenu. Zna li koliko je velikih glumaca, koji su ostvarili nezaboravne uloge i bili stubovi tog pozorišta, otišlo ogorčeno, bez dužne pažnje i poštovanja? Nije imao ko da ih zaštiti: ni ministri kulture, ni upravnici, ni njihova staleška udruženja.“

Ništa nije od juče u nacionalnom teatru.

Ksenija Radulović

NASUPROT TERORU SAVREMENOG SVETA

PREMIO EUROPA 2009

Vodeća evropska pozorišna manifestacija, Premio Europa, trinaesta po redu, održana je ove godine u Vroclavu od 31. marta do 5. aprila. Grad Vroclav nije izabran nimalo slučajno: ove godine navršava se deset godina od smrti Ježija Grotovskog, čiji je rad vezan upravo za Vroclav, i 2009. je Unesko proglasio Godinom ovog velikog reditelja (zanimljivo, Unesko je sada prvi put godinu posvetio jednom reditelju). Jedna od tema simpozijuma posvećenog Grotovskom bila je i pokušaj tematizovanja neobične okolnost da je ovaj reditelj tokom celog svog života realizovao samo nekoliko predstava, a da je i dalje, kroz sledbenike, učenike, teatrološki diskurs itd., vrlo prisutan u savremenim teatarskim tokovima. S obzirom na sve ove okolnosti, i tema ovog broja *Teatrona* posvećena je *Misteriji Grotovski*.

Iz još jednog razloga – Poljska i Vroclav bili su ovog proleća centar pozorišne Evrope: poljski reditelj Kristijan Lupa ovogodišnji je dobitnik Evropske teatarske nagrade, koja se, kao vodeće priznanje starog kontinenta, dodeljuje tokom festivala Premio Europa. Lupa je našoj publici poznat pre svega po predstavi *Brisanje* (Bitef, 2006), nastaloj na osnovu proze Tomasa Bernharda, a u trajanju od šest sati, što za ovog reditelja nije nimalo iznenađujuće. Svaka Lupina predstava priprema se mecesima ili po godinu dana, u nekoj vrsti studioznog, minucioznog laboratorijskog rada: daleko od potrebe da sa svojim dugim predstavama bude ekscentričan radi ekscentričnosti, Lupa danas predstavlja zaseban, pomalo apartan, ali priznat i uvažen pozorišni fenomen (njegov rad uvažavaju i one kolege kojima sama njegova estetika nije bliska). U svetu ophrvanom površnošću, brzinom i zatupljenošću koju proizvode televizija i novi mediji, ovaj poljski reditelj, već i na planu same recepcije/percepcije, stvara zasebnu teatarsku realnost koja podrazumeva sve suprotno od opšteprihvaćenih i rasprostranjenih postulata savremene civilizacije: praćenje njegovih predstava zahteva određeno vreme, strpljenje, visoku koncentraciju, jednostavno jednu posebnu vrstu i stepen senzibilnosti. O tome kako pozorište može biti (izraz je možda malo i patetičan, ali svejedno ćemo ga upotrebiti) *jedna od poslednjih odbrana ljudskosti* (a ljudskost podrazumeva i starost, i sporost, i slabost, ne samo mladost, lepotu i uspeh), pisali smo u jednom



Predsednice, u režiji Kristijana Lupe

od prethodnih *Teatrona*, u tematu *O sporosti i starosti*. U tom trenutku, naravno, nismo ni slutili niti mogli znati da će upravo Lupa, sa svojim samosvojnim pozorišnim jezikom, s poetikom koja je (i) odgovor na sveprisutni teror ubrzanja, biti dobitnik najprestižnije evropske pozorišne nagrade.

Nakon bavljenja klasicima dramskih i prozних dela (ta-kozvanom velikom literaturom), ikone američke popularne kulture druge polovine prošlog veka (Endi Vorhol, Merilin Monro...), noviji su predmet interesovanja proslavljenog poljskog reditelja. Osmočasovna predstava *Factory 2* je *kollektivna fantazija* inspirisana radom Endija Vorhola (s grupom pripadajućih likova iz fabrike snova), a u Vroclavu je prikazana i tročasovna proba jednog dela budućeg triptiha *Persona*: deo posvećen Merilin Monro traje tri sata, a cela buduća predstava devet. Jedino celovito ostvarenje u režiji Lupe koje je, iz čisto tehničkih razloga, naš deo ekipe iz Srbije mogao da vidi, neuobičajeno je kratko (samo sto minuta), predstava *Predsednice* (*The Presidents*), po tekstu Venera Švaba (Werner Schwab).

Iako – u odnosu na sveukupnu Lupinu poetiku – relativno konvencionalno režirane, *Predsednice* su, u svakom svom delu, suvereno i uspešno realizovana predstava: počivaju, pre svega, na izvanrednoj igri triju glumica, a nije nezanimljivo pomenuti da izrazi poput *dobra gluma* ili *visok izvođački nivo* u poljskom teatru predstavaju nešto poput pleonazma. U *Predsednicama*, tri sredovečne žene iz niže srednje klase tavore u isrpaznosti svakodnevnog života, uz televizor kao jedini pogled u svet. Iako zajedno na socijalnom i duhovnom dnu, njih tri ipak imaju izvesne (makar i lažne) lične osobenosti: prva živi u uspomenuama iz burne prošlosti (bedaste i neautentične, naravno), druga se iscrpljuje u svakodnevnim tričarijama do granice tragikomičnog, a treća pokušava da vodi bogougodan život i pomaže drugima (a što se takođe ispostavlja kao poprilična besmislica). Nedostatak kontakta s realnošću i stalno unošenje u opsesivne isrpaznosti na kraju će ih odvesti do zločina.

Predsednice, u režiji Lupe, inače, predstavljaju ono što se uobičajeno zove visok repertoarski standard (i u recentnom poljskom teatru imaju upravo takav status), a što vro često u našoj sredini jednostavno dobije epitet predstave sezone. Ali, to je već druga tema...

Pored centralne nagrade Kristijanu Lupi, u Vroclavu je, u okviru manifestacije Premio Europa, dodeljeno i nekoliko priznanja Nove pozorišne realnosti (tradicionalno se dodeljuju relativno mlađim autorima, za uspehe u dosadašnjim opusima, tendencije u nastajanju itd.). Od ovih dobitnika, umetnički je možda najzanimljiviji Arpad Šiling (ostali su Pipo Delbono, Rodrigo Garsija, Gij Kasirs, Fransoa Tangi). Veliki broj nagrađenih u ovoj kategoriji svedoči, moguće, i o tome da se žiri Premio Europa nekad rukovodi time da je manja greška nekom umetniku nagradu dodeliti nego ne dodeliti, da u obzir treba uzeti i širi društveni kontekst (otud, recimo, odavanje priznanja Pipu Delbonu za dirljiva nastojanja da u rad svoje trupe uključi socijalno ugrožene grupacije, lica s posebnim potrebama, beskućnike... te da ponekad uspe, bez profesionalnih izvođača, da stvori liričan/oniričan estetizovani svet), da je nekad mudrije „neprijatelja“ javno nagraditi... Ovo poslednje je, inače, samo mala šala (ne bez izvesne istine) na račun nagrade koju je dobio šokantni (ili: za koga šokantni?) Rodrigo Garsija. Umetnik kojem se ne može osporiti izvesna konceptijska promišljenost predstava, u svojim *brutalno-šokantnim* ostvarenjima pokušava da

razoblični norme života savremenog sveta. Recimo, u jednom polusatnom performansu izlaže jastoga najrazličitijim oblicima maltretiranja – publika je slobodna da reaguje: od povika upućenih glumcu ledenog lika i bizarnog pogleda, koji uopšte ne reaguje (uključujući i dovikivanja: „*It is not art at all, it's all bullshit!*“), preko demonstrativnog izlaska iz sale, do nastojanja prisutnih da se poštuje i završi započeti pozorišni čin – a u svojim drugim ostvarenjima reakcije (doduše, ipak retko) izaziva valjanjem glumaca u blatu, perju, katranu (i tako dalje, čemu god hoćete), skidanju, mazanju medom (i tako dalje, čime god želite), polivanju... Sasvim legitimno pitanje koje se može postaviti odnosi se na ciljnu grupu kojoj je ta vrsta šokantnog pozorišta namenjena, ali i na učešće, pa ako hoćete i prihvatanje, Garsija upravo od strane onog sveta koji on tako spremno želi da razoblični. Naime, u svetu takozvanog korporativnog kapitalizma, proces kretinizovanja, kao i otupelosti na šokantnost, tragedije i nesreće (tuđa smrt je uveliko spektakl koji se posmatara preko TV ekrana, ratovi su profitabilna medijska senzacija, o virtualnim realnostima da i ne govorimo) – postao je deo globalnog projekta koji nema nikakve ideološke, već samo tržišne konotacije (što vas više kretinizujemo i otupimo, lakše ćemo vama manipulirati i vladati svetom). Kome se, onda, obraća Garsija i za koju vrstu publike su njegove predstave istinski šokantne? Realno govoreći, Garsija ne prikazuje ništa što već, u različitim modalitetima, na sceni nije viđeno, niti o savremenom svetu govori nešto što već nije opštepoznato. U razgovoru, vođenom u Vroclavu, umetnik je na pitanje o opravdanosti sopstvenog učešća na prestižnom, visoko etabliranom festivalu Premio Europa (gde je, najzad, i nagrađen) i sâm odgovorio da u vezi s tim ima izvesnu dilemu. „Jednostavno, nastupam tamo gde imam mogućnosti, pa tako i ovde.“

Nasuprot Garsiji (a možda malo i zbog odluke žirija po principu *Neka cveta hiljadu cvetova*), Gij Kasirs prikazao je smirenu i na izgled jednostavnu devedesetminutnu predstavu jednog glumca *Užareno crveno* (*Sunken Red*) nastalu po elegičnoj i poetičnoj prozi holandskog autora Jeroena Brouversa. Tematizujući odnos s preminulom majkom i događaje iz japanskih vojnih kampova (gde je pisac kao trogodišnjak, sa ženskim delom svoje porodice, bio zatvoren), uz učešće izvanrednog glumca Dirka Rofthofta, reditelj rafinirano kombinuje reči i savremene audio i video tehnologije, a

iz njegovih ostvarenja relativno je lako vidljivo da je bazično obrazovanje stekao u oblasti likovne (grafičke) umetnosti. Kao i kada je reč o delima Lupe, ova vrsta teatra podrazumeva specifičnu koncentraciju i senzibilitet onih kojima je namenjena, svejedno što legitimno ostaju primedbe koje su se od nekih kolega mogle čuti, a koje se tiču mogućnosti skraćivanja trajanja predstave u izvođenju jednog glumca, ili, u malo grubljoj varijanti, pitanja zbog čega – umesto besprekorno dizajnirane i izvedene monološke predstave – naprosto ne bismo uzeli i pročitali sâm roman?

Najmlađi dobitnik nagrade Nova pozorišna realnost, Arpad Šiling (1974), nije prikazao nijednu predstavu, jer se klasičnim teatrom u poslednje vreme sve manje bavi. Našoj publici poznat s Bitefa (*Galeb*) i Sterijinog pozorja (*Crna zemlja*), mađarski reditelj je, na susretu organizovanom uz učešće vodećih evropskih teatrologa, predstavio video-inserte iz novijih ostvarenja, realizovanih van pozorišnih scena i uz učešće neprofesionalnih glumaca, običnih prolaznika. Šiling je objasnio da ga je u prethodnoj fazi veoma zanimala koncentrisanost na glumce i rad s njima, dok se sada sve više bavi samom publikom. Njegov rad prolazi kroz različite faze istraživanja, a trenutno putuje s glumcima i u predele gde prethodno nije bilo gotovo nikakvih oblika pozorišnog života, kreira predstave na ulici, s prolaznicima ili uz upotrebu mobilnih telefona... Modernim rečnikom rečeno, Šilinga sada zanima takozvana interaktivnost (sjajni Mark Rejvenhil, takođe prisutan u Vroclavu, kao jedan od prethodnih dobitnika, ali i kao kolumnista *The Guardian*, u jednom od svojih novinskih tekstova navodi da među pozorišnim terminima najviše prezire dva: *workshop* i *networking*; ovom zapažanju mirne duše mogli bismo dodati i famoznu *interaktivnost*), ali svakako treba imati u vidu da je narečena interaktivnost jedno kada joj pristupi reditelj formata Šilinga (nekalkulantski te kao legitimnoj fazi u stvaralaštvu), a nešto sasvim drugo kada o trošku politički korektnih fondacija postane omiljeno pokriće za bezbrojne grupe ambicioznih poluamatera, i kada postane samo još jedna reč koja se od preterane upotrebe istrošila.

I, najzad, zašto je (i) interaktivnost u pozorištu zbilja značajna, odlično je, u video-filmu prikazanom u Vroclavu, rekao jedan od Šilingovih glumaca: „Nije bitno samo ko smo nego i ko smo s *drugima*.“

Ivan Medenica

KRIZA JE DOBRA

Razgovor s rediteljem i piscem Falkom Rihterom

Falk Rihter (1969) je jedan od trenutno najprisutnijih i najaktivnijih autora mlađe, sada već srednje, generacije u nemačkom pozorištu, odnosno u pozorištu nemačkog govornog područja. Zato je sasvim neobično što nijedan aspekt njegovog pozorišnog rada nije poznat našoj publici: nijedan njegov komad nije postavljen na našim scenama (interesovanja je, doduše, bilo) i nijedna njegova predstava nije gostovala na Bitefu ili nekom drugom našem festivalu. Iz ovog podatka se već zaključuje da je Rihterova pozorišna aktivnost mnogostruka: školovao se u Hamburgu za reditelja, ali je vrlo brzo počeo i da piše drame, tako da se već duže vreme istovremeno, i veoma uspešno, bavi i jednim i drugim poslom. U njegovom dramskom pisanju posebno je uočljiv vrlo direktan i oštar politički angažman, dok njegove režije klasike prevashodno odlikuje izražena emocionalnost i klasično pozorišno „pripovedanje“. Kao što je već nagovešteno, njegov pozorišni rad rasprostire se na brojne gradove, pa i države nemačkog govornog područja: redovno je režirao u bečkom Burgteatru (njegova urnebesna komedija *Banberi*, nastala po čuvenom komadu *Važno je zvati se Ernest* Oskara Vajlda, bila je nekoliko sezona jedan od najvećih hitova Akademiteatra, manje scene Burgteatra), a bio je i stalni reditelj ciriškog Šaušpilhausa. Sada je već nekoliko sezona stalni reditelj poznatog berlinskog pozorišta Šaubine, u kome postavlja svoje komade, ali i najveća dela nemačke i svetske klasike. Zajedno s umetničkim rukovodiocem Šaubine, rediteljem Tomasom Ostermajerom, Rihter je predvodnik „neokonzervativnog talasa“ u nemačkom pozorištu, kako ih doživljava deo nemačke kritike, u kome se ne beži od emocija i klasične priče i gde se već traga za „postpostdramskim“ teatarskim izrazom. Upravo njegovi noviji radovi u Šaubine, režija *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova, drame *Spletka* i *Ljubav* Fridriha Šilera i njegovog vlastitog komada *Okovani ledom* (*Unter Eis*), neposredan je povod za ovaj razgovor. On je vođen u jednom kafu u umetničkom delu Berlina, Prenclauerbergu, u januaru, u danima kada je ceo svet s nestrpljenjem očekivao dolazak jednog novog predsednika, *čoveka koji će spasti svet*.

Medenica: Na osnovu reakcije publike, stekao sam utisak da je drama *Okovani ledom*, koja govori o stresnom životu finansijskih stručnjaka, vrlo aktualna, da se tiče mnogih ljudi. Da li je to posledica današnjeg, promenjenog ekonomskog konteksta? Kako aktualna ekonomska kriza utiče na značenje drame?

Rihter: Da, mislim da si u pravu. Kada je drama prvi put izvedena pre pet godina...

M: Pre pet godina! Reklo bi se da je napisana juče.

R: Mnogi ljudi još smatraju da se drama odnosi na neku elitističku, malu grupu u našem društvu, na ljude koji žive po pravilima efikasnosti i koji slede ideologiju da moramo da pravimo novac, da svoj život moramo da posvetimo karijeri. Mnogi su mislili da se ovo pitanje odnosi samo na mali broj menadžera, a mislim da je razlika između onog vremena i današnjeg u tome što je većina shvatila da se zapravo odnosi na sve nas, da je ovaj način razmišljanja ušao u sve slojeve društva, čak i u pozorište: i tamo se poštuju pravila da treba biti efikasan, da treba zaraditi dovoljno novca, da treba prodati karte i slično. U većini evropskih zemalja, u Americi i ostatku sveta desila se neka revolucija: sve je restrukturisano, sistem se promenio i danas je očigledno da našim društvom upravlja ekonomija. Zbog ove krize svi su shvatili da nisu posredi toliko političari i društveni sistem, koliko banke i finansijski sistem, a sve to je vrlo teško jasno sagledati... Dakle, ova drama je sad još uspešnija nego kad je bila premijerno izvedena. Gostujemo širom Evrope. Bili smo u Briselu, Parizu i Oslu. Idemo u Španiju sledeće godine. Vrlo sam iznenađen, jer je to verbalna predstava na nemačkom, na pozornici jedva da ima pokreta. Predstava je zasnovana na mislima, idejama, teorijama, takođe i na strahovima... Da, ali za sada je doprla do mnogo ljudi.

M: S druge strane, čini se da ekonomski kolaps pruža novu priliku ljudima poput Paula. Da li je finansijski krah neka vrsta novog početka, paradoksalan način da se oni oslobode te čvrste, ako je uopšte čvrsta, ekonomske i društvene osnove?

R: Da, samo što se to dešava i suviše kasno u njegovom životu: u drami on ima 47 godina... Lično mislim da ima mnogo toga dobrog u ovoj krizi... Jednostavno je to reći, ali ovaj sistem je prešao svaku meru, nije nam to više potrebno i, na neki način, stvarno je dobro što više nećemo nastaviti ovako. Takođe, krah koji se desio je vrlo logičan,



Okovani ledom

nisam se mnogo iznenadio. Ono što me jeste iznenadilo je da vlada daje toliko novca da ublaži krizu; to, zapravo, dokazuje da su parlamentarni i demokratski sistem u funkciji ekonomskog, da se u potpunosti na njemu zasnivaju. Ako imaju probleme, jednostavno dobiju novac. Ali, na neki način, kao što si rekao, za nekoga poput Paula to bi moglo da znači da će raditi manje, da će prestati sa finansijskim špekulacijama, da će na neko vreme odustati od svega i reći: „Možda bih mogao da se usredsredim na nešto drugo. Možda zarađivanje mnogo novca nije jedini način na koji mogu da živim.“

M: Znači, neki novi početak?

R: Gledao sam veoma zanimljiv intervju sa bankarima iz Njujorka, čije su banke propale. Izgubili su posao i tražili novi, neki su hteli da dizajniraju i prodaju ekološke majice ili nešto slično – da prave nešto korisno. Za mene je vrlo bitno pitanje u Nemačkoj krah automobilske industrije. Mislim da je dobro što je propala, moram da kažem. Nije nam

potrebna. Jer, ako pogledate šta je tačno propalo – to su velika kola, a ne rentabilna ili ekološka. U pitanju su veliki automobili, *Dženeral Motors* u SAD. Veliki automobili troše mnogo goriva. Niko to više ne želi, sada moraju da smisle nova. Na određeni način, ima nečeg dobrog u ovome što se sada dešava.

M: S druge strane, javlja se i specifična, nova dramska tema – samoubistva bankara i biznismena, ljudi koji su izgubili mnogo novca u ekonomskom kolapsu. Postavlja se pitanje da li je gubitak od tri milijarde, ako ti ostaje još pet, zaista razlog da se ubiješ? Kakav je psihološki profil tih ljudi?

R: Mislim da se ubijaju zato što se njihov stari svet srušio. Sve u šta su verovali i sve za šta su živeli, sve zbog čega su se budili ujutro, promenilo se, i oni jednostavno ne mogu da se pomire s tim. To je veliko pitanje po meni. Poznajem neke vrlo bogate ljude, zato što sada režiram opere; ti sponzori su obično škrti. To je vrlo čudno. Pokušavaju da uštede novac, čak i kad je samo jedan evro u pitanju. Ja to stvarno ne razumem. Ima tu mnogo straha; izgleda da se ljudi koji su veoma bogati u isto vreme veoma plaše da izgube to bogatstvo. Ako izgube milion, a imaju deset miliona, neće misliti da je to samo jedan milion. Vrlo su paranoični. Ali, Paul u mojoj drami, na kraju svoje karijere, razvija neku vrstu anarhije. Na neki način on kaže: „Zajebi sistem, on me čini praznim.“ On odlazi u tržni centar u groznom stanju i počinje da puca po ljudima: on je stvarno prazan, nema šta da izgubi, nije povezan sa ljudima, nema osećanja, jednostavno mrzi ljude i sebe, i sve. Odlazi u krajnje negativnu krajnost. Ali, naravno, uvek postoji prilika. Ako u nekom trenutku želite da se ubijete, ili ćete to uraditi ili ćete krenuti potpuno suprotnim pravcem. Završićete s prethodnim životom i otpočeti novi.

M: Politički kontekst u tvojim komadima je uvek vrlo direktan, oštar, snažan, aktuelan. U komadu *Sedam sekundi* naporedo pratimo dešavanje u američkom vojnom avionu u akciji bombardovanja i beslovesnom malograđanskom ambijentu pilotovog doma u nekakvoj dalekoj provinciji Srednjeg zapada. U trenutku kada su se svi bavili posledicama 11. septembra, problemom terorizma i slično, ti si imao hrabrosti da govoriš o uzrocima događaja, o skrivenim vezama, o onome što je „trulo u državama Amerike“.

R: Za mene je to bilo zanimljivo iskustvo: u vrlo slobodnoj zemlji, kao što je Nemačka, možete da zapadnete u velike nevolje ako napišete nešto tako. Imao sam probleme sa našim najvećim pozorišnim časopisom *Theater heute*. Nisu objavili ništa moje posle toga, a pre toga su objavili mnogo mojih drama. Ni moj izdavač prvo nije hteo da objavi dramu. Izgleda da su mislili da je ovaj komad i suviše anti-američki, i suviše agresivan. S druge strane, drama je igrana, na različite načine, u mnogim nemačkim pozorištima; bilo je najmanje dvadeset postavki. Izgleda da dopire do ljudi, da je to bitna drama i u SAD, Australiji i drugim zemljama koje su zapravo učestvovala u ratu u Iraku. Ali, mediji su je vrlo kritikovali. U Nemačkoj vam neće reći da mrze dramu iz političkih razloga, jednostavno će reći da je glupa... Kad napišete dramu koja se bavi političkim pitanjima i kad imate hrabrosti da to izgovorite, naravno da ćete izazvati mnogo negativnih reakcija, ali, u isto vreme, ako se drama bavi nečim važnim, ljudi će je igrati, tako da mislim da je ovo jedan od mojih najizvođenijih komada, a u isto vreme i najomraženiji.

M: Pre neki dan ceo svet je pratio prenos inauguracije predsednika Obame. Da li očekuješ promenu, da li misliš da će radnja *Sedam sekundi* biti aktuelna i za njegovog mandata? Sjajna je replika: „Jednostavno se ne možeš osloboditi tog klana, bez obzira kako glasao, oni ostaju.“

R: Sećam se kada je bila prva izborna kampanja Džordža Buša. U to vreme sam živio u Cirihiu, radio sam kao stalni reditelj u Šaušpilhausu. Gledao sam na švajcarskoj televiziji vrlo dugačak intervju s Alom Gorom, koji je bio Bušov protivnik, i govorio je o klimatskim promenama, o Africi, o zdravstvenom osiguranju. Njegove ideje su u to vreme delovale vrlo radikalno i pomislio sam da mu nikako neće dozvoliti da pobedi. Industrija i ekonomski sistem su se osećali vrlo ugroženim i smisliće nešto da on ne pobedi – ali, pobedio je. Imao je više glasova, ali su oni nešto petljali i onda je Buš pobedio... .

M: I niko nije mogao da razume taj njihov sistem glasanja!

R: Bilo je stvarno šokantno! Sve računaju kompjuteri, i onda oni – pogreše... Hoću da kažem da se nadam da je ovo možda neka vrsta „istorijske ispravke“ posle Buša. Stvarno je krenulo malo nabolje posle osam godina, postoji neka promena, mada ne verujem da će se sistem potpuno

promeniti. Administracija je izvesno bolja i Obama je izvesno bolji predsednik.

M: Reklo bi se da savremene teme zahtevaju i nov jezik. U svim tvojim komadima koje sam imao priliku da pročitam postoji igra jezikom: mehaničnost i ispraznost patriotskog govora u *Sedam sekundi*, ili specifičan, tehnokratski rečnik finansijskih konsultanata u *Okovani ledom*. Da li je nov jezik neophodan za obradu savremenih tema, da li ih on, zapravo, i uvodi? Da li mogu jedno bez drugog?

R: Mislim da je jezik istovremeno i sadržaj. Zar ne misliš da to kako likovi govore ne otkriva šta oni misle o svetu, kako gledaju na ljude? Imaju određen, krajnje tehnički način govora o ljudskim bićima, za njih su to samo obični brojevi. Analizirao sam taj jezik, njegovu upotrebu. Zapravo sam učio jezik konsultanata kao strani jezik – to je bilo kao neko dokumentarističko istraživanje. Snimao sam sve te materijale, gledao sam i zapisivao ono što vidim i primetio da jezik koji koriste pokušava da bude sasvim bez emocija i da izgleda vrlo tehnički i neutralizujuće. Mnogo su govorili o otpuštanju ljudi, ali to nikada ne bi izgovorili, koristili su drugačiji jezik koji im je pomagao da nemaju problema sa savešću; taj jezik zamagljuje činjenicu da je reč o ljudima, i taj isti, ili sličan, jezik koristila je, što mi je veoma zanimljivo, i Bušova administracija. Jer, jezik je taj koji stvara naše misli i, ako govorite određeni jezik, možete da mislite samo na određeni način. Meni je, naravno, bilo vrlo zanimljivo da saznam koji ti je jezik potreban da opravdaš rat i da učiniš da druga zemlja izgleda kao zli neprijatelj iz pakla, a da ti ostaneš potpuno pravedan. Uvek mi je zanimljivo da se zakačim za određeni jezički šablon ili da saznam kako on funkcioniše... To je bio slučaj i u mojoj prvoj, vrlo popularoj drami, *Bog je DJ*. Tu je reč o muzici i određenom tipu života. Bilo mi je zanimljivo da gledam kako su ljudi mojih godina već spremni da stvore imidž o sebi i prodaju taj imidž popzvezde, umetnika ili bilo čega drugog. Takođe, i u stvarnom životu, da bi se dobio posao recimo, potrebno je napraviti imidž. S Internetom je to još više uznapredovalo, sada svako ima svoj *profil*, važno je kako nešto izgleda, kako se predstavlja, svako može da postane uzor, svi govore o sebi kao o vlastitom *proizvodu* – kao da žele da se reklamiraju. To mi je bilo zanimljivo.

M: Počeo si karijeru postavljajući svoje drame, a danas više režiraš klasiku. Na osnovu onih tvojih režija klasike koje sam video, rekao bih da te ne zanima mnogo politička ak-

tualizacija. Misliš li da je moguće govoriti o SAD ili ekonomskom kolapsu dok režiraš *Tri sestre* Čehova?

R: Postoji određena moderna atmosfera u *Tri sestre*. Kad Čehov govori o ljudima koji ne znaju šta da rade, to je za mene moderna *praznina* ili konfuzija ličnosti koja živi u ova kvom svetu. Kod Čehova me je zanimalo kako se ljudi ponašaju jedni prema drugima... Na neki način, oni ne mogu da budu solidarni jedni prema drugima. Takođe, ne mogu sebi da stvore bolji način života, i to se onda pretvara u vrlo destruktivnu energiju, postaje vrlo agresivno. Čehov govori o određenoj vrsti ljudi koji ne znaju šta da rade sa svojim životom, iako su prilično bogati. Osećaju da njihov način života nestaje i dolazi nekakva revolucija, velika promena... Mi takođe osećamo promenu, živimo s kolapsom finansijskog sistema. Svi su mislili da će sistem uvek funkcionisati, da nema kraja tom neoliberalizmu, ali odjednom su shvatili da on propada, da su banke jednostavno mrtve. Ista je stvar sa klimatskim promenama. Sve se desilo veoma brzo. Obično u jednom danu, što je zapanjujuće. U jednom danu sve nestane. Zanimala me je ta promena u atmosferi koju je Čehov naslutio 1901. godine, a koja je najavljivala revoluciju 1917... Ni mi ne znamo šta nam se sada dešava, da li je reč o potpunom krah u našeg finansijskog sistema. Postoji mnogo straha. Zanimalo me je da prikažem ljude koji su iscrpljeni, prazni, egoistični, koji podležu svim zapadnim stereotipima, ali se takođe plaše da izgube takav način života.

M: I u postavci *Tri sestre*, ali i u tvojoj režiji Šilerove drame *Spletka i ljubav* posebno mi je bio zanimljiv visok stepen emocionalnosti. Izgleda da se ne plašiš jakih emocija? U nemačkoj režiji obično smo navikli na ironiju, distancu, intelektualni koncept, dekonstrukciju. Ti ne pribegavaš ni radikalnoj dekonstrukciji; naprotiv, čini se da ti je klasično pričanje priče dosta blisko.

R: Čini mi se da je to nešto što me zaista interesuje. Iako se *Spletka i ljubav* u tom pitanju nešto razlikuju od *Tri sestre* ili *Okovani ledom*, u sve tri predstave postoji prvo to suzbijanje emocija, a onda dolazi do njihove eksplozije. Te predstave nisu ironične. To je velika razlika između mog i rada nekih drugih umetnika... U mom radu nema ni dekonstrukcije: mi živimo u vremenu posle dekonstrukcije. Čini mi se da danas za emocijama ne poseže toliko moja generacija koliko ova mlađa. Takođe, za klince od dvadeset pet godina dekonstrukcija je potpuno nezanimljiva. Njima

je, kao i Šileru, koji je imao dvadeset tri godine kada je napisao dramu *Spletka i ljubav*, zanimljiva sâma ta snažna priča o mladiću koji je skoro, rečeno modernim rečnikom, terorista, skoro kao neko ko hoće da počne revoluciju. Bogat, dobro vaspitan momak koji ustaje protiv autoriteta.

M: Tu temu možemo da stavimo u širi kontekst. Naravno da je to tvoj lični pristup, ali on takođe može da se posmatra i u kontekstu današnje Šaubine: kao ni ti, ni Tomas Ostermajer se ne plaši snažnih emocija i klasičnog pričanja priče. To je hrabar pristup kada se ima u vidu, recimo, stav nemačke kritike koja traži konceptualniju režiju i pozorište.

R: To je apsolutno tačno. Oni traže konceptualnije, postdramsko pozorište. Vlada nepoverenje u emocije i pričanje priča... Ali, ni komad *Okovani ledom* nije baš klasično pripovedanje. Na neki način je...

M: Postdramski?

R: Ne, više *novodramski*. Iako se koriste postdramske strukture, mislim da taj komad nudi mnogo više energije i emocija. Meni je važno da mogu da stvaram umetnost na koju će ljudi moći da reaguju na različitim nivoima – intelektualnom, ali i emocionalnom. Lično nisam zainteresovan za pozorište koje je samo ironično, cynično, intelektualno. Mislim da njemu mnogo toga nedostaje... Ali, sve to može da bude i zabavno, pogotovo u Berlinu, toliko se ovde različitih teza i teorija sudara. Oni koji izigravaju avangardu misle da smo mi iz Šaubine staromodni, ali mi smatramo da „ovo nije staromodno, da je ovo ono što dolazi posle postdramskog“. Ali, dekonstrukcija i postdramsko su više u modi, u fokusu. Tome mnogo doprinosi i univerzitetsko školovanje... Mada smo profesor Hans-Ties Leman i ja dobri prijatelji. Za njega je moj teatar nešto što dolazi korak iza postdramskog. Valjda me je zato i zvao da gostujem na njegovom seminaru u Frankfurtu.

M: Za kraj sam ostavio jedno pitanje koje je istovremeno i opšte i dosta lično. Ono nas, u stvari, vraća na početak ovog razgovora, na priču o tom savremenom diktatu da se bude što efikasniji, da se što više zarađuje, da se stalno bude u mašini. Da li misliš da se taj diktat danas odnosi samo na menadžere, poput ovih iz tvog komada *Okovani ledom*, ili i na umetničku scenu: gledam svoje prijatelje iz vizuelnih umetnosti, oni su stalno u trci za galerijama, stipendijama, umetničkim rezidencijama... I ti sâm si veoma produktivan, režiraš mnogo predstava u toku sezone.

R: To što me sad pitaš je veliko i veoma važno pitanje. Umetnik koji radi u globalizovanom svetu je, zaista, stalno u toj trci. Mogli bismo da imamo iste probleme kao i menadžeri, jer radimo mnogo, imamo previše projekata, iscrpljeni smo i dolazimo do tačke kada kao umetnici više ne možemo da budemo dobri. Vizuelni umetnici imaju još jedan problem: kada postanu jako popularni, oni počinju da dobijaju ogroman novac, mnogo veći nego što jedan reditelj ikada može da zaradi. I odjednom si milioner, a dotad si bio *underground* umetnik, i to je veliki rez. Čovek s tim mora da izađe na kraj. Ti si sada milioner, a i dalje se traži da ti umetnost bude duboka, provokativna, antikapitalistička... (Smeh) Što se tiče ličnog pitanja, rekao bih da sam sada u fazi života kada ne prihvatam sve, kada pokušavam da nađem vreme da ne radim, da ostanem kod kuće, čitam i pišem novi komad. Ali, naravno, do pre dve godine, zapravo ovih poslednjih četrnaest godina, radio sam jako mnogo; samo u poslednje dve godine radio sam i Čehova, i Šekspira, i dve opere, i napisao novu dramu... To je mnogo. Mislim da je važno pitanje kako da umetnik radi manje, a da se više usredsredi, da bude koncentrisaniji. Za pisanje je, smatram, apsolutno bitno da umetnik ima slobodno vreme, da se malo povuče. U suprotnom, neće moći da stvara.

M: Da li te grize savest kada odbiješ neku ponudu?

R: Da, ponekad. Ponekad se pitam: „Kako možeš ovo da odbiješ?“ Ali, mislim da čovek mora da nauči da odbija.

M: Naučio si da kažeš „ne“?

R: Još učim. (Smeh)

DRAMA

Falk Richter

OKOVANI LEDOM

Prevela s nemačkog Jelena Kostić-Tomović

LICA

PAUL NIMAND (Paul Niemand)¹,
savetnik, između 40 i 50 godina

KARL ZONENŠAJN (Karl Sonnenschein)²,
savetnik, oko 35 godina

AURELIJUS GLAZENAP (Aurelius Glasenapp)³,
savetnik, oko 28 godina

DETE – dečak između 9 i 13 godina

PROSTOR

Velika, anonimna konferencijska sala. Likovi sede za velikim dugačkim stolom sa mikrofonima, kao da su na konferenciji za štampu ili na nekom *team meetingu*. Sve pobuđuje utisak da je ovo njihov životni prostor, da ne mogu da izađu odatle i da su se tu stalno nastanili.

¹ Prezime Paula Nimanda na nemačkom znači „niko“. *Prim. prev.*

² Sonnenschein znači „sunčev sjaj“. *Prim. prev.*

³ Glazenap je prezime jedne stare plemićke porodice iz pribaltičkog regiona s ograncima u nekoliko država, na primer u Nemačkoj, Estoniji, Rusiji itd. Na grbu porodica nalazila se, pored ostalog, i staklena posuda (gläserner Napf – Glasenapp). *Prim. prev.*

1

PAUL NIMAND: NA DRUGOM KRAJU BILO JE NEBO

Paul Nimand: Na drugom kraju bilo je nebo i obrušavalo se na horizont.

Ovde sam bio ja sa svojom glavom koja je bila preteška.

Između nas bilo je polje.

I onda sam potrčao.

Trčao sam i trčao.

Hteo sam da se obrušim na nebo, tamo na drugom kraju.

Hteo sam da plivam u moru molekula.

Sve je trebalo da se razmakne da mi oslobodi put.

Dovikivao sam suncu.

Ali ono me nije čulo.

Sunce me nije čulo.

Univerzum je ćutao.

Univerzum još nije primetio da sam tu.

Ali ja sam bio tu, bio sam tu, zar ne?

Bio sam mali dečak pod suncem

i govorio sam hiljadama različitih glasova,

jer niko nije želeo da bude sa mnom,

niko nije želeo da se igra sa mnom.

Zato sam JA bio svi ti ljudi koji su mi bili potrebni da bih preživeo.

Više nisam bio sâm, bio sam čitav svet, bio sam sve što mi treba

i govorio sam samom sebi, i borio se sa samim sobom, jer ja sam bio svi ljudi i sve misli, ja sam bio sve!

Iza kuće poleću i sleću avioni:

pista,

i noću i danju,

i noću i danju taj zvuk.

Sve vibrira,

sve je u mraku,

mračna lamperija,

mračni zidovi, nigde da prodre svetlo,

šank između kuhinje i otvorene dnevne sobe, mikro-talasna,

gotova hrana, moja majka, moj otac, montažna kuća, sve je uvek u mraku,

jednostavno su zaboravili da ugrade dovoljno prozora, negde u tami moja majka, moja sestra, moj otac,

nejasni, jedva se naziru,

moja majka baulja u podrum, traži zamrzivač, vadi nešto iz njega,

ubacuje to u mikrotalasnu, pritiska dugme, gleda u tanjir,

on se polako okreće, čeka, pling, iznosi nešto na sto i nestaje ponovo u mraku,

virio sam kroz vrata, imala su malu špijunku

i video oca tamo preko, na pisti, nervoznog

i uplašenog na malom aerodromu,

morao je da navodi avione na pistu, ali svaki put

kada bi se neki od njih približio

otac bi se unervozio, užurbao, sve bi zaboravio,

jednostavno mu nije išlo, nije znao da radi taj posao,

išao je na obuku ali je u međuvremenu nekako sve pozaboravljao,

bio je među najgorima, ma bio je najgori, još u školi za kontrolore,

mešao je znake, pravio pogrešne pokrete, avioni su se uvek prizemljavali

uz glasni tresak, s vremena na vreme bi neki stvarno i tresnuo u žbunje

i zapalio se ili bi sleteo na pogrešnu pistu, moj otac bi se samo smeškao,

zbunjeno i prestrašeno, želeo je da ode ali nije znao kuda,

na ovo mesto niko nije hteo da dođe, čak ni greškom, otac je imao sreće što se avioni

nisu baš tako često razmrskavali na pisti,

ovde je uvek bilo mračno, i hladno,

nisu uspevali da nađu nikog drugog da radi njegov posao,

morao je na doškolovavanje, skoro svakog meseca po nekoliko dana,

ali nije vredelo, plašio se aviona, plašio se buke motora,

svaki put kada bi avion sleteo morao je da zapuši uši,

svaki put kad bi mu avion proleteo iznad glave morao

je da zatvori oči
i pevušio je nešto tiho za sebe.

Okovan ledom.
Sneg.
Hladno.
Hladno, hladno, hladno. Led, led, led,
Sve je okovano ledom, ništa se ne kreće, sve je mirno
Temperaturni šok,
Zaleđeno. Zamrznuto. Gotova hrana iz zamrzivača.
Hladno, hladno, sve je okovano ledom,
zakopano, zakopano pod ledom, debeli sloj leda, de-
beli, debeli sloj leda,
hladno, hladnoća, mračno, led koji glasno puca,
lomi se, konačno se lomi!

Zalupio sam vrata za nebom, za suncem, za poljem,
za univerzumom.
Otrčao sam tako daleko da sam udario u nešto.
Čuo sam pad.
Čuo sam kako padam i nešto u meni se slomilo.

Prasak, srce mi je iznenada prepuklo, a ja sam ga čuo
kako puca.
A onda su se otvorila neka vrata: Stigao sam: Svet je
bio u komadima!

Ovo pucanje, mislio sam,
ovaj zvuk,
noću, kada svi spavaju,
i samo ja ležim budan
i slušam svoj srce kako puca, malo-pomalo, užasan
zvuk,
kao ta smušena majka i taj smušeni otac,
ti strašljivi, usamljeni ljudi, ti smušeni, nesigurni ljudi
koji tumaraju kroz sopstveni život,
nesigurni, nemoćni,
padaju, dižu se, padaju, dižu se, nepomični leže,
ne vide me,
ne čuju me,
OKOVANI SU LEDOM
izrodili su sina samo zato što to tako treba,
oni mene ne vole i zato ću uvek trčati i juriti,

i tražiti i gledati, i spoticati se i padati, i lomiti se i vikati.

Sećam se dugih šetnji zaleđenom šumom,
pre toga smo gledali televiziju i moji roditelji sad jedno
drugome prepričavaju
šta su malopre oboje gledali,
još jednom premotavaju slike,
još jednom prepričavaju ono što smo upravo svi zajed-
no gledali.
Svaka slika dobija jednu rečenicu,
vreme se zamrzlo, nismo mogli ni korak napred, misli
su nam stale,
zamrznuti, hladni, hladni, zaleđeni. Oduzetost.

Zaostao sam, hteo sam da hodam sâm, uživao u tre-
nutku
kada su moji roditelji nestali na horizontu, bio sam
sâm, konačno,

a onda se smračilo i postalo je veliko i hladno i daleko,
sve sivo, novembar,
ja sâm, oko mene: ostatak sveta! Ovaj trenutak se za-
mrzava. U meni.
Od tada.

Moji roditelji na zaleđenom jezeru, iza njih poleću i
sleću
avioni,

polako sam ih sustigao,

uopšte nisu ni primetili da me nije bilo.
Uopšte to nisu ni primetili, i dalje su razgovarali,

kada me nema niko me ne primećuje.

Univerzum nije ni briga za mene!
Univerzum nije čak ni primetio da ja postojim!

„Ja ne postojim! Ja ne postojim! Uopšte i nisam ovde!“
odzvanjalo mi je u glavi, u noći,

a drugi me nisu čuli,

nisu čuli kako hodam kroz kuću,
 noću,
 uz stepenici i niz stepenice,
 neprekidno,
 nagore pa nadole,
 sve dok nisam pao
 i ponovo se podigao,
 nastavio da hodam,
 da se penjem i silazim,
 sve glasnije,
 da se spotičem,
 i padam,
 a onda sam se bacio na pločice u kuhinji,
 glava je udarila o pod,
 satima je to trajalo,
 a oni ništa nisu čuli,
 nisu ni hteli ništa da čuju,
 ČUJETE LI ME, ZAR ME NIKO NE ČUJE, svi spavaju,
 svi spavaju,
 nisu hteli da me čuju

plašili su se, plašili su se mene,

moja mala bezbojna sestra,
 moja smušena turobna majka,
 moj užasno odsutni otac,
 samo vi spavajte, spavajte mirno,
 ako je tako, SÂM ću da živim svoj život,
 ako je tako, biću na ovom svetu BEZ VAS.

Ima li koga? Hej! Hej! Ima li koga? Čujete li me?

Dozivam kao da sam okovan ledom,
 sve se ledi,
 moje se reči lede još dok ih izgovaram,
 vreme se zamrzava još dok živim u njemu, dok pokušavam da ga potrošim,
 ono staje, svaki je sat sličan onom prethodnom, sati uopšte ni ne prolaze, zamrzavaju se dok ja ležim ovde, u ledu, i ne mogu da se pomerim.
 Paul Nimand, prestar da počne ispočetka,
 a premlad da potpuno digne ruke od sebe.
 Za koju godinu sve će biti gotovo,

za koju godinu biću jedan od onih muškaraca
 u umrljanim somotnim pantalonama
 što pričaju gluposti po hodnicima dok iznose đubre,
 jedan od onih koje više niko ni ne sluša, zato što ionako nije ni bitno
 šta pričaju, kojima svi samo daju za pravo, kažu „jeste, jeste“ i produže svojim putem,
 jedan od onih muškarca koji nikome više ni ne smetaju nešto naročito
 zato što uopšte više nije ni bitno da li su tu ili nisu, niko to ni ne primećuje,
 a i njima je svejedno gde su to tačno, da li su tu sami dospeli ili ih je neko ostavio,
 oni to uopšte više ni ne primećuju zato što su uglavnom zaokupljeni trudom
 da svoje penzionerske pantalone prevuku preko kukova, pa sve do pupka,
 ŽELIM DA ME NEKO ČUJE, moram da izađem odavde, moram odmah da se izbavim odavde, saplicem se i padam, gejt 1, gejt 2, stepenice,
 nagore pa nadole, u kući mojih roditelja, sapleo sam se, pao, ponovo ustao.

Ima li koga? Hej! Hej! Ima li koga? Da li me neko čuje?

I to dozivanje, i to hodanje, i ta jurnjava, i to spoticanje, i to padanje,
 sve sam to posle ponovo našao na aerodromima i u *loungeima*
 u kontrolnim sobama, kada su me proveravali i kontrolisali i snimali
 i čekirali i kad sam leteo dalje i tražio i dolazio i odmah morao dalje

– *Mr Nobody, please come forward for immediate boarding.*

Ne, ostaću ovde.

– Paul Nimand, poziva se Paul Nimand.

Ne pomeram se.

– *Mr Nobody, please proceed to Gate 17.*

Samo nek čekaju.

– *We are paging Paul Niemand,
paging passenger Paul Niemand.*

Hodao sam kroz kuću i otvorio vrata sobe svojih roditelja,
video ih kako spavaju,
sasvim im se približio i pogledao ih u lice,
pogledao sam svoje roditelje u lice

Ništa
Nikakvo osećanje
Baš ništa
Ništa

i pomislio sam isto što pomislim svaki put
kad se usudim da pogledam u otvorene oči drugog
ljudskog bića:

Ti za mene ne postojiš, ti me ne interesuješ.

Moja majka otvara oči, gledamo se.

– *Mr Nobody, please come forward now
we are waiting for you
we need to take off.*

Ko su ovi ljudi?
Šta oni hoće od mene?
Da li sam ih sve ja izmislio?
Jesu li već mrtvi?

Gledam ih i ne prepoznajem ništa, ni sebe samog ni nekog drugog,
ni svet, ni misli, ni osećanja, ni ljude,
svejedno mi je da li žive ili su mrtvi. Jesu li živi? Ne znam,
nemam pojma, ni ne interesuje me, niko, ništa.

– *This is your last call.*
– *We are paging passenger Paul Niemand.*

Kad sam na aerodromu uvek poslednji odlazim na gejt,
volim taj trenutak
kada svi moraju da čekaju samo mene, uživam u tom trenutku
kada preko razglasa odzvanja moje ime

PAUL NIEMAND
PAUL NIEMAND

a kraj mene svi ti muškarci, sve su nervozniji i nervozniji,
negde će zakasnuti

PAUL NIEMAND
PAUL NIEMAND

plaše se

CALLING PAUL NIEMAND

Veoma lagano krećem ka gejtu, gejt 1, gejt 2, gejt 3,
gejt 4, još jednom se okrećem, još malo gledam izloge,
gejt 5, gejt 6, gejt 7, oni me čekaju, znam to, previše bi
bilo komplikovano
da sada istovare moj kofer, gejt 8, gejt 9, gejt 10, sad se
još jednom okrećem,
još jednom malo prisednem.

PAUL NIMAND,
MOLIMO PAULA NIMANDA DA DOĐE NA GEJT 17.

Svi će oni zakasnuti,
uopšte se ne žurim,
kada me nema svi me primećuju.

2 CORE VALUES

Karl Zonenšajn: Treba prihvatiti rizik.

Aurelijus Glazenap: Treba stvoriti nove mogućnosti.

Karl Zonenšajn: Treba razmišljati kreativno.

Aurelijus Glazenap: Treba kapitalizovati šanse koje nudi tržište.

Karl Zonenšajn: Treba inspirisati okolinu jasnom vizijom budućnosti.

Aurelijus Glazenap: Treba demonstrirati motivaciju, preuzeti nove zadatke, steći nove sposobnosti.

Karl Zonenšajn: Treba od sebe zahtevati savršenstvo u svakom pogledu.

Aurelijus Glazenap: Treba biti uzor za sve članove tima.

Karl Zonenšajn: Treba stalno težiti poboljšanju uslova rada, proizvoda, usluga, vlastitih radnih postignuća.

Aurelijus Glazenap: Treba posmatrati vreme kao vrhovno dobro.

Karl Zonenšajn: Treba prilaziti senzibilno tuđem vremenu.

Aurelijus Glazenap: Treba u svakom trenutku i bez posebnog zahteva članovima tima slati primeren, oštar, konstruktivan feedback.

Karl Zonenšajn: Ne treba nikad informacije zadržavati za sebe.

Aurelijus Glazenap: Treba rečenice strukturisati tako da se kod sagovornika probudi oduševljenje.

Paul Nimand: Imali smo taj katalog vrednosti, majka ga je okačila na frižider i, svaki put kada sam hteo da izvadim nešto odatle, morao sam jednom jasno i glasno da izdeklekujem te vrednosti; sad više ni ne mogu da ih zaboravim, zauvek su tu

unutra, i uvek kada negde na svetu u nekom stanu, u nekoj hotelskoj sobi, otvaram frižider, mislim ...

Karl Zonenšajn: Omogućite klijentu da se oseća kao heroj svoje i samo svoje priče o uspehu.

Aurelijus Glazenap: Budite kreativni, strukturisite rečenice tako da klijent poželi da čuje nastavak priče. Vaši saveti klijentu treba da ponude avanturu, da mu ponude uzbuđenje, da mu ponude nove šanse, da mu ponude novu viziju života.

Karl Zonenšajn: Ne zaboravite da je klijent vaš pacijent, a vi ste njegov lekar, kada ne možete da nađete pravo rešenje recite mu nešto što zvuči kao rešenje, imajte uvek u rezervi nekoliko standardnih koncepata koji uvek prolaze, sačuvajte spontanost.

Aurelijus Glazenap: Kada savetujete klijentu, on to treba da doživi kao izlečenje, to treba da bude novi početak, treba da bude trenutak ushićenja, pravi trenutak.

Karl Zonenšajn: Treba uvek biti otvoren prema novim izazovima, treba tražiti nove odgovore.

Aurelijus Glazenap: Treba se usavršavati.

Karl Zonenšajn: Ne treba nikad zastajati.

Aurelijus Glazenap: Treba spremno prihvatiti sve promene na tržištu i pristupiti im inovativno.

Karl Zonenšajn: Treba da naučite da tržište doživljavate i volite kao najbližeg saradnika i intimnog prijatelja.

Aurelijus Glazenap: Ono što te ubija na kraju krajeva uvek moraš da shvatiš kao partnera, to će ti pomoći.

Karl Zonenšajn: To će ti pomoći da se nekako orijentiraš u sistemu koji i tako nikada nećeš razumeti.

Aurelijus Glazenap: Treba biti otvoren za nove informacije.

Karl Zonenšajn: Treba biti otvoren za nove zadatke.

Aurelijus Glazenap: Treba stalno pomerati sopstvene granice.

Karl Zonenšajn: Treba nuditi rešenja pre nego što se uopšte jasno i definiše problem.

Aurelijus Glazenap: Ne treba nikad stati, nikad ne gledati unazad, treba se osloboditi svih vrednosti koje se ne mogu prilagoditi potrebama tržišta.

Karl Zonenšajn: Uspesah partner i menadžer uspeće za sebe da pridobije značajne klijentove ljude. Za to je potrebna veoma interesantna mešavina inteligencije, harizme i samouverenosti. U idealnom slučaju klijent će verovati da je njegov savetnik vešt prijatelj koji će mnogo brže i efikasnije ovladati svakom situacijom nego što bi on sâm to mogao. Radi toga klijenta s vremena na vreme valja impresionirati sa nekoliko munjevitih akrobatskih proračuna, neočekivanih rešenja itd. Klijent istovremeno ne sme steći utisak da je njegov savetnik arogantan. Zato klijentu treba povremeno pružiti priliku da se s ponosom sit napriča o nedavnoj partiji golfa. Pri tom se, međutim, nikako ne sme dozvoliti da on, makar i na sekund, izgubi iz vida da je savetnik čovek koji zna znanje.

Aurelijus Glazenap: Klijent neizostavno mora da veruje da je njegov savetnik strašno vešt lik koji se snalazi u svemu, a pri tom je još i simpatičan.

3. KRALJ LAVOVA

Paul Nimand: U prvoj firmi kod koje sam konkurisao za posao, OUTSOURCE UNLIMITED, u *BOOTCAMP* fazi, što će reći u okviru treninga za nove regrute, takozva-

ne *newies*, prvo smo imali čitav niz intervjua, a onda su usledile *case studies* i *outdooractivities*, gde smo vezanih očiju morali da instaliramo prenosivi *office* u jednom *loungeu* na aerodromu. Na kraju je bila završna večera sa svim zaposlenim u firmi i svim grupama *newiesa*. Po želji menadžmenta svi su morali da odglume, otpevaju i odigraju *highlights* iz mjuzikla *KRALJ LAVOVA*.

Ja nisam želeo,
ja to nisam želeo,
mene je bilo sramota,

ali na tim manifestacijama se i proverava da li kandidat ima timski duh i *personal effectiveness*, tu se stiču i gube simpatije. Ako nećeš da učestvuješ ili ako nisi dovoljno duhovit, jednostavno nećeš ući u sledeći krug, ili će ti dati neki projekat koji je po kvalitetu daleko ispod onoga čemu si se nadao, takoreći kao kaznu, kao upozorenje. To znači da će te poslati u Drezden ili Dortmund, iako si bio predviđen za London ili Tokio. Betty iz računovodstva, koja se zapravo zvala Barbara, igrala je žirafu, a ja nilskog konja koga proždiru hijene iz *finance control* tima.

Afrika je širina, Afrika ima dušu,
u Africi je čovek još čovek, u Africi je čovek još deo prirode,
morali smo da pevamo duet o tome dok smo oboje umirali,
tako smo se zbližili, krenuli kući skroz pijani, ruku pod ruku,
sapleli se, pali na pod, kratko se poljubili, nastavili dalje,
a onda joj je pred mojim apartmanskim blokom pozlilo,
ispovraćala se u kanal,
ja sam još bio u kostimu nosoroga,
stajao sam nad njom i smejavao se, a ona mi je otkopčala šlic
i izvadila mi kurac, onda se iznenada srušila na leđa i zaspala,
buljio sam u nju, buljio u kanal,
bilo mi je hladno,
počeo je da pada sneg,

tišina,
 odjednom se otvorio neki prozor, čuo sam vrisku,
 neki muškarac i žena žestoko su se svađali,
 odjednom je kroz prozor izletela mačka,
 muškarac je mačku ščepao za rep i bacio je u velikom luku
 u kanal, mačka je ispružila sve četiri šapice,
 na licu joj se video strah,
 pokušala je da se uhvati za nešto, ali nije našla oslonac,
 nije bilo oslonca u slobodnom padu,
 tako je hladno napolju, pada sneg, mraz je, sve se
 usporava,
 mačka me gleda kao da traži pomoć, ja joj uzvraćam
 pogled,
 ne mogu ti pomoći, ni meni nije bolje nego tebi,
 ona panično leti ka kanalu, na vodi se polako hvata led,
 mačka udara o taj led i ostaje tako, nekoliko santimetara
 ispod površine,
 s izrazom najvećeg užasa, paničnog straha i očajanja,
 trza se još nekoliko minuta ili sati, ne znam,
 i umire,
 kao opčinjen gledam u mačku, sada je okovana ledom,
 okovana u svom samrtnom strahu,
 ja samo stojim tu, vraćam kurac u pantalone,
 potpuno sam bio zaboravio na njega, penjem se u svoj
 apartman,
 hladno je, palim televizor,
 aplauz.

Pao sam u san,
 Betty je ostala da leži kraj kanala,
 direktno ispod kamere za video-nadzor
 koji kontroliše čitav kompleks firme
 na kome je i ovaj *apartment block*,
 sledećeg dana oboje su nas zamolili da radno mesto
 potražimo
 negde drugde,
 naš afrički duet nije bio dovoljno ubedljiv, menadž-
 ment je stekao utisak
 da naša izvedba nedvosmisleno odiše ironijom,
 a to nije bio njihov cilj:
 naš cilj nije ironija, *sorry*, osim toga mogli smo i da
 vežbamo da smo hteli,

makar i u tajnosti, a tu su i video-snimci
 na kojima se jasno vidi kako totalno ucirkani ležimo
 pored kanala
 u neuspešnom pokušaju polnog opštenja, samo što
 nismo umrli od hladnoće,
 pregledali su te snimke još iste noći: *personal effectiveness*
 nula procenata.

4

RAZGOVOR SA SAVETNICIMA 1: NEDVOSMISLENO ODBIJANJE

Karl Zonenšajn, Aurelijus Glazenap, Paul Nimand.
Karl Zonenšajn i Aurelijus Glazenap ocenjuju Paula Ni-
manda. Paul Nimand čuti i sluša.

Karl Zonenšajn: Hm, kod analitičke dimenzije pokazao si premalo smisla za strukturu, barem za moj ukus. Za razliku od CV-ja, u ovom je slučaju nedostajala izvesna struktura, zato si i zapao u probleme. Jednom ili dva puta izvršio si pogrešnu procenu, imao si neke teškoće sa procenama cene rada po satu i broja radnika. Nisi imao kreativnih ideja kako da se motivacija zaposlenih preračuna u *bottom line* efekat. Sve u svemu, analitički učinak nije zadovoljavajući. Za razliku od toga, mislim da si bio odličan što se tiče *personal effectiveness*. Imam utisak da si potpuno *mature*. Izražavaš se izuzetno jasno, izuzetno otvoreno. Čovek nema utisak da kriješ nešto od njega. Stiče se utisak da si direktan, da si jasan, i to na simpatičan način. Imam... samo jednu zamerku. Čini mi se da ti nedostaje odlučnost, agresivnost, kao da ne prodiš u temu do kraja. To je konačno i dimenzija koja ti nedostaje kada je u pitanju *personality fit*, nekako si isuviše stabilan, ali nedovoljno prodoran u napadu. Ne mogu tačno da ustanovim u kojoj meri bi mogao da otelotvoriš naš *entrepreneurial spirit*. Tvrdiš da možeš, ali se to ne vidi ni u tvom CV-ju ni u onom što radiš. Sve u svemu, dao sam ti 40 procenata i stavio te ispod crte.

Aurelijus Glazenap: Ja sam prevashodno radio *case*

study u intervjuima o industrijskoj konsolidaciji. Što se tiče analitičkog aspekta, prošao si sasvim dobro. Stvarno si bio dobar za nekog ko je studirao menadžment. Što se strukturalne strane tiče, imao sam osećanje da ne možeš uvek dobro da pronikneš u pitanje. Nedostajala mi je tu onaj pravi *curiosity*, radoznalost. Šta je ovde pokretačka snaga, šta proizvodi uspeh, u čemu je suština, zašto su neka preduzeća uspešnija od drugih. Tu sam očekivao više od nekoga ko bi zapravo trebalo da zalazi u dubinu, ti tu nisi bio dovoljno prodoran.

Što se komunikacije tiče, mislim da si potpuno u pravu, veoma si elokventan, veoma pristojno govoriš engleski. S druge strane, ne ostavljaš utisak nekoga ko će upornošću prodreti do srži problema.

Kod teme *pressure handling* čini mi se da se dobro snalaziš kada si izložen pritisku, ali ti taj pritisak zapravo samo ignorišeš. Nemoguće te je stvarno isprovocirati. Sve u svemu, što se tiče *personality*-ja, hm, nisam mogao da utvrdim da li stvarno razmišljaš kao preduzetnik. Problem je u tome što ne daješ sve od sebe i što u razgovorima demonstriraš izvesni *risk averseness*. Neko ko je stvarno rođeni preduzetnik verovatno bi išao mnogo ofanzivnije da bi potpuno prodro u temu. Zbog svega toga mogu reći da ostavljaš dobar utisak, ali, po mom mišljenju, to ipak nije dovoljno. Dao sam ti 45 procenata, i rekao bih da treba da te *rejectujemo*.

Karl Zonenšajn: Moraš da pokažeš da želiš da prođeš u samu srž problema. I to sa neophodnim entuzijazmom, s radoznalošću. Moraš biti nezadovoljan, nivo adrenalina mora da raste, moraš da nađeš optimalno rešenje. A to znači da klijentu moraš obezbediti dugoročnu prednost nad konkurencijom. Klijent mora, dakle, da veruje u tebe.

Aurelijus Glazenap: Sve se to svodi na *tool box*. U glavi moraš da imaš spremna tri do četiri standardna koncepta. Samo ćeš tako uspeti da prebrodiš prva tri do četiri minuta. Neophodna ti je, međutim, i jasna struktura. Sigurno bi ti bilo mnogo lakše da si uočio da su kod ove teme s jedne strane bitni troškovi, a s druge strane promet.

Karl Zonenšajn: Treba, međutim, da mu kažemo da ima jednu jaču stranu, a to je *personal effectiveness*. Stvarno ostavljaš dobar utisak... Kad bi to još uspeo i sa dva espresa, onako *jump started*, onda bi sve stvarno bilo u najboljem redu.

5

UVEK TREBA IĆI KORAK DALJE

Karl Zonenšajn: Uvek treba ići korak dalje, ko zastane taj nazaduje, jer ne mora da znači da će i drugi zastati, drugi će uvek nastaviti dalje.

Aurelijus Glazenap: Veoma je važna volja, i da se to, ako je ikako moguće, ugradi i u genetiku. Najbitnije je da čovek bude promišljen, da ima štofa, da se dobro snalazi u timskom radu, da ume da se bori s kriznim situacijama, da može da uči.

Paul Nimand: Danas sam u samoposluzi upao u zamrzivač i ostao da ležim u njemu dva sata, to je bilo prijatno, podsetilo me je na roditeljski dom, konačno sam uspeo da odspavam nekoliko minuta.

Karl Zonenšajn: *Don't confuse your audience with too much information, have a concept, make the client the hero of your narration.*

Aurelijus Glazenap: Zamislite da ste na reci koja stalno teče. Ako zastanete, sve će vas drugo preteći. Reka teče dalje i vi jednostavno morate da pratite njen tok, inače ćete kasniti za događajima. Svet će napredovati, a vi ćete zaostati. Tehnologija se razvija, nastaju novi koncepti, nova polazišta, ljudi se razvijaju, život vaših prijatelja ide dalje, deca rastu. Ako vi sami negde zastanete, izgubićete ih pre ili kasnije.

Paul Nimand: Auto sam parkirao negde, ne znam više gde, i sad on stoji tamo negde, stoji negde bez mene,

stoji negde zarobljen ledom i smrzava se, traži parking bez mene, u snegu, tražim ga svakog jutra i ne mogu da ga nađem, ne sećam se više gde sam ga ostavio, on sad stoji negde, šta li radi tamo?

šta sad radi tamo bez mene? sasvim sâm?

šta sad radi tamo?

Hladno mi je,

kaput sam ostavio negde,

u nekom hotelu, u nekoj kancelariji, na nekom sastanku, ne mogu više da se setim,

sad visi tamo negde, visi bez mene, samo visi negde, potpuno sâm, bez mene, i moj auto, i moj zimski kaput,

moj auto, moj zimski kaput, hladno mi je, ne mogu da ih nađem,

to su prvi znaci propadanja,

ne mogu više da se koncentrišem,

gde je on sada? šta radi tamo? vozika se okolo bez mene,

traži parking, traži i traži i ne može da nađe, vozika se okolo bez mene,

traži nešto i ne može to da nađe,

sve je nestalo, sve odlazi od mene, sve je otišlo, svi su otišli,

ništa više ne mogu da nađem, ništa, nikoga,

jedino su televizor i akvarijum ostali ovde,

jedna jedina riba, u akvarijumu ima još samo nekoliko kamenčića

i jedna svenula biljka, ni ona više neće dugo,

jedini poklon koji sam dobio za rođendan

je ta riba u praznoj tegli, tako usamljena, uskoro će i ona crći.

Karl Zonenšajn: Strategija, to je ostvarivanje dugoročne prednosti

u odnosu na konkurenciju, odnosno etabliranje originalne pozicije

u odnosu na konkurenciju, pozicije koja je drugačija i obećava trajni uspeh.

Kada se ta prednost jednom istopi, treba razraditi novu strategiju

i onda je braniti.

Aurelijus Glazenap: Onome ko želi to da postigne i da pri tom savetuje i neku firmu pri razvoju takvih strategija neophodan je veoma specifičan profil:

Karl Zonenšajn: Kompetencija s izuzetno dobrim analitičkim fundamentom

Aurelijus Glazenap: Čovek mora biti u stanju da se svaki put udubi u nove i veoma kompleksne probleme na osnovu informacija koje su često krajnje nepotpune

Karl Zonenšajn: Međunarodno iskustvo igra odlučujuću ulogu

Aurelijus Glazenap: Stručna praksa

Karl Zonenšajn: Ambicija u trasiranju vlastitog životnog puta

Aurelijus Glazenap: A treba, naravno, znati i sa ljudima

Karl Zonenšajn: Ljude treba, pre svega, razumeti

Aurelijus Glazenap: Što će reći da razumevanje same situacije nije dovoljno

Karl Zonenšajn: Da biste zajedno sa timom vašeg klijenta radili na rešavanju problema i na implementaciji tih rešenja treba da razumete i ličnost, ličnu motivaciju i političko okruženje njegove firme

Aurelijus Glazenap: A to podrazumeva, da se vratimo na temu prednosti u odnosu na konkurenciju, da neizostavno morate biti sposobni da problem stalno osvetljavate iz drugačije perspektive

Karl Zonenšajn: Sve se to može obuhvatiti pojmom kreativnosti

Aurelijus Glazenap: Ali je usko povezano i sa fenomenom duhovne kreativnosti

Karl Zonenšajn: Uvek kažem da na prvom mestu mora biti klijent, a ne lična mišljenja i stavovi. *Facts facts facts and zero opinions*, to je jedino pravo životno osiguranje

Paul Nimand: Hej! Da li me iko čuje?
Previše sam tih
ili su me samo greškom ostavili ovde?

Ove sam godine u poštanskom sandučetu našao samo jednu jedinu božićnu čestitku, od svog finansijskog savetnika, Toma, inače je sve bilo prazno, on se baš potrudio, sam je napravio čestitku, svojeručno je sve ispisao, a čak je nešto i nacrtao različitim bojicama – Srećan Božić i mnogo zdravlja, kreativnosti, uspeha i zadovoljstva u 2004. godini želi ti Tom, zdrav, kreativan, uspešan i zadovoljan, taj je izgleda skrenuo, hoće da mi izvuče pare za svoje usrane bezvredne medijske fondove koji su mi već progutali više od pola ušteđevine, svinja jedna, jedina osoba koja misli na mene je ta akcijska svinja, koja mi crta božićne čestitke i šalje te svoje rukotvorine

PAUL NIMAND, MOLI SE PUTNIK PAUL NIMAND
WE ARE PAGING PASSENGER PAUL NIEMAND

gejt 11, gejt 12, gejt 13,
samo nek me oni pozivaju,
neće se radovati kada dođem na cilj,
tu su mi spiskovi sa imenima, nosim ih u filijalu
koja će sutra biti zauvek zatvorena –
gejt 14, gejt 15, gejt 16,
svi čekaju da se ja ukrcam,
ne znaju da će sutra svi oni biti na ulici, svi se oni
još veselo motaju tu po čekaonici za biznis klasu i sa-

kupljaju bonuse,
sede tu sa svojim laptopovima i razrađuju koncepte
kako da firma bude još efikasnija, svi oni pomno kontrolišu
jedni druge i u *flat hierarchies* rade na tome
da što više ljudi izbace na ulicu, da bi se onda bacili
jedni na druge i poizbacivali jedni druge,
sve dok na kraju ne ostane niko, dok firma ne počne
da funkcioniše praktično bez zaposlenih, sve se delegira,
sve se autorsuje, ostaje samo direktor koji s vremena na vreme
partnerima napiše poneki mejl, akcije rastu u nebesa,
a akcionari, uglavnom penzioneri koji uživaju na Floridi,
te akcije posle prodaju s dobitkom da kupe još kuću ili dve,
sve dok se na kraju preduzeće ne zatvori zato što
nema više mogućnosti
za dalje povećanje profita.

Sutra će svi oni biti na ulici,
svi.

Ovde su mi liste sa vašim imenima, svi ste tu do jednoga,
svi vi prekobrojni ljudski resursi.
Ima ljudi koji više nikome nisu potrebni.
A ima i zemalja koje nikome više nisu potrebne, ima čitavih kontinenata
koji nikome više nisu potrebni. Kao na primer Afrika, ona nam više nije potrebna,
treba nam još samo kao kulisa za naše mjuzikle. A te ljude koji nam više nisu potrebni
možemo sve lepo da ustupimo televiziji, nek' sede tamo po ceo dan na snimanjima
i tapšu, tako će barem imati neku zanimaciju.

Aurelijus Glazenap: Na kraju krajeva, mi smo savetnici, mi zastupamo
„čistu nauku“, mi zastupamo ekonomsku logiku. Nas zanimaju činjenice,

a ne subjektivni stavovi. Mi sakupljamo informacije. Iznosimo predloge.

Odluke i dalje donose naši klijenti i njihovi upravni odbori.

Odluka nije na nama. Zašto su neka preduzeća uspješnija od drugih? Moramo da otpuštamo ljude, ponekad ne može drugačije. Da li je to problem? Kada ih ne bismo otpustili, uskoro bi čitavo preduzeće bankrotiralo i onda bi se svi našli na ulici, niko od toga ne bi imao nikakve koristi. U krajnjoj liniji, čitavo društvo profitira od našeg rada, jer kada je priredi dobro, svima je dobro, to je naučno dokazano. Moramo da otpuštamo, od toga na kraju svi imaju koristi.

Paul Nimand: U školi smo igrali jednu igru, delili smo se na dve ekipe, neko je uvek morao da stoji na голу, a onda su svi šutirali na gol kao ludi, ti ćeš na gol, ne, neću, ti ćeš na gol, brže, zaveži i stani tamo, neko je uvek morao da bude na голу, a onda udarac za udarcem, pravo u njušku, satima, niko se više ne bi ni trudio da dâ gol, svi su uvek gađali pravo u golmanovu njušku, čak ga je i trener gađao direktno u njušku, imaš reflekse kao mrtav konj, brže, prijatelju, brže, nije to dovoljno, brže...

6

KARL ZONENŠAJN: SVET BI MOGAO IZGLEDATI I DRUGAČIJE

Karl Zonenšajn: Postoji, znači, potpuno razrađen sistem procenjivanja, ocenjivanja i fidbeka, jer polazimo od pretpostavke da naši zaposleni žele i moraju stalno da se usavršavaju, i to izgleda tako da svaki savetnik ima četiri mentora koja nadziru

njegov rad i koji ga podržavaju i na rečima i na delu, i još dva mentora koje nazivamo prikrivenim agentima koji tajno nadgledaju njegov rad, to znači da on ne zna o kome je reč, to bi mogao biti bilo ko, on to ne zna, a nama je važno da su ti mentori i prikriveni agenti i sami aktivni na projektima kao savetnici i da samo deo radnog vremena koriste za nadgledanje, mreža mentora i agenata u međuvremenu je neverovatno kompleksna, verujem da danas možemo reći da je skoro svaki zaposleni istovremeno angažovan i kao prikriveni agent, pri čemu, naravno, mora ostati tajna ko nadgleda koga, to se može odnositi na period od šest nedelja, ali ponekad i na više godina, saznanja do kojih je došao prikriveni agent onda predaje mentoru u vidu tajnog dosijea strogo propisane forme, da bi ovaj sa saradnikom porazgovarao o određenim stavkama i predložio odgovarajuću obuku i usavršavanje, da bi rekao saradniku kako da se koncentriše na svoje slabosti i da poboljša rezultate, u retkim slučajevima on se obraća direktno direktorima firme i alarmira ih, ako je potrebno kaže im i da zaposleni zahteva posebnu pažnju, da mu je neophodna pomoć specijaliste, mi od svih svojih zaposlenih očekujemo da pruže tristapostotno savršenstvo u pogledu kvaliteta, to znači da treba i da se usavršavaju, da prate razvoj tržišta, to znači da s vremena na vreme rade prekovremeno, i to na sopstvenu inicijativu, da ponekad predlože i neko vlastito rešenje pre nego što drugi dođu do bilo kakvih rezultata, to znači da moraju stalno osećati taj drajv, tu želju za uspehom, želju za isticanjem, da znaju da nema spavanja

dok ne nađu optimalno rešenje za svoga klijenta, nepohodan im je taj neprekidni *high speed jump started* prodorni impuls, što znači da kao ličnosti moraju biti suzdržani, ali eksplozivni kada je reč o poslu, iz svake bitke moraju izaći kao pobednici, što znači da klijentu moraju obezbediti trajnu prednost u odnosu na konkurenciju, a kad im to više ne polazi za rukom, kad primete da ih nešto obuzima, nazovimo to za ovu priliku umorom, kada počne sve češće da im se javlja želja za mirnijim životom, onda sami treba da shvate i da kažu – da, dobro, potražiću neko drugo polje rada, često je tako posle četrdesete, čoveku se odjednom sve češće i češće javlja želja da ženu ne viđa samo vikendom na sat ili dva, da sina ponekad popodne odveze na fudbalski trening, ta se promena odmah vidi, i svako bi trebalo sam odmah da spakuje kofere i ode, da ne pada nepotrebno na teret firme, najbolje je da čovek do tada već zaradi dovoljno para da može da se povuče ili već tako nešto, da nađe neki tamo posao u državnoj upravi ili u nadzornom odboru Nemačke železnice ili da ode u politiku kao savetnik ili tako nešto, ali ako se zaposleni ne prijavi sâm i ne kaže – ne mogu više, nisam više za ovo, onda agenti moraju da otvore četvoro očiju, mnogi zaposleni stalno nose masku, savršeno glume efikasnost, uvek su dobro raspoloženi i uveče najduže ostaju u kancelariji, svi misle, OK, jeste da već ima četrdeset dve godine, ali još drži sve pod kontrolom i uživa

u poslu, međutim kad obratite pažnju vidite da se dobit smanjuje, efikasnost opada vrtoglavom brzinom, a uveče je tip mrtav umoran, ne može više ni da odigra partiju skvoša s kolegama, ni da popije pivo u hotelskom lobiju, ni da kao ostali pogleda liste za naredni dan, kaže da mora da ide, mnogi matorci na primer noćima sede u kancelariji, samo se muvaju oko i ne rade ništa, sede samo da bi to drugi VIDELI, hoće da ljudi vide – aha, evo ga, još je tu, pola tri je, a on je još tu, ali oni u stvari samo tu sede, ne rade ništa, poluodsutni, misle na ko zna šta, na detinjstvo, na roditelje, ili razmišljaju šta da rade sa tih trideset godina koliko im je još preostalo, šta čovek s tim da radi, bez snage i bez ikakve vizije, oni stvarno još samo sede tu kao izbledela kopija samih sebe iz boljih vremena, za takve slučajeve imamo agente, možda to sad zvuči brutalno, ali to je u interesu čitave nacionalne ekonomije, da tako kažem, jer niko nema koristi od toga da prihodi opadaju i firme propadaju, jer onda se, da tako kažem, prvo zavrću slavine u kulturi i u zdravstvu i onda svi opet nadignu dreku, a što bismo uopšte na takvim pozicijama i ostavljali ljude koji u suštini više ni ne MOGU da budu efikasni, čak i ako bi to želeli, što bismo ih puštali da tu sede i, šta znam, ne rade ništa, i to je nečovečno, ali neki su tvrdoglavi, naravno, plaše se, ne znaju šta bi drugo, i posao je neka vrsta droge, kao kada je neko dvadeset godina na kokainu i onda mu odjednom kažete da od sutra

sme da pije još samo čaj od nane, ko to još može, ljude obuzme strah, zato i organizujemo specijalne pripreme, starije radnike ne izbacujemo baš odmah, nego korak po korak, to konkretno znači da im dajemo sve manje odgovornosti i angažujemo ih u sve manjim projektima, dok su u top formi baza im je u Njujorku, malo-malo pa skoknu i do Tokija i do Pariza, a onda se nivo polako spušta, London – Berlin – Budimpešta – Bremen – Minster – Oldenburg – Firstenfeldbruk – Hums, to mu dođe nešto kao humanost, kao eutanazija, da tako kažem, znači, dostojanstven silazak sa scene, pri čemu već kod Bremena znaju da je došlo vreme da se polako pripreme za penziju, osim, naravno, ako ipak ne dobiju još jedan *energy boost* i ne krenu ponovo punom parom, i to se dešava s vremena na vreme, da neko na glavnoj železničkoj stanici u Kilu odjednom shvati da mora odmah nešto preduzeti, inače je njegovo vreme zauvek prošlo.

Tišina.

Noću na ulicama možete videti nezaposlene kako se očajnički drže za nešto ili kako se skrivaju iza automobila, zato što se plaše da će ih pohvatati džinovskim mrežama i vratiti na njihova radna mesta s kojih su pobjegli kao loše vaspitana deca iz doma, pun ih je grad, nepokretni, loše obučeni, ružni ljudi bez ikakve kondicije, koji ne mogu da skrpe nijednu jedinu čestitu rečenicu i čitav dan vise oko kioska s kobasicama, bulazne nešto o „onima gore“ i nalivaju zidarskog piva. Sede tu i čekaju da se nešto dogodi. „Lična inicijativa?“ Oni ni ne znaju šta je to.

I šta sad da radimo s njima?

Analizirao sam već mnoge firme, u svakoj firmi ima barem dvadeset procenata zaposlenih koji praktično ništa ni ne rade, koji na primer stalno sortiraju jedne te iste cedulje, ili ih pogrešno sortiraju, koji pogrešno prenose ili uopšte ne prenose informacije, tako da neizbežno prave nepotreban posao. Šta da radimo s njima? Da ih zadržimo? U svakoj zapadnoj zemlji ima zanimanja koja preživljavaju isključivo zahvaljujući ekstremno visokim subvencijama, nemački seljaci uopšte nam više nisu ni potrebni, samo ih veštački održavamo u životu zato što imaju jak lobi, zato što nijedna vlada nema hrabrosti da prizna da su oni samo pacijent u komi koga veštački održavamo u životu, koji nema šanse da ikad više dođe k svesti, nije nam više potrebna ni eksploatacija drvenog uglja, subvencionisemo je sa više od sto hiljada evra po čoveku godišnje, taj bismo novac rudarima mogli da isplatimo i onako, to bi im bilo bolje od ovog fejk posla koji im uništava zdravlje da bi na kraju opet pali na državne jaslje kao hronični bolesnici. Četrdeset posto svih radnih mesta u Nemačkoj samo su simulacija radnih mesta, to je rad koji nikome nije potreban, jedina mu je svrha ta da od našeg društva sakrije na koje smo grane u međuvremenu spali. Šta da radimo sa svim tim ljudima? Jednoga dana saznaće već da je sve što su napravili služilo samo za bacanje, da odavno leži na nekim tamo deponijama u Južnoj Americi. Jednoga dana sistem subvencija postaće neodrživ i zar ne bi onda mnogo

bolje bilo
da se svi ti ljudi pravovremeno prestrukturiraju, da nauče neki drugi posao,
nešto od čega bi nacionalna ekonomija imala neke koristi? Političari neće
rešiti ove probleme zato što ne smeju ni da ih taknu, oni čak ni ne smeju da obelodane činjenice, ni da prikažu
činjenično stanje onakvim kakvo jeste, oni su tako uklješteni između
razorne medijske mašine i naklonosti birača da im ne preostaje
ništa drugo nego da nekako preživljavaju, da se nadaju da će dočekati
sledeće izbore, od njih ne vredi očekivati nikakve reforme, koncepti
su spremni, mi smo ih odavno sve već razradili, ali niko ih ne sprovodi
u delo, niko nema hrabrosti da načini taj korak jer svi se boje da nekome
ne nagaze na žulj, plaše se da će izgubiti glasove. Bilo bi sasvim razumno kada bi to polje prepustili nama i
pustili nas da odlučujemo po čistoj nauci, da konačno odlučujemo objektivno šta treba da se radi, i da onda to i uradimo,
demokratija jeste lepa i krasna, ona je sigurno najviši cilj, za društvo
bez problema i sa zdravom ekonomijom koja dobro funkcioniše
to je svakako najbolji društveni model, ali mislim da nas taj sistem
trenutno potpuno blokira i, iskreno rečeno, ne vredi da se zavaravamo.
Šta nam uopšte vredi demokratija u kojoj predizborne kampanje
kreiraju eksperti za marketing, gde svi kandidati pričaju istu priču,
a televizija sa svojim lažiranim rezultatima istraživanja javnog mnjenja
i lažnim predviđanjima neprekidno utiče na formiranje stavova i
narodu potpuno pomuti pamet i stalno ga navodi na

stranputicu skandalima
i netačnim izveštajima da on ni ovako ni onako ne može da odlučuje
na osnovu činjenica. Na kraju krajeva, mi živimo u potpuno suludoj
medijskoj demokratiji u kojoj se glasovi dele krajnje neobjektivno i kako
kome padne na pamet, možda prema simpatijama ili prema tome koji kandidat
ostavi najbolji utisak na nekom KVIZU ili u VELIKOM BRATU, kakva je
korist od toga? Od tog sistema? Da li nam je on stvarno potreban? Ili bi možda
bilo bolje da privremeno ukinemo taj sistem, da saslušamo šta nam govore
okolnosti i činjenice, da sastavimo tim savetnika, nepartijskih ličnosti,
i da ih pustimo da rade svoj posao, ljude koji ne stagniraju većito u toj
partijskoj mafiji i u džungli interesa i koje ne stavljaju svaki čas na led
zbog neke tamo besmislene hijerarhije, ljude koji će moći
da sastave spisak šta nam je potrebno a šta nije, šta mora da se promeni,
ljude koji stvarno mogu i da implementiraju te reformske koncepte i da izvrše restrukturiranje koje se neće
svesti na naklapanje u štampi i na te večite ispravke i prepravke, nego će se konačno, za promenu,
sprovести u delo i ostati
na snazi dok stvarno ne dođe do promena, ne bi bilo loše ni
da se štampa malo pozove na odgovornost, takav kakav je sada taj naš medijski sistem
više ni nema nikakve veze sa slobodom mišljenja, to je još samo najobičnije lobiranje i najobičnija taktika
blokade.
Mi imamo vizije i mi te vizije možemo da pretočimo u stvarnost,
mi poznamo situaciju i mi stvarno želimo nešto da učinimo. Hajde zato
da se zajednički poduhvatimo ovog velikog projekta koji je pred nama,

hajde da, ni manje ni više, novi milenijum osposobimo da se suoči s orkanskim vetrovima koji duvaju na globalizovanom svetskom tržištu, svako prema svojim mogućnostima, svako tamo gde je najpotrebniji, svi smo mi jedan veliki tim, rad može da počne, drugačiji svet je moguć, hajde da ga stvorimo.

7

LONDON ABERDEEN GLOBAL

Izlazi Dete / kopija Mr Nobodyja. Dete polako ulazi u prostoriju i oprezno prelistava akta odraslih muškaraca, šapuće čitave nizove brojeva i vrednosti akcija u mikrofon, da bi konačno selo preko puta Paula Nimanda i slušalo šta ovaj govori.

Dete (kopija Mr Nobodyja šapuće u mikrofon):

LONDON Aberdeen Global
 AMSTERDAM ABN Amro Investment Management
 TOKIO ACM Offshore
 Funds NEW YORK Activest Investment GmbH HONGKONG Adig Investment
 Lux FRANKFURT SA Alsa AEB Asset Management PARIS Allianz Invest KAG
 ROM Axa Rosenberg Management ZUERICH Baring Fund Managers
 SEATTLE Baring International SYDNEY BB-Invest Belgrade Capital
 Management SINGAPORE Carlson CDC IXIS AM CICM FUND Management
 Ltd Citigroup Asset Management TORONTO KAG Comgest Far East
 Management Comgest SA Comgest-Ofivalmo Credit Suisse AM MAILAND
 Lux Davis Funds Sicav Linienchart Balkenchart Kerzenchart Point & Figure
 Advance Decline Linie Beta Faktor Climax Indikator Momentum Chart Money
 Flow index Stochastics Trend Oszillator Volatilität Fun-

damentalanalyse

3U 31 DE0005167902 UUU 8,25 +114,3 9,25 3,66 75,2
 65,97 68,00 1,1 0,20
 0,76 0,87 11 9 0,7 14 (12) ADVA OPTICAL 26
 DE000513006 ADV 3,10
 +152,0 3,95 0,50 102,7 88,06 93,00 1,1 -0,04 0,15 0,19
 21 16 12 (5)
 ARTICON 19 DE0005155030 AAGN 2,18 +74,4 3,30 0,92
 22,4 210,54 208,90
 208,97 0,1 -3,45 -0,86 -0,18 FORTEC 13 DE0005774103
 FEV 32,10 +28,73
 -21.34 +13,43 MEDICLIN DE0005998762 UUU 13,79
 +500,23 45,33 92,34
 +44,31 +23,87 KANGOL DE0003726319003 UUU 5,43
 +8,23 -34,2 26,39 9,2
 5,44 0,2 0,34 0,43 YAHOO-DE DE0000534452990
 -232,1 -243,2 -192,32 PP
 SA 9,321 3,2 9,3 -3,2

ARTICON ATOSS AUGUSTA BAADER CANCOM CENTROTEC CONDOMI
 CONNECT CONSTANTIN DATA MODUL DEAG DIALOG
 EALG ZERO
 FREENET GESCO HEILER INIT INFOR INTERSHOP LAMBDA PHYSIK
 LPKF LYCOS EUROPE MACROPORE MASTERFLEX MATCHNET
 MAXDATA MORPHOSYS MHT OPEN OHB TECHNOLOGY PANDATEL
 PANKL RACING PARSYTEC PSI QSC QTS Q 50000 MIX
 TECJ TRANS
 ROFIN SINAR SANOCHEMIA SARTORIUS STEAG HAMATECH
 SYSWKOPLAN SYZGY TECHNOTRANS TELEGATE TELES
 TOMORROW
 FOCUS USU OPENSHP WAVELIGHT WLS LIMITED X-TRAG X-RAW X-5
 X-SEVEN X-NET YAHOO YAVA-SMITH 5 YANK-ZERO YTT-AH ZERO F
 ZERO SUBLIME

PAUL NIMAND: PORNICI ZA LAKŠE OTPUŠTANJE

Paul Nimand *istovremeno sa detetom iz scene 7:*

Nisam ja bio taj što ujutro trči na posao

Život je lagano isticao iz mene

Bio je negde drugde, ne ovde, ne u meni.

Svake sam večeri sedeo pred televizorom i buljio u RTL¹ ili

u neki kanal na kome su se samo vrtele reklame za telefonski seks,

nisam mogao da se odvojim od tih gluposti,

gadio sam se samog sebe, ali nisam mogao da se odvojim,

delovalo je na mene kao droga:

Karanje, karanje, karanje, šoping, šoping, šoping.

Sado-mazo kurve s bičem, raskalašne domaćice, sve žele da ih pozovem,

sve žele da ih karam.

A tek to zujanje u mojoj glavi! Nisam mogao da spavam, pornić, pornić, pornić,

otkaz, otkaz, otkaz, stalno je trebalo razvijati nove koncepte

kako da se ko izbacila na ulicu,

najbolje je uvek bilo kada prosto umru, najzgodnije je bilo

kada matorci jednostavno poumiru,

najteže je bilo otarasiti se tih matoraca,

oni su imali sve te socijalne povlastice i ta sranja, bolesne matorce

morali smo da zadržimo, mlade koji još nečemu i vrede morali smo da izbacimo,

bili smo prinuđeni da smišljamo svakakve trikove, da zatvaramo čitava odeljenja,

da sve otpustimo, pa da istu firmu posle otvaramo pod drugim imenom,

da ponovo zapošljavamo iste ljude, osim onih koji nam nisu bili potrebni,

ali koje nismo smeli da otpuštamo,

smrt je bila najbolje rešenje, kada samo odjednom umru, to je uvek

najbolje funkcionisalo, pornići za lakšu racionalizaciju, pornići za lakšu fleksibilizaciju,

usrani jebeni pornići za lakši outsorsing, izlazim, kupujem mleko,

pivo, pire od krompira, kesice pirea, onda šoping kaneli, pornići,

još jedna provera statistika u ekselu,

ko bi uopšte i uspeo stvarno da poveruje u to,

mrzim ovog matorog debelog tipa preko puta mene, želim

da ga eliminišem, već nedeljama smišljam kako da ga se konačno otarasim,

supe iz kesice, život iz kesice, budala iz kesice, ja sam budala iz kesice,

kreten iz zamrzivača, želim da se zaledim, nisam mogao da spavam, bio sam uvek budan,

čak sam i u snu video slike, i tako danima, noćima,

nedeljama, zatrpan,

zatrpan, zavejan snegom, zatrpan lavinom, zakopan,

mrtav, izbacujem sve na ulicu,

svi koji nisu neophodno potrebni moraju na ulicu,

a sada i ja letim na ulicu, razradio sam plan kako da izbacim

samog sebe, kada svi odu, otići ću i ja, a firma će raditi i dalje sama od sebe, ja sam sâm na svetlu, moja je jedina svrha

da svi drugi nestanu, a i sam sâm providan, nevidljiv, niko

me ni ne primećuje, sve do trenutka kada i sami nestanu:

u trenutku svog nestanka oni osećaju da postojim, i zemlja

se kratko zatrese, zato što sam ja ugasio jedan život, zato što

sam racionalizovao jednu EGZISTENCIJU, vrednost akcije raste za 0,00000789

po čoveku, to sam izračunao, DOSTA MI JE SVEGA!

Želim da odem,

moram da odem, nešto u meni viče da želim da odem,

sanjam da se vratim u kuću iza piste, sa svojim

¹ RTL je najpoznatija i najmoćnija privatna medijska kuća u Nemačkoj. Njeni televizijski kanali poznati su po sadržajima niske informativne i kulturne vrednosti, namenjenim širokim slojevima stanovništva. *Prim. prev.*

ocem, kontrolorom leta koji je avione vodio kroz maglu, a tek taj zvuk kada bi nešto pogrešio, kada nešto ne bi dobro pogledao, kada je bio odsutan, umoran, onda bi negde daleko iza piste neki avion tresnuo u polje i zapalio se, i čuli bi se krici, eksplozije, vatrogasci, sirene, rotaciona svetla i ljude su morali da isecaju iz letelica, da li sam već tamo, da li sam već ovde? Ne, sedim u avionu, pored mene svi ti muškarci koje će sutra na stolu sačekati otkaz zato što ću ja VEĆ VEČERAS spiskove imena za otpuštanje doneti u DISELDORF, ovde gde letimo temperatura vazduha iznosi minus pedeset, osećam hladnoću, od hladnoće me štiti samo tanak sloj metala, ako se sada srušimo, u more, ako sad padnemo u more, umrećemo od zime, još pre nego što udarimo u tle.

Noću kada ne mogu da spavam gledam zaleđenu mačku u kanalu, pruža sve četiri šapice, zamrznuta u ledu, na licu panika, gledam je svake noći, svakog jutra, ZALEĐENA u smrtonosnom letu, OKOVANA LEDOM, između dve soliterčine sa po deset hiljada jednosobnih stanova, svakoga jutra pre nego što uđem u tramvaj do one proklete zgradetine u kojoj mi se nalazi kancelarija, dvadeset minuta posmatram tu zaleđenu mačku i mislim: „Uskoro ću i ja ležati tu, uskoro ću i ja ležati tu.“ – i onda neću osećati više ništa, ništa, samo ću ležati tu dok me polako okiva led. Na sledećem službenom putovanju baciću se kroz prozor s visine od dvanaest hiljada metara – TO ĆE VALJDA ONDA NEKO

PRIMETITI
ako se sada bacim na taj led, ako sad skočim kroz prozor i padnem pored te mačke...
Univerzum će i dalje brzo leteti ka svome kraju, tako prazan i dezorijentisan.

Svakoga jutra posmatram tu mačku, prisećam se njenog leta, njenog pogleda u trenutku kada su je šćepali za rep i zavitali kroz prozor, dok je uzalud pokušavala da se uhvati za nešto i nije uspevala, vrištala je, vrištala je što je glasnije mogla, znajući da je baš niko i ništa na ovom svetu ne može spasti, a onda se zamrzla još u letu.

9

AURELIJUS GLAZENAP: ČOVEK SE, NARAVNO, IZLAŽE VELIKOJ OPASNOSTI DA OPÚSTI IZNUTRA

Aurelijus Glazenap: Čovek se, naravno, izlaže velikoj opasnosti da opústi iznutra, tako da već u najranijoj fazi pokušavamo da preduzmemo protivmere. Zato sad i razvijamo program pod nazivom „Lični susreti“.
To može biti klub ljubitelja knjige, planinarsko udruženje, *action-painting* ili plesna škola, pa čak i negovanje kontakata sa predstavnicima suprotnog pola, večera, po koja čaša vina u intimnoj atmosferi, potpuno je u redu i da se obavi seksualni čin, to ublažava stres i otvara vidike. Mi u našoj firmi, pored bogate sportske ponude, sad imamo i višenamenski program, zove se „Kultura kao izazov“, on nam pomaže da uspostavimo vezu s unutrašnjim jezgrom naše duše i naših želja, sa našim skrivenim mogućnostima, i ja, na primer, pišem pesme, a uveče se sastajem sa ljubiteljima muzikla. Karl

i ja već dve godine radimo na jednom mjuziklu, uvež-
 bavamo ga
 zajedno sa zaposlenima, napravićemo predstavu za
 upravni odbor
 sledeće godine, kada budemo išli na zajedničku četvo-
 rodnevnu
 serfersku turneju po Tihom okeanu, uradili smo *rese-
 arch*
 i ustanovili da je jedan od najtežih problema u vezi sa
 kulturom
 danas taj što je klijenti ne prihvataju, uglavnom zato
 što je neophodna isuviše duga pripremna faza da bi se
 kultura
 u bilo kom pojavnom obliku spoznala u dovoljnoj meri
 da doprinese
 nekoj spoznaji ili porastu nivoa ličnog zadovoljstva.
 Naša interna studija
 pokazala je da su životinje veoma omiljene kao glavni
 protagonisti,
 kao i jednostavna radnja upakovana u osvežavajuće
 provokativno-duhovite dijaloge
 koji ponore ljudske egzistencije prenose na životinjsko
 carstvo,
 ali ne smeju biti previše vezani niti za dnevne događa-
 je niti za bilo koju
 političku grupaciju, moraju gledaocu pružati utehu, a
 obavezne su i
 lepe kombinacije boja, kao i pristupačna, duhovita
 proza prožeta misaonom dubinom
 i uvidima u zbunjujuće protivrečnosti između muškar-
 ca i žene
 koji, po svemu sudeći, nikada neće ostvariti istinsku
 bliskost,
 sve to s originalnim kostimima i bez mnogo pridiko-
 vanja,
 poželjno je, međutim, namigivanje i pucketanje prsti-
 ma, šarmantni i specifični
 specijalni efekti i muzika pristupačna svačijem uhu i
 glumci
 prijatne spoljašnjosti koji solidno vladaju svojim zana-
 tom, sa nenaglašenim
 ekscentričnim sklonostima i sporadičnim uvrnuto-al-
 ternativnim izlivima. Drama

treba da pruža uvid u krize, ali se one moraju rešavati
 bez većih teškoća. Razradili smo
 detaljan upitnik i, nakon tromesečne faze istraživanja
 koje je obuhvatilo čitavu firmu,
 ustanovili smo da bi 47 odsto ispitanika volelo da gle-
 da priču
 o izgubljenjofoki koja nakon potresnog putovanja
 preko čitavog okeana
 konačno nalazi samu sebe, sve to kroz ples, obličeno
 vino-crvenim tonovima,
 pri čemu plesni pokreti treba da budu narativni, a ne
 apstraktni. U muzičkom
 pogledu poželjan je pop, ali u izvođenju gudačkog
 ansambla
 sa lako prepoznatljivim melodijama koje gledaoca
 podsećaju na mladost,
 i to na pozitivan način. Moj mjuzikl poštuje rezultate
 Karlove ankete,
 tako da se radnja prvog čina odvija na Antartiku, a
 glavni protagonisti su
 morski lavovi koji veoma poetičnim jezikom kroz pe-
 smu i igru pripovedaju
 o čoveku po sebi. Drugi čin se igra na rolšuama, a treći
 se dešava u Nepalu,
 gde glavni lik, foka na dnu mora, nalazi samu sebe u
 pratnji
 autentične indijske muzike i hora Panovih frula; uz to
 sam napravio
 i odgovarajuću koreografiju, zasniva se na grupi belih
 medveda na klizaljicama,
 oni diskutuju o političkim temama, vanpartijski i kon-
 struktivno, razmatranu tematiku
 izbalansirano osvetljavaju sa svih strana, imaju proble-
 me i sa suprotnim polom,
 to će rešiti do petog čina, a četvrti se čin dešava u
 Diseldorfu, u kancelariji, gde
 izgubljena foka odmah primenjuje u praksi sve što je
 naučila
 na svome putovanju; naš su osnovni moto „Mišljenje i
 delanje“, šta vrede iskustva
 ako ne mogu i praktično da se iskoriste? Volim i da
 vozim bicikl
 i pri tom posmatram ptice kako leže na jajima. Izgu-

bljenu foku ponovo integrišu
 u tim, ona sklapa veoma dobre poslove, najvažnije je,
 međutim, da je svoje putovanje
 iskoristila da se formira kao ličnost, što onda veoma
 uverljivo i otelotvorava.
 Kultura podrazumeva nov način razmišljanja, a to
 može čak biti i korisno,
 nauka je, naime, dokazala da određeni stepen difuzije
 podstiče moždane aktivnosti
 kada faktički i analitički ništa drugo ne donosi napre-
 dak,
 najveća vrednost kulture je u tome što nam omogu-
 ćava
 da dođemo do novih ideja, ona stvara ravnotežu, do-
 bra kultura
 ima sličan efekat kao i sport: Oslušni, bolno dete, zvez-
 dana dušo
 Poj medenih ustašca na prolećnom vetru. Oslušni,
 bolno dete, tvoju dušu
 obasjava večernji vetar.

10

**KARL ZONENŠAJN:
 PESMA „KULTURA KAO IZAZOV“**

Karl Zonenšajn: Ko su to moji prijatelji?
 Krilati stvorovi iznad okeana izgubljeni
 Brodolomnici bez broda brodolomni
 Stado i pastir bleštavo bludni,
 Magla, ćutnja, svetlo, crni, izlomljeni,
 Nemo večernje nebo bez zvezda, horizonti tihi, plavet-
 ni,
 Mir, hladnoća, noć, vetrovi večito neshvaćeni.

Ja sam zvezda Danica, progonjen, pomračen prezirem
 svet ceo
 Duše izgubljene, pogleda ukočenog skidam mu veo.
 Večernji mir poklanjam tebi.
 Olistale krošnje, o jao meni.
 Večernje me svetlo plaši,
 Drhtavo lišće mene traži,
 strah, hitnja, to me snaži.

Narandžasti, pucketavi cvete,
 procvetaj još jednom samo za mene.
 Pokaži mi put što plavo svaku stazu spoznajе,
 i meni snagu daje.
 Zvezdo, ti svetli brže.
 Putnik glavu povija niže.
 Napuštena vatro, presuda moja tiho stiže.

11

**RAZGOVOR SA SAVETNICIMA 2:
 MI IMAMO STVARNO SJAJAN TIM**

*Dete je sada objekat ocenjivanja i sedi na mestu na kojem
 je tokom prvog razgovora sa savetnicima sedeo Paul
 Nimand. Situacija izmiče kontroli, likove obuzima čudan
 delirijum: Aurelijus Glazenap i Karl Zonenšajn istovreme-
 no uveštavaju ulogu foke i morskih životinja u mjuziklu
 koji su sami osmislili, prave neobične plesne pokrete, na
 sto odozgo padaju ledene kocke. U sceni ima nečeg ne-
 stvarnog: noćna mora Paula Nimanda.*

Aurelijus Glazenap: Daj da još jednom prođemo
 kroz materiju,
 po svim dimenzijama, da razmislimo šta možemo da
 učinimo za njega,
 kako da mu damo veći *exposure*, da ga, takoreći, baci-
 mo u vodu i nateramo ga da pliva.

Karl Zonenšajn: Zadovoljan je timom, više puta je
 ponovio
 da mu je super, čak se eksplicitno i zahvalio što je do-
 šao
 baš u ovaj tim. Pristup temi mu je, ovaj, izuzetno dobar,
 koristi već postojeći
know-how iz BCG-a² i na tome gradi čitavu konstruk-
 ciju,
 stoji na veoma solidnim temeljima i dobro analizira
 raspoloživu

² Za skraćenicu BCG postoji više mogućih tumačenja. Neka od rešenja
 koja se uklapaju u dati kontekst bila bi *Benefit Consultants Group* i
Boston Consulting Group, ali nisu isključene ni mnoge druge varijante.
Prim. prev.

dokumentaciju i koristi *knowledge management*.

Paul Nimand: Znači, ja sam veoma zadovoljan ovim što stoji u dokumentaciji, kada je u pitanju analitički rad i razmišljanje na osnovu hipoteza, za početnika odlično kreira čitavu tu *big picture*, taj *helicopter view*. To se sad lepo vidi i kod dubinskih istraživanja gde je on radio analize za tržište. Jesmo li tu aritmetički čisti, da li to pije vodu, ima li nekih problema?

Aurelijus Glazenap: Da, još je prilično mlad, to se vidi u njegovom nastupu, ali vremenom će biti sve bolji. Steći će veće samopouzdanje, tu se u principu nimalo ne brinem za njega, baš naprotiv, on je u ovom slučaju sigurno bio vrlo dobar izbor. Kod ovih nižih stavki, kada je u pitanju timski rad, pa čak i interno, čini mi se da uživa u timskom radu, uostalom mi imamo stvarno super tim.

Karl Zonenšajn: Da, oni se baš odlično slažu.

Aurelijus Glazenap: Da, to se vidi za večerom, a i inače, sve fenomenalno funkcioniše. Potpuno se uklopio u tim, i ja isto verujem da uživa u timskom radu, da, i ja to mislim.

Paul Nimand: Onda bih predložio da još jednom eksplicitno razgovaramo s njim, da ga podstaknemo da pokaže više lične inicijative, on može i mora aktivno da učestvuje i u drugim modulima, ali o tome bismo mogli da porazgovaramo s njim i večeras, na sastanku *case* tima.

Karl Zonenšajn: Da, možemo to i večeras. Za sada

smo preduzeli samo jednu jedinu meru, zato što on u okviru postojećeg projekta već ima sopstveni podtim, ako vam tako odgovara, rekli smo da on tu ima punu odgovornost, i što se rezultata tiče, mislim, primećuje se, čim ga neko malo izbacila iz te njegove *comfort zone*, onda se odjednom sve barijere ruše. U principu je to tako, mislim, kod svih nas je to tako, uvek treba vremena, ponekad je neophodna dodatna motivacija da bi sve profunkcionisalo.

Paul Nimand: Podsticaj.

Karl Zonenšajn: Da, podsticaj.

Aurelijus Glazenap: Videlo se već ovih poslednjih nedelja da je sve bolji i bolji, mada je to možda delimično bilo i na silu, zato što je odjednom morao da izađe pred klijente i da se suoči s njima.

Paul Nimand: Mislim da je već vodio i sastanak sa 17 ljudi, ili ih je ipak bilo 13?

Aurelijus Glazenap: Odjednom je primoran, odjednom je bio primoran. Poenta je bila u tome da su se termini za sastanke s klijentima izmešali, znači da je prosto morao, morao je u prve borbene redove, i onda mu je odjednom krenulo.

Karl Zonenšajn: Tako je, a i inače je sve u najboljem redu.

Aurelijus Glazenap: Shvatio je u čemu je poenta, a može to i da uklopi i u širi kontekst, jeste da nema onu tipičnu istraživaču žicu koju čovek često zapazi još na samom početku, ali zato sve ume da

smesti u opštu sliku.

Paul Nimand: Dobro, onda vam se svima zahvaljujem što ste

sad sve to izneli i hteo bih da vas pitam da li ste saglasni da onda zajedno uradimo taj fdbek.

Aurelijus Glazenap: Pa, ne, što se tiče i te *optical point of aggression* i *automotive* aspekata, ja tu ne vidim nikakve teškoće.

Paul Nimand: Da, u redu, jasno mi je, hajde onda da mu zakažemo razgovor za sledeći *case meeting*, da mu, takoreći, još jednom skrenemo pažnju na borbenu gotovost i *out of area compatibility*, a možemo i da mu ponudimo još nekoliko kondicionih treninga, to će mu biti dovoljno, u principu je sasvim dobar borac.

Aurelijus Glazenap: Dobro nišani i pogađa pravo u metu.

Karl Zonenšajn: On je jedan od naših najboljih bojnih brodova, da tako kažem, samo da je još malo odvažniji kada je u pitanju navigacija, onda bi sve bilo baš kako treba.

Paul Nimand: Dobro, u redu, onda da se dogovorimo oko tog razgovora.

Karl Zonenšajn: Hoćete li da odemo svi na partiju skvoša?
Kratka pauza.

Aurelijus Glazenap: Pa, ovaj, imam još mnogo, baš mnogo ...

Paul Nimand: Da, bilo bi lepo, ali imam sastanak van zgrade, sve sam *case meeting* do *case meetinga*, interni *case meeting*

takoreći, mora da ostane tajna, ali vama mogu da kažem, tako da, žao mi je, neću moći ...

Karl Zonenšajn: Ma, dajte, šta je to, samo dva ili tri sata skvoša, možemo da poneseo dokumentaciju pa da radimo posle.

Aurelijus Glazenap: Pa, ovaj, znaš, ja ...

Paul Nimand: Dobro, možda bi ti i mogao

Karl Zonenšajn: Što, baš bi bilo lepo da odemo nas dvojca, ti i ja, hm?

Paul Nimand: Da, i ja bih baš voleo.

Aurelijus Glazenap: Pa, ja ...

Karl Zonenšajn: Hajde, krećemo onda, dva-tri sata skvoša, a posle možemo malo i da se skijamo na vodi, pa onda paraglajding, usput možemo bez problema i da izanaliziramo onaj *debrief*, posle idemo na jednu turu *bowlinga*, pa onda još jedna analiza *debriefa*, pa još jedna tura skvoša, pa da preplivamo reku, uzvodno i nizvodno, pa rafting vikend, pa onda da pređemo liste za naredni dan, u svakoj pauzi idemo na paraglajding, pa opet skvoš, ili riziko, ili monopol, ili čoveče ne ljuti se, a usput da pripremimo telefonsku konferenciju, a nakon toga još jedna partija skvoša i *extreme rafting* i da se jednom popnemo rolšuama uza zid, i onda malo plivanja, i onda deset puta penjanje na najviši sprat samo na jednoj nozi i da usput analiziramo *debrief* i da bez posebnog zahteva prosledimo fdbek i da rečenice strukturišemo tako da izazivaju oduševljenje i stalno baš iz sve snage paraglajding i da napišemo nekoliko pesama, i još jednom čoveče ne ljuti se, i riziko, šah, i *extrem canooring*, bandži džamping i ples, tarantela, i da restrukturišemo hotelski *lobby*, i da zatvorenih očiju napravimo portabl kancelariju u aerodromskom *loungeu*, i da pređemo liste za naredni dan, i da uradim

korekturu za sutrašnje berzanske novine³, i onda malo nordik voking,
planinarenje, pevanje, ples, skvoš, roleri i paraglajding, i da ne zakasnimo na avion,
i da se malo klizamo u taksiju i, konačno, s taksistom da analiziramo *debrief*
i usput još runda *bowlinga* i da proverimo statistike u ekselu ...

12

PAUL NIMAND: DELIRIJUM

Paul Nimand: Ponekad sam satima odsutan, jednostavno odsutan, ne znam gde sam,
u firmi, na sastanku, dođem kući i sakrijem se iza radijatora ili legnem na pod pored kreveta, i dalje čitam dokumentaciju, najčešće ustajem na vreme, vozim se gradskim prevozom ili taksijem, ne mogu više da nađem svoj auto, on stoji negde,
negde gde mene nema, ne znam gde je to, on se sigurno vozika okolo, bez mene, traži parking bez mene, vozi se i vozi i nikako da nađe svoj mir, nikoga više ne gledam direktno, sve samo površno okrnem pogledom, sedim ovde, radim i mislim:

Ovo ovde nije moj život, ali ga ja ipak živim, živim ovde zbog vas, da bi svima vama bilo bolje,
a onaj drugi život, koji sad ne mogu da živim, zato što nemam vremena i stalno promašujem pistu, njega ću jednog dana živeti drugačije,

³ U originalu ovde stoji FAZ. U pitanju je jedan od najtiražnijih nemačkih ozbiljnih dnevnih listova. Izlazi u Frankfurtu, a među njegovim čitaocima ima mnogo poslovnih ljudi, bankara, berzijanaca i slično. U *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, kako glasi puno ime lista, veoma su zastupljene informacije o ekonomiji, kursne liste itd. *Prim. prev.*

na nekom drugačijem mestu, u sebi, sada, istovremeno, u mislima, nešto, bilo šta,
taj život, on sad negde živi bez mene, leži negde bez mene i životari,
nikad se nismo ni sreli, on samo protiče pored mene i gleda me panično, zato što nezadrživo juri ka nekoj velikoj ledenoj površini,
slupaće se u neki zid i eksplodirati, skršiće se kao neki od onih usranih akcijskih fondova one svinje Toma zbog koga sam izgubio sve pare koje sam imao.

Šta sam to radio poslednjih godina? Više ni ne znam, da li sam možda imao ženu? ne, a da li sam imao decu? ne, a seks? s vremena na vreme bilo je ponešto, ničeg se više ne sećam, osim da je bilo brzo i relativno komplikovano kada se uzme u obzir prilično kratak orgazam, tišina, tiho zujanje, hladnoća,
moj televizor me tako čudno gleda, šta li to smera? Sigurno hoće da mi se približi, hoće da se konačno stvarno zbližimo,
hoće pažnju, moj televizor traži ljubav, moj televizor traži moju blizinu,
ali ja to ne želim, ne želim ničiju blizinu, on hoće da me dodirne,
ali ja ne želim da me dodiruju,

moram da izađem odavde, moram da odem, hoću da neko dođe po mene,
šta moram da uradim da bi neko konačno došao po mene? Da ih sve pobijem,
da, možda, možda, kada sam počeo, život je bio potpuno drugačiji,
zar ne? MORAM DA IZAĐEM, DA ODEM ODAVDE, OVO MORA DA PRESTANE,
OVO MORA DA PRESTANE, OVO MORA DA PRESTANE, NAPOLJE, NAPOLJE,
BRZO NAPOLJE ODAVDE.

Tišina.

Evo me
 Pred mojim se očima rastače svet
 Ono što vidim nema nikakvog smisla
 Sve puca po šavovima
 Sve u meni beži
 Vidim ljude koji u strahu beže od mene, viču i ja pucam
 pravo u njih
 lica se razmrskavaju
 predivno, konačno su svi otišli,
 konačno su otišli,
 niko ih ne želi,
 nikome nisu potrebni,
 nikome nikada i nisu bili potrebni,
 slobodno mogu da odu.

Ne osećam krv, krv ljudi koja mi se sliva
 niz vrat,
 u ovoj banci leže još samo mrtvi, masovno, viču,
 sad više ne viču, ništa ne osećam, čujem njihove krike,
 to mi se
 dopada, nikada još nisam bio tako budan, tako prisutan,
 u tolikoj meri deo sveta,
 toliko deo trenutka, osećam krv, iz glave koja se naslanja
 na moje rame,
 sad je tišina, hmm, svi su mrtvi, svi su otišli, istrčavam,
 na vratima je
 neka žena, neko dete se čvrsto drži za nju, portir trči
 prema njima, želi
 da ih spase, čujem ga kako viče, čujem ga kako diše,
 pucanj, hitac u nogu,
 hitac u leđa, hitac u glavu, mozak se prosipa po podu,
 neka senka se miče, mrtva, neka žena viče, mrtva, neko
 mi podmeće
 nogu, mrtav, neko je uperio kameru u mene, mrtav, svi
 su otišli, svi su mrtvi,
 sve je tiho, ja sam tih, ne pomeram se *TARGET THE LOSER KILL*
 moja
 omiljena igra, igrač bira luzere i onda ih sve ucmecka,
 što nema prođu na tržištu
 baca se, *TARGET THE LOSER KILL KILL* gledam samog

sebe
 kako jurim luzere po tržnom centru,
 po aerodromskim *loungeima*, po školskim dvorištima i
 bankama *TARGET*
THE LOSER KILL KILL, društvo ne postoji, postoje samo
 pojedinci,
 svako se plaši da će izgubiti svoj usrani posao iako niko
 taj svoj posao
 ne voli i niko se uveče ne vraća rado kući, uveče se svi
 vraćaju kući,
 svojim ženama i bacaju kroz prozor mačke koje su im
 tašte poklonile
 za svadbu, čitav kanal je pun tih zamrznutih mačaka,
 svugde, sve je puno,
 svugde mačke lete sa svih spratova iz iznajmljenih
 stanova, evo, čujete li?
 Čujete li ovaj zvuk? To je planeta Zemlja, juri kroz prazan
 univerzum,
 a njeni stanovnici neumorno bacaju mačke kroz prozor,
 kakva buka,
 dok sa strahom na licu lete ka zaleđenom tlu, viču,
 promašuju pistu,
 udaraju o zemlju, smrskani su još pre nego što su se i
 rodili kako treba,
 ostaju tako da leže, ne pomeraju se više, viču, veoma
 tiho, veoma veoma tiho,
 jedva se čuju, sve to sad čujem, ne mogu više, ne
 mogu više, lete kroz vazduh,
 udaraju o zemlju, ostaju da leže i pale televizor i gledaju
 samo
 šoping kanale, gledaju gde mogu da kupe neku tamo
 spravu za trbušnjake,
 ili varilice koje vam omogućavaju da sve što posedujete
 vakumirate u providnu foliju, ili telefonski seks ili krpe
 za brisanje
 kojima možete oprati APSOLUTNO SVE,
 London – Berlin – Budimpešta – Bremen – Bremerhaven – Kil,
 entuzijizam mi popušta, gubim energiju,
 osećam kako me u letu sa dvadesetog sprata naše
 poslovne zgrade okiva led, ispružio sam sve četiri kao
 mačka,

paničan izraz lica, potpuna zbrka i panika, leteo sam tako ka zaleđenom tlu i pao u kanal pored drugih mačaka, zamrznut, okovan ledom, ležali smo tamo ukočeni i buljili jedno drugome u oči, niko nije govorio, i ovde se svako nada da će se nekako ipak probiti, da će barem on uspeti, i tako smo ležali, na hiljade nas, izbačeni, zaleđeni, nepokretni, nesposobni i neupotrebljivi, gola statistika, ulepšana, nepotrebni, okovani ledom.

Poslednje sećanje dok se oko mene u sloumoušnu stezao led:

Noć. Hodnik.
Odlazim poslednji.
Prostorije ritmično dišu, sve čeka sledeći dan.
Reka novca i dalje teče, čujem njen huk, to prazno i brzo
Hućanje, u ovim prostorijama vlada brza usamljenost.

Kada se univerzum polako skupi,
ravnodušno pojuri prazninom i jednostavno te povuče za sobom,
hteo ti to ili ne, ta zaglušujuća buka i ta pukotina između mene
i ljudi i planete, planeta se pretvara u ravnu ploču i puca,
obrušava se na mene, taj krik, propadam kroz kosmos znajući da me kosmos i ne primećuje zato što ga niko i ništa
ne interesuje, uvlači me u crnu praznu dubinu sa svima drugima, i niko me ne može čuti, i niko me ne može videti...

13

DETE: SAD JE OKO MENE SVE TIHO

Dete: Sve je tiho oko mene
Ne vidim više ništa
Mračno je
Noć
Ležim u sobi
Nikoga nema
Na televizoru žmirka crveno dugme
Mini bar zuji
Da li da uključim hotelski program
Da li da pogledam još koji film
Kao zamenu
Usamljen sam
Iscrpljen ležim na krevetu
Gde je sad moja žena?
Imam li ja uopšte ženu?
Ne znam
Sve sam zaboravio
Ovde je tako tiho
Moj kompjuter tiho diše
Ne razumem samog sebe
Ali moj kompjuter tačno zna kako bi trebalo da se ponašam
To me umiruje u ovoj samoći
Da, to me umiruje u praznini koju stavljam na raspolaganje
Da bi sistem nastavio s radom
Dajem vam svoj život a vi od njega pravite prazno mesto
Ja sam bezosećajnost koja juri svemirom
Odsutnost koja podnosi usamljenost prazninu nepodnošljivo
Ja ne optužujem ja ću izdržati
Nemam šta više da očekujem
Moj put je već isplaniran
Mene ništa više ne očekuje
Za mene više nema života
Moj je život proživljen već hiljadu puta

14

**AURELIJUS GLAZENAP:
ČUDNO JE OVDE U LEDENIM OKOVIMA**

Aurelijus Glazenap: Čudno je ovde, u ledenim okovima, baš je čudno...
vidim svoja kola kako u garaži preko puta traže parking mesto, traže i traže
i ne mogu da ga nađu, voze se napred i nazad, gore i dole,
čudno je to, moj auto sad ide u šoping, zajedno sa mojim televizorom,
moj televizor kupuje sve pred sobom, ljude, čitave regione,
istrebljena urođenička plemena, brda leševa, obogaljenu malu decu,
srećne devojke koje nose Versačijeve košulje i ostavljaju svoje Pumine torbice
pored fotokopir aparata, moj televizor kupuje baš mnogo sunčeve svetlosti
i sad tu svetlost pokazuje mom automobilu, moj auto se raduje, ruku podruku
vraćaju se u garažu i nastavljaju da traže parking mesto,
svake nedelje to rade, svake se nedelje moj auto i moj televizor zajedno voze
po garaži i traže parking mesto koje nikad ne nalaze, nalaze ljubav u šoping molu, to ih usrećuje,
privredni rast, sigurnost, sve to nalaze u šoping molu i naravno:
sunčev sjaj. Mir u svetu i sunčev sjaj, to ih usrećuje, oni su
srećni, veoma veoma srećni, moj auto i moj televizor srećni su
zbog mira u svetu, kupuju nekoliko diskova i nekoliko *smart* bombi,
stavljaju u korpu malu lutku, kupuju stari Rim,
i nekoliko porniča, i jedan akcioni film sa Švarcenege-rom, i nekoliko
starinskih običaja, ukrasno perje i jednu *recovery* masažu, kupuju nekoliko
masovnih grobnica i par cipela, novu melodiju za mobilni

i par rastrgnutih polovina lica od dva supermodela iz Ugande, sve je ovde veoma lepo, veoma veoma lepo, ovde vlada sloboda,
jednakost, bratstvo, mi ljudi samo ometamo tok robe, mi imamo previše defekata, nama ovde nije mesto, svet koji smo stvorili
uopšte nije za nas, napravili smo ga zapravo za nekog sasvim drugog,
ali za koga? Možda ni ne znamo? Možda za novine, da mogu
da pišu o tome kako je sve lepo, da bi se njihovi članci lepo slagali
sa reklamama zbog kojih se novine uopšte i štampaju, da, možda smo ovaj svet
stvarno stvorili samo za televiziju, a toj televiziji mi sad više nismo
potrebni, ona priča i priča čak i bez nas, niko ni ne primećuje da li smo tu
ili ne, zato što nikome nismo potrebni, svetu koji smo stvorili
mi nismo potrebni, on više voli da živi bez nas, on nas prikazuje u
najlepšem svetlu, on nas prikazuje onakvima kakvi nikad nismo ni bili,
sve se to ni ne odnosi na nas, mi s tim nemamo nikakve veze, ah, što je lepo
videti moj auto kako se srećno vozi pešačkom zonom i bere sunčev sjaj
sa velikih billboarda, kupuje sve i svašta i na sve strane, srećan je, stvari su
srećne, stvari znaju da prihvate životnu sreću, ljudi to ne znaju,
u tome je njihova greška, svet koji smo sagradili nije namenjen
ljudima, namenjen je nečemu drugom, možda televiziji ili
možda tim svim mnogobrojnim lepim kamerama za video-nadzor, koje smo
svugde postavili pre naše kolektivne smrti, one sada pokazuju kako se stvari
odvijaju glatko, bez problema, ovde je sve tako lepo, sve što je smetalo
sada je nestalo, sve što je bilo bolesno sada je amputi-

rano, a kamere
 posmatraju svet i šalju slike mom televizoru a on ih
 prikazuje mom automobilu
 koji se blaženo vrti ukrug po garaži, auto nema razloga
 da žuri,
 on može da čeka i dva veka ako treba, dok ne nađe
 parking mesto,
 to mu nimalo ne smeta, možda smo stvarno ovaj svet
 napravili
 samo za kamere koje stvaraju sliku o nama, koja više
 nema nikakve veze
 sa tim kakvi smo stvarno, ali zato dobro izgleda na
 ekranu svih tih lepih televizora
 ili na nekom potpuno drugom mestu, na nekom neu-
 poredivo lepšem mestu? Možda
 će se uskoro pojaviti nešto još lepše, jednog će se
 dana pojaviti nešto mnogo lepše
 od televizije, možda Gospod naš Isus Hristos lično, pa
 će moj auto onda moći
 da ga stavi u potrošačku korpu, a moj televizor može
 od njega da napravi
 najmoćnijeg čoveka na svetu u kome više uopšte neće
 ni biti ljudi,
 samo stvari, i sve će te stvari biti srećne, klicaće i plje-
 skaće Gospodu našem Isusu Hristu,
 a on će svet osloboditi sveg zla, i on će stvoriti svetlost
 u carstvu
 tame, i sve će biti prosvetljeno tako da na svetu više
 neće biti mesta
 suviše tamnog za naše kamere, pa će naši televizori biti
 veoma srećni, veoma veoma srećni, a naši će se auto-
 mobilu
 vozikati okolo i kupovati sunčevu svetlost, pevati pe-
 sme o sreći i
 slobodi i ljubavi, hodaće ruku podruku sa Gospodom
 našim Isusom Hristom
 po televizijskom ekranu i pljeskati miru u svetu, biće to
 tako lepo,
 tako lepo, sve će ovde biti tako lepo da neće ni moći
 da pripada nama,
 samo stvari zaslužuju tu lepotu, ljudi lepotu ne zaslu-
 žuju
 jer oni ni ne umeju da je prepoznaju, oni uopšte ne

prepoznaju
 vrednost sveta koji su stvorili, ljudi ne zaslužuju lepotu,
 oni se svaki put samo provezu pored nje, automobili
 su drugačiji,
 automobili zastanu i odvoje dovoljno vremena i voze
 se
 sa Gospodom našim Isusom Hristom po televizijskom
 ekranu i kupuju
 sunčev sjaj i pevaju tiho o ljubavi i sreći
 što borave na ovom svetu.

*Pada sneg, glumci su se zaledili tokom završnog monolo-
 ga, Dete se oslanja o sto pored akata kao poslednji gost u
 hotelskom lobiju i pije viski.*

KRAJ



BELEŠKA O PISCU

Falk Richter rođen je u Hamburgu 1969. Drame su mu pre-
 vedene na petnaest jezika, a kao reditelj realizovao je preko
 trideset pozorišnih predstava. Studirao je režiju na Ham-
 burškom univerzitetu. Smatraju ga nemačkim odgovorom
 na britanski „in-yer-face“, talas koji je opisivao „Zeitgeist“ de-
 vedesetih. Karijeru je započeo 1994. godine u Talija teatru, a
 trenutno je stalni reditelj pozorišta Šaubine u kojem, pored
 savremenih komada, postavlja i kritičke interpretacije klasika

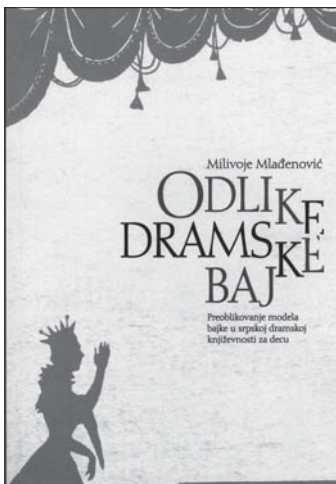
PRIKAZI KNJIGA

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

OD BAJKE DO POZORIŠTA

Milivoje Mladenović
ODLIKE DRAMSKE BAJKE. PRE-
OBLIKOVANJE MODELA BAJKE
U DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI
ZA DECU

Sterijino pozorje – Pozorišni
muzej Vojvodine, Novi Sad
2009.



Milivoje Mladenović spada među retke autore koji se sistematski bave dramskom književnošću za decu. Dramu za decu, a osobito scensku bajku, kao njen verovatno najvredniji deo, nepravedno su zapostavljali i marginalizovali izučavaocu književnosti i izučavaoci teatra, pa je Mladenovićevo sistematsko bavljenje njome tim značajnije. Zato je njegova knjiga *Odluke dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u dramskoj književnosti za decu*, koju su zajedno izdali Sterijino pozorje i Pozorišni muzej Vojvodine, dvostruko pionirska – i u domenu izučavanja drame, i u domenu izučavanja književnosti za decu. Ovom knjigom nastavlja se autorovo sistematično i umnogome pionirsko bavljenje fenomenom drame i pozorišta za decu, začeto njegovom prethodnom knjigom *Scenske bajke Aleksandra Popovića*, ali i dvema knjigama dramskih bajki: *Baš-Čelik i druge za pozornicu udešene bajke* i *Čudne zveri na proveru*.

Mladenovićev pristup scenskoj bajci (ovaj njegov termin čini nam se srećno odabranim i dovoljno preciznim) dvostruko je utemeljen. On polazi s književnoteorijskog, žanrovskog, pa i književnoistorijskog stanovišta (svi autori kojima se bavi imaju zasluženno mesto u istoriji srpske književnosti za decu), ali, istovremeno, posmatra ove tekstove i kao deo složenog, celovitog pozorišnog čina namenjenog deci. Ova dvojnost dragocena je jer se samo tako može osvetliti sva složenost razmatranog fenomena. Kao stručnjak za književnost, pisac i pozorišnik, Mladenović u svojoj studiji objedinjuje dva toka – književni, teorijski i istorijski, i pozorišni, prevashodno sagledan sa stanovišta recepcijskih mogućnosti dečje publike. Pri tom, očito namerno, autor u najvećem delu svoje studije izostavlja čisto teatrološki aspekt, iako je u *Prilozima* i ovaj aspekt zahvaćen, pošto je dat *Azbučni popis*

srpskih dramskih pisaca i dela za decu (naslovi scenskih bajki su grafički istaknuti), praćen podacima o institucionalnim pozorištima u kojima su ova dela izvedena.

Dominantan je, pri tom, onaj tok koji se bavi nastankom i razvojem drame i pozorišta za decu i osnovnim problemima koji proizlaze iz specifičnosti publike i odnosa teksta drame i teksta predstave. Upravo poznavanje pozorišta iznutra, sa stanovišta onih koji ga stvaraju, omogućilo je da se žanrovsko određenje drame za decu u ovoj studiji ostvari kao celovit uvid u tekst, njegovu genezu i njegovu pozorišnost. Mladenović polazi od osnovnih odlika folklorne bajke, koje su funkcionalno svedene i prilagođene osnovnoj svrsi rada, ali glavninu svoje studije i njen najvredniji deo on posvećuje tipologiji scenskih bajki, antologijskom izboru autora (i sa stanovišta književne vrednosti i sa stanovišta pozorišne životnosti) i, naročito, opštim odlikama drame za decu koja nastaje preoblikovanjem bajke.

Polazeći od dela Ljubiše Đokića, Boška Trifunovića, Aleksandra Popovića, Miodraga Stanislavljevića, Ljubivoja Ršumovića, Stevana Pešića i Igora Bojovića, Mladenović oblikuje složen, gibak i obuhvatan teorijski model scenske bajke. On, pri tom, s pravom ukazuje na osobeni generički „eklektizam“ ove forme, koja u sebe, pored motiva, likova, tematike usmene bajke, uključuje i čitav niz drugih oblika građenih po uzoru na kratke govorne izraze ili druge poetske oblike usmene književnosti, ili kao njihova parodija, humorna dekonstrukcija ili osavremenjivanje.

Baveći se formom scenske bajke Milivoje Mladenović ukazuje na funkciju prologa i epiloga, na ulogu hora i na specifičnost jezika. Na široko zahvaćenoj građi on ispituje i oblikovanje i imenovanje likova, te odnos ovih imena prema usmeno-književnom modelu. Sama činjenica da junak stupa na scenu isključuje mogućnost da on ostane apstraktno bezimen poput junaka usmene bajke. To umnogome menja i odnos prema liku, unoseći razvijeniju psihologiju i veći udeo unutrašnje motivacije. I elementi fantastike, zajednički usmenoj i scenskoj bajci, pokazuje Mladenović, ipak moraju biti uslovljeni prirodom scene i prilagođeni pozorišnom činu. Oni se, u velikoj meri, realizuju kao igra između realnog i fantastičnog, između života i priče. Bitni elementi scenske bajke, po kojima se ona, istovremeno, u znatnoj meri razlikuje, naročito od usmene bajke, jesu i humor, parodija i ironija. Oni grade i omogućuju snažan

kontakt s publikom, tipičan za fenomen pozorišta za decu uopšte. Kao deo odnosa sa specifičnom publikom Mladenović razmatra i elemente didaktičnosti u drami za decu, kao i, prema njegovom mišljenju neophodno, ublažavanje surovosti, koju nekad sadrže usmene bajke. On, takođe, ukazuje i na to da je drama za decu „uvek angažovana“, ali tako da kada je reč o vrednim delima ne prelazi u propagandu. Dakle, fenomen scenske bajke Milivoje Mladenović osvetljava prevashodno kroz sceničnost, kao izvor svih bitnih svojstava dramskog dela. O imanentnoj performativnosti teksta on svedoči razučeno i produbljeno kao pravi pozorišni čovek.

Studija Milivoja Mladenovića sadrži dragocene bibliografske priloge i može biti inspirativno štivo i za izučavaoce književnosti, ali je, pre svega, namenjena onima koji se bave pozorištem. Teorijski aspekti modela koji gradi Milivoje Mladenović mogu dati dragocen doprinos praksi pozorišta za decu, a implicitno oblikuju i model za teorijsko-kritički pristup tekstu scenske bajke. Upravo to čini ovu studiju vrednom i umnogome pionirskom.

POZORIŠNA DIVA

NEVENKA URBANOVA –
POZORIŠNA DIVA
Izložba Muzeja pozorišne
umetnosti Srbije
autorka: Olga Marković



Dame i gospodo, dragi prijatelji,
Neobično mi je drago što smo se okupili na otvaranju izložbe posvećene velikoj glumici, Nevenki Urbanovoj.

Rođena u Starom Bečeju, Nevenka dolazi u Beograd i bez straha staje pred velikane srpskog teatra: Petra Dobrinovića, Milana Grola, Jurija Rakitina, Momčila Miloševića, Simu Pandurovića, Velimira Živojinovića Masuku i s uspehom polaže 1923. godine prijemni ispit na Glumačko-baletskoj školi Narodnog pozorišta.

U Narodnom pozorištu zatiče velike srpske glumce i s njima kao početnica igra najpre paževe, grumove i dečake, polako osvajajući svojim darom i ženstvenošću prostor u šarolikom repertoaru jedinog pozorišta u Beogradu. To je vreme njenih kreacija kobnih žena – Lole Montez, gospođice Alvarez, Jarmile Janske, Lulu, Lucije Silve, ali i likova iz dela visoke literarne vrednosti kao Balzakove Ester, Aglaje Dostojevskog i Madlene Žana Koktoa.

Posle rata njena publika nalazi čar u njenim ulogama fatalnih žena, kao što su Krležina Barunica Kasteli, Alisa Foster Džona Pristlija, Nušićeva Rina, Vajldova Ledi Vindermir, Serafina Tenesija Vilijamsa...

Oni koji su gledali Nevenku Urbanovu na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu i divili se njenom fascinantnom talentu, jer je bila najrečitiji primer kako slojevito, magično, maštovito i duboko ispovedno treba igrati u savremenom pozorištu, znali su da ona svojim povlačenjem iz pozorišnog života nije nestala s pozorišnog neba srpskog teatra: ostavila je svoj blesak

na njemu, sopstveni teatar koji se i zove upravo Nevenka Urbanova.

Nevenka Urbanova je primadona po snazi svog talenta, izuzetna glumica i pojava u srpskom pozorištu, simbol trajanja savremenosti u njemu. Njena originalnost i na sceni i u životu bila je tako očigledna da ona nije imala potrebe da se prilagođava trenutnoj modi.

U svojoj glumi bila je poetski ponesena, izuzetno emotivna, a u procesu pronicanja u lik – krajnje lucidna. Kao svi značajni glumci, ona je izbegavala prenaplašeno pokazivanje emocija. Iz takve složene glumačke ličnosti rađali su se likovi izuzetnog zamaha, značajni u trenutku u kome su se javljali. Njena gluma nije pripadala nijednom sistemu. To su bila njena sopstvena otkrića, njene metaforične odgonetke junakinja koje je igrala.

Na sceni je mogla mnogo, ponekad se činilo da može sve. Sve to je izbijalo iz njene eruptivne prirode koja je nosila u sebi i neku dečju poverljivost, začuđenost, veru i naivnost. Taj neobični spoj devojčice i fatalne žene uvek je bio neponovljivost Urbanove.

Bila je nesvakidašnja, bogata duhom, iskrena i mudra, umetnica koja je uvek počinjala iz početka, često nezadovoljna postignutim, koja je postavljala pred sebe najteže zahteve. Zato su njene premijere uvek bile pravi događaj.

Na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, u kojem je provela ceo svoj glumački vek, između dva rata obeležila je vreme svojom urbanom ekspresijom, a u godinama posle rata istovremeno je održavala kontinuitet s tradicijom i bila neobično savremena – na taj način postala je i ostala živa legenda pozorišta XX veka u Srbiji.

Poštovani prijatelji i poštovaoci Nevenke Urbanove, s posebnim zadovoljstvom otvaram ovu izložbu u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, prirodnom čuvaru svih vrednosti srpskog pozorišta.

Govor Predraga Ejduša, direktora Narodnog pozorišta u Beogradu, na otvaranju izložbe, decembra 2008, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije.

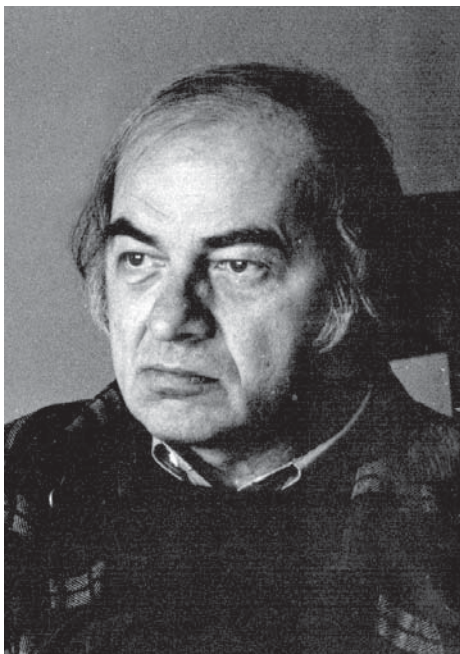


IN MEMORIAM

VLADISLAV LALICKI (1935–2008)

MILIVOJ PETROVIĆ (1938–2008)

JELICA BJELI (1922–2009)



VLADISLAV LALICKI (1935–2008)

I mao je dvadeset jednu godinu kada je u pozorištu rodnog Šapca uradio svoju prvu scenografiju, za komad Andrea Rusena *Kad naiđu deca*. Bilo je to 27. oktobra 1956. Dva meseca kasnije, 15. decembra, njegovo ime kao scenografa čitamo na plakatu premijere *Fuenteovehune* Lope de Vege. Za predstavu *Zlatnog pijeska* Žike Gavrilovića, odmah potom, pravi maske i kreira kostime. Narednih nekoliko godina u šabačkom teatru neizostavan je saradnik rediteljâ, kao scenograf ili kostimograf, najčešće u obema ulogama.

Rođen 1. juna 1935, dobro se sećao da je prvi put u Šabačko zanatlijsko diletantsko pozorište „Janko Veselinović“ ušao kao osmogodišnjak. Vodila ga je majka. Gledali su *Ugašeno ognjište* Petra Petrovića Pecije. Majka će se kasnije, za razliku od oca koji se nikada nije pomirio sa sinovljevim životnim izborom, ponositi onim što njen sin radi. On sâm

s ponosom će isticati da se među imenima donatora za izgradnju Zanatskog doma, gde je danas pozorište, nalazi i ime njegovoga dede. Upisano je: Milan Lalicki, odžačar.

Odrastao je u velikoj porodici, sa sedmoro braće i sestara. Njemu je u kući, između ostalog, pripadao deo velikog astala na kojem je od malih nogu nešto crtao. Kad je posle mnogo godina video svoje slike iz pedesete i pedeset prve, zastao je zatečen: činilo mu se da gleda tuđe radove. Prepoznavao je po bojama da je slika pod utiskom izložbe Miće Popovića, vrlo zrelo za jednog petnaestogodišnjaka.

Ako je otac priželjkivao da mu sin, pošto završi gimnaziju, izuči za inženjera, Vladislav se u izboru zanimanja, činilo mu se, nijednoga časa nije kolebao. Osim što je dobro slikao, bio je opčinjen pozorištem.

Fuenteovehuna. Scenograf je Vladislav Lalicki, a slikar dekora Ananije Verbicki. Verbickom, svom prvom učitelju, do kraja života će se obraćati sa maestro. Pričao je: „On je mene nekako usvojio. Mogao sam da mu pomazem, budući da je moj tata moler, a tada se slikalo tutkalnim temperama. To je sjajno za slikanje. Pravio sam boje gospodinu Verbickom, prao mu četke i – učio zanat. Još sam bio gimnazijalac. On dođe popodne. Noću je radio, uvek je pravio rikvande. To mu je najbrže. Naslika preko noći i ujutro ide u Beograd. Onda bi on meni rekao: 'Vladane, 'ajte vi levu stranu, a ja ću desnu.' Tačno sam bio uhvatio njegov rukopis. Nije bilo razlike.“ Proći će godine. Lalicki je mladi član Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Operativni direktor ga pita: „Ko će da ti naslika dekor?“ Kaže: „Ja ću da naslikam dekor.“ – „A ne, u Jugoslovenskom dramskom scenografu ne slikaju dekor. Da mi tebi dovedemo Verbickog.“ I doveli su Verbickog. Nije to nikada zaboravio. Hteo je, veli, da potone od sramote. Šta je drugo mogao da uradi: prihvatio se četke i slikao zajedno sa svojim učiteljem. Bilo je to za *Prokletu avliju*.

Kada Boda Marković u Ateljeu 212 počinje da priprema predstavu prema nadrealističkom almanahu *Nemoguće*, za scenografa uzima mladog Šapčanina. Pravi „malo čudne“ skice. Pokazuje ih Bojanu Stupici. Stupica ga pita: „Kako se zoveš?“ – Kaže: „To je dobro. Od tebe može nešto da ispadne. Zamisli da se zoveš, na primer, Milan Petrović. Užas!“

Dejan Mijač, posle saradnje s Vladislavom Lalickim u *Nahodu Simeonu* (jedna od najboljih njegovih scenografija i najboljih kostima), izjavljuje: „Ako ga uzmeš, kajaćeš se. Ako ga ne uzmeš, kajaćeš se.“ Umeo je čvrsto, čak i tvrdoglavo,

da brani svoje ideje. Kada se u Jugoslovenskom dramskom pripremao Mihizov *Kraljević Marko*, Bojan Stupica je hteo da dovede, tada verovatno najboljeg evropskog scenografa, Jozefa Svobodu iz Praga. Međutim, Mihiz se tome usprotivio, i reditelj Arsa Jovanović. Mihiz je insistirao da scenograf bude Vladislav Lalicki. Stupica nije imao kud, ali je zahtevao da se scenografija radi strogo prema njegovim uputstvima. Nije ga poslušao. Sproveo je svoju zamisao: da napravi jedan gotovo apstraktan mitski prostor koji će se spojiti s narodnim verovanjem o Marku Kraljeviću. Bojan je posle toga prestao da razgovara s njim. Tek dva meseca kasnije, gledajući jednu fotografiju iz prvog čina *Kraljevića Marka*, rekao mu je: „Zapravo, kad se zrelo razmisli, nije ti ovo bilo tako rđavo.“

Premijera *Nemogućeg* bila je 19. januara 1960. Već u aprilu Lalicki je scenograf u predstavi *Balade o Tilu Ojlenšpigelu* Gintera Vajzenborna. Sarađuje s Milenkom Maričićem. U tri godine u Ateljeu 212 izrađuje trinaest scenografija, između ostalog za *Arsenik i stare čipke* Džozefa Keserlinga, Klodelovu *Razmenu* i Ruževićevu *Kartoteku*. *Kartoteka* je diplomatska predstava reditelja Ljubomira Draškića. S Draškićem će kroz godine, kao scenograf i kostimograf, ostvariti prisnu, stvaralačku i prijateljsku saradnju (Žarijev *Kralj Ibi*, *Budilnik* Vladimira Bulatovića *Viba*, *Kafanica*, *sudnica*, *ludnica* Brane Crnčevića, *Kape dole* Aleksandra Popovića, *Purpurno ostrvo* i *Molijer* Mihaila Bulgakova, *Marija* Isaka Babelja). Najčešće će ipak, što u Šapcu, što u Beogradu, sarađivati s Aleksandrom Ognjanovićem, jednim od trojice-četvorice ljudi koji su, kako je govorio, imali najveći uticaj na njegovo profesionalno opredeljenje (*Zlatan pijesak* Žike Gavrilovića, *Drveni tanjir* Edmunda Morisa, *Kula vavilonska* Duška Roksandića, *Romanov* i *Đulijeta* Pitera Justinova, *Šala* Milana Kundere, *U agoniji* Miroslava Krleže, *Autobiografija*, *Gospođa ministarka*, *Ujež* i *Pokojnik* Branislava Nušića, *Crvena konjica* Isaka Babelja, *Neprijatelj naroda* Henrika Ibzena, *Kavijar* i *sočivo* Skarničija i Tarabuzija, *Očima jednog klovna* Hajnriha Bela).

Za prvi posao u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, gde u predstavi *Proklete avlije*, koju režira Mata Milošević, ima ulogu scenografa i kostimografa (premijera 2. decembra 1962), vezuje ga saradnja s Ivom Andrićem. Sećao se: „Apsolutno tada nisam znao ništa o epohi oko koje se i Andrić dvoumio. Svaki dan je Andrić dolazio u pozorište i mi smo razgovarali. Napravio sam tri-četiri nacrtu za scenogra-

fiju, a mislim da nije izveden najbolji. Dvoumili smo se da li je Čamil obučen po turski, istočnjački, ili, budući da se školovao u Evropi, da li u odeći ima neke elemente evropskog. Onda smo ipak zajedno odlučili da bude obučen u tursku nošnju. Andrić mi je govorio: 'Pazite na boje. Jermeni su u ljubičastom, Turci su u zelenom. Ne morate se toga slepo držati, ali morate voditi računa i o tome.'“

Shvatio je vrlo rano da scenografija nije dekoracija. Trudio se, naravno, i u tome uspevao, da mu scenografije imaju i visok likovni nivo. Slikar ili scenograf u pozorištu? Iako je govorio da je on, za razliku od Dušana Ristića, u pozorištu scenograf, scenografsko i slikarsko u radu Lalickoga teško je razdvajati. Još 1962. Eli Finci je upozorio na upečatljiv likovni kvalitet scenografije i kostima u *Uježu*, a za veliku zavesu u *Proklesoj avliji* napisao je da je „sva u orijentalnom bogatstvu crteža i raskoši boja, kao na nekom skupocenom persijskom zidnom ćilimu“. Ako je, kao scenograf, slikara u sebi svesno potiskivao u drugi plan, činio je to uvek za dobro predstave, u funkciji njene ideje. S druge strane, likovni element u njegovim scenografijama nije bio njihov izdvojeni ili dekorativni već sastavni deo. Po tome su se one prepoznavale. Metaforički rečeno, Lalicki je kao scenograf u predstavama domaćih i stranih dela oslikao čitave epohe. Izdvajao se po svom osećanju za duh i stil vremena koja je svojim scenografijama dočaravao, često sa zadivljujućom verodostojnošću. Kad se podigla zavesa za predstavu *Lorcova Tri sina*, Jovan Hristić se osećao kao da je ušao u neku radnjicu u donjem Menhetnu, toliko je „scenografija bila apsolutno autentična“.

Nije Vladislav Lalicki birao reditelje, reditelji su birali njega. U tom smislu, bio je više od pouzdanog saradnika, između ostalih, Mati Miloševiću (*Balkon* Žana Ženea, *Dr Branislava Nušića*, *Život je san* Kalderona, *Mrtve duše* N. V. Gogolja, *Klara Dombrovska* Josipa Kulundžića), Miroslavu Beloviću (*Saloma/Maskerata* Miroslava Krleže, *Naši sinovi* Vojislava Jovanovića Maramboa, *Mister Dolar* Branislava Nušića, *Golgota* Milivoja Predića), Predragu Bajčetiću (*Razmena* Pola Klodela, *Demoni* Džona Vajtinga), Tomislavu Tanhoferu (*Eshilov Okovani Prometej*), Paolu Mađeliju (*Kralj Lir* Vilijama Šekspira), Bori Draškoviću (*Prljave ruke* Žan-Pola Sartra, *Henrih Četvrti* Luiđija Pirandela, *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića), Ljubiši Ristiću (*Buba u uhu* Žorža Fejdo), Branku Pleši (*Daktilograf/Tigar* Mjureja Šizgala, *Ve-*

seli dani ili Tarekinova smrt Suhovo-Kobilina), Robertu Čuliju (*Dekameron*), Milenku Maričiću (*Arsenik i stare čipke* Džozafa Keserlinga, *Čovek, životinja i vrlina* Luidija Pirandela), Miri Trailović (*Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića), Minji Dediću (*Dva viteza iz Verone* Vilijama Šekspira, *Revizor* N. V. Gogolja), Dejanu Mijaču (*Vasa Železnova* Maksima Gorkog, *Nahod Simeon* Branislava Nušića, *Mrešćenje šarana* Aleksandra Popovića), Zoranu Ratkoviću (*Buzdovan* Kleme Grubišića), Aleksandru Petroviću (*Pseće srce* Mihaila Bulgakova). Njegovi su scenografija i kostim u čuvenoj *Kosi*, koju su režirali Mira Trailović i Zoran Ratković.

Briga Lalickog za predstavu nije se završavala s realizovanom scenografijom. On je za predstavu, kako bi se danas reklo, radio totalni dizajn, uključujući plakate i programe. Ako njegove scenografije, u pravom smislu te reči, pripadaju pozornici, unikatni plakati, koje je više od deset godina radio za premijere u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, samostalna su likovna dela koja po svom kvalitetu nadilaze utilitarnu svrhu. Njegovi su, takođe, dvanaest velikih fasadnih plakata za otvaranje Ateljea 212 i plakat i katalog prvog Bitefa (1967).

U proleće 1983, posle jednog nesporedazuma u Jugoslovenskom dramskom, povređen, odlučuje da zauvek ode iz pozorišta. Na poziv Mire Trailović, u Nansiju radi plakat za Teatar nacija 1983. („Plakat je bio monumentaln, agresivan i dosta dobro naslikan.“) Iz Nansija odlazi u Južnoafričku Republiku. Osamnaest godina proveo je daleko od domovine i od pozorišta, u Johanesburgu, uglavnom slikajući. („Neko moje slikarstvo: malo hiperrealizma, malo stidljivog nadrealizma. Lepe, ne kažem dobre, ali divne slike sam pravio. Napravio sam mnogo slika, nekoliko i dobrih. Vrlo sam ponosan na to: ja sam tamo osamnaest godina živeo od slikanja. Ništa drugo nisam radio.“) Vratio se 2002, na prijateljski nagovor Ljubomira Draškića. Nisu stigli da ostvare zajedničku želju: da obnove Bulgakovljevog *Molijera*. Ostvarili su, u kreativnoj saradnji, Molijerovog *Građanina plemića*. Stigao je još da u predstavi *Psećeg valcera* Leonida Andrejeva, u savršenoj saglasnosti s rediteljskom idejom Dejana Mijača, stavi dostojnu scenografsku tačku na svoje pozorišne poslove. Sentimentalni mačvanski krug zatvorio je pak 2005, radeći u šabačkom pozorištu scenografiju za *Đida* (drugi put posle dvadeset osam godina).

Potpisao je, što u Beogradu, što u pozorištima ondašnje

Jugoslavije, što u inostranstvu, scenografska i kostimografska rešenja za više od 500 predstava. U međuvremenu radio je scenografije za filmove, za televiziju, ilustrovao je na desetine knjiga. Bogato je ispunio svoj radni vek.

Do bolesti je živeo izvan očiju javnosti, u osami svoga ateljeu. Slikao je gotovo do poslednjeg časa, i u bolesničkoj postelji. Preminuo je u Beogradu, 29. decembra 2008, u sedamdeset četvrtoj godini.

Feliks Pašić



MILIVOJ PETROVIĆ (1938–2008)

Poslednjeg novembarskog dana 2008. godine otišao je u legendu lirski tenor Milivoj Petrović, prvak Opere Narodnog pozorišta u Beogradu i koncertni pevač koji je plenio publiku lepotom glasa, izrazitom muzikalnošću i izuzetnom snagom unutrašnjeg doživljavanja.

Rođen u Beogradu 7. jula 1938. godine, Mile se još kao dvadesetogodišnji mladić opredelio za tešku, odgovornu i neizvesnu profesiju operskog pevača. Školovao je glas kod naših poznatih vokalnih umetnika i pedagoga Zlate Đunđenac, Zdenke Zikove i Stanoja Jankovića, a u sezoni 1973/74. usavršavao se kod profesora Paola Bononija na Konzervatorijumu „Benedeto Marčelo“ u Veneciji. Bio je član hora Opere Narodnog pozorišta u Beogradu od 1959. do 1964, a od tada do 1998. godine solista i prvak ovog našeg vrhunskog operskog teatra.

Znalački udružujući dobru pevačku školu, scensku darovitost, urođenu studioznost i uporan svakodnevni rad s veoma lepim, zvučnim i kultivisanim glasom, prefinjenim osećanjem pevane fraze i snagom osobenog emocionalnog izraza i teatarskog temperamenta, Milivoj Petrović je za četiri decenije posvećenosti „daskama što život znače“ ostvario pevački sugestivno i glumački uverljivo pedeset pet većih i manjih uloga, dajući svakoj od njih pečat sopstvene kreativnosti i muzičko-scenskog umeća. Spontano, iskreno i sa strasnom težnjom da ih na sceni doživi i oživi prisno i sav im se predajući, najduže je tumačio Alfreda u Verdijevoj *Travijati*, punih 27 godina – prvi put 30. januara 1970, a devedeset sedmi i poslednji put 26. marta 1997. godine, uvek „muzikalno, toplo, iskreno i sa odličnom dikcijom“ (*Politika*, 27. V 1980); 23 godine bio je nezamenljiv Jurodivi u *Boristu Godunovu* Modesta Musorgskog, a kao Alfred u *Slepom mišu* Johana Štrausa 16 godina je „pokazivao smisao za komiku i prikazivao sve lepote glasa u kome ima i topline i snage zvuka“ (*Politika*, 2. IV 1982); 15 godina nastupao je kao Rodolfo u Pučinijevim *Boemima*, a samo godinu dana manje kao Ismail u Verdijevom *Nabuku* – poslednji put u predstavi 23. marta 1998. godine sa Radmilom Bakočević, Nikolom Mitićem i Živanom Saramandićem, posle koje se definitivno povukao sa scene. Nastupao je u više od 1500 predstava kojima su, između ostalih, dirigovali Oskar Danon, Dušan Miladinović, Bogdan Babić, Borislav Paščan, Nino Verki, Kornel Trailesku i Gerhard Auer, režirali Josip Kulundžić, Mladen Sabljčić, Jovan Putnik, Dejan Miladinović, Borislav Popović, Joakim Herc i Tomislav Kuljiš, a pevali svi najbolji naši i mnogi veliki inostrani pevači, među kojima Sabin Markov, Mihail Maslov, Ličinio Montefusko, Salvatore Puma, Dimitrij Damjanov i Elena Zimenkova. Samostalno i s Operom Narodnog pozorišta u Beogradu, gostovao je na svim operskim scenama nekadašnje Jugoslavije, kao i u Veneciji, Rimu, Madridu, Lozani, Berlinu, Kairu, Kopenhagenu, Oslu, Odesi, Moskvi, Vilnjusu, Lenjingradu, Varšavi, Bratislavi i Brnu.

Smatrajući da bez sinteze operskog i koncertnog pevanja nema kompletnog vokalnog umetnika, Mile je od najranije mladosti uporedo negovao i opersko i koncertno pevanje. Izrazite muzikalnosti i smisla za izvođenje velikih vokalno-orkestarskih dela i pesama starih majstora, on je kod nas i u svetu – u Berlinu, Bratislavi, Bukureštu, Temišvaru

i mnogim gradovima u Sjedinjenim Američkim Državama, na solističkim koncertima i na koncertima na kojima je nastupao kao solista s našim i inostranim simfonijskim i kamernim orkestrima, sa horom Radio Beograda, horovima Doma JNA i „Branko Krsmanović“, te više od dvadeset godina sa svojim „Beogradskim madrigalistima“, kao i na snimanjima za radio i televiziju – tumačio stilski čisto, muzički prefinjeno i interpretativno perfektno tenorske deonice u oratorijumima, misama, kantatama i liturgijama Baha, Hajdna, Mocarta, Betovena, Vivaldija, Čajkovskog, Bruknera, Skrijabina i Pendereckog, kao i u delima Bortnjanskog, Česnokova, Stevana Mokranjca, Davorina Jenka, Stanislava Biničkog, Predraga Miloševića, Marka Tajčevića, Dušana Radića i drugih kompozitora.

Kroz čitavu svoju karijeru Milivoj Petrović je ostao veran Beogradskoj operi, poklonivši Beogradu celokupno svoje stvaralačko delo. Uzvratnog darivanja, nažalost, uglavnom nije bilo.

Pamtićemo našeg Mileta kao Alfreda u *Travijati* i *Slepom mišu*, Rodolfa u *Boemima*, Vojvodu u *Rigoletu*, Edgarda u *Lučiji od Lamermura*, Nemorina u *Ljubavnom napitku*, Ernesta u *Don Paskvalu*, Pinkertona u *Madam Baterflaj*, Nadira u *Lovcima bisera*, Lenskog u *Evgeniju Onjeginu*, Vašeka u *Prodanoj nevesti*, Vasu u Logarevoj *Pokondirenoj tikvi*, Stefana u Nastasijevićavom *Đurđu Brankoviću*, Svetu u *Analfabeti Lotke-Kalinskog* ; pamtićemo ga kao vokalnog umetnika koji je svim svojim bićem bio odan muzici, ali i kao dragog kolegu, odanog prijatelja i skromnog, jednostavnog, plemenitog i časnog čoveka velikog srca.

Vladimir Jovanović



JELICA BJELI (1922–2009)

Spoj seksepila i otmenosti, damskog držanja i svakog odsustva ustezanja da vam i najneprijatnije stvari grune u lice, decentna i beskrajno otvorena... Oksimoron: Jelica Bjeli.

Prvi susret: „Znate šta, ja ništa ne razumem to što vi pišete! Kad je Kuja (Miodrag Kujundžić, prim. D. N.) pisao, znali smo šta je šta. A vi, sve neke strane reči; treba mi Vujaklija...”

Dugo sam je znala (jer, nažalost, dugo pamtim), najpre kao „gradsku facu“, a kasnije, kad sam dorasla do „velikog“ pozorišta, i kao glumicu. Uvek elegantna...

Primer: Gledam fotografiju s njenog venčanja. Ona i Miloš Hadžić, 1952. Ona u strogom kostimu po posleratnoj, ne baš ženstvenoj, modi, kao da nosi kreaciju nekog pariškog modnog maga.

Drugi susret: Njen stan, lepo, otmeno... Intervju i – malo priče u off-u: „Eto, samo što sam konačno dobila ličnu kartu

na Bjeli-Hadžić, a mi se razveli...”

A i nisu, baš; ostala je uz Mišu do njegove smrti. Bio je ljubav njenog života, mada bi mi svašta rekla povodom ove patetične „pesničke slobode“.

A počelo je... „Posle mog prisilnog dolaska iz Beograda, u Pozorištu sam na operskoj predstavi ugledala Mišu, ili bolje reći obostrano smo se ugledali! Kroz izvesno vreme smo se upoznali, iako to tada nije bio običaj da se bez posrednika upoznaje. Nas dvoje smo jednostavno prišli jedno drugom i tako rešili onaj lepi deo zabavljanja kada se sve pogledom može saopštiti. Kratko je vreme trajalo to naše viđanje i šetanje, odjednom Miša je otputovao na oporavak, na more, gde su ga zadržali nekoliko meseci. Mislila sam tada da je to kraj jedne lepe epizode i pomirila se s time. Negde pred početak letovanja ja sam već bila kod kuće u Beogradu kad je zazvonio telefon i, prepoznavši Mišin glas, samo sam rekla: 'Stižem u Novi Sad za oko tri sata!' I to je onda trajalo četiri godine, sve dok se Miša nije izjasnio da hoće da se oženi sa mnom“ (Iz Zbornika SNP „Miloš Hadžić, 1921–1989, Novi Sad 1999).

Da li je veća sreća, za glumicu, biti udata za reditelja ili upravnika pozorišta? Biti udata za upravnika, zaključuje u razgovoru sa Zoricom Pašić, u časopisu „Scena“, to je kao kad ti je učiteljica mama. Iako „odličan đak“, od upravnika je dobijala uglavnom primedbe. „Ne kažem da nisu bile tačne, ali njegov način upozoravanja i ispravljanja uvek je bio netaktičan, bar kad sam ja u pitanju. Nije birao reči kako će mi i pred kim staviti primedbu. Na njegovo upravnikovanje nisam imala nikakav uticaj. U vreme potpisivanja ugovora nezadovoljne kolege su se obično obraćale meni za pomoć. Ali, nije bilo vajde.“

Rođena je u Beočinu 1922. Mladost provodi u Beogradu. Tu se i školovala. Upisala studije romanistike, a završila glumu u Dramskom studiju beogradskog Narodnog pozorišta.

Prve uloge dobija upravo na sceni tog teatra, ali vrlo brzo, dekretom, biva premeštena u Beogradsko dramsko. Potom, još brže – novi dekret i – pravac Novi Sad, Srpsko narodno pozorište.

U Srpskom narodnom pozorištu igrala je od 1948. do 1985, kada se, ulogom Mele u komadu Dače Maraini, u režiji Voje Soldatovića, oprostila od publike ili, preciznije, postala deo nje, kao najverniji, neizostavni gledalac svih – dram-

skih, operskih, baletskih – predstava Srpskog narodnog, ali i gostujućih pozorišta. I, ne samo zato što je tečno govorila mađarski jezik, nije izostajala ni sa premijera Novosadskog pozorišta/Ujvideki sinhaza, u kojem je čak i igrala, naravno, na mađarskom.

Kuriozitet: Od svih dosadašnjih festivala Sterijinog pozorja, propustila je samo jedan: 48, jer – bila je bolesna.

A u neka bolja vremena, svojim „fićom“ – koji je kupila posle razvoda, kao simbol emancipacije – stizala je i na premijere po čitavoj Vojvodini, u Beogradu i, podrazumeva se, na – Bitef.

Tim povodom, najčešći komentar: „Šta je ovo? Ništa nisam razumela! Kakvo je to pozorište?“

Ali je uporno odlazila, radoznala „do poslednjeg daha“. Zanimala su je sva gradska kulturna zbivanja, od vernisaža do književnih tribina...

Konačno, kakva je glumica bila? Mnogo bolja no što bi se reklo po broju odigranih uloga. Reditelji kao da su se ustezali pred „upravnikovom ženom“, no, ipak, radila je sa najznačajnijim rediteljima Srpskog narodnog pozorišta: Borom Hanauskom, Milenkom Šuvakovićem, Dejanom Mijačem... Oni koji su je tada gledali svakako pamte njene uloge u *Traktatu o sluškinjama* Bogdana Čiplića, u režiji Bore Hanauske, za koju je dobila mnoga priznanja, ali ne i potajno očekivanu Sterijinu nagradu, njenu Martu u *Ko se boji Virdžinije Vulf?* Edvarda Olbija, u režiji Dejana Mijača, ulogu u predstavi Felisjena Marsoa *Jaje*, u režiji Ljubomira–Mucija Draškića ili onu u Nušićevom *Uježu*, u režiji Dejana Mijača.

Jelica Bjeli je preminula 7. marta, u svom stanu, okružena svojim lepim stvarima, od bolesti od koje, valjda na sreću, nije ni znala da boluje. Sve do jednog nezgodnog pada koji je čak i nadu „isterao“ iz Pandorine kutije.

Darinka Nikolić

