

# teatron

časopis za pozorišnu umetnost

150  
151





**TEMA BROJA**

**Postrediteljsko pozorište  
i/ili nove rediteljske prakse**



**Tim Etchells  
Bill Viola  
Romeo Castellucci  
Rimini Protokoll**



**DRAMA**

**Vaclav Havel  
Odlazjenje**



... Oslobođajući se tiranije pozorišnog teksta kao preovladavajućeg elementa, trupa Forced Entertainment se priklonila improvizaciji kao procesu realnog zgušnjavanja teksta izvođenja, zadržavajući sve vreme nemirnu i „postmodernu“ tenziju između onoga što se nalazi „unutar“ i onoga što je „izvan“ pozorišta. Njihov teatar je skeptičan prema svakom mehanizmu predstavljanja i kloni se konstruisanja „lika“; više nego što predstavlja, „pokazuje“ nedovršene i fragmentirane pokušaje da se teatarski „posao“ privede kraju. Jedna njegova važna struja sastoji se od „performansa trajanja“, u kome kontinuirano, krhko i uporno ponavljanje „radnji“ ili „struktura odnosa“ biva predstavljeno kao stalni pokušaj da se poštuju samonametnuta pravila igre koja se igra uvek uživo, pred gledaocima, slobodnim da uđu i izađu kada žele. U ovom intervjuu, Tim Ečels rasvetljava sasvim pragmatičan i inovativan smisao ovog tipa „režije“, koji mora da se nosi sa kolektivnim potpisom predstave i rizikom stvaranja na probama.

Marko Pustianac, *intervju s Timom Ečelsom*



teatron

150/151

PROLEČE/LETO 2010

# teatron

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 150/151

Godina XXXV

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik:  
Ksenija Radulović

Uredništvo:  
Aleksandra Jovičević  
Anja Suša  
Ivan Medenica  
Slobodan Obradović (sekretar)

Dizajn i prelom:  
Milan M. Milošević

Jezička redakcija:  
Ljubica Marjanović

Štampa i povež:  
Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeve 20

Tiraž: 400 primeraka  
Štampanje završeno juna 2010.

Izdavač  
MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE  
Beograd 11000  
Gospodar Jevremova 19  
e-mail: office@mpus.org.rs  
www.mpus.org.rs

Časopis TEATRON finansira  
Ministarstvo kulture Vlade Srbije



# SADRŽAJ

<b>UVODNIK</b>	5
<b>EDITORIAL</b>	7
<b>TEMA BROJA: POSTREDITELJSKO POZORIŠTE I/ILI NOVE REDITELJSKE PRAKSE (PRVI DEO)</b>	
Aleksandra Jovičević: <i>Uvod u Temu broja</i>	9
Marko Pustianac, <i>Ja sam posmatrač režije</i> (intervju sa Timom Ečelsom)	11
Valentina Valentini, <i>O dramskim aspektima multimedijalnih instalacija Bila Viole</i>	21
Analiza Saki, <i>O režiji</i> (razgovor sa Romeom Kastelučijem)	30
Hajner Gebels, <i>Privlači nas ono što ne vidimo</i>	37
<b>OGLEDI</b>	
Ivan Medenica, <i>Bez izmirenja: savremena rediteljska tumačenja Eshilove Orestije</i>	43
<b>SAVREMENA SCENA — KRITIKE</b>	
Olga Dimitrijević, <i>Grebanje po Weltschmerz</i>	51
Slobodan Obradović, <i>Arhaično osavremenjivanje</i>	55
Olga Dimitrijević, <i>Kritika medijskog društva</i>	58
Gorica Pilipović, <i>Polovično uspelo večer</i>	61
Milena Jauković, <i>Nešto ipak nedostaje</i>	63

**MEĐUNARODNA SCENA**

- Bojana Janković, *Izazovi britanskog političkog teatra* 65  
Vesna Radovanović, *Berlinsko pozorište krize* 69

**DRAMA**

- Vaclav Havel, *Odlazjenje* 75

**PRIKAZI KNJIGA**

- Ričard Šekner, *Plagijat, pohlepa i banalizacija studija performansa* 113  
Ana Vujanović, *Kritički dijalog* 117

**HRONIKA MUZEJA**

- Aleksandra Milošević, *Humanitarne predstave* 121  
Nebojša Bradić, *Meša Selimović u pozorištu* 123

**IN MEMORIAM**

- Feliks Pašić, *Vladimir Marenić* 126  
Jelica Stevanović, *Radoslav Zlatan Dorić* 130

## UVODNIK

U ovom i narednom broju *Teatrona*, u *Temi broja*, pokušaćemo da istražimo jedan novi fenomen, novu *estetsku logiku* koja je sve prisutnija na svetskim i domaćim pozorišnim scenama. Naime, ako je 20. vek bio definisan kao vek „rediteljskog pozorišta“, sintagmom koja je pokrivala veliki broj različitih umetničkih praksi i pristupa teatru, sa sigurnošću možemo da kažemo da su poslednja decenija 20. i prva decenija 21. veka radikalno izmenile ovu rediteljsku paradigmu. Tokom ovog perioda došlo je do pomeranja interesovanja sa pozorišne predstave kao *finalnog proizvoda*, na proces njenog stvaranja, odnosno *komponovanja*, kao i na radionice otvorenog tipa, ambijentalno pozorište, hepeninge, improvizacije, postprodukciju, artvizam. Istovremeno, sve češće se govori o *kolektivnoj režiji*, koju ravnopravno potpisuje nekoliko autora, dok se kompozitori, koreografi, dramaturzi, pisci, vizuelni stvaraoci pojavljuju u ulozi reditelja, ili koordinatora, u predstavama koje sve više liče na instalacije, dokumentarne filmove, video-radove ili teorijske rasprave...

Nadamo se da će temat *Postrediteljsko pozorište i/ili nove rediteljske prakse*, kroz temeljnu analizu ovog fenomena, doprineti boljem razumevanju novonastalih rediteljskih diskursa. U prvom delu temata, putem intervjua i drugih formi, predstavljamo umetnike koji su poznati na svetskoj sceni, a većina je gostovala i u Srbiji: Rimini Protokol, Romeo Kasteluči, Bil Viola, kao najpoznatiji video-umetnik na planeti, Tim Ečels i *Force Entertainment*, dok za nastavak temata pripremamo intervjue i sa Hajnerom Gebelsom, Žeromom Belom, analizu pozorišne prakse Arpada Šilinga, kao i tekstove Valentine Valentini, Analize Saki i Aleksandre Jovičević. Svjesni smo da i dalje publici, ali i delu pozorišnih profesionalaca, mnoge od ovih novih rediteljskih praksi nisu do kraja sasvim jasne (jer se kose sa tradicionalnom definicijom teatarskog čina, *hijerarhizovanim* načinom rada), dok, s druge strane, onima koji su ubeđeni u umetničku autentičnost i značaj postrediteljskog pozorišta često nedostaju konceptualni instrumenti da formulišu svoja zapažanja. Verujemo da će ovo naše istraživanje podstaći nov način razmišljanja koji ne prihvata konvencije o

tome što bi teatar trebalo da bude, već ono što zaista jeste početkom 21. veka.

U rubrici *Ogledi*, u svom tekstu *Bez izmirenja: savremena rediteljska tumačenja Eshilove Orestije*, Ivan Medenica analizira, na osnovu četiri umetnički relevantne predstave, različite pristupe koji su razvijani u savremenoj evropskoj režiji (od 80-ih) prema Eshilovoj *Orestiji*, a posebno njenom poslednjem i najznačajnijem delu. Iako pripadaju različitim teorijskim modelima – od aktualizacije do dekonstrukcije – sve su ove predstave izazov, zasnovan na savremenom iskustvu, optimističkim političkim i religijskim Eshilovim idejama.

Nove dramske, operске i baletske produkcije na našim scenama predmet su kritičkih prikaza u rubrici *Savremena scena*. Dalje, u rubrici *Međunarodna scena*, dve mlade saradnice *Teatrona*, iz dva velika evropska pozorišna centra pišu o po dvema predstavama koje se odnose na savremenu političku i ekonomsku krizu. Bojana Janković predstavlja londonsku scenu analizirajući predstave nastale po delima verbatim drame (pozorišnog modela čiji je ekvivalent kod nas *Čekaonica* na sceni Ateljea 212): to su komadi *The Power of Yes* Dejvida Hera (inače jednog od predvodnika verbatim-a) i *Mixed Up North* Robina Soansa. U istoj rubrici Vesna Radovanović piše o novim berlinskim predstavama Nikolasa Štemana i Falka Rihtera, koje se bave uzrocima i posledicama krize u sferi opšteg i ličnog.

U ovom broju objavljujemo dramu *Odlazjenje* Vaclava Havela: to je prvi komad koji je, posle dvadeset godina pauze, napisao poznati pisac, i to nakon što je napustio funkciju predsednika Češke. Lajtmotiv drame je upravo odlazjenje s vlasti, dakle, iskustvo koje je prošao i sâm Havel.

Rubrika *Prikazi knjiga* ovaj put donekle je neuobičajena: na svetskoj pozorišnoj sceni veliku polemiku izazvalo je objavljivanje knjige *Teorija studija performasa* autora Filipa Auslandera, koji je optužen za plagijat. U svome tekstu o toj temi, Ričard Šekner analizira Auslanderovo delo i navodi da je devedeset posto materijala preuzeto, tačnije plagirano iz knjige *Teorija studija religije* Vilijama E. Dila i Timotija K. Bila, koja je štampana pre šest godina. U istoj rubrici objavljujemo i prikaz nove knjige Alda Milohnića *Teorije savremenog teatra i performansa*.

U *Hronici muzeja* prikazujemo dve nedavne postavke Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: izložbu Humanitarne

predstave i koncerti u Srbiji do 1941 (imajući u vidu činjenicu da naša zemlja ima dugu i bogatu tradiciju predstavakorisnica), kao i izložbu realizovanu povodom sto godina od rođenja književnika Meše Selimovića. Iako je bio prozni pisac, Selimović je u našoj pozorišnoj umetnosti prisutan po brojnim uspešnim dramaturzijama dva svoja najpoznatija romana, *Derviš i smrt* i *Tvrđava*. U rubrici *In memoriam* opraštamo se od preminulih kolega.

Uredništvo

## EDITORIAL

In this and the next issue of our *Teatron* magazine, in the *Topic* section, we shall attempt to explore a new phenomenon, a new *aesthetic logic* which is becoming more and more prominent on stages in Serbia and all over the world. Namely, if XX century was defined as a century of "director's theatre", a phrase which served as a blanket term for a great number of varied artistic practices and approaches to theatre, we can say with great certainty that the last decade of XX century and the first decade of XXI century have brought about a radical change in this (director's) paradigm. This period saw a shift of interest from the play as a *final product*, to the process of its creation, or *composition*, and to open workshops, environmental theatre, happenings, improvisations, postproduction and activism. At the same time, we speak increasingly more often about *collective direction*, where several authors are signed as directors on an equal footing, while composers, choreographers, dramaturges, writers and visual artists play the roles of directors or coordinators in plays bearing more resemblance to installations, documentaries, video works or theoretical disputes...

We hope that the topic of *Post-director theatre and/or new direction practices*, with a thorough analysis of this phenomenon, will contribute to a better understanding of the newly formed theatrical discourse. In the first part of our topic section, in the form of interviews and other articles, we present world renowned artists who have, in most cases, already been to Serbia: Rimini Protokoll, Romeo Castellucci, Bill Viola as the most famous video artist on this planet, and Tim Etchells and *Force Entertainment*, and for the next instalment we are preparing for you interviews with Heiner Goebbels and Jerome Bel, an analysis of Arpad Schilling's theatrical practice, along with texts by Valentina Valentini, Annalisa Sacchi and Aleksandra Jovičević. We are quite aware of the fact that the audiences and a number of theatre professionals do not have a completely clear picture of these new directing practices (since they are clearly in opposition to the traditional definition of theatrical acts and a *hierarchy* in theatrical work), while, on the other hand, those

who are convinced of the artistic authenticity and the importance of post-director theatre often lack the conceptual instruments to formulate their insights. We believe that our study will encourage the kind of thinking that does not accept conventions on what the theatre should be, but focuses on what it really is in the beginning of XXI century.

In our *Essays section*, in his study *Without reconciliation: the contemporary stage interpretations of Aeschylus' The Oresteia* Ivan Medenica is analysing, on the basis of four artistically relevant performances, the different approaches which have been developing in the contemporary European theater directing (since the 80's) towards Aeschylus' *The Oresteia* and especially its last and the most important part. Although they belong to the different theoretical models – from actualization to deconstruction – all these performances present a challenge, on the basis of the contemporary experience, to the optimistic political and religious ideas of Aeschylus.

New drama, opera and ballet productions are reviewed in our *Contemporary Scene* section. In addition, in *International Scene*, two *Teatron's* young contributors in two great European theatre centres write on two plays each, all referring to the current economical and political crisis. Bojana Janković presents the London scene by analysing plays based on works of verbatim drama (a theatrical model whose equivalent on the Serbian stage is *Čekaonica (The Waiting Room* at the Atelje 212 Theatre): these are the plays *The Power of Yes* by David Hare (who is one of the leaders of verbatim) and *Mixed Up North* by Robin Soans. In the same section, Vesna Radovanović writes about new Berlin plays by Nicolas Stemmann and Falk Richter, dealing with the causes and effects of the crisis in both in the universal and the personal sense.

In this issue we also bring you the play called *Leaving* by Václav Havel: this is the first play by the famous writer after more than twenty years, written after he stepped down as the president of the Czech Republic. The play's leitmotif is relinquishing power, an experience that Havel himself went through.

Our *Book Review* section is somewhat unusual: the publication of the book entitled *Theory for Performance Studies* by Philip Auslander sparked a heated debate in the world theatrical community, since the author was accused of pla-

giarism. In his text on the subject, Richard Schechner analyses Auslander's book, saying that ninety percent of its contents was taken, or to be more precise, plagiarised from the book entitled *Theory for Religious Studies* by William E. Deal and Timothy K. Beal, published six years ago. In this section we also publish a review of the new book by Aldo Milohnić entitled *Theories of Contemporary Theatre and Performance*.

In our *Museum Chronicle* we present two recent exhibitions by the Museum of Theatre Art of Serbia: an exhibition on Charity play and concert performances in Serbia before 1941 (keeping in mind that there is a long and rich tradition of organising performances to the benefit of various humanitarian causes in our country), and an exhibition on the occasion of the centennial of the birth of writer Meša Selimović. Although he was a prose writer, Selimović is present in Serbian theatre through various successful dramatisations of his two most famous novels *Derviš i smrt (The Dervish and Death)* and *Tvrđava (The Fortress)*. And finally, in our *In memoriam* section we say goodbye to some of our dear departed colleagues.

Editors

# TEMA BROJA: POSTREDITELJSKO POZORIŠTE I/ILI NOVE REDITELJSKE PRAKSE (PRVI DEO)

Aleksandra Jovičević

## UVOD U TEMU BROJA

**N**amera ovog temata<sup>1</sup> „Postrediteljsko pozorište i nove rediteljske prakse“, koji redakcija *Teatrona* donosi u ovom broju i koji će se nastaviti u narednom, pokušaj je istraživanja jednog novog fenomena, jedne nove *estetske logike* koja je sve prisutnija na svetskim i domaćim pozorišnim scenama. Ako je 20. vek bio definisan kao vek „rediteljskog pozorišta“, sintagmom koja je pokrivala veliki broj različitih umetničkih praksi i pristupa teatru, sa sigurnošću možemo da kažemo da su poslednja decenija 20. i prva decenija 21. veka radikalno izmenile ovu rediteljsku paradigmu. Tokom ovog perioda došlo je do pomeranja interesovanja sa pozorišne predstave kao *finalnog proizvoda*, na proces njenog stvaranja, odnosno *komponovanja*, kao i na radionice otvorenog tipa, ambijentalno pozorište, hepeninge, improvizacije, postprodukciju, artivizam. Istovremeno, sve češće se govori o *kolektivnoj režiji* u kojoj se ravnopravno potpisuje nekoliko autora, dok se kompozitori, koreografi, dramaturzi, pisci, vizuelni stvaraoci pojavljuju u ulozi reditelja, ili koordinatora, u predstavama koje sve više liče na instalacije, dokumentarne filmove, video-radove ili teorijske rasprave. Upotreba novih tehnologija i medija, hipertekstualnost predstava i *rizomatski način razmišljanja* (Delez/ Gatari), sve utiče na ukidanje tradicionalne teatarske hijerarhije u kojoj je uloga reditelja centralna i najistaknutija i dolazi do njene *decentralizacije*.

Možda još nesavršena i nedovršena sintagma *postrediteljsko pozorište* ukazuje da je rediteljski postupak i dalje primaran, mada su u središtu pažnje različiti pristupi predstavi, koji više nisu primarno rediteljski, i stoga je u režiji reč samo kao o jednom od elemenata, slojeva, znakova, ili materijala *scenskog oblikovanja*, a ne više o njegovom gospodararu. Svakako da i dalje opstaju moćne rediteljske prakse i ličnosti poput Roberta Vilsona, Pitera

<sup>1</sup> Aleksandra Jovičević je urednik Teme broja

Selersa, Petera Štajna, Pitera Bruka, Franka Kastorfa, Tomasa Ostermajera, Lika Bondija itd., ali uglavnom estetsko opredeljenje većine ovih reditelja na određeni način isključuje važna etička, politička, ekonomska, postkolonijalna, pravna pitanja, bitna za reditelje i koreografe poput Tima Ečelsa, Konstance Makras, Rodriga Garsije, Arpada Šilinga itd., jer kao što je nedostatak estetike nemoguć za pozorište, tako isključivanje društvene relevantnosti predstavlja ukidanje njegove značajne dimenzije. Pozorište je mnogostruko uključeno u društvo, od kolektivne produkcije do kolektivne recepcije, preko javnog finansiranja, što ga čini *realnom socio-simboličnom praksom* (H.T. Lehmann, 1999), koja će uvek prevazilaziti ideju jednog čoveka, s jedne, i grupu ljudi koji će spremno raditi na ostvarenju njegove vizije, s druge strane. U „ne više rediteljskom pozorištu“ našeg doba nestaju tradicionalne uloge i odnosi, dolazi do izjednačavanja svih stvaralaca koji od početka rade na zajedničkom konceptu, tako da se govori o rediteljskom timu (Hajner Gebels) ili grupi saradnika (Societas Raffaello Sanzio i Romeo Kasteluči, Forced Entertainment i Tim Ečels) ili se stvaraoci kolektivno potpisuju (Rimini Protokoll).

Stoga redakcija *Teatrona* smatra, s obzirom na to da je teorijsko shvatanje novonastalih rediteljskih diskursa prilično slabo u poređenju sa tradicionalnom analizom, da će jedna temeljna analiza ovog fenomena doprineti njegovom boljem razumevanju. Svakako da je odbir ličnosti koje su predstavljene ovde i sa kojima je vođen intervju (Bil Viola, Romeo Kasteluči, Hajner Gebels, Tim Ečels, Žerom Bel), kao i propratnih teorijskih tekstova, pragmatično uslovljen. S jedne strane, ideja je rođena tokom jednog kursa za doktorante na Odseku za umetnost i studije spektakla (Dipartimento delle arti e scienze dello spettacolo), univerziteta La Sapienza u Rimu, gde smo Valentina Valentini, Analiza Saki i ja bile pozvane da predstavimo svoje refleksije o temi rediteljskog pozorišta. Ubrzo posle toga odlučile smo da za italijanski časopis *Biblioteca teatrale* priredimo specijalni broj o ovom fenomenu, a da najreprezentativnije tekstove i intervjue prenesemo i u *Teatronu*. Većina predstavljenih autora je odavno poznata na svetskim scenama i već je gostovala u Srbiji: Hajner Gebels se obraća publici koja se razume u muziku i vizuelne umetnosti, Romeo Kasteluči poznavaocima istorije književnosti i vizuelnih umetnosti, kao uostalom i Bil Viola koji je najpoznatiji video-umetnik na planeti, Tim

Ečels i Forced Entertainment postoje više od dve decenije, dok Rimini Protokoll i Arpad Šiling nastupaju na svim prestižnim svetskim festivalima, Žerom Bel u pariskoj operi itd.

Temat je pokušaj da se pravac razvoja pozorišta 21. veka postavi u perspektivu razvoja novih i najnovijih pozorišnih praksi koje je teško kategorisati, u nastojanju da se donekle izmeni okoštala, teatrološka paradigma koja je već na određeni način „narušena“ pod uticajem paradigme postdramskog pozorišta, studija performansa, vizuelnih umetnosti, studija kulture i drugih savremenih teorija itd. Ono što je na početku izgledalo kao eksperimentalni, alternativni način rada (Forced Entertainment), sve više prodire u logiku glavne struje pozorišta, i neki od ovih estetskih principa već su prihvaćeni u etabliranom pozorištu (Romeo Kasteluči, Hajner Gebels). Međutim, i dalje publici, ali i većini kritičara i teoretičara, mnoge od ovih praksi nisu do kraja sasvim jasne, jer se kose sa tradicionalnom definicijom teatarskog čina, gde su prihvaćene određene inovacije na nivou tehnologije ili vizuelnosti predstave, ali se i dalje očekuje *hijerarhizovani* način rada: neka vrsta prepoznatljivog teksta, „čvrsta“ rediteljska ruka, „precizna“ gluma, emotivnost, zabava itd. S druge strane, onima koji su ubeđeni u umetničku autentičnost i značaj postrediteljskog pozorišta često nedostaju konceptualni instrumenti da formulišu svoja zapažanja. Čini se kao da još nedostaju izrazi za pozitivno određivanje onoga što se dešava. Nadamo se da će ovo istraživanje podstaći nov način razmišljanja o teatru, onom koji ne prihvata konvenciju o onome šta bi teatar trebalo da bude, već ono što zaista jeste početkom 21. veka.

Marko Pustianac

# JA ŠAM POSMATRAČ REŽIJE

Intervju sa Timom Ečelsom (*Forced Entertainment*)

**T**im Ečels nije samo jedan od osnivača već i zvanični reditelj engleske trupe Forced Entertainment<sup>1</sup>, možda najreprezentativnije u čitavoj pozorišnoj generaciji osamdesetih godina, generaciji koja je, kako u Engleskoj tako i drugde u Evropi i u Americi, otpočela eksperimente sa pozorišnim jezikom u sprezi sa drugim izvođačkim umetnostima (bilo fizičkim i telesnim, bilo muzikom), kao i sa vizuelnim umetnostima (video, film...). Oslobođajući se tiranije pozorišnog teksta kao preovladavajućeg elementa, trupa Forced Entertainment se priklonila improvizaciji kao procesu realnog zgušnjavanja teksta izvođenja, zadržavajući sve vreme nemirnu i „postmodernu“ tenziju između onoga što se nalazi „unutar“ i onoga što je „izvan“ pozorišta. Njihov teatar je skeptičan prema svakom mehanizmu predstavljanja i kloni se konstruisanja „lika“; više nego što predstavlja, „pokazuje“ nedovršene i fragmentirane pokušaje da se teatarski „posao“ privede kraju. Jedna njegova važna struja sastoji se od „performansa trajanja“, u kome kontinuirano, krhko i uporno ponavljanje „radnji“ ili „struktura odnosa“ biva predstavljeno kao stalni pokušaj da se poštuju samonametnuta pravila igre koja se igra uvek uživo, pred gledaocima, slobodnim da uđu i izađu kada žele. U ovom intervjuu, Tim Ečels rasvetljava sasvim pragmatičan i inovativan smisao ovog tipa „režije“, koji mora da se nosi sa kolektivnim potpisom predstave i rizikom stvaranja na probama.

*Forced Entertainment se pojavila u prvoj polovini osamdesetih; ime trupe je vezano za termine kao što je „devising“, što znači način stvaranja predstave koji ne polazi od datog teksta nego se gradi kolektivno, velikim delom pomoću improvizacija. Koji je bio smisao i priroda kolektivnog rada tih godina i šta je za vas značilo, a šta danas znači, „kolektivno“?*

Za nas je smisao bio taj da je to grupa ljudi koja radi zajedno, zajedno odlučuje i stvara nešto što nosi zajednički potpis i za šta cela grupa snosi odgovornost. Hteli smo da napravimo performans kao grupa umetnika, a ne onako kako se to dešava u tradicionalnoj pozorišnoj strukturi koja se sastoji od reditelja, dramaturga i grupe glumaca plaćenih da obavljaju određeni posao. U pitanju je, a i danas je, kolektivna odgovornost, bilo umetnička, bilo administrativna. Od samog početka smo zajedno odlučivali šta da radimo, a šta ne i zašto, koje ponude da prihvatimo i kako da reklamiramo naš rad: cela infrastruktura bila je zajednički organizovana i kontrolisana. I danas nju čini savesno administrativno oso-

<sup>1</sup> Uobičajeno je da se ime grupe Forced Entertainment ne prevodi, ali bi moglo da se prevede kao „Zabava na silu“ ili „Usiljena zabava“ (prim. ured.).



blje, to je umetničko jezgro u kome je pet izvođača i ja, koji postavljam u osnovnim crtama ono što radimo i iniciram nove pravce razvoja.

*Već je postojala, bar od sedamdesetih naovamo, tradicija pozorišnih trupa koje su sebe definisale kao „grupe“, „kolektivi“, „koperative“, mada su već osamdesete označavale kategoričan prekid sa prethodnim periodom.*

Da, mi smo delimično nasledili tu tradiciju. Trupa koja je možda najviše uticala na nas bila je trupa *Impact Theatre Cooperative*, sa sedištem u Lidsu, nedaleko od Šefilda gde smo se mi nalazili. Bili smo dobro upoznati sa njihovim radom i divili im se; vodili smo sa njima duge razgovore o njihovom načinu rada i kreativnom pristupu. *Impact* je za nas označavao vezu sa prethodnom generacijom i sa trupama koje su delovale krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih u Engleskoj. Tada se puno raspravljalo o ideji kolektiva, grupne prakse, koja je često bila vezana za tradiciju političkog teatra. Interesantno je da je ta ideja postala ponovo aktuelna, naročito u vizuelnim umetnostima.

*U tvojoj knjizi Certain Fragments (Izvesni fragmenti), koja je izašla iz štampe pre nekoliko godina, podvlačiš da Forced Entertainment, bez obzira na to što je reč o trupi, ne može da se definiše jednostranim identitetom. Da li više voliš da naglasiš jedinstvo kolektiva ili njenu unutrašnju raznorodnost, individualost osoba od kojih je sastavljena?*

Svaku grupu neminovno čine individue koje imaju različite motivacije, različitu estetiku, različite načine razumevanja stvari, različite sposobnosti i naklonosti. Trupa je uvek rezultat odmeravanja, složenog sistema iz koga izvire umetnički rad, čija je ravnoteža stalno u pokretu i koji je po svojoj suštini nestabilan. Tokom godina promenio se način egzistiranja trupe, kao što se promenilo i ono što ona radi. Mislim da smo grupa ljudi koji su u stalnom dijalogu, ali zbog toga nismo postali nekim čudom jedinstven entitet.

*Da li ste, ipak, uspeali da održite stabilno jezgro, bez obzira na nestabilnost o kojoj govoriš?*

Da, ono što je ostalo netaknuto u suštini je jezgro od pet izvođača, koji su prisutni praktično od samog početka, i

mene. Grupa je na okupu od 1984. Nekoliko osoba je otišlo, neki su bili sa nama nekoliko godina, pa su zatim otišli, ali je jezgro ostalo u veoma stabilnom sastavu, što je ogromna prednost, zato što, kada su ljudi isti, akumuliraju se sposobnosti, ideje, jezik i iskustavo, unutar kojih ipak postoji fluidnost, čak i različite ideje.

*Na kojim zajedničkim iskustvima je izniklo vaše umetničko jezgro?*

Oformili smo trupu neposredno pošto smo završili univerzitet. Većina nas je studirala na Odseku za pozorišne studije Univerziteta u Eksteru. Već smo se sretali kao studenti i neki od nas su već počeli da sarađuju u raznim projektima. To je bio način da se već eksperimentiše sa kim biste radili u budućnosti. Iz ovakvog procesa se rodila trupa.

*Zanima me šta misliš o terminima „reditelj“ i „režija“ u ovom kontekstu. Ti se još definišeš „rediteljem“ Forced Entertainment-a. U kom kontekstu ga ti koristiš? Ako imamo u vidu genealogiju pojma „režija“ u XX veku, preovlađuje ideja da je to funkcija koja oblikuje, daje osnovni pravac i najzad potpisuje predstavu. To ne znači da se tokom prošlog veka stvari nisu izmenile i da je pojam „režije“ ostalo nepromenjen. Na koji način ovaj termin još opisuje ono što ti radiš i način na koji to radiš?*

Počeu od pragmatične primedbe da „režija“ za mene znači ne biti deo predstave. Ja sam njen posmatrač, svakodnevno pratim probe, pokušavam da razumem šta se tu dešava. Kao reditelj pokušavam da dam smisao onome što izvođači rade – onome što u tom trenutku zajedno radimo. Posmatram i pokušavam da razmišljam o sceni, da razumem gde se nalazi energija, ukratko pokušavam da komponujem. I drugi članovi trupe postavljaju sebi mnoga od ovih pitanja, i oni gledaju video-snimke proba, razgovaramo o tome: uvek mnogo i nadugačko raspravljamo. Ali suštinska razlika je što ja nisam unutra i zato mogu sasvim na miru da posmatram. U tom smislu, vrlo prosto, imam jednu praktičnu funkciju koju niko drugi ne može da ima.

Osim toga, s drugog, manje praktičnog gledišta, postoje i drugi činoci. Ja sam se još od početka interesovao za formu, za strukturu, za materijalnu organizaciju, perspektivu koju nisu svi iz trupe imali, nije ih zanimali i nisu za nju bili stručno obučeni. Iz tog razloga sam dosta naginjao ka

ovoj funkciji. Na početku sam učestvovao u nekoliko predstava, a onda sam prestao. Probali smo, takođe, da se smenjujemo u nekim ulogama (režija, izvođenje, pisanje), ali smo ubrzo shvatili da to nije baš dobra ideja. Ako je neko nešto naučio u nekom projektu, u narednom smo morali sve otpočeti. Ja sam imao sklonost ka organizaciji materijala.

Drugi aspekt moje uloge je taj da je u raznim projektima prvi impuls potekao od mene, ili bar neki ukus, aroma ili tekstura/zaplet. U nekim slučajevima moglo je da se desi da drugi ne razumeju baš moju misao, bar na početku. Međutim, tačno je da posmatrajući probe spolja mogu da primetim stvari koje niko drugi ne može da vidi.

Svaki naš projekat, svaki naš posao, jeste jedna gusta pletenica sa mnogo niti, i uloga i doprinos svakog od nas su veoma složeni. Nekada je moj zadatak jednostavno taj da saslušam svačije mišljenje i da to ponovim i sintetizujem. U tom smislu, osim toga što sam umetnički direktor, igram ulogu koju bi mogao da ima predsednik nekog posebno nedisciplinovanog odbora! Da zaključimo, moglo bi se reći da imamo snažno osećanje grupe i razvijenu dijalošku praksu, ali, kao protivteža, ima mesta i za veoma posebnu funkciju koju ja obavljam i koja je jedinstvena u ovoj dijaloškoj strukturi.

*U eseju „Play on: Process and Collaboration“ u Certain Fragments bavio si se tom temom. Način rada, improvizacije na probama, video-snimci koje opisuješ na tim stranama su i dalje nepromenjeni?*

Da, i dalje su isti. Mnogo razgovaramo i mnogo probamo, puno improvizujemo i isprobavamo mnoštvo ideja koje međusobno mogu da ne budu ni u kakvoj vezi. Na taj način eksperimentišemo dok ne nađemo nešto što je uzbudljivo, dinamično, bitno ili korisno.

*To je dug proces?*

Obično traje četiri ili pet meseci, ponekad u odeljenim vremenskim blokovima: nekoliko meseci, zatim turneja, opet nekoliko meseci, posle kojih sledi druga turneja i tako dalje, sve to u toku jedne godine. U svakom slučaju, to je dug i spor proces: mi volimo da kažemo da probamo prvo najgore ideje dok ne nađemo nešto što vredi zadržati.

*Ideja režije, čak i u pragmatičnom smislu o kome si govorio, interesantna je, jer u estetici vaše trupe i u vašem procesu rada kao da postoji tendencija da se opirete preteranom redu, sklonost ka marginama gde može da se sakrije nešto neočekivano, ka nestabilnim granicama pozorišta. S obzirom na ove premise, zar nije kontradiktorno govoriti o režiji?*

Mislim da nije. Nas zanimaju veoma otvorene konstelacije materijala, ponekad dvosmislene, energetske i u dinamičnoj ravnoteži; želimo da stvorimo izvođačke strukture, istraživačka putovanja u koje želimo da uvučemo gledaoce. Insistiramo na izvesnoj otvorenosti, na estetici koja je vezana za nedovršeno, privremeno, igru. To su stvari koje su za nas zaista bitne, ali istovremeno završni rad se obično stvara veoma brižljivo i podrazumeva potpuno svesnu ravnotežu između različitih elemenata, svesnu artikulaciju određenih procesa. Meni to ne deluje čudno, baš naprotiv, deluje mi „ispravno“ to što ovi materijali i ove dramaturgije koji su previše krhki i bitni za nas nisu prepušteni slučaju. U našem poslu (naročito onom koji bi mogao da se nazove „pozorišno izvođenje“) ono što želimo da učinimo je nešto veoma precizno; možda se ne čini tako, ali to je jedan od umetničkih izbora koji nas određuju.

*Na početku proba tvoja uloga reditelja svodi se na to da olakšaš rad, a postepeno, kako se rad jasnije definiše, biva sve preciznija? Da li još koristite onako raznorodan materijal kao na početku? Čini mi se da su se prvi radovi odlikovali kolažnom estetikom, cut-up-om koji je polazio od različitih fragmenata?*

Neko vreme se naš rad sastojao od mnoštva fragmenata. Međutim, sada priželjkujemo da tokom proba pronađemo samo jednu ideju, sasvim jednostavnu, koju bismo zatim produbili i razradili. U radovima kao što su *Emanuelle Enchanted* (1992), *Club of No Regrets* (1993), *Hidden J* (1994), postojala je veoma upadljiva montaža različitih stvari. Sada smo ekonomičniji i u radu se koncentrišemo na pojedine stvari. Možda više pažnje obraćamo na logiku i redosled. I dalje polazimo od slučajnih elemenata koje kao materijal donose pojedinci. To su ideje na kojima radimo, ali nastojimo da se fokusiramo svaki put na jednu ideju i da od nje napravimo predstavu. Krajem osamdesetih i početkom devedesetih bili smo skloni da mislimo da ako smo na probu doneli deset ideja, moramo da damo sve od sebe da ih sve i iskoristimo. Sada želimo samo jednu, ali dobru ideju, i to

nam je dosta! Kada sada ponovo pogledam stare radove, čini mi se da vidim trupu kojoj je previše stalo do tuđeg mišljenja. Danas više volimo da na sto iznesemo samo jednu stvar i da na njoj radimo koliko god nam je volja.

*Tvoje pisanje je vremenom postalo sve bitnije? U kakvoj vezi je pisanje sa ulogom reditelja?*

Interesantno je da mi je danas mnogo teže da definišem ulogu „pisca“ i „dramaturga“ nego „reditelja“. Znam da sam reditelj, ali pisac? Nisam siguran u to. U prvim predstavama radili smo mnogo na pisanim tekstovima *Emanuelle Enchanted*, *Club of No Regrets* i *Speak Bitterness* (1994, performans trajanja). Bili su zasnovani na materijalu koji sam ja napisao. Zatim je došlo do neke međufaze, u kojoj sam delio trupi fragmente teksta na kojima su izvođači improvizovali. Na primer, u toku proba na *Pleasure* (1997) *Ričard Loudon* je na radnom stolu imao gomilu papirića koje sam mu dao, čitao je neke od njih, uzimao rečenice iz drugih, i na taj način stvarao nešto od onoga što sam mu predložio. U skorije vreme u *Bloody Mess* (2003) ili u *World in Pictures* (2006), ponekad sam ubacivao po koju rečenicu, a tekst je uglavnom izrastao iz improvizacija.

S druge strane, što se teksta tiče, pokušavam da usmerim njegovu „kompoziciju“ na smislen način, što je važan aspekt našeg načina rada. Kada u skorijim predstavama izvođači govore, uglavnom su rečenice nastale iz improvizacije koju sam sugerisao tokom proba, u kojima sam od njih tražio da improvizuju na određene teme, nudeći im možda neku rečenicu ili sugerišući moguć pristup da probijem led. Dok izvođači rade, često trčim vamo-tamo po sceni i dajem im nove instrukcije: „Sada ovo“, „Probaj da promeniš temu“. Ponekad ih ohrabrujem da nastave da rade na nekoj rečenici ili u datom pravcu koji su pronašli tokom improvizacije. U *Spectacular* (2008) Robin je improvizovao 99% svoga teksta!

*A meni se činilo da je to bio u potpunosti „pisani“ tekst, izgrađen i koherentan, da sam pomislio „Ovo mora da je Timov tekst“!*

Ne, najvećim delom bio je plod Robinovih improvizacija, mada je bilo puno mojih spoljnih intervencija kojima sam mu sugerisao pravce istraživanja. Kada govorimo o tekstu, postoji još jedan aspekt rada koji se tiče činjenice da



Emanuelle Enchanted

često transkribujemo tekst sa video-snimaka, analiziramo ga i fiksiramo u više-manje definitivnom obliku, kristalizujući proces na kome su sarađivali različiti glasovi.

*Da li svi gledate video-snimke ili prvenstveno ti?*

Zavisí. Ako smo se zablokirali na jednom mestu ili je posredi bitno, gledamo ih svi, ali obično nosim kući video-kameru i odgledam noću ili rano ujutru delove snimaka od prethodnog dana. Za mene je video-kamera kao beležnica. Neki reditelji su dovoljno dobri da brzo shvate šta se dešava i nemaju potrebu za video-snimcima, ali ja sam pomalo spor i potrebni su mi snimci da se setim detalja: „Tamo se desilo nešto zanimljivo, a posle se izgubilo. Evo trenutka gde je krenulo naopako.“ Zatim pokušavamo da shvatimo zašto. Čudno, ali na videu se sve bolje vidi. Kada se u toku improvizacija nešto dešava, ti si time obuzet, ali kad to posmatraš na snimku, jasnije vidiš.

*Zvuči malo ironično, na početku ste koristili video-ekrane*

*na sceni, a sada ih koristite van scene kao vrstu „real-time“ dokumentacije!*

Da, kao beležnicu.

*Meni se lično veoma dopadaju vaši performansi trajanja, možda zato što su oni bili vaši prvi radovi sa kojima sam imao priliku da se sretnem. Na festivalu u Santarkandelu 2004. video sam 12 am: Awake & Looking Down (1993) i Quizoola! (1996), performanse koje nikako ne mogu da zaboravim. Da li možeš da mi kažeš koja je razlika između rada na režiji performansa trajanja i „pozorišnih performansa“, kako ih ti definišeš?*

Osnovna razlika između performansa trajanja i pozorišnih radova je u tome što se u ovim drugim, iako postoji iluzija da se stvari dešavaju spontano, gledalac obično nalazi pred brižljivom i preciznom rekonstrukcijom. Dakle, rad na probama karakteriše veštačka preciznost kojom se određuje način na koji se nešto prekida ili stupa u interakciju sa nečim drugim. Reč je o izuzetno preciznim probama. To je uobičajeni problem u pozorištu: kako fiksirati stvari, a da u



*Emanuelle Enchanted*

isto vreme ne postanu sterilne i beživotne. Trudimo se da fiksiramo što više detalja i da ostavimo još dovoljno mesta za slobodu igre.

Sa performansima trajanja pak ništa ne fiksiramo, oni polaze od grupe pravila u okviru kojih izvođači improvizuju uživo prilikom svakog izvođenja. Svaki performans je u tom smislu jedinstven i može biti veoma različit u zavisnosti od različitih izbora svakog od učesnika. Pravila su obično veoma jednostavna, mada, naravno, postoji drugi nivo implicitnih pravila, ili bar zajedničkih pretpostavki, u vezi sa modalitetima igre. U pogledu režije, nema ništa da se radi. Pravila su određena već unapred i jedino što nam ostaje je da se igra po pravilima. Iz tog razloga u performansima trajanja obično učestvujem i ja. Napuštam režijsku poziciju opservatora i nemam više poseban autoritet u onome što radimo.

Naravno, posle performansa kao što je *Quizoola!* Mogu da razgovaram sa ostalima o tome kako je bilo, ali ne kao reditelj, već kao učesnik. Možemo da raspravljamo da li su se stvari razvijale u previše komičnom pravcu, da li smo

previše oklevali sa anegdotama, ili da li je energija opala u izvesnoj tački, ali to je način na koji bi fudbaleri mogli da razgovaraju posle utakmice. U slučaju performansa trajanja, posredi je prihvatanje mnogih okolnosti koje karakterišu *liveness*, ono što se događa u realnom vremenu, a sa čime pozorište, naravno, mora da pravi drugačiji kompromis. Pozorišne predstave često se ponavljaju više od stotina puta. U tom kontekstu truditi se da budete spontani ili slobodni zaista je teško. U slučaju performansa trajanja, broj izvođenja je mnogo manji, ponekad menjamo kombinacije izvođača i pozivamo goste, a akcenat je mnogo više na slobodi i na otvorenoj strukturi nego na pokušaju da se reprodukuje idealan performans. Zbog toga je u performansu trajanja stvarnost *liveness-a* podnošljiva. Naravno, razgovaramo o tome kako da je ostvarimo, ali nije nam potrebna režija. Doprinos koji dajemo performansu je skup zajedničkih ideja o prirodi samog performansa, o ideji strukture i o dinamici koju smo akumulirali u toku 25 godina zajedništva; u tom smislu nije tačno da polazimo ni od čega, imamo, štaviše, pozamašan prtljag, a veliki deo

tog prtljaga dolazi od tipa izvođačkog rada i od rasprava režijske prirode koje smo vodili tokom ovih godina.

*Da li si zainteresovan da i ubuduće radite performanse trajanja?*

Da, nastavićemo da ih radimo. Interesantno je da mi nikada nismo planirali niti programirali te performanse. Oni su se jednostavno desili. Voleli bismo da napravimo još jedan, ali dok se sâm ne desi, ne možemo mnogo tu da učinimo. Dosadašnji performansi su međusobno veoma različiti, ali imaju i nešto zajedničko, ako ih posmatramo u kontinuitetu, lako je uočljiva izvesna razvojna linija. Još ne znamo da li će naredni performans trajanja nastaviti putem koji su prethodni utabali ili će otvoriti novi put.

*Da li u vašem radu još preferirate frontalnost? Zar nije u tom slučaju složeniji prelaz sa proba, gde si ti jedini posmatrač, na trenutak u kome je publika zaista prisutna?*

Možda. Naši prvi radovi su se dešavali u veoma tesnim prostorima, rekao bih skoro kao na filmskoj scenografiji. U jednom trenutku smo počeli da prepoznajemo činjenicu da je publika prisutna i da obraćamo pažnju na to. U razvoju trupe ovo je bivalo sve bitnije, a to je sve vezano za frontalnost, direktni odnos sa publikom. Kada u toku improvizacija članovi trupe utonu u svoj privatni svet i zaborave na mene, pokušavam da ih dozovem. Dopada mi se činjenica da se svi trude da čine nešto različito, ali mi je potrebno i da neko ima u vidu mene kao gledaoca, da mi govori i da me gleda u oči. Teško je zamisliti naš rad bez ovog kvaliteta; s druge strane, znam da težimo da gravitiramo oko prosenijuma i da razgovaramo sa gledaocima. Ne uspevamo da se sklonimo odande, kao da smo zakucani! Plašimo se da predstava ne postane statična, a u šali to zovemo „smrt teatra“, kada nam ne preostaje ništa drugo nego da stojimo na pozornici i da gledamo u publiku. Pokušavam stalno da nađem ravnotežu između odnosa sa publikom i prostora za radnju izvođača. *Spectacular* je bio potpuno binarna artikulacija ove strukture: Robin vodi računa o meni, gledaocu, a Kler radi nešto drugo. Dopada mi se ova direktna i neposredna podela između te dve stvari.

*To je ogoljena struktura svedena na ono najbitnije. U odnosu na frontalnost, osim toga, postoji i zadovoljstvo koje po-*

*tiče od komičnog „popularnog“ pozorišta, varijetea i sl.*

Naš rad je često pod uticajem različitih formi popularne kulture (varijete, vodvilj, plesne tačke, komični kabare), u kojima se izvođač direktno obraća publici. Čak i kada postoji jaka veza sa narativnom strukturom, pozivamo se na amaterski teatar, gde glumac krajičkom oka zvirka u publiku da bi pozdravio prijatelja, ili dečje pozorište. U „tradicionalnom“ pozorištu uvek nas je nešto zbunjivalo: kako je moguće da grupa ljudi koja razgovara u jednoj sobi može da „ignoriše“ da 200 ljudi samo sedi i to gleda. Meni je to čudno, neprihvatljivo. Za 25 godina rada nismo još nikada stvarno uspeali da napravimo predstavu koja se zasniva na dramskom tekstu. Ponekad smo čitali dramske tekstove razmišljajući da bi nam se možda dopalo da postavimo neki od njih, ali posle pola sata bismo se upitali zašto da gubimo vreme. Zato me veoma zanima rad Wooster grupe i Ričarda Maksvela (Richard Maxwell) u Njujorku, TG Stana u Belgiji, umetnika koji su se na svoj način približili dramskoj formi i otvorili je na autorefleksivan, savremen, postbrehovovski način. Ali dramski modalitet kao da je potpuno izvan našeg domena! Koliko god da mi se dopada da vidim kako ga drugi obnavljaju sa novom energijom, Forced Entertainment mi se čine vezani za ekstremnu frontalnost u odnosu sa publikom.

*Pomislio sam na projekat koji se zasniva na tekstu Sofi Kal (Sophie Calle) Exquisite Pain (2005). Da li je to bila jedna od retkih prilika da ste koristili tuđ tekst?*

To je bila jedina prilika.

*Gledao sam ga dva puta i po meni je jako dobro funkcionisao. Nije, naravno, lak za gledaoca, ali čitanje ovog repetitivnog teksta ima, u svakom slučaju, performativni efekat.*

To je bio zanimljiv projekat, jer nas je pozvala jedna kustoskinja, Kristin Piters (Christine Peters). Pitala me je da li nas zanima da napravimo nešto po tekstu Sofi Kal. Nisam baš bio siguran da li da prihvatim zato što sam se divio njenom radu i pratio ga godinama, ali sam mislio da nije bilo potrebe da se on pretoči u pozorište. Nisam želeo da uvedem takav pristup – tako precizan i formalan – i da ga unesem u veliki kaos našeg kreativnog procesa. Zatim sam naleteo na tekst *Exquisite Pain* i ostao sam potpuno zapanjen, jer je on već imao izuzeno jak performativni aspekt.



World in Pictures

Još od početka nametnula mi se ideja da bi trebalo da to budu dva izvođača koji jednostavno čitaju tekst. Tekst Sofi Kal bio je u skladu sa dva aspekta našeg rada: s jedne strane rada na trajanju i ponavljanju; drugi aspekt bio je format izvođačke konferencije uživo, koji smo razvijali paralelno sa metapozorišnim predstavama *Bloody Mess*, *World in Pictures* ili *Spectacular*.

S druge strane, *Exquisite Pain* se vezivao za projekat *The Travels* (2002), u kome su izvođači putovali po Engleskoj pričajući zatim priče o onome sa čime su se sretali; vezivao se za izvođačku konferenciju Decenija Forced Entertainment-a (*A Decade of Forced Entertainment*, 1994) koja je upotrebom najrazličitijih fragmenata pokušavala da iscrta bilo stvarnu, bilo imaginarnu, priču trupe; vezivala se za moj individualni projekat *Instruction for Forgetting* (2001) koji se sastojao iz niza tuđih tekstova koje sam ja čitao. To su sve radovi u kojima je odnos sa publikom neposredan, ne postoje ekscentrični kostimi i muzika ili posebni događaji; posredi je samo to da se bude ispred drugih ljudi i da se podele informacije.

*To je i neka vrsta javne ispovesti?*

Postoji izvestan ispovedni ton, čak dokumentaran. Utisak je taj da su izvođači zaista ono što jesu, bez ikakve maske ili vela. Ili, tačnije, maska i veo su jednostavno listovi papira i tekstovi koji su pred njima. To je razlog što mi je *Exquisite Pain* delovao kao ideja koja jako dobro može da se poveže sa našim radom. Može biti da nije lako iskustvo za publiku, ali u suštini funkcioniše kao čarolija. Kada jednom uđeš unutra, zahvati te kovitlac ponavljanja, sve dok se u jednom trenutku ne pokrenu svi mogući efekti.

*Kao natempirana bomba.*

Upravo tako.

*Nisam baš siguran koliko su bili efikasni mali monitori, ponekad se slike nisu dobro videle.*

Tekst Sophie Calle ima takvu formu u kojoj pisanje prati čitav niz slika. Hteo sam da zadržim tu strukturu. Neko vreme smo radili na probama sa projekcijama na velikom platnu, ali to nije bilo dobro rešenje, jer veliki deo efekta

ovog dela predstavlja suštinski odnos sa njegovim jezikom. Zato sam pomislio da bi trebalo da ponudimo gledaocu samo male slike na videu, da ne bismo uništili imaginaran prostor koji je bio potreban tekstu.

*U nekim vašim projektima učestvuje cela trupa, u drugima se delite na grupe od dva ili tri člana. Da li za taj izbor postoje praktični razlozi, na primer da se lakše organizuje turneja? Kako u tom slučaju radiš sa preostalim delom trupe?*

Izbor zavisi od toga šta svaki pojedinačni projekat zahteva. Ponekad je cilj da se radi na nekoj predstavi u velikim razmerama sa celim jezgrom trupe, i možda sa još nekim dodatnim gostom, kako bi se radnjom što više popunio scenski prostor. A nekad, kao u slučaju *Exquisiste Pain*, sama forma teksta nameće da na sceni budu samo dve osobe.

*I u tom slučaju su radile samo te dve osobe?*

Sa *Exquisiste Pain* radili smo tako da mogu da ga izvode različite kombinacije izvođača. Predstava postoji u mnogo različitih konstelacija i svi su učestvovali na probama. Na premijeri su učestvovali Ričard Loudon (Richard Lowdon) i Kler Maršal (Claire Marshall), a kasnije su je postavili drugi izvođači u drugim kombinacijama. Da budem iskren, pri kraju perioda proba postalo je malo problematično. Ričard i Kler su probali na sceni, a ostali izvođači su sedeli pored mene i gledali. Ponekad su njih dvoje bili zasuti paljbom komentara koji im zaista nisu bili potrebni. To se delimično desilo i kada smo radili *Spectacular*, stvoren za pet izvođača, odnosno za celu trupu. Ali pokazalo se da je najinteresantniji deo duet Robina Artura i Kler Maršal, tako da smo poslednjih meseci proba bacili sve ostalo i koncentrisali se samo na njih dvoje. U poslednjem periodu drugi izvođači, Ričard Loudon, Teri O'Konor (Terry O'Connor) i Ketij Naden (Cathy Naden), nastavili su da dolaze na probe i daju svoje sugestije, da bi tako dali doprinos radu. Ali, morali smo da pazimo da ne vršimo preveliki pritisak, jer se isti problem javio i sa *Exquisiste Pain*.

Jedna od mojih uloga u grupi je da budem autoritativni „predsednik“ i da kažem: „Molim vas, da li danas možemo da se koncentrišemo na ovaj problem?“ Ne zato što mislim da ostali ne postoje, nego da bih svima dozvolio da raspravljaju o istoj stvari. Ako bi neko primetio neku drugu bitnu stvar, njom ćemo moći da se bavimo narednog dana.

U pitanju je potreba da se razjasni koji su prioriteti, inače se gubi jasno rasuđivanje. To je problem rada u grupi, kada treba izbeći da mnogo različitih mišljenja unazadi zajednički rad, tako da on postane bezoblična masa.

*Da li puno vremena provodite zajedno i van proba?*

Ranije da. Zajedno smo već dvadeset pet godina i u početku smo svi živeli u dve kuće i stalno smo se družili. Grupa je bila neverovatno jedinstvena, dok su sada naša iskustva različita, neki imaju decu, Robin živi u Berlinu, svi imaju i druge obaveze, dakle ne viđamo se više toliko često. U posebnim situacijama još da, ali retko baš svi zajedno. To je iskustvo koje smo već doživeli i ne osećamo više potrebu da radimo na zajedničkom identitetu trupe. Kolektivni kontekst je sada već sasvim jasan.

*Zagreb, 28. jun 2009.*

Improvizovanje

Improvizovati. Dopada mi se kako zvuči ova reč. Kao da onaj ko to čini izmišlja sve u trenutku i ne vodi računa o detaljima. Sasvim mirno izvođači ponavljaju svoj zadatak kako bi ispravili nešto što su rekli, možda nešto veoma banalno. Ili kada govore, ali moraju da naprave pauzu da bi razmislili, da bi partneru dali vremena, da bi ga sami dobili; kada pročiste glas, pa čekaju... Način na koji nešto ponavljaju – neki izraz, deo rečenice – ali drugi put, kada se na to vrate, sasvim je neprimetno drugačiji, možda malo precizniji, kao stalni pokušaj da stvari učine jasnijim, da dođu do suštine onoga što govore. Nekada izgleda kao da skiciraju neki govor, iscrtavaju tanke linije, a zatim ih podebljavaju, naglašavaju; ili kao da se vrte ukrug oko neke teme da bi je sa svih strana obuhvatili. Dopada mi se način na koji pokušavaju da se približe onome što opisuju i o čemu žele da govore, priči koju žele da ispričaju; u jednom momentu, mada ne možemo uvek da kažemo kada i kako se to desi, izgleda kao da to pričanje, ta priča ili kako god da je nazovete, zaista pokušava da nam se približi, štaviše, da se upravo sada dešava, sada, kao da je ovde, ispred nas (ili na ovoj strani). Bilo bi idealno da to nije nešto što je napisano pre nedelju dana ili pre hiljadu godina pa se sada služi hladno, podgrejano ili prašnjavo. Naprotiv, izgleda, napisao sam: *sambra*, ali to ništa ne znači, mada me podseća na sambu ili amburu, pa sada moram i ja da se vratim i da se ispravim – izgleda

da je baš kao što bi i trebalo da bude, ni hladno, ni podgrejano, nego nešto živo. Kao kada se kaže sada. Ovde, na ovoj strani. Samo ja i ti. Buka koja dolazi spolja. Ja sam u Šefildu. Ponedeljak je, 3. jul, oko 14, 45 sati. Dopada mi se način na koji sve ovo izgovaram, jer može da bude deo teksta. Nema ničega što ne može da se kaže/pomene/izgovori. Mislim na tebe, gde god da si, i ko god da si.

Verujem da me, kada se govori o jeziku i performansu (o jeziku uopšte i o performansu uopšte, zato što mislim da je sve performans, i da je performans u svakom slučaju, u svakoj stvari) sve više zanima smisao apsolutne privremenosti, prolaznosti, „vremenosti“ jezika – kao da on mora obavезno da postoji u vremenu, odmotavajući se uz tik-tak i tok-tak (mada mi rečnik u *Word-u* kaže da ta reč ne postoji) časovnika, zajedno sa disanjem onoga ko je na sceni, uključujući osobu koja govori, kao i publiku, zajedno sa mojim disanjem, ovde i sada, za plavim stolom.

I – a i ovo je bitno – uz vreme reči volim i lociranje reči – činjenica je da reč uvek poseduje vreme i mesto. Zato mi se dopada kada u nekom performansu reč mora da se bori za prostor ili da ima u vidu ono što se dešava na tom mestu – kada izvođači podižu glavu ili glas da bi se drugačije obratili udaljenim redovima, ili kada se vraćaju (ponovo) na neku ključnu reč, jer se pre toga možda neko iz publike zakašljao i praktično je obrisao, ili se izgubila, ali je izvođač to primetio, zakoračio unazad i izgovorio je ponovo, sasvim prirodno, kao da kaže „ništa nije strašno, ponavljam je jer se nešto desilo i jednostavno, želim da je čujete“.

Dopada mi se kada u *Bloody Mess* Džon Rauli (John Rowley) začuti očajan zbog glasne muzike (dok govori o Big Bengu), ili kada u *The World Pictures* Ričard Loudon, Kler Maršal i Venti Hjuston (Wendy Houston) toliko glasno predaju Terija O'Konora da se od buke jedva razaznaje opšti smisao pripovedanja. Pade mi na pamet „odnos znak/buka“ i što se tiče jezika dopada mi se kada on više naginje na stranu buke, bar u odnosu na većinu „pozorišnih pisanja“. Buka me privlači koliko i znak. Ili, u najmanju ruku, verujem znaku samo kada je obavijen bukom, kada mora da se bori da bi je nadvladao, i dopada mi se kada sam primoran da tražim znak, kada do mene ne stiže jasan i glasan.

Proveo sam duge godine i sate gledajući sa mojim saradnicima video-snimke naših improvizacija i ispisujući duge redove teksta sa tih traka u pokušaju da ponovimo

sve jezičke tikove, idiosinkretičke izraze, sićušne detalje koji reči daju njeno pravo tkanje, život, mesto i trodimenzionalnost. Mnogo toga sam naučio, a više od svega sam naučio u vremenu provedenom sa video-kamerom zapisujući i rekonstruišući ko je šta rekao, šta je šta prekinulo, kada je počela da svira muzika a kada je prestala, šta se u tom trenutku desilo i nagnalo X, Y ili Z da kaže onu određenu stvar osobi A, B ili C – kao da je sve nekom mrežicom povezano sa svim – predstava i tekst su povezani u vremenu i prostoru, i svaka stvar mora da vodi računa o svakoj drugoj stvari koja se dešava. Isto se dešava i sada dok sam ovde za kompjuterom, seo sam za plavi sto, zatim iznenada ustajem i odlazim do česme da uzmem čašu vode. Danas je toplo i sedim u kuhinji, sudopera je puna prljavih sudova, saobraćaj napolju je još gust, sada prolazi i jedan helikopter – tamo napolju, negde, veoma visoko, veoma bučno – ispunjava vazduh i nisam ni siguran da li ti možeš da čuješ moje reči.

Prevela s italijanskog

Tina Perić

Valentina Valentini

# O DRAMSKIM ASPEKTIMA MULTIMEDIJALNIH INSTALACIJA BILA VIOLE

Cilj naše studije je da istaknemo osobenu prirodu dramaturške prakse u umetnosti medija, koja je do sada bila u polju lepih umetnosti. Kako bismo proučili skorije radove Bila Viole (Bill Viola) i proces umetničkog stvaranja od postanka dela do njegovog predstavljanja, moramo da razmotrimo estetske i ideološke izbore koje je umetnik, zajedno sa glumcima i svojom trupom, načinio kao reditelj.

Veliki deo tema i izvora inspiracije koje se mogu naći u delima Bila Viole zabeležene su u njegovim beležnicama. U njima se nalazi zbirka ideja, razmišljanja i opsesija u formi crteža, priča u slici i skica. Viola koristi svoju svesku kao neku vrstu dnevnika skica, koji prati stvaranje njegovih dela i služi kao svedok tome.

U ovim beleškama pojavljuje se složena mreža kulturoloških referenci. One variraju od mistične orijentalne i evropske književnosti do drevnih hinduističkih i budističkih tekstova i zena, od umetničkih praksi iz sedamdesetih godina XX veka do eksperimentalnog filma i ambijentalne muzike. U njegovom životu, delu i umetnosti, etika i estetika međusobno se preplicu, pošto Bil Viola veruje u pragmatičnu funkciju umetnosti, u njenu sposobnost da modifikuje ljudsko postojanje, slično kao što se dešava sa vernikom koji učestvuje u nekom ritualu ili posmatra neki sveti prizor. Umetnost pročišćava čoveka i mora da doprinese dubljem shvatanju sopstvenog bića i osveščivanju unutrašnjeg života. Posmatrajući je na ovaj način, njegova umetnost je politička, jer iznova stvara i obnavlja potrebu za utopijama, verom i velikodušnošću, a protivi se cinizmu i komercijalizaciji spiritualnog čina.

Ciklus *The Passions* Bila Viole i njegova impresivna instalacija *Going Forth by Day* (2002), između ostalih, svedoci su želje za eksperimentisanjem koja je dovela do značajnih promena u stvaralačkom procesu ovoga umetnika. *Déserts* (1994) i *The Greeting* (1995) su početne tačke ove transformacije. Takvi pokušaji skreću pažnju na sinergije stvorene između slikarskih, filmskih i izvođačkih umetnosti u okvirima hibridnih i graničnih polja video i multimedijalnih instalacija. Ovo nije novost, jer su instalacije poznate umetničke prakse još od sedamdesetih godina i predstavljaju izraz tendencije u okvirima lepih umetnosti da se pređu granice prostora i da se pripoji dimenzija vremena, što stvara osećanje „teatral-



Going Forth By Day - The Deluge (2002)

nosti", kao što je američki kritičar Majkl Frid (Michael Fried) primetio 1967. godine.<sup>1</sup> Sličan proces hibridizacije uticao je na sve umetnosti, pri čemu kao da su u novom milenijumu nestale određene karakteristike svake discipline, što je učinilo da pozorište postane film u realnom vremenu (kao što je slučaj sa Big Art Group), da film postane instalacija (kao što to radi Douglas Gordon [Douglas Gordon]), a da proces stvaranja instalacije poprimi svojstva performansa i filma.

U delu *The Passions* umetnik upotrebljava stvaralački proces sličan onom koji se koristi na filmu, jer on odabira glumce i bavi se njihovom interpretacijom, pravi scenografiju i odlučuje o kostimima, šminki i osvetljenju. Snimci iz jednog kadra veoma se razlikuju od dugih koji su tipični za video. Stil montaže takođe se razlikuje od onog koji se obično koristi na filmu u tome što je to, zapravo, serija kratkih kadrova koji međusobno nisu povezani. Ova dela sadrže mehanizme poput usporenog snimka, kontrasta, promene fokusa, efekta refleksije, mnogobrojnih ekrana i projekcija na LCD ekranima, na kojima je slika visoke rezolucije i na

<sup>1</sup> Videti Fridov čuveni esej „Art and Objecthood“ (Artforum, jun 1967).

njoj nema linija. Ova dela se projektuju na zidu i ne vise u prostoru, samim tim primoravajući posmatrača da posmatra frontalno, pri čemu gubi perspektivu. Ona su na pola puta između portreta i živog tela u pokretu. To su nežne, otelotvorene slike, jer nema stakla koje ih štiti.

*Going Forth by Day* (2002) interpretira se kao odgovor na napad na Svetski trgovinski centar koji se desio u septembru 2001. godine. Bil Viola je istraživao sliku apokalipse onako kako je predstavljena kroz istoriju umetnosti, opisana u književnosti, onako kako ju je naslikao Botičeli u ilustracijama Danteovog *Pakla* i kako je ispričana u egipatskoj *Knjizi mrtvih*, u kojoj je opisano putovanje duše u zagrobni život. Zapravo, naslov engleskog prevoda ove knjige i glasi *The Book of Going Forth by Day*. Međutim, ono što je ostavilo najsnažniji utisak na Violu bile su freske Luke Sinjorelija (Luca Signorelli) koje je oslikao na kupoli u Orvijeku.

Pet scena instalacije *Going Forth by Day*: „Vatreno rođenje“ („Fire Birth“), „Put“ („The Path“), „Potop“ („The Deluge“), „Putovanje“ („The Voyage“), „Prva svetlost“ („The First Light“)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Put: „Vreme je letnje dugodnevice visoko u planinama. Rano jutarnje

istovremeno su projektovane na zidove velike prostorije. Proces produkcije je kinematografski i umetnik preuzima ulogu reditelja koji osmišljava scenografiju na kojoj glumci glume, a ipak krajnji proizvod nije film. Posmatrajući iz perspektive toga da su uzajamna mešanja u umetnost izmenila određene umetničke prakse, moraju se analizirati metode ove predstave i karakteristike ove umetničke forme. Ako pogledamo izvan definicija upotrebljenih da bi se identifikovale ove nove prakse, kao što su *prefilmska* (*pre-cinema*, koja je nestala i ponovo se pojavila) i *postfilmska* (*post-cinema*, koja je usledila nakon već ustanovljene filmske forme), neverovatan aspekt ovih novih umetničkih formi, koje se naslanjaju na film, slikarstvo i instalacije, jeste da su one stvorile potrebu za ponovnim definisanjem paradigmi za svaku od ovih disciplina. Prema tome, pošto ove umetničke forme stvaraju haos među ustaljenom mišlju i praksom, postoji potreba za proučavanjem procesa dramaturgije i uloge umetnika, koji je više poput filmskog režisera nego vizuelnog umetnika. Ovo se mora sprovesti imajući u vidu da upotreba sofisticirane tehnologije zahteva posebne veštine jer, kako je Bertolt Brecht predvideo, tehnologija je promenila koncept kreativnosti, tako da je sâm stvaralački čin postao kolektivni proces stvaranja. Ova umetnička dela razotkrivaju složenu dramaturgiju koja se može iznova složiti posle proučavanja rediteljevih beležaka ili neke vrste priče u slici, što je u slučaju dela *Going Forth by Day* verbalni tekst u kome je istaknuta tema za svaku od pet vizuelnih sekvenci ili crteža i skica scena u kojima su rekviziti, lokacije, radnje i figure predstavljeni kao orkestracija

sunce razotkriva pravilni potok ljudi koji se kreću putem kroz šumu. Oni dolaze iz svih društvenih slojeva i svako se kreće na jedinstven način." Potop: „Kamena zgrada, nedavno obnovljena, jasno obasjana svetlošću jesenje ravnodnevice. Ljudi se kreću ulicom zaokupljeni tokom svakodnevnih događaja. Dešavaju se sitni incidenti koji utiču na živote pojedinaca. Porodice napuštaju svoje domove, ljudi na ulici nose svoje lične stvari..." Putovanje: „Kasno je popodne u vreme zimske kratkodnevice. Mala kuća na brdu sa pogledom na more okruženo kopnom. Unutra, starac bolestan leži, a o njemu se brinu njegov sin i snaja. Napolju, drugi čovek sedi pored vrata i bdi. Dole na obali polako se puni brod sa ličnim stvarima iz kuće čoveka na samrti. Starica strpljivo čeka u blizini." Prva svetlost: „Zora je na dan prolećne ravnodnevice. Spasilački tim je cele noći vredno spasavao ljude iz strašne poplave u pustinji. Izmoreni i fizički iscrpljeni, polako pakuju svoju opremu... Žena stoji na obali posmatrajući poplavljenu dolinu gde su nekada živeli njihovi prijatelji i komšije." (Bil Viola, u delu *Going Forth by Day*, Deutsche Gugenheim, Berlin 2002)

prostora i vremena.

Među dramaturškim aspektima najnovijih radova Bila Viole posebno je zanimljivo istražiti dramaturgiju narativa, ulogu posmatrača i posao obavljen sa glumcima. Na primer, ako linearnu glavnu radnju i razvoj likova uzmemo kao odlučujuće karakteristike filma, a nedostatak linearnog narativa i likova kao karakteristike videa, primećujemo da *Going Forth by Day*, *The Crossing* i ostala Violina dela nude novi način shvatanja i predstavljanja priče, pošto ne postoje niti kontekst niti događaj, odnosno ne postoje okolnosti koje su dovele do toga što posmatramo. Kako bi izbegao bilo kakav odnos između likova, koji bi mogao da implicira postojanje mogućeg narativnog konteksta sa uzrokom i posledicom, umetnik koristi posebne strategije da izdvoji čisto i jednostavno iskazivanje osećanja. Stoga je svaki od izvođača sniman zasebno, kako bi se izbegla bilo kakva interakcija sa ostalim izvođačima, čak i kada je reč o zajedničkoj sceni. Ovo se može primetiti u delima kao što su *Observance* (2002) iz serije *The Passions*, gde izvođač dozvoljava da telo postane nosilac neizmernog bola. Posmatrač, kao svedok toga, oseća sažaljenje i želju da prevaziđe patnju, koja se doživljava kao sastavni deo društvenog života.

U delima Bila Viole obično očekujemo da nađemo cikličnu radnju nalik petlji. Naprotiv, moguće je primetiti upotrebu narativnih strategija: nešto se dešava, čak i kada je vreme potrebno za to izuzetno dugo, a ritam priče naglašen je pomoću zvuka (kao što je to slučaj u delu *Departing Angel*, 2001), boje i svetla. U delu *Ocean Without a Shore* (2007) čin prelaska praga između smrti i života i probijanja kroz štit od vode omogućava osobama da dobiju definisani oblik. Drugim rečima, one izlaze na videlo zahvaljujući kratkom prestanku slivanja vode, a potom bivaju ponovo apsorbovane u nejasno definisan i beskonačan prostor iz koga su se pojavile. Struktura nekih od ovih dela je klasična i sastoji se od čekanja, pojavljivanja (iz tame, praznine, bezgraničnog prostora i vode), kulminacije i antiklimaksa. Kontinuum prostor–vreme čekanja stalno je prisutan u Violinim delima. On gledaoca priprema za niz događaja i, kao i tama, prostor–vreme čekanja predstavlja izraz estetskog motiva. Čovek mora strpljivo da čeka, da ostavi po strani bilo kakvu veliku želju da stigne do zaključka, da čeka da se slika formira, da tačka postane figura, da ljudska figura istupi i da se postavi ispred posmatrača. Sâm čin čekanja zapravo biva



Fire Woman(2005)

nagrađen: u delu *The Crossing* (1996) vatra i zvuk drmaju i napadaju telo, koje potom obasja okolinu takvom jačinom i tako nasilnički da se zajedno stoje u jedno. Međutim, ovo se ne može shvatiti niti kao tragičan završetak niti kao poništavanje.

Ovi elementi sačinjavaju strategije korišćene prilikom konstrukcije dela, okruženje u koje je delo smešteno, kao i metode ostvarenja samog dela. Činjenica da svaki posmatrač različito doživljava osvetljenje deo je estetike Violinih dela. Prema rečima Bila Virole, umetnost ima moć da transformiše pojedinca. Ovaj koncept izražen je uz pomoć svetla koje je usmereno na subjekta i koje predstavlja jednu od tema Violinih radova. Štaviše, način na koji su njegova dela izložena u prostoru muzeja u potpunosti uključuje posmatrača. U delu *Five Angels for the Millenium* (2001) prostorija u kojoj su slike projektovane i u kojoj se zvuk rasprostire sjedinjuje se sa umetničkim delom. Telo – prag i linija razdvajanja – takođe se prati uz pomoć eksplozije zvuka, koja svakom posmatraču omogućava da nevidljivi prostor ispu- ni sopstvenom maštom.

Kako bi pristupio Violinom delu, posmatrač mora da pročisti svoj pogled, koji je zamućen svakodnevnim slikama koje „izgladnjuje oko“, kao što su smatrali stvaraoci starih ikona. Ova praksa sprovedena je tokom priprema za susret sa uzvišenim. To za savremenog posmatrača znači prekopavanje po unutrašnjem promatranju koje omogućava pojedincu da pobegne od arogancije eidosa<sup>3</sup>. Početni element prisutan u tami, kojom se posmatrač uvodi u Violina dela, predstavlja bitan strukturalni element njegove estetike. On je naglašen i podvučen u prostornim instalacijama i u manje intenzivnim LCD projekcijama, koje su u delu *The Passions* predstavljene u vidu uramljenih ikona. U ovom delu dvodimenzionalni kvalitet projekcija na ekrane različitih veličina umanjuje multisenzorske i prostorne aspekte i ističe njihovu slikovitost, usmeravajući pažnju na hromatski sadržaj, prozračnost vodenih boja, senki i svetla.

Zaista, gledište posmatrača je ono što se iznova definiše i, u izvesnom smislu, destabilizuje, pošto predstavlja problem kako „gledati“. U delu *Going Forth by Day* pet scena nisu uzastopne kao na filmu, već se prikazuju istovremeno, poput ciklusa fresaka koji se odmotava u prostoru sa svim scenama o kojima priča govori, na taj način omogućavajući posmatraču da sagleda i iskusi potpunu sliku u prostoru i vremenu.

*Intervjuisali smo Bila Viola i pitali ga o ovim problemima na njegovoj postavci Inner Visions u Izložbenoj palati (Palazzo delle Esposizioni) u Rimu, koja je održavana od 20. oktobra 2008. do 7. januara 2009. godine.*

## RAZGOVOR SA BILOM VIOLOM

### FILM I ARHITEKTURA

*U instalaciji Going Forth by Day (2002), u kojoj je pet scena prikazano istovremeno na zidovima velike prostorije, proces stvaranja dela je kinematografski. Nastavljajući sa radom po uzoru na seriju The Passions (stvorenu između 2000. i 2002), vi ste osmislili scenografiju, odabrali glumce, i svakome od njih dodelili zadatak: vaš način rada se promenio, napustili*

<sup>3</sup> Eidos (grč. *éidos*) – vid, slika, lik, oblik, ideja.

ste lični i individualni svet umetnika i preuzeli ulogu reditelja.

Prirodno je bilo da preuzmem ulogu reditelja posle perioda tokom koga sam godinama radio kao savremeni umetnik. Kao i u svemu što radim, i ovo su zahtevale ideje koje sam želeo da iskažem. Kada sam počeo da radim na delu *Going Forth by Day*, već sam imao iskustva u radu sa glumcima i velikim produkcijskim timom. Prethodno sam proveo dve godine radeći na ciklusu *The Passions*, studiji ljudskih osećanja koja se oblikuju kao talasi u vremenu. Trebalo je precizno i tačno snimiti govor tela i izraze lica, tako da sam koristio 35mm film velike brzine od 300 frejmova u sekundi kako bih razotkrio sve nijanse i detalje radnje. To je podrazumevalo rad sa ekipom koja je obuhvatala i direktora fotografije, majstore svetla, ljude koji su postavljali kulise, garderobere, itd., a naravno i glumce/izvođače. U delu *Going Forth by Day* stvarao sam opširan narativ u koji su bili uključeni složeni kadrovi snimljeni napolju, u šumi i na jezeru, kao i nekoliko scena snimljenih unutra, u studijima ili u tonskim studijima. Veliku inspiraciju pronašao sam u Đotovim freskama iz četrnaestog veka koje se nalaze u kapeli Skrovenji u Padovi, kao i u ciklusu fresaka Luke Sinjorelija *Kraj sveta* oslikanim u petnaestom veku, a koje se nalaze u katedrali u Orvijeku.

Delo *Going Forth by Day* nazivam filmom u koji možete da uđete, jer čim stupite u prostor, nalazite se u samoj slici. Projekcije se prikazuju na svim zidovima u toj prostoriji. Đoto je u trinaestom veku osmislio arhitektonsku, prostornu sliku, a njegovi sledbenici su je sto godina kasnije, u vreme renesanse i posle tog perioda, usavršili. Kada se jednom shvatilo da slike postoje u prostoru, slikanje je postajalo povezano sa arhitekturom preko perspektive, a posmatrač je imao direktnu vezu sa slikom. Đotove freske u kapeli Skrovenji predstavljaju početak digitalne ideje o virtuelnoj stvarnosti. Umetnik je oslikao skoro svaki kvadratni centimetar unutrašnjosti kapele, uključujući i lažne arhitektonske detalje. To je bio radikalni iskorak u odnosu između posmatrača, publike i slike. Poseta toj kapeli mi je pomogla da shvatim kako bih ja mogao da napravim prostor u slici u kome bi osobe bile glumci na sceni u okvirima projektovanog modela sveta, i kako bi ovaj reprezentativni prostor sâm fizički mogao da bude deo neke veće građevine – trodimenzionalne prostorije u koju bi ljudi, gledaoci, mogli da uđu i da se po njoj kreću kako žele. Zapravo, njihovo prisustvo je ono

što delo čini kompletnim. To je bila priča o priči o njima.

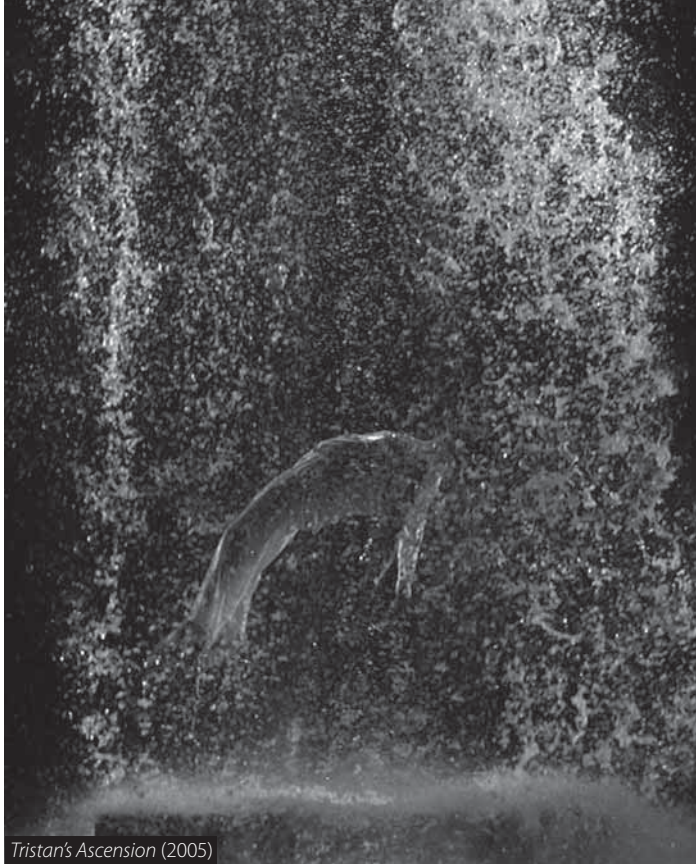
*Prema tome, pokretne slike ste otkrili zahvaljujući slikarstvu, odlazeći direktno na mesto nastanka. Možemo li delo Going Forth by Day da shvatimo i kao prefilmsko (poput Đotovih fresaka) i kao postfilmsko, u smislu u kome Rejmon Belur (Raymond Bellour) koristi taj termin, film koji se više ne projektuje na ekran već postaje „instalacija“?*

Da, i ne samo zahvaljujući slikarstvu već i arhitekturi. Arhitektura predstavlja jednu vrstu funkcionalne skulpture. Međutim, kada umetnici koriste arhitektonske strukture kao dom za svoje delo, oni obično ne pitaju da li je to umetnost već samo da li je funkcionalno. Ljudi u ograničenom prostoru u kome je postavljena instalacija postavljaju sasvim različita pitanja nego što to obično rade kada posmatraju neku sliku, pitanja koja se odnose na njihov položaj i na mesto u odnosu na tu sliku: „Da li vidim odraz sebe samog, da li sam ja učesnik u nekoj priči, ili da li sam ja posetilac u svetu nepoznatih dimenzija?“

Instalacije su u velikoj meri kao kapela Skrovenji u kojoj su Đotova dela. Odnos slika–arhitektura svakoga ko uđe u prostoriju pretvara i u izvođača i u posmatrača, i drži ga u neizvesnosti da li je on u filmu koji ga okružuje ili je posmatrač koji gleda spolja. To je nov način razmišljanja o odnosu slike prema telu, kako u prostoru tako i u vremenu, a kada samo pomislite da smo moje kolege i ja to radili pre digitalne tehnologije i da je Đoto to radio pre svih nas!

*Ovo je još jedna velika razlika između instalacija i filma: vi uklanjate bilo kakav scenario ili priču i prikazujete samo trenutke bez konteksta, tako da predstavljate potencijalnu priču koju bi gledalac mogao da nastavi: to je kao nov način „promišljanja“ filma.*

U životu jedini trenutak kada možete da kažete da je priča zaista gotova je trenutak smrti. Moja skorija dela, posebno ona snimana u jednom kadru, jesu poput delova života izvučenih iz toka tog života. Kad ih posmatrate u javnom kontekstu, to može da izgleda kao kada nakratko sretnete nekog nepoznatog čoveka za koga se ispostavi da ste vi sami. U ovim delima izostavljeno je dosta podataka i kontekst. Moj japanski učitelj žena uvek je naglašavao značaj toga da sve što radimo ne završimo do kraja. Nedovršenost i praznina održavaju život, kako u ljubavi tako i u



*Tristan's Ascension (2005)*

umetnosti. To je mračni ugao, prostor između šavova, poslednja misao, skriveno znanje, nepoznata želja. To je ta dubina iz koje razvijam svoj rad, a tokom godina naučio sam da svoju glavu i njenu mudru logiku držim podalje od nje. Tokom prvih decenija mog odraslog života, kad god bih išao u bioskop, bivao sam toliko oduševljen slikama da bih propuštao bitne detalje zapleta. Kao vizuelni umetnik, smatram da najkonvencionalniji narativni filmovi sadrže i suviše informacija, ili da ih izdele u obliku zapleta na predvidive i stereotipne načine. Suprotno našoj neprestanoj potrebi da sve unapred planiramo i da pažljivo proračunamo svoje radnje, moć i suština životne snage u ljudskoj i neljudskoj prirodi nastaju iz slučajnosti. Greške i nasumične nepredvidive misli i iskustva su ono što umetnosti daruje život. Naravno, ovo je veoma teško prihvatiti ili težiti ka tome u kontekstu višemilionskih budžeta u koje je uloženi tuđi novac.

*Vaša umetnička praksa pokazuje da su granice između videa i filma nestale dolaskom digitalne tehnologije i Interneta na kome se obrađuju podaci.*

Mi živimo u neobičnom vremenu. Film, i njegovi proizvođači, ne samo da je postao nov način stvaranja umetnosti već i deo svakodnevnog života. Na ponašanje ljudi utiču junaci koje su videli u filmovima – to kako se oblače, koje automobile voze, kako govore, kako se ponašaju, kako razmišljaju. Zahvaljujući televiziji ove blistave prikaze stižu do naših domova svake nedelje, što povećava i bliskost i autoritet koje osećamo prema njima. Društvene Internet stranice poput Facebook-a i Twitter-a shvatam kao savremene prođužetke ovog fenomena modeliranja identiteta i socijalnog oblikovanja. Uticaj pokretne slike sada je proizvođen i u digitalnoj eri, gde film više nije samo film već fantazija koja se odigrava na zasebnim ekranima. Kada današnja deca igraju video-igre ili kada komuniciraju sa svojim prijateljima preko Interneta, oni su obično sami u svojim sobama, a njihovi prijatelji obično su kilometrima udaljeni i takođe sami. Njihovi umovi i pokreti preneti su u virtualni prostor Interneta gde oni komuniciraju u virtualnom okruženju sa virtualnim likovima. A sve ovo originalno potiče od elektronskih medija; od telegrafa, radija, telefona i, u smislu vizuelnih slika, od filma. Međutim, naravno, sam film nastao je od pozorišta, a pozorište je, kao što sam rekao, nastalo od šamanizma, prvobitne vantelesne transformativne tehnologije kojom se komuniciralo na daljinu. Tako da je sve ovo nastavak drevne tradicije, potpomognuto bezvremenskim ljudskim željama i potrebama da nadmaše sebe – pri čemu je osnovna razlika u tome da im u praistoriji nisu iskakale nove sličice sa reklamama.

*Danas se umetnici slobodnije kreću između filma i vizuelnih umetnosti, što podrazumeva i korišćenje video-snimaka. Međutim, većina stručnjaka iz sveta filma nije toliko dobro upoznata sa videom, i postoji mala rasprava među njima.*

Ova podela je bila problem za polje video-umetnosti, ali sada je to veći problem za film, pošto je video, kao elektronski medijum, postao odskočna daska za digitalni svet koji sada uzimamo zdravo za gotovo. Filmska tehnologija je zapostavljena, a filmsko umeće sada zavisi od stotine digitalnih alata koji se trenutno koriste za pravljenje filmova. Na početku ovog pokreta elektronskih medija mnogi ljudi koji nisu bili umetnici ili filmski stvaraoci počeli su da koriste video. Bili su to društveni aktivisti, arhitekta, zaštitnici životne sredine, pisci i ljudi iz oblasti obrazovanja. Mnogi su bili

zainteresovani za politiku i društvena pitanja. Postojali su i umetnici poput Nam Džun Pajka (Nam June Paik), Brusa Naumana (Bruce Nauman) i Pitera Kampusa (Peter Campus), koji su mi bili nepresušni izvor inspiracije. Stvarali smo novu vrstu umetnosti koja je objedinila slikarstvo, vajarstvo i izvođačke umetnosti i koja je, što je najvažnije, mogla biti prikazivana na televiziji kako bi direktno doprla do velikog broja ljudi koji ne posećuju muzeje i galerije.

Verovatno najvažnija osobina videa kao novog medijuma bila je ta što su se uz pomoć njega proizvodile slike uživo u stvarnom vremenu, i što je ova slika mogla da se pojavi na više ekrana, a da pri tome ne bude snimljena. Prvi put od izuma kamere opskure<sup>4</sup> u drevnoj Kini pre više od dve hiljade godina, nova tehnologija omogućila je da veštačka slika koja se emituje uživo koegzistira sa živim ljudima. Ovo je bio značajan pomak u oblasti filma, a kreativne mogućnosti koje je donelo osećaju se i danas, od prvog sletanja na Mesec, koje je istovremeno posmatrao ceo svet, do savremenog turista koji gleda u LCD ekran na svom digitalnom fotoaparatu kako bi kadirao snimak.

*Prema onome što ste upravo rekli, video predstavlja prostor za neki događaj. Da li tu ima mesta i za neki nasumični događaj, za nepredvidivo, za ono na šta niste računali u ovoj novoj organizaciji vašeg dramaturškog procesa?*

Prilikom rada na delu *The Tristan Project* (2004-2005) u saradnji sa filharmonijom iz Los Anđelesa i pariskom Nacionalnom operom<sup>5</sup>, prvi put posle više godina vratio sam se svom prvobitnom načinu rada, odnosno upotrebi rezova i montaže umesto dugih kadrova. Opera Riharda Vagnera *Tristan i Izolda* jedno je od značajnih dela u istoriji muzike. To je, takođe, bio najveći projekat koji sam radio do sada – četiri i po sata uzastopnog videa visoke rezolucije projektovanog na ekranu širine 12 metara. Tokom jedne video-sekvence prikazana je žena koja stoji ispred ogromnih zidova

vatre, a koja zatim pada u bazen pun vode. U drugoj sceni, čovek se podiže licem nagore ispred vodopada visokog osam metara i nestaje nam sa vidika u tim pobesnelim bujicama. Međutim, najbitnije je da je to do krajnjih granica povećalo moj kreativni apetit. Dok su ove scene snimane uz prisustvo celokupne ekipe, druge scene za operu snimao sam sâm video-kamerom na kalifornijskoj obali i u pustinji, i tokom nedelje koju sam proveo sâm u šumama Vermonta.

## SAMOSTALNI RAD I RAD U ANSAMBLU

*Pre ciklusa The Passions uglavnom ste radili samostalno kao pisac, pri čemu su vam pomagali Kira<sup>6</sup> ili samo nekoliko članova ekipe; sada vas okružuje mnogo ljudi, glumci, tehničari, postoji scenografija i drugačije radne obaveze koje podrazumevaju režiju i nadgledanje produkcije. Da li primećujete protivurečnost u ovome?*

Ne. To su samo dva različita sredstva koja se koriste prilikom stvaranja dela. Ključno je znati kada upotrebiti svaki od njih za određenu ideju koju imate, a to ponekad nije tako lako odrediti. Pre svega, i najvažnije, morate da živite unutar svojih ideja. One moraju da preuzmu vaše telo i vašu dušu poput kakvog neizlečivog virusa. Rumi, persijski pesnik iz trinaestog veka, rekao je: „Rana je mesto kroz koje svetlost ulazi u vas.“ U početku ja sam sâm sa sobom. Osećam potrebu da se sklonim od ljudi, uključujući i moju suprugu i partnerku Kiru. Nestanem u svojoj radnoj sobi, sa svojim knjigama i mislima, nekada čak i na više meseci. Ali onda, kad dođe vreme da se to delo stvori, kad je spremno da bude rođeno, Kira mi se pridruži i mi sednemo i razgovaramo o idejama. Ona na neverovatan način posmatra stvari, shvata koncepte iza slika i poznaje moje unutrašnje impulse. Meni je bitno da dobijem povratnu informaciju od nje, jer jedan od profesionalnih rizika koji može da se javi kod svakog umetnika je da se potpuno izgubi u sebi samom na loš način i da iz vida izgubi sopstveno delo. Ona je kao „babica“ za svako delo, i onda možemo da započnemo sa procesom produkcije. Kira i ja smo razvili divan odnos tokom ove kritične faze rada. Zajedno delimo kreativni život, i bez nje ne bih mogao da radim ovo što radim.

U početku mi je, na neki način, bilo teško da radim kao

<sup>4</sup> Kamera opskura (camera obscura) – kutija koja na prednjoj strani ima mali otvor sa optičkim staklima kroz koji prolaze zraci svetla i na suprotnoj strani odražavaju obrnuti lik predmeta.

<sup>5</sup> U jednom od najnovijih Violinih dela, Vagnerovoj operi *Tristan i Izolda* koju je režirao Piter Selers (Peter Sellars), stvarno vreme koje protiče na slici koja se transformiše, a zajedno sa promenljivom energijom žive slike, daje mogućnost video-uređaju da iskaže podsvesne sile koje pokreću ljubavnu vezu Tristana i Izolde.

<sup>6</sup> Kira Perov, supruga Bila Viole i njegova saradnica od 1979. godine.



*Going Forth By Day (2002)*

reditelj, pogotovo kada bi svi ljudi iz tima upali u moj studio gde sam obično radio sâm ili samo sa nekoliko asistenata. Bila je to velika odgovornost, svi ti ljudi koji su me okruživali, a ja sam morao da im kažem šta da rade čak ni kada ja sâm nisam tačno znao šta je trebalo da uradim. Ovde se od ključnog značaja pokazalo moje ranije iskustvo koje sam stekao radeći kao muzičar i kada sam nastupao sa avangardnim kompozitorom Dejvidom Tjudorom (David Tudor), jer muzika je poput stvaranja filma, umetnost u kojoj mora da se saraduje. U mojim ranim radovima shvatio sam da sam postao i dirigent.

*Dugi niz godina pozorišne trupe se bore sa pitanjem ko je zapravo autor predstave: pisac koji je napisao tekst, glumci koji izvode komad ili reditelj koji ga stvara?*

Meni je prilično jasno da sam ja autor. Ideje su moje, kao i vizija i razlog što stvaram neko delo. Kada Jo Jo Ma (Yo Yo Ma) svira Baha na violončelu, on jeste najbolji i može da izazove nova, neverovatna sagledavanja tog dela, ali

on nije komponovao muziku. Odnos između kompozitora i izvođača jeste od ključnog značaja, jer većina kreativnih umetnika, ako su dobri, sami ne shvataju sva kreativna blaga koja leže skrivena u njihovim delima. To je ono zbog čega možemo da ušetamo u Metropolitenski muzej u Njujorku i da nas inspiriše i emotivno skrha umetničko delo staro dve hiljade godina. Ja svoju inspiraciju crpim (kao i svi umetnici) iz najrazličitijih izvora, iz slikarstva, filmova, a posebno čitajući raznovrsnu poeziju i sakralne tekstove, ali na kraju smatram da moja dela, iako sva ona imaju neke korene, dolaze iz nekog duboko ličnog, nepoznatog mesta. Naravno da je moja profesionalna umetnička praksa, koja obuhvata i uspehe i neuspehe, i javna i privatna, ali to je nešto što ja više volim da ne posmatram iz spoljašnje perspektive. To prepuštam drugima. Jedan od posebnih i najdragocenijih trenutaka u stvaralačkom procesu jeste kada okupimo glumce i ekipu koja će raditi na delu, pri čemu sa nekima od njih radim već godinama, i kada treba svoju viziju da izbacim iz sebe i prenesem je u njihove umove i srca.

Lično razgovaram sa svima na snimanju o tome šta radimo. To stvara pravo radno okruženje.

## GLUMCI

*Da li izvođači sa kojima saradujete dolaze iz sveta pozorišta?*

Da, oni su često pozorišni glumci ili glumci koji učestvuju u performansima. Neki snimaju filmove i reklame, a nekada pozovem i članove porodice ili prijatelje. Nekada i ja sâm nastupam. Kada sam prvi put pokušao da režiram (*The Greeting*, 1995), napravio sam klasičnu grešku, koju mislim da mnogi reditelji prave na početku: pokušao sam da kažem glumcima šta da rade. Pošto izvođači u mojim komadima igraju sami sebe, pre snimanja provedem dosta vremena razgovarajući sa svakim pojedinačno o temi komada i o životnim iskustvima koje je svako od nas doživeo. Nakon toga, moj glavni posao na snimanju je da im kažem gde da stoje.

*Na osnovu vašeg iskustva, da li je produktivnije raditi sa glumcima ili sa ljudima koji nisu profesionalni izvođači?*

Nekada, u ranim delima, često sam glumio lično ili sam angažovao prijatelje ili rodbinu. U tim delima bilo je potrebno izvesti jednostavnu radnju koja nije zahtevala posebne glumačke veštine. Zapravo, značenje tih dela bilo bi mnogo drugačije da sam koristio glumce. Zatim, bilo je i ljudi koji su imali glumačkog iskustva, ali kojima nije bila dodeljena uloga ili neki lik koji je trebalo odglumiti, kao što je bio slučaj sa Filom Espozitom (Phil Esposito) u delu *The Crossing*, gde je izvođač predstavljao samo telo, univerzalnog čoveka. Međutim, Fil je primenio druge glumačke veštine – preciznost u vremenu, ponašanje i svoje fizičko i mentalno prisustvo. Za samo delo *The Crossing* nije bila potrebna ona vrsta narativnih sposobnosti ili emotivnog razvoja koji se može videti u delu *The Passions*, gde su glumci morali da istraže čitav raspon osećanja kao što su bes, tuga, strah i radost u sabijenom vremenu i prostoru. Tu sam se, u velikoj meri, uzdao u glumce da će se setiti svoje obuke i vežbi koje su radili na časovima glume, ali opet oni nisu imali određenu ulogu ili lik koji je trebalo da odglume.

Najbolji ljudi sa kojima sam imao privilegiju da radim,

kako iza tako i ispred kamere, poseduju ogroman unutrašnji rezervoar iskustva i dubine. Neki ljudi jednostavno imaju tu sposobnost da potpuno osete život u svim njegovim dimenzijama, od svetla duboke ekstaze pa sve do mračnih dubina tragedije. Za mene je veoma uznemirujuće kada znam visine do kojih se moj medijum može vinuti, a opet da posmatram kako je taj isti medijum direktno odgovoran za uništavanje i zatupljivanje umova i skretanje pažnje sa kreativnosti pojedinca na trivijalne potrage. Na veoma stvaran način, posebno na ovoj istorijskoj prekretnici, ono što bi svi kreativni stvaraoci trebalo da odrade jeste da nauče ljude kako da se probude, da im podare svest o vlastitoj ličnosti. U duhu ove moje priče, za kraj želim da vam navedem dva citata. Prvi je citat slikara Edvarda Munka (Edvard Munch), koji je svetu podario čuvenu sliku *Visak*. Kada su početkom prošlog veka slikari i fotografi žučno raspravljali o prednostima novog medijuma fotografije, Munk je rekao: „Slikarska četkica je bolja od fotoaparata jer može da se koristi i u raju i u paklu.“ Drugi citat je bugarska poslovice o tome zašto nešto radimo i o našoj sklonosti da biramo lakši put. Nje se često setim: „Ako želite da se udavite, zašto da se mučite u plitkoj vodi?“

*Hvala vam.*

Zahvaljujem se Kiri Perovoj za njenu pomoć u vezi sa tekstom.

Rim, oktobar 2008. godine  
Transkript uradila Kjara Piri

Prevela s engleskog  
Danica Ilić

Analiza Saki

# O REŽIJI

Razgovor sa Romeom Kastelučijem

**K**ako se, u okviru novijih projekata, kao što su ciklus Tragedia Endogonia i danteovska trilogija, tvoj rad menjao u prelasku od kolektiva Societas Raffaello Sanzio ka otvoreno rediteljskoj ulozi koja je izgleda i tematizovana u predstavi Pakao? Čini mi se da u tom radu nalazimo poetsku elaboraciju rediteljske figure, portret reditelja oko kojega se organizuju scenski materijali. To je mehanizam koji nalazimo u Las meninas (čuveno Velaskezovo platno Male plemićke – prim. prev.), sa umetnikom koji se nalazi u centru svoga prikazivanja.

Da, poput Velaskeza i Dantea koji se stavljaju u centar svoga dela i ja, reditelj predstave, na neki način sam nagnan da otvorim predstavu *Pakao* sopstvenim telom. Ali treba odmah dodati da tu nije u pitanju lični biografski profil. Teatar je jedna suštinski antibiotička sila.

*Sticanje rediteljskog autorstva je upravo inicijalna faza u formiranju grupe, čak i kada je u pitanju logika „zajedničke“ kreacije. Već od prvih radova (kolektiva Raffaello Sanzio – prim. prev.) ti potpisuješ režiju.*

Slike se pojavljuju i komponuju samo u jednoj glavi. To važi i za radove Kiare i Klauudije (koosnivači kolektiva – prim. prev.) u kojima je moj doprinos isključivo intelektualan. Osnovne slike i intuicije jedne predstave potiču iz osamljenog mozga; ne može biti drugačije, pošto bi podeliti ih sa ostalima značilo baciti ih na sto i započeti raspravu o misli, učiniti da ona bude razmatrana, objektivizovana u tačkama međusobnog slaganja, prinuđena da postane dosledna za svakog. Verujem da postoji ogromna razlika između doslednosti i preciznosti. Preciznost je elegantna, jednostavna i istovremeno evidentna, armirana. Odzvanja poput bronzne. Preciznost nema cilj, oslobođena je prisile. Kada se krećeš i kada promišljaš određenu sliku, možeš imati predosećanje da se to što radiš približava ili udaljava od preciznosti, poput približavanja magnetnom polju koje se ne vidi ali se oseća. Sa doslednošću je sasvim drugačije. Ona je više ideološka i pre se tiče problema traženja stila. Preciznost je suštinski van tebe. Težnja doslednosti je, naprotiv, muskulaturni napor, tvoj napor.

*Doslednost se, dakle, pre dovodi u vezu sa idejama i sa preliminarnom formom projekta?*

Da, ali to je poput kontradikcije pojmova. Ideja nastaje tek kao posledica; u početku, najverovatnije, postoji samo neka vrsta tamne intuicije, blesak niske definicije. Iz tog ra-



Brisel 04

zloga ne mogu da definišem svoj rad kao razvoj *projekta*. Projekat, po definiciji, stvara mapu, priprema put od A do B po kartografskoj proceduri. Doslednost je uvek u pravu: to je problem sa njom. Međutim, uopšte nije sigurno da se njome može postići preciznost forme. Reći ću to prilično grubo: estetika je sve.

*Polazeći od ranih radova, dovoljno je pozvati se na naslove, Hamlet. Neobuzdana spoljašnjost jednog mekušca, Mazoh – trijumfi teatra kao pasivne moći, krivice i poraza, pa sve do Oresta, Postanja i poslednjih prestava, ukazuje se jedna kosmologija koja se tiče dominantnih kulturnih jezgara (možda je bolje reći mitova) Zapada, od Starog zaveta do grčke tragedije, do elizabetanskog teatra i dalje. Kako srećeš, kako biraš, određenu figuru, određeni sadržaj?*

Naslov rada sažet u jednoj reči ili rečenici za mene znači mnogo – ali ne uspevam njime da kažem sve. Odabrali naslov znači stvoriti svet u svetu; to je korito reke koje te na

neki način navodi. Izabrati, na primer, reč *Pakao* je nešto što te momentalno baca u bujucu slika, što budi osećanja koja pripadaju zajedničkoj genetskoj memoriji. Moram da kažem da ako započinem da radim na određenom naslovu, to je zato što o njemu ništa ne znam. Ništa više nego što o toj reči zna bilo ko drugi. Na kraju mi se dešava da se bavim njenim tamnijim aspektima, ili pak radim na nenoj materijalnosti, frontalno, u brzom startu, skandalozno. U svakom slučaju, borba se sastoji u tome da se vrednost jednog naslova oslobodi spiritualizma teksta. Ako je naslov prag, pronaći naslov ima upravo suprotno značenje: naslov je taj koji te nalazi. To se dešava u određenom trenutku tvog života, u tom preciznom momentu tvoje percepcije sveta; tada se jedna reč nameće u odnosu na druge. *Božanstvena komedija* se nametnula na taj način, uprkos tome što mi je veoma zasmetala prostačka medijska moda koja se oko nje raširila; ali to nije bio dovoljno jak razlog da bi me sprečilo da se uhvatim u koštac sa njom.



Brisel 04

*Da li je susret sa naslovom početni korak ka predstavi ili pak postoji neki preliminarni rad, stvaranje dispozitiva koji bi bio u mogućnosti da dočeka te reči kada se one pojave?*

Obično radim sa sveskama: pisanje je jedna vrsta svakodnevne prakse, zapisujem bukvalno ono što mi prolazi kroz glavu, posebno impresije koje prolaze veoma brzo. Još nisam shvatio šta je to ideja; ako joj se posvetim, ništa se ne događa, ali u najnepredvidljivijim trenucima ideja te kucka po ramenu i tada je potrebno biti veoma brz kako bi je uhvatio. Iz tog razloga uvek nosim sa sobom svesku. Beležim sve bez ikakve hjerarhije: lice osobe koju sam sreo na ulici ili odsjaj farbe na karoseriji automobila, rečenicu koju sam čuo u vozu, reklamu, životinje i njihovo ponašanje. Nema određenog pravca, pošto je upravo svet, to jest sve ono što jeste van moje kože, sve je potencijalno bremeni-to posledicama. Sakupljam te sveske i u trenucima čitanja pomalja se naslov, zazvuči naslov. U toj tački započinje faza usmerenijeg rada na sveskama: podvlačim one beleške koje bi mogle biti u skladu sa naslovom, a sve ostalo ot-

pada. Tražim zaplete, najčvršće tačke, varijacije intenziteta. Potom se taj stub slika razvija, trudeći se da se ispoštuje što je moguće više čudnovatnost njegove promenljive forme; potom se prati dok raste i počinje da dobija muskulaturu, nerve i, konačno, kožni prekrivač. Ne prijanja sve uz to novo telo. Većina beleški, u proseku 90–95%, uključujući i one usmerene na radnju, jeste za bacanje, zbog toga mnogi radovi na početku proba traju i do pet – šest sati da bi se na kraju sveli na sat vremena ili 45 minuta... obično težim da postignem kraće trajanje, želim da skraćujem što je moguće više, no uprkos tome publika moj rad obično percipira kao usporen. Vreme koje prolazi u teatru je tortura koju ne mogu da podnesem.

*Hajde da pričamo o glumcima i o tvom radu sa njima. Čini mi se da danteovska trilogija sažima tri različita modaliteta glumačke prisutnosti, i zato bih želela da analizu ograničim prevashodno na te predstave. U slučaju Pakla reč je o masi u kojoj se ne izdvaja nijedan karakter posebno, masi koju čine*

glumci i „ljudi“, masi koja je regrutovana u različitim gradovima u kojima se postavlja predstava. Na neki način ta masa duplira masu koju čini publika, koja se inače zatiče u okviru scene, zarobljena ogledalom koje se nalazi na bini, kao da su u pitanju dve zajednice (glumci i publika) koje se sučeljavaju, ogledaju i izmenjuju mesta. U slučaju postavke u Antverpenu (u teatru DeSingel) događa se čak i fizičko premeštanje publike koja prelazi preko bine.

Postavka u Antverpenu mi se sviđa pošto efekat ogledanja raste kao u perspektivi: publika kreće sa bine i potom posmatra glumce kao da je u pitanju nešto već viđeno. Zapravo, glumci u slučaju *Pakla* nisu birani na osnovu svojih sposobnosti. Veoma je različito ono što se od njih traži da čine od onoga što se dešava u *Čistilištu*, pa čak i u *Raju*, posredi su potpuno različiti načini bivanja na sceni. Tokom ciklusa *Tragedia Endogonia* takođe sam u nekim sličajevima imao potrebu za tom i tom određenom osobom, koja se kreće na takav i takav način, koja ima to i to godišće, takvo i takvo telo i koja okreće vrat na taj i taj način, itd. U *Paklu* je takav zahtev proširen, jer je tu u stvarnosti samo jedan jedini lik koji je eksplodirao i preplavio celu scenu. Zadatak glumaca je da se pomešaju sa sedamdeset statista, da se ne izdvajaju, oni treba samo da garantuju održanje principa kretanja, ritma, gustinu i materijalnost tela predstave.

*U Čistilištu si, naprotiv, radio po sasvim različitom principu, nekoj vrsti hiperrealizma i hiperodređenosti lika koja se tiče svih njegovih karakteristika, od fizičkih do same intonacije interpretacije.*

U *Čistilištu* sam birao glumce po kinematografskom principu, dakle po psihološkom tipu, što je za mene sasvim neuobičajeno. Trebalo je da budu dobri u izvođenju i uspostavljanju te određene psihološke gustine koja je posledica gluvarenja tokom jednog sasvim običnog dana. Psihologija i usamljenost nedeljnih popodneva – da tako kažem; za *Čistilište* sam imao potrebu za takvim ljudskim kontekstom. Ali sam, pre nego što sam izabrao glumce, već imao u glavi predstavu. Intuicija je u slučaju *Čistilišta* bila jedna jedina, za razliku od *Pakla* koji predstavlja nisku sačinjenu od kratkih događaja i pokreta. U prvom delu nema nikakvog rada na pokretu u prostoru, nema nasrtanja na prostor, nema planiranja prostora, trasiranja, toga nema jednostavno zato što je posredi narativna predstava; trase su unutrašnje, pripa-

daju duševnom prostoru i iscrtane su samom pričom, razmeštajem i odnosima između likova u okviru najjednostavnijeg mogućeg društvenog konteksta – porodice. Glumci treba da izvedu uloge koje svi poznamo, ali to treba da urade tako da one imaju nevidljivu gustinu.

*U Raju je, naprotiv, reč o instalaciji tokom koje se jedna jedina figura stavlja na fizičku probu. Kako si radio u tom slučaju?*

U *Raju* imamo jedno telo i jedan performans fizičkog tipa. Izbor glumaca je još suroviji, ali je pošten pošto je jasno deklarisan. Pre svega, morao je da uspe da uđe u rupu otvorenu na gornjem delu zida, a zatim se pojavio problem izdržljivosti, koji se nije pojavljivao u drugim radovima, a zatim imate i veliki problem koncentracije i samokontrole pošto se nalazite u ekstremnim uslovima ravnoteže u mraku, stalno polivani vodom, a tu je i pokret... Trebalo je znati kretati se i održavati položaj. Treba sve vreme verovati da je to moguće. Održavati sopstveno telo koje skače u mračnom prostoru i držati svako pojedinačno telo gledalaca koji u tom trenutku postaju pokretna sila.

*Kako radiš sa glumcima?*

Ne znam tačno. Nikada ne znam pre proba. Govorim, puno govorim. Moja bedna strategija se sastoji u tome da ih zaplašim predstavom sa kojom treba da se suoče, predstavljajući im teške situacije u kojima bi mogli da se nađu. Mentalno ih izlažem poteškoćama u koje bi mogli realno zapasti, ali koje potom redovno pokušavam da izbegnem. Dešava mi se da im kažem da postoji mogućnost da se nađu u situaciji u kojoj će biti nagi, iako unapred znam da se to neće desiti. To uopšte nije neki sadistički trik niti forma psihološkog ucenjivanja, već je posredi to da se zaista ukapira, zajedno, da li glumac može da pređe prag prividnosti ili ne. Jer, kada ste na sceni, sami ste, sami sa stidom da budete ono što jeste, sa ličnom borbom koju kao glumac vodite protiv sebe, protiv onoga što zapravo jeste, protiv sopstvene biografije. Ta borba usamljenosti je najdragocenija stvar koju glumac može da pruži, jer je ona vatra milosti koja ne poznaje umerenost. Ovakav diskurs može se učiniti opasnim. Znam, ali opasnost je, u ovom slučaju, dodatna vrednost. Zatim im govorim o osnovnim linijama predstave. I o svemu ostalom. Normalno je da razvijemo međusobne simpatije.

*Vratimo se gledaocu. U Paklu ga izvodiš na scenu, i uopšte teatar kolektiva Societas Raffaello Sanzio gledaocu dodjeljuje centralnu ulogu u samoj kompoziciji predstave, definišući ga, kako si ti uradio, „definitivnom scenom“.*

Za mene je promišljanje gledaoca radikalno jednostavno zato što je on u teatru osnovna figura; iskreno, ne čini mi se da je to moje otkriće. Bez gledaoca teatar prestaje da postoji; bez glumca teatar može – u krajnjem slučaju – nastaviti da postoji. Gledalac je bog koji vidi u figurativnom svetlu, glumac je njegova kreatura.

*Zatim imamo to direktno obraćanje gledaocu, od ciklusa Tragedia Endogonia i potom, još odlučnije, sada, u trilogiji, kada, na primer, figura Endi Vorhola na bini okreće objektiv fotoaparata ka publici i fotografije.*

Fotografije koje pravi Vorhol jesu pokušaj da se gledalac uhvati u predstavi strategijom koja je detinjasta, ali efektivna: fotografija gledaoca koja pada na scenu. Imamo stalno pozivanje na to u *Paklu*. Imamo to dramatično napredovanje i to traženje kontakta. Dante radi to isto kada se naizgled neočekivano obraća čitaocu gledajući ga direktno u lice i upućujući mu poznati metalingvistički poziv: ... *a ti čitaoče...*

*Čini mi se da je to što predlažeš jedna vrsta privlačenja gledaoca koja nalikuje hvatanju radio-talasa; to jest na način koji je potpuno drugačiji od izvesnih strategija direktnog, prisilnog, uvlačenja publike.*

Mislim da je tako. Ne želim da ga privlačim podvodačkim strategijama zato što su one uvek stereotipske i podilazeće. Što se mene tiče, gledalac može otići kad god mu se prohte. To nije moj problem. Ako ode, sigurno za to ima dobre razloge. *Uvlačenje publike...* sama reč je užasna. Uvlačenje podrazumeva da se gledalac nalazi izvana, da je već napolju. Ja nemam potrebu da ga uvlačim; on je sve, sve je unutar njega. Ono što ostaje od jedne predstave je ono što je neka osoba osetila gledajući je, kako prestava odzvanja u njoj, kako ju je videla, kako je transformiše. Gledalac je taj ko samim sobom daruje život beživotnim stvarima koje je upravo video, čuo i osetio. Gledalac je taj ko im udiše život. Ovo nisu poetske rečenice; govorim o naponu vazduha koji se menja. Govorim o efektivnim stvarima. U grčkom je postojala precizna reč: *epopteia*, sposobnost pogleda da

oblikuje viđeni predmet.

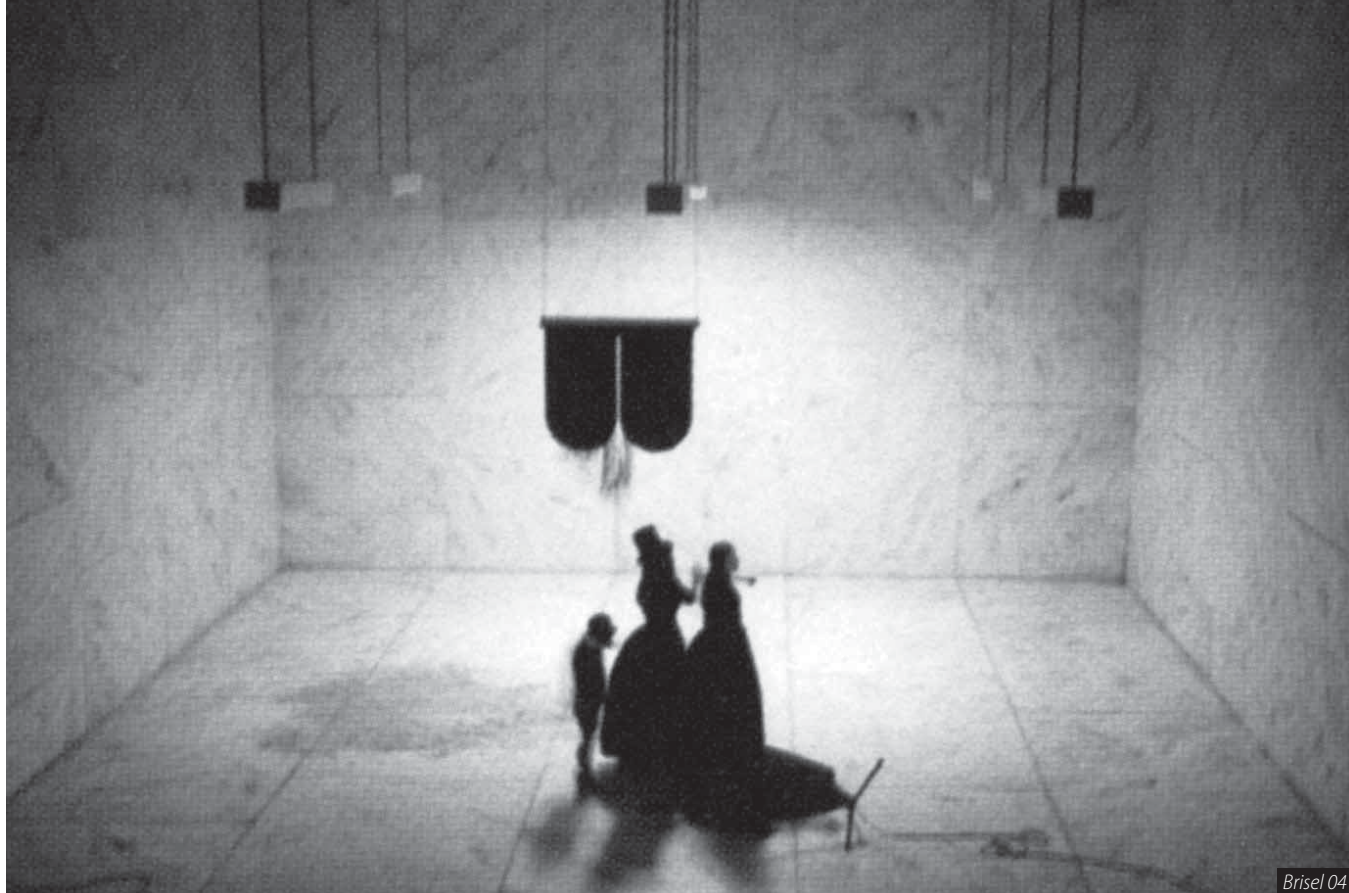
*U vezi sa sposobnošću pogleda da oblikuje viđeni predmet Godar kaže da iza slike nema ničega. Jedino montaža pruža mogućnost viđenja. Pojedinačne slike zadobijaju formu mišljenja približavanjem koje se vrši montažom. U tom smislu, na primer, Godar shvata film kao formu koja misli. Kakvu ulogu ima montaža u tvom radu?*

Veoma tačno. Potpuno se slažem. Ubeđen sam da nema ničega, ničega što bi se saopštilo. Teatar nema ništa da saopšti još od pada bogova, od smrti boga Pana, od grčke tragedije. Ono što je ostalo je nervna napetost. Neuralgična napetost ovog odsutnog mesta, ovog izgorelog doma koji jeste scena zapadnog pozorišta. Međutim, to je mesto u kome je još moguće biti zajedno u jednoj anonimnoj zajednici (comunione anonima); to je sve što imamo da bismo predstavili organske i božanske sukobe. Slažem se... iza slike nema ničega. Iza dve slike bi, naprotiv, moglo biti nečega, i to nešto bi mogla biti *treća* slika koja nije osetna, ali koja postoji i koja je delatna. Treća slika u potpunosti pripada gledaocu. Njegova je stvar. Naša je stvar.

*Ali tvoj je pokret približavanja, izbor da se pokaže jedna precizna slika nasuprot neke druge, a ne drugačije.*

Kao u *ars combinatoria* tražim čvrste veze koje mogu postati eksplozivne. Sviđa mi se ideja da postoji deo koji mi nikada nije pripadao i da je, u krajnjoj ruci, posredi najvažnija stvar. Sviđa mi se ideja da budem odsečen, da nemam više veze sa celom stvari.

*Ars combinatoria o kojoj govoriš je, čini mi se, takođe deo tvoje strategije u radu sa vremenom, posebno sa prošlošću. Valter Benjamin je govorio da nije važna prošlost po sebi, već citat i aktualizacija koju sadašnjost od nje stvara: nije odlučujuće, niti je moguće znati kakav je bio republikanski Rim po sebi, ali je, naprotiv, od velike važnosti posmatrati kako ga je citirala Francuska revolucija, zbog čega je reaktivirala određene slike vezane za njega. To je, ako hoćeš, drugačija deklinacija Varburgovog nachleben-a: određene forme, nabijene energijom, prenose se poput bujice kroz vreme. Kakav je tvoj odnos sa istorijom? Imam utisak da se na tvojoj sceni nalaze rekapitulirani čitavi arhivi znanja i da je tvoj teatar, u nekom smislu, rekla bih mesijanskom, teatar spasenja.*



Brisel 04

To je jaka reč... nisam siguran ko biva spasen na kraju. Sigurno ne umetnik za koga su i osuda i spasenje jedna te ista stvar. A s druge strane, ne biva ni gledalac, pošto je on božanski princip van svakog suda. Mesto je to koje uvek biva spaseno. Hoću da kažem teatar... njegova struktura, njegov radikalni realizam. Postoje dve kategorije vremena sa kojima je moguće raditi. Prva je vreme istorije koje je prošlo i koje stalno prolazi. Postoji okean slika koje su nam prethodile i koje nas okružuju oduvek. Drugo vreme je ono koje teče u ovome trenutku na sceni. Vreme scene nije od ovoga sveta. To je vreme munje o kome govori Heraklit, vreme predviđanja u realnom vremenu. Vremenski sklop teatra je generalno činjeničan, deo je obećanja: *sada*. Nema ništa posle. Nema ništa pre. To je trenutak koji probija sadašnje vreme ovoga sveta, koji ga istovremeno odlaže i najavljuje. Putujemo kroz istoriju poput parazita koji putuje kroz vene životinje u kojoj se nastanio: on o njoj ništa ne zna.

*Imam zapravo utisak da je scena, posebno u tvom radu, prijemnik koji privlači fragmente slika, gestova, predmeta, reči i koji ih u nekom smisli rekapitulira.*

Da, zato što ih teatar spaljuje. A tamo gde ima vatre ima i svetlosti. Otvaranja.

*U ciklusu Tragedia Endogonidia imamo svojevrsnu elaboraciju ideje „zakupa prostora“, principa lokalizacije koja čini da delo privlači elemente mesta u kome gostuje. U Paklu ti se, naprotiv, desilo da si radio unutar spomenika, počasnog dvorišta Papske palate u Avinjonu, a da nakon toga prevodiš predstavu u okvire različitih pozorišnih sala. Šta se događa u takvom slučaju? I uopšte kakav je tvoj odnos prema scenskom prostoru?*

U odnosu na neko tradicionalno delo, *Pakao*, kao i neke epizode iz *Tragedia Endogonidia*, recimo ona iz Strazbura, nastali su u posebnom prostoru, pošto su karakteristike tog prostora, njegova zapremina, bile, na neki način, apriorno neizbežne. Kada sam, na primer, primio poziv iz Avinjona,



Brisel 04

posetio sam taj prostor i imao predosećanje koje je bilo posledica specifične gustine prostora. To su bili objektivni podaci. Nije reč o nečijem mišljenju: kada uđeš u taj prostor, osetiš da postoji određena sila koja te na izvestan način pritiska. Ako nema te sile, tog osećanja da prostor obećava, bolje je bataliti, jer to znači da prostor nema šta da kaže, da ne dozvoljava da bude prožet i da je bolje raditi okrenuvši mu leđa, ubacujući scenografiju. Ako prostor, naprotiv, erotski stoji na raspolaganju, tada treba učiniti da on odzvanja, da svira, treba ga svirati, prosvirati, ukapirati koja je njegova frekvencija. U tom slučaju prostor je lik sa kojim imaš veze i koji treba da usmeriš ka široj dramaturgiji, koja obuhvata glumce, zvuke, svetlo i sve ostalo. Kada jedan prostor govori, to čini poput osobe.

*Kakvu ulogu imaju nove tehnologije u tvom radu? Uobličavaju li, na neki način, tvoju poetiku ili su u suštini instrumentalne?*

Verujem da je moj odnos sa tehnologijom banalan, u smislu da nisam praznoveran u vezi sa tehnologijom; ne verujem da tehnologija, po sebi, može da čini stvari koje se drugačije ne bi mogle činiti. Ako koristim izvesnu tehnologiju, to je jednostavno radi komoditeta. Ne sviđaju mi se tehnike koje se učine momentalno vidljivim, koje kažu: hej, ovde sam!, koje su momentalno dostupne, jer su one degradirane na nivo stvarčice, dekoracije. Ono što me interesuje kod tehnologije je činjenica da ona može da izrazi fantazmagoričnu silu, ono što ljudsko biće normalno ne može da učini. Tehnologije su fantazmi, one su misteriozne sile koje ljudima izmiču od gore. Životinje im izmiču od dole?

*Da li smatraš da je i dalje zamisliva politička forma ili, još bolje, politička odgovornost teatra? To jest da još postoji, u domenu scene i posebno u ulozi reditelja, nekakvo brehtijansko nasleđe?*

Ne. U to apsolutno ne verujem. Teatar koji me zanima i koji me dotiče izbegava zamku antagonizma pošto bi to značilo, za mene, staviti se u predvidljivu simetričnu poziciju, koja je, na neki način, neophodna toj istoj vlasti protiv koje želiš da se boriš. U današnje vreme ćeš neizostavno završiti tako da ćeš ponuditi samo preobličenu veru ili, u najboljem slučaju, mrsku utehu za one koji veruju da se nalaze na ispravnoj strani. Prema mom mišljenju, jedini subverzivni kapacitet teatra jeste u tome da je on dispozitiv za suspenziju realnosti. Teatar, po prirodi, inauguriše jedan anonimni način zajedništva, dakle *jeste* politički čin. Dovoljno je setiti se antičkog grčkog teatra gde je scena izraz krize zajednice – a ne mesto prokazivanja – kao i političke i individualne odgovornosti. Ona je mesto krize, ona je uvek „pogrešno“ mesto.

Antwerpen, 9. maj 2009.

Preveo s italijanskog  
Branko Popović

Hajner Gebels

# PRIVLAČI NAS ONO ŠTO NE VIDIMO

Četiri teze o performansu *Call Cutta*

Početak 2005. godine u Berlinu se moglo videti pozorišno delo koje možda, strogo govoreći, uopšte nije ni bilo pozorišno delo. Možda bi pre trebalo reći da se nije ni moglo videti - performans koji zaista nije nudio bilo kakva spektakularna dešavanja, impresivnu glumu, virtuosno izvođenje, niti bilo kakvu zapanjujuću scenografiju. Zapravo niste imali koga da vidite; ostajali ste potpuno sami. Međutim, to je bio performans koji je na mene više uticao, koji me je više podsticao, koji je bio više umetnički i politički angažovan od većine onoga što se prethodnih godina moglo „videti“ na pozorišnoj sceni. Pre nego što biste došli u pozorište *Hebbel am Ufer*, umesto ulaznice dobili biste mobilni telefon, koji bi ubrzo zatim zazvonio. Sa druge strane začuo bi se glas koji je govorio na engleskom sa jakim indijskim akcentom – ženski glas, u mom slučaju – glas sa kojim sam razgovarao skoro dva sata, glas koji me uz pomoć preciznih uputstava vešto sprovodio kroz Berlin kakav do tada nisam poznavao. „Posle deset metara skrenite levo, zatim pređite ulicu, između dve sive zgrade, ispod korpe za otpatke, koja se nalazi ispred ograde, naći ćete sliku.“ Bilo je jasno da se glas vrlo dobro snalazi.

Odjednom se nalazim ispred saobraćajnog ogledala i glas čak zna i kako izgledam. Žena mi kaže koje boje su mi kosa i odeća. Osećate da vas posmatraju, sumnjičavi ste i više nego zbunjeni, pošto ne znate gde se taj glas nalazi. U jednom trenutku, tokom razgovora, postaje mi jasno da sa mnom razgovara devojka koja se zove Prudens. Ali, onda ni to ne mora da je istina, pošto malo kasnije tvrdi da se zove Prijanka Nandi – glas koji se nalazi u nekom korisničkom servisu u Kalkuti. A to takođe zvuči kao ime komada: *Call Cutta*. Iznenada otpočinje jedan podsticajan dijalog o različitim stvarima, koji s vremena na vreme biva začinjen političkim i istorijskim podacima o odnosu između Indije i Nemačke i razgovorima o javnim i ličnim stvarima koje ističu razlike u našim kulturološkim iskustvima. Na prijatan način, gotovo usput, čovek takođe nauči nešto o temi ovog insceniranog oblika: rad u korisničkom servisu – nuspojava globalizacije. Ovi mladi Indijci menjaju ritam svojih života zbog posla, jer, ako rade za korisnički servis neke američke kompanije, moraju da spavaju danju kako bi mogli da telefoniraju noću. Razgovor se neprekidno menja, pri čemu ga na trenutke odlikuju bliskost i intimnost svojstvene privatnom razgovoru, koje smenjuju zagledanost i razmišljanje karakteristični za javno okruženje. U jednom trenutku uhvatim sebe kako sa nekim ko je na drugom kraju sveta pevam neku indijsku pesmu,

koju sam naučio dok sam radio na svojoj operi *Krajolik sa udaljenim rođacima* (*Landschaft mit entfernten Verwandten*). Prolaznici su zbunjeni.

Zapravo, telefonska tura ima prilično ustaljenu maršrutu, ali ja sam taj ko je posmatrač i sâm biram ono što ću posmatrati i, čak iako razgovor ima predodređenu strukturu, uvek osećam da sam ja subjekt komunikacije. Fizički doživljam otuđenje prilikom procesa, paradoks u tome što mi devojka objašnjava maršrutu kroz Berlin iako nikada nije bila u Evropi, paradoks u tome što mi pokazuje, između žbunja i drveća, šine kojim su vozovi išli u Aušvic. Ili u tome što mi prenosi neka od iskustava značajnih za razvoj grada dok prelazim preko trga Potsdam sve dok ne završim na parkingu, gde se veza prekida i ja se iznenada osećam napuštenim. Na kraju ove ture po gradu, prvi put vidim sliku mlade žene u Kalkuti koja mi maše na rastanku na živom snimku na monitoru u izlogu kompjuterske radnje u tržnom centru na trgu Potsdam.

Možda pred velikim auditorijumom ne bi bilo moguće proizvesti tako snažno umetničko, političko, društveno i intimno iskustvo – čak iako svi tekstovi koje čujemo ili koje sami izmislimo nisu književni niti vredni objavljivanja i iako svi zvuci ili pesme koje mi uđu u uho nisu u savršenom skladu. Šta ovo iskustvo čini toliko snažnim? Kao gledaoci, ili zapravo slušaoci, mi smo subjekti percepcije. (Kažem „mi“ jer tokom juna 2005. godine do dvadeset osoba svakodnevno je moglo da učestvuje u ovom iskustvu.) U određenoj meri, isti je slučaj i sa nekim konvencionalnim komadom, ali mi ovde stojimo iznenađeni u samom središtu (verovatno smo i zbunjeni i uzrujani) i doživljavamo ovaj komad kroz sopstvena tela. Angažovanost usled složene teme – ili, bolje rečeno, tema – rezultat je naših sopstvenih sposobnosti; prilagođena je brzini kojom doživljavamo nešto i našim raspoloženjima i osećanjima, i razvija se zajedno sa nama.

Kao prvo, postoji očigledna razlika u poređenju sa predstavom koja se igra u pozorištu. Na svojim predavanjima u Americi, Gertruda Stajn izrazila je svoje nezadovoljstvo tempom na sceni, koji nikada nije sinhronizovan sa njenom ličnom percepcijom vremena i emocija:

„Vaše osećanje, kao jednog od gledalaca u publici, koje razvijate prema predstavi koju gledate, vaše osećanje, mislim na vašu emociju koja se tiče te predstave, uvek pred-

njači ili kasni za predstavom koju gledate i slušate. Tako da se vaša emocija, kao jednog od gledalaca u publici, nikada ne dešava istovremeno sa radnjom predstave. Činjenica da se vaš emocionalni trenutak, kao jednog od posmatrača, ne poklapa sa emocionalnim trenutkom same predstave, jeste ono što nas stalno čini uznemirenim kada je u pitanju predstava.”

Nasuprot ovom tipu „uznemirenosti“ prisutnom u pozorišnim komadima, koji deluje direktno (ponekad, neko bi rekao, na totalitaran način) i po pravilu ima cilj da nešto saopšti, ovde je moguće individualno prisvajanje. To je doživljaj osobe koja sluša, posmatra, govori i možda peva, što je, uzgred budi rečeno, malo verovatno, jer se kreće po nepoznatom terenu, osećajući strah i radoznalost, želju i interesovanje. Ovaj doživljaj snažniji je od bilo kakvog tokom nekog komada sa kojim bismo mogli da ga uporedimo, a koji može da poprimi politički diskurs prisutan u komadu *Call Cutta* i da ga rastavi, rekonstruiše i predstavi uz pomoć psihološkog dijaloga. Postoje teme koje su važnije, više lične i politički bitnije, a kojima se nije moguće pozabaviti kao međuljudskim sukobom na sceni. One ne mogu biti predstavljene; one se moraju iskusiti. A diskurs u kome ovde možemo da učestvujemo i dalje je zabavan i raznovrstan. Impresije se dešavaju na više nivoa: na akustičnom nivou, na vizuelnom nivou (koji se ne poklapa sa akustičnim), na nivou razmišljanja, na fizičkom nivou, na nivou sukoba sa javnim prostorom, sa nejasnim osnovama, kao i na nivou uživanja zbog otkrića, jer je nama sve u početku nepoznato i moramo ga otkriti. A ono što otkrijemo svakako nije jedna jednoobrazna slika.

Tako umesto večeri u pozorištu imamo popodne na telefonu. Pozorišno delo koje otvara poglede na svet. Zaučudjujuća je preciznost u odabiru glumačke ekipe, kao i rad sa spretnim izvođačima na licu mesta u Kalkuti, koji su sami stručnjaci za tu temu. Uprkos, ili pak zbog preciznog istraživanja i naizgled neformalne strukture razgovora, omogućeno nam je da sami otkrijemo stvari na koje nam je diskretno ukazano, stvari koje nas okružuju. Nema potrebe da neko uđe i da nam se predstavi kao lik sa kojim bi trebalo da se poistovetimo, ili da glumi umesto nas. Klasični protagonista ne postoji. Pozorište bez izvođača.

Neko može da primeti da ipak postoji glas. Jasno je da se i na to mora obratiti pažnja, ali sâm protagonista je



gledalac. Za razliku od onoga što bi se desilo tokom bilo kog uobičajenog performansa u kome učestvuju samo dve osobe, susret sa glumcem, sa izvođačem, sa plesačem insceniran za svakog ponaosob, koji se može povremeno iskusiti – ovde se dešava nešto drugo. Nešto što ima veze sa odsustvom Prijanke Nandi, sa činjenicom da scena ovog komada stalno oscilira između audio i vizuelnog, između Berlina, Kalkute i telefonskog razgovora. Takođe ima veze sa osnovnom razlikom između slušanja i posmatranja. Prilikom slušanja samo pitanje prisutnosti mora biti drugačije formulisano. Kako Gerno Beme (Gernot Böhme) predlaže u svom članku *Akustične atmosfere (Acoustic Atmospheres)*, tokom samog čina slušanja ja iskusim „prostor sopstvenog prisustva“, primarno kada „je posredi slušanje kao takvo, a ne slušanje nečega“. Složenost, trajanje i otuđenost ovog telefonskog razgovora upravo ohrabruju slušanje „kao takvo“ i iznova usmeravaju razgovor na samo slušanje. Dok prelazim Ulicu Mekern, glas Prijanke Nandi oponaša sve sirene, zvona, motore, buku, glasove, dečije povike i zvuke životinja koji okružuju nju dok prelazi ulicu u Kalkuti. Pita

me o mojim ličnim iskustvima („Jeste li se ikada zaljubili preko telefona?“) i ja se osećam polaskanim kada kaže da imam lep glas, iako je očigledno da to kaže svima – stvarno je profesionalac, stručnjak za sve što se tiče korisničkog servisa.

Prema Bemu, karakteristika glasova, tonova i zvukova je takva da „oni mogu biti razdvojeni od svojih izvora. [...] Prilikom slušanja kada se ton, glas ili zvuk ne shvataju u odnosu na stvari (i ljude) od kojih potiču, slušalac oseća taj glas, ton ili zvuk kao modifikaciju prostora sopstvenog prisustva. Ko god na taj način sluša je opasno otvoren, on sebi dozvoljava da ode u prostor i da na taj način na njega mogu da utiču akustični događaji. [...] Slušanje znači biti izvan sebe, i, prema tome, može biti najvrednije iskustvo, jer osećate da ste zapravo deo sveta.“

„... po meni ništa što znate o pozorištu ne može biti zanimljivije od odnosa između prizora i zvuka.“

(Gertruda Stajn)

Prema tome, prva teza (i ovo može da važi bilo za dugi telefonski razgovor sa Indijom ili za pozorišni performans)

trebalo bi da glasi da pozorište koje je u suštini definisano slušanjem, i koje može da razdvoji ovo slušanje od posmatranja, dozvoljava znatan slobodan prostor za shvatanja svakog pojedinca – svakog gledaoca u publici.

Sledeća teza bi mogla biti da se u ovom uznemirujuće slobodnom prostoru nalazi prilika, u ovom neuobičajenom „biću“ izvan sebe samog koje se preliva u duginim bojama, a koje je, na primer, stvoreno zahvaljujući dugom telefonskom razgovoru sa nekim nepoznatim, ili koje je preteklo nakon nekog performansa okarakterisanog snažnim prisustvom akustičnog, ali takođe i sistematskim scenskim stegama i praznim centrom. U ovom „odsustvu“ leži prilika da primetimo nešto što već ne znamo, pošto se negira narcisistička potvrda odraza na platformi.

U mnogim umetničkim oblicima možemo da primetimo kako odbijanje predstave može imati podsticajan efekat na percepciju. Upravo ovo odsustvo tradicionalne ideje prisustva i intenziteta, praznog centra na sceni, izbacuje nas iz ravnoteže kao gledaoca i, pomoću toga, pretvara nas u gospodare našeg ličnog iskustva. Zbunjenost je deo ovoga. Za Žorža Didi-Ibermana (Georges Didi-Huberman) – čiji je članak *Ono što vidimo, ono što nas gleda (Was wir sehen blickt uns an)* poslužio kao inspiracija za naslov mog dela – „posmatrati uvek znači uznemiriti gledanje kao sâm čin, kao subjekat“.

Šta može da zameni privlačnost ako ne postoji vrlo zbijeni umetnički intenzitet nekog bitnog glumca, plesača ili soliste sa kojim možemo da se poistovetimo? Gde je alternativa sveprisutnom društvu spektakla, stalno uzdizanoj dominantnosti prisustva i sadašnjosti kojoj smo izloženi? Ovde su dela mnogih vizuelnih umetnika bitan izvor inspiracije. Gde je alternativa stanju, na osnovu koga je naše svakodnevno posredno postojanje osmišljeno, da neko stalno bulji u nas, da nam se obraća, viče na nas i da nam prilazi? Kako bi izgledala zanimljiva alternativa uz pomoć koje bi se radoznalost publike i njen potencijal za otkrivanjem shvatili ozbiljno, uz pomoć koje oni ne bi bili potcenjeni, već bi im neki novi prostori bili otvoreni? Ovaj prostor bi, takođe, trebalo da podrazumeva otvaranje tekstova i materijala, a ne samo tumačenje. Prvi zahtev koji bi ovaj prostor trebalo da ispuni bio bi da preuredi središte, ali ne da ga ispuni bilo umetničkim egom pojedinca ili protagonistom koji sebe predstavlja samo kao samopotvrđujući odraz ili kao supar-

nika dvojnika.

Kako bi se opovrgnulo akademsko shvatanje performansa zasnovanog na esteticu prisustva, Andre Ajerman (André Eiermann), mladi performans umetnik i pozorišni teoretičar, sedeo je u zatvorenoj kartonskoj kutiji na sceni, zaklonjen od publike. Ipak, preko mikrofona smo mogli da čujemo njegov glas kako govori: „Kritička umetnost zahteva od umetnika da zanemare sebe same.“ Verovatno je u pravu.

Grupa autora okupljenih pod nazivom Rimini protokol (Rimini Protokoll) režirala je komad *Call Cutta*. Svakako nije slučajnost što *Call Cutta* nije delo samo jednog reditelja već grupe aktivnih reditelja, što ne mora uvek da znači da je na scenu postavljen i predstavljen ego kao sopstveni odraz – tim koji verovatno nije mogao da se dogovori o jednoj viziji, ali koji je bio uspešniji u procesu koji je pokrenuo nego što je to bio slučaj sa jednim centralnim rešenjem. Višeglasni stil predstave takođe može da se primeti i u više glasova koji karakterišu ovo umetničko delo. Kao publika mi se posle ovog dela razvijamo drugačije nego što je to slučaj sa predstavama tokom kojih nam jedan reditelj nameće svoje shvatanje građe. Prilika koja su ukazuje publici takođe se ogleda u odsutnosti konvencionalnog koncepta režije i svega što pripada neurotičnim i autoritarnim praksama svojstvenih položaju pojedinih pozorišta koja finansira država.

„Postavljanje predstave je organizovan, udružen oblik estetske produkcije“, piše Georg Seslen (Georg Seesslen) u svom članku *Raspored predstave (Timetable of a Production)*:

„Prema tome, moralna radnja već počinje sa načinom na koji se jedni odnose prema drugima [...] u predstavi se može videti, na primer, da li reditelj voli svoje glumce ili se prema njima ophodi kao prema objektima, da li ih prisiljava da glume ili udruženi slede zajednički skup ciljeva. Ovde ne postoje pravila niti ima ikakve koristi pokušavati da se pozorište pretvori u ideološki model demokratizacije. Naposljetku, postmodernizam nas uči da prihvatimo određeni stepen gadosti, manije ili despotizma, a da pri tome ne pretrpimo emocionalnu štetu, tako što ćemo uvek pretpostaviti da je nešto vredno toga. Ja ipak verujem da se senzualnost i percepcija najbolje razvijaju u atmosferi poštovanja. [...] Mogu da uradim bilo šta, ali mora da postoji dobar razlog za to. A samo ostvarenje moje vizije nije dovoljno



dobar razlog; to je zapravo toliko nebitan razlog kao i činjenica da se u susedstvu, sa čak i manje razloga, dešavaju sramotnije stvari."

Rimini protokol ne ostvaruje viziju; oni ne osmišljavaju već istražuju, otkrivaju, uče od stručnjaka i, uz njihovu pomoć, stavljaju nam rezultate na raspolaganje. Dele ih sa nama. Da slobodno citiram Hanu Arendt (Hannah Arendt), svaki performans može da se shvati kao „javni prostor gde je od ključnog značaja da ljudi ne padnu jedni preko drugih“ i kada su u pitanju radni uslovi i kada je u pitanju odnos prema publici.

Prema tome, treća teza bi mogla da glasi da ako metodi predstave ne mogu da budu razdvojeni od samih umetničkih procesa, alternative centralizovanom obliku umetnosti performansa retko mogu da se jave u institucijama, koje sa njihovim striktnim formama i hijerarhijskim strukturama nisu osmišljene za ovakve stvari. Takve alternative javljaju se kao novi oblici, pri čemu njihova organizacija već olakšava polifoniju u okviru predstave, koja publici ne predstavlja samo jednu perspektivu već perspektive ostavlja otvorenim za nas. Ko god da insistira na radu u parovima ili utro-

je, stvarajući timove reditelja i performans grupe u kojima stalno dolazi do promena u organizaciji i gde odgovornosti nisu fiksirane, može da uspe u ovome (kao, na primer, She She Pop, Showcase Beat Le Mot, Hofmann&Lindholm, Herboldt/Mohren, Auftrag: Lorey, das Gemischte Doppel, Eiremann i Hänsel, duo big NOT-WENDIGKEIT ili nova performans grupa Monster Truck, pri čemu su svi oni, kao Rimini protokol, nastali na Institutu za primenjene pozorišne studije u Gisenu). Svi oni u svom radu koriste interakciju različitih medija, čime se otkriva podozrivost prema ograničenom sužavanju naše percepcije i njenom svođenju na okvire snishodljivog središta dela. Pozorište sa svim svojim mogućnostima može biti više od pukog sredstva informisanja.

Zaključila sam da sve što nije priča može da bude komad.

(Gertruda Stajin)

Čime može da se transformiše prazno središte dela? Ako film, opera ili pozorište predstavljaju društvene tipove produkcije gde čovek može da vidi kako oni nastaju i da razume kako da se ponaša prema drugim ljudima na

osnovu njih, onda isto važi i kada je u pitanju susret sa svim medijima i tehnologijama koje se koriste u ovim oblastima. Iza zahteva Bertolta Brehta za „odvajanjem elemenata“, za nehijerarhijskim odnosom i nezavisnošću muzike, pokreta, teksta i prostora, nalazi se značajna kritika institucija. Cilj te kritike je da raščisti sa otuđujućim metodima rada u pozorištu, gde majstor svetla koji radi na levoj strani pozornice ne zna šta se dešava sa desne strane. Zarad toga, potrebni su saradnici koji će unaprediti sopstvene oblasti i tehnike. „Postavljanje predstave na scenu je moralan proces nezavisan od materijala i objekta, čak nezavisan i od stvarnog sadržaja predstave“ (Seslen). Značaj ovoga ne ogleda se samo u činjenici da je takav proces rada zabavniji već i u tome što višeglasni načini produkcije i predstavljanja očigledno više odgovaraju razlikama u našim percepcijama. Dekonstrukcija i decentralizacija pozorišne logike i transformacija narativnih oblika u složeno koegzistiranje i sklad utisaka (pri tome transformišući prazno središte u dati tematski okvir) mogu da dozvole različite ritmove iskustva publike. To je slučaj ne samo zato što svaki gledalac ima svoje viđenje stvari već i zato što su za svaku percepciju ponaosob potrebne vremenske razlike i raznovrsni ritmovi. Počinjemo slušanjem i posmatranjem, kako primećuje Gertruda Stajin, i mogli bismo pokušati da to proširimo na mnoge druge nivoe naše percepcije.

Helderlin (Hölderlin) – zahvalan sam na ovoj primedbi Detlefu B. Linkeu (Detlef B. Linke) – naglašavao je poetsku logiku u odnosu na pozorište u svom delu *Primedbe uz Antigonu*. Za razliku od naučne, ili kako je Helderlin naziva „filozofske logike“, ova poetska logika polaže pravo na mnoge naše sposobnosti percepcije. On govori o „raznim nizovima tokom kojih se zamisao i osećanje i rezonovanje razvijaju u skladu sa poetskom logikom“. Nasuprot „filozofskoj logici“, poetska logika – koja deluje na većinu raznih osećanja i načina percepcije i koja ne sledi linearnu narativnu formu – bavi se „različitim ljudskim sposobnostima, tako da predstava ovih različitih sposobnosti formira celinu, a to povezivanje nezavisnih delova različitih sposobnosti može se nazvati ritmom u višem smislu, ili principom koji se može predvideti“.

Detlef B. Linke ovde vidi nacrt teorije medija, po kojoj „sudar, uticaj ritmova stvara ideju“, i ovo shvata kao primenljivi doprinos istraživanju mozga kada je u pitanju pre-

plitanje semantike – odnosno, konstrukcije značenja – sa funkcionisanjem mozga. On je posebno zainteresovan za to „u pogledu pitanja gde sinhronija nervnih završetaka pojedinca sačinjava vezu prema objektu“. Pošto, kako Linke navodi u *Umetnost tačke nestajanja (Flucht Punkt Kunst)*, „ako sinhronizujem ceo mozak, zatim doživim epileptični napad [...] Mora da dođe do odlaganja vremena“.

Pri čemu se mi – i ovo bi trebalo da je četvrta i poslednja teza – vraćamo asinhronicitetu koji se manifestuje u primeru komada *Call Cutta* koliko u prazninama između onoga što čujemo i vidimo, toliko i u skokovima na različite nivoe koji su mogući tokom telefonskog razgovora. Ono što je bitno za umetničko delo u ovom smislu – ili, bolje rečeno, u svakom smislu – nije samo da središte dela ne bi trebalo da bude okupirano protagonistima koji iščekuju da mi asimilujemo temu na osnovu poistovećivanja već i da bi sama izvedba trebalo da omogući pristupe, prilagođavanja i percepcije iz raznih uglova, i da kao takva ponudi dovoljno ritmova kako bi omogućila ovaj oslobađajući sudar delova, na taj način dozvoljavajući publici mogućnost individualnog zamišljanja.

*Adaptacija predavanja održanog na Univerzitetu Humboldt u Berlinu u okviru Centra za tehniku kulture Herman fon Helmholtz.*

Prevela s engleskog  
Danica Ilić

*Ivan Medenica*

# **BEZ IZMIRENJA: SAVREMENA REDITELJ- SKA TUMAČENJA ESHILOVE “ORESTIJE”**

## **APSTRAKT**

U ovom ogledu analiziraju se, na primeru četiri umetnički značajne postavke, različiti pristupi koji se u savremenoj evropskoj režiji, od osamdesetih godina 20. veka do danas, uspostavljaju u interpretaciji Eshilove tetralogije *Orestija*, odnosno njenog poslednjeg, i za razumevanje opšteg smisla, najznačajnijeg dela – tragedije *Eumenide*. Iako se kreću u širokom rasponu modela koji se teorijski određuju kao *aktuelizacija* i *dekonstrukcija*, sve ove režije ironizuju, problematizuju ili potpuno razgrađuju eshilovski optimizam, što je rezultat savremenih društvenih i religijskih shvatanja.

## **KLJUČNE REČI**

Eshilovski optimizam, savremena režija, dekonstrukcija klasike, princip *différance*, ambivalentnost značenja, politička manipulacija, aktuelizacija klasike, desakralizacija tragedije, antropološki pesimizam.



Orestija, režija Johan Simons

\*\*\*

U samom vrhu liste antičkih grčkih tragedija koje izazivaju veliko interesovanje i savremenog teatra sasvim sigurno se nalazi Eshilova krnja tetralogija *Orestija*. Ovo interesovanje ne proteže se na celu tetralogiju, već se ono isključivo vezuje za sam kraj treće tragedije, *Eumenida*. Nije potrebno mnogo truda da bi se pronašlo objašnjenje takve orijentacije savremenog pozorišta: treba se samo ovlaš podsetiti opšte poznatih političkih značenja *Orestije* i sve postaje veoma jasno.

Neprekidni lanac zločina i kazne – gde je svaka osveta novo nasilje koje ponovo zahteva osvetu – a koji predstavlja tematsku srž i dramaturšku kopču Eshilove tetralogije, konačno se prekida u jednoj od završnih scena *Eumenida*. Zahtev htonskih božanstava osvete Erinija da Orest bude kažnjen zato što je ubio majku Klitemnestru, biva odbijen na areopagu, atinskom sudu koji je boginja Atina netom uspostavila da bi delio pravdu po pitanjima krvnih zločina.

Do ove odluke, koja predstavlja presedan u antičkoj tradiciji *krvne osvete*, dolazi tako što, onda kada se glasovi sudija podele pola-pola, reaguje sama boginja dajući svoj, *oslobađajući* glas Orestu. Pošto krivica smrtnika uvek rađa novu krivicu, kao što smo gore istakli, jedino božanska reakcija može da prekine ovaj kololet; ili, kao što ističe Albin Leski: „čovek sopstvenom snagom ne može da izađe iz kruga koji oko njega sklapaju krivica i sudbina, ali *haris* bogova u čijim smo rukama može da otvori taj krug.“<sup>1</sup>

Ovakav Atinin izbor ima vrlo široke religijske i političke implikacije. Božanska intervencija u ljudsko odlučivanje nije uzurpacija moći. Ona je, naprotiv, pokazatelj da novo-ustanovljeni svetovni sud ima religijsko pokriće, da je zemaljska pravda, koja će se tu ubuduće deliti, izraz vrhovnog smisla i pravde celog univerzuma, oličenih u Zevsu. To završno slavljenje demokratskog poretka kao otelovljenja božanskih principa pomučeno je protestom i pretnjama

<sup>1</sup> Albin Leski, *Grčka tragedija*, Svetovi, Novi Sad, 1995, 113-114

poražene strane, Erinija, ali njih Atina uspeva da umilostivi i privoli da postanu zaštitnice grada (*plemenite*, odnosno Eumenide) i prihvate privilegije koje uz to idu. Kompromis je učinjen, izmirenje ostvareno, demokratski poredak utvrđen, pravda zamenila osvetu – jednom rečju, kako kaže Valter Kaufman, „radnja se završava radosnim slavopojkama“, trijumfuju „racionalizam i optimizam“.<sup>2</sup>

Ovom izričitom zaključku može se, doduše, odmah staviti ograda. Referišući se upravo na *Orestiju*, Žan-Pjer Vernan tvrdi: „čak i u najoptimističnijeg među tragičarima, kod Eshila, uznošenje građanskog ideala, potvrđivanje njegove pobeđe nad svim silama prošlosti, manje ima svojstvo konstatacije, spokojnog uverenja, a više svojstvo nade i prizivanja, u kojima strepnja nikada nije odsutna, čak ni u radosti završnih apoteoza.“<sup>3</sup> Međutim, iako Vernan u Eshilovom tekstu pronalazi vrlo ubedljive, konkretne dokaze za svoju tvrdnju, ipak se može reći da ona samo relativizuje, ali ne poništava u potpunosti početni utisak i zaključak: kraj *Eumenida* ima prevashodno optimistički ton, a njegovo značenje svodi se na potvrdu ondašnjih demokratskih institucija utemeljenih u religijskim zakonima.

Upravo ta potvrda i slavljenje aktuelnog poretka, njegove pravičnosti i „višeg smisla“, predstavlja najveći problem i izazov u modernim režijama *Orestije*. S iskustvom dva svetska rata, koncentracionih logora, fašističke i komunističke diktature, novih verskih i etničkih sukoba i terorizma s početka novog milenijuma, krize međunarodnog pravnog i finansijskog poretka, ova apoteoza danas deluje, u najblažoj verziji, vrlo problematično i naivno, odnosno krajnje beskrupulozno, surovo i cinično u najoštrijem tumačenju. Zato savremeni reditelji, po pravilu, reinterpetiraju *Eumenide* tako što problematizuju, ironizuju ili potpuno razgrađuju Eshilov politički optimizam.

U glavnom delu ove studije analiziraće se nekoliko značajnih primera takvog rediteljskog tretmana *Eumenida*. Druge dve od četiri izabrane predstave su nove postavke ove drame (iz poslednjih nekoliko sezona), i njih potpisuju vodeći evropski reditelji današnjice, dok su prve dve već

deo istorije evropskog, odnosno srpskog pozorišta, jer su nastale pre dvadesetak godina. Ovakav izbor potvrdiće, s jedne strane, postojanost te opšte moderne tendencije da se razgrađuje eshilovska apoteoza pravednog poretka, ali će, s druge strane, pokazati i kakve se značenjske nijanse javljaju u tom pristupu. Pošto opšta *demistifikacija* gotovo unapred može da se potvrdi kao konstanta u savremenim režijama *Eumenida* i cele *Orestije*, možda će biti zanimljivije i značajnije tragati upravo za tim nijansama i osobenostima u reinterpetaciji ovog velikog dela svetske klasike.

„Taj projekat *Orestije* je na kraju ispao najznačajnija stvar koju sam ikada uradio, bar ja u to verujem, i baš me briga šta drugi o tome mogu da misle“<sup>4</sup>. Potpuno je u stilu Petera Štajna, jednog od vodećih nemačkih i svetskih reditelja starije generacije, da ga ne interesuje šta drugi misle o njegovom radu – pogotovu ne kritičari, a posebno ne nemački kritičari – ali, u ovom konkretnom slučaju, teško je zadovoljiti njegovu stalnu potrebu za provokacijama i sukobima. Štajnova postavka *Orestije* u pozorištu Šaubine u Berlinu iz 1980. godine je, naime, nesumnjivo jedna od najznačajnijih predstava velikog reditelja i, ujedno, jedno od ključnih ostvarenja u istoriji savremenog pozorišnog tumačenja antičke grčke tragedije.

Generalni Štajnov pristup Eshilovoj tetralogiji mogao bi, uz izvesne ograde, da se teorijski odredi kao „dekonstrukcija klasike“, ako ovom sintagmom označimo režiju koja ne pruža zaokruženo tumačenje drame iz prošlosti, održava je značenjski otvorenom, stvara napetost između savremenih interpretacijskih pozicija i izvornih značenja i načina prikazivanja tog teksta<sup>5</sup>. Dekonstruktivsko načelo *différance* aktivno je i u Štajnovoj režiji *Eumenida*, odnosno njenih poslednjih, slavopojnih prizora koji, kao što smo pretpostavili, postavljaju najveći izazov pred današnje reditelje.

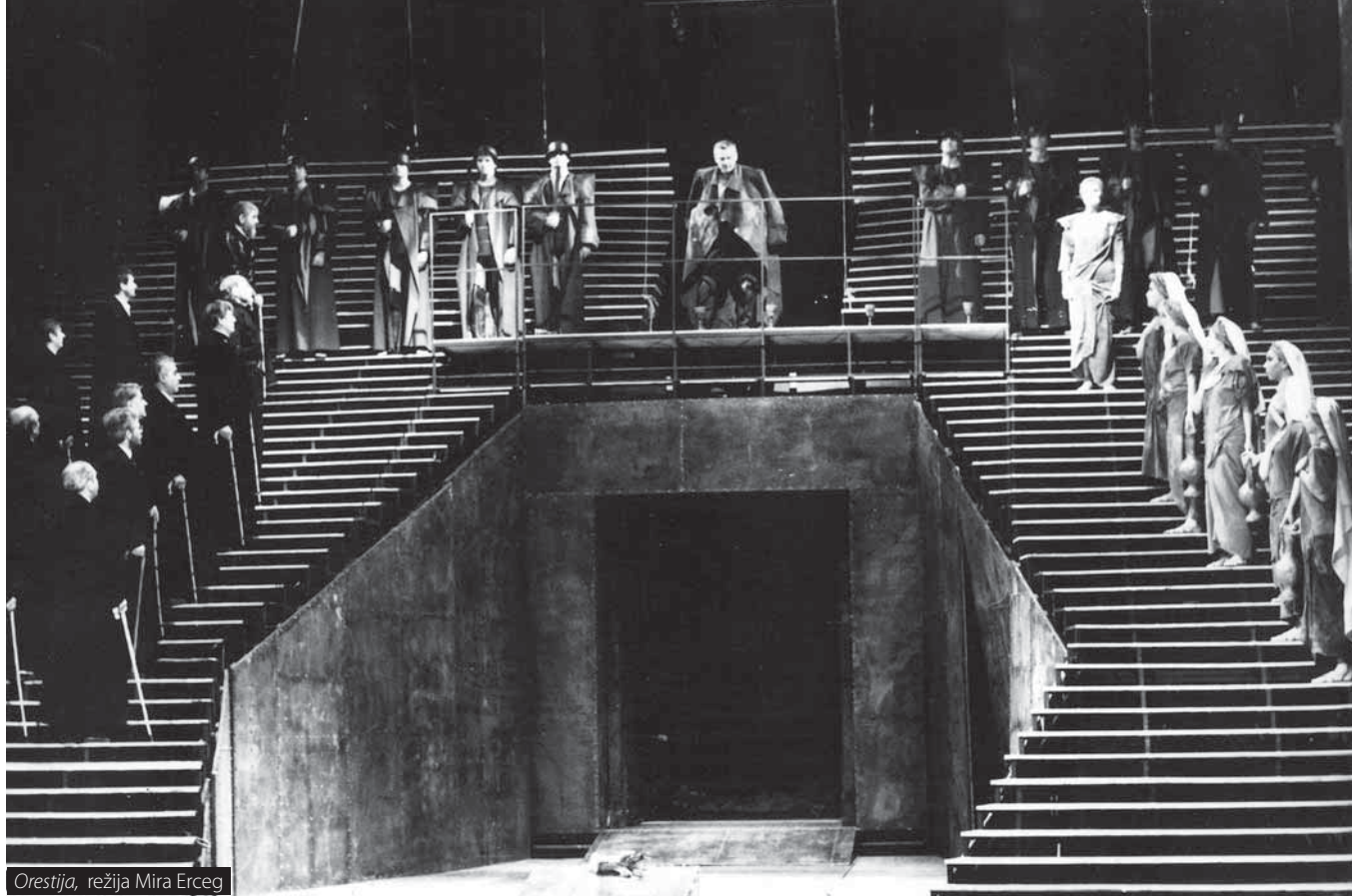
S jedne strane, boginja Atina, koju tumači velika nemačka glumica Jutta Lampe, izgleda i ponaša se kao autentična antička *figura*. Njen kostim, s prepoznatljivim šlemom i hitonom, asocira na klasične skulpture ove boginje, dok je njen stav prema Erinijama dostojanstven, uzvišen, ozbi-

<sup>2</sup> Valter Kaufman, *Tragedija i filozofija*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989, 140

<sup>3</sup> Žan-Pjer Vernan, *Napetosti i dvosmislenosti u grčkoj tragediji* iz: Žan-Pjer Vernan, Pjer Vidal-Nahe, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993, 24

<sup>4</sup> Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours*, entretiens avec Georges Banu; Editions Ici-bas, Bruxelles, 1999, 41

<sup>5</sup> Ivan Medenica, *Aktuelizacija i dekonstrukcija kao modeli rediteljske interpretacije dramske klasike* (doktorska disertacija); Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, 2006 (biblioteka FDU)



Orestija, režija Mira Erceg

ljan, bez zadnje misli. Kao i Eshilovom komadu, ona se trudi da, u interesu svoga grada, umilostivi razbesnele boginje osvete, iskreno im nudeći, bez imalo primesa savremene političke manipulacije, satisfakciju za poraz na sudu. Svojim zaista zastrašujućim izgledom, Erinije takođe odgovaraju predstavi o bićima iz drevnih vremena. S druge strane, sudije koje čine areopag i donose oslobađajuću presudu Orestu obučene su u savremena odela političara i imaju adekvatno „neurotične“ ispade u ponašanju.

Princip *différance* ne funkcioniše, međutim, samo na čisto vizuelnom planu. Još je mnogo važnija nepodudarnost koja se javlja između opisanog Atininog nastupa i onoga što će se, odmah zatim, desiti s Erinijama, sada već Eumenidama. Na prvi pogled, one dobijaju obećane počasti, jer ih građani ritualno ogrću purpurnim plaštovima, simbolom njihovog novostečenog uzvišenog statusa, ali se to ogrtanje spontano pretvara, u toku samog čina, u zavezivanje, zarobljavanje: one se, na kraju, preobražavaju u mumije, u potpuno sputana i neslobodna bića. Ovde imamo, dakle,

izrazitu scensku dvosmislenost: između izkazivanja poštovanja, s jedne strane, i oduzimanja slobode, s druge. Slična vrsta dvosmislenosti javlja se i u poslednjem prizoru predstave, koji je u međuvremenu postao slavan: pošto se sve završilo, Orest oslobođen i Erinije obuzdane, sudije nastavljuju da glasaju i to u nedogled, čak i dok gledaoci izlaze iz sale. Žorž Bani tačno uočava i ističe ovu dvosmislenost: „hor ne uspeva da se zaustavi u glasanju, prisustvujemo jednoj vrsti neprekidnog procesa, jednom u beskraj produženom oslobađanju koje je istovremeno i slavljenje i problematizovanje demokratije“<sup>6</sup>.

I, zaista, to stalno, apсурдно, mučno obnavljanje procesa glasanja – neke sudije posrću i padaju, druge se i tuku – može da se tumači na dijametralno suprotne načine. I kao potvrda da je suđenjem Orestu uspostavljena jedna stabilna demokratska institucija koja se više nikad neće ukinuti i, u vekovima koji slede, uvek rešavati slične sporove, ali i

<sup>6</sup> Isto, 39

kao sumnja u demokratski poredak i njegove institucije, kao izraz njihove nedovršenosti, apsurdnosti, jalovosti. Tako je Štajn, i na vizuelno-scenskom i na značenjskom planu, uspeo da zadrži ovu dekonstrukcijsku *različitost*, dvosmislenost i otvorenost: kostim je i antički i savremen, a takođe se, što je i mnogo važnije, završni prizor može istovremeno da tumači i kao anticipacija postojanosti i dugovečnosti demokratskog poretka, ali i kao ukazivanje na njegovu nesavršenost i suštinsku slabost.

Za razliku od ove predstave, u postavci *Orestije*, kojom je 1989. godine otvorena rekonstruisana zgrada Narodnog pozorišta u Beogradu, rediteljka Mira Erceg nije ostavila mnogo prostora za različita tumačenja. Završni prizori *Eumenida* u njenoj režiji razvijaju prilično nedvosmislen politički stav: ostvareni atinski konsenzus nudi samo privid pravde i demokratije, jer se iza njega krije politička manipulacija, uzurpacija moći, opravdavanje zločina i zaboravljanje nedužnih žrtava. S obzirom na istorijski trenutak kada se pojavila, ova predstava je bila zastrašujuće tačna anticipacija svega što će se desiti i što se još uvek dešava na tlu bivše Jugoslavije, a to je politička lakirovka kojom se cinično relativizuju i zanemaruju zločini građanskog rata.

Pojedni aspekti ovog tumačenja asociraju na Štajnovu postavku: i u predstavi Mire Erceg, Erinije su žrtve političke manipulacije, jer su, zapravo, zarobljene, sputane, korumpirane i potpuno pacifikovane počastima koje im se deklarativno ukazuju. Scenska sredstva kojima rediteljka postiže to značenje su, u osnovi, takođe vrlo metaforična kao i Štajnova, ali umetnički sasvim drugačije zamišljena. One nisu pretvorene u mumije već u skulpture – smeštaju ih iza kamenih antičkih skulptura na kojima će samo njihove glave biti žive – da bi ih se onda i definitivno „rešili“ tako što ih, u svečanoj ceremoniji, spuštaju pod zemlju. Atina i njen *ađutant* Apolon (Ksenija Jovanović i Boris Komnenić), se čak mnogo ni ne trude da prikriju ovu manipulaciju: u njihovom nastupu ima nečeg otvoreno ciničnog i perfidnog, poredak koji uvode proslavljaju uz šampanjac, frivolne osmehe i zdravice upućene narodu, a sve to ima jasan prizvuk pretnje. Takav tretman Atine je bitno različit od Štajnovog, jer nema dvosmislenosti, raskoraka između boginjinog iskrenog odnosa prema Erinijama i njihove kasnije neslavne sudbine.

Jasan politički stav se prepoznaje, a opet za razliku od

Štajna, i na samom kraju predstave. Završni prizor je velika državna svetkovina novog režima, ali njene estetske odlike potpuno odudaraju od nominalno „demokratskog“ sadržaja tog režima; drugačije rečeno, proslava te navodne demokratije jasno asocira, i kostimom i koreografijom, na parade u totalitarnim društvima, na fašističke ili komunističke sletove. Da su ovo samo kulise za narod, da novi poredak nije ni pravedan ni demokratski, to nedvosmisleno, oštro i smelo potvrđuje i poslednja pojava.

Kroz besprekorno uigrane izvođače tog sleta, probija se horovođa iz prvog dela *Orestije*, tragedije *Agamemnon*, noseći na rukama mrtvu devojkicu. Nije važno da li je to Ifigenija, čijim je žrtvovanjem zarad ratnih ciljeva i počeo ceo lanac tragičkih događaja, ili bilo koja anonimna, nedužna i neoplakana žrtva, ali je izvesno da se ovakvim scenskim krešćenom artikuliše politički stav da se nikakav pravedni poredak ne može zasnovati na aboliciji zločina. Nikakva viša pravda ne dopušta zaboravljanje žrtava. Posmatrano iz vizure savremenog društvenog iskustva, oslobođanje Oresta do koga, dakle, ne dolazi demokratskom procedurom, već arbitrarnom odlukom više sile, svodi se upravo na zaboravljanje, prećutkivanje, aboliciju. Imajući u vidu nedvosmislen politički stav ove predstave, proistekao iz svesti o razornim političkim procesima koji počinju u Jugoslaviji krajem osamdesetih, odnos Mire Erceg prema Eshilovim *Eumenidama* i celoj *Orestiji* može se teorijski odrediti kao *aktuelizacija klasike*. To bi bila ona suštinska aktuelizacija koja se zasniva na savremenim značenjima, a ne na savremenom kostimu, ili nekim sličnim, samo spoljašnjim scenskim rešenjima.

Sveprisutan, središnji scenski znak u inscenaciji *Orestije* koju potpisuje poznati flamanski reditelj Johan Simons (produkcija Toneelgroep iz Amsterdama i Nacionalnog pozorišta iz Genta), je zemlja/glina, odnosno njen derivat – blato. Ovaj materijal pokriva, u različitim agregatnim stanjima, pozornicu u sva tri dela Eshilove tetralogije, on služi kao značajno sredstvo scenske igre, ali se preoblikuje i u različite, samostalne i sadržajne pozorišne metafore. U *Eumenidama* se javlja u vidu blata koje pokriva celu scenu, ali i neke likove: boginje osвете Erinije su u ovoj predstavi zaista, kako im i ime kaže, *strašne* i to upravo zato što su uvaljane u blato.

Ipak, glavna funkcija blata ovde je čisto metaforičke

prirode: ono je izraz truleži i prljavštine naše civilizacije, čiji je jedan od amblematičnih mitova upravo beskonačni niz nasilja u *Orestiji*. Ovakvo tumačenje ne izvodi se iz samog rediteljsko-scenografskog rešenja s blatom, već iz odnosa koji se prema njemu uspostavlja u glumačkoj igri. Kada konačno uspe da umilostivi pomahnitale Erinije, te ih privoli da oprostite njenom gradu što je oslobodio Oresta i postanu njegove zaštitnice, boginja Atina nas poziva da svi zajedno, i izvođači i gledaoci, napustimo taj *opšti kal*, tu blatnjavu arenu izdaje, zločina i osvete (scenski prostor, s publikom smeštenom s dve naspramne strane, zaista asocira na arenu). Izlaz koji nam ona nudi jeste tunel – nalik onom kroz koji gladijatori i zveri ulaze u arenu – na čijem se kraju probija svetlost. Svetlo na kraju tunela poslednji je scenski znak u predstavi i, kao takvo, nedvosmisleni izraz nade.

Za razumevanje ovako režiranog kraja *Orestije* od bitnog je značaja i postavka Atininog lika. U tumačenju odlične Kris Nitvelt, Atina je visoka, vitka i dostojanstvena dama, obučena u elegantnu modernu odeću, a njena strpljivost i predanost u ophođenju s besnim Erinijama asociraju na psihoterapeutski tretman. Ali, iako se i na osnovu nekih drugih rešenja – recimo toga što Erinije ovde nisu *profesionalne* osvetnice već su i sâme žrtve ranijih zločina (tumače ih glumice koje su dotle igrale Klitemnestru i dopisani lik Ifigenije) – stiče utisak da je naglasak pomeren s javne, političke i religijske tematike, na intimnu, etičku i psihološku, Atinin nastup nije samo terapeutski tretman individualnih stradanja i patnji.

U završnim prizorima, koji su otvoreni za različita tumačenja, Atinina smirenost, upornost i superiornost mogu da se, naime, shvate i kao izraz *realpolitike*. Razrešenje do koga dolazi na kraju *Eumenida* nije više Eshilovo trijumfalno praskozorje novog i boljeg sveta, zasnivanog na božanskoj i ljudskoj pravdi, već savremeno, pragmatično rešavanje problema i prihvatanje realnosti. Anahrona htonska božanstva osvete su potpuni gubitnici u *novom svetskom poretku* koji uspostavlja Zevs i najviše što mogu da dobiju je ono što im nudi Atina. Kao što smo na jednom drugom mestu već pretpostavili, u ovoj predstavi kao da se Atina obraća Erinijama rečima: „Orest je oslobođen, tu se više ništa ne može uraditi, gledajte kako da sada nađete neki profit za

sebe, kako da poziciju gubitnika preokrenete u poziciju dobitnika, jer, Srde moje, nije mudro srditi se na vlastitu štetu.“<sup>7</sup> Ovakvo shvaćen kraj *Eumenida* i cele *Orestije* nije totalno osporavanje, iz ugla modernog društvenog iskustva, sposobnosti demokratskih institucija da budu garant pravde, već pre kritičko preispitivanje. Novi svetski poredak nije idealan, ali je on i dalje mnogo bolji od onoga što smo dotle imali – valjanje u krvi i *blatu* neprekidnog lanca bratoubilačkih, plemenskih okršaja i ratova.

Najradikalnije pomeranje i zaoštavanje u tumačenju *Eumenida*, pa tako i cele Eshilove tetralogije, sprovodi nemački reditelj srednje generacije Mihael Talhajmer u predstavi Dojčes teatra iz Berlina. Talhajmer je i inače poznat po drastičnim zahvatima na na dramskim delima: tako je, recimo, u postavci *Emilije Galoti* iz 2001. godine u istom, Dojčes-teatru, od Lesingovog teksta možda ostala jedna trećina, a značenje je pomerenom s društvene tematike – nasrtaj aristokratske bezobzirnosti na građansku smernost – na intimističku, na priču o nemogućoj ljubavi. Pozivajući se na tumačenje sâmog autora, Patris Pavis zaključuje: „nemački reditelj Mihael Talhajmer smanjuje klasične komade tako što ih sabija i svodi na ono suštinsko“<sup>8</sup>. Ovaj pristup može da deluje problematično iz vizure književne analize, ali on može, u teatarskom pogledu, da ostvari najviše estetske domete, ako je sproveden darovito i s utemeljenim razlogom. Empirijska potpora ovoj tezi jeste podatak da su nemački kritičari proglasili *Emiliju Galoti* za najbolju predstavu sezone, a da Talhajmer uveliko ima reputaciju jednog od vodećih nemačkih reditelja.

Iz prethodnog osvrta na Talhajmerov generalni pristup dramskoj klasi, može se pretpostaviti kako je ovaj reditelj prišao kraju Eshilove *Orestije*. Talhajmer nije ostvario pomerenom i zaoštreno tumačenje (samo) pomoću određene, za njegovu nameru adekvatne upotrebe sistema scenskih znakova: na primer, kostimske i scenografske aktuelizacije, ili glumačkog naglašavanja jednog aspekta priče. Rediteljevo tumačenje zasnovano je na drastičnoj i, kao što smo videli, njegovoj poetici svojstvenoj dramaturškoj interven-

<sup>7</sup> Ivan Medenica, *Hajdemo iz ovog blata*, Teatron br 138, zima 2007, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 146

<sup>8</sup> Patris Pavice, *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2008, 232

ciji na tekstu.

U ovoj predstavi, naime, radnja *Eumenida* se završava u Delfima, jer je izbačeno sve što se zatim dešava u Atini: nema boginje Atine (ali ni drugog božanstva, Apolona, koji u radnju ulazi već u Delfima), odstranjeni su prizori uspostavljanja areopaga, suđenja Orestu, oslobađajuće presude, umirivanja razbesnelih Erinija i završnog, trijumfalističkog uvođenja poretka i pravde. Ostaje samo napušteni i usamljeni Orest da, obliven majčinom krvlju, te svojim suzama i mokraćom – od straha doslovno mokri u pantalone – cvileći priziva zaštitu boginje Atine, koja nikako ne dolazi. Ovaj uznemirujući prizor vrhunac je izrazito uzbudljive predstave koju su, u prethodnom delu radnje, o Orestu već uspostavili reditelj i glumac Štefan Konarska. On ovde nije monolitni Eshilov junak koji bez dileme ubija Egista i majku, već krajnje neodlučan osvjetnik; jedan preplašen, kukavan, histeričan i žalostan savremeni smrtnik.

Orest prepušten svom užasnom zločinu u svetu bez božanske i ljudske pravde i iskupljenja: ovakav kraj Talhajmerove predstave *desakralizuje* Eshilovu tragediju na više međusobno povezanih i isprepletanih planova. Na političkom planu, ovakav kraj urušava pomenuti Eshilov *optimizam* u pogledu novouspostavljenih demokratskih institucija koje bi trebalo da, pod okriljem božanskog poretka oličenog u Atini i Zevsu, sprovode pravdu na zemlji. Pored političkog, ovakav kraj pokreće i neki opštiji, antropološki relativizam i pesimizam, jer ističe, u egzistencijalističkom duhu, da je čovek prepušten samome sebi i da, u nedostatku bilo kakvog višeg smisla, poretka i pravde, snosi punu odgovornost za svoja dela i svoju celokupnu sudbinu. Iz poslednjeg može da se zaključi da ovakav kraj desakralizuje i tragičku dimenziju dela, to završno pročišćenje višegeneracijskih stradanja u novom i pravednom poretku, te priču svodi na krajnje moderan, ateistički i *antijunački* doživljaj sveta... Na jednom drugom mestu smo već utvrdili da se Talhajmerova režija *Orestije* završava „očajničkim i bespomoćnim pogledom smrtnika u *nemo nebo*“.<sup>9</sup>

Metafora *nemog neba* ponajpre odgovara razrešenju, tačnije izostanku razrešenja u Talhajmerovoj postavci *Orestije*, ali bi ona mogla da se, s nešto drugačijim značenjem, primeni i na druge režije Eshilovog dela koje su ovde tumačene. Značenjska pomeranja koje vrši savremeni reditelji

ne razlikuju se, kao što smo pokazali, samo u umetničkoj realizaciji, već i u intenzitetu i u vrsti. I u pogledu teorijskog formulisanja rediteljskog odnosa prema klasici, ove postavke se međusobno razlikuju: iako svaka od njih uključuje i savremenu društvenu i intelektualnu vizuru, one se kreću u rasponu od izričite političke aktuelizacije do dekonstrukcijskog razlikovanja i sučeljavanja dve istorijske perspektive.

Tumačenje Mire Erceg je radikalno u političkom pogledu, jer razobličava nov i, navodno, pravedni poredak, ukazujući na to da je on suštinski nepravedan jer se u njemu, zarad viših interesa, cinično abolira zločin. U značenjski otvorenoj režiji Johana Simonsa, razrešenje Eshilove tetralogije se, takođe, može da shvati kao vid političke manipulacije, ali se ona ovde ne osuđuje na tako isključiv način, jer se ne shvata kao zlo i nepravda, već kao politički pragmatizam i racionalnost. Nasuprot i izričitosti prvog i neuhvatljivosti drugog kraja, završetak Štajnovce predstave je otvoreno dvosmislen i može se istovremeno shvatiti i kao potvrda stabilnosti demokratskog poretka, koji će trajati vekovima, ali i kao njegova problematizacija. I na kraju, Talhajmerova postavka je, kao i ona Mire Erceg, izričita i radikalna, ali ne ukida samo mogućnost pravde, već i bilo kakvog pokrića za naše izbore i postupke.

Bez obzira na ove razlike, ili pre nijanse u značenju, u svim ovim inscenacijama *Orestije* raskinuto je ono pretpostavljeno optimističko stapanje čoveka sa bogom, ljudske pravde s božanskim smislom, religijskog pokrića s društvenim institucijama. Bilo da ga shvatimo kao nedostatak transcendentnog smisla ili kao urušavanje pravde i poretka, ostaje činjenica da u najznačajnijim savremenim rediteljskim tumačenjima *Orestije* nebo nad državom Atinom i junakom Orestom ne nudi nikakvo pozitivno razrešenje. Ono ostaje potpuno i definitivno – nemo.

<sup>9</sup> Ivan Medenica, *Nemo nebo*, Vreme 895, 28. februar 2008.

## LITERATURA

- Albin Leski, *Grčka tragedija*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
- Ivan Medenica, *Aktuelizacija i dekonstrukcija kao modeli rediteljske interpretacije dramske klasike* (doktorska disertacija); Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, 2006. (biblioteka FDU)
- Ivan Medenica, *Hajdemo iz ovog blata*, Teatron br. 138, zima 2007, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd
- Ivan Medenica, *Nemo nebo*, Vreme 895, 28. februar 2008.
- Patris Pavice, *La mise en scène contemporaine*, Armand Colin, Paris, 2008.
- Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours*, entretiens avec Georges Banu; Editions Ici-bas, Bruxelles, 1999.
- Valter Kaufman, *Tragedija i filosofija*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989.
- Žan-Pjer Vernan, *Napetosti i dvosmislenosti u grčkoj tragediji* iz: Žan-Pjer Vernan, Pjer Vidal-Nake, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1993.

## SUMMARY

In this essay we are analyzing, on the basis of four artistically relevant performances, the different approaches which have been developing in the contemporary European theater directing (since the 80's) towards Aeschylus' *The Oresteia* and especially its last and the most important part. Although they belong to the different theoretical models – from actualization to deconstruction – all these performances present a challenge, on the basis of the contemporary experience, to the optimistic political and religious ideas of Aeschylus. This challenge ranges from a direct political statement that the justice achieved at the end of *The Oresteia* was false (in Mira Erceg's production) to the anthropological pessimism of Michael Thalheimer and the approval of political pragmatism in the performance of Johan Simons.

*Olga Dimitrijević*

# GREBANJE PO WELTSCHMERTZU

*Kosa*  
autori: Džejms Rado i  
Džerom Ragni  
adaptacija i režija:  
Kokana Mladenović  
Atelje 212

**K**osa, čuveni mjuzikl Džejmsa Radoa i Džeroma Ragnija o hipi generaciji zarobljenoj između Vijetnamskog rata i seksualne revolucije, vrlo je brzo posle svoje brodvejske premijere krajem dalekih šezdesetih postavljen i u Ateljeu 212. Ponovno postavljanje čuvenog komada u ovom pozorištu desilo se u sezoni koja se održava pod sloganom „Revolucija“, u režiji Kokana Mladenovića, koji je i osmislio koncept za ovu pozorišnu sezonu. Dakle, i ova sadašnja *Kosa* govori o nekakvim buntovnicima – ono što su krajem šezdesetih bili hipici, u čitanju Kokana Mladenovića sada su antiglobalisti i levičari koji protestuju protiv politike svetskih sila, ometaju njihov samit i, baš kao i hipici u ono vreme, nadaju se boljem i pravednijem sutra.

Dakle, radnja predstave postavljene u Ateljeu 212 preseljena je u današnjicu. To je zahtevalo mnogobrojne dramaturške intervencije na tekstu, ne bi li uspostavljena analogija hipici/antiglobalisti nekako imala smisla. Tako je rat u koji Klod sada odlazi naravno onaj u Iraku, pred sukob sa policijom buntovnici izgovaraju imena koja se svrstavaju u opšta mesta levice danas (od Čomskog, preko Majkla Mura, do Naomi Klajn), a kao podsećanje na krhkost i prolaznost ideala Šilinom ocu dato je da bude stari šezdesetosmaš koji je četrdeset godina kasnije postao perjanica „novog svetskog poretka“.

Iz samih antiglobalista predvođenih profesorom Bergerom, svetski bol izbija na sve strane. Oni, tako, masovno izgovaraju pamfletske rečenice tipa „borimo se protiv globalnih laži i prevara“ i pevaju pesme koje grebucka-



ju po svim sekcijama današnjeg *Weltschmerz*-a: i po ratu, i po ekocidu, i po raznoraznim vidovima diskriminacije. To grebanje se, nažalost, zadržava na nivou opštog mesta i površnog scenskog označavanja, kao što je, na primer, korišćenje maski sa likovima svetskih državnika u songu o ratu kao biznisu. Svaki od gorućih svetskih problema je samo deklarativno pomenut, ne bi li se upisala rečka koja bi označila da se i o tome razmišljalo, ali nijedan nije ozbiljnije tematizovan, te se ispostavlja da ovi antiglobalisti izgovaraju samo fraze pokupljene sa protestnih transparenta. Pri tom, svoj tekst, koji više zvuči kao pamflet, saopštenje ili transparent, nego nekakva „živa“ reč, svi odreda izgovaraju smrtno ozbiljno, što povremeno izaziva neprijatno komični efekat i sugerije neviđenu površnost (npr. Elizabet izgleda kao najstereotipnija studentkinja rodni studija i izgovara konstrukcije tipa „infantilni manifest faličke moći“).

Uz sve to, Kokan Mladenović antiglobaliste vidi kao šaroliksku skupinu mladih, u kojoj ima mesta i za hipstere, i za

dizelaše, i za gejeve, koji se u svom revolucionarnom zanosu neprestano smeškaju i nasrću na svoje zle kapitalističke neistomišljenike. Kao rezultat imamo to da se ponašaju i izgledaju kao nezrela i nasilna skupina; tako nam, na primer, Had (Ivan Jeftović) saopštava da protest nije protest bez „šorke“. Nije nam prikazano ni šta je to što glavni neprijatelj, Džon Frenklin Jr, ovde čini, osim organizovanja samita svetskih sila, pravljenja apstraktnih stvari poput „PR kampanje“ i potpomaganja širenja „svetskih laži i nepravde“. Koliko god to protiv čega se demonstranti bore bilo apstraktno, toliko je još maglovitije za šta se zalažu, pa se na kraju ispostavlja da su tu prosto da bi se zabavili i pride razbili ponešto. Pored zlih kapitalista, tj. Frenklina i njegove porodice, demonstranti se obračunavaju i sa turistima, koji se ovde pojavljuju isključivo u funkciji predstavnika beslovesnih konzumenata, ali i da bi razgalili publiku svojim nezgrapnim *đuskanjem*. Kada se pojave, turisti nam se predstavljaju rečenicom „Zdravo mladi, mi smo turisti.“ – i oni su skicirana epizoda sa kojom



se Berger i ekipa obračunavaju šupljim i smešnim rečenicama tipa: „Vaš televizor je vaša religija!“ Uz to, ovaj lažni i nemušti napad na liberalni kapitalizam dešava se samo tamo negde, na *Zapadu*, bez uspostavljanja bilo kakvog korelata sa aktuelnim društveno-političkim trenutkom u kom se Srbija nalazi, a koji obiluje upravo onim stvarima protiv kojih se grupa ljudi koju neprestano gledamo deklarativno bori: socijalnom nepravdom, korupcijom, nedodirljivim centrima moći, eksploatacijom, diskriminacijom i tako dalje.

Kada je sâm tekst toliko sakat, glumcima nije ni preostalo puno da izvedu, tako da su se u manjoj ili većoj meri svi vadili na svoju scensku harizmu. Tu su se najbolje snašli Gordan Kičić (Vuf) i Katarina Žutić (Dženi), koji su sve karte položili na svoj šarm i komiku, te makar uspevaju da budu simpatici. Šila Jelene Gavrilović je bleđa i nezapažena, Branislav Trifunović, i pored padanja na kolena i drhtavog glasa, ne uspeva da nam približi lik Kloda Bukovskog, dok Sergej Trifunović deluje krajnje nezainteresovano, bez obzi-

ra na to da li ponavlja poštapalicu „kolege, studenti, prijatelji“ ili se od uzora mladih naglo i neopravdano transformiše u Staljina lično. *Kosa* ni u zanatskom smislu ne dobacuje daleko. Koreografije više izgledaju kao scenska gužva nego kao ozbiljno uvežban ples, a statisti, tj. članovi „plemena“, tokom cele predstave haotično se, i izgleda prilično proizvoljno motaju po sceni. Zvuk je posebna priča, takodje: jednostavno se raspada. Mikrofonu malo krče, a malo otkazuju po volji, a povrh svega toga glavnim izvođačima neprestano puca glas, i povremeno neuspele pevačke deonice mogu izazvati ozbiljan transfer neprijatnosti. Scenografija Marije Kalabić, fasada zgrade u kojoj se održava samit, prosto izgleda vrlo *treš*, i ne pomažu joj ni svetleći elektronski natpis, ni pokretna vrata, niti crveni tepih. Na sve to je i prilično nekreativno/aljkavo iskorišćena, s obzirom na to da prozori zgrade sve vreme zvrje prazni, a svetleći se natpisi menjaju dva ili tri puta ne prikazujući nam ništa preterano značajno. Kostimska rešenja takođe nisu doprinela opštem



utisku, i izgledaju kao da je kostimografkinja Maja Mirković opustošila neki bolje snabdeveni second hand shop. Kostim bi, valjda, trebalo da sugerise da je „pleme“ sastavljeno od mladih, urbanih ljudi punih duha, a zapravo je finalni ishod to da svi izgledaju kao da su direktno preneseni na scenu iz *Un Paso Adelante*, čuvene serije o studentima izvođačkih umetnosti koja je svojevremeno prikazivana po našim televizijama.

Sa *Un Paso Adelante* se može postaviti još jedna paralela – Mladenovićeva *Kosa* više izgleda kao školska vežba nego kao ozbiljan mjuzikl, a takođe bi se moglo i radikalnije reći da se ovaj kompletan scenski haos opasno približava amaterizmu. U jednom trenutku Džon Frenklin, komentarišući prikaz šezdeset osme, koji Berger i kompanije iznose kroz song, govori: „Baš je divno kako ste buntovnu šezdeset osmu prikazali kao ispraznu formu.“ Upravo tako je i ova *Kosa* prikazala antiglobaliste/levičare kao, u najmanju ruku, isprazne i neozbiljne ljude. Sudeći po Kokanu Mladenoviću, antiglobalisti su nasilni, površni i skloni negovanju kulta ličnosti. Kao takva, Mladenovićeva *Kosa* potvrđuje sve stereotipe o levcima i levičarskim načinima borbe danas, i

savršeno ide ruku pod ruku sa dominantnim neoliberalnim poretkom, što u zemlji što u inostranstvu, nipodaštavajući one koji mu se suprotstavljaju. Ta borba ovde je svedena na bunt *mladih* zavedenih harizmatičnim profesorom, uz prateću pouku tim mladim usijanim glavama o tome šta ih čeka ako nastave tim putem: završice kao Berger, ustreljeni i bez podrške. Posle svega, završni song „Daj nam sunca“ ne zvuči samo isprazno nego i vrhunski cinično, a scena u kojoj se prilikom pevanja te pesme otvara krov Ateljea upisuje se u anale pozorišnog kiča. Nije preterano reći ni to da su ovakvim krajem pogažene bilo kakve kritike dominantnog poretka i bilo kakvi pokušaji protesta, baš kao i slučaj Karla Đulijanija, čoveka koji je ubijen na antiglobalističkom protestu u Đenovi. Najtužnije od svega je ipak to što se Mladenovićeva *Kosa* i dalje predstavlja kao revolucionarna umetnost sa radikalnim političkim stavom, umesto da pošteno nastupi kao ono što jeste: estradni pozorišni događaj bez velikog umetničkog značaja, koji savršeno ide pod ruku sa primitivnim liberalnim kapitalizmom koji mi živimo *ovde i danas*, a čije je pominjanje veselo izbegnuto.

Slobodan Obradović

# ARHAIČNO OSAVREMENJIVANJE

*Bahantkinje*  
autor: Euripid  
reditelj: Stafan  
Valdemar Holm  
Narodno pozorište

**P**ostavljanje *Bahantkinja* na veliku scenu Narodnog pozorišta značajno je ne samo kao nastavljanje dalje saradnje sa švedskim Kraljevskim pozorištem Dramaten već i zato što je ta poslednja tragedija koju je Euripid napisao prvi put prevedena na srpski jezik tek nedavno (Euripid, *Izabrane drame*, preveo Aleksandar Gatalica, Plato, 2007). Dobra vest - u ovoj inscenaciji izostavljena je rak rana većine modernizovanih postavki nastalih prema klasičnim dramskim delima, nema video-bima ili upotrebe mobilnih telefona. Ipak, to što je banalizacija izbegnuta ne znači da je rešen i problem prevođenja istorijskog i društvenog konteksta antičke tragedije. Taj postupak, u režiji Stafana Valdemara Holma, jeste načinjen, ali kojim povodom, kakvim sredstvima i šta to prevođenje u savremenim okolnostima znači, pitanja su koja ostaju otvorena.

Pošto se Euripid smatra najracionalnijim od trojice grčkih tragičara, rediteljsko/dramaturški koncept oslobođen je rudimentarne forme mitova koji pružaju metaforičnu sliku pretklasnog društva. Međutim, od tema koje u tragediji postoje - društvene promene, tretman zločina, religioznost, sukob individualnosti i zajednice, razuma i strasti, reda naspram neobuzdanosti - nijedna nije postavljena kao centralna, tačnije, nigde se ne naglašava konkretan povod za postavljanje *Bahantkinja*. Umesto pronalaženja paralele sa vremenom u kojem živimo, sudeći po pojedinim scenskim segmentima, stiče se utisak da je Holm želeo da uspostavi paralelu sa šezdesetim godinama prošlog veka. Na stranu što je flower-power vreme prohujalo i što je Vudstok (taj ultimativni primer oslobođenosti) neka vrsta mita (koji je odavno deplasiran kao opšte mesto), ova rediteljska zamisao, izuzev na planu forme, nije dobila svoju sadržinsku scensku konkretizaciju.

Istina je da zagasiti tonovi i stroge linije kostima građana i građanki (Bente Like Meler) podsećaju na stil oblačenja kojem se hipi generacija usprotivila halucinogenošću boja i oblika svoje odeće. Istina je, takođe, i da su korišćene muzičke numere nastale u šezdese-



tim i sedamdesetim godinama, ali one u Holmovoju predstavi više služe kao spoljašnji oznaka tog vremena, a manje kao izraz stanja pomućene svesti: primera radi, mahnitost koja počinje da obuzima tebanske žene prvoloptaški se ilustruje pesmom *Satisfaction* grupe The Rolling Stones.

Posmatrano iz današnje perspektive, tretirati slučaj Tejt-LaBjanko kao reper za brutalnost, a rat u Vijetnamu kao markir za krvoproliće, deluje problematično. Ne zato što su to neistinite činjenice ili arhaizmi koje su moderniji ratovi i ekspanzija nasilja, vremenom, potisnuli u drugi plan, već najpre zato što sve pomenuto stoji napisano u programu predstave a ničega od navedenog, čak ni na nivou asocijacije, u *Bahantkinjama* nema.

U predstavi bez jasnog tematskog fokusa (nemoguće je oteti se utisku da je, umesto ove, mogla da bude postavljena bilo koja druga antička tragedija), reklo bi se da je Holmova ideja – *Bahantkinje* kao tragikomedija - zaživela u paradoksalnom obrtu. Buđenje nagona kod sapetih žena

zamišljeno je da bude duhovito i razigrano. Ali ti neurotični pokreti članica hora deluju nekoreografisano, proizvoljno i poluprivatno, što prvi deo predstave čini tragično monotonim, svedenim na sprovođenje zahtevnih dikcijskih etida zarad očuvanja klasičnog dostojanstva pri izgovaranju Euripidovih stihova. S druge strane, ono što bi pred sam kraj trebalo da izazove katarzu otelotvorilo se u grotesknom cepanju emocija okrvavljene Agave (Radmila Živković) koja pokušava da sastavi raskomadanu lutku (koja predstavlja njenog sina Penteja kojeg je u neznanju pogubila), zaključno sa njenim lamentiranjem pretočenim u pesmu *Song to the Siren*, za koju bi se, uz mnogo dobre volje, moglo reći da je pevana na engleskom jeziku. U mnogobrojnom i za pohvalu disciplinovanom ansamblu najočitije se izdvaja lik Dionisa koji ne bira sredstva ne bi li dokazao svoje božansko poreklo. Njegovu dvopolnu prirodu Nenad Stojmenović ubedljivo prikazuje oštrim promenama u glasu i telesnom stavu (ponekad čak i u istoj rečenici), vešto pri-



krivajući osvetničke namere iza feminizirane mekušnosti i misterioznog osmeha.

*Bahantkinje* nisu morale da budu politička, autorski čvrsto zadata provokacija. Nisu morale ni da se kreću u pravcu tantričkog transa, uvlačenja publike u ritualni ples ili orgijastičku atmosferu kao što je to bio slučaj sa Šeknerovim performansom Dionis 69.

Međutim, Euripidova tragedija je svakako mogla da otvori pitanja nekih današnjih krvoločnosti. I to ne iz vizure počinitelja ili žrtve već iz perspektive svedoka. Nasilje se ne prikazuje na sceni. Tekstom nije ni predviđeno da tako bude. Rušilački pohod pomamne horde nešto je o čemu svedoče odabrani pojedinci. Svedoci su junaci *Bahantkinja*. Oni koji su to postali svojevoljno, oni koji su to postali sticajem okolnosti, oni koji odbijaju da prihvate odgovornost sakrivajući se iza stava „mi sve to nismo znali“.

Posredni ili neposredni svedoci jednog ne tako davnog krvoprolića u nekadašnjoj Jugoslaviji (ili bar ne toliko dav-

nog kao što je to slučaj sa Vijetnamskim ratom), sede i u Narodnom pozorištu kada gledaju Holmovu režiju. Neki od njih će biti sasvim zadovoljni za srpske uslove nekonvencionalnim, „nemački hladnim“, raspoređivanjem teksta u prostoru sa temom „šta se dogodi kada se ne poštuju bogovi“. S druge strane, sva je prilika da će biti i onih koji će reći da Holmove *Bahantkinje*, uprkos savremenim kostimima, ni na koji način nisu svedoci modernog vremena. I nisu. *Bahantkinje* se možda prvi put izvode na srpskom jeziku, ali sve vreme ostavljaju utisak predstave u kojoj se po hiljaditi put anestetizirano prepričava Dionisova osveta, bez prostudiranog problematizovanja mehanizma koji građane pretvara u pasivne zločince i bez korišćenja antike kao sredstva za borbu protiv predrasuda ili kolektivnog ludila koje neretko rezultuje zločinom.

Olga Dimitrijević

# KRITIKA MEDIJSKOG DRUŠTVA

*Bog je DJ*

autor: Falk Rihter  
reditelj: Miloš Lolić  
Malo pozorište  
"Duško Radović",  
Večernja scena

Posle javnog čitanja, upriličenog tokom Bitefa 2009. godine, komad *Bog je DJ* Falka Rihtera je doživeo i svoju punu inscenaciju na sceni pozorišta „Duško Radović“, i ovaj put u režiji Miloša Lolića. *Bog je DJ* je tekst napisan krajem devedesetih i smatra se za jedan od komada koji najdirektnije obrađuju i dalje aktuelne teme veze konzumerizma i identiteta, krize savremene umetnosti i nešto što bi se moglo (možda neprecizno) nazvati medijskom tiranijom, vrlo u skladu sa čuvenim tezama o „društvu spektakla“ i stvarnim životom koji je zamenila medijska reprezentacija. Kod Rihtera se, najjednostavnije rečeno, dešava sledeće: On i Ona se upoznaju u TV studiju, a poznanstvo produbljuju na nekom umetničkom festivalu/simpozijumu koji oboje smatraju za jedan od samita besmislene i nerazumljive umetnosti koji pride uključuje i ona opšta mesta poput okruglih stolova o temi savremenih ličnih i političkih identiteta. Potom sklapaju ugovor sa galerijom o živom prenosu njihovog zajedničkog života, tj. počinju da prodaju svoj život kao umetnost. Ispod toga angažmana dešava se njihova lična (melo)drama: razvoj veze, problemi sa dobijanjem deteta, različite traume iz mladosti itd.

Sama drama pružila je tako reditelju Milošu Loliću priliku za poigravanje formom i scenskim jezikom. Falk Rihter u komadu naglašava da je život Njega I Nje jedan stalni performans, opisujući silnu količinu tehničkih pomagala koja se koriste u njegovoj realizaciji za galerijski prostor. Miloš Lolić je u predstavi eliminisao sve te Rihterove naznake o upotrebi različite tehnike, i sproveo jedan postupak koji ukida scensku iluziju: tu je spuštена zavesa iza Njih, glumci nam se obraćaju nonšalantnim tonom, tj. maltene konverziraju sa publikom, scenografija je postavljena kao i da je nema... Lolićev *Bog je DJ* tako nije pozorišno prikazivanje medijski posredovanog performansa, već ostaje performans sâm. Ishod ovakvog koncepta je da se i pozorišna scena sve vreme posmatra kao medij, a sama institucija pozorišta se tako – iako nije direktno u komadu svrstano u savremene umetničke produkcije koje potpadaju pod udar Rihterove kritike – svrstava u korpus sistema savremene umetnosti koji se preispituje. U Rihterovom komadu rialiti šou koji pravi umetnička galerija kao motiv direktno apostrofira savremeni sistem umetnosti i otvara različita pitanja koliko je isti estradizovan, kolika je uloga institucija (npr. galerija) u definisanju umetnosti

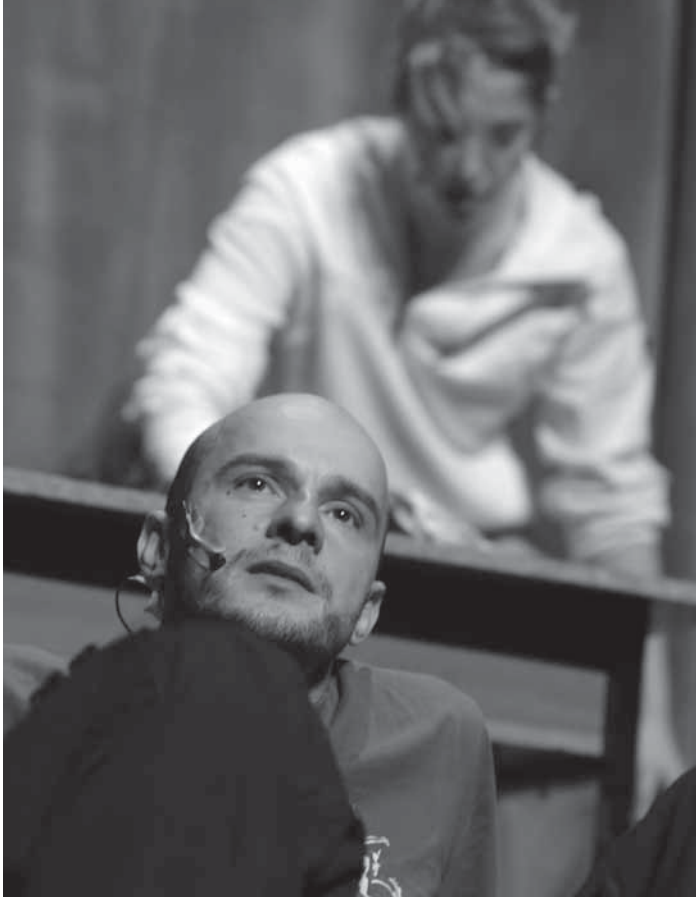


i, na kraju, koliko se sâm taj sistem i umetnici sami mogu autoironijski odnositi prema svemu tome. Dalje, u samoj postavci na sceni „Radovića“, ove reference se ne zadržavaju samo na globalnom nivou već se akteri osvrću i na domaći kontekst u kom se pravi umetnička produkcija, konkretno na medij u kom oni rade – pozorište, aludirajući na kraju na mala sredstva koja su nadležne institucije dodelile za nastanak ovog projekta.

Ovo izmeštanje konteksta iz Nemačke u Srbiju, Miloš Lolić i dramaturg Slobodan Obradović sproveli su na jasan, a opet izuzetno suptilan način. To se dalje vidi kroz odnos prema samim devedesetim godinama. Devedesete godine slove za specifični period, ne samo kod nas. Uprkos ratovima, sankcijama i izolaciji, i na ovo podneblje su uticali svetski tokovi poput prodiranja Interneta i zamaha postmoderne i medijske kulture, sada često optuživane za otuđenost, loše uticaje, preteranu spektakularnost, dehumanizaciju itd. Rihterov tekst već samim svojim naslovom aludira na u tom periodu probujalu DJ kulturu i rejevove, obeležene šarenilom, kičom, veselim drogama i optužbama za dekadenciju, koji su postali bitan deo popularne

kulture i ostalih kontroverzi oko nje: da li je subverzivna ili pogodna za poredak (kakav god to poredak bio), da li pruža širok spektar mogućnosti ili ispira mozak i daje ispraznost u svemu. Devedesete godine prosto pršte iz ove predstave, ali ne kao neki „prst u oko“ već, pre svega, kroz muzičke numere koje se pominju i provlače kroz predstavu. Taj *asocijativni soundtrack* devedesetih Miloš Lolić je pomerio ka vrlo prepoznatljivom najkomercijalnijem zvuku tog perioda, te u predstavi ne koristi umetnički priznate izvođače poput Bjork i Trickyja, nego uvodi muzičko-plesne deonice na neke od sad već ikoničnih mainstream trash pesama iz devedesetih, popularnih i prepoznatljivih i u Srbiji tog vremena, kao što su Snap – Rhythm is a Dancer, ili 2Unlimited – No Limits (obrađena ovde kao čuvena Ivanova „200 na sat“).

Kada sirena označi početak deonice, na scenu istrčava četvoro dece i zajedno sa Njom i Njim počinju da izvode ove muzičke deonice / spotove. Ove deonice su napravljene kao pozorišni niskobudžetni rimejk spotova: i kostimi i koreografije su urađeni kao što približnija siromašna replika originalnih muzičkih videa, te na neki način gledamo TV



spot prebačen u medij pozorišta. Pored toga što je duhovit i vizuelno atraktivno, ovo rešenje je i višeslojno, potežući za sobom pitanja o tome ko su ta deca danas koja su se rađala u epohi koju označava ova muzika i koja su rasla uz nju, i šta ta epoha nosi sa sobom i u domaćem i u svetskom kontekstu. Međutim, ove pesme funkcionišu i generacijski, one mogu da probude i određen osećanje nostalgije, uznemiravajući pri tome crno-belu sliku o zlu medijskog društva, komercijalizaciji života i samih devedesetih, na koju nailazimo na prvi pogled.

Predstavu dalje odlikuje smišljeno i funkcionalno iskorišćena treš estetika, od muzike preko scenografije do kostima, gde sveukupna kompozicija ovih detalja svodi slike do kojih dolazimo putem medijske reprezentacije na nivo banalnosti. Scenografiju Jasmine Holbus čini jedan običan sto sa dve stolice, i sa strane rekvizite za spotove – kartonske replike motiva iz spotova. Kostim Marije Jelesijević sastavljen je od raznoraznih odevnih predmeta: od običnih majica i farmerki, preko kič kombinacija majice i suknje fluores-

centnih boja, do bizarnih kombinezona. To su sve odevne kombinacije koje On i Ona stalno menjaju tokom trajanja predstave, izazivajući asocijaciju na poznate zahteve javnosti kada je garderoba javnih ličnosti u pitanju, i na situaciju da uglavnom izbija skandal kada se neka javna ličnost pojavi dva puta u istom outfitu. Takođe su sa namerom vidljive i bubice i oprema za ozvučenje koju On i Ona nose, opet pričvršćene uz telo nekim vidljivim i pruružnim selotejpom.

Taj silni (medijski) treš odigrava se na dva nivoa: ono što se odigrava za fiktivne kamere galerije, i ono što se odigrava pred nama – uspostavlja se neka vrsta strukture rialitija u rialitiju. Glumačka igra prati takvu strukturu. Nikola Vujović i Hristina Popović Mijin, uz demonstraciju ludačke scenske energije (posebno prisutne kod Hristine Popović Mijin), uigrano slede indikacije iz same drame koje kažu da su oni već potpuno prirodni i naviknuti na kameru, s tim što se njih dvoje ovde ponašaju tako ležerno i prema pozorišnoj publici. Kao takvi, dodatno su izloženi našem pogledu, koji prodire u njihovu intimu, i provode nas kroz širok spektar emocija, od iskrene zabave do uznemirujućih emotivnih slomova. Ispada da ta medijska slika i nije toliko dehumanizovana. Možda je, kao po Debordu, u medijskom svetu življenje zamenjeno reprezentacijom, ali ono što takvo gledište zanemaruje je reakcija publike – u ovom slučaju sama glumačka izvedba Vujovića i Popović Mijin je sve samo ne očišćena od emocije i identifikacije publike sa njom, te umnogome briše distancu koju bi medijska reprezentacija *po defaultu* trebalo da uspostavlja.

*Bog je DJ* nije obična i već stereotipna kritika medijskog društva. Ovi mediji su zavodljivi, ono što je prikazano je zavodljivo, dati nam likovi su takođe zavodljivi, i to čini celu stvar mnogo složenijom. *Bog je DJ* je takođe zavodljiva predstava, koja je i pokazatelj koliko medijske slike mogu da budu zabavne, ali i emotivno sadržajne. Predstava otvara popriličan broj značajnih tema: medijskih manipulacija, savremenog identiteta, sistema umetnosti, sudbine nadolazećih generacija; bavi se njima opet ne nudeći konačne odgovore i mnogo sadržajnije obrađuje već stereotipnu tezu o tome da su mediji loši, ukazujući na to da koliko god ovaj svet bio medijski uslovljen, da je taj svet i dalje naš, i da nam ostaje da ga svakako konzumiramo, ali usput i nekako kritički sagledavamo, bez stida, a svesni posledica uživanja u njemu.

Gorica Pilipović

# POLOVIČNO USPELO VEĆE

*Rita*

kompozitor:

G. Doniceti

reditelj: D. Bogdanić

*Anželika*

kompozitor:

Ž. Iber

reditelj: S. Sablić

Madlenijanum

**M**adlenijanum nastavlja svoju inovativnu programsku politiku, te je beogradska publika prvi put čula i dve kamerne jednočinke iz opusa Gaetana Donicetija, odnosno Žaka Ibera. Donicetijevu *Ritu* i Iberovu *Anželiku* razdvaja skoro sto godina, ali ih spaja zajednička tema – kako se osloboditi neprijatne supruge. Naravno, to su komedije, da budemo sasvim precizni. Sličnosti ima još – obe opere su nepretenciozna, ali zabavna i vešto komponovana dela. Donicetijevo ostvarenje, poput koncentrata, u malom vremenskom razmaku donosi sve one karakteristične elemente njegovih čuvenih komedija – bračni trougao, nadmudrivanje, lirske epizode, brze bufo scene, živopisne likove, dok je Iberova opera pravo otkriće – delo istinske komike naglašene duhovitim replikama i krajnje maštovitom muzikom. Prevod na srpskohrvatski još jednom je potvrdio opravdanost jezičke transpozicije u prikazivanju komičnih opera, jer humor u tom slučaju brže stiže do gledaoca, tim pre što obe opere sadrže i govorne delove. Namerno kažem srpsko-hrvatski pošto je Madlenijanum u ovom projektu nastavio i svoju saradnju sa Operom bb iz Zagreba, vrlo uspešno započetu prošle godine.

Gosti iz Hrvatske su bili protagonisti Donicetijeve opere. U režiji Dinka Bogdanića, inače renomiranog baletskog igrača, koji se pojavljuje i kao nemi lik, sluga Bartolo, radnja je smeštena u neko nedefinisano vreme, na primer početkom XX veka, na nedefinisanoj mestu, koncentrišući se na odnose među glavnim junacima. Bepe, dakle, želi da se oslobodi žene koja ga maltretira; ona, Rita, zadovoljna je životom u svom hotelčiću, Gasparo, Ritin prvi muž, stiže iz Kanade da bi zatražio od nje razvod. Ništa spektakularno ni posebno zanimljivo, u klasičnoj inscenaciji i pomalo prevaziđenom maniru, usiljenog humora, bez istinskih duhovitosti uz poneki izuzetak – posebno u Gasparovim anglicizmima i engleskom naglasku. Najveća vrednost Donicetijeve opere je sama muzika i, ako nije besprekorno izvedena, cela konstrukcija je dovedena u pitanje. Vokalni solisti jednostavno nisu u potpunosti odgovorili zahtevima Donicetijevog belkanta. Lidija Horvat-Dunjko je u naslovnoj ulozi bila uverljiva (sećamo se njenih velikih glumačkih kvaliteta, kao što pamtimo i njen blistav, veoma pokretljiv sopran, zahvalan za ovaj tip uloge). Ali, njen vibrato je za nijansu preteran, a intonacija je ponekad bila nesigurna. Nikša Radovanović, kao Bepe, poseduje lep tenorski glas svetle boje, ali sa velikim intonativnim problemima u visokom registru i brzom tempu. Konačno, bariton Ronald Braus je, kao i prošle godine, svoju ulogu odigrao pouzdano i samouvereno – tumačio je Gaspara, sa velikim smislom za komiku.

Drugi deo večeri ispunila je, dakle, jednočinka *Anželika* Žaka Ibera. Ovde muž dolazi na „spasonosnu“ ideju da proda ženu, pojavljuje se jedan po jedan kupac, ali svi je brzo vraćaju, pa i sâm đavo, kojem je muž na kraju šalje. Iber vrlo vešto uvodi neku vrstu struk-



ture sa refrenom, pošto se situacije ponavljaju, a momenat fantastike na kraju samo je još jedan duhoviti element ove scenske igre na granici burleske. Đavo je, naravno, smešan, nikako strašan lik. Zanimljivosti toka doprinose i muzičke karakterizacije kupaca – Italijan je predstavljen asocijacijom na belkanto, Englez na džez, a crnački kralj na udaraljke. Drugim rečima, Iber koristi sva dostupna sredstva muzike XX veka (*Anželika* je nastala 1926), uključujući, na primer, i šapat u horu, da bi ostvario što živopisniju partituru i što zanimljivije delo muzičkog pozorišta.

I zaista, njegova opera protiče u jednom dahu, a humor kojim obiluju govorne epizode čini je prosto neodoljivom, takoreći izuzetkom na našoj operskoj sceni. Ona je svakako još jedan primer uspele režije koju potpisuje profesionalac – reditelj Stefan Sablić, kompetentan i za muziku i za pozorište. On je na pravi način razigrao svoje generacijske ispispinike – ansambl pevača koji su se pokazali i kao izvanredni glumci. Ansambl predvodi Snežana Savičić-Sekulić u naslovnoj ulozi energične, svađalački nastrojene, pa i opasne lepotice koja prihvata ideju o sopstvenoj prodaji kao nekakvu avanturu. Snežana Savičić je svoju lirsku prirodu

savršeno transformisala u lik vatrene Anželike, intepretirajući krajnje samouvereno ponekad vrlo napregnutu vokalnu liniju. I ostali su bili odlični – Predrag Milanović kao Šarlo, Vladimir Andrić kao Bonifas, muž, Goran Strgar kao Englez, Ljubomir Popović kao đavo; Ivo Gamulin Đani, gost iz Hrvatske, kao Italijan ponekad je takođe imao problema u visokom registru, a Goran Krneta kao crnački kralj glasovno je bio superioran, ali je glumački više delovao kao nespretna, mada komična karikatura. Komičan je, zapravo, bio njegov kostim. Isto važi i za kostim đavola, što govori o veštini kostimografkinje Zore Mojsilović-Popović, zaslužne i za vrlo uspele kreacije izazovne Anželikine haljine. Funkcionalnu scenografiju potpisuje Aleksandar Denić.

I, konačno, ali nikako na poslednjem mestu, instrumentalni ansambl, tj. orkestar Madlenijanuma, besprekorno je vodio Vladimir Kranjčević: u Donicetijevoj operi gotovo priгуšeno, svedeno, dajući apsolutnu prednost vokalnim solistima, a u Iberovoj, u mnogo zahtevnijoj i slojevitijoj partituri – vrlo angažovano, kako bi orkestar došao do punog izražaja kao ravnopravan tumač radnje i scenskih efekata.

Milena Jauković

# NEŠTO IPAK NEDOSTAJE

*TRIPLE BILL*

*DUO*

koreograf: Lj. Dobrijević

*STEP LIGHTLY*

koreografi: P. Lajtfut i

S. Leon

*ŠEST PLESOVA*

koreograf: J. Kilijan

Balet Narodnog pozorišta

**B**aletsku predstavu *Triple Bill*, u izvođenju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, čine tri jednočina baleta. Koreografiju dela *Duo*, prvog ostvarenja u ovom nizu, potpisuje Ljubinka Dobrijević, balerina i koreograf, dugogodišnji bliski saradnik Morisa Bežara i istaknuti pedagog međunarodne reputacije. Muzički okvir ove svojevrsne petnaestominutne koreografske minijature, nastale pre više decenija, čini jedno do krajnjih granica koreografski inspirativno delo velikana nemačkog muzičkog ekspresionizma A.Šenberga, *Preobražena noć*. Pod pretpostavkom da je posredi ostvarenje čvrstog idejnog koncepta i konzistentne koreografske strukture, teško da bi realni protok vremena bitnije mogao ugroziti onu posve legitimnu pretenziju jednog davno nastalog koreografskog dela na sopstvenu aktuelnost. Međutim, ono što ovu „igru udvoje“ čini neshvatljivo idejno-koreografski inferiornom, dolazi iz nje same, a time po nju umetnički problematičnije. Pred nama su se monotono smenjivali davno prevaziđeni načini strukturisanja nizova pokreta neoklasične igracke leksike, bez govora o postojanju značajnijeg koreografskog pečata, uz svako odsustvo koreografskog sprovođenja misaone potke. Stoga je raspoloživi igracki i umetnički potencijal Ane Pavlović i Milana Rusa ostao gotovo u potpunosti neupotrebljen. Muklo osećanje anahronizma, lišeno svakog ushićenja, pa čak i onog njemu često pripadajućeg osećanja pijeteta, svojom dominantnošću pretilo je da se na trenutak nadvije i nad druga dva dela ove predstave. Srećom, to se nije dogodilo, ali je neminovno prouzrokovalo opšti utisak nedovoljne stilske usaglašenosti, koja svakako predstavlja fundamentalni kohezioni činilac jedne ovakve, kolažno strukturisane baletske predstave.

Drugo delo, *Step Lightly*, uglednog igracko-koreografskog para Pola Lajtfuta i Sol Leon, nastalo je pre dvadeset godina. Budući da je svako od nas neminovno određen sopstvenim receptivnim kapacitetima i senzibilitetom, nama se ovo delo može dopasti, ili ne. Ali, ono što svakako na ovom mestu mora biti istaknuto jesu strukturalna i idejna zaokruženost, u svakom segmentu dosledno realizovana koreografska dinamičnost, koja delo precizno vodi u pravcu značajki postignutog antiklimaksa, kao krajnjeg razrešenja komada. Odabir bugarske folklorne muzike nesumnjivo je morao ostavljati jak utisak egzotike na publiku vanbalkanskih prostora, naročito u vremenu nastanka ovog dela. U današnje doba, i na ovom mestu, ovako intenzivna eksploatacija narodnog melosa učinila je da se na trenutke oseti izvesna odbojnost, prouzrokovana realnom prezasićenošću ovom vrstom muzike.



Triple Bill (Šest plesova), foto: Srđan Mihić

Uvežbanost baletskog ansambla, koji su činili Tamara Ivanović, Bojana Žegarac, Sanja Ninković, Milica Jević, Jovan Veselinović i Jovica Begojev, kao i ispoljena unutrašnja tenzija pokreta koja počiva na kontrastu u odnosu na naglašenu bezizražajnost njihovih lica, zaslužuju svaku pohvalu.

Treće ostvarenje *Šest plesova*, žive legende savremene igre, Jirži Kilijana, nastalo je pre 25 godina. I danas, ovaj rad predstavlja izvanredan primer apsolutnog koreografskog stvaralaštva, superiornog u svojoj svestremenosti. Prisustvovali smo lucidnom, duhovitom, ironičnom i neprikosnovenom intelektualno-koreografskom poigravanju duhom Mocartove epohe. Emitujući najviši stepen koreografskog majstorstva, ovo delo prirodno za uzvrat dobija ono najbolje od svojih igrača, stvarajući kreativni reciprocitet najveće

scenske snage. Najsrdajnije čestitke upućujemo svim izvođačima, posebno ističući interpretativno upečatljiva, veoma zreła i kompletna ostvarenja Olge Olčan i Milice Jević, sve markantnijeg tumača uloga neoklasičnog i savremenog igračkog repertoara.

Da kojim slučajem ovo nije bila jedina ovogodišnja baletska premijera Narodnog pozorišta, postavljanje ove, zapravo kamerne predstave, sa veoma malim brojem izvođača, bez živog orkestarskog izvođenja i pukog retrospektivnog karaktera, možda bi i bio razumljiv eksperimentalni repertoarski potez. Ali, već na reprizi sala je bila poluprazna. Bitno objašnjenje ove tužne činjenice negde *mora* postojati.

Bojana Janković

# IZAZOVI BRITANSKOG POLITIČKOG TEATRA

*U uzburkanim vremenima, bar za pojmove Zapadne Evrope, čini se da se britanska pozorišta često zadovoljavaju formom, novim komadom o poslednjoj gorućoj temi, ne obraćajući dovoljno pažnje na to da li je političnost apriorna ili stvarna i da li prelazi s papira na scenu*

**B**ritanskom političkom pozorištu u poslednjih godinu-dve ne nedostaje materijala. Iz šoka finansijske krize, od koga će se, po poslednjim prognozama, zemlja oporavljati znatno duže od ostatka Zapadne Evrope, Kraljevstvo je prešlo direktno u najveću predizbornu kampanju u poslednjih trinaest godina. Pozorišta su se praktično utrivala u brzim i pravovremenim reakcijama na dosta nestabilnu političku klimu. Rojal Kort (Royal Cort), najznačajniji londonski promotor nove nacionalne drame, pridružio se opštoj umetničkoj klimi agitovanja protiv torijevaca dramom *Poš (Posh)* Lore Vejd (Laura Wade) o najelitnijem oksfordskom bratstvu mladih konzervativaca. Komad *Enron* (Enron) Lusi Prebl (Lucy Prebble) o korupciji i bankrotu velike američke korporacije uneo je ne samo političku nego i stilsku pometnju među uglavnom strogo realistične britanske komade. Mnoštvo novih postavki i tekstova u poslednje vreme bilo je toliko da su čak dva teksta o BNP-u, ekstremno desničarskoj partiji, doživela premijerna izvođenja u samo mesec dana.

Hrpa novog političkog materijala pogodnog za pozorišno pretresanje ponovo je dunula vetar u leđa omiljenom britanskom političkom žanru – verbatimu. Popularnost ovog podžanra dokumentarne drame, čije su replike dobro izmontirani, autentični intervjui, dosta se često dovodi u vezu sa padom kredibiliteta britanskih medija u poslednjih deset godina, te potrebi da se sa šakaljivim političkim temama suoči u nekom drugom, pouzdanom i „neukaljanom“ obliku. Povezanost uspona verbatima sa padom poverenja u medije možda je najočiglednija ako se zna da je jedan od najznačajnijih verbatim autora



Mixed Up North

Ričard Norton Tejlor (Richard Norton Taylor) urednik bezbednosne rubrike u *Gardijanu*. U njegovoj drami *Pozvan na odgovornost* (*Called to Account*) iskazi visokih britanskih i američkih zvaničnika pretvoreni su u svedočenja na fiktivnom suđenju Toniju Bleru, gde se od publike traži da se postavi u ulogu porote – to sve dok je Bler još bio stanovnik Dauning Strita. Zbog uvek za polemiku pogodnog sadržaja, verbatim je dosta brzo napredovao od off-a do najvećih institucija, pa čak i Vestenda, te postao sinonim za direktno i brzinsko scensko uobličavanje aktuelnih tema.

Prateći, dakle, aktuelne britanske pozorišne trendove, Narodno pozorište (National Theatre) se opštoj pomami za novim političkim predstavama pridružilo pomalo ziheraški. Od Dejvida Hera, o kome nije preporučljivo čak ni šaputati negativno, naručen je komad o svetskoj ekonomskoj krizi, sa posebnim osvrtom na ovdašnja dešavanja. Poznat kao jedan od predvodnika verbatimima (njegove dve prethodne dokumentarne drame bavile su se privatizacijom železnice

i izraelsko-palestinskim sukobom), Her je uspeo da u rekordnom roku od samo nekoliko meseci isporuči komad *The Power of Yes*.

Her je, doduše, sebi postavio dostižan i ne preterano privlačan cilj - da „shvati finansijsku krizu“. Ti napori rezultirali su mnoštvom intervjua sa manje-više epizodnim likovima ekonomskog kraha, novinarima, bankarima i političarima B kategorije. Iz nepoznatih i neelaboriranih razloga u drami nema nijednog od brojnih nacionalno omraženih zlikovaca, poput bivšeg ministra finansija Alistera Darlinga. Među mnoštvom poprilično brbljivih stručnjaka, Her je ubacio i lik Autora. Kao jedini apsolutni ekonomski početnik u drami, koji većinu žargona ne može ni da izgovori, a kamoli razume, Autor je verovatno trebalo da bude neka vrsta britanskog *everyman-a*: prosečan primerak srednje klase nasamarene finansijskim hohštaplerajom, kome se konačno pruža prilika da se, ako ništa drugo, suoči sa svojim dželatima. Više je no očigledno, međutim, da je Autor upro-

ščena verzija samog Hera: umesto stereotipa građanstva, tako dobijamo samouverenog, britanski ciničnog i zajedljivog, prepotentnog intelektualca, koji se pred ostalim akterima večitro pravi glup – sve ne bi li ostatku sveta otkrio veličinu „tragičke krivice“ sveta finansija. Ova drama je tako pretvorena u, čini se, dugo iščekivanu priliku za istresanje sopstvenih frustracija. U pozadini svih duhovito sročениh uvreda koje je Her dosledno upućivao svojim sagovornicima ostaje narativ koji nije ništa više od dosta temeljnog ekonomskog predavanja za neupućene – precizna, ali suva fabula ekonomskog sloma zapadnog sveta, prepričana iz ugla očevidaca, ali ne i aktera. Nijedan od sagovornika ni u jednom trenutku ne postaje više od titule ili tumača recesije – dramski lik, na primer – pa tako ova priča ostaje uskraćena za žrtve, ali i okrivljene. Pomalo olako i kao po navici, Her upire prst u dežurne krivce, u drami nevidljive tvorce zlog kapitalističkog mehanizma, ali zaboravlja da ga makar na nekoliko minuta usmeri direktno u nedužni narod, koji je godinama halapljivo kupovao daleko iznad svojih mogućnosti. Samoodgovornost nije ni na marginama ove priče. Umesto toga, težište komada je u pomalo pohabanom opštem mestu o zavisnosti politike i političara od megalomanskih korporacija i banaka. Obrisi britke društvene kritike samo su povremeno vidljivi. U zemlji u kojoj su hiljade i hiljade izgubile posao, dom ili dostojanstvo, nije beznačajno poručiti sa scene Narodnog pozorišta da je „kapitalizam preko noći pretvoren u socijalizam za bogate“.

Glavna preokupacija Angusa Džeksona (Angus Jackson), reditelja Herove drame, bila je izgleda strah da publika neće razumeti složen razvoj događaja od opšte važnosti. Zbog toga se mnogo više bavio raspoređivanjem glumaca po sceni i besomučnom ilustracijom svih za priču bitnih brojki, formula i zaštitnih znakova, a mnogo manje režijom. Pored toga, reditelj nije bio sasvim siguran kome se likovi obraćaju, te tako glumci pola vremena provode gledajući u Autora, a drugu polovinu, sa akcentom na posebno duhovite replike (tipa „Engleska ispašta ni kriva ni dužna zbog Škotske koja nam je podarila Gordona Brauna“), zureći amaterski u publiku. Opšti utisak je da Džekson ili nije imao sopstveno mišljenje vredno scenskog uobličavanja, ili se nije usudio da ga suprotstavi Herovom. Zbog toga se problemi drame prenose i na scenu, te je tako predstava samo dajdžestirana verzija priče o hipotekama, kreditima,

deonicama i mahinacijama; a i to samo ako smo dovoljno blagonaklonjeni da povremene nonšalantne scenske teze pripišemo površnosti a ne aroganciji. Lik Maše Srdarević, ekonomistkinje sa Oksforda koju je pozorište unajmilo da Heru objasni osnovne berzanske pojmove, izgleda pre kao prostitutka više klase nego kao konsultant *Fajnenšl Tajmsa*: moguće zato što reditelj veruje da se devojka može silom isterati iz Sarajeva, ali da Sarajevo, shvaćeno kao paradigma provincije, večno ostaje u njoj.

Razotkrivajući truli sistem na nivou prosečnog televizijskog dokumentarca, ova drama/predstava skoro dva sata vrti ukруг jednu te istu tezu: da su britanski političari, što u neznanju, što u pokušaju da se što više dodvore američkim kolegama, prosto i jednostavno – zakazali. Nevolja je samo što prozvani političari već mesecima i sami to priznaju. Herova drama podržava sada već usvojenu, zvaničnu verziju događaja, te zbog toga ovaj projekat, reklamiran kao „delo od najveće važnosti“, dobija obrise reakcionarnog. Drugim rečima, ova drama je u kontekstu savremene Britanije bitna samo na formalnom, ali ne i na sadržinskom nivou. To možda ne treba da čudi s obzirom na to da ovde odlazak u teatar, a posebno u Narodno pozorište, pripada srednjoj i višim klasama, da je to društvena obaveza uz koju često idu levičarska poluubeđenja, od one vrste koja se lako daju zadovoljiti pozivanjem na piščevu aktivističku prošlost. Česta primedba upućena političkim predstavama da „propovedaju vernicima“, nikako se ne odnosi na ovo pozorište i ovu postavku; *The Power of Yes* mnogo je više uspavanka za Trnovu Ružicu – recesijom osiromašenu, ošamućanu srednju klasu, koja je nedavno, u znak revolta, dovela konzervativce na vlast posle više od deset godina.

U senci visokobudžetnih političkih predstava, krajem prošle godine u Londonu se pojavila još jedna postavka verbatim komada, naoko znatno manje (tematski) ambiciozna: *Mixed Up North* Robina Soansa (Robin Soans) u režiji Maksa Steford Klarka (Max Stafford-Clark) i produkciji trupe *Out of Joint*. Steford Klark, nekadašnji umetnički direktor Royal Korta, ikona je nezavisnog britanskog pozorišta. Njegova bivša trupa *Joint Stock* bila je odskočna daska za rane radove Dejvida Hera i Kerol Čerčil; sâm Klark je uspeo da odoli mnogobrojnim unosnim pozivima za rad u velikim institucijama, za uzvrat uspevši da zadrži sopstveni produkcijski model – pisci mesecima razrađuju ideje sa glumcima, a pro-

ces proba traje znatno duže od uobičajene četiri nedelje.

Ovaj put *Out of Joint* se zaputio na propali industrijski sever Engleske, u Brnli (Burnley), opustošeni grad poznat najviše po uzburkanim rasnim nemirima od pre nekoliko godina. Po mnogo čemu Brnli je tipičan primer zaboravljenog britanskog grada, u kome zabrinjavajući procenat stanovnika živi od socijalne pomoći i u ozloglašanim opštinskim zgradama (council estates), omiljenoj bazi narkodilera. Većinu stanovništva Brnlija danas izgleda čine socijalni radnici i njihovi šticećenici – tinejdžeri burne kriminalne ili porodične prošlosti obe većinske rase (bele i indijsko-pakistanske). Materijal sakupljen u razgovoru sa njima Soans je ubacio u fiktivan okvir propale generalne probe predstave o toleranciji i kohabitaciji u lokalnom domu kulture. U ovoj drami nema razotkrivanja velikih političkih mahinacija koje su rasnu netrpeljivosti i kriminal u Brnliju doveli do granice podnošljivosti. Umesto toga, Soans fokusira sve kvazidobre namere lokalnog stanovništva: političari i socijalni radnici zaokupljeni su PR-om grada i međusobnim razmiricama, belci su spremni da azijsko stanovništvo asimiluju, ali ne i da prihvate običaje druge kulture (na ugovorene brakove, čak i srećne, gleda se sa podozrenjem), dok oni „manje beli“ za sve svoje kriminalne aktivnosti koriste opšteprihvatljiv alibi dugogodišnje izloženosti rasizmu. Svaljujući krivicu na neznanje, naivnost i dobre namere kojima je popločan put do pakla, Soans upire prst direktno u isti onaj običan narod što je Her tako vešto izbegao: u ovom slučaju profesionalne dobročinitelje i šarenoliku mladu populaciju koja olako prihvata svoj status propale generacije. No, za razliku od Herove, ova drama vrvi od dramaturških problema, od kojih je najznačajniji neobičan i nezgrapnan spoj fikcije i dokumentarnog materijala. Dok se fiktivni elementi fokusiraju na banalnosti svakodnevice – na primer, besomučno tinejdž flertovanje – dokumentarni često sadrže potresne i detaljne ispovesti o zločinima, nasilju u porodici i drugim uobičajenim činiocima svakodnevice u Brnliju. Obe ove komponente nesmetano se odvijaju pred očima slučajnih posetilaca generalne probe, koje akteri naizmenično primećuju ili sasvim ignorišu. Ovo rezultira agresivnim i ne-logičnim prelazima unutar scena i čini ovu dokumentarnu dramu, parodaksalno, neuverljivom.

Klarkova predstava gotovo je ambijentalna, smeštena u oronulu, zakonom zaštićenu zgradu Vilton Mjuzik Hola (Wil-

ton Music Hall), čije renoviranje sprečava, pre svega, zadrta britanska birokratija. Nekada glamurozna sala, koja danas odaje utisak da bi svakog trenutka mogla da se obruši na sve prisutne, nije samo metafora za posrnuli Brnli, na uslove u kojima likovi odrastaju i žive, već i suptilno podsećanje na trošnost sistema koji se bori protiv problema engleske provincije. Mlada podela, koju uglavnom čine glumci koji su tek diplomirali, očigledno je sa problemima kojima se bavi upoznata dovoljno da izbegne svaku vrstu patetike i površnih emocija uopšte, u koje se, s obzirom na strahotne priče, lako moglo upasti. No, i u ovom slučaju reditelj odbija da se bavi problemima teksta. Nemoguće je, na primer, sa sigurnošću utvrditi šta je Klark tačno želeo od publike: s jedne strane, glumci joj se obraćaju direktno, inciraju dijalog i strpljivo čekaju na odgovor, a s druge, svaka reakcija koja nije predviđena dramom jednostavno se ignoriše.

Predstava *Mixed Up North* je, verno tradiciji *Out of Joint*-a, dobar deo svog života provela na turneji po Velikoj Britaniji, u pokušaju da dođe do onih kojih se tekst ponajviše i tiče, a tek poslednjih nekoliko meseci uživa u pohvalama svoje verne londonske publike. Ova predstava čak je imala i popriličan, lokalno-politički odjek: protesti i provokacije pratili su je diljem severne Engleske, dok je u samom Brnliju predstava zabranjena zaoblizanim putem, kada je trupi, nekoliko dana pre gostovanja, otkazana sala u kojoj je trebalo da nastupaju.

Britanskom pozorištu se, dakle, nikako ne može zameriti da ne reaguje pravovremeno na političke događaje – političnost se, štaviše, ovde smatra umetničkom obavezom. Međutim, u uzburkanim vremenima (za pojmove Zapadne Evrope) čini se da se pozorišta često zadovoljavaju formom, prilikom da se pohvale novim komadom o poslednjoj gorućoj temi, ne obraćajući dovoljno pažnje na to da li je političnost teksta apriorna ili stvarna i, što je možda i bitnije, da li prelazi sa papira na scenu. Za to je gotovo sigurno odgovorna i ovdašnja nepoverljivost prema rediteljima, od kojih se uglavnom očekuje da puste da tekst „govori sâm za sebe“. Kombinacija ovog i činioca velike komercijalizacije institucionalnih pozorišta, koja se takmiče sa privatizovanim Vestendom, upešno razvodnjava potencijalno potentno britansko političko pozorište. U moru pozorišnog političarenja velikih kuća zato je jako malo zaista političnih, nezavisnih produkcija.

Vesna Radovanović

# BERLIŃSKO POZORIŠTE KRIZE

*Premijere predstava Nikolasa Štemana i Falka Rihtera na scenama berlinskih pozorišta Dojčes teatar i Šaubine am Leniner plac, o uzrocima i posledicama krize u sferi opšteg i ličnog*

**K**ada je, pre dve godine, ekonomska kriza zahvatila svet i dovela do poremećaja ne samo u oblasti ekonomije već i na planu ličnog preuzimanja odgovornosti za okolnosti od opštedruštvenog značaja, savremeno nemačko pozorište je, izborom tekstova za inscenaciju, odreagovalo gotovo istog trenutka. Dok je, s jedne strane, drama Bertolta Brehta *Sveta Ivana klaonička* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*), na primer, doživela od početka krize čak šest inscenacija, tekstovi poput *Ugovora trgovca* (*Die Kontrakte des Kaufmanns*) Elfride Jelinek, direktno inspirisani ovom novom krizom, koji su takođe postavljeni na scenu nebrojeno puta tokom prethodne dve sezone, ukazali su, više ili manje direktno, na činjenicu da se istorija ponavlja.

Dve od tih predstava imale su ove sezone svoje premijere u Berlinu, predstavivši, u istočnom delu grada – postavkom Nikolasa Štemana drame *Sveta Ivana klaonička* (Dojčes teatar) – priču o njenom uticaju na društvo u globalu, dok se u zapadnom delu, u pozorištu Šaubine am Leniner plac, predstava *Trust* u režiji Falka Rihtera, pozabavila njenim uticajem na intimnije odnose.

\*

Napisana tokom ekonomske krize krajem dvadesetih godina prošloga veka, Brehtova drama *Sveta Ivana klaonička*, u velikoj se meri oslanja na Marksov *Kapital*, pokazujući kako tržišni mehanizmi i principi utiču na živote onih koji ih pokreću, ali i onih koji su njima, direktno ili indirektno, izloženi.

Pierpont Mauler, kralj mesno-prerađivačke industrije u Čikagu, odlučuje da proda svoj deo fabrike ortaku Kridlu. Iako on kao razlog navodi grižu savesti zbog ubijanja životinja, pravi motiv transakcije koju predlaže jeste tajna dojava koju je primio sa njujorške berze. Istovremeno, *Crni slamnati šeširi*, Brehtova parodija na *Vojsku spasa*, pod komandom Jo-



Sveta Ivana Klaonička, Nikolas Šteman

hane Dark, kao parodije na Jovanku Orleanku, shvataju da sirotinji bez posla više nisu dovoljni supa, muzika i prazne reči ohrabrenja. Kao beznadežni idealista koji duboko veruje u postojanje dobra u svakom čoveku, Johana moli za pomoć proračunatog mogula Maulera, čineći sve da ga dirne pričama o zloj sudbini nesrećnog naroda, iako je jasno da on, zapravo, planira da zgrne milione. Vremenom ona počinje da shvata, ali ne i da prihvata, činjenicu da dobra u ljudima, kako bogatim tako i siromašnim, ima tačno onoliko koliko novcem može da se plati, te da je njen idealizam smešno romantičarski u poređenju sa zakonima ponude i potražnje.

Reditelj Nikolas Šteman, našoj publici poznat po inscenacijama Šekspirovog *Hamleta* i Geteovog *Vertera*, sa kojima je 2002. godine gostovao u Beogradu, opredelio se izborom komada koje postavlja na scenu, kao i načinom obrade klasika, za *političko pozorište* sa jasno profilisanim kritičkim stavom prema aktuelnim događajima, ukazujući

na zamke, zablude i iluzije u percepciji savremenih društveno-političkih previranja. U tom smislu zanimljivo je da Šteman prvi put u svojoj gotovo petnaest godina dugoj karijeri režira neku dramu Bertolta Brehta, iako bi se njegov umetnički izraz najlakše dao uporediti upravo sa Brehtovim: ogoljena scena, fragmentarnost, gotovo „montažna“ tehnika režije u kojoj praktično svaka scena može da funkcioniše kao zasebna celina, česta upotreba hora i pevanja uopšte, muzika na sceni, otvorena komunikacija glumaca sa publikom, podela koja podrazumeva udvajanje likova ili dodeljivanje više uloga jednom glumcu, upotreba natpisa i video-radova – sve to nalikuje Brehtovom epskom pozorištu koje, kao i Štemanove predstave, igra na kartu artificalnosti, ne dopuštajući gledaocu da se i za trenutak zanese i zaboravi gde se nalazi. Zato je, odabравši ovoga puta dramu autora koji već svojim načinom pisanja podrazumeva i nudi prostor za sve te postupke, Šteman sebi otvorio dodatne mogućnosti za igru kojom se i do tada bavio.

Odmah na početku, na scenu na kojoj se nalaze i muzičari i video-tehničari, izlaze trojica glumaca koji se, svaki sa primerkom Brehtove drame u ruci, nadmeću ko će je izražajnije pročitati. Kada njihova koleginica – koja, potom, preuzima ulogu Johane Dark – izađe na scenu, takmičenje postaje još žešće i nastavlja se do kraja predstave, a način njihovog zajedničkog tumačenja nekoliko likova u potpunosti prati principe Brehtovog *Verfremdunga*, ali i berze: kada je neki od likova u povoljnom položaju, svaki od trojice glumaca se otima za njega, a kada se lik uvali u neprilike, nijedan ga neće.

Iako je cela prva scena veoma simpatična, ali na prvi pogled besmislena, pažljivom oku neće promaći činjenica da jedan od njih uvek pre ostale dvojice uspe pravovremeno da pročita pravu repliku u pravom trenutku. Način na koji se dolazi do prevlasti veoma brzo biva predodčen: onaj ko ume da iskoristi metež i ko zna šta i gde traži, zavladaće situacijom, čak i ako su ostali daleko bolji od njega – makar to bilo i u izražajnom čitanju.

Njih trojica potpuno isto, bezlično odeveni, Johana koja pokušava da im predoči muke radnika koji su ostali bez posla, iako sama odevena u raskošnu, svetlucavu večernju haljinu, besprekorne frizure, muzičari u kostimima prikladnim za otmeniji noćni klub – sve se pred očima gledalaca vrti kao veseli zabavni program koji se, odjednom, u najboljem brehtovskom maniru, pretvara u *reality show*.

U neuglednoj trenerci, masne kose, noseći u rukama plastične kese sa kojih se izbrisao natpis, na scenu stupa glumica Margit Bendokat, u ulozi gospođe Lukernidl, supruge klaničkog radnika koga je samlela mašina dok je radio, a što se zataškava. Ona dolazi rešena da sazna njegovu sudbinu, ali se veoma brzo, prinuđena da bira između istine o sudbini supruge i tronedeljne besplatne ishrane u fabričkoj kantini, opredeljuje za dvadeset ručkova i odustaje od traganja za mužem. Uzaludna su Johanina uveravanja da se, ako tako odluči, niko više neće interesovati za njega. Pun stomak nadvladava ljubav prema bližnjem.

Uvođenjem glumice koja tokom trajanja „hladnog rata“ u Berlinu nije dobijala značajnije uloge jer je uvek uspevala da kroz njih suptilno izvrgne ruglu neku od partijskih funkcionerki, Šteman ide *Brehtom o Brehtu* na nekoliko nivoa. Na paradoksalan način, ona samom svojom pojavom istovremeno i narušava *Verfremdung* i pojačava ga: njen izgled

i način glume su sasvim realistični u poređenju sa ostalima, ali publici, do tog trenutka izloženoj manirizmu, novouvedeni realizam narušava sliku na koju se privikla. I smeta. Smeta publici, smeta industrijalcima, smeta Johani u njenom idealizmu. Gospođa Lukernidl je smetnja i sistemu i borcima protiv njega, i to nenametljivo i gotovo nesvesno, kao što je glumica koja je tumači to svojevremeno i sama bila. Margit Bendokat, koju naša publika zna iz Eshilovih *Persijanaca*, kao i iz *Bureta baruta* Dukovskog, obe u režiji Dimitera Gočeva, smatrana je subverzivnim elementom, jer se svojom pojavom i prodornim glasom nije uklapala u viziju idealne heroine, a ta nepoželjnost, proizašla iz prepoznatljivo prikazanih partijskih članica koje su jurile političku karijeru, učinila ju je prikladnom za otelovljenje metafore na sceni: kao što u *Persijancima* ima ulogu čitavog hora ili, bezuspešno pokušavajući da sakupi jabuke iz vode u *Buretu baruta*, ulogu koja efektno, bez izgovorene reči, sažima besmislenost i beznađe, u Štemanovoj *Johani* ulazi kao otelovljenje ljudskosti koje ometa razvoj kapitalizma. Ipak, ne zadugo. Nekoliko puta ponovljeno pitanje: „Šta je sa mojim mužem?“, prelazi u instruirano i prihvaćeno objašnjenje: „Otputovao je u San Francisko“, praćeno pomirljivim sleganjem ramenima, dok Johana nemoćno gleda, a fabrikanti likuju zbog uspešno okončanih pregovora, dokazujući Johani koliko je malo potrebno da se utiče na svest i savest naroda.

Šteman se u najvećoj meri drži teksta drame, postepeno uvodeći sve više elemenata koji nas podsećaju na uobičajene medijske prikaze štrajkova, uličnih nemira i demonstracija, ali i otvoreno, gotovo pamfletski ukazujući na razloge za tako olakšanu manipulaciju. „Oni gore sede gore samo zato što ima onih koji sede dole i biće gore dok god ovi budu sedeli dole“, izvikuje gnevno Johana pokušavajući da probudi uspavanu masu *homo ekonomikusa* uljuljanih u *status quo*, zadovoljnih imanjem ručka, nesvesnih da mogu i moraju da traže više, jer je neophodno povući granicu preko koje se više ne može i ne sme trpeti. Njen krik prelazi u sve dramatičniji poziv na revoluciju, podržan velikim horom demonstiranata, *live* izveštajem sa ulica na scenskoj rotaciji (video-artistiknja, Klaudija Leman, stalna Štemanova saradnica, obavila je odličan posao i, nakon nekoliko prethodnih radova koji su počeli da pate od šablona i predvidljivosti, ponudila nešto sveže i upečatljivo), te na



Trust, Falk Rihter

kraju i ogromnim natpisom TINT, skraćenicom čuvene parole Margaret Tačer: „Nema alternative“ („There is no alternative“) projektovane na platnu dok Johana viče: „Gde nasilje vlada, samo nasilje pomaže!“

Pozorište Dojčes teatar ima publiku koja je „u rupi“, što doprinosi utisku da su oni gore – gore dok smo mi dole – dole, a predstava se završava bučno i dramatično, postavljajući pitanja: da li su odgovorni oni na vlasti, ili i oni koji su ih svojim glasovima tamo postavili? Da li su odgovorni samo glasači, ili i oni koji nisu ni glasali? Da li je pozorišna predstava puka zabava, namenjena lepoj toaleti i prijatno provedenoj večeri, ili bi trebalo primetiti i plastične kese i prljavu kosu u svom tom sjaju? Mora li pozorište biti bučno da bi bilo shvaćeno? Da li se revolucionarnim potezom smatra ponuda od dvadeset ručkova, ili je potrebno učiniti nešto više? Da li je velika revolucija moguća bez mnoštva malih ustanaka i stvaranja kritične mase, te da li je ta masa spremna da podnese odgovornost za revoluciju?

Uprkos gromoglasnoj završnici, predstava *Sveta Ivana klanička* publici ostavlja alternativu: da na sve slegne rame-nima ili da se zapita gde je nestala granica između naših života i *reality show* programa. Mučenički umrla Ivana na kraju uskrsava kao blistava voditeljka jednog od njih i, sa mikrofonom u rukama, ozarena, priključuje se horu, dok sa scene ostaje da zrači pitanje: „Dokle?“, ali i otvoren poziv da se, konačno, nešto i učini za podizanje kolektivne svesti neophodne da bi se izazvale promene.

\*

Pisac i reditelj Falk Rihter i holandska koreografkinja Anuk van Dijk (Anouk van Dijk), koji su već imali jednu uspešnu saradnju pre deset godina, kada je njihova predstava *Nothing Hurts* premijerno prikazana na festivalu Springdance u Utrehtu, a potom pozvana i na pozorišne susrete u Berlinu, sada su ponovo udružili snage i uz pomoć jednog muzičara, troje odličnih plesača iz trupe *anoukvandijk dc company* i pet odličnih glumaca matičnog pozorišta, na-

pravilo upečatljivu predstavu po Rihterovom tekstu *Trust* koja preispituje siloviti razvoj savremenog kapitalizma koji ga je doveo do ivice ambisa, i način na koji je on uticao na podjednako silovit kolaps sistema moralnih vrednosti savremenog čoveka, čiji je sunovrat u taj ambis, možda nepovratno, već počeo.

Jedna od osnovnih tema celokupnog spisateljskog opusa Falka Rihtera jeste čovek kao žrtva savremenih oblika komunikacije u koje, osim medija, spadaju i ekstremni oblici „međuljudske intrakcije“, kao što je rat ili, u korak sa savremenim tržišnim tokovima, berzansko poslovanje. Tekst *Trust* (što predstavlja igru reči, s obzirom na to da taj termin na engleskom jeziku, osim što znači *poverenje*, predstavlja i oblik preduzeća, tačnije *povereničku firmu*, korporaciju sastavljenu od nekoliko manje-više ravnopravnih partnera) sastoji se od nekoliko, naizgled nepovezanih, monoloških fragmenata – priča ljudi koji se, rastrzani između zahteva korporativne ideologije kao što su brzo sklapanje najprofitabilnijih ugovora, maksimalno produktivna partnerstva uz minimalna ulaganja, ili imperativ da se bude stalno nov i drugačiji, s jedne strane, i tradicionalnih ljudskih vrednosti kao što su ljubav, vernost i poverenje, s druge, batrgaju pokušavajući da o(p)stanu uspešni na oba fronta: poslovnom i privatnom.

Kroz njihove priče o sebi, o drugima i o međusobnim odnosima, tužna istina se polako pomalja iz izgovorenih reči i odigranih pokreta na sceni: iako jedan od pomenu-tih principa uspešnog poslovanja jeste i usredsređenost na klijenta i poštovanje partnera, savremeni čovek, potkovan teorijom menadžmenta i uspešan u poslovnoj praksi, pravi fatalne propuste u najintimnijoj sferi, sa najbližijim „klijentom“ i partnerom. Razlozi nisu teško dokučivi. Ritam poslovanja koji zahteva brže, bolje, uspešnije, efikasnije, dovodi, neminovno, do zamora materijala, makar on bio i ljudski. Pritisak koji moderan čovek trpi, izložen svim tim zahtevima za neprekidnom produktivnošću, dovodi do stresa, ali i pervertuje takmičarski duh u direktnu suprotnost. Čovek koji na berzi svakodnevno gleda kako akcije vrtoglavo skaču da bi, u veoma kratkom roku, ponovo pale, a zatim povratile vrednost, počinje u tim terminima da razmišlja i kada su intimni odnosi u pitanju: nema potrebe truditi se oko drugoga jer je sve prolazno, *kako došlo tako otišlo*, a kada ode, doći će novo, podjednako zamenjivo. Instant kafa, instant

poslovanje, instant emotivne veze. Šta može da se uradi? Ništa. Ionako se „ništa neće promeniti“, priča jedna od likova svom partneru objašnjavajući mu da je održavanje *statusa quo*, zapravo, najbolje moguće rešenje.

Forma monologa dodatno potcrtava usamljenost i činenicu da živimo jedni pored drugih, a ne jedni sa drugima. Jedan, kojeg je napustila partnerka, danima sedi pored prozora; drugi, vozeći se taksijem, proživljava sećanje na vožnju sa ljubavlju iz mladosti; jedna žena koju su roditelji zapostavljali i napustili, ostavivši je u sobi nekog šangajskog hotela, priča kako je iz besa postala menadžerka; druga obaveštava svog partnera da je poklonila njegov auto, potrošila mu milijarde, prodala njegovu kuću a, uzgred, nije više baš sasvim sigurna ni kako se on, tačno, zove.

Sve zvuči preterano i dovedeno do ivice apsurdna, a zajednička linija beznađa i dezorijentisanosti se jasno provlači kroz sve priče koje su, iako zasebni fragmenti, vešto spojene ne samo temom već i odlično promišljenom režijom i, pre svega, koreografijom, na način da šavovi ostaju gotovo nevidljivi.

Anuk van Dijk, holandska plesačica, koreografkinja i umetnička direktorka plesačke trupe koju je osnovala pre desetak godina, razvila je sopstvenu tehniku plesa pod nazivom *Countertechnique*, koja u središte interesovanja stavlja slobodu i pokretljivost plesača, a koja se, kako i sâm naziv ukazuje, prevashodno bazira na pronalaženju ravnoteže pokretima u različitim pravcima. I zaista: posmatrajući je na sceni, dok joj ruke i trup idu unazad, a noge unapred, stiže se utisak da njenim telom „vladaju“ sile koje je „vuku“ u suprotnim smerovima. Ipak, Van Dijk i njeni plesači drže apsolutnu kontrolu nad scenskim prostorom doprinoseći, svojim umećem sporovođenja ove specifične tehnike, utisku rastrzanosti, gubitka jasnog cilja i tla pod nogama, čime se bavi i tekst Falka Rihtera, a glumci ih, iznenađujuće uspešno, prate u tom plesu.

Jedna od najupečatljivijih scena jeste ona već pomenu-ta, u kojoj žena (u tumačenju izvrsne Judit Rozmaer [Judith Rosmair] koja pleni svojom nenametljivom, ali harizmatičnom scenskom pojavom i preciznom glumom, pri čemu su posebno fascinantne mimika, pokreti i ostala neverbalna glumačka sredstva) objašnjava partneru kako ga je prevarela i dovela do bankrotstva. Dok on, nem i bezizražajnog lica, sedi i sluša je, ona iz sedećeg stava polako počinje da

se kreće da bi je, potom, dvojica plesača podigla i nosila kroz vazduh, sve brže i brže, dok ona vergla svoj sve besmisleniji monolog koji, kao ni ona u tom trenutku, nema utemeljenja u realnosti. Ona lebdi u svojoj oslobođenosti od vezivanja za svog fiktivno-stvarnog partnera, sasvim očigledno uživajući u odsustvu pravog fizičko-intelektualno-emotivnog kontakta.

Svedena scenografija, fragmentisana kao i priča, neodoljivo podseća na antologijsku postmodernističku priču Tomasa Pinčona *Entropija* u kojoj, kao i ovde, parovi, koji više to nisu, sede u zagušljivoj kući u kojoj nesređenost nezaustavljivo hrli ka totalnom haosu, nadajući se da će neko „otvoriti prozore“ i omogućiti pravilno raspoređivanje čestica te, time, i mogućnost opstanka.

Kompletnosti autorskog tima doprinosi i Malte Bekenbah (Malte Beckenbach) koji je, kao i u prethodnom projektu Rihtera i Van Dijk, zadužen za muziku. Međutim, tadašnji klupski DJ sada sedi za šik mekintoš laptopom, čime se odlično uklapa u celokupan utisak prezauzetih, otuđenih poslovnih ljudi u odelima, koji besciljno tumaraju kroz svoje živote.

Osvrt na drugu stranu, ka gledaocima, govori u prilog aktuelnosti predstave: publika u rasprodatoj sali svih je uzrasta i profila i podjednako zainteresovano prati dešavanja na sceni. U pozorišnom smislu, to je izvanredan uspeh, ali se, sociološki gledano, postavlja pitanje da li je dobro što predstava o opšteprisutnoj ličnoj krizi komunicira sa svim generacijama koje se, očigledno, podjednako pronalaze u istoj priči. Klajv Džons, australijski teoretičar tržišta, rekao je: „Krajnja etapa prilagođavanja proizvoda tržištu jeste prilagođavanje tržišta proizvodu“, te bi se sa nivoa šik korporativnog cinizma moglo reći i da su okolnosti ekonomske krize „prilagodile“ publiku predstavi, koju su, pak, učinile zavodljivijom. Ipak, jedno je sigurno – autorski duo Rihter–Van Dijk, glumci, plesači i muzičar, opravdali su ukazano poverenje.

**DRAMA**

*Vaclav Havel*

# **ODLAŽENJE**

*DRAMA U PET ČINOVA*

LICA     Dr Vilhem RIGER, bivši premijer  
          IRENA, njegova dugogodišnja prijateljica  
          BAKICA, njegova majka  
          VLASTA, njegova starija kćerka  
          ZUZANA, njegova mlađa kćerka  
          MONIKA, Irenina prijateljica  
          BEA Vajsmittelhofova, politikolog i multikultološki sociopsiholog  
          ALBIN, Vlastin muž  
          HANUŠ, bivši Rigerov sekretar  
          VIKTOR, bivši Hanušov sekretar  
          OSVALD, pomoćnik u Rigerovom domaćinstvu  
          DŽEK, novinar  
          BOB, fotograf  
          Vlastik KLAJN, zamenik, a kasnije potpredsednik  
          KNOBLOH, baštovan  
          PRVI STRAŽAR  
          DRUGI STRAŽAR  
          GLAS (iz zvučnika)

*Scena je pomoću tri široka stepenika podijeljena na četiri nivoa (proscenijum je prvi nivo). Proscenijum predstavlja „eksterijer“ i potpuno je prazan. Prvi stepenik (drugi nivo) predstavlja kafanu i na njemu se nalaze dva kafanska stola, nekoliko stolica i manji šank. Drugi stepenik (treći nivo) predstavlja sudnicu i na njemu se nalazi veliki kancelarijski sto, kožna fotelja i okruglo postolje oivičeno drvenom ogradom. Treći stepenik (četvrti, najviši, nivo) predstavlja stan i na njemu se nalaze krevet, kartonska kutija i jedna stolica. Rekviziti su raspoređeni dijagonalno po nivoima tako da ne zaklanjaju jedni druge.*

### **MESTO RADNJE**

je voćnjak uz Rigerovu vilu.

Preporuka rediteljima je utemeljena na autorovom višegodišnjem iskustvu u postavljanju njegovih drama na pozornicu: ako želite da drama zazvuči u svoj svojoj punoći, treba je odglumiti s osećanjem, ozbiljno, trezveno, normalno, prirodno i ne treba je kititi bilo kakvim grotesknim pokretima, šaljivim idejama, preteranim gestovima ili intonacijama, preneglašavanjem, biomehanikom, odnosno bilo kakvom upadljivošću koja pokušava podrobnije da objasni tekst, interpretira ga, ilustriruje ili jednostavno učini zabavnijim. Autor, takođe, preporučuje da se drama previše ne štrihuje, pogotovo ne nasumice. To ne čini iz razloga slepe autorske ljubavi prema vlastitom tekstu nego je, ponovo, reč o iskustvu iz prakse: štrihovanje može vrlo lako pocepati značenjsku mrežu koja drži dramu na okupu ili pak narušiti njen specifičan ritam, što obično dovodi – paradoksalno – do veće dosade nego one koja preči od integralnog teksta.

### **NAPOMENA PREVODIOCA:**

Citat iz Šekspirovog *Kralja Lira* dat je u prevodu Živojina Simića i Sime Pandurovića, a citat iz Čehovljevog *Višnjika* u prevodu Kirila Taranovskog.

PRVI ČIN

*(Na sceni je voćnjak uz Rigerovu vilu. Vila se nalazi u pozadini, u nju vodi nekoliko stepenica. S jedne strane pozornice, uz samu vilu, je zdanje, s druge senica. U sredini je kompletna baštenska garnitura. Negde na grani visi ljuljaška. Na sceni je samo ZUZANA, Rigerova kćerka. Sedi na ljuljašci, pomalo se ljulja, u krilu drži velike slušalice i otvoreni laptop, piše na njemu s obe ruke. Između uha i podignutog ramena drži mobilni telefon.)*

**ZUZANA** *(u telefon)* Aha – aha – može – super – i ja – jako! Ti takođe, Lili! Za sada čao.

*(ZUZANA isključuje telefon, stavlja ga u džep, stavlja slušalice i dalje radi na laptopu ne obazirući se ni na šta oko sebe. Nakon kratke pauze polako stižu: RIGER, sedokosi, otprilike šezdesetogodišnji elegantan muškarac u „mornarskom“ sakou i s marom oko vrata, IRENA, njegova otprilike četrdesetogodišnja prijateljica, MONIKA, neupadljiva IRENINA prijateljica i BAKICA, Rigerova majka. RIGER – očito centralni lik ovog događanja – smesti se, dame ga okruže. Kratka pauza.)*

**IRENA:** Je l' ti hladno?

**RIGER:** Nije.

**IRENA:** Sigurno ti je hladno!

**RIGER:** Nije mi hladno, draga, znam.

**IRENA:** Doneću ti pokrivač.

**RIGER:** Ne treba mi pokrivač. Ne želim pokrivač. Nije mi hladno.

**BAKICA:** Zašto ga prisiljavaš kad neće? Odrastao je, je l' da.

**IRENA:** Monika, molim te – onaj smeđi, u predsoblju je, na fotelji.

**MONIKA:** Misliš onaj bež boje?

**IRENA:** Aha.

**RIGER:** Monika, ništa ne donosi. Dobro mi je.

*(Na IRENIN tih znak MONIKA odlazi u vilu. Na stepeništu se mimoilazi s OSVALDOM, pomoćnikom u domaćinstvu, koji na tacni donosi čašu groga, salvetu i kašičicu. Uslužno staje pozadi.)*

**BAKICA:** Tamo ima nekoliko pokrivača bež boje, nisu složeni, dugo već nisu bili na hemijskom čišćenju, a ionako zapravo ne mogu da zagreju.

**RIGER:** Pa gde su ti novinari? Je li već trebalo da budu ovde?

*(Iz susedne zgrade dolazi VIKTOR, bivši HANUŠEV sekretar.)*

**VIKTOR:** Ne razumem. Zar je moguće dolaziti kod premijera kao u golubarnik? Pozvao sam ih, navodno su već na putu.

**IRENA:** Moraš im, Vilheme, otvoreno reći šta misliš. Bez ikakvog diplomatskog uvijanja. Inače ćeš razočarati mnoge ljude, razumeš.

**VIKTOR:** Upravo tako. Morate biti čvrsti!

**BAKICA:** Vilhem zna najbolje šta će i kako će. Uvek je znao s novinarima.

*(VIKTOR odlazi u susedno zdanje. Iz vile dolazi MONIKA sa bež pokrivačem. Pruža ga IRENI, a ona ga stavlja RIGERU oko ramena.)*

**RIGER:** Mislim da je vreme za moj poslepodnevni grog.

*(OSVALD hitro prilazi stolu, stavlja na njega stolnjak, kašičicu i grog.)*

Hvala, Osvalde. Jesi li dobro spavao?

**OSVALD:** Jesam, gospodine premijeru.

**IRENA** *(OSVALDU):* Već možeš da počneš da pripremaš

krompire za večeru. Molim te, čim ih staviš da se kuvaju, izvadi iz mašine za pranje sve što je u njoj i raširi veš, pozadi, na konopac između višanja. Štipaljke su, kao obično, ispod sudopere, a kad ih budeš uzimao, nemoj, molim te, prevrnuti smeće. Usput ga možeš i odneti. Ali tek kad budeš gotov s vešom. Ne zaboravi da staviš novu vrećicu u koš.

*(ZUZANI u džepu zazvoni mobilni telefon – Odu radosti. Ona još koji trenutak radi na laptopu, zatim ga zatvara, skida slušalice, vadi iz džepa mobilni telefon, stavlja ga između ramena i uha na način da joj obe ruke budu slobodne, ustaje, uzima laptop i slušalice i polazi prema vili.)*

**ZUZANA** (u telefon): Ne moraš, Lili, fakat ne – aha – da- aha- nema frke! Upravo to. To. Ni slučajno. Super – super – super. Onda ćao.

*(ZUZANA odlazi u vilu.)*

**IRENA** (OSVALDU): Da nisi slučajno samo ispraznio vrećicu i ponovo je stavio! Lepo bi tamo zударalo. Monika će uskoro otići da proveri, a možda će ti trebati savet ili pomoć. *(MONIKI):* Smem li da te zamolim?

*(MONIKA klimne glavom. OSVALD se nakloni i odlazi s tacnom u vilu. Na stepeništu se mimoilazi s HANUŠEM, bivšim Rigerovim sekretarom, koji nosi veliku sliku s vrlo kičerajskim Rigerovim portretom.)*

**HANUŠ** (RIGERU): Imam dobru vest, Vilheme. Možeš ga uzeti. Pečat premijera toliko je nejasan da ćemo to, u slučaju potrebe, vrlo lako odbraniti.

**RIGER:** Tu mazariju im možeš ostaviti.

**BAKICA:** Daj je meni! Okačiću je u spavaćoj sobi.

**RIGER:** Oprosti, mama, nećemo valjda da zatrpavamo kuću ovakvim kičom?

**IRENA:** Uzećemo je. Ali, kod bakice joj nije mesto. Neka kod sebe stavi tvoje fotografije iz detinjstva. Neka bude kod mene. Uostalom, uopšte nije toliko loša, je l' da, Monika?

*(MONIKA slegne ramenima. Kratka pauza. HANUŠ upitnim pogledom pogleda prisutne, a potom vrati sliku u vilu. Iz susjednog zdanja dolazi VIKTOR.)*

**VIKTOR:** Stigli su.

**BAKICA:** Ko? Novinari? Koliko ih je? Da li bi bilo bolje da ostanu iza ograde?

**IRENA:** Monika, budi tako dobra pa isprati bakicu u predsoblje. Neka gleda televiziju ili pročita jučerašnji „Fuj“.

*(MONIKA odvede BAKICU u vilu. Na stepeništu se mimoilazi s OSVALDOM koji nosi na tacni tri piva. Uslužno stane pozadi. VIKTOR pođe u susret DŽEKU, novinaru s torbom preko ramena i BOBU, fotografu sa fotoaparatom oko vrata.)*

**VIKTOR:** To je Džek, gospodine premijeru, poznati novinar, a to je Bob, fotograf koji će napraviti – ako dopustite – nekoliko snimaka.

**RIGER:** Mogu li znati za koje novine radite?

**DŽEK:** Za najrazličitije svetske dnevnikе i za poneke domaće.

**RIGER:** Za koje domaće?

**DŽEK:** Na primer za „Fuj“. Razgovarao sam s vama pre petnaest godina u Atini, sećate se?

**RIGER:** Imao sam mnogo intervjuа.

**DŽEK:** Bilo je to neposredno ispod Akropolja.

**RIGER:** Bio sam tamo s Papandreouom, je l' da?

**DŽEK:** Baš tako.

**RIGER:** Pa, sedite onda.

*(DŽEK seda za sto, iz torbe vadi beleške, blok i dva mala magnetofona, uključuje ih. VIKTOR stoji podalje, BOB se kreće na-*

*okolo tražeći zanimljive kadrove, te fotografiše svim mogućim fotoaparatom. DŽEK malo duže prelistava beležnicu dok konačno ne pronađe pitanje.)*

**DŽEK** (*čita*): Možete li nam reći, gospodine premijeru, kako se nakon tolikih godina provedenih ...

**IRENA**: Hoćeš li me predstaviti?

**RIGER**: Ah, da, oprost, to je Irena, moja dugogodišnja prijateljica.

**DŽEK**: Džek.

**IRENA**: Drago mi je, Džek.

**DŽEK** (*RIGERU*): Imate simpatičnu dugogodišnju prijateljicu.

**RIGER**: Zahvaljujem.

**DŽEK** (*čita*): Možete li nam reći, gospodine premijeru, kako se nakon tolikih godina provedenih ...

**IRENA**: Oprostite, čime vas mogu ponuditi?

**DŽEK**: Hvala, za nas se ne brinite. No, kad već pitate, možda bismo dva piva, za Boba i mene.

**RIGER**: I ja ću jedno popiti s vama.

**DŽEK**: Mogu li dobiti i malo cimeta?

*(Prilazi OSVALD s tacnom, stavlja na sto tri piva, iz prednjeg džepa vadi vrećicu, te sipa DŽEKU malo cimeta u pivo.)*

**IRENA** (*OSVALDU*): Je si li pronašao štipaljke?

**OSVALD**: Još ih nisam potražio.

**IRENA**: Kad ih potražiš, pripazi na koš. Da, i pošalji Moniku ovamo.

*(OSVALD se nakloni i odlazi s tacnom u vilu.)*

**DŽEK** (*čita*): Možete li nam reći, gospodine premijeru ...

**RIGER**: Nisam više premijer.

**DŽEK**: Možete li nam reći, gospodine bivši premijeru, kako se nakon tolikih godina provedenih na visokoj funkciji osećate kao običan građanin?

**RIGER**: Osećam se dobro i to, pre svega, zato što sada imam mnogo više vremena za porodicu. A, s druge strane, tek sada vidim koliko ljudi drže do tradicije, vrednosti i ideala, koje sam u njihovim očima stvorio i koji su, čini se, nakon mog odlaska, svakoga dana gubili na značaju.

*(Iz vile dolazi MONIKA. IRENA skida RIGERU s ramena pokrivač i pruža ga MONIKI.)*

**IRENA**: Budi tako dobra i donesi mi pudrijeru – onu novu, češalj – onaj stari, i ruž za usne – onaj tamni. Sve ćeš to naći na levoj polici u mom kupatilu, ili na noćnom ormariću, ili na prvoj polici odozgo u desnom ormaru u predsoblju, ili pak negde drugde.

**MONIKA**: Da ti donesem i onaj svileni šal od firme „Prcek i braća“?

**IRENA**: Da, svakako, sjajna ideja!

*(MONIKA odlazi u vilu.)*

Oprostite, nisam znala da će se i fotografisati.

**DŽEK** (*čita*): Gospodine bivši premijeru, koja je od vrednosti za koju ste se zalagali bila najvažnija?

**RIGER**: U samome središtu mog političkog mišljenja uvek se nalazio čovek, slobodan i srećan čovek s porodicom, građanin koji prolazi kroz trajni proces obrazovanja ...

**IRENA**: Džek, jeste li primetili kako se sažeto izražava? Nije li to zadivljujuće?

**VIKTOR:** Gospodin premijer govori predivnim jezikom i izražava se vrlo jasno. Nadam se da će sve to biti preneseno tačno tako kako je bilo ovde rečeno.

**RIGER:** Država je ovde zbog građanina, a nipošto građanin zbog države.

**VIKTOR:** To bi trebalo navesti doslovlce.

**RIGER:** Uvek sam želeo da naša zemlja bude sigurno mesto. Ali ne samo naša zemlja. I celi svet. I ne samo za čoveka nego i za celu prirodu. *(Uzvikne):* Naravno, a da to ne bude na račun razvoja industrije!

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Molim glumce da, ako je ikako moguće, glume pristojno, prirodno, bez groteskних gestova, odnosno komičnih grimasa, ukratko, da ne pokušavaju da učine komad zabavnijim time što će se na sve moguće načine kreveljiti. Hvala.

*(Prisutni ožive. Iz vile dolazi HANUŠ, ispod obe ruke nosi po jedan telefonski aparat.)*

**RIGER:** To je Hanuš, moj bivši sekretar, pomaže mi oko nekih stvari. *(HANUŠU):* Nadam se da nisu državni.

**HANUŠ:** Nažalost jesu, Vilheme.

*(HANUŠ prođe pozornicom i ode s telefonima u susedno zdanje. Iz vile dolazi MONIKA sa češljem, ružem za usne, puderom, s crnim naočarima i providnim šalom. Sve to pruža IRENI, koja odmah počinje da se šminka. Iz susednog zdanja dolazi HANUŠ, prođe pozornicom i ode u vilu. Džek pretražuje po beleškama. Konačno pronalazi sledeće pitanje.)*

**DŽEK** *(čita):* Kako su se ideali u koje ste verovali, gospodine bivši premijeru, pokazivali u vašem konkretnom političkom radu?

**RIGER:** Ja sam, na primer, vrlo naglašavao ljudska prava. U ime slobode izražavanja znatno sam ograničio cenzuru,

poštovao sam i slobodu okupljanja – za vreme moje vladavine nije bilo rasterano ni pola održanih demonstracija – ali i udruživanja, o čemu svedoči nekoliko desetina društava koja su nastala sasvim dole, u bazi.

**IRENA:** Oprosti, Vilheme, zar ne bi trebalo pomenuti kako si uvažavao i mišljenje manjina.

**RIGER:** Jesam, uvažavao sam i stavove manjina, a u nekoliko se slučajeva uopšte nisam bojao da vodim dijalog s najrazličitijim nezavisnim grupama, odnosno inicijativama.

**VIKTOR:** U tome je gospodin premijer znao da bude, zaista, velikodušan. Ponekad čak previše. Trebalo je da vidite kakvi su sve probisveti ovde dolazili.

*(Iz vile dolazi OSVALD s vrećom smeća i tacnom na kojoj su tri čaše, u svakoj je, naravno, tek malo piva pri dnu. Smeće je negde stavio i uslužno stao pozadi.)*

**IRENA:** Mislim da je dosta učinio i za naše žene.

**RIGER:** Žene sam uvek veoma uvažavao i često sam se njima okruživao.

**DŽEK:** Sjajan naslov!

**VIKTOR:** O tome ćemo se, gospodine uredniče, kasnije zajedno dogovoriti.

**RIGER:** Vodio sam odlučnu borbu i protiv korupcije. Svi se još sećaju slučaja Klajn. Možda hoćete još malo piva?

**DŽEK:** Ali, zaista, vrlo malo.

*(Prilazi OSVALD s tacnom, stavlja pivo na sto, iz unutrašnjeg džepa vadi kesicu i stavlja DŽEKU cimet u pivo. Nakloni se i odlazi s tacnom u vilu, odakle izlazi BAKICA. Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Ta stvar sa cimetom nema nikakvo psihološko ili neko drugo objašnjenje, a ako i postoji, ne znam za njega. Čini mi se – bar za sada – da je to izraz čiste autorске samovolje ili čak mog, pomalo sebičnog, zadovoljstva

što mogu izmisliti bilo kakvu glupost, a glumci će to morati odglumiti ozbiljna lica. Ali, šta da radim? Meni se to veoma sviđa i osećam da nisam pogrešio.

*(Prisutni ožive. OSVALD odlazi u vilu. Na stepeništu se mimoi-lazi s bakicom koja u ruci nosi „Fuj“. IRENA se našminkala, naiz-menično stavlja i skida naočare, igra se sa šalom i neupadljivo pozira. BOB poskakuje oko nje i fotografiše je.)*

**BAKICA:** A sada ga ostavite na miru! Zar ne vidite koliko se umorio?

**RIGER:** Mama, nisam umoran!

**BAKICA:** Jesi. Čujem te. Ionako svaki put govoriš jedno te isto.

**IRENA:** To nije istina! Danas je, zaista, lepo govorio.

**VIKTOR:** I ja mislim da je danas bilo vrlo uspešno. Ali, kao što se kaže, treba prekinuti dok je najslađe. Poslednje pitanje, molim.

**RIGER:** Zna li šta mi je jednom rekao Toni Bler? Ako im ne odgovoriš, odgovoriće sami. Zgodno, zar ne?

**DŽEK:** Dakle, poslednje pitanje. Smeta li vam gubitak imuniteta?

**RIGER:** Zašto bi mi to smetalo?

**DŽEK:** Ne pribojavate li se ...

**VIKTOR:** Oprostite, ali zaista ...

**DŽEK:** Ne pribojavate li se, gospodine bivši premijeru ...

**VIKTOR:** Oprostite, ali stvarno već moramo završiti.

**DŽEK:** Ne pribojavate li se, gospodine bivši premijeru, da ćete morati da se iseliti oдавде? Vila, naime, pripada vladi. *(RIGER, IRENA, BAKICA, MONIKA i VIKTOR se iznenađeno pogledaju. Pauza.)*

**RIGER:** To se, valjda, ne bi usudili!

*(DŽEK još nešto beleži, zatim stavlja beleške, blok i sitne magnetofone u tašnu, ustaje i pruža ruku IRENI i RIGERU. BOB napravi poslednje snimke.)*

**DŽEK:** Ako nam bude potrebno još neko objašnjenje ili dopuna, možemo li doći?

**IRENA:** Naravno, Džek.

*(DŽEK i BOB odlaze. VIKTOR ih ispraća.)*

**VIKTOR:** Da li ćete nam još pre objavljivanja dati da to pogledamo? Samo ćemo baciti pogled i vratiti vam. Lepo vas molim.

**IRENA** *(doziva):* Fotografije ćemo odabrati zajedno, Džek.

*(DŽEK i BOB odlaze, VIKTOR se vraća.)*

**VIKTOR:** Gospodine premijeru, čestitam! Bili ste sjajni.

**RIGER:** Od svega je najvažnije kad čovek uspeva da najrazličitije stvari nazove pravim imenom, zna da ih uopšti i stavi u ogovarajući kontekst. Ali, dobar lider ima, naravno, oko sebe i dobar network-think-tankova.

**VIKTOR:** Šta molim?

**RIGER:** Network- think –tankova. Jeste li primetili kako su potpuno zaboravili da pitaju za ekonomiju i socijalnu politiku? O školstvu da i ne govorim! Klajna – od juče zamenika, namerno sam pomenuo očekujući s tim u vezi sledeće pitanje – ali ništa. Neobično, zar ne?

**VIKTOR:** Žalosno je, gospodine premijeru, s kakvim se ljudima morate brukati. Idem da nastavim.

**RIGER:** Ma, baš vas briga za to.

**VIKTOR:** Pa nećemo, valjda, sve ovo da prepustimo onom birokratu!

*(VIKTOR odlazi u susedno zdanje. Dolazi VLASTA, Rigerova starija kćerka i njen muž ALBIN. Ona nosi torbu s voćem, on službeni fascikli.)*

**VLASTA:** Pozdravljam te, tatice, bakice, zdravo Irena, ćao Monika. Svima sam vam donela voća. Albine, pomogni mi.

*(VLASTA i ALBIN stavljaju na sto mnogo najrazličitijeg voća.)*

**IRENA** *(doziva):* Osvalde!

**BAKICA:** Vlasta, znaš li šta je, malopre ovde, rekao jedan novinar? Izgleda da ćemo, možda, odavde morati da se iselimo. Zaboga, kuda ćemo?

**IRENA:** Monika, daj potraži Osvalda, a kad ga nađeš, reci mu, molim te, neka prvo donese tri korpice sa salvetama i nekoliko nožića za voće, zatim bezalkoholno pivo za Albina i neka ne zaboravi na krompire. Kad budu gotovi, neka ih dobro ocedi i neko vreme ostavi da se suše i ohlade i posle ih oljušti. Ali ne strugalicom! Biće dovoljno ako koru pažljivo skine nožićem.

**MONIKA:** A zna li kojim?

**IRENA:** Neka uzme koji želi, samo neka to ne bude onaj ukrasni što sam ga dobila od gospođe Putin.

*(MONIKA odlazi u vilu.)*

**VLASTA:** Da, među ljudima se već prilično šuška o toj selidbi. Navodno, da ti reprezentativan stan više nije potreban. Dođe li do najgorega, možete – ti, bakica i Zuzka – kod nas. Znae koliko vas volimo i koliko smo vam zahvalni.

**RIGER:** A Irena?

**IRENA:** Ne brini se, ja i Monika ćemo se snaći, možda iznajmimo stan ili tako nešto. Najvažnije je da ne budemo daleko jedna od druge.

**RIGER:** To je lepo od tebe, Irena.

*(Iz vile dolazi HANUŠ s velikom metalnom bustom Gandija u naručju. Staje ispred RIGERA.)*

**HANUŠ:** Ovo, nažalost, ne možeš poneti sa sobom, neko je to pre petnaest godina uneo u kancelarijski inventar.

**RIGER:** Neka to zakače za šešir!

**HANUŠ:** Jako mi je žao, Vilheme, ali nedostaje jedan set lenjira, znaš li nešto o njima?

**RIGER:** Ne znam.

*(Iz susednog zdanja istrčava VIKTOR.)*

**VIKTOR** *(oštro):* Bili su to spomen-lenjiri i podelili smo ih. Zbog toga stvarno ne bi trebalo da smetaš gospodinu premijeru.

*(HANUŠ sa bustom u naručju odlazi u susedno zdanje. Za njim odlazi i VIKTOR. Ujedno iz vile dolazi MONIKA, donosi na tacni u korpici: nožiće, salвете i čašu bezalkoholnog piva.)*

**IRENA:** Onda?

**MONIKA:** Valjda je negde zaspao.

*(MONIKA stavlja na sto sve što je donela i slaže voće u korpice. ALBIN uzima bezalkoholno pivo. Pauza.)*

**RIGER:** Bio je to poklon od gospođe Indire.

**BAKICA** *(VLASTI):* Ostajete li na večeri? Spremamo krompire s kravljim sirom i maslacem.

*(Dolazi KNOBLOH, baštovan. U ruci drži grabulje.)*

**VLASTA:** Hoćemo li ostati?

*(ALBIN slegne ramenima.)*

Nešto malo ćemo pojesti pa idemo.

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** (*iz zvučnika*): Priznajem, do sada se baš i nije previše dogodilo. Želeo sam da se komad zahuktava vrlo dugo i vrlo polako. A zbog njegovog blagog ubrzanja, kasnije bi gledaoci mogli biti zadovoljni.

(*Prisutni ožive. Iz susednog zdanja dolazi HANUŠ, prolazi pozornicom i odlazi u vilu.*)

**RIGER**: Moj naklon, gospodine Knobloh. Šta mislite, hoće li ove godine biti dovoljno višanja?

**KNOBLOH**: Mislim da hoće.

**RIGER**: A kako je napolju? Šta ima novo? Šta kažu ljudi na sve ovo? Jeste li negde videli neke demonstracije u kojima mi se iskazuje podrška, ili bar neke natpise?

**KNOBLOH**: Muškarci su u kafani pričali o selidbi.

**RIGER**: O kakvoj selidbi?

**KNOBLOH**: Navodno je zamenik Klajn negde rekao kako država ne može dozvoliti da se tek tako dele vile.

(*Iz susedna zdanja istrčava VIKTOR.*)

**VIKTOR**: Evo, sad je bilo na radiju.

**RIGER**: Šta?

**VIKTOR**: Zamenik Klajn je, na hodniku, u parlamentu rekao kako država ne može dozvoliti da se tek tako dele vile.

(*Iznenada dune jak vetar i počne kiša.*)

## KRAJ PRVOG ČINA

## DRUGI ČIN

(*Na sceni je voćnjak Rigerove vile. Prošao je jedan sat. Sve je kao na kraju prvoga čina. Kiša i vetar su prestali. Scena je prazna. Ubrzo postupno dolaze iz vile VLASTA i ALBIN sa fasciklima, RIGER i IRENA, za njima MONIKA i BAKICA.*)

**RIGER**: Hoćete li još malo da sedite?

**VLASTA**: Možda na trenutak.

**BAKICA**: Zašto krupni kromiri nisu bili skuvani potpuno, a mali su bili prekuvani?

**IRENA** (*MONIKI*): Budi tako dobra i pospremi mi šminku!

(*MONIKA počne da slaže šminku na tacnu.*)

**VLASTA** (*RIGERU*): Tata.

**RIGER**: Da.

**VLASTA**: Vrlo rado bismo – Albin i ja – s tobom o nečemu porazgovarali.

**RIGER**: Izvolite.

**IRENA**: Bakice, bolje da uđeš u kuću, postalo je nekako odozdo, od zemlje, hladno. Monika, molim te ...

(*MONIKA uzima tacnu sa šminkom, šal i tamne naočare, uzima Bakicu ispod ruke i odlazi s njom u vilu.*)

**VLASTA**: Tata, ti veoma dobro znaš koliko te ja i Albin volimo. Sve bismo učinili da tebi bude dobro. Možda ti to izgleda glupo, ali svi tako rade, naročito u svetu, jer čovek nikada ne zna šta se može dogoditi. Zbog toga smo, Albin i ja, razmišljali o tome kako bismo kao porodica – trebalo da budemo spremni na sve.

**RIGER**: Govoriš li možda o mogućnosti da nas, pre ili kasnije, odavde iseje?

**VLASTA:** Kao što sam već jasno rekla: možete biti kod nas – bar za prvo vreme dok nešto ne pronađete. Ali s tim je povezano i mnogo ostalih stvari.

**RIGER:** Na primer?

**VLASTA:** Šta ja znam. Nameštaj, slike, knjige, ušteđevina, svakodnevni životni izdaci... Ukratko, Albin i ja, zajedno s jednim našim pravnikom, pokušali bismo da nešto predložimo.

*(VLASTA uzima od ALBINA fascikl. Iz vile dolazi MONIKA.)*

**RIGER:** Zar je to testament?

**VLASTA:** Zvuči jezivo, je l' da? Ali pod tim se misli na ozbiljne instrukcije u slučaju ako neko pokuša da ospori nečije vlasništvo.

**IRENA:** Misliš posle Vilhemove smrti?

**VLASTA:** Zašto odmah razmišljati o najgorem? Svi mi želimo da nam otac poživi što duže. Zato ovaj predlog i sadrži najrazličitije varijante. Naravno, sve je to vrlo formalno – a u našoj je porodici uvek na određeni način sve pripadalo svima – ali, s obzirom na vreme u kojem živimo, lako je zamisliti svakakve situacije, na primer, primenu naloga o konfiskaciji privatnog vlasništva u slučaju sumnje na izbegavanje istrage zbog kakvih sumnjivih radnji.

**RIGER:** Drugim rečima: želiš da svoju imovinu prenesem na sebi bliske osobe.

**VLASTA:** Na članove porodice.

**RIGER:** A što će biti s Irenom?

**IRENA:** Ne brini se, i ja i Monika imamo ušteđevinu, je l' da?

*(MONIKA klimne glavom.)*

**RIGER:** To je lepo od tebe, Irena.

**IRENA** *(doziva):* Osvalde!

**VLASTA:** To moraš proučiti, promisliti i eventualno se s nekim posavetovati. Albin i ja te nipošto ne požurujemo, ali mislimo kako je nepotrebno da nas neko žedne prevede preko vode, i to samo zato jer se nismo unapred pripremili. Jednostavno, moramo pronaći modus da se izbegnu birokratske prepreke i ne izazovu nepoželjni odjeci u medijima.

**IRENA:** Vlasta je u pravu, Vilheme. Znaš i sâm kako „Fuj“ ne preza ni od čega. *(MONIKI):* Onda, idemo?

*(MONIKA klimne glavom, IRENA i MONIKA odlaze. VLASTA pruža RIGERU fascikl, on to spušta na sto. VLASTA, a posle nje i ALBIN, zagre RIGERA i, takođe, odlaze. Dolazi KNOBLOH sa grabuljama.)*

**KNOBLOH:** Očekujete li posetu?

**RIGER:** Ja? Ne.

**KNOBLOH:** Zamenik Klajn je na televiziji rekao kako name-rava da vas uskoro poseti.

**RIGER:** Zar je to rekao?

*(KNOBLOH odlazi. Za trenutak se pojavi BEA s knjigom u ruci. Samo se trenutak zaustavi i gleda RIGERA koji je najzad primeti.)*

Tražite nekoga?

**BEA:** Vas.

**RIGER:** Izvolite?

**BEA:** Da li biste bili raspoloženi da mi potpišete knjigu svojih govora?

**RIGER:** Svakako.

*(RIGER naznači BEI da priđe i sedne, a ona pomalo zbunjeno posluša. RIGER, takođe, sedne i izvadi nalivpero. BEA otvori*

*knjigu na naslovnoj stranici i stavi je ispred RIGERA.)*

Samo mi nemojte reći da ste sve to pročitali.

**BEA:** Jesam, i to vrlo temeljno. Pre svega, zato što me veoma zanima, ali i zato jer sam o vama pisala diplomski rad. Sama sam vas odabrala. Tema mog rada je „Demokratija po Vilhemu Rigeru“.

**RIGER:** I kako je ispalo?

**BEA:** Dobila sam izvrsnu ocenu. Već se godinama bavim vama. Možda znam o vama više nego vi sami. I što se dalje bavim vama, to vaše ukupno delo snažnije utiče na mene.

**RIGER:** Vi ste politikolog?

**BEA:** Da, jesam, ali imam i nekoliko semestara multikulturološke sociopsihologije i intermedijalne komunikacije.

**RIGER:** Smem li znati kako se zovete?

**BEA:** Vajsmitelhofova. Ali možete me zvati Bea, gospodine premijeru.

**RIGER:** Rado, Bea. Ali nisam više premijer.

**BEA:** Za mene ćete zauvek biti premijer, gospodine premijeru.

*(Pauza. RIGER uzima sa stola jednu od korpica s voćem i ponudi Beu.)*

Ne, hvala, nisam došla da pojedem sve što imate u kući niti da vas zadržavam.

**RIGER:** Mene ne zadržavate. Poslužite se.

**BEA:** Pa, hvala.

*(Bea uzima jabuku i slasno je zagriže. Iz vile tiho dolazi BAKICA. RIGER i BEA je ne vide. Duža pauza, BEA jede jabuku.)*

Da li je jabuka iz vašeg voćnjaka?

**RIGER:** Nije, kćerka je donela. Ima tu i višanja.

**BEA:** Vrlo lepo ste govorili o svom voćnjaku – kao o simbolu kulturne tradicije i kulture kraja – u Harkovu.

**RIGER:** Ah, davno je to bilo! Mogu li znati koji su vas moji govori ili moje zamisli najviše privukli?

**BEA:** Gospodine premijeru, temeljem i glavnim polazištem vaše politike smatram ideju kako u središtu političke pažnje mora ostati čovek i kako bi sve trebalo usmeriti ka njegovom svestranom razvoju. Podjednako je važna bila i vaša misao kako naša zemlja mora postati sigurno mesto. Da, upravo tako. Zar bi se čovek mogao svestrano razvijati u nekakvom, za njega opasnom prostoru? Jednako tako mi je draga i misao koju ste izgovorili pre petnaest godina na Tajvanu, kad ste rekli da je čovek predodređen za slobodu.

**RIGER:** Da, sećam se toga. Taj je govor imao ogroman uspeh – pomislite, Čang Kaj Šek je od mene zatražio rukopis.

**BAKICA:** Nadam se da mu ga nisi dao.

*(RIGER i BEA iznenađeno se okreću prema BAKICI.)*

**RIGER:** Mama, to je Bea – to je moja majka – Bea je o meni napisala diplomski rad.

**BAKICA:** Baš lepo. Da potražim Osvalda?

**RIGER:** Pogledaj da li je nešto stavio da se prži i zaboravio.

*(BAKICA odlazi u vilu. Pauza.)*

**BEA:** Volela bih da jednom napišem vašu biografiju. Sigurno ste proživeli mnogo zanimljivih stvari.

**RIGER:** Tako je, mnogo sam proživeo i dosta učinio. O mnogim delima se za sada vrlo malo zna ili se uopšte ne zna.

*(Dolaze IRENA i MONIKA. Pune su im ruke papirnatih i plastičnih)*

*nih kesa s kupljenim stvarima. Kada vide RIGERA i BEU, zastanu.)*

**IRENA:** Vidim, imamo gošću.

**RIGER:** To je Bea Vajsmitelhofova, politikolog i multikulturaloški sociolog, a studirala je i intermedijalnu komunikaciju. Bavi se mojim političkim delom i sprema se da napiše moju biografiju. Ovo je Irena, moja dugogodišnja prijateljica i Monika, Irenina prijateljica.

*(Dame se rukuju.)*

**IRENA:** Kupila sam ti kapu.

*(MONIKA izvlači iz jedne torbe sportsku kapu s natpisom „I love you“. Pruža je IRENI, a ona je stavlja RIGERU na glavu.)*

**RIGER:** Zahvaljujem, draga.

*(MONIKA pokupi sve torbe i odnese ih u vilu.)*

Upravo smo razgovarali o mom govoru na Tajvanu.

**IRENA:** Lepa ti je obožavateljka. Uvek si imao lepe obožavateljke. I uvek si imao vremena za njih. Zanimljivo je što muški o tebi ne pišu.

**RIGER:** A Dobeš?

**IRENA:** Zar onaj iz „Fuja“? To ti baš i ne služi na čast. No, dobro. Ne želim da smetam.

*(IRENA odlazi u vilu.)*

**BEA:** Vaša dugogodišnja prijateljica nije baš srećna što sam došla.

**RIGER:** Mnogo me voli i ponekad mi stvara neprilike. Rado ću vam ispričati svoj život. Imam sada dovoljno vremena, ali brzo zaboravljam, pa što pre budemo počeli, to bolje.

**BEA:** Mogu li doći sutra uveče? Veoma se radujem tom po-

slu. Onda, do viđenja.

**RIGER:** Do viđenja, Bea.

*(RIGER se trenutak dvoumi, zatim brzo poljubi BEU u obraz. Ona ga pomiluje po kosi, uzme svoju knjigu i otrči. Lagano se približava KLAJN, u pratnji KNOBLOHA s grabuljama i VIKTORA. RIGER gurne kapu u džep.)*

**KNOBLOH:** Gospodine premijeru, dovodim vam gosta.

**RIGER:** Vlastik Klajn! Kakvo iznenađenje! Sedi. Šta da ti ponudim?

**KLAJN:** Malo toplog čaja.

**RIGER:** Viktore, ja vas lepo molim.

*(VIKTOR se nakloni i odlazi u vilu. KNOBLOH, takođe, odlazi.)*

**KLAJN:** Kako živiš? Imaš li sada više vremena za porodicu? Ili ti možda nedostaje politika?

**RIGER:** Zvuči pomalo paradoksalno, ali zapravo tek sada uviđam koliko imam pristlica. Očito sam za ljude bio otelotvorenje proverenih vrednosti.

*(Iz vile dolazi IRENA.)*

**IRENA:** Čao.

**KLAJN:** Zdravo.

**RIGER:** Razgovarali smo o tome kako imam mnogo pristlica.

**IRENA:** Da, mnogi ljudi mu pokazuju koliko im je zanimljiv i ne skrivaju svoje simpatije. Svaki čas dolaze novinari ili studentkinje koje pišu o njemu.

**RIGER:** Irena preteruje. Ali kao što mi je jednom rekao Havel: omiljenost nije dovoljna.

*(Iz vile dolazi VIKTOR sa šoljicom čaja i MONIKA. VIKTOR pruža KLAJNU šoljicu.)*

**VIKTOR:** Je li to sve?

**KLAJN:** Da, hvala. Možda, ako je moguće, malo ruma.

**IRENA:** Rum je odmah s leve strane, iznad mojih kapa, a ispod Vilhemovog ormarića za cipele.

*(VIKTOR klimne glavom, nakloni se i odlazi u vilu.)*

**KLAJN:** Spretan mladić.

**RIGER:** To je Viktor, bivši sekretar mog bivšeg sekretara Hanuša. Pomaže nam da odvojimo naše privatne stvari od onih što pripadaju državi. Ne bi verovao koliki je to posao. No, i tebe to čeka, jednoga dana.

*(RIGER se upadljivo dugo smeje.)*

Ali kako je tebi – na novoj funkciji? Kako se osećaš?

**KLAJN:** Ma znaš, za sada se, pre svega, trudim da shvatim ko je uz nas, a ko se samo pretvara.

*(Iz vile dolazi VIKTOR s bocom ruma. Prilazi KLAJNU i dodaje mu nekoliko kapi ruma u čaj.)*

Hvala, Viktore. Smem li da izrazim još jednu neskromnu želju? Uz čaj obožavam i keks.

**IRENA:** Na stolu, Monika. Ako ti ga Osvald nije negde sakrio. Ima svoj poseban način za skrivanje. Nedavno sam, na primer, otkrila kako iza frižidera drži kutiju s pet vrsta kravljeg sira. Zamislite, pet vrsta sira, bogzna koliko vremena ih je tamo držao. Naravno, bacila sam ih.

*(MONIKA odlazi u vilu. VIKTOR stoji podalje.)*

**RIGER:** Priča se da ćeš u vladu.

**KLAJN:** Šef, navodno, u ovome trenutku ne može zamisliti

nikoga drugoga i spreman je da predloži mene. Stvar je na stolu, ali za sada još nije došla na dnevni red.

**RIGER:** Pođite kući, Viktore, sutra ćemo nastaviti.

**VIKTOR:** Ja bih, s vašim dopuštenjem, pregledao još jedan važan sanduk.

**RIGER:** A šta je u njemu?

**VIKTOR:** Neka vaša privatna korespondencija.

**RIGER:** To možete spaliti.

**IRENA:** Odvojite je, kasnije ću ja to pogledati.

**RIGER (viče):** Spalite je!

**KLAJN:** Tvoju arhivu, zaista, ne bi trebalo uništavati. Jednom će imati basnoslovnu cenu. Bilo bi dobro da to pregleda bar mlada Kanjkova iz odeljenja za istoriju.

**VIKTOR:** Budite bez brige, gospodine zameniče!

*(VIKTOR odlazi u susedno zdanje. Iz vile dolazi MONIKA sa činijom keksa. Stavlja je ispred KLAJNA, koji odmah počinje da jede i neće prestati sve do svog odlaska.)*

**KLAJN:** Hvala vam, gospođice.

**MONIKA:** Monika!

**KLAJN:** Hvala vam, gospođice Monika, dragi ste i imate lepo ime. Oduvek su mi Monike bile slabost.

**IRENA:** Ovo je moja prijateljica. Monika, da li bi, molim te, pokušala da probudiš Osvalda?

**MONIKA:** Ako ga pronađem.

*(MONIKA odlazi u vilu.)*

**KLAJN:** Pretpostavljam da pred Irenom mogu govoriti o

svemu.

**RIGER:** Svakako.

**KLAJN:** Zašto zapravo dolazim.

**RIGER:** Slušam.

**KLAJN:** Zaista bi bila šteta, kako za tebe tako i za čitavu tvoju porodicu, a pomalo i sramota za novo rukovodstvo, da odjednom moraš da se iseliš odavde, uprkos tome što si toliko zaslužan za državu i što svi veoma dobro znamo kako ste se tokom svih ovih godina navikli na ovo mesto i zavoleli ga. Osim toga, zapravo nemate gde.

**RIGER:** Vlastik, veoma sam ti zahvalan što tako gledaš na celu situaciju. Iskreno govoreći, uopšte o takvim stvarima nisam razmišljao, manje-više smatrajući samo po sebi razumljivim da ostanemo ovde.

**KLAJN:** I ja. Počeo sam o tome da razmišljam tek kad su me moji savetnici upozorili kako bi neko celu stvar mogao pročeprkati – možeš li uopšte zamisliti kako bi to iskoristio, na primer, jedan „Fuj“?

**RIGER:** Dakle, kakvo rešenje predlažeš?

**KLAJN:** Država će ti iznajmiti taj prostor. Naravno, za povoljnu cenu, to će se već lako srediti.

**RIGER:** To nije loše. Šta kažeš, Irena?

**IRENA:** Jednom mi je švedska kraljica rekla da ništa nije badava.

**KLAJN:** Svakako, nisam došao da trgujem, a najmanje sa stanovanjem. Priznajem da bi me takav pristup lično uvredio, a na taj način i celo rukovodstvo. Naime, to zaista nije politika kakvu ćemo voditi i ko na taj način razmišlja, zaboravlja kako greška te vrste ne može ostati bez posledica!

**RIGER:** Smiri se, Vlastik! Irena nije tako mislila.

*(Iz susednog zdanja dolazi VIKTOR s prepunom aktovkom u ruci.)*

**VIKTOR:** Do viđenja!

**KLAJN:** Pozdravljam vas, Viktore. Sigurno ćemo se još videti.

**VIKTOR:** Sigurno, gospodine zameniče.

*(VIKTOR odlazi.)*

**KLAJN:** S druge strane, valja reći i to da novo rukovodstvo u tebi, Vilheme, ne vidi neprijatelja i nipošto ne namerava da zaoštava odnose s tobom. Kakve koristi od toga? To bi samo moglo da dovede do destabilizacije u državi. Dakle, logično je pretpostaviti da ni ti nećeš – bar ne javno – nastupati protiv nas.

**RIGER:** Vlastik, ne možeš od mene zahtevati da o nekim ljudima imam drugačije mišljenje nego što imam.

**KLAJN:** Nama je sasvim svedjedno šta misliš o nama.

**IRENA:** U čemu je onda stvar?

**KLAJN (RIGERU):** U interesu je političke stabilnosti države ako u pravom trenutku, na pravom mestu, na pravi način, daš do znanja kako podržavaš novo rukovodstvo, jer ne želiš da dovedeš u pitanje demokratski poredak naše zemlje i njegove, u ovome trenutku važeće, zakonske mehanizme. Pa i nama je u središtu političkoga interesa čovek, i mi želimo da naša zemlja bude mesto gde se ljudi osećaju sigurno!

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS (iz zvučnika):** Čini mi se da je ovaj dijalog doduše važan za dramu, ali ujedno je i pomalo dosadan. No, ne bih rekao da sam samo ja za to kriv. Naravno, shvatljivo je da imam uticaj na svoju dramu i to osporavati ne mogu, ali pišući trudim se da služim logici stvari, koja mi je važnija od mojih osećanja. Dakle, ja sam samo bolji ili gori posrednik

između nečega što me nadilazi. Ipak, ne mogu isključiti još jednu mogućnost, a to je: da je posredi običan izgovor. Jer kriviti za sve „nešto izvan nas“ zaista je tako lako. Kad ponekad vidim šta se sve najrazličitijim „nešto“ stavlja na grbaču, iskreno mi ih je žao.

*(Prisutni ožive. Svi pogledaju RIGERA. Kratka pauza.)*

**RIGER:** Razmisliću.

**IRENA:** Molim te, o čemu se tu može razmišljati?

**KLAJN:** Vilheme, vrlo dobro znaš da sam ti uvek bio naklonjen. Upravo zbog toga te molim da se spustiš na zemlju. Ako se do sutra, na neki način pozitivno, ne javiš, znaću šta to znači.

*(KLAJN, stojeći, uzme još jedan keks i dovikne IRENI da pozdravi Moniku.)*

*(KLAJN odlazi.)*

**IRENA:** Vilheme!

**RIGER:** Da, draga!

**IRENA:** Kakva je to korespondencija?

**RIGER:** Nemam pojma.

**IRENA:** Ima li nečeg intimnog?

**RIGER:** Znaš da sam osetljive stvari uvek spaljivao.

**IRENA:** Palio, palio, dok se nije opekao! *(Viče na sve strane):* Osvalde! Osvalde! Diži se!

## **KRAJ DRUGOG ČINA**

## **TREĆI ČIN**

*(Na pozornici je voćnjak uz Rigerovu vilu. Dan kasnije. Na pozornici je OSVALD koji pakuje baštensku garnituru. Polako dolazi IRENA u pratnji MONIKE i BAKICE. IRENA sedne, dame je okruže.)*

**IRENA:** Gde je Vilhem?

**OSVALD:** Gospodin premijer je u kupatilu.

**BAKICA:** Zar sada? Popodne?

**OSVALD:** Samo što nije gotov. Već sam pre deset minuta čuo kako voda otiče iz kade, sada se očito brije, parfimiše, češlja i maže pomadama. Još samo da se obuče.

**IRENA:** Aha, intervju. Monika, budi tako dobra.

**MONIKA:** Ljubičasti džemper?

**IRENA:** Ako nije zgužvan.

**MONIKA:** Pogledaću.

**IRENA:** Hvala.

*(MONIKA odlazi u vilu.)*

**IRENA:** Osvalde, nađi mi, molim te, onaj naslikani tanjir koji sam dobila od Čaušeskog, stavi na njega neko voće, uzmi salвете, tanjiriće i nožiće i sve to donesi ovamo.

**BAKICA:** Opet očekujete one novinare? Ja im ne bih više ništa objašnjavala. Zar im Vilhem nije već sve rekao?

*(OSVALD se nakloni i odlazi u vilu. Na stepeništu se mimoilazi sa HANUŠEM.)*

**HANUŠ:** Vilhema nema?

**IRENA:** Kao što vidiš, nema.

**HANUŠ:** Trebalo je nešto da ga pitam. U pitanju su još samo nekakve kancelarijske potrepštine.

**IRENA:** Iako to nije glasno izgovorio, jako mu je žao zbog onog Gandija.

**HANUŠ:** I meni.

*(HANUŠ odlazi natrag u vilu, na stepeništu se mimoilazi s MONIKOM koja nosi šminku, ljubičasti pulover i tamne naočare. Sve to spušta na sto, IRENA ustaje, skida se, ostaje samo u grudnjaku, i tada oblači pulover. To što je skinula sa sebe pruža MONIKI, seda i počinje da se šminka i češlja. MONIKA kreće s odećom u vilu. Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** (iz zvučnika): Svaki čas mi se dogodi da se prisetim nečega što sam već bio zaboravio, no odmah zaboravim čega sam se prisetio. To više nije šala. Na primer, svaki čas zaboravim ko je na pozornici, ko je otišao, ko kome govori ti ili vi, kakve je ko bio volje na odlasku i tako dalje i tako dalje. Može mi se dogoditi da će neko doći, a nikada više neće otići, ili obrnuto, otići će već u početku i nikada se više neće vratiti, ili će se spremi za dolazak, iako se već nalazi na pozornici, možda se može dogoditi da treba otići dva puta uzastopno, a da se u međuvremenu nije ni vratio. Ma, bolje mi je da pišem poeziju.

*(Prisutni ožive. MONIKA odlazi u vilu. U sledećem trenutku dolazi iz vile RIGER, gzdavo odeven i očešljan, čak i upadljivo našminkan. Njegova kosa ima upadljiv tamnosmeđi ton.)*

**IRENA** (šminka se): Ucenjuju te.

**RIGER:** Znam.

**IRENA:** Zašto si rekao da ćeš razmisliti?

**RIGER:** To se samo tako kaže.

**IRENA:** Njima dati podršku znači sâm sebi pljunuti u lice. Izgubićeš moje poštovanje.

**RIGER:** Znam.

*(Iz vile dolazi OSVALD s tacnom. Na njoj donosi veliki ukrasni tanjir s voćem, salвете, tanjiriće i nožiće, ali i bocu šampanjca i čaše. Voće i ostale stvari stavlja na sto, sa šampanjcem se povlači pozadi, gde ostaje uslužno da stoji. Iz susednog zdanja dolazi VIKTOR.)*

**VIKTOR:** Eno ih, idu. Smem li ih upozoriti na jednu sitnicu?

**RIGER:** Jeste li to spalili?

**VIKTOR:** Ja mislim, gospodine doktore, da bi, doduše, trebalo nastupiti čvrsto, ali ujedno i pomalo diplomatski. Jer prerano odrećan i previše negativan stav prema novom rukovodstvu mogao bi imati kontraproduktivan rezultat, naime, moglo bi da izgleda kako ne možete da se pomirite s novonastalom situacijom, kako ima u vama bola, gorčine, povređenosti, osećanja nezamenjivosti ili nešto slično.

**IRENA:** I to ti je neki bolji savetnik!

**RIGER:** Viktor nije moj savetnik nego bivši sekretar mog bivšeg sekretara Hanuša. Jeste li to spalili?

**VIKTOR:** Oprostite, samo sam rekao svoje mišljenje. Kad dođu, uvešću ih.

**RIGER:** Jeste li spalili ili niste?

**VIKTOR:** Vreme! Vreme! Gde da ga nadem?

*(VIKTOR otrči u susedno zdanje. IRENA je završila sa šminkanjem i češljanjem, slaže šminku i stavlja naočare u kosu.)*

**RIGER:** Mama, molim te, pogledaj je li nam već sazrela neka višnja!

**BAKICA:** Kako želiš, sine.

*(BAKICA odlazi u vilu. Na stepeništu se mimoilazi s MONIKOM.)*

**IRENA:** Juče si se pred onom Vajsmitelhofovom šepurio kao ćuran. Je l' da, Monika?

*(MONIKA slegne ramenima.)*

Grozan prizor. Stidela sam se. Zašto se toliko ponižavaš pred svakom suknjom? Hajde, reci, Monika.

*(MONIKA slegne ramenima.)*

**RIGER:** To su besmislice. Ponašao sam se prema toj dami kao prema bilo kome drugom.

**IRENA:** Da, dami! Uhhh!

*(Iza pozornice se začuje Oda radosti. Ali, trenutak kasnije već prestane. Iz vile dolazi ZUZANA. Nosi otvoreni laptop i slušalice, između uha i ramena drži mobini telefon. Uputi se prema ljuljaški.)*

**ZUZANA** *(u telefon):* Now? And why not, Lili? Yes – yes – it is possible – Fine! Fine! See you later! Bye – bye!

*(ZUZANA spusti mobilni telefon u džep, sedne na ljuljašku, u krilo stavi laptop, na uši slušalice i počne da radi. Ne primećuje ništa oko sebe. Pauza.)*

**IRENA:** Voliš li me?

**RIGER:** Da.

**IRENA:** Više od ove kuće?

**RIGER:** Da.

**IRENA:** Više od ovog voćnjaka?

**RIGER:** Da.

**IRENA:** Više od politike?

**RIGER:** Da.

**IRENA:** Više od sebe samoga?

**RIGER:** Da.

**IRENA:** Ma nemoj!

*(Iz susednog zdanja dolazi VIKTOR, i polazi u susret DŽEKU i BOBU. Iz vile dolazi BAKICA sa činijom u ruci, prolazi pozornicom i odlazi. Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* U pozorištu volim dolaske, odlaske i povratke, pojavljivanja i nastupe iz zakulisja na pozornicu i obrnuto, skokove iz jednoga sveta u drugi, na sceni volim kapije, ograde, zidove, prozore i svakako vrata. To su granice svetova, preseći kroz prostor i vreme, vesti o njihovom vijuganju, počecima i krajevima. Svaki zid i vrata govore nam da postoji nešto iza. Podsećaju nas kako iza svakoga iza postoji još jedno sledeće iza. Indirektno se zapravo pitaju šta se nalazi iza poslednjeg iza, otvarajući ujedno temu tajne svemira i postojanja uopšte. Bar tako mislim.

*(Prisutni ožive. DŽEK se smesti, iz torbe izvadi beleške, blok i dva sitna magnetofona, sve stavi ispred sebe, pa izvadi nekoliko primeraka „Fuja“, pokaže ih prisutnima pa ih, takođe, spusti na sto.)*

**DŽEK:** Sutrašnji „Fuji“. Za vas.

**IRENA:** Hvala, Džek. Današnji nemate?

**DŽEK:** Zar ga nemate?

**IRENA:** Imamo samo jučerašnji.

*(Svi, osim ZUZANE, uzmu po jedan primerak, nekoliko ih ostane na stolu. IRENA i MONIKA neko vreme listaju svoje primerke, pa ih potom odlože. VIKTOR, koji stoji podalje, drži svoj primerak u ruci. BOB hoda naokolo i fotografiše, trudeći da napravi fotografije na kojima se u rukama prisutnih vidi „Fuji“.)*

**RIGER:** Prijatelji, imam ideju. Ovo je moj prvi veliki intervju nakon velike životne promene i vrlo mi je prijatno da sarađujem s vama. Da li je to razlog da se počastimo šampanjcem?

*(Svi klimaju glavom. OSVALD odmah deli čaše, otvara bocu i sipa. DŽEKU želi u čašu da uspe cimeta iz kesice koju je izvukao*

*iz unutrašnjeg džepa.)*

**DŽEK:** Danas ne, zahvaljujem.

**BOB:** Ali meni može.

*(OSVALD sipa BOBU u čašu cimet. Sledi zajednička zdravica.)*

**RIGER:** Dakle, u zdravlje! Neka se sve dobro završi! Možda nas očekuju teški trenuci. Ali ako budemo jedinstveni i ako se budemo bar malo voleli, oslušivali jedni druge i razumeli se, protiv nas će biti nemoćni!

**IRENA:** Uz tebe smo, Vilheme! Budi uz nas!

*(DŽEK dugo prebira po beleškama dok konačno ne pronađe pitanje. Uključi magnetofone. Odgovor zapisuje.)*

**DŽEK** *(čita):* Gospodine doktore Riger, možete li nam reći u čemu se sastojala suština vaše ekonomske politike u periodu dok ste još bili premijer?

**RIGER:** Dobro pitanje. Suština moje politike sastojala se u nastojanju da se znatno snizi poresko opterećenje građana. Svi porezi bi se postupno snižavali, a poneki bi bili i ukinuti, kao, na primer, porez na nasledstvo, kamata na kamate. Snižavanje poreza dovelo bi do ekonomskog razvoja, što bi opet omogućilo državi da postepeno povisi sve prihode i socijalne dodatke na način koji bi, zaista, bio dostupan svim ljudima – je li to razumljivo?

**IRENA:** Da li si želeo da kažeš svoju omiljenu rečenicu „manje državi“?

**RIGER:** Manje državi, manji porezi, a viši prihodi i dodaci. Tako nekako, pojednostavljeno rečeno.

**DŽEK** *(čita):* Ima li u vašem projektu mesta i za ženska pitanja?

**RIGER:** S vremenom je zaposlenim ženama trebalo isplaćivati i poseban dodatak za vođenje domaćinstva.

**IRENA:** O tome ste često razgovarali. Zvali ste to „suđarina“. Sećaš li se Monika kako smo se tome smejali?

*(MONIKA, smejući se, klimne glavom.)*

**VIKTOR:** Oprostite, da li bi u ovom trenutku bilo korektno podsetiti da je to bila samo dugoročna ideja u perspektivi.

**RIGER:** Svakako, sve se ne bi moglo ostvariti odmah i odjednom. No, ipak, želeli smo da prestanemo s politikom većitog odlaganja.

**DŽEK:** Zadržimo se na pitanjima ekonomije. Mogu li vas još priupitati na koji – *(Brzo traži u beleškama.)* – na koji ste način hteli – čime ste hteli – *(Pronašao je pitanje.)* – privući inostrane investicije?

**RIGER:** Za to postoji nekoliko instrumenata. Pijete li? Jesu li svima pune čaše? Osvalde, možeš da doliješ.

*(OSVALD svima puni čaše. Iz vile dolazi HANUŠ.)*

**HANUŠ:** Vilheme!

**RIGER:** U prvom redu bismo tamo gde bi eventualni inostrani investitor nameravao nešto da sagradi, na primer, skladište ili odlagalište, poravnali teren, posekli stabla, spalili grmlje, uveli vodu, plin, električnu struju i internet te izgradili puteve i parkirališta. Na taj bismo način povećali zaposlenost, što bi smanjilo stopu nezaposlenosti.

**HANUŠ:** Vilheme!

**RIGER:** U drugom redu hteli smo da im omogućimo takozvane izuzetke, uključujući mogućnost nultog, odnosno negativnog plaćanja poreza te posebnih nagrada za poslovanje s dobitkom.

**HANUŠ:** Vilheme!

**RIGER:** A u trećem redu ... Šta je bilo u trećem redu, Viktore?

**VIKTOR:** Ne sećam se, gospodine doktore.

**HANUŠ:** Vilheme, ne ljuti se ...

**RIGER:** Da li je to bila ponuda za dotaciju polifunkcionalne prezentacije pripadajuće korporacije?

**VIKTOR:** Ne znam. Da. Verovatno. Možda.

*(IRENA daje MONIKI znak glavom. Ona joj prilazi, i IRENA joj dugo nešto šapuće. MONIKA klima glavom.)*

**HANUŠ:** Vilheme, ne ljuti se, ali imam mali problem.

**RIGER:** Šta je?

**HANUŠ:** Prema otpremnicama upravnog odbora, pre nekoliko dana si primio sledovanje od sto gumica za brisanje, pedeset pera u boji, jedan litar mastila, deset paketa papira – da li bi trebalo nešto od toga da vratimo?

**VIKTOR** (*vikne*): Pusti sad to, Hanuše!

**HANUŠ:** Pa nećemo valjda pasti u klopku zbog takve gluposti!

**RIGER:** Idi do đavola, strašljivče!

*(IRENA je završila sa šaputanjem. MONIKA odlazi u susedno zdanje, HANUŠ u vilu. DŽEK nakon dužeg vremena pronalazi sledeće pitanje.)*

**DŽEK** (*čita*): Gospodine doktore, kako reagujete na kritičke tonove u kojima vam zameraju što se niste dovoljno borili protiv korupcije, pogotovo kada je reč o istaknutim političarima?

**RIGER:** Istina je sasvim suprotna. Pa valjda sam ja prvi upozorio na nejasnoće oko Klajna?

**IRENA:** Kad političar kupi za sebe i svoje rođake u kratkom vremenskom periodu pet luksuznih vila, nije li to čudno? Vilhem je o tome otvoreno govorio – i šta se dogodilo? Svi su počeli da ga kleveću, a Klajn se samo smejao. Zar nije tako, Vilheme?

**RIGER:** Jeste.

**VIKTOR:** Istini za volju, krivičnu prijavu nismo podneli, tako da sa formalne strane ...

**RIGER:** Podneli ili ne, ipak, svako zna da bih se s korupcijom uhvatio u koštac samo da sam imao više vremena. Da li je to u poslednjih petnaest godina bio moj prioritet?

*(Iz susednog zdanja dolazi MONIKA, prilazi OSVALDU i nešto mu šapne. On klima glavom, zatim se nakloni i odlazi u susedno zdanje. MONIKA naznači IRENI mimikom da je nešto sređeno.)*

**RIGER:** Ipak bih rado izašao iz okvira vašeg pitanja: pristojnost i moralne principe oduvek sam smatrao vrlo važnim dopunskim elementom tržišta. Jednostavno sam želeo da ova zemlja postane sigurno mesto za svakoga.

**IRENA:** To si već rekao, Vilheme.

**RIGER:** Neke stvari treba stalno ponavljati. Na primer, i to kako ima trenutaka kad je nužno braniti slobodu silom. Radi toga imamo vojsku, policiju, obaveštajnu službu, drugu policiju, miliciju, udarne brigade, specijalce, vojsku i tako to...

*(Dolazi BAKICA s korpicom prepunom višanja. Prati je KNOBLOH s grabuljama. Iz susednog zdanja dolazi OSVALD s novom bocom šampanjca. Otvara je i svima puni čaše, neprestano se tiho smejući.)*

**IRENA:** To je šampanjac koji sam pre nekoliko godina donela iz Pariza. Kupili smo ga na Bulevaru Sen Žermen zajedno sa Žakom Langom. Obožavao ga je, naročito petnaesto godišće, novembarsku berbu. (*OSVALDU*): Čemu se smeješ?

**OSVALD:** Jepihodov je slomio bilijarski štap.

**IRENA:** Zašto je Jepihodov ovde? Ko mu je dozvolio da igra bilijar? Ja te ljude ne razumem.

*(OSVALD guši smeh u sebi, hitro uzima sa stola nepotrebne*

stvari, praznu bocu i sl., stavlja ih na tacnu, nakloni se i odlazi u vilu. BAKICA svima pokazuje višnje.)

**BAKICA:** Ovog leta će biti mnogo višanja. Šta ćemo s njima?

**KNOBLOH:** Dok sam bio mali, višnja se sušila, ukuvavala, marinirala, od nje se pravilo slatko. A sušena je višnja tada bila meka, sočna, slatka, mirisna.

**RIGER:** Ima nas još koji se toga sećamo, gospodine Knobloh. Radije recite što ima novo! Šta ljudi pričaju o meni? Osećaju li taj idejni i mentalni jaz između mene i današnjeg rukovodstva? Ovde se gospoda novinari, naime, spremaju da pišu o tome.

**KNOBLOH:** Ljudima se sviđa potpredsednik Klajn.

**RIGER:** Šta? Zar je već potpredsednik?

**KNOBLOH:** Maločas su tako rekli na radiju. (Pokaže na „Fuj“.) Smem?

**RIGER:** Molim.

(KNOBLOH uzima jedan primerak „Fuja“ i odlazi. BAKICA takođe uzima jedan primerak i odlazi u vilu s košaricom. Putem razgleda „Fuj“. DŽEK prekopava po beleškama dok ne pronađe novo pitanje. Ispred vile BAKICA zastane.)

**BAKICA** (uzvikne): Katarina je bila s Bradom na doručku u indijskom restoranu!

(BAKICA odlazi u vilu.)

**DŽEK** (čita): A sada ćemo preći u druge vode. Osećate li se mladim ili starim?

**IRENA:** Ni mentalno ni telesno uopšte nije star.

**DŽEK** (čita): Kako se vaša dugogodišnja prijateljica Irena slaže s vašom majkom i kćerkama?

**RIGER:** Irena se slaže gotovo sa svakim. (Uzvikne): Mama!

(Na vratima vile pojavi se BAKICA sa „Fujem“ u ruci.)

Reci kako se slažete ti i Irena.

**BAKICA:** Normalno.

**DŽEK** (čita): Mislite li, gospođu Rigerova, da se vaš sin i njegova dugogodišnja prijateljica, gospođa Irena, vole?

**BAKICA:** Vilhem se nje dosta plaši.

**IRENA:** Svakako da me se ne boji nego nastoji da bude sve po njegovom, ali ja to poštujem i uvek pokušavam da mu izađem u susret jer ga neobično cenim i volim.

**DŽEK:** I vi volite svoju dugogodišnju prijateljicu Irenu?

**RIGER:** Da. Moglo bi se reći.

**IRENA:** U nekim je stvarima neverovatno strašljiv i ne možeš iz njega izvući ni jednu jedinu reč.

**RIGER:** Mogu li reći ...

**IRENA:** A u drugim stvarima uopšte nije strašljiv.

**DŽEK:** U kojim stvarima?

**RIGER:** Mogu li vam još nešto reći o svojoj politici iz oblasti školstva?

**DŽEK:** Izvolite.

**VIKTOR:** I u tome, takođe, nismo puno postigli.

**RIGER:** Ne bih rekao da sam u tome bio potpuno neuspešan. Hteo sam da iz naših škola izlaze mudri, pristojni i svestrano obrazovani ljudi. To je bila glavna ideja moje planirane školske reforme. Ako se ostvarivala sporo, bilo je to, pre svega, krivicom ponekih učitelja koji nisu bili dovoljno mudri, pristojni i svestrano obrazovani.

**DŽEK:** Jeste li svojoj dugogodišnjoj prijateljici, gospođi Ireni, dugogodišnje verni?

**RIGER** (*razdraženo*): Naravno.

**DŽEK:** Kad ste poslednji put spavali zajedno?

**RIGER** (*besno*): Kao da je to važno.

**DŽEK:** Nema sumnje da će to čitaoce „Fuja“ veoma zanimati.

**RIGER** (*uzvikne*): Jebe mi se za njih!

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** (*iz zvučnika*): Ljubazno molim glumce da budu prirodni, da nepotrebno ne viču, da izbegavaju patetiku, da pažljivo artikuliraju i da se tačno pridržavaju teksta i ne pribegavaju tzv. hiperboli. Hvala.

*(Prisutni ožive. DŽEK isključuje magnetofone, spremi beleške i sve stavi u torbu.)*

**DŽEK:** Nadam se da nismo ništa zaboravili. Dozvoljavate li?

*(DŽEK stane između RIGERA i IRENE. Obuhvati ih oko struka. BOB ih fotografiraše sa svih strana.)*

Dozvoljavate li da napravimo još nekoliko snimaka u kući?

**IRENA:** Samo brzo, molim.

*(IRENA odlazi u vilu, za njom DŽEK, BOB, VIKTOR i MONIKA. Na kraju kreće RIGER, ali na stepeništu zastane i ukoči se. I ZUZANA se ukoči.)*

**GLAS** (*iz zvučnika*): Kada autor odluči da neki lik na sceni treba da ostane sâm ili da vodi razgovor koji ne treba da čuju ostali, tada obično počne da proučava načine kako da preostale likove udalji s pozornice. Šekspira to nije mučilo, njegovi su likovi jednostavno odnekud dolazili i nekuda odlazili, kako je njemu trebalo. Danas to na složene načine

rešavamo i to često tako što odlaze da nešto pripreme za jelo. Na taj je način ujedno osiguran i njihov prirodan povratak, kad za to dođe vreme. Nešto su u međuvremenu skuvali i u pravom trenutku to donose na scenu. Nisam baš siguran ne deluje li kolektivni odlazak zbog fotografisanja u kući kao potez napuštanja scene budući da se sprema nešto što ne treba svi da vide. Da, priznajem, potrebno mi je da odu. Usput, svakako, dodajem da nije nipošto neobično da tako važan intervju bude dopunjen fotografijama iz privatnog života, a ljudi kojih se to tiče obično žele da budu prisutni, bilo zbog toga da se, ako zatreba, još na brzinu pospreme, bilo zbog bojazni od novinara da ovi nešto ne ukradu.

*(ZUZANA nastavlja da radi na laptopu. RIGER primećuje da na sceni stoji BEA.)*

**RIGER:** Bea!

**BEA:** Je li istina da žele da vas iseće odavde ?

**RIGER:** Daće mi kuću u najam, ako ih javno podržim. Navodno će nastaviti s mojom politikom.

**BEA:** U to ne verujem. Možda će se tako deklarirati, ali to neće biti iskreno, jer njima je, pre svega, stalo do vlasti. Celoga ste života postupali kao muškarac, to je vaš identitet. Nakon svega što ste proživeli ne možete se predati! Svi ćemo pokušati da vam obezbedimo dostojan smeštaj.

**RIGER:** Veoma ste ljubazni, Bea.

*(BEA poljubi RIGERA.)*

**BEA:** Divno mirišete.

**RIGER:** Pomalo i zbog vas.

**BEA:** Izgledate mi mlađi nego kad vas gledam na televiziji. Gotovo uopšte niste sedi.

**RIGER:** Kad biste samo znali koliko mi je s vremena na vreme potrebna podrška. A dolazi li lepa reč od mladog,

lepog, mudrog i svestrano obrazovanog bića, tada je to za mene dvostruko podsticajno.

*(RIGER i BEA se na trenutak zagledaju jedno u drugo, zatim RIGER BEU iznenada zagrlji i počne da je ljubi. BEA se pomalo, ali pre naoko, brani od njegovog zagrljaja.)*

**BEA:** Ne, ovde ne!

**RIGER:** Dođi!

*(RIGER uzima BEU za ruku i brzo je odvodi u senicu. Zagrlje se i ljube. Iz vile dotrči OSVALD i smeje se. U svakoj ruci drži polovinu polomljenog bilijarskog štapa, razgleda mesto preloma, odmahuje glavom i neprestano se smeje. Odlazi u susedno zdanje. ZUZANI negde u džepu završava Oda radosti. Zbog toga odloži laptop, ode na proscenijum, izvadi iz džepa mobilni telefon i odgovara na poziv. Muzika odmah prestaje. ZUZANA pažljivo osluškuje. Na trenutak zavlada grobna tišina.)*

**ZUZANA** (u telefon): Pa šta?

*(U tom trenutku dune jak vetar i kiša počinje da pada.)*

## KRAJ TREĆEG ČINA

( P a u z a )

## ČETVRTI ČIN

*(Na sceni voćnjak uz Rigerovu vilu. Nekoliko trenutaka kasnije kiša i vetar prestaju. U senici se grle i ljube RIGER i BEA. OSVALD spava negde blizu, iza grmlja, ne vidi se.)*

**IRENA** (doziva iza scene): Vilheme! Dragi! Gde si?

*(Dolazi IRENA u pratnji MONIKE. Zastane blizu senice, potom zaviri u nju i ugleda RIGERA i BEU.)*

Vilheme!

*(RIGER i BEA brzo izlaze, zbunjeni su, sređuju svoju odeću. IRENA se na trenutak zagleda u RIGERA i zatim ga ošamari.)*

**RIGER:** Jao!

*(Kratka pauza, zatim IRENA drugi put ošamari RIGERA.)*

Jao!

*(Kratka pauza, tada IRENA počinje brzo da udara RIGERA. On samo uzmiče.)*

**RIGER:** Jao, oprosti, sve ću ti objasniti, au!

**IRENA:** Šta ovde treba objašnjavati? Ti si star, ubog, smešan, samoljubiv i star prasac. Ili, još tačnije rečeno, parodija od prasca!

**BEA:** Onda do viđenja.

*(BEA odlazi. RIGER prilazi IRENI i pokušava da je pomazi. Ona ga odgurne.)*

**IRENA:** Šta misliš zašto sam rekla da nam donesu onaj francuski šampanjac? Zato što nam je danas petnaesta godišnjica! Čekala sam hoćeš li se setiti. Naravno, zaboravio si. Ali nije to sve. Istoga me dana varaš u istoj toj senici gde smo zajedno doživeli toliko divnih i strastvenih trenutaka!

**RIGER:** Uveličavaš. Poljubila me je i ništa više. Zar je trebalo da je oteram?

*(MONIKA šapuće IRENI. IRENA klima glavom i doziva na sve četiri strane.)*

**IRENA** *(doziva):* Osvalde! Osvalde! Zagoreo ti je luk!

*(OSVALD ustaje, sneno pogleda oko sebe, nakloni se i odlazi u vilu.)*

Jesi li ti uopšte svestan šta sam ja zbog tebe izgubila? Stan. Mesto stilistkinje u firmi „Prcek i braća“. Porodicu. Stan. Vi-kendicu. Prijateljice. Stan. Najboljeg prijatelja.

**RIGER:** Kog prijatelja?

**IRENA:** Ne poznaješ ga. Stan. Živela sam samo za tebe i s tobom, u svemu se prilagođavala tebi, osigurala sam ti skladan dom, prihvatila ulogu tvoje senke, trudeći se da na sve načine potpomognem tvoju karijeru i pokorno podnosim sve što ide uz tebe, uključujući i tvoju majku. Govoriš kako je čovek u središtu tvoje politike. A nemaš pojma šta je to ljubav. Svi ste vi cinici.

**RIGER:** Ko mi?

**IRENA:** Vi svi. Monika, idemo!

*(IRENA uzima MONIKU za ruku i one odlaze. RIGER zakorači za njom.)*

**RIGER** *(zove):* Irena! Draga! Oprosti! Bila je to obična glu-post!

*(Dolaze VLASTA i ALBIN. Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Nešto mi u prethodnoj sceni smeta, ne znam tačno šta. Nije u skladu s poetikom drame? Banalna je? Previše plitka? Ima u njoj previše parodije? Premalo parodije? Ili baš suprotno – previše je patetična? Šta da radim kad ne znam bolje da je napišem?

*(Prisutni ožive.)*

**VLASTA:** Jesi li pogledao?

**RIGER:** A šta?

**VLASTA:** Pa one papire što smo ti ih ja i Albin dali.

**RIGER:** Još nisam.

*(Dolazi KNOBLOH s grabuljama.)*

**KNOBLOH:** Počelo je, počelo, gospodine doktore! Bio je kurir i doneo rešenje o iseljenju. Od danas ovde, navodno, stanujete bespravno. Dodelili su vam rezervnu garsonjeru.

**RIGER:** Gde?

*(VIKTOR dolazi iz susednog zdanja.)*

**VIKTOR:** U jednom selu, oko sto vrsta odavde. Šteta što ste bili toliko nepopustljivi, nešto se još moglo spasti, ali sada je očito prekasno.

**RIGER:** Smestićemo se kod Vlaste.

**VLASTA:** Tata, ne ljuti se, ali ponovo sam o tome razgovarala s Albinom, sve smo odvagali i napokon zaključili da to ne bi bilo dobro rešenje ni za tebe ni za nas. Bilo bi nam tamo tesno. Uskoro bismo jedni drugima počeli da idemo na živce. Zuzki bismo, verovatno, mogli staviti u kuhinju nekakav pomoćni ležaj, ali šta bismo s bakicom? Na selu će imati svoj mir. Šta sve ja ne bih dala da mogu da živim na selu!

*(Iz vile dolazi BAKICA s tiganjem u ruci. KNOBLOH odlazi.)*

**BAKICA:** Zagoreo mu je luk. Šta ću sad s tim?

**RIGER:** Baci to, mama!

**BAKICA:** Zar i tiganj?

**RIGER:** Ili ga oribaj ili baci i njega!

**BAKICA:** Gde je Irena?

**RIGER:** Otišla je.

**BAKICA:** Kuda?

**RIGER:** Ne znam.

**BAKICA:** Monika je otišla s njom?

**RIGER:** Da.

**BAKICA:** Da ih čekamo s večerom?

**RIGER:** To ne znam.

**BAKICA (VLASTI):** Ti i Albin ostajete ?

**VLASTA:** Idemo kod Albinovih roditelja.

**BAKICA:** Na večeru?

**VLASTA:** Aha.

**BAKICA:** A gde je Zuzanka? Malopre je bila ovde.

**RIGER:** Ne znam, mama.

**BAKICA:** Da nije otišla u diskoteku?

**RIGER:** Možda.

**BAKICA:** Ali gde joj je laptop?

**RIGER:** Mama, molim te, prestani da zapitkuješ!

**BAKICA:** Oprosti. (Razgleda tiganj.) Moraću ga, izgleda, baciti.

**VIKTOR:** Pa, to nije loše.

**RIGER:** Šta?

**VIKTOR:** Taj razgovor.

*(VIKTOR odlazi u susedno zdanje. Dolazi KNOBLOH s grabuljama i otvorenim „Fujem“ u ruci.)*

**KNOBLOH:** „Mislio je samo na žene“, to je glavni naslov na naslovnoj strani. „U ljubav ne veruje, ali vrlo je čulan, dala je do znanja njegova sadašnja ljubavnica“, „Još se ne zna da li joj je veran“.

**RIGER:** To su današnje novine?

**KNOBLOH:** Prekosutrašnje.

*(RIGER istrgne KNOBLOHU „Fuj“ iz ruku i razgleda ga. Iz susednog zdanja dolazi VIKTOR s drugačijim primerkom istog broja „Fuja“. Razgleda ga zajedno sa BAKICOM koja mu je prišla. VLASTA i ALBIN okruže RIGERA i vire preko njegovog ramena u njegov primerak novina. Pauza.)*

**RIGER:** Kakve su to besmislice? Jesu li makar taj razgovor objavili u celini?

**VIKTOR:** Delova o politici nema.

**RIGER:** Zaboga, zašto ste ih pustili ovamo?

**VIKTOR:** Sećate li se što vam je jednom rekao Toni Bler? Ako im ne odgovorite, odgovoriće sami.

**RIGER:** Vi ste šeprtlja! Mučniju tačku iz svoje političke karijere, zaista, teško mogu i da zamislim.

**VLASTA:** Bilo bi dobro da, ipak, baciš pogled na naš predlog. To je u tvom interesu. Reci, Albine!

*(ALBIN klimne glavom. RIGER zgužva primerak „Fuja“ i pogodi njime VIKTORA. VIKTOR odlazi. Nakon njega odlazi i KNOBLOH.)*

**BAKICA:** Kuda ćemo? Kod Vlaste?

**VLASTA:** Bakice, molim te, i to mi je neka ideja! Kod nas nema mesta. A, osim toga, ja i Albin imamo svoj vlastiti život i ne možemo neprestano da slušamo tvoja zapitkivanja. Gde bismo stavili tvoj krevet? Ko bi svima nama kuvao? Zuska nam može svakoga dana dovesti svoga dečka i, šta onda? Ocu je potreban pisaci sto, on prima novinare. Ne, to

je jednostavno isključeno. *(RIGERU):* Hoćeš li da pogledaš?

*(Dotrči MONIKA.)*

**MONIKA:** Irena je htela da skoči sa stene.

**RIGER:** S koje stene? Je li skočila?

**MONIKA:** Sprečila sam je.

**RIGER:** Zahvaljujem vam, Monika. Baš ste zlatni. Molim vas, pripazite na nju!

**MONIKA:** Hoću!

*(MONIKA odlazi.)*

**VLASTA:** Da, tako je. Stan, doduše, ima veliku kubadraturu, ali unutrašnji raspored je tako nesretan da se, ja i Albin, u njemu svaki čas sudaramo. I svuda se sve čuje. Sva sreća što Albin zaista nije pričljiv. Čovek se tamo zapravo boji da pođe u toalet. Je li tako, Albine? Počinje da pada kiša. Pročitaj ovo. Mi idemo.

*(VLASTA i ALBIN odlaze. Dolazi VIKTOR s nekakvim papirićem u ruci. Polako počinje vetar i sitna kišica.)*

**VIKTOR:** Pardon, pardon, doktore, ali stigla je zanimljiva ponuda: da li bi vas zanimala jedna sasvim neobična kružna vožnja. Pripovedali biste vesele dogodovštine iz života jednog premijera – tu i tamo poneku pikanteriju o stranim državicima – između se može ubaciti nekakav hit – mogla bi poći s vama i gospođa Irena – ionako bi vam bila potrebna stilistkinja. Stali biste u jedan minibus.

**RIGER:** Molim vas lepo, ko mi je to ponudio?

**VIKTOR:** Swow-travel-tourist-agency Veprek, Einhorn, Prcekovi, Kanjková seniorka i ortaci.

**RIGER:** Nemojte na to da reagujete. Bar za sada.

**BAKICA:** Šta sledi?

**RIGER:** Sledi selo. *(VIKTORU):* Hoćete li sutra otići tamo da pogledate?

**VIKTOR:** Ne ljutite se, gospodine doktore, ali ako mene pitate, bilo bi pametnije da što pre posetite gospodina potpredsednika Klajna, ako vas primi. Ili muapišite. Inače, možete očekivati i druge komplikacije. Čovek bi trebalo da stoji čvrsto na zemlji.

**RIGER:** Opet o zemlji! Hoćete li sutra da odete tamo?

**VIKTOR:** Izvinjavam se, ali već sam se bio najavio jednom državnom uredu. Ostavio bih vrlo neozbiljan utisak ako bih se već prvi put izvinio.

*(Dolazi OSVALD.)*

**OSVALD:** Večera je na stolu!

**BAKICA:** A šta će biti s tobom, Osvalde?

**OSVALD:** Sa mnom? Navodno ću biti kod Raguljina. Dogovorio sam se s njima da ću brinuti o domaćinstvu... kao ekonom, šta li.

**RIGER:** Ako baš želite, pođite svi Raguljinima. A potom do đavola!

*(RIGER istrgne BAKICI tacnu iz ruke, udari njome OSVALDA po glavi, pa je zatim nekuda baci i energičnim korakom ode.)*

**BAKICA (OSVALDU):** Nije ti ništa? Dođi dok ne zaspiš.

*(OSVALD se nakloni i odlazi s BAKICOM u vilu. VIKTOR odlazi u susedno zdanje.)*

**GLAS (iz zvučnika):** Volim i praznu pozornicu. Pitanje je koliko dugo može ostati prazna. Primetio sam kako se obično u prvoj fazi ništa ne događa. Ljudi čekaju. U drugoj se fazi uzvrpolje jer ne znaju šta se dogodilo. U trećoj fazi počinju blago da žamore, jer smatraju kako je pozorište bespomoćno i ne zna publici da objasni zašto predstava ne ide dalje, ni zašto se ne spušta zavesa. A u četvrtoj fazi počinju ljudi da odlaze ili da se smeju. Ali, što je najvažnije: prazna

pozornica ima svoj poseban sadržaj. Svoju poruku. Tu je u nekoliko minuta sabijena praznina sveta. Praznina u tolikoj meri prazna da čuti i o sebi samoj.

*(Pauza. Scena se lagano zamrača, vetar i kiša su sve jači. Polako dolazi pokisli RIGER. Po licu mu se sa kose sliva boja. Iza njega dolazi HANUŠ sa Gandijevom bistom u naručju.)*

**HANUŠ:** Znam da ti je stalo do te biste.

**RIGER:** Veoma se dopao Mao Cedungu kad mi je bio u po-seti.

**HANUŠ:** Uzmi je. Ja ću peuzeti odgovornost. Pa makar me zatvorili. S moralnog gledišta pripada tebi.

*(RIGER i HANUŠ odlaze. Iz vile dolazi BAKICA. Osvrne se na sve strane, pa vikne.)*

**BAKICA:** Vilheme, Vilheme, gde si? Napravila sam jaja i uz to sveže višnjel!

*(BAKICA odlazi u vilu. Dolazi RIGER s granom od grma na ramenu, s druge pak strane HANUŠ s Gandijevom bistom u naručju.)*

**HANUŠ:** Jao, gospodine, jeste li to vi? Stvorenja koja vole noć ne vole ovakve noći; razbesnela nebesa plaše čak i luta-lice po mraku, prisiljavaju ih da se sakriju u svojim rupama.

**RIGER:** Vama nikad nisam dao kraljevinu, ni zvao vas de-com; vi mi niste dužni poslušnost; zato neka vam se sruči užasna volja; evo me, ja stojim. Država postoji zbog građanina, nipošto građanin zbog države. Ja sam čovek prema kome se više grešilo nego što je sâm grešio. Pada kiša. Pišeš poeziju?

**HANUŠ:** Jao, gole glave! Milostivi gospodaru, tu je odmah neka koliba; pružiće vam malo prijateljskog zaklona od oluje.

**RIGER:** Istina je, mladiću. Idemo, povedi nas do te kolibe.

*(HANUŠ odlaže bistu, uzimajući RIGERA za ruku i odvodi ga u senicu gde obojica sednu.)*

*Duvajte, vetri, da obrazi vam prsnu! Besnite! Urlajte! Grome, ti što sve potresaš, udri i rasplini zatrudnelu oblinu sveta, smrvi kalupe prirode i utri seme to iz koga niče nezahvalni čovek!*

*(Iz vile dolazi OSVALD.)*

**OSVALD:** Gde mi je gospodar?

**HANUŠ:** Ovde, gospodine, ali nemojte ga uznemiravati, s uma je skrenuo. Ovaj bi počinak mogao biti melem za njegove slomljene živce koji će se teško izlečiti.

**OSVALD:** Večera se hladi.

**HANUŠ:** Neka!

*(OSVALD se nakloni i odlazi u vilu.)*

**RIGER:** I psa slušaju dok je na položaju. Zelenaš veša sitnog kradljivca. Kroz dronjavo ruho mali gresi vire; odežde, krznene plašt skrivaju sve. Stavi greh u zlatan oklop, pa će se snažno koplje pravde prebiti od njega; a naoružaj ga samim dronjcima, pa će ga probiti slamka patuljaka.

**HANUŠ:** Razboritost u ludilu.

**RIGER:** Pri rođenju plaćemo što smo došli na ovo veliko glumište budala. Kada smo prvi put omirisali vazduh, ti znaš da smo cvileli, jecali. Manje državi!

*(U sledećoj sceni dolaze s različitih strana ostali likovi, izgovore svoju rečenicu, prođu pozornicom i nekuda opet odu. Samo RIGER ne odlazi s pozornice. Vetar i kiša slabe.)*

**IRENA:** Jesi li se naspavao?

**BAKICA:** Za koje novine radite?

**VLASTA:** Mogu dobiti još malo cimeta? Hoćeš li ti, Albine?

**ZUZANA:** Pozdravi Moniku!

**BEA:** Jepihodov je slomio bilijarski štap!

**RIGER:** Manje državi!

**HANUŠ:** Nisam došao da vam pojedem sve iz kuće niti da vas zadržavam.

**OSVALD:** Gole glave, gospodaru moj!

**DŽEK:** Oduvek su mi Monike bile slabost.

**BOB:** Bilo je to neposredno ispod Akropolja!

**VIKTOR:** Neću pokrivač!

**KLAJN:** Nisam umoran, mama!

**KNOBLOH:** Nama je sasvim svejedno šta misliš o nama!

**KLAJN:** Nisam umoran, mama!

**RIGER:** Neću pokrivač!

**IRENA:** To je bilo direktno ispod Akropolja.

**KLAJN:** Oduvek su mi Monike bile slabost.

**VLASTA:** Gole glave, gospodaru moj!

**ZUZANA:** Baš si draga, Irena.

**MONIKA:** Nisam došla da pojedem sve iz kuće niti da vas zadržavam.

**HANUŠ:** Sviđaš mi se, Albine.

*(Neupadljivo se svi okupljaju na pozornici: RIGER, IRENA, BAKICA, VLASTA, ZUZANA, MONIKA, BEA, ALBIN, HANUŠ, VIKTOR, OSVALD, DŽEK, BOB, KLAJN i KNOBLOH. Svi se ukoče.)*

**GLAS** (iz zvučnika): Takvu jednu pomalo fantazmagoričnu,

odnosno sanjivu, zbrku sastavljenu od više-manje slučajno odabranih replika iz prethodnih prizora, od njihovih replika, odnosno sitnih besmislica, nazvao sam za vlastitu upotrebu *blablalije* i smeštam ih pred kraj drame, možda na mestu gde bi trebalo da bude katarza. Šta je to? Možda slutnja nekakvog konačnog zapleta ili pak raspleta radnje? Metafora haosa sveta, odnosno haosa u duši glavnoga lika? Ništa drugo nego izraz autorove neobuzdanosti? Produkt dramske logike? Puki inat? Verovatno sve to zajedno.

*(Prisutni ožive. Tiho završava rok verzija Ode radosti. Svi počinju lagano da se njišu ili vrte u rok ritmu. Muzika je sve glasnija, ples sve življi, dok ne postane poprilično divlji. Zatim se muzika iznenada utiša. Svi prisutni se, osim RIGERA, tiho izgube, odlazeći na sve strane. Pozornica se odmah sasvim osvetli, a istovremeno prestaju i vetar i kiša.)*

**RIGER:** Sad mi je gore nego kad mi je bilo najgore.

*(Doleže PRVI STRAŽAR i DRUGI STRAŽAR.)*

**PRVI STRAŽAR:** Pođite s nama, gospodine doktore.

**RIGER:** Kuda?

**DRUGI STRAŽAR:** U stanicu.

**RIGER:** Zašto?

**PRVI STRAŽAR:** Na informativni razgovor.

**RIGER:** Ni o čemu vas neću informisati.

**DRUGI STRAŽAR:** Hoćete, hoćete.

**RIGER:** Šta, jesam li uhapšen? Bespomoćan. Da li mi se sudbina podsmeva? Molim za pristojan tretman. Sledi otкупnina.

**PRVI STRAŽAR:** Ljubim tvog bumbarčića, moj praščiću.

*(RIGER se uplaši. Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** (iz zvučnika): Još jednom, molim.

(Prisutni ožive.)

**PRVI STRAŽAR:** Ljubim tvog bumbarčića, moj praščiću.

**RIGER** (više uzbuđeno): Nije to spaljeno. Hoću doktora! Prokleta pisma! Imam nešto u mozgu. Odvratna mlada Kanjkova! O, Bože!

(Stražari prilaze RIGERU, svaki ga uhvati s jedne strane ispod ruke. RIGER se otima, ne želi da ode, napokon se ipak prepusti i oni ga odvlače ukočenih nogu. Odvuku ga. Neposredno nakon toga dotrči sasvim go ALBIN, pretrči preko pozornice i utrči u vilu.)

## KRAJ ČETVRTOG ČINA

## PETI ČIN

(Na pozornici voćnjak uz Regrovu vilu. Dan kasnije. Oko baštenske garniture stoji nekoliko velikih kofera. Tu je i Gandijeva bista. Na jedan kofer je prednjom stranom prema gledalištu naslonjen veliki RIGEROV portret, koji se već bio pojavio u prvom činu. Na jednom koferu sedi RIGER. Ponovo mu je kosa seda, možda još više. Nije našminkan, deluje pomalo ofucano ili utučeno, pogotovo odudara od svog znatno mlađeg i elegantnog izgleda na slici. Kratka pauza. Iz vile dolazi BAKICA s klupkom muških čarapa koje počne da trpa u jedan od kofera.)

**BAKICA:** Kako se osećaš?

**RIGER:** Spadaju mi pantalone.

**BAKICA:** Valjda si smršao?

**RIGER:** Valjda.

**BAKICA:** Da li bi malo groga?

**RIGER:** Danas ne.

(Iz vile dolazi OSVALD, noseći u naručju gomilu vlažnoga veša, i počinje da ga ubacuje u jedan od kofera. Iz susednog zdanja dolazi HANUŠ, prolazi pozornicom i odlazi u vilu.)

**BAKICA:** Da uberem još malo višanja za put?

**RIGER:** Kako hoćeš, mama.

**BAKICA:** Hoćemo li da ispraznimo i podrum?

**RIGER:** Ne znam.

**BAKICA:** Hoće li doći najpre po nas, a tek onda po koferu?

**RIGER:** Da. Verovatno. Sigurno hoće.

**BAKICA:** Ili će najpre doći po koferu, pa zatim po nas?

**RIGER:** Možda. Verovatno. Ne znam.

*(Iz vile dolazi HANUŠ noseći naramak istih knjiga, očito neka enciklopedija. Prođe pozornicom i ode u susedno zdanje. Dolazi KNOBLOH s grabuljama.)*

**KNOBLOH:** Prodali su!

**RIGER:** Šta su prodali?

**KNOBLOH:** I vilu i voćnjak.

**RIGER:** Ozbiljno? Država je to prodala? Zar se to može? A kome?

**KNOBLOH:** Gospodinu potpredsedniku Klajnu.

**RIGER:** Bar nije u nepoznatim rukama.

*(KNOBLOH odlazi. Dolazi VLASTA noseći obnaženog ALBINA u naručju.)*

**VLASTA:** Sunčao se ispod višanja i malo ukočio od hladnoće.

**BAKICA:** Stavi ga nakratko uz šporet.

*(VLASTA, zajedno s ALBINOM u naručju, odlazi u vilu. Iz susednog zdanja dolazi HANUŠ, prolazi pozornicom i odlazi u vilu. OSVALD je ugurao veš u kofer, naklonio se i otišao u vilu.)*

**RIGER:** Ima pet vila. Zar mu treba još jedna?

**BAKICA:** Šta su juče hteli od tebe?

**RIGER:** Samo informativni razgovor.

**BAKICA:** Jesu li bili pristojni?

**RIGER:** Da. Verovatno. Sigurno, možda.

*(Dolaze IRENA i MONIKA. IRENA pomalo hramlje. MONIKA je pridržava.)*

Irena, brinuo sam se za tebe!

**IRENA:** Šta ja, guska, vidim u tebi? Zašto ti uvek sve oprastam? Zašto mi danas ništa ne polazi za rukom? Zašto upropašćavam život s tobom kad bih mogla tako dobro da živim sa – onim, ili sa – no, kako se zove? Ili možda sa ...

**RIGER:** Sva sreća što se nije završilo gore. To je najvažnije.

*(Iz vile dolazi HANUŠ s naramkom istih knjiga. Prolazi pozornicom i odlazi u susedno zdanje. Dolazi KNOBLOH s grabuljama i otvorenim „Fujem“ u rukama.)*

**KNOBLOH** *(u hodu čita naglas):* „Ljubavnica bivšeg premijera osvajala našeg urednika.“ Tu je i fotografija na kojoj se vidi kako je taj novinar obgrlio gospođu Irenu oko struka.

*(BAKICA, RIGER, IRENA i MONIKA okruže KNOBLOHA i gledaju u „Fuj“.* Iz vile dolazi HANUŠ s naramkom istih knjiga. Prolazi pozornicom i odlazi u susedno zdanje.)

**BAKICA** *(IRENI):* Zašto si dopustila da ti se toliko približi? Ti si kriva!

**IRENA:** Gledaj svoja posla, bako!

*(KNOBLOH odlazi odnoseći „Fuj“.)*

**IRENA:** Jesi li im išta potpisao?

**RIGER:** Ne znam. Verovatno. Sigurno, možda.

**IRENA:** Šta?

**RIGER:** Zapisnik. Bilo je to nevažno. Bilo je veoma teško odbiti.

*(Iz vile dolazi HANUŠ noseći naramak istih knjiga. Prolazi pozornicom i odlazi u susedno zdanje.)*

**IRENA:** Pisao si vlastitom rukom?

**RIGER:** Samo potpis.

**IRENA:** Svojim rukopisom?

**RIGER:** Pa bio je to samo informativni razgovor. Potpisao sam da sam ih saslušao. I tako je zaista bilo. Šta ima u tome? Osim toga, moram misliti i na sve vas, je l' da? Uostalom, ko zna za kakvim sve oružjem mogu ovi bumbari posegnuti.

**IRENA:** Kakvi bumbari?

*(Iz vile dolazi HANUŠ noseći naramak istih knjiga. Prolazi pozornicom i uputi se u susedno zdanje.)*

**RIGER:** Odmori se malo, Hanuše?

**HANUŠ:** Vrlo rado, Vilheme. *(HANUŠ odlazi s knjigama u susedno zdanje. Iz vile dolazi OSVALD s gajbom piva. Stavi je kraj kofera.)*

**BAKICA:** Gde je Jepihodov?

**OSVALD:** Otišao je da odigra jednu s Raguljinima.

*(OSVALD se trudi da priguši smeh, nakloni se i odlazi u vilu. Na stepeništu se mimoilazi sa ZUZANOM koja nosi na leđima maleni ruksak, u jednoj ruci laptop, u drugoj torbu sa stvarima.)*

**ZUZANA:** Tata, Žerar nas sve poziva da dođemo kod njega.

**RIGER:** Ko je to?

*(HANUŠ dolazi iz susednog zdanja i seda na jedan od kofera.)*

**ZUZANA:** Jedan Francuz.

**RIGER:** Kakav Francuz?

**ZUZANA:** Zastupa ovde tvrtku Smith, Brown, Stapleton, Bronstein and Stoessinger Inc. Ima divnu kuću.

*(Iza pozornice zarže konj.)*

**RIGER:** Poznaješ ga dobro?

**ZUZANA:** To je moj partner. Daću kočijašu adresu.

**RIGER:** Nisam znao da imaš partnera.

**ZUZANA:** Još puno stvari ti ne znaš, tata.

*(ZUZANA stavlja svoje stvari na pod, vadi iz džepa mobilni telefon, bira brojeve, stavlja ga između uha i ramena, pokupi svoje stvari i odlazi.) (U telefon):* Hallo! Everything is O. K. See you as soon as possible. Bye!

**IRENA:** Kakvi bumbari?

*(ZUZANA odlazi. Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada. Prisutni pažljivo osluškuju. Iz vile dolazi VIKTOR sa šoljicom čaja, bocom ruma i činijom keksa. Sve to stavlja na sto, u čaj dodaje malo ruma.)*

**VIKTOR:** Gospodin potpredsednik ima ovde velike planove.

**HANUŠ:** A kakve veze imaš ti s tim?

**VIKTOR:** Imenovao me je za svog savetnika. No, možda to nije njegova poslednja odluka. Oslobodilo se mesto zamenika. Novo rukovodstvo ima dosta dobar program. Želi da znatno snizi poreze, a ujedno povisi najrazličitije dodatke. U mnogo čemu će nastaviti vašim stopama. Na primer, čoveka želi da postavi u središte pažnje.

**RIGER:** Hoće li ovde da stanuje?

**VIKTOR:** Ima dobar stan i ne želi da se seli. Ovde bi želio da se bavi preduzetništvom.

*(Iza pozornice zarže konj, sledi zvuk motorne testere i stabla koje pada. Pauza. Polako dolazi KLAJN.)*

Zato sam one u voćnjaku, gospodine potpredsedniče, ipak malo požurio.

**KLAJN:** Zahvaljujem, Viktore. Dobro se sarađuje s vama. Lepi pozdrav ostalima. Zdravo, Vilheme! Zdravo, Irena!

**RIGER:** Zdravo, Vlastik! Čestitam!

*(Klajn uzima čaj, pijucka i jede keks.)*

**KLAJN:** Baš mi je krivo što morate na selo. Ali, ova izgradnja se nije mogla više odgađati. Bićete udaljeni samo sto vrsta odavde. Jeste li već bili tamo? Jeste li upoznali krajolik? Hoćete li se svi smestiti tamo? Video sam da kočija već čeka.

**RIGER:** Radije ćemo otići Žeraru. To je naš porodični prijatelj. Ima ovde lepu kuću.

**KLAJN:** Da to nije onaj od Smitha, Browna, Stapeltona, Bronsteina and Stoessingera Inc? Nisam siguran, ali imam utisak da nije čist. Navodno je upleten u nekakve smicalice oko nekretnina, poreza i slično. Jutros me je Kanjka o tome obavestio.

**RIGER:** Zar onaj zoofil?

**KLAJN:** Ništa mu nisu dokazali. Upravo je postao načelnik policije. Mogu li vas upoznati sa svojim planovima?

**RIGER:** Oprosti, Vlastik, da li ti uopšte znaš da su me celu noć ispitivali?

**KLAJN:** Kanjkovi ljudi?

**RIGER:** Valjda. Sigurno. Sigurno, možda.

**KLAJN:** Mogu li vas upoznati sa svojim planovima?

**RIGER:** Oprosti, Vlastik, ali tebi nije nimalo čudno što su me tražili baš juče.

**IRENA:** A danas ga kleveću u „Fuju“.

**KLAJN:** Raspitaću se sutra kod generala Kanjke.

**RIGER:** Nije moguće da je taj čovek general?

**KLAJN:** Morali smo mu dati odgovarajući čin jer inače ne bi imao dovoljno autoriteta posle svega što mu se dogodilo s onim teladima. Mogu li vas upoznati sa svojim planovima?

**VIKTOR:** Mislim, gospodine potpredsedniče, da će to biti svima vrlo zanimljivo. Naime, vrlo dobro ste sve promislili.

**KLAJN:** Ovde gde se sada nalazi neprofitabilni voćnjak, sagradićemo šoping centar s društvenim sadržajima, srednje veličine. To znači sa tri bioskopa, pet trgovina, sa salonom za masažu, frizerom, butikom, redakcijom „Fuja“, mesarom, benzinskom pumpom, plesnom dvoranom, salonom za tetoviranje, bioskopom, antikvarnicom, mesarom, redakcijom „Fuja“ te s tri restorana, uključujući tajlandski. U onom susednom zdanju biće kazino. Bez njega se ne može zamisliti današnje vreme. Ili se možda varam, Viktore?

**VIKTOR:** Mislim da se bez kazina ne može zamisliti današnje vreme.

**KLAJN:** Imam pravog čoveka za upravljanje biljarskom dvoranom, zove se Jephodov. I, na kraju, tamo, u vili, biće moderan erotski klub. Naime, važno mi je da celi kompleks živi i po danu i po noći. Kako će preko dana glavna pažnja javnosti biti posvećena šoping centru s društvenim sadržajima, tako će već u prvom sumraku štafetu života preuzeti ova divna vila, koju ćemo, naravno, ipak malo preurediti. Polazim od principa koji sam nazvao „manje državi“. Zbog toga taj pogon želim da dam u najam jednom prijatelju bez ikakve političke funkcije, dakle pravom privatniku koji se dokazao u toj branši i ima u tome dugogodišnje iskustvo iz mnogih zemalja. Stotine mladih Ukrajinki mu je zahvalno.

**RIGER:** Misliš li na strica Kanjkova?

**KLAJN** *(besno vikne):* Valjda je svejedno čiji je stric?

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Znam, nije zgodno da se mešam. Ali zar to ne bi moglo prirodnije? Hvala.

*(Prisutni ožive.)*

**KLAJN:** A što ćeš ti raditi? Jesi li možda već nešto našao?

**RIGER:** Znaš kako je, nije lako, ceo sam život proveo u po-

litici.

**KLAJN:** Imam ideju. Kako bi bilo da postaneš savetnik mog savetnika Viktora?

**RIGER:** Savetnik?

**KLAJN:** Aha.

**RIGER:** Tvog savetnika?

**KLAJN:** Aha.

**RIGER:** Dakle, savetnik bivšeg sekretara mog bivšeg sekretara?

**KLAJN:** Razumeš se u politiku, ceo život si u njoj, šteta je da tvoje iskustvo ostane neiskorišćeno. Možda – da si bio skloniji saradnji – mogao si doći na višu poziciju, no, bilo kako bilo, i to je bolje nego ostati na đubrištu i do smrti se stideti neke intimne pikanterije koju si napisao pre petnaest godina i koju je sada objavio „Fuj“. Kao da ne znaš kako je resorno odeljenje za istoriju, mislim na odeljenje mlade Kanjkove, prepuno rupa, poput sita. Onda, pristaješ?

**IRENA:** Ne pristaje.

**KLAJN:** Treba se pružiti prema guberu. Smem li vas, Monika, upitati što radite sutra uveče? Mogli bismo da odemo na večeru. Znam sjajan kineski restoran, navodno je u njemu jednom jeo i bahlajnski princ. Bili biste moja gošća, sve bih ja plaćao, jelo, piće, jelo.

**MONIKA:** Ne ljutite se, gospodine potpredsedniče, ali sutra uveče ću biti u Parizu. Žak Lang me u osam čeka „Kod dva maga“, je li, Irena?

**IRENA:** Morala sam je nagovarati. Ali Žaka je bilo nemoguće odbiti. Oduvek su mu Monike bile slabost.

**BAKICA:** Otputovaćeš s njom?

**IRENA:** Zar mogu sada napustiti Vilhema? Što bi on bez

mene? Sigurno ne zna ni gde su štipaljke za veš!

*(RIGERU):* Kakvi sad bumbari?

**KLAJN:** Lepo se provedite, Monika! Nadam se da vam je pasoš u redu.

*(Klajn se upadljivo dugo smeje. Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada.)*

*(RIGERU):* Onda?

**RIGER:** Moram razmisliti.

**IRENA:** Molim te, o čemu se ovde može razmišljati?

**KLAJN:** Molim te, o čemu se ovde može razmišljati?

**HANUŠ:** Molim te, o čemu se ovde može razmišljati?

**RIGER:** Lako je tebi govoriti, Hanuše, kad nemaš porodicu. Neće nas valjda sve izdržavati Albin?

**VIKTOR:** Stigli su.

**IRENA (BAKICI):** Hoćeš li pripaziti na kočiju?

*(VIKTOR potrči u susret DŽEKU i BOBU koji upravo dolaze. BAKICA odlazi. KLAJN seda na ljuljašku. VIKTOR uzima sa stola činižu sa keksom, prilazi KLAJNU, lagano ga njiše nudeći mu keks. KLAJN će ih jesti sve dok se bude ljuljao. HANUŠ prilazi RIGERU.)*

**HANUŠ (tiho):** Misliš li da je dobro što si im potpisao?

**RIGER (tiho):** Pusti me na miru, kukavice!

*(DŽEK vadi iz džepa izgužvani papirić i razgleda ga. BOB fotografije.)*

**HANUŠ:** To što ste napravili od onog razgovora nije dobro.

**BOB:** Nismo mi krivi, uređivao ga je naš novi umetnički direktor, menadžer, gospodin diplomac više škole, Kanjka ju-

nior, s našim novim pi-ar agentom, gospođom magistrinom Kanjkovom seniorkom.

**DŽEK** (*čita s papirića*): Dobar dan, gospodine potpredsjedniče. Naše čitaoce će sigurno zanimati hoće li novo rukovodstvo nastaviti s ostvarivanjem dela bivšeg premijera.

**KLAJN**: U budućem razdoblju želimo da se nadovežemo na sve što je u prethodnom razdoblju bilo dobro, a ujedno da izbegnemo sve što je u prethodnom razdoblju bilo loše. Je li to razumljivo?

**VIKTOR**: Vrlo lepo rečeno.

**DŽEK** (*čita*): Šta je glavni cilj vaše politike?

**KLAJN**: Država je ovde zbog građana, a ne građani zbog države. Želimo da ova zemlja bude sigurno mesto za slobodnog i svestrano obrazovanog čoveka. I ne samo za njega nego i za njegovu porodicu.

**VIKTOR**: Bravo! Sad ste sve svoje neprijatelje lepo nadmudrili.

**KLAJN**: Baš tako, Viktore. I meni se čini kako sam danas u formi, pa neka sada malo mućnu glavom!

*(DŽEK razgleda papirić s obe strane. Iza pozornice zarže konj. Iz vile dolazi OSVALD.)*

**IRENA**: Osvalde, jesi li pokupio onaj veš koji je bio u voćnjaku?

**OSVALD**: U koferu je.

**IRENA**: Nisi ga valjda ubacio ako je još vlažan?

**OSVALD**: Ne. Verovatno ne. Verovatno, sigurno ne.

*(OSVALD počne da slaže kofer u urednu gomilu. HANUŠ donosi Gandijevu bistu i sliku. DŽEK je u međuvremenu pronašao u drugom džepu još jedan izgužvani papirić. obraća se RIGERU.)*

**DŽEK**: Mogu li i vas nešto da pitam?

**RIGER**: Izvolite.

**DŽEK** (*čita*): Je li istina da vas je napustila vaša dugogodišnja prijateljica, nekadašnja stilistkinja, gospođa Irena, i da imate novu ljubavnicu, naučnicu?

**RIGER**: Ne ljutite se, ali o tome se neću izjašnjavati!

**DŽEK** (*čita*): A nećete se izjasniti ni o tome zašto se ne želite izjašnjavati?

**RIGER**: Neću se izjašnjavati.

**DŽEK** (*čita*): A nećete se izjasniti ni o tome zašto se ne želite izjasniti ni o tome zašto se ne želite izjašnjavati?

**RIGER**: Neću se izjašnjavati.

**DŽEK** (*čita*): A nećete se izjasniti ni o tome zašto ...

**MONIKA**: Do đavola, pa vratila mu se!

**IRENA**: Neko ipak mora pripaziti da ponovo nešto ne potpiše! *(RIGERU)*: Kakvi bumbari?

*(BOB prilazi DŽEKU i nešto mu šapuće na uho. DŽEK klima glavom. Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada. OSVALD i HANUŠ su dovršili svoj posao. HANUŠ sedne na jedan od kofera.)*

**OSVALD** (*HANUŠU*): Ponekad se sušena višnja kolima odvozila u Moskvu i u Harkov.

*(OSVALD iz gajbe, koju je malopre doneo, vadi bocu piva, otvori je, pije i ode s njom u senicu, sedne tako da se praktično ne vidi. DŽEK se obraća RIGERU.)*

**DŽEK**: I još nešto, gospodine doktore: je li istina da razmišljate o tome kako ćete prihvatiti mesto savetnika.

*(Dotrči KNOBLOH s grabuljama, mašući primerkom „Fuja“)*

**KNOBLOH** (*čita*): „Bivši premijer ne želi da napusti vladinu vilu!“

**DŽEK**: O tome kako ćete prihvatiti mesto savetnika savetnika ...

**KNOBLOH** (*čita*): „Potpredsednik Klajn želi u bivšoj vladinoj vili da izgradi prostor za širu javnost, ali njegove planove kviri bivši stanar vile, bivši premijer Riger, koji iz nje ne želi da se iseli.“

**DŽEK**: O tome da ćete prihvatiti da budete savetnik savetnikovog savetnika savetnika gospodina novoga premijera?

**KLAJN**: Potpredsednik sam, a ne premijer. Za sada!

*(KLAJN se upadljivo dugo smeje. OSVALD je u senici zaspao. KNOBLOH s „Fujem“ ode. Iza pozornice rzanje konja, potom zvuk motorne testere i stabla koje pada. Kratka napeta pauza. Svi radoznalo gledaju RIGERA. DŽEK beleži nešto na izgužvanom papiriću, BOB ponekad tu i tamo fotografiše, KLAJN se uz pomoć VIKTORA lagano njiše. RIGER izvadi iz džepa sportsku kapu s natpisom „I love you“ i svečano je stavi na glavu.)*

**RIGER**: Gledajte, gospodine uredniče, čovek mora pre svega sâm sebe da upita šta mu je u životu najvažnije. Što se mene tiče, ja imam danas samo dve mogućnosti. Prva mogućnost: trajno ću živeti samo od prošlosti, neprestano ću je se prisećati, vraćajući joj se ukруг, analizirajući je, objašnjavajući i braneći, i uvek je iznova upoređujući s današnjicom, ujedno dokazujući kako je nekada bilo sve bolje. Jednostavno rečeno, u potpunosti se mogu posvetiti vlastitom tragu u istoriji, svojim davnim zaslugama, svesti o vlastitoj veličini i o vlastitom spomeniku duž našeg zemaljskog puta...

*(Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada. Iz vile dolaze VLASTA i ALBIN. ALBIN je normalno odeven, samo mu je bež pokrivač prebačen preko ramena. Oboje zastanu i osluškuju RIGEROVE reči.)*

Budem li zauzeo takav stav, gospodine uredniče, polako ću se pretvoriti u prilično opskurnu figuru na margini do-

gađanja, koja ne zna ništa drugo nego samo da kleveće i podseća koga sve nije poznavala i ojađeno se ruga svemu što je usledilo posle nje.

*(Iza pozornice zarže konj.)*

A kakve će biti posledice? Mnogi će pomisliti kako sam samo ogorčeni samoljubivi tip koji je prezreo velikodušnu ponudu da svoja iskustva iskoristi u daljem korisnom radu za svoju zemlju. Dakle, gospodine uredniče, to je prva mogućnost koja mi se pruža. Ali, postoji i druga mogućnost.

**HANUŠ**: Oprosti, Vilheme, ako ti bilo šta zatreba, znaš gde ćeš me naći.

**RIGER**: Hvala na svemu, Hanuše, ali čini mi se da će od sada biti bolje, i to ne samo za mene nego, na kraju krajeva, i za tebe, jer nas više neće neprestano i svuda viđati zajedno kao kakve sijamske blizance.

**HANUŠ**: Onda zbogom.

*(HANUŠ pomiluje Gandijevu bistu po glavi i ode.)*

**RIGER**: No, preda mnom je i druga mogućnost: nedvosmisleno svima dati do znanja da služenje domovini ima za mene veću vrednost od ličnog položaja. Tim sam se principom rukovodio, gospodine uredniče, celoga života, pa ne znam zašto bi se sada toga trebalo odreći zbog takve sitnice kao što je – formalno gledano – nešto niža funkcija od one koju sam duže vremena obavljao.

*(Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada.)*

Nije li važnije što je čovek stvarno učinio za svoje bližnje i kakav mu je stvarni uticaj nego s koje pozicije to čini ili kakav je naziv njegove funkcije? Gospodine uredniče, živimo u demokratskim uslovima u kojima je sasvim prirodno da ljudi dolaze na razne funkcije da bi ih kasnije napustili. Jesam li u pravu, Vlastik?

**KLAJN**: Ponekad tako biva.

**IRENA:** Vilheme!

**RIGER:** Šta je, draga?

**IRENA:** Zavaravaš se više nego što moraš i više nego što mogu da podnesem. Ni trenutka ne bih razmišljala i otišla bih na selo da ti pomognem oko đubreta i da zajedno s tobom podnesem sramotu oko bumbara samo da znam da se nećeš savijati i da te imam zbog čega poštovati. Odlazim. Odlazim zauvek. Sâm traži štipaljke za veš, sâm se umotaj u pokrivač, sâm skuvaj grog. Ili neka ti sve to radi Vajsmittelhofova. Monika, idemo!

*(Irena odlučno prlazi RIGERU i skida mu s glave kapu s natpisom „I love you“, baca je, zgrabi dva velika kofera i odlazi. MONIKA uzima jedan kofer i takođe odlazi.)*

**RIGER:** Vratice se. Do sada se uvek vraćala.

*(Prisutni se ukoče.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Ne znam da li bi bilo bolje da se Irena vrati ili, naprotiv, da RIGERA napusti konačno. No, u oba slučaja to bi se moralo dogoditi, ili bar naznačiti, već tokom drame, a to znači sada ili u nekoliko sledećih minuta. Naime, kad se drama završi, nema više ničega. Njen svet se završava njenim krajem, te preostaje samo naš utisak, naše tumačenje, naša uspomena, naša radost, odnosno zlovolja. Ali ne čeka mi se dok se odlučujem. Zato ću celu stvar ostaviti otvorenom. Nisam ni prvi ni poslednji autor koji ostavlja otvorena pitanja, ne postupajući tako namerno nego jednostavno zbog bespomoćnosti.

*(Prisutni ožive. Iza pozornice zarže konj.)*

**RIGER:** Još nešto, gospodine uredniče: molim vas, nemojte smetnuti s uma da današnja globalna civilizacija ima bezbroj specifičnih posledica i u političkoj sferi. Jedna od njih je i činjenica što se povećava uticaj stručnjaka, specijalista i znalaca jer je sve teže da vrhunski političar zna sve o svemu i ima o svemu svoje mišljenje. Zato je neminovno da svako-ga dana značaj i uticaj savetnika raste, a samim tim i stepen zavisnosti političara od njih.

*(Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada.)*

Jer ko će vam danas izračunati kako snižavati poresko opterećenje? Ko će odlučiti koliko hijada službenika treba otpustiti da bi se smanjili rashodi države? Ko će odrediti koliko će lovaca na mlazni pogon iz ponude tetke generala Kanjka učiniti od naše države sigurnu zemlju? Pa savetnici, zna se! A odakle savetnici sa sigurnošću znaju kako zapravo stvari stoje? Pa od svojih savetnika. Usuđujem se reći, gospodine uredniče, kako ću na funkciji savetnika imati možda veći uticaj na ostvarenje svojih ideala nego što sam imao na svojoj prethodnoj funkciji, koja me je najviše zaokupljala ceremonijalnim obvezama koje sam ispunjavao na užtrb nastojanja da se u središtu moje politike, zaista, nađe čovek.

*(Iza pozornice zarže konj. BOB opet nešto šapuće DŽEKU.)*

**DŽEK:** Je li promena vašega stava prema novom rukovodstvu možda povezana s noćnim ispitivanjem i ponekim dokumentima koje je u arhivi otkrilo odeljenje mlade Kanjkove?

**RIGER:** Što se tiče informativnog razgovora, kako ste ga nazvali, reč je samo o uobičajnom davanju objašnjenja, a što se tiče arhive, kako ste je nazvali, reč je samo o uobičajnim podvalama. No, nije važno. Važno je to što u ovome trenutku želim da služim ovoj zemlji upravo tamo gde joj je to sada najpotrebnije i gde joj, u ovom trenutku, mogu biti od najveće koristi. Politika znači služiti. Želimo svestrano obrazovanu porodicu. Neka živi rast! Reč je o budućnosti. Duvajte vetri, da obrazi vam prsnu! Svet je samo velika pozornica budala. Spadaju mi pantalone! Šah!

*(KLAJN uz pomoć VIKTORA, priskače i zaustavlja njihanje. Iza pozornice se čuje zvuk motorne testere i stabla koje pada.)*

**ALBIN:** Vilheme, bio je to jedan od tvojih najzrelijih govora. Ništa nisi precenio, ali ni potcenio. Pa reci, Vlasto!

**VLASTA:** Previše govoriš, Albine!

**KLAJN:** Albin ima pravo. Vilhem je progovorio kao pravi

muškarac!

**VIKTOR:** Upravo sam to sada želeo da kažem, gospodine potpredsedniče. Gospodin savetnik savetnika progovorio je kao muškarac.

**KLAJN:** Iako je možda ulogu savetnika savetnika malčice preценио.

**VIKTOR:** Tako je, gospodine potpredsedniče. U našoj zemlji savetnici savetnika zaista ne igraju toliko značajnu ulogu. Rekao bih kako u ovom trenutku u našoj zemlji na državnu politiku, zaista, najviše utiču potpredsednici.

**KLAJN:** Iako bi u budućnosti, ipak, premijer trebalo da ima odlučujući uticaj.

*(KLAJN se upadljivo dugo smeje. Dotrči BAKICA.)*

**BAKICA:** Kočija čeka.

*(BAKICA uzima RIGEROV portret. DŽEK, VLASTA i ALBIN zgrabe po dva kofera i svi odlaze. Odlazi i BOB, ali ništa ne nosi jer fotografije njihov odlazak. RIGER stavlja preko ramena poslednji prtljag.)*

**KLAJN:** Navrati kad bude ovde sve gotovo. Erotske klubove si uvek voleo, je l' da? Sećaš li se Bangkoka pre petnaest godina?

**RIGER:** Zbogom kućо, zbogom bašto, zbogom senice.

*(RIGER podiže s poda kapu s natpisom „I love you“ i stavlja je na glavu, no već sledećeg trenutka je u zamahu skida svečano se klanjajući KLAJNU. Potom ponovo stavlja kapu na glavu, uzima u naručje i Gandijevu bistu i odlazi. Dotrčava KNOBLOH s grabuljama i dovikuje Klajnu.)*

**KNOBLOH:** Hoćete li možda višnjeva drva za kamin? Savršeno gore.

**KLAJN:** Možete li jedna kola istovariti u vilu?

**KNOBLOH:** U koju?

**KLAJN:** Pa recimo u onu u kojoj je stanovao onaj Francuz koga je danas Kanjka prognao iz zemlje.

*(KNOBLOH otrči. Iz senice izroni pospani OSVALD s praznom pivskom bocom u ruci. Iza pozornice zarže konj, zatim se čuje samo kloparanje kočije koja oldazi.)*

**OSVALD:** Otišli ... A mene zaboravili...Ništa...ja ću ovde posedeti. A mili gospodin zacelo nije obukao bundu, pošao je u kaputu. A život je prohujao, kao da nisam ni živeo. Da prilegnem malo...A snage nema više, ništa nije ostalo, ništa.

*(OSVALD prilegne iza grma. KLAJN i VIKTOR su napustili ljujjašku. Iznenada se ukoče.)*

**GLAS** (iz zvučnika): Jedan mi je prijatelj savetovao da se drama završi ovde. Kao i Čehovljevi *Višnjik*. No meni se čini da ovde ipak još nešto nedostaje da bi bila celovita. Zato se prijatelju savetniku izvinjavam.

*(KLAJN i VIKTOR ožive.)*

**VIKTOR:** Nije li vam hladno, gospodine potpredsedniče?

**KLAJN:** Malo jeste. Verovatno ću uzeti bundu.

*(VIKTOR odlazi. Lagano ga prati KLAJN. Utom primeti kako nedaleko od njega stoji BEA s knjigom u ruci. Zaustavi se.)*

**KLAJN:** Tražite li nekoga?

**BEA:** Vas.

**KLAJN:** Izvolite.

**BEA:** Da li biste bili raspoloženi da mi potpišete knjigu svojih govora?

**KLAJN:** Mislite li na knjigu koja je danas izašla?

**BEA:** Da. „Demokratija, sloboda, tržište i ja“.

**KLAJN:** Dajte!

*(BEA otvara knjigu i pruža je KLAJNU koji je potpisuje.)*

Znate li šta mi je na jednom koktelu rekao Molotov? Vlastik, nikada nemoj odbiti da potpišeš svoju knjigu!

**BEA:** Divno je što ste u središtu svoje politike ostavili mesta za čoveka. Zahvaljujem!

**KLAJN:** Nema na čemu. Mat!

*(BEA nežno poljubi KLAJNA u obraz. Istovremeno s različitim strana počnu izranjati svi ostali likovi: to znači RIGER, IRENA, BAKICA, VLASTA, ZUZANA, MONIKA, ALBIN, HANUŠ, VIKTOR, OSVALD, koji se dignu iza grma, DŽEK, BOB, KNOBLOH, PRVI STRAŽAR i DRUGI STRAŽAR. Svi se polako primiču ivici pozornice i okružuju KLAJNA i BEU. BOB počne postavljati sve prisutne u polukrug za zajedničku fotografiju. Zatim stane ispred svih, leđima okrenut gledalištu i fotografiše.)*

**GLAS** *(iz zvučnika):* Zahvaljujem glumcima što se nisu kreveljili. Pozorište zahvaljuje gledaocima što su isključili mobilne telefone. Istina i ljubav moraju pobediti laž i mržnju! Uključite mobilne telefone! Laku noć i želim vam lepe snove!

*(BOB se uvrsti među ostale. Svi se klanjaju. Glasno odjekuju tonovi snimka simfonijskog izvođenja prave Ode radosti, koja traje sve vreme dok gledaoci napuštaju gledalište.)*

**K R A J**

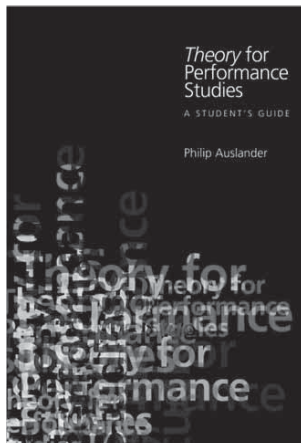
Preveo sa češkog  
Božidar Đurović

## PRIKAZI KNJIGA

Ričard Šekner

# PLAGIJAT, POHLEPA I BANALIZACIJA STUDIJA PERFORMANSA

Philip Auslander  
THEORY FOR  
PERFORMANCE  
STUDIES  
Routledge, 2008.



**N**a klapni nove knjige Filipa Auslendera *Teorija studija performansa* (Ratlidž, 2008), stoji sledeći tekst:

„*Teorija studija performansa: vodič za studente* je jasan i sažet priručnik o temeljnim vezama između studija performansa i kritičke teorije od šezdesetih naovamo. Filip Auslander analizira kako se pojam ‘performans’ upotrebljavao u više različitih disciplina.

Počinjući od četiri ključne figure – Frojda, Marksa, Ničea i De Sosira – Auslander ispisuje uvod u delo najvažnijih teoretičara prošlog veka (...).

Britka, studiozna i primamljiva, ova je knjiga neizostavno prvo štivo za svakog ko se danas bavi pozorištem i studijama performansa.”

Ključne reči u gornjem tekstu su „Filip Auslander analizira” i „Filip Auslander ispisuje”, a zapravo je više od devedeset posto knjige plagijat, preuzet iz knjige Vilijama E. Dila i Timotija K. Bila *Teorija studija religije*, koju je 2004. objavila izdavačka kuća Ratlidž (William E. Deal and Timothy K. Beal, *Theory for Religious Studies*).

U obe knjige raspravlja se o istim teoretičarima; predstavljeni su istim redosledom; tekst obe knjige je gotovo u potpunosti istovetan; obe knjige su iste dužine (168 stranica). Samo je jedna bitna razlika: godine 2004. izdavačka prava za knjigu Dila i Bila pripadaju kompaniji „Tejlor i Frensis Buks” (Taylor & Francis Books, Inc.), koja je vlasnik Ratlidža, a vlasnik autorskih prava Auslenderove knjige za 2008. godinu je sâm Auslander. Auslander polaže sva prava na knjigu. Na moje pitanje o plagijatu, i-mejlom mi je odgovorio da ne misli da je knjiga plagirana zato što su Dil i Bil potpisali ugovor koji Ratlidžu daje prava da koristi njihov tekst onako kako izdavač odluči, uključujući, izgleda, i dozvolu Auslenderu da preuzme autorska prava.

Ruža bi možda isto mirisala kako god da se zove.

No, ovaj plagijat zaudara.

Prvi put sam uočio slučaj plagijata kad mi je urednica časopisa „TDR“ Merielen Sandford prosledila i-mejl s pitanjem da li sam video članak u izdanju „Hronike visokog obrazovanja“, pod naslovom „Dvojica autora kažu da Ratlidž reciklira njihova dela bez autorskih prava“. (<http://chronicle.com/temp/email2.php?id=dzmh8bYkwqrGPrkzmwz4F6x pCPzP6yS>).

Evo odlomka iz članka:

„Ali ovo nije prosečan slučaj plagijata. Godine 2005. gospoda Dil i Bil potpisali su ugovor sa Ratlidžom, dozvolivši izdavaču da koristi materijal iz nje prema sopstvenoj proceni, pod uslovom da se navedu njihova imena i plate autorska prava. Ratlidž je planirao ediciju uvodnih studija nazvanih 'Teorija za...'. *Teorija studija religije* trebalo je da bude prva knjiga.

Gospoda Bil i Dil, koautori čija se imena i rimuju, nisu ni pomislili da je ugovor, za koji gorko žale što su ga potpisali, podrazumevao da će s njihovog dela izdavač strgnuti korice i objaviti ga pod tuđim imenom. Autori nisu dobili ni obećano autorstvo ni prvobitno obećanu naknadu za autorska prava, kako su rekli (...)

Auslender (...) kaže da ne vidi ništa loše u tome što je prepisao gotovo celu knjigu i ljutito je reagovao na pitanje novinara da li je počinio krađu autorskog dela (...)

Talija Rodžers, urednica u Ratlidžu zadužena za ovu knjigu, kaže da je izostavljanje imena gospode Bila i Dila previd. Rodžersova kaže da ne misli da je Auslenderovo korišćenje tuđeg teksta u kome je svako 'mi' konzistentno promenio u 'ja' protivno etici. 'Ako je s nekim stavom saglasan, ne vidim problem u tome da 'mi' zameni sa 'ja', rekla je ona, dodavši da nije bila u mogućnosti da nadgleda ovaj projekat. 'Nasledila sam ogroman broj knjiga Bila Džermana (prethodnog urednika u Ratlidžu) nakon što je otišao, a tekstove mogu kontrolisati samo do određene granice.' (...)

Nakon objavljivanja *Teorije studija religije* izašle su u istoj ediciji još četiri knjige, uključujući i Auslenderovu. Sve su do izvesne mere koristile strukturu prve, a u nekim slučajevima i istovetne reči."

Zato što je Ratlidž važan izdavač knjiga iz studija performansa, zato što je Talija Rodžers urednik koji pruža punu podršku, zato što je Filip Auslender vodeća figura u studijama performansa i član uredništva u časopisu „TDR“ (The

Drama Review) ja – i ne samo ja – moram da se udubim u ovaj slučaj. Otvoreno govoreći, moramo se odlučno suprotstaviti i osuditi ovakvu praksu, zaustaviti je momentano i preduzeti mere da se ne ponovi.

Nakon nekoliko dugih razgovora, Rodžersova mi je napisala sledeće:

„Veoma mi je žao zbog ovoga što se dogodilo, ali moramo naglasiti da je ovo jedini slučaj; usamljen primer, vezan za jednu ediciju koja je obustavljena. Nikad ranije nismo objavili ništa slično, nema više knjiga pod ugovorom i ništa slično nećemo objaviti u budućnosti. Ne želeći da umanjimo značaj debate koja se pavela o ovoj temi, ne vidimo kakve veze ili implikacije ima sa drugim knjigama koje objavljuje Ratlidž, u oblasti performansa ili bilo kojoj drugoj oblasti, u prošlosti ili sadašnjosti. I dalje ćemo predano objavljivati knjige koje su inovativne i od ključne važnosti, knjige koje predstavljaju doprinos nauci i pedagogiji.“

Događaj je faktički okončan, ali nisu nestale njegove implikacije i posledice. Plagiranje je očito začeo Vilijam Džermano (William Germano), Ratlidžov dugogodišnji njujorški urednik, koji je sada dekan na Odseku za humanističke i društvene nauke na koledžu Kuper Junion (Humanities and Social Sciences at Cooper Union). Tamo u njegovoj biografiji stoji: „Više od dvadeset godina uređivao naučne publikacije, najpre kao glavni i odgovorni urednik izdanja univerziteta Kolumbija, a potom kao potpredsednik i glavni urednik u Ratlidžu.“ Džermano je napustio Ratlidž pre nego što je Auslenderova knjiga objavljena. No, svakako je znao da je *Teorija studija performansa* zapravo pokradena *Teorija studija religije*. Kako ga to kvalifikuje za dekana, prepuštam vama da zaključite. Knjige Bila i Dila, kaogod i Auslenderova, nastaju pod Džermanovim rukovođenjem. Ono što je učinio Auslender, Džermano odobrio, a Rodžersova opravdava, neprihvatljivo je, protivno etici i predstavlja intelektualno nepoštenje.

Ali nije dovoljno samo da aplaudiramo Rodžersovoj što je ispravila grešku. Moramo napraviti razliku između nekoliko delatnosti – „preuzimanja mustre“, „pozajmljivanja“ i / ili „krađe intelektualne svojine“. Ne paše jedna cipela sva-koj nozi. Umetnička praksa nije isto što i nauka. Pravljenje kolaža ili recikliranje materijala u umetničkom delu nešto je posve drugačije od krađe devet desetina nečije knjige, preuzimanja autorskih prava i objavljivanja tog dela pod

svojim imenom. Umetnici koji uzimaju „mustru“ ili dekonstruišu i rekonstruišu zapravo citiraju ili prave kolaž tako što daju jasne naznake o izvorima, ili te izvore u potpunosti dekonstruišu ili apsorbuju, pretvarajući ih u nešto novo ili različito. Tako je barem sa mojim delima (*Dionis 69, Komuna* i *Projekat Prometej*) u radu Vuster grupe, ili pak u hip-hopu, u vizuelnim umetnostima i u performansu. Ali čak i ako se izvornik neovlašćeno kopira, skriva ili lažno predstavlja, „pravila“ stvaranja umetnosti drugačija su od onih koja bi trebalo da važe za nauku.

U jednom veoma važnom svom aspektu nauka se koristi citiranjem, referencama i ukazivanjem na prethodnike i paralele. Nauka je istorijat nastanka ideja. Ona podrazumeva recikliranje i ponavljanje, naravno, ali sa ukazivanjem na izvore, i uz dodatak važne nove građe ili uvida. Upravo ovo ne nudi Auslenderova knjiga, kaogod ni ostala lažna izdanja u ovoj Ratlidžovoj ediciji. Nema novih uvida, ni nove građe.

Pa zbog čega je Ratlidž želeo da Auslender „napíše“ ovakvu knjigu?

Pohlepa. Sledite trag novca.

Jeftino je izdati jednu knjigu pod više različitih naslova. Amazon.com kaže da Auslenderova knjiga (prisvojni oblik shvatite ironično) od 168 stranica u tvrdom povezu košta 110 dolara, dok proširano izdanje košta 25,95 dolara. Mnoge biblioteke kupiče tvrd povez koji se, tokom upotrebe, manje haba od proširanog. Knjiga će se prodavati zato što je Auslender poznato ime u studijama performansa, a Ratlidž renomirani izdavač.

Ova nepoštena praksa veoma je loša za studije performansa. Ne samo što ne želimo da se ovakve stvari dešavaju u našoj disciplini nego nije ni tačno da su vodeći teoretičari performansa isti oni koji su značajni u teologiji. A ipak se lenji Auslender nije potrudio da doda ili oduzme ijedno ime sa liste koju su sačinili Bil i Dil. Tako se među teoretičarima performansa ne nalaze ni Dž. L. Ostin (J.L. Austin), Džozef Rouč (Joseph Roach), Pegi Felan (Peggy Phelan), Dvajt Konkergud (Dwight Conquergood), Herbert Blau (Herbert Blau), Barbara Kiršenblat-Gimblet (Barbara Kirshenblatt-Gimblett), Dajana Tejlor (Diana Taylor), Viktor Terner (Victor Turner), Irvin Gofman (Erving Goffman), Bertolt Breht (Bertold Brecht), Antonen Arto (Antonin Artaud), Euđenio Barba (Eugenio Barba), Gregori Bejtson (Gregory

Bateson), Giljermo Gomez Pena (Guillermo Gomez-Pena), Augusto Boal (Augusto Boal), Mihalj Čiksentsmihalj (Mihaly Csikszentmihalyi), Alan Kaprou (Allan Kaprow), Džon Kejdž (John Cage), Majkl Kirbi (Michael Kirby), Brajan Saton-Smit (Brian Sutton-Smith), D. V. Vinikot (D. W. Winnicott), Džon Mekenzi (Jon McKenzie), Piter Burger (Peter Burger), Amelija Džouns (Amelia Jones), Patris Pavis (Patrice Pavis), Rože Kajoa (Roger Caillois), Johan Hujzinga (Johan Huizinga) – i Ričard Šekner (Richard Schechner). Možete dodati ili oduzeti slavna imena, ali ostaje suština: knjiga Dila i Bila u Auslenderovom ruhu nije zaokružena studija o *teoretičarima performansa*. Prisutni su u njoj pripadnici frankfurtske škole, poststrukturalisti, i to mahom Evropljani, uprkos činjenici da su studije performansa u svom izvornom obliku nastale u Severnoj Americi, dok su dvadesetčetvorica od dvadeset devet navedenih imena muškarci.

Mislim da sam prvi autor iz oblasti studija performansa kog je Ratlidž angažovao. Moja *Teorija performansa (Performance Theory)* objavljena je 1988. godine, i bila je to ažurirana verzija mojih *Eseja o teoriji performansa (Essays on Performance Theory)* koje je 1977. godine objavio izdavač „Drama Books Specialists“. Pa nisam li učinio isto ono za šta optužujem Auslendera? Nikako. Pre svega, ja sam autor obe ove knjige. Drugo, na koricama knjige koju je objavio Ratlidž jasno piše „revidirana i proširena verzija“. Treće, u prvoj rečenici u knjizi iz 1988. godine kaže se: „Postoje znatne razlike između ovog izdanja *Teorije performansa* i onog koje je objavljeno 1977. godine.“ Onda navodim ne samo razlike dva izdanja već i publikacije u kojima su eseji prvi put objavljeni. Drugim rečima, ponudio sam potpuno transparentne podatke. Ono što čini Auslender gore je od ne-transparentnosti. On i Ratlidžovi urednici izveli su prevaru s predumišljajem. Oni su lažovi.

Nadam se da ovaj „incident“ ne nagoveštava Ratlidžovu propast. Nedavno je Elinor Fuks (Elinor Fuchs) u prikazu engleskog izdanja knjige Hans-Tisa Lemana *Postdramsko pozorište* (Hans-Theis Lehmann, *Post Dramatic Theatre*) koji je objavila u časopisu „TDR“ ukazala da je englesko izdanje bitno skraćeno, da su delovi teksta ispremeštani, da je deo teksta napisao prevodilac, i sve to bez jasnih indikacija šta se zapravo uradilo. Meni je Rodžersova rekla da moja sledeća knjiga treba da bude manjeg obima, kako bi cena mogla da bude razumna. Sve Ratlidžove knjige iz edicije o redite-

ljima su kratke studije. Na velike izdavače se, bez sumnje, vrši pritisak da ostanu profitabilni, i ja se divim Rodžersovoj zato što, u tesnacu između Scile i Haribde, čini što može. Ali u pismu Barbare Kiršenblat-Gimblet stoji upozorenje koje svi treba da imamo na pameti:

„Auslender iznosi viđenje studija performansa koje ovu oblast zapravo vraća onim programskim tekstovima koji su zajednički svim humanističkim naukama. Zato Ratlidž i može da promeni korice i proda istu knjigu po drugi put. To studije performansa pretvara u oblast u koju spada sve i svašta, umesto da to bude oblast čiju intelektualnu istoriju treba napisati zasebno, a ne preuzeti je iz ostalih oblasti, 'sa zajedničkog kazana'. Kažite mi koja to oblast humanistike ne duguje Frojdu, Marksu ili ostalim slavnim imenima pomenutim u ovoj knjizi. Ovo je studentski vodič kroz zajednički kazan, pa zato nije ni važno da li u naslovu knjige stoji 'religija' ili 'studije performansa'. Taj zajednički kazan zapravo su studije kulture i kritička teorija; na njih su se studije performansa svele, ili su pak u njih utopljene do neprepoznatljivosti kao oblast sa sopstvenom multi/inter/disciplinarnom predistorijom. Ratlidž nam poručuje da su sve te 'uvodne studije' koje štampaju kao vodič za studente u suštini sve iste, pa nema veze što se isti materijal drugačije pakuje i oglašava kao da pripada različitim oblastima, performansu, teologiji ili čemu drugom.“

Ovo je sastavni deo „vikipedizacije“ nauke. Ono od čega strahujem je da je činjenica da je poznati teoretičar starije generacije Auslender pod svojim imenom objavio tuđi tekst više najava nove prakse, a ne samo slučajan propust.

Richard Schechner, *TDR: The Drama Review*, Volume 53, Number 1, Spring 2009, 7-21.

S engleskog prevela  
Vladislava Gordić Petković

Ana Vujanović

# KRITIČKI DIJALOG

Aldo Milohnić  
TEORIJE SAVREMENOG  
TEATRA I PERFORMAN-  
SA  
Ljubljana, 2009.



Ljubljanski zavod Maska je 2009. godine objavio izuzetno vrednu knjigu Alda Milohnića, *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (*Teorije savremenog teatra i performansa*). Knjiga je s jedne strane vredna jer nije reč o prevodu već o radu pisca iz našeg regiona, pisanom na slovenačkom jeziku. Aldo Milohnić (1966) je rođen na ostrvu Krku, a zatim odlazi na studije u Ljubljanu, gde ostaje da živi i radi. Po obrazovanju je sociolog, a veliki je poznavalac teatra, pa njegova interesovanja obuhvataju sociologiju kulture, kulturnu politiku, epistemologiju društvenih nauka i teoriju izvođačkih umetnosti. Milohnić radi kao istraživač u Mirnovnom institutu – Institutu za savremene društvene i političke studije i ujedno učestvuje na konferencijama i objavljuje u časopisima *Maska*, *Frakcija*, *TkH*, *Amfiteatar* i *Performance Research*. Ta dva jednako značajna opredeljenja rezultiraju time da se Milohnićevo pisanje ne zasniva na primeni socioloških teorija na teatar, već na suočavanjima i preičitavanjima ovih oblasti u kritičkom diskursu koji nastaje na raskršću teatra i društvene teorije. Time je njegov diskurs najbliži studijama performansa. U tom smislu, vrednost knjige je i što doprinosi decentralizaciji ove, i dalje dominantno anglo-američke oblasti, uvodeći u nju kritički postsocijalistički glas. Autorova suverenost vladanja opštim pojmovima, temeljnost argumentacija, artikulisanost kontekstualne pozicije i hrabrost iznošenja novih teza i perspektiva daleko prevazilaze njegov lokalni kontekst i zahvataju neka od ključnih pitanja studija performansa uopšte. Nažalost, sudbina knjige na slovenačkom jeziku je da ostaje čitljiva samo malom broju čitalaca. No, nadam se da će neke već pokrenute lične inicijative i entuzijazmi rezultirati time da ćemo je uskoro imati i u srpskom prevodu.

Knjiga *Teorije savremenog teatra i performansa* je strukturirana u tri problemska dela. Međutim, njena upadljiva karakteristika je da „ne deli lekcije“ o savremenim teorijama teatra i performansa, već autor poziva na kritički dijalog ravnopravnih sagovornika. Stoga knjiga ne počinje uvodom niti se završava zaključkom. Knjigu otvara rasprava graničnih pojmova savremenih izvođačkih umetnosti. Oni nisu uvodni, već su jedna od ključnih i najtežih problematika koja zaokuplja autora i od čitalaca odmah zahteva budnost, razmišljanje, stav i dalju problematizaciju. Na kraju, knjiga nema zaključak koji zaokružuje celinu, već otvara goruća pitanja kao što su dejstvenost umetnosti u društvenom polju i sloboda stvaranja, ostavljajući nas da mislimo o njima dalje.

U prvom delu knjige, *Izoštravanje graničnih pojmova: ritual, energija, performativ i gestus*, Milohnić sa kritičke materijalističke pozicije pokušava da raščisti disperzivni i kompleksni pojmovni teren savremenih izvođačkih umetnosti. Kroz četiri tematska poglavlja autor izvodi preglednu analizu epistemološke mape studija performansa, pozorišne antropologije, angažovanog teatra i teorije izvođačkih umetnosti. Uvođenje pojma „ritual“ u svet teatra, za Milohnića je temeljni korak zasnivanja savremenih studija teatra i performansa, kojim se izvodi prelaz sa centralnog pitanja dramskog teksta u okviru teorije i istorije književnosti ka problemu izvedbe. Taj pomak od drame ka izvedbi analogan je pomaku od mita ka ritualu, i po Eriki Fišer Lihte predstavlja prvi izvođački obrt u 20. veku. Rasprostranjena veza teatra i rituala postala je okosnica mnogih teatarskih praksi i diskursa oko 20. veka, ali joj Milohnić stavlja dvostruku zamerku. S jedne strane, diskurzivni poredak pozorišne institucije u modernom zapadnom društvu iziskuje da je jedini *modus vivendi* rituala u teatru teatralizovani, odnosno reprezentovani ritual. S druge strane, transformacija teatra u ritual nije izvodljiva, jer su današnja društva sekularna, dok je ritual praksa religioznog društva. Sledeće teme, energija, performativ i gestus su temeljno obrađene u ranijim Milohnićevim tekstovima,<sup>1</sup> s tim da poglavlje o performativu – jednom od fundamentalnih pojmova u opusu Milohnića – ima i dodatak napisan za ovu priliku. U dodatku, *Post scriptum de(r) riderum* autor se vraća svojim ranijim spisima i otvara još jedan ugao razmatranja performativa u teatru i performansu, povezujući performativ sa brehtovskim gestusom. Iz Deridinih kritika Ostinove teorije i pojmova iterabilnosti i citatnosti performativa, razrada Džudit Batler i Burdjuovog pojma habitusa (naročito njegove korporealne dimenzije koja omogućava promišljanje neverbalnih performativa), Milohnić uvodi zahtev za razlikovanjem specifičnih formi performativa. Tom specifikacijom, on stva-

<sup>1</sup> Vid. „Energija u antropologiji teatra i teorijama trećeg pravca“, *TkH*, br. 3, 2002, str. 232-235; „Performative Theatre: Speech Acts Theory and Performing Arts“, u *Along the Margins of Humanities* (ur. Aldo Milohnić i Rastko Močnik), ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana, 1996, str. 237-253 (”Performativno kazalište: teorija govornih činova i izvedbene umjetnosti“, *Fracija*, br. 5, 1997, str. 49-53); „Gestično gledalište“, *Maska*, br. 1-2, 1999, str. 61-64.

ra obrise pojma »gestualni performativ«,<sup>2</sup> koji i više nego Ostinova teorija može poslužiti kao operativni teorijski instrumentarij za razmatranje ilokucijske moći savremenog teatra koji se zbiva usred društvenog konteksta.

Iako je izoštravanje glavni pristup, iz ovih poglavlja ne izlazimo sa konačno definisanim pojmovima. Pre izlazimo sa novim, usloženim pitanjima, koja osim što rasvetljavaju konceptualno-političke pozicije autora i od nas traže isto: da prepoznamo i artikulišemo kako, pod kojim uslovima i pretpostavkama koristimo pojmove s kojima svakodnevno operišemo u radu u ovoj oblasti.

Ono što u izvesnoj meri nedostaje u ovom delu knjige je izoštravanje samog pojma performansa, koji je dat posredno, kroz granične pojmove koji ga – istina, u velikoj meri – određuju od 1970-ih godina do danas. Performansu nije posvećeno posebno poglavlje, a glavne razrade date su kroz odnose teatra i rituala, gde nema pozitivnog obrta koji bi performans, nakon što je razvezan od rituala, povezo sa nekim drugim, aktuelnim paradigama koje bi ga mogle izoštriti ne samo kritički nego i konstitutivno.<sup>3</sup>

Sa ovako postavljenog pojmovnog terena Milohnić nas uvodi u problematiku odnosa savremenog performansa/teatra i politike, u delu *Aporije a/političkog: od epskog do postdramskog teatra*. Pored brojnih teorijskih i teatroloških referenci (od Brehta do Lemana, preko Altisera i Močnika) i primera sa slovenačke scene (Horvat, Janša, Berger, Repnik, Živadinov...), najupečatljivije što nudi ovaj deo je lucidna analiza dvadesetovekovnih shvatanja političkog u teatru i performansu. Ona se ne zasniva na razvrstavanju određenih postupaka, diskursa, tehnika i praksi kao „političkih ili apolitičkih“, već na razmatranju aspekata „političnosti“ koja karakteriše svaku umetničku izvedbu, kao javni čin izveden u konkretnoj socijalnoj situaciji.

Ovaj deo knjige počinje razmatranjem Brehtovih drama i likova, iz *Dobrog čoveka iz Sečuana* i *Opere za tri groša*. Ovi primeri ne toliko putem priče i psiholoških katarizacija

<sup>2</sup> Milohnić izvodi direktnu vezu: „Brehtov *gestus* bismo mogli definisati kao *telesnu rečitost*, kao teoretski koncept i praktični metod, koji povezuje gest i izjavu u *gestualni performativ*“, Aldo Milohnić, *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, str. 82.

<sup>3</sup> Čini mi se da bi pre svega bilo korisno povezati dalje Milohnićeve teze sa tezama Jona McKenzija (iz McKenzie, Jon, *Perform or Else: from discipline to performance*, Routledge, London-New York, 2001).

likova kao uzoraka iz života, koliko putem očuđavajućeg prikaza njihovih društvenih pozicija i odnosa s drugim likovima iznose bespoštednu kritiku kapitalističkog društva čije subjekte i socijalne odnose karakterišu strukturalna šizofrenija, internalizovana represija i komodifikacija. Time, temeljni/društveni *gestus* brehtovskim očuđenjem materijalizuje (otelovljuje i opredmećuje) spontanu ideologiju svakodnevnog života u gestualno delovanje pojedinca u društvu, čineći je vidljivom i pozivajući na njenu kritičku recepciju.<sup>4</sup> Podstaknut time, Milohnić iznosi stav u althusserovskom ključu a nasuprot teoriji odraza: „...umetnička praksa ne 'obrađuje' realnost, njen metod proizlazi iz *metapreloma*, iz 'drugostepene obrade' građe koja je već bila ideološki obrađena, 'prelomljena', pa već ni sama nije u neposrednoj vezi s realnošću“.<sup>5</sup> Drugim rečima, nije političko u teatru prikazivanje npr. *shopping and fucking sindroma* kao društvene realnosti, već njegova drugostepena obrada koja vrši rez sa prethodnom ideološkom obradom tog sindroma, a koja se pre svega sprovodi na razini materijalističkih aspekata teatra – diskursa, medija i njihovih dispozitiva. Uvedena opozicija idealističkog i materijalističkog pristupa, Milohniću omogućava da u poglavlju „*Političko i teatar, koji nije njegov dvojni*“ izvede konzistentnu analizu, čak svojevrsnu odbranu političnosti reditelja „treće generacije“ na slovenačkoj sceni, čiji se rad obično karakteriše kao apolitičan (esteticizam). Iako radovi Repnika, Živadina, Hrvatina, Bergera, Štrucla, Peljhana, Betontanca i Plesnog teatra Ljubljana nisu politični u smislu ex-jugoslovenskog političkog teatra 80-ih godina, koji se bavio „velikim pričama“ kasnosocijalističkog društva, oni jesu politični zbog svojih istraživanja i problematizacija umetničkog medija, institucije umetnosti, referencijalnog polja, prostora izvođenja i, generalno, teatarskog dispozitiva u Sloveniji ranih 90-ih. Pozivajući se na Lemana, Milohnić ukazuje da se političnost u ovim praksama uspostavlja ne u vezi sa aktuelnim društveno-političkim temama, već u vezi sa načinom predstavljanja i politikom percepcije.

Treći i, čini mi se, najupečatljiviji deo knjige *Teorije savre-*

*menog teatra i performansa* nosi naziv *Strateški dispozitivi: umetnost i vladavina prava* i posvećen je taktikama artizma i problematici autonomije umetnosti u neoliberalnoj državi. Autor nas prvo smešta u aktuelni kontekst slovenačkog društva, a zatim zahteva da odatle preispitamo status umetnosti u savremenoj neoliberalno kapitalističkoj državi uopšte. Raspravljajući taj, retko razmatran, odnos umetnosti i prava autor ne referira toliko na istorijske primere teatra niti teorijske reference, već se pre postavlja u ulogu „građanina-diletanta“ koji se ozbiljno pita o društvu u kojem živimo i stvaramo umetnost. Ta ozbiljnost diletanta, koji ne prihvata samorazumljive pretpostavke umetničkog stvaranja i delovanja, otvara nov pristup umetnosti kao društvenoj praksi, spuštajući relativno apstraktna pitanja umetničke slobode, autonomije i političnosti na realnu društvenu razinu.

Milohnić u ovom delu razmatra brojne primere artivističkih, kritičkih i subverzivnih umetničkih radova sa slovenačke scene, koji su ne potencijalno provokativni, nego koji su zaista isprovocirali reakcije medija, javnog mnjenja, pa i pravosuđa. To su akcije koje skreću pažnju na „izbrisane“ građane Slovenije grupe Dost je!, „mekoterorističke“ akcije Marka Brecelja, sudski proces protiv grupe Strelnikoff, kao i internacionalni primeri procesa protiv grupe VolksTheater Karawane koja je učestvovala na protestu u Đenovi i suđenja Stivu Kurcu iz Critical Arts Ensamblea za bioterorizam, a na kraju i posebno analiziran *projekat Janez Janša*, Žige Kariža, Emila Hrvatina i Davidea Grassija. Kroz ove primere, Milohnić nas vodi kroz gustu mrežu „nevolja s umetnošću“ koje se pojavljuju kada je postavimo u okvir pravnih sistema današnjih država. S jedne strane, autor ukazuje na raste gljivost „hanibalističkog“ neoliberalnog sistema, koji proždire svaku svoju kritiku koristeći cinizam kao glavnu samoodbranu, a s druge ukazuje na smanjenje tolerancije tog društva u situacijama kada je ugrožena njegova sigurnost.

Što se tiče pravnih osnova, u Sloveniji, kao i mnogim evropskim državama, umetnosti su ustavom i drugim pravnim aktima zagarantovani funkcionalni imunitet i autonomija. I, tu se nalazi prvi paradoks: ključni ograničavajući faktor artivističkih akcija je sposobnost samog neoliberalnog sistema da asimiluje prodore realno postojećeg političkog mišljenja, čime ih pacificira i, ja bih dodala, komodificira. Tolerantnost tog sistema je podložna temeljnoj političkoj kri-

<sup>4</sup> Milohnić, str. 96. Autor se ovde poziva na predavanje, koje je Rastko Močnik održao 2004. u bečkom Tanzquartieru, a koje je kasnije bilo objavljeno u časopisu *Maska* br. 3-4/86-87, 2004, str. 10-19.

<sup>5</sup> Milohnić, str. 119.

tici, jer, kako Milohnić napominje: „tolerantnost je privilegija onoga koji ima moć da toleriše“<sup>6</sup> Ipak, autor ovde ne napušta teren ostavljajući nas ušuškanu u iluziji da je jedini problem sa slobodom umetnosti to što je ona već-uračunata u državni sistem. U nastavku, autor uvodi drugi paradoks i ukazuje na, sve češće, krizne momente (npr. 09/11) kad savremene države u odbrani svoje ugrožene sigurnosti, znatno smanjuju tolerantnost i počinju da ugrožavaju slobodu umetničkog izražavanja. U tim procesima dolazi do histerične reakcije vlasti, koja počinje da brka i tako udaljene pojmove kao što su umetnost i terorizam. Tako se opet, mada drugim putem, vraćamo pitanju mogućnosti i važnosti autonomije umetnosti i umetničkog imuniteta. Opor zaključak koji iz Milohnićevih razmatranja sledi je da umetnost, pa i ona veoma kritička i subverzivna, stvara mnogo manje problema nego što bi htela, te da je autonomija umetnosti koju garantuju zakoni upravo dokaz njene benignosti i čak služenja neoliberalnoj državi. Međutim, čak i tako benignoj, autonomija joj je direktno i isključivo zavisna od spoljašnjih faktora – državne administracije, političara itd. – koji joj je mogu dati i oduzeti, po potrebi. Ipak, i pored pritužbi na asimilativnost neoliberalnog sistema, relativna autonomija umetnosti nema alternativu. Pri tom, to ne znači transcendentan status umetnosti koja lebdi nad društvenom stvarnošću a umetniku ostavlja „čiste ruke“, već znači relativno autohtono i autonomno mesto koje je u velikoj meri zasnovano na sopstvenim procedurama i definicijama i u kojem se može kritički delovati dosezanjem krajnjih tački onoga što nazivamo „slobodom mišljenja i govora“. Da li će to biti iskorišćeno kao zalag progresa samog tog društva – što sugerise Virno kad ukazuje na asimilaciju oblika ponašanja iz alternativne kulture 60ih u postfordističku kompaniju danas<sup>7</sup> – ili kao oružje radikalne promene tog društva, suviše je neizvesno da bismo relativnu autonomiju umetnosti zamenili sa bilo kojim drugim njenim statusom.

Ovo bi bilo moje brzo prolaženje kroz beleške i zapažanja o knjizi *Teorije savremenog teatra i performansa*, nakon što sam je pročitala. A pročitala sam je u jednom dahu, jer me je odmah šćepala za vrat „tražeći da se izjasnim“, i do

kraja držala u neizvesnosti hoćemo li u mišljenju o performansu i teatru danas preći na stranu radikalnog marksizma ili na stranu oportunog neoliberalizma. Ili, nema tog „ili“? Na kraju, ostavila me je sa tom nelagodnom, u tesnacu, sa sopstvenim preispitivanjima, negde između entuzijazma i ogorčenosti, sa pojačanom verom u transformativnu ilokucijsku moć umetnosti, ali i svešču da joj tu moć upravo daje neoliberalna država kojoj se ona – u svom, za mene, najboljem izdanju – svesrdno opire.

<sup>6</sup> Milohnić, str. 152.

<sup>7</sup> Vid. Virno, Paolo, *Grammar of the Multitude, Semiotext(e)*, New York, 2004.

Aleksandra Milošević

## HUMANITARNE PREDSTAVE

*HUMANITARNE PREDSTAVE I KONCERTI U SRPSKIM POZORIŠTIMA DO 1945.*

Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije  
autorka: Aleksandra Milošević



Izložbom „Humanitarne predstave i koncerti u srpskim pozorištima od XIX veka do 1945. godine“ Muzej je, kroz bogatstvo, značaj i lepotu svojih fondova, upoznao publiku sa drugom stranom scenskog stvaralaštva – dubokim ljudskim osećanjem stvaralacu da svojim umećem daruje narodu humanitarne predstave i koncerte. Ostvarujući jednu od muzejskih funkcija postojanja i rada, tema izložbe je izabrana kao zanimljivost iz Zbirke pozorišnih programa i plakata (dopunjena muzejskim fotografijama i arhivskim dokumentima) koja upućuje na drugu dimenziju umetnosti – širinu čovekoljubljaja, plemenitosti i nesebičnosti prema onima kojima je pomoć neophodna. Bez obzira na istorijski period i društveno-politička dešavanja, u tome su učestvovali svi – profesionalna pozorišta, školske dramske trupe, diletanti, razne neprofesionalne družine i putujuća pozorišta, humanitarna i patriotska društva svih socijalnih struktura.

Tokom XIX veka humanitarne predstave su igrane kao korisnice za članove pozorišta i odluke o njima nije samostalno donosila uprava Narodnog pozorišta već su morale biti sprovedene preko Ministarstva prosvete i crkvenih dela. Godinama su davane korisnice za Aleku Bačvanskog, velikana beogradske i peštanske pozorišne scene, i Vojislava Turinskog, lirskog tenora, koji su dugo боловали. Posebnu zahvalnost je odao Vojislav Turinski u svom dnevniku *Četiri godine između života i smrti*, koji se u rukopisu čuva u Arhivu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije: „Beogradska publika nikad nije propustila priliku kad se je što priređivalo u korist mog lečenja, a da svojom posetom ne pomogne svoga dugogodišnjeg pevača i glumca. Hvala joj! Mojim drugovima iz drame, opere i orkestra drugarska blagodarnost. Višem kapelniku pukov. Drag. Pokornom najlepše hvala za sudelovanje.“

Najstariji sačuvani plakat za predstavu u humanitarne svrhe pisan je rukom, u boji, i datira iz 1861. godine: „Dobrovoljačko pozorište iz Budima koje je okupljalo srpske studente i đake, i Srpkinje iz rodoljubivih kuća u Budimu, a osnovano na inicijativu Antonija Hadžića, sekretara Matice srpske, priredilo je u bašti g. Josifa Stankovića u Budimu, predstavu *Inkognito*, 12. juna 1861. godine. Inicijativa za osnivanje stalnog srpskog pozorišta naišla je i na odziv ovom predstavom u korist Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu.“

U Beogradu najstariji plakat datira iz 1865. godine: u korist Pozorišne družine

ne, 29. aprila prvi put je izvedena Šilerova građanska žalosna igra *Spletka i ljubav* u prevodu Jovana Đorđevića.

Tokom Prvog svetskog rata zvanična srpska pozorišta su svoj umetnički život nastavila u vojnim, izbegličkim logorima i zarobljeničtvima, kao moralni, inspirativni i vaspitni podsticaj, ali i pomoć ranjenicima, invalidima i porodicama nastradalih vojnika. Fond Memorijalne građe Muzeja svedoči o logorskom pozorištu u Boldogasonju u Mađarskoj (1916–1918), potom u Nadmeđu u Mađarskoj (1916–1918), u Hajnigsgrinu (1916), pozorištu Jugoslovenske divizije, Pozorištu IX puka i Armije, Vojničkom pozorištu u Lazoazu kod Bizerte u Africi, „Toša Jovanović” u Vodenu i Solunu, Pozorištu na Korzici, zatim u Peti Dalu u Francuskoj gde se nalazila srpska kolonija za izbeglice i dr. Ta pozorišta su bila *značajno bojište sada vojnika kulture, duha i rodoljublja: glumci su budili i održavali visoki moral u mnogim časovima teške nostalgije, nespokojstva ili depresije, tamo daleko od otadžbine.*

U izgnanstvu su se isticali i pojedinci poput Pere Dobri-novića, jednog od najvećih srpskih scenskih umetnika, koji je nastupao u Grčkoj; Milivoja–Mike Stojkovića, jednog od najznačajnijih putujućih glumaca, koji je tokom 1914. godine osnivaio humanitarna pozorišta širom Evrope – u Ženevi, Parizu, Marse-lju, Solunu, u cilju pomoći zarobljenicima i izbeglicama.

Brana Cvetković, darovit i kreativan u svim oblastima koji-ma se bavio, čovek visokog ličnog i društvenog morala, vre-me okupacije proveo je u izgnanstvu (1915–1918), radeći kao inspektor vojničkih pozorišta. „Braca Brana” je bilo „humano društvo” koje je osnovano sa preciznim pravilnikom, izdatim u Beogradu 13. maja 1926. godine. Glavni zadatak je bila briga o siromašnoj deci i ratnoj siročadi, što je podrazumevalo njihove osnovne potrebe u odevanju i hrani, školovanje i dalje životno usmeravanje.

Pravilnik nas upoznaje sa strukturom i načinom funkcionisanja jednog zvaničnog humanitarnog društva. Postojale su četiri vrste članova: *pomažući* (članovi koji prilože najmanju svotu novca), *redovni* (svaki građanin koji plaća redovnu članarinu od pet dinara), *utemeljači* (jednom za svagda prilože sto dinara) i *dobrotvori* (jednom za svagda prilože pet stotina dinara). Svi oni, osim pomažućih, dobijaju članske karte koje im daju pravo učestvovanja na skupštinama Društva. Takođe, šestomesečni neplaćeni ulog kažnjavao se prestankom članstva. Društvom su upravljali Upravni i Nadzorni odbor, čiji su poslovi utvrđivani na redovnim ili vanrednim skupštinama. U slučaju prestanka rada Društva, „njegova imovina ima se razdeliti na slične humane ustanove, a po rešenju Likvidacionog odbora, koji bira skupština iz zaostalih članova”.

U Beogradu je tih godina delovao dr Milan Ogrizović, tada

natporučnik u austrijskoj vojsci, koji je osnivanjem Dobrotvor-nog pozorišta obezbeđivao redovne prihode za pomoć doma-ćoj i ratnoj sirotinji, osiromašenoj srpskoj inteligenciji, ratnom fondu cara i kralja Karla i domaćim sirotištima. Repertoar (*Sa-ćurica i šubara, Hasanaginica* Ogrizovića, *Kod belog konja* Blu-mentala-Kadelburga i *Ciganin* Sigligetija) je tokom 1917. i 1918. godine brojao trideset dve predstave u Beogradu, Valjevu i Kragujevcu, programi su pisani na tri jezika (srpskom, nemač-kom i mađarskom), a pored Ogrizovića, stajalo je i ime Milutina Čekića, našeg prvog školovanog pozorišnog reditelja. Njihovim zajedničkim angažovanjem, preko Narodnog dobrotvornog pozorišta, sačuvan je fond Narodnog pozorišta u Beogradu.

Takođe, naplaćivanje kazni glumcima koji Pozorišnom fon-du nisu redovno otplaćivali dugovanja ili pozajmice iz pozoriš-ne kase odlazi je u Penzioni fond Narodnog pozorišta, za koji su takođe igrane predstave.

Pregled pozorišnih predstava, koncerata i manifestacija koji su od XIX veka do 1945. godine priređivani u humanitarne svr-he odaje monoton utisak postavke, ali je cilj da se publika uputi na pozorišni plakat jer je on sadržajno bogatiji od osnovnih in-formacija o izvedenom komadu i podelama: čitajući pozorišni program i plakat obogaćuju se saznanja o jeziku i kulturi mi-nulih vremena, obiljem interesantnih napisa o mestu prodaje karata, o damskim šeširima koji ometaju gledaoce u praćenju predstave, o povodima predstava, dostojanstvenim pozivima publike i izjavama zahvalnosti za prikupljenu pomoć (u korist Okružnog odbora za obnovu i spas naroda, za narodne kuhinje, đачke trpeze, pozorišne družine, Penzioni fond, obolele član-ove pozorišta, za jednu sirotu pripravnicu, sirotinjske domove, za građenje vežbaonice, za zarobljenike i vojnike koji nemaju nikoga, porodice nastradalih u ratovima, poplavama, za Glu-mačko-baletsku školu, u korist ekskurzije maturanata, zimske pomoći i sl.).

O humanitarnoj ulozi pozorišta u Srbiji nema mnogo zapisa: svedočanstva na pozorišnim plakatima, u arhivskim dokumen-tima, godišnjacima, napisima i objavama u štampi, ukazuju na različitost povoda i potvrđuju da je pozorište razvijalo plemenitost svoje umetnosti, utirući put i modernim vremenima.

Osećanje za dobročinstvo bilo je obostrano: stvaraoci su darivali svoju umetnost, a publika se masovno odazivala vo-đena željom i voljom da pomogne, bez obzira na materijalne mogućnosti; i stvaraoci i publika su kao dobrotvori održavali ugled i umetnički nivo umetnosti i ispunjavali plemenitu misiju pozorišta.

# MEŠA SELIMOVIĆ U POZORIŠTU

MEŠA SELIMOVIĆ U POZORIŠTU  
Izložba Muzeja pozorišne  
umetnosti Srbije  
Autorka: Olga Marković



Меша Селимовић у позоришту

Музеј позоришне уметности Србије

P oštovana Jasenka, gospođo Radulović, gospođo Marković, dame i gospodo, dragi prijatelji, Ovakva izložba, priređena u godini Meše Selimovića, omogućava nam da se ponovo sretnemo sa delom Meše Selimovića, i to na jedan poseban način – iz pozorišnog ugla.

Ove fotografije, dela majstora fotografije, dovode nam u sećanje davne predstave koje su negde napravljene i nestale, ali neke još žive, i to je ono što je važno za godišnjicu koju ove godine proslavljamo; i to da će dela Meše Selimovića, siguran sam, i u mediju pozorišta, potvrditi svoje trajanje.

Kada govorimo o tom trajanju, za mene, lično, ono je veoma dugo: u pozorištu sam se prvi put ogledao u *Dervišu i smrti* pre dvadeset dve godine, i to u Narodnom pozorištu Tuzla, potom u Kruševcu, pa je opet došla Tuzla, pa Izmit, a bogami biće i nekih novih stvari, siguran sam. Dakle, to je jedan blizak susret koji svedoči o posebnom, ličnom afinitetu, o čemu, u svakom slučaju, svako od nas ima razloga da svedoči.

Delo Meše Selimovića, dragi prijatelji, za svakog od nas donosi posebno *sjećanje*. I kada govorimo o dva velika romana koji su inscenirana i predstavljena ovde, na ovim izvanrednim fotografijama, mi tim romanima opet dodajemo *sjećanja*, jer bez *sjećanja*, nekako, cela ta nit Meše Selimovića ne bi bila jasna, ne bi bila nama bliska, ni jasno rastumačena.

Meša Selimović se u današnjim vremenima često smatra piscem par-tizanske teme ili piscem islamske teme, a ni jedno ni drugo nije tačno. Jer, sâm taj tragičan čin, koji je bio na neki način podsticajan (svi znamo, streljanje njegovog brata 1944. godine), bio je zavičaj, u stvari, njegovog romana i njegovog celokupnog pisanja.

Neko njegovo bavljenje, koje vrlo precizno definiše u *Sjećanjima*, moglo bi, na neki način, biti uvod u čitanje Meše Selimovića. Jer taj njegov pristup literaturi, kako ga on definiše, možda jeste, na neki način, šifra za čitanje Meše Selimovića danas – koliko je on uspeo da se udalji od vrelina

teme koja ga je sažezavala godinama i koliko je uspeo tu temu da obradi na jedan način koji je, dakako, i univerzalan i pripada ovom vremenu.

I preko ovih fotografija i kroz katalog videćete kako se čitanje Meše Selimovića u vremenu menjalo. Naime, interpretacija *Derviša i smrti* u prvim inscenacijama, i uz prisustvo stilizovanosti, bliža je folkloru. A onda se polako prenosi i približava našem vremenu, da bi postala danas, ovde, sasvim prepoznatljiva. I to je dokaz da ova literatura i danas živi, da je potvrđena i da će inspirisati, siguran sam, i one koji će doći: da se suočavaju sa onim što Meša Selimović nama danas poručuje u svojim knjigama. I ukoliko takvih susreta bude više, ukoliko budu češći i uzbudljiviji, siguran sam da će ova literatura na sceni dobro potvrditi zašto se mi večeras ovde okupljamo i zašto ćemo od večeras pa narednih godinu dana o Meši Selimoviću govoriti.

Ali, to je samo jedna od tema s kojom se ovde srećemo. Svaka knjiga ima svoje trajanje dok ima svog čitaoca. I dobro je što ovde među nama ima glumaca koji su igrali u dramtizacijama i adaptacijama Mešinih dela. Jer, *de facto*, adaptacija romana jeste stvaranje novog dela, stvaranje, praktično, drame, predstave, koje žive mimo medija u kom su nastajale. I siguran sam da postoje brojne teme koje će biti prepoznate u delu Meše Selimovića, i ne samo u pozorištu već i na filmu, i ne samo na filmu već i u drugim umetnostima.

Dakle, godišnjica Meše Selimovića poziv je na kreativna susretanja i na dijalog koji će podrazumevati uvažavanje onoga što su vrednosti te literature, a svakako i način da tu literaturu vidimo i u našem vremenu. Zato vas pozivam na taj dijalog i proglašavam ovu izložbu otvorenom.

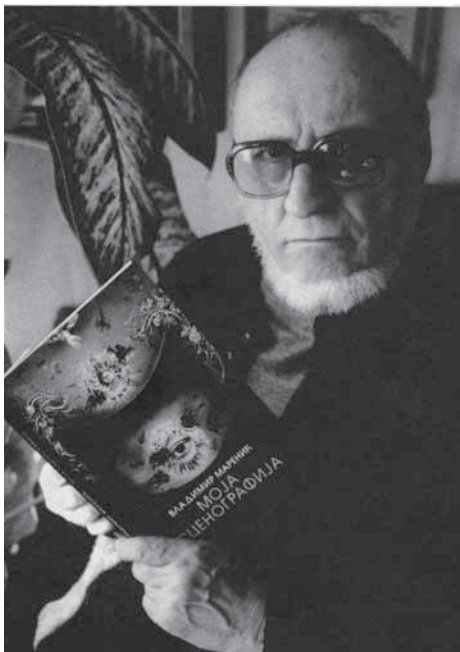
*Govor Nebojše Bradića, ministra kulture, na otvaranju izložbe 29. marta 2010. u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije*



**IN MEMORIAM**

**VLADIMIR MARENIĆ (1921—2010)**

**RADOSLAV ZLATAN DORIĆ (1940–2010)**



## VLADIMIR MARENIĆ (1921–2010)

**K**ad se Ivanu Tabakoviću požalio što je napustio slikarstvo, profesor ga je utešio: „Pa ti se baviš najtežim i najlepšim slikarstvom!“ Mladi Vladimir Marenčić nije rekao svu istinu: slikarstvo je formalno napustio, ali ga se nijednog časa nije odrekao. Čak se ponekad nije razaznavalo koja strana kod njega preteže: scenografija ili slikarstvo. Još 1955. Jovan Konjović ukazuje na izrazit scenski nerv Vladimira Marenčića, ali u isti mah upozorava na to da on pozornicu često tretira kao sliku umesto kao scenski prostor.

Vrlo brzo i sâm će priznati da nije zažalio što je otišao u scenografe. U izboru je, kako to u životu biva, odlučio sticaj (istorijskih) okolnosti. Na Likovnu akademiju upisuje se 1941, uoči samog rata. Ali, posle kratka vremena napušta studije i sklanja se u slikarnicu Narodnog pozorišta u Beogradu, kao slikar izvođač. Okupacijski zaklon u slikarnici

nalaze, između ostalih, Dušan Ristić, Mate Zlamalik, Nikola Rajić, Sava Nikolić, Mirko Počuča, Živorad Mihajlović.

Jednom je već promenio školu. Treću mušku gimnaziju, u kojoj crtanje uči od Miodraga Petrovića i Riste Stijovića, napušta da bi se upisao u Školu za primenjenu umetnost. Slikarstvo mu predaje Ivan Tabaković, scenografiju Milenko Šerban, plastiku Mihailo Tomić.

Od svoje druge godine je u Beogradu u koji sa roditeljima – ocem Ivanom, zanatlijom, i majkom Zorkom, rođenom Glumac, iz ličke sveštenečke porodice – dolazi iz rodnog Čaglina kod Slavonske Požege. Rođen je 31. avgusta 1921.

Počinje kao slikar.

Iz rata izlazi kao šef crtača u propagandnom odeljenju pri štabu Šeste armije. Kraj rata ga zatiče u Sarajevu. Već sledeće godine izlaže na grupnoj izložbi grafika „Iz života i borbi jedinica istočne Bosne“, a 1946. na izložbi Udruženja likovnih umetnika Bosne i Hercegovine, povodom proslave oslobođenja Sarajeva.

Scenografski prvenac Vladimira Marenčića, dekor za prigodni kolaž *Pionirski logor* u Vinogradskom divadlu, nastaje 1947, u okviru Prvog svetskog omladinskog festivala u Pragu. U međuvremenu, 1946, postaje slikar i scenograf Narodnog pozorišta u Beogradu. Prvu profesionalnu scenografiju, za Nušićevog *Pokojnika*, radi 1948. Hugu Klajnu je to prva režija. Iste godine gostuje kao scenograf u Beogradskom dramskom pozorištu, u predstavi *Stari prijatelji* Lj. Maljugina.

Od 1950. do 1954. stalni je član Vojvođanskog narodnog pozorišta, a zatim, do 1957, honorarni scenograf Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Dragoslav–Braca Vasiljević, tehnički direktor teatra, prilaže skicu za psihološki portret mladog Vladimira Marenčića: „Sagovornike je delio na one s kojima može i hoće i na one sa kojima ne želi da uspostavlja komunikaciju. Voli ljude koji emituju neku toplinu, makar da ona potiče iz pakla; ne haje za one iz kojih bije hladan vazduh, severac. Subjektivno i zato nepravedno. Onda ga je lako prepoznati – uvuče glavu duboko među ramena, nakrivi je, skupi telo, kao napregnuta opruga, misli: u momentu će eksplodirati. Sa prijateljima je opušten i mek, duhovit, spreman na kalambure; smeje se grohotom, iz stomaka. Svoja uverenja žestoko brani, ali je tolerantan za suprotstavljena mišljenja. Plahovit. Ne trpi neradnike i ne-

znalice, ne voli netaalentovane – nerviraju ga i iritiraju. S njim je dobro biti prijatelj i neprijatelj; prijatelju je odan, neprijatelju jasan." Vasiljević je impresioniran Marenicevim zapažanjima, njegovim smislom za sintetizovanje, sposobnošću da odbacuje suvišno i banalno: „Tamo gde ja vidim drvo, on upozorava na interesantnu razgranatost stabla; dosadno dugi i oronuli zid oko starog stadiona 'Vojvodine' za njega je platno čudesne fakture; krovovi prizemljuša u susedstvu pozorišnih radionica – Brakovo kubističko slikarstvo. Koliko me je puta penjao na strop slikarnice da se divim podu prekrivenom debelim naslagama boja propalih kroz jutane kulise, tilske zavese i platnene prospekte!"

U Novom Sadu, od 1950. do 1954, predaje scenografiju i pozorišno slikarstvo u Školi za primenjenu umetnost. Učenicima su mu, između ostalih, Mileta Leskovic, Boris Čerškov, Vladimir Spasić, Sava Šandorov, Žarko Radić, Radovan Marušić. Još šest godina posvećuje pedagogiji, takođe u Novom Sadu, ali na Akademiji umetnosti (1979–1985).

U beogradskom Narodnom pozorištu, osim za *Pokojnika*, do 1950. radi scenografije za još dve predstave, uglavnom kamerne forme. U Novom Sadu scenografski zahtevi su složeniji, već i s obzirom na to da „oprema“ velike operске i baletske predstave (Leonkavalo, Verdi, Pućini, Štraus, Gluk, Bize, Guno, Čajkovski, Maskanji, Doniceti, Smetana, Umberto Đordano, Rimski-Korsakov, Musorgski, Prokofjev, Glazunov, Grig, Veber, Stevan Hristić), ali i predstave značajnih dela domaće i strane dramske književnosti (Borisav Stanković, Jovan Sterija Popović, Marin Držić, Đorđe Lebović i Aleksandar Obrenović, Makijaveli, L. N. Tolstoj, Molijer, Irvin Šo, Šekspir). Sve u svemu – oko šezdeset scenografija za sedam sezona.

Scenograf u slikarstvu, slikar u scenografiji? Govorio je: „Scenograf nije samo slikar, likovni umetnik ili arhitekta. On je istinski graditelj, saradnik, saućesnik, on je psiholog, kritičar, polemičar, koreditelj, pronalazać, enigmatičar, mađionićar, maštar." U svakom slućaju, savršeno je vladao pozorišnim slikarstvom. Na plakatu za *Mirandolinu* (Novi Sad, 1951) zapisan je Jovan Konjović kao reditelj i scenograf. Dragoslav–Braca Vasiljević, pouzdani svedok Marenicevih novosadskih dana, smatra da bi taćnije bilo da je navedeno – scenografska ideja, jer je Marenić sve naslikao: od vrata i prozora do postelje, stola, vaze sa cvećem i noćnog suda. Za *Maksima Crnojevića* (1951), u režiji Jovana Konjo-

vića, scenografiju je dao Milo Milunović. U stvari, doneo je pet skica u boji, rekao je kako scenu zamišlja, ali kako se to radi, on ne zna. Scenu je „islikao“ Marenić. „Velićanstveno!" – uzviknuo je Milunović. – „Taj Marenić nije ćovek, on je đavo!" Milan Konjović, zvanićno scenograf, kazao mu je posle *Krvave svadbe*: „Hvala što ste mi omogućili da vidim svoje slikarstvo u dimenzijama o kojima nisam mogao ni sanjati. Sada imamo i Konjovića u velikom formatu."

Scenografiju je upoređivao sa rudarskim kopanjem – u kvadratu što se zove pozornica. Utoliko je posao scenografa smatrao tećim od slikarskog posla: „Kad slikam, stojim pred platnom; ako ne ide, sastrućem boju, pa opet slikam, slikam, i opet sastrućem. Kad radim scenografiju, prvo moram da proćitam tekst drame, pa da se sudarim sa rediteljem koji dolazi sa svojom idejom i koncepcijom. Sledi sudar sa glumcima, sa kostimima, rekvizitima, kako će se smestiti u odrećeni prostor. Sledi, zatim, povezivanje tog prostora sa gledalićtem."

Baš zato što je drćao da je ćesto tećko razlikovati njegove slike od njegovih scenografija, svoje slikarske radove nazivao je scenografskim slikama. Pavle Vasić ih oznaćava kao epsku fantastiku. Drugi ih vide kao slike iz podsvesti, slike crteće, crtane slike. Scenografiju za *Ujka Vanju* uradio je kao moderan kolać. Objasnio je: „To i nije skica za scenografiju nego slika inspirisana dramom." Za operске predstave iz ruskog repertoara nadahnuće je nalazio u Šagalovom slikarstvu, „svestan da posle Šagala nemam šta da traćim i da bih u svakom slućaju naćao nećto loćije". Nije prihvatao podelu na primenjenu i likovnu umetnost. „Postoji samo jedna – likovna umetnost, koja se deli na razne rodove." U Marenicevom slućaju, razni rodovi su crteći, akvareli, ulja, kolaći, grafika, fresko-slikarstvo. Godine 1957. oslikava tavanicu gledalićta Narodnog pozorića „Toća Jovanović" u Zrenjaninu, a 1958. zidnu kompoziciju u ćitaonici biblioteke u Panćevu. Njegova dela su slikane glavne zavese u Domu kulture u Pirotu (1980) i u Centru za kulturu u Kotoru (1984). Stešnjen pozorićnim obavezama, morao je strogo da rasporećuje vreme. U tom rasporeću za likovnu umetnost ostaju mu praktićno samo leta koja provodi u Kotoru, u ateljeu u starom delu grada. „Pastele bokokotorske" izlaće 1974.

Marenicevo ime se vezuje pre svega za scenografiju. Za dugog i plodnog stvaralaćkog veka uradio je scenografije za viće od 350 dramskih, operskih i baletskih predstava.

(Zaljubljen u operu, govorio je: „Kroz moj dekor mora da prođe zvuk.“) Ali, stigao je i da kreira kostime u više od sedamdeset predstava. Marenićeva sažeta definicija dobrog pozorišnog kostima glasi: „Dobar kostim, pored osnovnih obeležja kategorije lika, kao i osnovnih vremenskih obeležja, utkiva u sebe, odnosno nosi sa sobom ideju predstave, a ne samo istorijsku i etnografsku tačnost.“ Zanimljivo je da je prvo priznanje, Sterijinu nagradu, dobio upravo za kostime – u *Nebeskom odredu* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića, 1957 (Srpsko narodno pozorište, režija Dimitrija Đurkovića). Na Sterijinu nagradu za scenografiju čekao je devetnaest godina. Dodeljena mu je 1976. za rad u Sterijinoj *Ženidbi i udadbi*, predstavi Narodnog pozorišta iz Sombora, koju je režirao Dejan Mijač. Marenić je zamislio da scena predstavlja neko davno ugljenisano vreme i obojio ju je u crno, a ona je, kako je sâm primetio, „postala sastavni deo ideje predstave do te mere da se predstava u drugim scenskim uslovima ne bi mogla igrati“. Osvrtu na predstavu priložio sam tada i ovaj opis: „Iz kadaverskog dekora nalik na unutrašnjost kakvog ogromnog mrtvačkog kovčega – sa kandilom u praznom ramu, zidnim satom koji ne otkucava, sa sasušanim posmrtnim vencima, sa anđelčićima u potamnelom zlatu – izranjaju u polutama čudne figure žena i muškaraca s teškim crnim okvirima oko očiju. Muzika iz golemog vergla prati taj mačji, nemi hod, dok se bela venčanica, koja je zaklanjala dobar deo otvora scene, diže polako i zaustavlja razapeta sa dva kraja. Figure ožive kad muzika utihne, ali njihovi pokreti i govor još su mehanički, bezlični, karikaturalni, lišeni emocija; marionete kao da se bude iz dubokog sna, bezvoljno i lenjo.“ Marenićeve scenografije traže više od šturih kritičarskih ocena. Gradimir Goger tako, povodom *Ženidbe i udadbe*, između ostalog piše: „Sva u skladu boje, ali i ‘atmosfere’ komada, ovakva likovna postavka kao da priča mnoštvo zbivanja i prije pojave Mijačevih glumaca-lutaka, jer osjećamo da bi se iza ove ‘slike’ za trenutak mogla pojaviti neka čudesna spodoba, da bi mogao oglasiti se uz zvonjavu nekog seoskog, paorskog zvonca, neki nevidljivi a tako strašan Mefisto na čiju čudnu ariju bi mogla da se dese istinska čuda. (...) Marenić nije samo saradnik Dejana Mijača već je njegov likovni okvir za *Ženidbu i udadbu* slojevita misaona cjelina kojoj maštar uvijek može pronaći ton umjetničkog saglasja, a da ona, kao i svaki čin pozorišne polifonije, poprimi onu ‘pravu’ mjeru i

značenje emotivnog i metaforičnog usijanja.“ To je upravo ono čemu scenograf teži: „Scenski prostor mora biti likovno izražajan, a u isto vreme taj postor mora biti do kraja u funkciji dramskog zbivanja.“

Marenić glumca ne vidi u scenografiji već sa scenografijom. Drugim rečima, „kreativni prostor igra za glumce kao što glumac kreativnom igrom glumi – igra za prostor“. Pri tom, dobar scenograf ne ističe sebe, ne ide za tim da se prepozna u svakoj predstavi, što ne znači da se odriče ličnog pečata. Scenograf je, zaključuje Marenić, u službi Čehova, Nušića, Joneska, koncepcije reditelja, pa i glumaca. Scenografija je, pak, i umetnost i nauka o pozorišnoj sceni. „Ona oblikuje i definiše igrajući scenski prostor i sve u njemu; njome se opisuje, raspoređuje, sklapa i rastavlja, dodaje i oduzima, objašnjava ili samo nagoveštava. Scenografija postaje primenjena umetnost tek u pozorištu. Izdvojena iz pozorišta, ona je likovni doživljaj.“

Još jedno zanimljivo zapažanje: „U scenografiji je sve dopušteno, pa i – san. Jedno vreme sam zapisivao snove koji su mi ponekad bili polazišna ideja za određenu predstavu. Kada Jovanča Micić u *Putu oko sveta* sanja, sanjam i ja. Pa se može dogoditi da Njujork bude mali, a Srbin u njemu veliki, veći od svih oblakodera.“

Marenićeve scenografije ponekad liče na priče, na primer ona za Šekspirovog *Magbeta* u Narodnom pozorištu u Beogradu, kući u kojoj će provesti maltene ceo radni vek, od 1942. do 1944. i od 1954. do 1985. godine. Maketu za predstavu izlaže u maju 1975, mesec dana pre premijere, na IV međunarodnom trijenalu scenografije i kostimografije u Novom Sadu. Zlatnu plaketu i počasnu diplomu Trijenala uručuje mu njegov profesor Milenko Šerban. (Od Šerbana je, zapisao je, naučio da scenski prostor ne bi trebalo opisivati nego mu naći suštinu, pretvoriti ga u emociju ili u ideju predstave, uspostaviti što tešnju saradnju između reči i materije, otkriti njihov ritmički odnos. Profesora je smatrao nenadmašnim majstorom scenografske kombinatorike, koji, tragajući za lepim, čistim i uzvišenim formama, preobražava prostor ne samo u scensko-likovnom smislu već i sadržajno.)

Marenić je u nekoliko prilika isticao da scenografiju za *Magbeta* smatra svojim životnim delom. Pred gledaocem je dvorište srednjovekovnog zamka, utroba nasukanog broda, krvavo kupatilo, uzavreli kazan života i smrti, jednom

rečju – bošovski pakao. Ili je to golema utroba neke lađe koja je, možda za svagda, prekinula putovanje, odbačena na hrid s koje pogled seže jedino nadole, prema peščanoj pustoši bez vegetacije. Zidovi su obli, jajasti, s mnoštvom velikih i malih otvora iza kojih nema ništa osim noći. Postoji kružni izlaz u dnu, nalik na uvećanu sliku crvenog sunca na zalasku. Oni što odlaze i oni što se vraćaju prelaze nevidljiv put između dveju podjednako nesigurnih tačaka života koji je ovde tek „sen koja hoda“. Arsenije Jovanović, reditelj predstave, vidi scenu kao jednu ogromnu crvenu ljusku koja kao da se odvalila od Brojgelove „Vavilonske kule“. Vladimiru Stamenkoviću „scena je nalik na glatku unutrašnju ljusku jajeta uz koju se mrav nikada neće popeti, a još više liči na krvavo kupatilo u koje su potopljena tela bespomoćnih ljudi i žena“. Petar Volk nalazi da je projekat za *Magbeta* fascinantant: „Da je, kojim slučajem, realizovan u slobodnom prostoru a da je publika sa zidova i kula posmatrala zbivanja u tvrđavi koja liči i na utrobu broda, kotla ili predela naše podsvesti i mašte – utisak bi verovatno bio zapanjujući.“ Scenografija je, zapaža Olga Milanović, „uspešna simbioza nadrealističke slikarske tradicije i moderne umetnosti, uz odgovarajuću ekspresionističku teatralizaciju“. Zaključak Vladimira Stamenkovića: „Umesto da samo reprodukuje konture nekog realnog prostora i omeđuje konkretno poprište za igru glumaca, dekor je sada dobio zadatak da na sceni konstruiše neki poseban, samom sebi dovoljan svet, koji već na prvi pogled sugerise sve o čoveku i njegovoj situaciji, o tome kako ih određeni reditelj vidi.“

„Čim uđete u dvoranu, obraduje vas dekor Vlade Marenića“, gotovo klikće mladi Dejan Đurković u prikazu *Sablje dimiskije* Aleksandra Popovića, u Narodnom pozorištu 1965. – „On (dekor) je toliko bogat da mu se ništa ne može dodati i tako jednostavan da mu se ništa ne može oduzeti, dakle – savršen. Dekor rečit kao pop-art što može da bude, uz to još i lep, brate.“ Marenić će primetiti da je scenografija neka vrsta preteče pop-arta. I ona teži tome da se „u određenom prostoru plasiraju predmeti koji imaju funkciju da doprinesu sadržaju“. Slično je sa avangardnim teatrom koji je „pre, i mnogo češće, bio predstavljen preko novopronađenih prostora nego što je bio avangardan po načinu igre ili izboru ideja“.

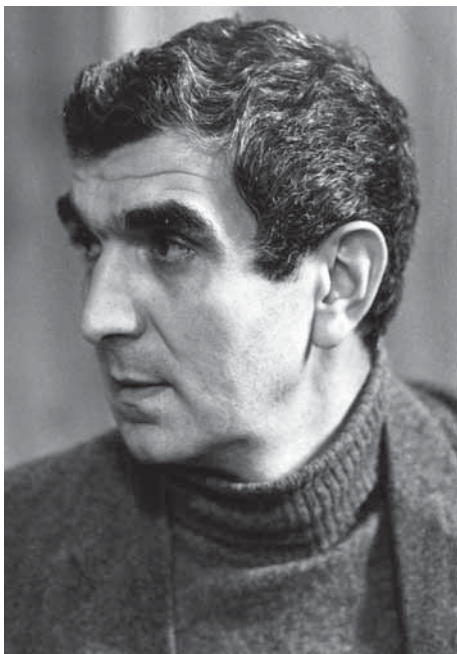
Još jedna rečita definicija: „Scenografija je igra s prostorom i vremenom, istorijom i ljudima, arhitekturom i svim

drugim oblicima koji je okružuju ili ispunjavaju.“

Radio je scenografije i kostime, slikao, pisao teorijske tekstove i eseje, beležio sećanja na ljude i događaje. Svestran, radoznao, temeljan u svim poslovima, ostavio je bogato stvaralačko nasleđe.

Premинуo je u Beogradu 24. februara 2010, u osamdeset devetoj godini.

Feliks Pašić



## RADOSLAV ZLATAN DORIĆ (1940–2010)

Otišao je Radoslav Zlatan Dorić. Rođen je 29. februara 1940. godine u Bačkom Gradištu, u Vojvodini. Gimnaziju je završio u Bečeju, a režiju na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju, u klasi profesora dr Huga Klajna, u Beogradu, 1964.

Bio je stalni reditelj u pozorištima u Nišu, Mostaru, Sarajevu, Beogradu, Novom Sadu... Trajnije je, kao reditelj i umetnički direktor, bio vezan za Pozorište na Terazijama, somborsko Narodno pozorište, novosadsko pozorište Újvidéki színház. U Narodnom pozorištu u Beogradu bio je reditelj od 1994. do 2002, gde je postavljao i opere (njegov *Evgenije Onjegin* je još na repertoaru, već jedanaest godina). Poslednjih godina najviše je pisao i režirao za Pozorište „Slavija“. Predavao je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a jedno vreme je bio i reditelj Operskog studija Narodnog pozorišta. Tokom svih tih decenija bio je uvek rado

viđen gost u svim pozorištima ondašnje i sadašnje države, u kojima je ostvario više od 130 režija, za koje je često bio i nagrađivan, što ga stavlja u sâm vrh liste naših najplodnijih pozorišnih stvaralaca. Radio je stalno i na radiju, a povremeno na televiziji i filmu.

Bio je i veoma plodan dramski pisac. Na anonimnim konkursima Udruženja dramskih pisaca Srbije četiri puta je dobio Nagradu „Branislav Nušić“, za drame i komedije *Kad je Sombor bio Holivud*, *Neki Sterija piše Rodoljupce*, *Gorko putovanje u ništa* i *Jelena Anžujska*. Nagradu „Mija Aleksić“ dobio je na konkursu festivala Dani komedije u Jagodini (za komediju *Novi život gospodina Molijera*), a Nagradu „Laza Kostić“ za dramsko stvaralaštvo. Komadi su mu izvođeni u Novom Sadu, Beogradu, Nišu, Somboru, Zaječaru, Kikindi, Budimpešti, Novoj Gorici ... Njegov plodan spisateljski rad ovekovečen je u časopisima „Scena“ i „Teatron“, kao i u zbirkama dramskih tekstova *Vojvođanska dramska trilogija*, *Nova dramska trilogija*, *Komedije za Slaviju*... Napisao je i veliki broj radio drama, nešto manje TV scenarija i više scenskih adaptacija književnih dela.

i pored impozantnog opusa, šira javnost ga gotovo i ne poznaje – retko se pojavljivao u medijima. U jednom od malobrojnih intervjua rekao je, između ostalog: „Pozorište može u nekoliko sati mraka da nas sačuva od još gušćeg mraka. (...) Neću kao Šekspir otići kad napišem 42 komada, otići ću pre. (...) Ali, i kad zauvek odem iz pozorišta, sklanjaću se u njega, jer je pozorište mera moje samoće, mog straha da ne sretnem nekog i nešto od čega bežim i moj stid zbog toga.“ Kako je sâm govorio, tokom celog svog veka više je „živeo pozorište“ nego što je u njemu radio. Jednom će neko sigurno napraviti detaljan popis svega što je u pozorištu i za pozorište uradio, i taj spisak će biti dug, predug. Jednom će neko napraviti i teatrološki portret umetnika Dorića, i mnogi će se iznenaditi. Ali, tako će ga se sećati istorija.

Ali, mi koji smo imali sreće da ga poznamo i da sa njim radimo i živimo pozorište pamtićemo ga drugačije. Onako kako se samo možete pamtit i čovek koga smo svi zvali Zlatan. Čovek koji je taj nadimak dobio u detinjstvu, ali koji ga je i zadržao – kroz čitav, sedam decenija dug život, kroz pet decenija dugog trajanja u pozorištu. A to nije mali poduhvat! Zvali smo ga Zlatan. A znali smo da je, zapravo, zlatan. Zato ćemo ga se sećati i kao velikog džentlmena, od onih kakavih više nema, koji donose dami cveće i bez povoda.

Pamtićemo ga kao velikog prijatelja koji piše duga, često dirljiva, pisma – rukom – i koji ne propušta priliku da pošalje telegram, dug, prisan, srdačan. Pamtićemo ga i kao prijatelja čija sigurna ruka podrške stoji ispred nas, da se za nju uhvatimo, ali koja nas neretko i gura s leđa, da ni ne znamo čija je, ali znamo da nas je obodрила, podržala, spasla... Sa setom i osmehom ćemo se sećati njegovih širom otvorenih, blagih i pitomih očiju, ispod uvek zapitanih veđa ...

A sećaćemo se i onih nezaboravnih izleta u Gradište. Narodno pozorište u Somboru, koje je bilo jedan od mnogih Zlatanovih domova, decenijama gaji lep običaj da sezonu završi zajedničkim izletom. Posedaju svi u autobus, pa odu na obližnji kanal ili neko drugo zgodno mesto da se celog dana družje, da pecaju, sunčaju se, kupaju, igraju fudbal, košarku, jamb ili raub – već prema afinitetima. I da jedu i piju – prema kapacitetima. Desilo se da onih predratnih osamdesetih Zlatan bude u Somboru čak dva puta na kraju sezone: kad je režirao *Kabare Duška Radovića*, a drugi put je, čini mi se, došao samo da tamo proslavi neku od svojih nagrada. I oba puta – izlet je bio preseljen u Bačko Gradište. Poveo bi Zlatan autobus pun pozorišnog sveta, pa pravo mami na prag. Prelepo staro, domaćinsko, besprekorno uređeno vojvođansko dvorište, a usred njega Mama. Nasmejana, ozarena – jer vidi svog Zlatana, a može i njegovim prijateljima da pokaže šta je prava bačka gostoljubivost: „Uđite, uđite, deco, pa 'di ste do sad, sve se o'ladilo.“ I onda, kako je govorio Baja Gardinovački u *Lebovićevom Ravangradu 1900*: „Se'te, je'te, pi'te!“ Ispred kuće postavljena trpeza, verovatno načinjena od stolova sakupljenih po komšiluku, puna đakonija koje su, sa Mamom, svakako morale spremati sve rođake i prijateljice, koje i pomažu oko gostiju. Jer Mama je, iako se to jedva primećuje, sasvim slepa. „Jedite, deco, jedite, sve je domaće. Voda je sa bunara. Kolače ćete kasnije, sad idite u baštu, naberite jagoda i trešanja, nisu prskane...“ Nismo stigli ni da sagledamo svu lepotu, a nekmoli da „koštamo“, kad: „Ajte, deco, požurite, čekaju vas“ – ponovo ulazimo u autobus i vode nas na reku, gde se krčka riblji paprikaš. „Pa 'di ste do sad, sve se 'ladi...“ I tako celog dana... Pun autobus pozorišnog sveta! U gostima kod Gradištanaca punog srca! Odatle je potekao naš Zlatan. I tamo bi utekao kad god je mogao.

Pamtim naš poslednji susret: „Dođi mi na promociju knjige. Ako dođete ti, Ljubica, moja Vesna i Nemanja – već

nije prazna sala.“ Došli smo, razume se. A sala je bila krcata. Krcata prijateljima, koje je Zlatan imao i imaće ih. Kao što ih ima svako zlatan.

Na ispraćaju, njegov dobri prijatelj Miša Janketić požalio je što je Zlatan otišao pre trešanja... „Poslednjih godina, otkako je oslabio, kad bih ga sreo i pitao kako je, odgovorio bi mi: 'Bojim se, trešnje neću dočekati!...' Otišao je naš Zlatan u svoje Gradište, otišao tamo gde su trešnje neprskane – Mamine.

Jelica Stevanović



... Odjednom se nalazim ispred saobraćajnog ogledala i glas čak zna i kako izgledam. Žena mi kaže koje boje su mi kosa i odeća. Osećate da vas posmatraju, sumnjičavi ste i više nego zbunjeni, pošto ne znate gde se taj glas nalazi. U jednom trenutku, tokom razgovora, postaje mi jasno da sa mnom razgovara devojka koja se zove Prudens. Ali, onda ni to ne mora da je istina, pošto malo kasnije tvrdi da se zove Prijanka Nandi – glas koji se nalazi u nekom korisničkom servisu u Kalkuti. A to takođe zvuči kao ime komada: Call Cutta. Iznenada otpočinje jedan podsticajan dijalog o različitim stvarima, koji s vremena na vreme biva začinjen političkim i istorijskim podacima o odnosu između Indije i Nemačke i razgovorima o javnim i ličnim stvarima koje ističu razlike u našim kulturološkim iskustvima. Na prijatan način, gotovo usput, čovek takođe nauči nešto o temi ovog insceniranog oblika: rad u korisničkom servisu – nuspojava globalizacije. Ovi mladi Indijci menjaju ritam svojih života zbog posla, jer, ako rade za korisnički servis neke američke kompanije, moraju da spavaju danju kako bi mogli da telefoniraju noću. Razgovor se neprekidno menja, pri čemu ga na trenutke odlikuju bliskost i intimnost svojstvene privatnom razgovoru, koje smenjuju zagledanost i razmišljanje karakteristični za javno okruženje. U jednom trenutku uhvatim sebe kako sa nekim ko je na drugom kraju sveta pevam neku indijsku pesmu, koju sam naučio dok sam radio na svojoj operi *Krajolik sa udaljenim rođacima* (*Landschaft mit entfernten Verwandten*). Prolaznici su zbunjeni.

Hajner Gebels  
*Četiri teze o performansu Call Cutta*

