teatRON
časopis za pozorišnu umetnost
148
149

Културно наслеђе Србије

TEMA BROJA

Bitef i novo

Razgovor: Ćirilov-Suša-Medenica

Hans-Thies Lehmann
Gordana Vnuk
Ivana Stefanović
Branislav Dimitrijević

DRAME

Petar Mihajlović
Samo ne u Švajcarsku

Kosta Peševski
Smećarnik



Ćirilov: Možda bi trebalo da se zove samo „pozorišne tendencije", „razne pozorišne tendencije".... Mislim da bi za Bitef bila idealna situacija da pronađemo nešto što još nije dobilo ime, nešto što nije postmoderna i postdramsko, nešto četvrto. Moj ideal bi bio da Bitef negde u svetu pronađe nešto što se čini kao starinsko, ili glupavo, ili blesavo, ili kao bilo kakav iskorak, nešto što će biti znak da će se iz toga pojaviti neki novi Leman i dati mu ime. Kao radna hipoteza, to znači tragati za onim što će, ipak, biti nekakva drugačija tendencija.

Suša: Duh vremena je takav i više ne možemo da govorimo o novumu, jer je sve novum u odnosu na nešto drugo.

Već se dugo u umetnosti, u svim vrstama umetnosti, sve vrti oko manje ili više upečatljivih autorskih poetika, koje kompiliraju, koje su najčešće eklektične, autoreferentne. U međuvremenu je savremeno, najsavremenije pozorište, ako tako mogu da kažem, puno preuzelo iz iskustava vizuelne umetnosti – ne kod nas, naravno – što onda implicira i veze s teorijom, medijskom kulturom i sl. Sve je to ostavilo svog traga i mislim da je to što nazivaš „istorijskom avangardom", putem koje je Bitef mogao da ponudi neke nove informacije, a u odnosu na tadašnji kontekst, i to ne samo lokalni nego i internacionalni, bilo neko poslednje vreme u istoriji savremene civilizacije u kojoj su stvari funkcionisale kroz neke velike poteze, kroz pokrete.

Otkrivanje novog nije obaveza

Fotografija na naslovnoj strani:
Sutra, Sadler's Wells Theatre
foto: Sonja Žugić

teatron

148/149

JESEN/ZIMA 2009

teatRON
Časopis za pozorišnu umetnost
Broj 148/149
Godina XXXIV
YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik:
Ksenija Radulović

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

Dizajn i prelom:
Milan M. Milošević

Jezička redakcija:
Ljubica Marjanović

Štampa i povez:
Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka
Štampanje završeno decembra 2009.

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

UVODNIK 5

EDITORIAL 7

TEMA BROJA: BITEF I NOVO

Ivan Medenica: *Otkrivanje novog nije obaveza* 9
Hans-Tis Leman, *Kratka zapažanja o Novom (teatru)* 21
Gordana Vnuk, *Eurokaz kao mjesto kazališne odgovornosti* 23
Ivana Stefanović, *Bitefovski Bemus* 29
Branislav Dimitrijević, *Bitef ili Oktobarski salon? Ne, hvala? Da, molim?* 35
Olga Dimitrijević, *Kriza koja razotkriva* 39

ESEJI

Slavko Milanović, *Lekovito pozorište Tonija Kušnera* 45
Ljiljana Dragović, *Prva dama naše kostimografije* 53
Alja Predan, *Festival Borštnikov susret na prekretnici* 55

SAVREMENA SCENA — KRITIKE

Slobodan Obradović, *Anđeli u Avganistanu* 59
Olga Dimitrijević, *Niti queer niti išta drugo* 63
Gorica Pilipović, *Kriterijumi vremena* 66
Milena Jauković, *Iznevereno savezništvo* 68
Milena Jauković, *Šik koji to nije* 71
Bojana Janković, *Bredniranje Pozorja* 73
Bojana Janković, *Samo dobra namera* 79
Slobodan Obradović, *Ukrug, ukrug, igramo valcer ja i moj drug* 82

MEĐUNARODNA SCENA

Gorica Pilipović, *Kako to rade u svetu* 85
Slavica Vučković, *Torino nije samo "Fiat"* 87

DRAMA

Petar Mihajlović, *Samo ne u Švajcarsku* 89
Kosta Peševski, *Smećarnik* 117

PRIKAZI KNJIGA

Milivoje Mlađenović, *Od usmenog do dramskog* 141

HRONIKA MUZEJA

Jelica Stevanović, *Majka Hrabrost našeg teatra* 143
Gorčin Stojanović, *Jovan i njegovi savremenici* 145

IN MEMORIAM

Jovan Ćirilov, *Kapitalina Erić* 148
Gorica Pilipović, *Oskar Danon* 150
Aleksandar Milosavljević, *Mirjana Markovinović* 152

UVODNIK

Prvi temat koji je pre osam godina, osmislila ova redakcija tada u nešto drugačijem sastavu, odnosio se na veliki jubilej Bitefa, jednog od naša dva najznačajnija pozorišna festivala. Povod da se vratimo Bitefu ovaj put nije jubilejski, svečarski: naprotiv, reč je o izvesnoj krizi njegovog opšteg koncepta koja se prepoznaje poslednjih godina. Taj tinjajući problem koncepta zanemarujemo svaki put kada nam Bitef ponudi selekciju najviših dometa svetskog umetničkog teatra, a vraćamo mu se onda kada je konkretan program slabiji. Čini se da je to bio slučaj i s poslednjim Bitefom, mada se taj nešto niži domet od očekivanog može se opravdati objektivno, u prvom redu finansijskim okolnostima: Bitef pod vrlo efektnim i provokativnim sloganom "Kriza kapitala – umetnost krize" i sâm je bio na udaru finansijske krize. Koncepcijski problem koji se ispoljava u takvim i sličnim okolnostima prevashodno se svodi na pitanje da li opšti slogan festivala koji se ne menja od njegovog osnivanja – „nove pozorišne tendencije" – odgovara aktuelnoj programskoj politici Bitefa i, što je još važnije, da li estetički zahtev da se promoviše „novo" odgovara savremenim tokovima u društvu, kulturi, umetnosti i pozorištu. Kako je danas, posle postmoderne i postdramskog, moguće govoriti o „novom pozorištu", kojim se estetskim parametrima ta „novina" određuje? Da li je promocija „novog" uopšte obaveza Bitefa?

O ovim temama koje, kako nam se čini, nisu dugo bile predmet rasprave, razgovarao je Ivan Medenica sa selektorima Bitefa, Jovanom Ćirilovom i Anjom Sušom, i ovaj razgovor zauzima središnje mesto u tematu. On pokazuje da estetski nesporazumi, zapravo, nisu veliki, ako uopšte i postoje, već da su oni nastali zato što se o ovim temama nije javno razgovaralo, što je postojao jedan „komunikacijski šum", različiti referentni okviri. Značajan doprinos tematu je i esej vodećeg nemačkog teatrologa Hansa Tisa Lemana, specijalno pisan za „Teatron", o mogućnosti promišljanja onoga što bi bilo „novo" u savremenoj kulturi i pozorištu. Temat nudi i tri uporedna iskustva drugih umetničkih manifestacija, ne nužno pozorišnih. Gordana Vnuk piše o svom autorskom radu na zagrebačkom festivalu savremenog pozorišta Eurokaz, a koje ukazuje, posredno i neposredno, na određena ograničenja

Bitefa u pogledu promocije radikalnog i novog pozorišta tokom osamdesetih i devedesetih godina. Nasuprot tome, Ivana Stefanović i Branislav Dimitrijević osvetljavaju, svako iz svog ugla, fenomen „bitefizacije" naših vodećih kulturnih manifestacija. Naime, dok pozorišni svet, razmažen vrhunskim pozorišnim dometima koje Bitef prikazuje poslednjih decenija, traži „dlaku u jajetu", te razmatra da li ovaj festival i danas ima moć da prepoznaje ono što je najinovativnije i najradikalnije u svetskom pozorištu, dotle je u svetu muzike i vizuelnih umetnosti, na njihovim najznačajnijim manifestacijama kao što su Bemus i Oktobarski salon, Bitef i dalje neka vrsta nedostižnog ideala onih umetnika i stvaralaca koji se u ovim oblastima bore za drugačije, savremeno, radikalno, konceptualno... Temat zatvara prikaz ovogodišnjeg Bitefa, čiji je autor mlada saradnica „Teatrona", Olga Dimitrijević.

Sa temom broja na određeni način povezan je i tekst Alje Predan u rubrici *Eseji*: naša slovenačka koleginica piše o iskustvima i izazovima sa kojima se susreće festival Borštnikov susret, kome je ona na čelu. Dramaturg Slavko Milanović u istoj rubrici predstavlja Tonija Kušnera, a neposredan povod za bavljenje delom ovog dramskog pisca – kojeg odlikuje autentična, i, moglo bi se reći, filozofska misao o savremenom svetu – jeste činjenica da su dve drame pomenutog pisca imale proteklih meseci premijeru u Beogradu. Dalje, s obzirom na to da je nedavno navršeno sto godina od rođenja kostimografkinje Milice Babić, na delo ove umetnice podseća nas njena koleginica i učenica Ljiljana Dragović.

Kritike već pomenutih predstava po delima Kušnera objavljujemo u rubrici *Savremena scena*, u kojoj se, pored toga, uobičajeno bavimo i drugim novim premijerama u drami, baletu i operi. Posebno mesto u ovoj rubrici ima i 54. Sterijino pozorje, kojem su posvećena tri teksta naših kritičara: takođe, podsećamo i na to da je ovogodišnje izdanje vodećeg nacionalnog festivala proteklo u duhu oštrih polemika vezanih za koncept i umetnička vrednost programa.

U rubrici *Međunarodna scena* naša operska kritičarka Gorica Pilipović piše o osobenoj i uspešnoj operi *Aura* španskog kompozitora Verdua (1968), izvedenoj u okviru Venecijanskog bijenala, a Slavica Vučković predstavlja međunarodni pozorišni festival Teatro a Corte, pokrenut u Torinu pre nekoliko godina.

U ovom broju objavljujemo i dve drame mladih autora sa Fakulteta dramskih umetnosti, Petra Mihajlovića i Koste Peševskog. Milivoje Mlađenović prikazuje knjigu Ljiljane Pešikan-Ljuštanović *Kad je bila kneževa večera?* o neprekinutom dijalogu naših dramskih pisaca s narodnom epikom. *Hronika muzeja* posvećena je izložbama koje su nedavno realizovane u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije: o glumačkim dostignućima Ljiljane Krstić (to je ujedno i prva izložba posvećena radu ove izuzetne umetnice i dobitnice Dobričinog prstena), kao i prva izložba karikatura koje već decenijama crta Jovan Ćirilov. Autorka obe izložbe je Mirjana Odavić.

Kao i obično, „Teatron" zatvaramo tekstovima posvećenim našim preminulim kolegama.

Uredništvo

EDITORIAL

The first topical issue that this editorial team (albeit with slightly different membership) conceived eight years ago referred to an important anniversary of Bitef, one of the two most prominent theatre festivals in Serbia. The occasion to revisit Bitef this time is not an anniversary, or of a festive nature: on the contrary, it is a sort of crisis of the festival's basic concept which has been discernible for the past few years. We push this problem to the back-burner every time Bitef offers us a selection of the greatest achievements of the world's art theatre, and we return to it every time the programme selection is weaker. It seems to have been the case with the last Bitef festival, although some of the blame for not meeting the expectations can in part be shifted to the circumstances surrounding the festival, primarily those of the financial nature: Bitef with its very effective and provocative slogan of "A Crisis of Capital – The Art of Crisis" found itself hit with the abovementioned financial crisis. The conceptual problem which is manifested in such a situation and those similar to it primarily boils down to the issue of whether the festival's general slogan which hasn't changed since its inception - "new theatrical tendencies" – fits the current programme selection of the Bitef festival, and even more importantly, whether the aesthetic demand to promote "the new" corresponds to contemporary trends in the society, culture, art and the theatre. How can it be possible, after the post-modern and post-drama, to even speak of "the new theatre", and what are the aesthetic parameters by means of which the "new quality" is even determined? And is Bitef's obligation to promote "the new" at all?

These questions, which it seems to us have not been discussed for a long time, Ivan Medenica posed in an interview with the festival's selectors, Jovan Ćirilov and Anja Suša, and that interview is the focal point of this issue. It demonstrates that these aesthetic misunderstandings are, in reality, not serious, if indeed there are any, and that they were caused by the fact that there hadn't been a public debate on these issues, and there was a "communication noise", different frames of reference. A very important contribution to this topic is an essay by leading German theatrologist Hans-Thies Lehmann, written especially for *Teatron*, on the possibility

of reflection and conceptualisation of what would be "the new thing" in contemporary culture and theatre. Gordana Vnuk writes about her work at the Zagreb contemporary theatre Eurokaz festival, which points, both directly and indirectly, to certain limitations of the Bitef festival in terms of promotion of the radical and new theatre during 1980s and 1990s. As an opposite to this, Ivana Stefanović and Branislav Dimitrijević shed some light (each in his or her own fashion) to the interesting phenomenon of "bitefisation" of our leading cultural events. Namely, while our theatrical circles, spoilt by top theatrical achievements Bitef has been showing for the past few decades is "splitting hairs" and discussing whether the festival still has the ability to identify the most innovative and radical works in the world theatre, by contrast, in the sphere of music and visual arts and their most prominent festivals, the Bemus festival and the October Salon festival, the Bitef festival still remains the unmatched ideal of those artists and curators fighting to have something different, contemporary, radical and conceptual... This topic is rounded off by a piece on this year's Bitef festival written by *Teatron's* young contributor Olga Dimitrijević.

In a certain way, the text by Alja Predan in our *Essays* section is also connected to our main topic: our Slovenian colleague writes about the experiences and challenges encountered by the Borštnik's Meeting Festival, which she is the director of. In the same section dramaturge Slavko Milanović presents the works of Tony Kushner, a dramatist characterised by authentic, and one might say philosophical thoughts on the contemporary world, prompted by the fact that two plays by this playwright recently premiered in Belgrade. Then, keeping in mind that recently there was the hundredth anniversary of the birth of costume designer Milica Babić, her colleague and student Ljiljana Dragović reminds us of her teacher's work.

The reviews of abovementioned works by Kushner we carry in our *Contemporary Scene* section, which as usual deals with other new plays, ballets and operas. A special place in this section is given to the 54th Sterijino pozorje festival, to which our critics have devoted three texts; here we would also like to remind you that this year's leading national festival event also took place amidst heated debate in connection to the concept and quality of its programme.

In our *International Scene,* opera critic Gorica Pilipović writes about an intriguing and successful opera entitled *Aura*, written by Spanish composer Verdu (1968), which was performed at the Venice Biennial, while Slavica Vučković introduces us to the international Teatro a Corte theatre festival, which opened for the first time in Turin (Torino) several years ago.

In this issue we also publish two plays by two young authors from the Faculty of Drama Arts, Petar Mihajlović and Kosta Peševski. Milivoje Mlađenović brings us a review of a book by Ljiljana Pešikan-Ljuštanović *When the Prince's Dinner Was Held* (*Kad je bila kneževa večera*) on an unbroken dialogue of Serbian playwrights with folk epic poems. Our *Museum Chronicle* is devoted to the exhibitions recently held at the Serbian Theatre Museum: one on the acting achievements of actress Ljiljana Krstić (which also happens to be the first exhibition devoted to the works of this exceptional artist and Dobrica's Ring (Dobričin prsten), and the first exhibition of cartoons drawn over the course of several decades by Jovan Ćirilov. The author of both exhibitions was Mirjana Odavić.

And as is our custom, we wrap our issue of Teatron magazine with texts dedicated to our colleagues who have passed on.

Editors

OTKRIVANJE NOVOG NIJE OBAVEZA

Razgovor koji je sa selektorima Bitefa, Jovanom Ćirilovom i Anjom Sušom, vodio Ivan Medenica

U nastojanju da se preispita, u drastično promenjenim društvenim i posebno kulturnim okolnostima, smisao i opravdanost opšteg slogana festivala – „nove pozorišne tendencije" vođen je ovaj razgovor.

IVAN MEDENICA: Želeo bih da pokrenimo jednu priču o Bitefu koja, čini se, dugo nije bila pokretana — da preispitamo, u savremenom, izmenjenom kontekstu, neke od osnovnih estetskih postulata festivala. Vi pretpostavljate od čega bih krenuo: to je nešto o čemu sam i pisao ove godine povodom festivala, a na šta mi je Jovan i replicirao u svojoj kolumni u „Blicu". Dakle, da se zapitamo, posle više od četrdeset godina od osnivanja festivala, kako danas funkcioniše taj opšti, sveobuhvatni estetski slogan „nove pozorišne tendencije". Imam utisak, o tome smo i polemisali, da insisitranje na „novom" implicira jedan modernistički pristup i koncept koji je sigurno bio primeren krajem šezdesetih i u sedamdesetim godinama, kada smo imali različite oblike istorijske avangarde na sceni: da pomenem samo Grotovskog, američku avangardu s livingovcima i Šeknerom. U međuvremenu je, ipak, prohujala postmoderna, pa sada i postdramsko pozorište: evo, na simpozijumu koji smo ove godine imali u okviru Bitefa čak se uvodio i pojam postpostdramskog. Adorno kaže, da ga parafraziram, da je „novum" invarijanta, nepromenljivo svojstvo moderne. Ako bismo tu tezu prihvatili, to bi značilo da je insistiranje na novom u umetnosti jedan imanentno modernistički i utoliko blago „retro" koncept.

JOVAN ĆIRILOV: Verujem, ovako odmah, in medias res, da sve što je došlo posle istorijske avangarde, koja se nije tada tako zvala jer se tek rađala, takođe potraga za novim izrazom, pa i postmodernizam. I sve što posle dolazi, pa i postdramsko pozorište, sve je to jedan veliki novum. To je jedna stvar. S druge strane, mislim da je, uz sve poštovanje prema Adornu, u modernizmu mnogo važniji momenat diskontinuiteta nego novuma. Svima koji dolaze posle moderne novum je, šta god govorili, bio važan, oni su tragali za novinom putem eklektičnosti, diskontinuiteta: nema više klasične fabule, likova... Nisu svi pravci čisti. Zato mislim da slogan „nove pozorišne tendencije" može da bude koristan, s njim možemo vrlo lako da istražimo i ono što dolazi posle istorijske avangarde i moderne.

ANJA SUŠA: Ja odmah moram pomalo da se distanciram u odnosu na odrednicu „nove pozorišne tendencije". Doživljavam je kao istorijsku kategoriju a ne kao programsku, i to sam nekoliko puta javno rekla. O tome sam čak nekoliko puta i pisala. Zato moram blago da intervenišem na tvoju opasku da to pitanje za sada još nije problematizovano. Mislim da jeste, možda ne u dovoljnoj meri i možda ne s tobom…

IVAN MEDENICA: Nije u javnoj raspravi, možda više kroz autorske tekstove.

ANJA SUŠA: Tako je. Mislim da javnost, veći deo stručne javnosti, za to nije preterano zainteresovan, ali slažem se da u tom sloganu postoji mnogo materijala za raspravu danas, posle više od četrdeset godina od osnivanja Bitefa. S druge strane, ja mislim da je potpuno legitimno da Jovan Ćirilov, koji je uz Miru Trailović stvorio taj festival i radi kao njegov umetnički direktor i selektor već godinama, ima drugačiju optiku od mene, koja sam ušla u celu priču ne tako davno, pre nekoliko godina, upravo s idejom da dam drugačiji pogled na savremeno pozorište i na selekciju tog festivala. Tako da ako Jovan i ja povremeno kad je ovaj slogan ili nešto drugo u pitanju zvučimo disonantno, to se nikad ne odnosi na ono što je suština našeg zajedničkog rada, a to je program, nego više na percepciju zajedničkog rada, što mislim da je, u izvesnom smislu, i legitimno, jer su nam pozicije zaista drugačije iz mnogo razloga. Mislim da to unosi novi kvalitet.

Dakle, pozicija Bitefa u kontekstu društva šezdesetih godina (a reč je o društvu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije koja je pak, sama po sebi, u kontekstu tadašnje Evrope i sveta, imala potpuno drugačiju geopolitičku poziciju) bila je sasvim drugačija, a reč je pogotovo o njegovom mnogo većem uticaju u političkom smislu nego što ga ima danas. To sam nekoliko puta rekla i moram opet da ponovim – mislim da je Bitef bio prvorazredni politički projekat, i to je nešto na šta se možemo vratiti kasnije da sad ne elaboriram tu tezu. On je izgubio tu svoju društvenu funkciju, kako u domaćoj, srpskoj sredini, tako i u nekom širem geografskom i pozorišnom kontekstu, ali to što je izgubio bilo je neizbežno. Mislim da tu poziciju kakvu je Bitef imao u vreme kada je osnovan danas nema više nijedan festival u svetu.

JOVAN ĆIRILOV: Potpuno se slažem.

ANJA SUŠA: To je prvo. Drugo, mislim da se savremeno pozorište atomizovalo, kao i savremena politika i moda i sve drugo. Duh vremena je takav i više ne možemo da govorimo o novumu, jer je sve novum u odnosu na nešto drugo. Već se dugo u umetnosti, u svim vrstama umetnosti, sve vrti oko manje ili više upečatljivih autorskih poetika, koje kompiliraju, koje su najčešće eklektične, autoreferentne. U međuvremenu je savremeno, najsavremenije pozorište, ako tako mogu da kažem, puno preuzelo iz iskustava vizuelne umetnosti – ne kod nas, naravno – što onda implicira i veze s teorijom, medijskom kulturom i sl. Sve je to ostavilo svog traga i mislim da je to što nazivaš „istorijskom avangardom", putem koje je Bitef mogao da ponudi neke nove informacije, a u odnosu na tadašnji kontekst, i to ne samo lokalni nego i internacionalni, bilo neko poslednje vreme u istoriji savremene civilizacije u kojoj su stvari funkcionisale kroz neke velike poteze, kroz pokrete. Mislim da je propast studentskog bunta '68 i kooptiranje ikonografije tog bunta i nekih njegovih kulturoloških vrednosti u institucije sistema različitih država, a tu prvenstveno mislim na opštu evropsku kulturu, bio uvod u ovo o čemu sada pričam – u atomizovanje, usitnjavanje kulturne scene u najširem značenju tog pojma. U stvari, neki poslednji veliki „pokret" u pozorištu se, prema mom mišljenju, upravo tada i dešavao, šezdesetih



Anja Suša, Jovan Ćirilov i Ivan Medenica

i sedamdesetih godina, što je još bio eho tih velikih, senzacionalnih promena na talasu studentskih demonstracija. Posle toga je došla postmoderna, hajde da tako kažemo, i te čuvene osamdesete. Da budem iskrena, iako nisam potpuno sigurna i ne želim da zvučim previše kritički, mislim da ni koncept postmoderne nije u potpunosti shvaćen u našoj sredini, da je odbačen premda neshvaćen... Mislim da su to sve neki bitni elementi za razumevanje uloge Bitefa u savremenom svetu. I sâm pojam postdramskog pozorišta, koji si ti razmatrao na simpozijumu u okviru festivala zajedno s vodećim svetskim teoretičarima i praktičarima savremenih izvođačkih umetnosti, ovde je takođe došao prekasno. Kod nas stvari, u principu, dolaze prekasno, što nužno implicira i percepciju i određivanje vrednosti samog festivala, a na neki način i nas u izvesnoj meri determiniše kada pravimo selekciju i kada se odnosimo prema tome šta je novo. Drugim rečima, ja mislim da je Bitef odavno prestao da bude „alternativni" pozorišni festival ili festival „alternativnog pozorišta".

IVAN MEDENICA: Ako je ikada i bio…

ANJA SUŠA: Ako je ikada i bio. Ne zato što se desio neki prelomni trenutak kada je neko seo i rekao sada povlačimo crtu, nego prosto to je prirodno za bilo koju instituciju koja postoji četrdeset godina. Ona je podložna uticajima koji dolaze iz društvenog i političkog konteksta. Mi smo imali devedesete, imali smo svašta, sve je to ostavilo traga na Bitefu. Ja inače imam stav, i već sam ga mnogo puta iznela, da je Bitef poslednjih godina, pa sigurno deceniju i više, zapravo jedan vrlo kvalitetan mainstream festival i ne mislim da je to bilo šta loše. Naprotiv, mislim da je to potrebno i važno.

IVAN MEDENICA: Ne mislimo, naravno, na mainstream repertoarsko pozorište nego na najviše domete, najviši nivo onoga što, u nedostatku boljeg izraza, zovemo „théâtre d'art".

ANJA SUŠA: Tako je. Morali bismo, pre svega drugog, da definišemo pojmovnik.

IVAN MEDENICA: Definiši ga.

ANJA SUŠA: Teško je. Upali bismo, bojim se, u neku vrstu logičke greške, jer pitanje je u odnosu na šta se definiše pojam „nove pozorišne tendencije". Ako se definiše samo u odnosu na našu sredinu, šta je novo za nas ovde…

IVAN MEDENICA: Ne definiše se; bar tako nije bio definisan šezdesetih godina kada je osnovan. Naprotiv, imao je ambiciju da prepoznaje novine u svetskom kontekstu.

ANJA SUŠA: Jeste, ali je to bilo zbog drugačije političke situacije u celom svetu. Izgubivši tu poziciju, a i zato što se povećala ponuda internacionalnih pozorišnih festivala, Bitef je došao u poziciju da se, na izvestan način, redefiniše i da zapravo taj prodor novog, odnosno ta ambicija da se predstavi nešto novo, procenjuje iz pozicije lokalne sredine. To pokušavam da objasnim. U odnosu na to, najveći deo festivalske ponude i jeste nešto novo. Bez obzira na to što mi veoma često imamo predstave koje dolaze iz institucionalnih, velikih teatara, ali u pogledu scenske poetike, koncepta, to je sve novo za našu pozorišnu sredinu. Zato ja, bez obzira na to što tu odrednicu ne doživljavam kao obavezujuću, s druge strane nemam ništa protiv nje, jer ona, u krajnjem obrtu, nije netačna kada procenjujemo Bitef iz perspektive lokalne pozorišne zajednice. Naprotiv, ona je čak vrlo tačna. S druge strane, ako Bitef posmatramo u širem, internacionalnom pozorišnom kontekstu, mislim da ta odrednica nije preterano važna i nije obavezujuća i mislim da na nju niko ne obraća previše pažnje zato što su predstave iz selekcije festivalski džokeri u najvećem broju slučajeva. Veliki autori, velika imena, velike proverene produkcije, ali mi uvek ostavljamo mogućnost da dovedemo i nešto što je rizik, da predstavimo nekog novog.

JOVAN ĆIRILOV: Naravno da vi nemate iskustvo prvih festivala, ali naša namera je bila, a mislim da je to i činjenica koja se vidi, da i u tih prvih deset godina – značajnih, izrazito novih, interesantnih i šokantnih, rođenih iz duha 68' – istovremeno imamo i mainstream pozorište. Bitef je dobrim delom i tada bio mainstream zahvaljujući Štajnu, Mnuškinoj, Krejči... Oni su, na primer, novum davali putem toga što je Krejča postavljao prvog temperamentnog, netihog, neurotičnog Čehova, onako kako se danas radi, Štajnov *Torkvato Taso* je formula nemačkog rediteljkog pozorišta, kao da je danas rađen, a za nas je tada bio izrazito drugačiji, Mnuškina je rekla da je dovoljno pametna da sa svojim visokim profesionalcima, s ogromnim parama kojima raspolaže, koristi ono što su pronašli mladi ljudi... Prema tome, mainstream je oduvek postojao na Bitefu.

ANJA SUŠA: Samo mala dopuna. Postoji još nešto što je uticalo na programsko opredeljenje Bitefa u proteklih nekoliko godina. Od petog oktobra, dakle početkom dvehiljaditih, u našoj zemlji osnovano je nekoliko međunarodnih pozorišnih festivala, što nije bio slučaj kada je Bitef nastao. Ti festivali imaju drugačije, uže specijalizovane fokuse, savremeni ples, pa sad, evo, imamo i outdoor festival Tvrđavu u Smederevu, tvoja reforma Sterijinog pozorja i uvođenje veoma dobrog programa *Krugovi*... Sve nas je to, na izvestan način, dovelo u situaciju da se, zapravo, redefinišemo u hodu – da se festival redefiniše u hodu. S druge strane, moram da pomenem da od svih tih festivala Bitef, ipak, raspolaže najvećim budžetom i zato jedini ima mogućnost da dovede tu vrstu pozorišta.

JOVAN ĆIRILOV: Što se tiče te međunarodne pozicije Bitefa, to je ono kada sam klimao glavom i slagao se, zaista danas nema tog festivala u svetu koji može da ima poziciju koju je Bitef nekada imao, zato što je svet do te mere umrežen, i u Albaniji ima festivala, u Teheranu…

IVAN MEDENICA: Nema više Berlinskog zida, a i informacije mnogo brže cirkulišu.

JOVAN ĆIRILOV: Na mnogim mestima više nema berlinskih zidova. Prema tome, tu ulogu ne može više niko da igra. Osim toga, ne može se danas naći nešto što je apsolutno novo. Tačno je, danas informacije neuporedivo brže cirkulišu. Ne znam, možda bismo mogli da nađemo nešto apsolutno novo u Andori ili Ulanbatoru, nešto što niko nije video. Moguće je naći jednu ili dve takve predsatve, ali ne i zasnovati ceo festival na tome.

ANJA SUŠA: Mislim da je zanimljivo pitanje, bitnije za savremenu pozorišnu scenu u međunarodnom kontek-



Anja Suša i Jovan Ćirilov

stu, pitanje festivalskog biznisa – namerno upotrebljavam jedan korporativni termin. Mislim da u slučaju većine tih velikih festivala, u koje spada i Bitef, i to pre svega zahvaljujući svom trajanju, postoje predstave koje su, kako bi se to reklo, lukrativne, da opet upotrebim berzansku terminologiju. Predstave koje u jednom trenutku dođu u sferu festivalskog biznisa i onda cirkulišu zapravo između velikih festivala…

IVAN MEDENICA: Ne samo predstave nego i čitave trupe koje žive samo na taj način.

ANJA SUŠA: Tačno, i trupe. I tu je, zapravo, teško malim kulturama da se na bilo koji način nametnu: jednostavno male su, nisu toliko upečatljive, a u njih spada i naša. U tom smislu ja imam razumevanja za našu pozorišnu sredinu i ne želim da je kritikujem kada kažem da joj Bitef donosi nešto novo, jer mi jesmo mala kultura, uprkos tome što Bitef ima dug staž i ima vrlo dobar status u međunarodnim pozorišnim krugovima. Problem je u sledećem – jedan deo promene njegove pozicije i načina na koji se koncipira poslednjih godina leži i u tome što više ne postoji SFRJ, već samo Srbija, koja je pri tome tokom devedesetih imala vrlo negativan imidž. Sve to ima veoma važnu ulogu.

JOVAN ĆIRILOV: Možda bi trebalo da se zove samo „pozorišne tendencije", „razne pozorišne tendencije".... Uostalom, cela ta priča meni izgleda kao kada bismo sada promenili ime Sterijinog pozorja zato što se promenio kontekst, što se raspala Jugoslavija, što su prošle pedesete kada uopšte nije bilo dobrih novih domaćih drama, kada se klasika nije davala na dobar i nov način... Mislim da bi za Bitef bila idealna situacija da pronađemo nešto što još nije dobilo ime, nešto što nije postmoderna i postdramsko, nešto četvrto. Moj ideal bi bio da Bitef negde u svetu pronađe nešto što se čini kao starinsko, ili glupavo, ili blesavo, ili kao bilo kakav iskorak, nešto što će biti znak da će se iz toga pojaviti neki novi Leman i dati mu ime. Kao radna hipoteza, to znači tragati za onim što će, ipak, biti nekakva drugačija tendencija.

IVAN MEDENICA: Ako sam dobro shvatio: novo čak i ako je „retro", ali, ipak, drugačije, različito…

ANJA SUŠA: U odnosu na dominantnu praksu.

JOVAN ĆIRILOV: Da. Veliki je izazov u ovome trenutku zapaziti to novo. U ono vreme hrabrost je bila nešto drugo u odnosu na danas. Tada je hrabrost bila pozvati one, tipa Living theatre, koje su članovi Ateljea 212 i svi uobraženi, nazivali amaterima, a Džudit Malina je imala veće pozorišno obrazovanje od Mucija Draškića. Hrabro je pozivati predstave koje nemaju savršenu formu... I još nešto je vrlo važno: ja nisam izdržao u jednoj stvari. Naša mala „kolonijalna" sredina, mislim prevashodno na stručnu javnost, na nož me je dočekala kada sam, više ja nego Mira, insistirao na tome da zovemo trupe iz Afrike, nešto što je istinski ritual s izvesnim elementima modernog – e, tu su se iživljavali. Slična je priča bila i s gostima iz Irana. Kada se dovodio katakali, tu ništa nisu mogli. Ali, u slučajevima koje sam pomenuo, nije ih bilo mnogo, postavilo se pitanje zašto bi pozivali te ljude, stavljali ih u situaciju da budu pljuvaonica na kojoj će se iživljavati kompleksi ove male sredine.

ANJA SUŠA: Vrlo je važno uvođenje novih kodova u domaću pozorišnu praksu putem Bitefa. Važan je i proces određivanja vrednosti Bitefa, odnosno pojmovni aparat iz kog se procenjuje…

IVAN MEDENICA: Ima li ga?

ANJA SUŠA: Lično mislim da ga nema. To je, takođe, problematično. I kada govorimo o pojmu „nove pozorišne tendencije" postavlja se, u stvari, vrlo jednostavno pitanje – šta je za koga novo i sa koje pozicije ko procenjuje taj festival. Pošto sam se istraživački bavila i istorijskom dimenzijom Bitefa, čitala sam razne kritike i pisane materijale. Mislim da nijedan Bitef u momentu svog događanja nije naišao na naročito pozitivne odjeke u stručnoj javnosti…

IVAN MEDENICA: Jovan opet potvrdno klima glavom…

ANJA SUŠA: Naknadno se dešavalo nešto što Jovan naziva „optimizmom pamćenja" pa se dogodi da se kaže „jao, kako je dobar bio onaj Bitef kad je gostovao Robert Vilson", a ono ostala četiri čoveka u sali tokom *Ajnštajna na plaži*, svi su izašli napolje…

IVAN MEDENICA: Slažem se da je taj „optimizam pamćenja" jedan suštinski malograđanski stav. Kad je nešto prošlo, onda je lepo i romantizuje se. Ima, ipak, dirljivih primera nekih radikalnih i bitnih poetika koje su bile odmah prihvaćene, a da nisu bile, ako tako mogu da kažem, lake, nisu bile deo tog evidentnog mainstreama koji je Jovan pominjao. Recimo, *Gebelsa* je odmah prihvatila i publika i kritika i žiriji, a izrazito je poetički radikalan. Čak mi je i producentkinja trupe rekla da je zapanjena stepenom pozitivne reakcije. Dobio je i dve nagrade.

ANJA SUŠA: Tačno. Ipak, mislim da se to srazmerno retko događa u odnosu na suprotna iskustva, a u odnosu na ponudu koju festival nudi jer, kada se pogleda repertoar Bitefa, od osnivanja pa do danas, tu postoji samo nekoliko značajnih imena koja se nisu pojavila. Neki zato što u određenom trenutku nisu, jednostavno, mogli da dođu, ili nije bilo mogućnosti iz nekih drugih razloga... Memorija je varljiva i zavisi od određenog konteksta, od određenog znanja i razumevanja savremenog pozorišta. Kada govorimo o referentnom okviru u kom se vrednuje, ja stalno citiram meni omiljenu rečenicu Suzane Ostin, koja je ujedno i prokletstvo svih nas koji se bavimo bilo čim kreativnim u pozorištu, a ona glasi :„Pozorište mora da dobije priznanje u svom vremenu; ako ga ne dobije u svom vremenu, neće ga dobiti nikada." Govorim kako o svakom pojedinačnom izvođenju predstave tako i o festivalu. I zbog toga sam uvek, i pre nego što sam počela da se bavim Bitefom, a sada još više, svako duboko nerazumevanje značajnih predstava koje dođu na festival doživljavala i doživljavam veoma emotivno. Pogađa me. Doživljavam to kao neku šansu koja nije potpuno iskorišćena. I najveći nesporazumi se događaju na liniji komunikacije sa strukom, i to s kritičarsko-teoretičarskim delom struke, ali i s praktičarima…

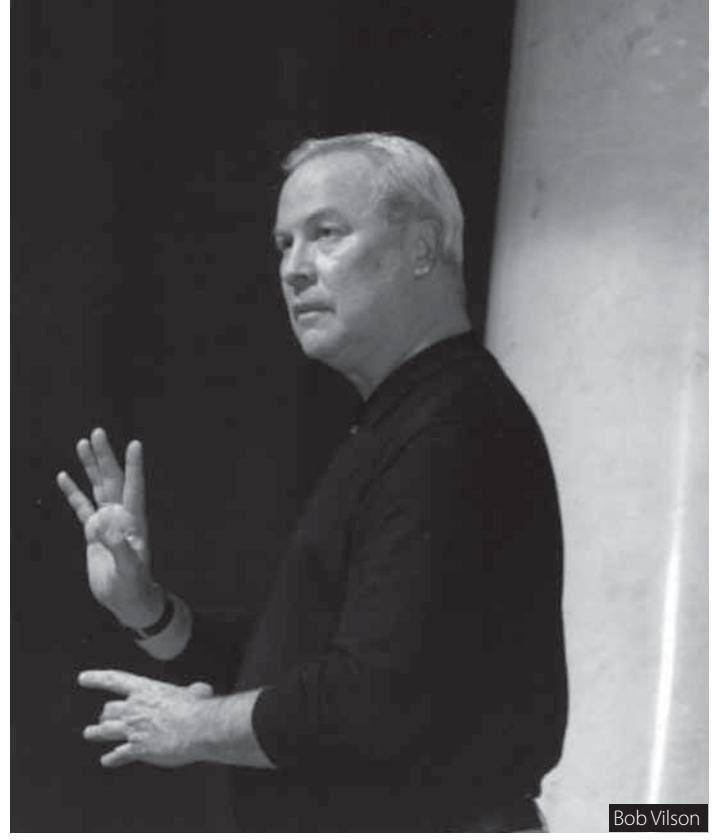
IVAN MEDENICA: Neću da branim svoju branšu, ali mislim da je Jovan bio u pravu kad je rekao da je veći komunikacijski nesporazum Bitef imao sa pozorišnim umetnicima nego sa kritikom.

ANJA SUŠA: Kada su u pitanju umetnici, posredi je ignorisanje. A kada je u pitanju tvoja struka, posredi je vrlo često nerazumevanje, sa časnim izuzecima. Kad se čitaju kritike od nastanka Bitefa do danas, neposredno posle festivala, ima ih malo pozitivnih. Pošto sve vreme pričamo o novom, pokušavam da dodirnem taj pojam iz različitih uglova da bi sve bilo što jasnije... Bitef je festival koji postoji četrdeset tri godine i on sebe svaki put mora iznova da dokazuje, i to u nekom elementarnom, egzistencijalnom smislu, da dokazuje razlog svog postojanja, jer uvek postoje ljudi iz struke koji će reći „mene Bitef ne zanima, ne pratim ga". Kao primer uzimam taj pretprošli festival kome je, stvarno, veoma teško bilo naći bilo koju zamerku, a, ipak, kada bi sada, recimo, uzeo neki medijski presek načina na koji je o njemu izveštavano, stekao bi se utisak da je to bio jedan, u najboljem slučaju, korektan festival, ali ništa više od toga. Moram da budem iskrena: ne znam tačno čega je to rezultat i zašto je Bitef toliko iritantan znatnom delu kulturne javnosti. Možda baš zato što donosi nešto drugačije, nazovimo to možda nečim novim, u najširem značenju reči.

IVAN MEDENICA: Možda zato što hoće da se dopadne svima, različitim i nespojivim delovima publike.

ANJA SUŠA: Umetnički direktor jednog stranog pozorišta me je pitao koliko festival komunicira sa lokalnom publikom. Meni je to, na prvi pogled, bilo čudno pitanje i odgovorila sam mu da, naravno, odlično komunicira. A on mi kaže da je to vrlo zanimljivo, jer su ti veliki međunarodni festivali uglavnom autoreferentni, sami su sebi dovoljni, komuniciraju sa nekom internacionalnom festivalskom zajednicom i nisu dovoljno zainteresovani za lokalnu sredinu.

Ako posmatramo *stvar* iz te perspektive, mi treba da budemo vrlo zadovoljni, jer Bitef sve vreme ima podršku nekog, neću reći običnog, ali građanskog sloja Beograda, intelektualaca iz različitih oblasti. Ako se, recimo, pogleda presek ocena festivala – naravno, anketa nikad nije idealna metoda, ali je ipak neko merilo ukusa – videće se da ne postoji jedna ili dve predstave koje sve obore s nogu, a da ostale budu odbačene, što mislim da je jako dobro. Poslednjih nekoliko godina prvih nekoliko predstava ima prosečnu ocenu publike preko 4,7, a najniža ocena je bila 3, 5, i to za predstavu koja je dobila Gran pri žirija. Kada se



Bob Vilson

procenjuje ovaj festival, njegovi dometi, informacije i novosti koje nudi, ta procena mora da se vrši iz mnogo različitih uglova. A jedan od uglova nameću i ljudi koji se bave kritikom i teorijom i mislim da je na njima velika odgovornost, podjednako velika kao i na selektorima.

IVAN MEDENICA: Zato smo i pokrenuli ovaj razgovor.

Dosta je bitnih stvari rečeno, mnoge teme koje sam hteo da pokrenem već su dotaknute ili apsolvirane. Zato bih sada hteo da sumiram ovaj deo razgovora. Drago mi je da postoji jasna svest kod onih koji kreiraju Bitef, a i nemaju nikakav problem da o tome javno govore, da je Bitef danas mainstream festival, sa čim se ja potpuno slažem. Naravno, ne mainstream u smislu prezentacije standardnog svetskog repertoarskog pozorišta ili kompromisa sa zabavljačkim teatrom, već u smislu predstavljanja vrhunskih dometa umetničkog teatra. Čak smo od Jovana čuli da je ta tendencija postojala i onda kada je on ostvarivao ambiciju tragalaštva i otkrivanja onoga što je najradikalnije, kada je prvi u svetskom kontekstu mogao da predstavlja različite pozorišne iskorake. Takođe, ne postoji nesporazum

ni u vezi s promenjenim kulturnim i političkim položajem Beograda i Srbije, i u tom smislu nemogućnosti Bitefa da i dalje bude to idealno mesto susreta Istoka i Zapada, neki svet in between, koji je, kao što znamo iz istorije pozorišta, omogućio livingovcima da sretnu Grotovskog, da bi ga kasnije pozvali kod sebe u SAD i tako dalje. Ako neko danas zamera Bitefu to što on u međunarodnom okviru ne može da otkrije nešto što je mogao da otkriva šezdesetih i sedamdesetih godina, taj je ili glup ili zlonameran, verovatno i jedno i drugo, te takav stav treba staviti ad acta. U jednom korpusu pitanja potpuno se slažemo, ali mislim, i to je možda propust, da su ove teze nešto što treba stalno ponavljati.

Ono što mi se, ipak, čini kao tema za dalju raspravu, jeste ta ideja novuma u estetskom smislu. Znači, sada ne govorimo o promenjenom geopolitičkom kontekstu i mogućnostima Bitefa. Ti si rekla nešto zanimljivo: rekla si da Jovan, s obzirom na svoj odnos prema Bitefu, ima puno lično pravo da i dalje „nove pozorišne tendencije" shvata kao aktuelni programski slogan, ali da je on za tebe samo istorijska kategorija. Da li su „nove pozorišne tendencije" istorijska oznaka Bitefa iz vremena kada je nastajao, ili su one nešto što za vas kao autorski tim, i danas jeste programski slogan? To, ipak, nije stvar kreativnog dopunjavanja dva senzibiliteta i generacijska pogleda, mene kao kritičara to dovodi u konfuziju.

Drugo, što je takođe diskutabilno, jeste ova tvoja vrlo inteligentna i vešta argumentacija – nisam ironičan – da je Bitef novum za Srbiju; da pojam „nove pozorišne tendencije" može da funkcioniše ako imamo u vidu da je to i dalje nešto što je novo za lokalnu scenu. Ja sam, i tu se ne slažem s tobom Anja, uvek „nove pozorišne tendencije" shvatao kao slogan koji je imao ambicije na svetskom nivou. Nije Bitef nove pozorišne tendencije otkrivao samo Beogradu već i svetu. Dakle, dva potpitanja: prvo, „nove pozorišne tendencije" – istorijska kategorija ili aktuelni programski slogan, I drugo, jesu li „nove pozorišne tendencije" mišljene, i da li one danas tako funkcionišu, kao izraz plemenite ambicije da se otkriva novo, različito i drugačije na međunarodnom ili na lokalnom nivou?

JOVAN ĆIRILOV: Koliko god vi oboje govorili da je u pitanju slogan iz šezdesetih godina, ja mislim da on ni u kom slučaju ne utiče na izbor repertoara. Ako bi ta formula uticala na to, onda bi je trebalo skloniti. Mislim da u praksi, ni onda a ni sada, ona ništa nije smetala, a ne mislim ni da danas zvuči konzervativno. Ne slažem se ni s tim da se kriterijum novog treba da postvalja u odnosu na ovu sredinu, apsolutno me se ne tiče da je išta učim, pogotovo ne u ovom trenutku. Bitef je sve ove godine bio nezarazna bolest, sve do sada kada, srećom, izvestan broj ljudi, baš vaše generacije ili mlađih, svesno prihvata i ulazi u taj koordinatni sistem. Ja sam, na primer, srećan što su *Sanjari* dobili nagradu ove godine. To je jedna stvar. Mira i ja smo u početku, tih prvih sezona, namerno dovodili tadašnji mainstream da bismo pokazali ovoj zaostaloj sredini, kad moram tako da kažem, tim još površnijim stvaraocima nego što su danas, da ne mora sve da liči na Living teatar, koji su oni zvali džabalebarošima, da mogu da ostanu čisti, okupani, istuširani i sve to redom, da imaju dotacije, a da ipak prave novo pozorište kao što su to radili Štajn, Cadek, Krejča… Tada mi se činilo da toj konzervativnoj sredini treba pokazati kako bi nešto naučila, a sada mislim da za tim nema nikakve potrebe. Onog trenutka kada je neko doživeo *Martalera*, umetnost je postigla svoju svrhu bez obzira na posledice. Jedna pojedinačna predstava odigra tu ulogu samim tim što se desila.

ANJA SUŠA: Što se tiče tvoje opaske da ja pokušavam da se izmigoljim time što tretiram pojam novog kao novog u odnosu na lokalnu zajednicu, pokušaću da budem do kraja precizna. Nisam zapravo mislila ni jedno ni drugo. Niti mislim da je taj slogan konzervativan, niti da je u potpunosti izgubio na značaju u tom odnosu lokalno – internacionalno. Za mene on nije previše obavezujući. On je za mene arbitraran. Odnosno, mislim da je pitanje novuma, u izvesnoj meri, individualno pitanje, pitanje individualnog referentnog sistema, jer Bitef je imao, i treba i dalje da ima, i mi o njemu razmišljamo na taj način, tu ambicije da bude relevantan ne samo u odnosu na lokalnu pozorišnu zajednicu nego i internacionalno. Kad ne bih tako mislila, dva minuta se time ne bih bavila, to valjda ne treba da objašnjavam. Ja sam samo pokušala da kažem da je za mene taj pojam „nove pozorišne tendencije" na neki način „mnogo buke ni oko čega". Odnosno, nije to nevažno pitanje, ali mislim da nije primarno kada se procenjuje selekcija i kada se o njoj razmišlja.

IVAN MEDENICA: Ali bitan je kada se procenjuje koncept festivala.

ANJA SUŠA: Koncept festivala je taj da se dovodi ono što mi procenimo da je u datom trenutku relevantno, značajno, što ima određenu vrednost, što daje neke nove informacije. Značajan je autor. Pri tome se ne rukovodimo samo time. Uvek je dobro ako je u pitanju neko ko je potpuno nepoznat, takvi autori imaju prednost. Još, naravno, ako imaju dobru produkciju…Promišljanje selekcije se uvek dešava u jednom veoma širokom internacionalnom kontekstu, sa svešću o tome šta je savremeno pozorište, ne kod nas nego uopšte. I kad pogledaš predstave koje su prikazivane u poslednjih nekoliko godina, to je najbolji pokazatelj ovoga o čemu mi sada govorimo. Tu je reč o značajnim autorima, o značajnim predstavama koje neosporno imaju svoje mesto na nekoj savremenoj pozorišnoj mapi. I Jovanu i meni je vrlo važno mesto određene produkcije koju pozivamo na festival u širokom internacionalnom kontekstu i ja namerno koristim tu sintagmu *festivalski biznis* jer, kako vreme protiče, mene sve više nervira ta mogućnost da se zbog aktivne umreženosti koja se dešava na međunarodnom nivou, gde informacije putuju vrlo brzo, vrlo brzo formira i lista od nekih desetak festivalskih predstava koje onda svuda cirkulišu. Jako je teško od te šume istih ili sličnih informacija naći neku biljčicu, nešto drugačije i novo. I u tom smislu taj pojam novog je za mene izgubio značaj kakav je mogao imati šezdesetih, upravo zato što mislim da je to sada teško, gotovo nemoguće. Kada se desi, lepo je i dobro je, ali ja lično nemam opsesiju time bilo koje vrste. Za mene je bitniji određeni nivo, standard i duh vremena.

JOVAN ĆIRILOV: Za mene bi bio idealan Bitef da dovedemo autore i ansambl za koje niko nikada nije čuo, koji nikada nisu bili ni na jednom festivalu i koji su toliko fantastični da o njima možemo da napravimo novu knjigu. To bi za mene bio neki ideal, ali je on neostvariv. Ali, svakako treba pokušati.

ANJA SUŠA: Ali, ono što se ja pitam, pošto si ti, Ivane, rekao da je za tebe pojam „novih pozorišnih tendencija" estetska kategorija, da li ti misliš da su te tendencije obaveza Bitefa?

IVAN MEDENICA: Ne, samo mislim da je potrebno ukloniti taj „komunikacijski šum": šta je naš prag očekivanja od Bitefa danas? Ako se program zove „nove pozorišne tendencije", onda, valjda, ima i ambiciju da to estetsko načelo sprovodi u praksi. Ako nema, zašto se tako i dalje zove... A, da ja tebi postavim isto pitanje: da li Bitef danas ima obavezu da promoviše „nove pozorišne tendencije"?

ANJA SUŠA: Ne.

JOVAN ĆIRILOV: Ne, ne.

IVAN MEDENICA: Dakle, zajednički odgovor je – ne.

JOVAN ĆIRILOV: Evo, ja ću vam reći kako je nastala ta formulacija. Nove pozorišne tendencije nastale su tako što je jedini internacionalni festival koji je imao uspeha u Jugoslaviji bio bijenalni festival novih muzičkih tendencija u Zagrebu, i onda se Mira Trailović dosetila da Beograd može da ima festival „novih pozorišnih tendencija".

IVAN MEDENICA: Mislim da treba da budemo svesni toga da smo došli do važnog razjašnjenja koje je bilo potrebno mislećem delu naše pozorišne javnosti. Sve troje se slažemo da su „nove pozorišne tendencije" u prvom redu estetska kategorija koja ima svoj modernistički prizvuk, a ne rezultanta odnosa internacionalni–lokalni kontekst, ali da one današnjem Bitefu nisu programska obaveza. Da mogu biti ideal kome se teži; ideal u smislu žudnje, htenja, sna, ali nisu programska obaveza... Da ne znam ko je ko, imao bih utisak da slušam selektora Bitefa Anju Sušu i koselektora Jovana Ćirilova, gde je to kompliment za Jovana. Nekako mi se čini da Anja, veoma argumentovano, iz savremenog festivalskog biznisa i poznavanja savremene umetnosti, uspeva da oblikuje opštu platformu. Ona se sastoji u stavu, s kojim se lično slažem, da s promenjenim položajem naše zemlje, sa svim estetskim permutacijama postmodernog i postdramskog, sa opštim kulturnim i društvenim atomiziranjem, Bitef više ne može imati programsku ambiciju da promoviše nove estetske kategorije. I to mišljenje postaje, zapravo, program festivala. Jovan se s time slaže, zato kažem da me podseća na koselektora, ali on, i to je vrlo značajno, to je taj moj kompliment Vama, Jovane, ostaje pravi

partizan modernizma: shvatajući i prihvatajući sve, ipak čezne da se i u takvom Bitefu otkrije nešto suštinski novo.

JOVAN ĆIRILOV: Apsolutno, do kraja si to formulisao. I kada sam se dogovarao oko koselektora na Bitefu rekao sam da je za mene značajno ono u čemu se Anja Suša i ja razlikujemo, a ne to što isto mislimo.

ANJA SUŠA: Volela bih i ja da sam partizan modernizma... Dodala bih još i da je moj prag tolerancije na novo vrlo visok. U tom smislu mnoge stvari koje su za mene normalne, koje smatram standardom u nekoj savremenoj umetničkoj praksi, namerno ne govorim o pozorišnoj nego o umetničkoj praksi, ovde naprave neočekivanu pometnju. Recimo, za mene je Rodrigo Garsija mainstream autor. On je kod nas došao u momentu kada je već bio etabliran u toj vrsti pozorišta koja komunicira sa publikom, da tako kažem – participativno, politički angažovano, i koji u svom postupku čak pripada toj nekoj avangardi šezdesetih i sedamdesetih, pre nego savremenom estetskom postupku. Njegove predstave se izvode na svetskim festivalima bez ikakvih problema, a ovde je naišao na neverovatno nerazumevanje, koje je mene potpuno zapanjilo. I u tom smislu, kada govorimo o novom, za mene su često pojedine predstave koje izaberemo nešto što bi trebalo da bude jedan dobar standard savremenog pozorišta. A, onda se ispostavi da je ovde to i te kako provokativno, čak na momente dramatično. I opet kažem, ne omalovažavam sredinu, ja sam vrlo zadovoljna ukusom beogradske publike.

IVAN MEDENICA: Zar vam se ne čini da bi tribine, simpozijumi, skupovi koji bi se bavili ozbiljnim redefinisanjem estetičkih pojmova bile, zapravo, korisno sredstvo za eksplikaciju vaše programske pozicije. Bitefu kao festivalu nedostaje upravo takva autoreferentnost. Ja imam lično iskustvo od ove godine: ponudio sam vam simpozijum o problematizovanju pojma postdramskog pozorišta deset godina posle izlaska istoimene knjige, koji ste vi, naravno, zdušno prihvatili, jer tema odgovara Bitefu, ali je činjenica da su tema tog simpozijuma i program selekcije nastajali paralelno, nezavisno. Kao što mi se čini da svi prateći programi nastaju nezavisno od glavnog. Mislim da je možda u tome problem. Dobro bi bilo kad biste vi iz selekcije, iz programa, sami inicirali razgovore koji će razjasniti mnoštvo pojmova o kojima sada govorimo. Čini se da Bitef nema dovoljno teorijske autorefleksije, za razliku od, na primer, manifestacija iz oblasti vizuelnih umetnosti.

ANJA SUŠA: Slažem se. Na taj način se stvara platforma. To i jeste pravac razvoja festivala i mislim da je tvoj simpozijum bio veoma koristan, mada moram da kažem da su se takvi događaji organizovali i ranije; recimo na prethodnom Bitefu smo imali simpozijum posvećen dokumentarnom pozorištu. Nije baš da toga nema, ali ga nema dovoljno, tu se potpuno slažem.

IVAN MEDENICA: Ne kažem ni ja da ga nema, nego da ne nastaje iz programa, kao funkcija tumačenja programa... Sada dolazimo do tog pitanja vezanog za podtemu festivala, na koju smo često i ja i mlade kolege iz „Teatrona" imali primedbe. Stalno se javlja pitanje da li je tema suštinski povezana sa selekcijom ili je ona nekakav Hičkokov „Mc Guffina", mozgalica koja nije obavezujuća. Recimo, kritika je konstatovala da sloganu „Kriza kapitala – umetnost krize" odgovaraju samo dve ili tri predstave u ovogodišnjem programu.

ANJA SUŠA: Ja sam bila iznenađena tom vrstom konstatacije na kraju festivala, jer uopšte nije bila reč o tome da smo mi najavljivali bilo šta drugačije. Poslednjih nekoliko godina govorimo na svim konferencijama za štampu da je tematska odrednica koja postoji na festivalu više poetska kategorija i da se nikad ne trudimo da sve predstave iz selekcije podvedemo pod tu temu, što je potpuno legitimno, i ja sam upravo još više iznenađena kada na kraju ljudi krenu da broje, pa kažu samo tri ili četiri predstave odgovaraju temi… Pa da, mi nismo ni imali ambiciju da to budu sve. Jer, ako bismo imali tu ambiciju, onda bismo jako suzili programske mogućnosti. Savremeno pozorište je suviše heterogeno i bogato da bi se mi sada ograničavali nekim tematskim odrednicama. I u tom smislu ono što je rađeno poslednjih godina više je služilo tome da pruži jedan poetski pravac, kao impresionistička intonacija, navođenje nekih tema koje su deo naše stvarnosti. Ali, to nisu teme koji mi imamo ambiciju da elaboriramo. Ja sam, recimo, uvek bila protivnik tematskog definisanja festivala, zato što je Bitef



Doček Living teatra 1967. u Beogradu

odavno postao „The Best Of" savremene pozorišne produkcije, te se u takvoj selekciji nalaze i međusobno nespojive stvari koje često ne možete da povežete jednom temom. To smo mi uvek i govorili.

IVAN MEDENICA: Shvatam da vam je ove godine nedostajala *Smrt trgovačkog putnika*…

ANJA SUŠA:… *I Frankenštajn Project*…

IVAN MEDENICA: Onda bi ta podtema jače funkcionisala.

ANJA SUŠA: Jeste. Evo, napraviću kratku analizu slogana „Kriza kapitala – umetnost krize". Predstava *Kapital* je eksplicitan odgovor na temu, *Airport Kids* se takođe indirektno bave tom temom, o toj podtemi se može govoriti i iz pozicije predstave *Kamp*, po krizi kapitala koja je bila uvod u nacizam…

IVAN MEDENICA: Da se zabeleži da sam ovde ironično podigao obrve.

ANJA SUŠA: U redu, ako o tome i ne može, onda definitivno može da se govori iz perspektive predstava *Smrt trgovačkog putnika* i *Frankenštajn Project*: ova druga je predstava o nakazama korporativnog kapitalizma, publika će je videti na sledećem Bitefu, nadam se… Dakle, to bi već bile četiri ozbiljne produkcije, i onda bi taj podnaslov držao vodu… Ali, ja moram da skrenem pažnju na to da je poslednji Bitef rađen u nemogućim uslovima, sa neizvesnošću koja je trajala do poslednjeg trenutka u pogledu broja predstava, sa finansijskim limitima koji su doveli do otkazivanja pojedinih pratećih programa koji su bitni za imidž festivala i do smanjene frekvencije internacionalne posete… Tako mislim da je o njemu moglo naklonjenije da se sudi imajući sve to u vidu. Ali, bez obzira na sve to, da se vratim na priču o temi. Ceo koncept podteme će se ukinuti od sledećeg festivala.

IVAN MEDENICA: Zaista?! Da li je to definitivno? Ovo je ekskluziva.

ANJA SUŠA: Jeste, i upravo ćemo ići u tom pravcu da tematizujemo određene probleme, bili oni samo u domenu estetike savremenog teatra, ili u domenu opštih socijalnih i političkih problema.

IVAN MEDENICA: Hoće li te tematizacije biti praćene skupovima?

ANJA SUŠA: Da, potrudićemo se. Ili makar razgovorima, u zavisnosti od toga koliko nam to mogućnosti budu dopuštale. Meni je lično jako blizak vroclavski model, gde se organizuje razgovor na osnovu jedne ili dve predstave i on se uvek odvija iz više pravaca.

JOVAN ĆIRILOV: U svakom slučaju, ništa nije toliko sveto da ne može da bude drugačije. Ima dosta primera na Bitefu koji svedoče tome u prilog, s tim da je u ovih četrdeset i više godina samo nekoliko puta bilo podtema. Ja sam studirao filozofiju pa znam da svako uopštavanje ne uzima u obzir sve elemente stvarnosti, pa ni na Bitefu ne mogu sve predstave da se podvedu pod jedan slogan, jednu temu. Ali, to nam je zadavalo velike teškoće, uvek je to bilo oružje kojim smo napadani, nisu hteli da shvate, tražili su u predstavama u kojima ti, recimo, to nikada ne bi tražio ono što smo mi ponudili kao temu, slogan. Smešno je da mi robujemo nečemu što je bilo samo ispomoć. Sada ćemo da probamo da nema teme i svaka predstava će se sagledavati pojedinačno.

ANJA SUŠA: Ja, inače, mislim da savremena civilizacija nema temu. U principu nema unisonog pravca razvoja. Ukratko da se vratim na tu priču o Vroclavu. Mislim da je to dobar model. Da se prave programski razgovori na bazi jedne ili više produkcija, i to ne samo sa ljudima iz pozorišne struke već iz svih humanističkih disciplina.

IVAN MEDENICA: Kritika je zadovoljna što su njene konstruktivne primedbe povodom ovog pitanja konačno uvažene. Hvala vam na razgovoru, na iskrenim, sadržajnim i temeljnim odgovorima koji su mnoge dileme uklonili. Da li vi imate nešto što biste hteli da kažete?

ANJA SUŠA: Imam ja jedno pitanje za tebe. Mudro si zaćutao kada smo pričali o percepciji Bitefa, o procenjivanju novuma u kontekstu Bitefa. Šta ti misliš o stanju kritike i teorije, njihovog pojmovnog aparata, kada je u pitanju Bitef?

IVAN MEDENICA: Ovde ili u svetu?

ANJA SUŠA: Ovde.

IVAN MEDENICA. Mislim da se tu u potpunosti slažemo. Uopšte gledano, pojmovni aparat je niži nego što je bio u zlatno doba Bitefa, kada su pisali kritičari poput Vlade Stamenkovića ili Jovana Hristića. Teorijski diskurs naše savremene kritike je na veoma niskom nivou, ali mi se čini da, kao što Bitef formira mlade reditelje – što je ove godine sigurno doživelo vrhunac sa velikim uspehom predstava Miloša Lolića i Ane Tomović, i to je jedno od najznačajnijih postignuća ovoga izdanja festivala – da isto tako mi u „Teatronu" radimo na novoj generaciji pozorišnih kritičara, koji Bitefov referentni okvir uzimaju kao svoj: jedna Olga Dimitrijević, koja se lako kreće u pojmovnom aparatu savremene teorije, ili neki drugi naši mladi saradnici, tako da perspektiva postoji. Meni je neshvatljivo što se autori koji imaju teorijski pojmovni aparat s gađenjem klone kritike. Tako da je kritika, u najvećem broju slučajeva, prepuštena ljudima koji nemaju odgovarajuće znanje. Slažem se sa tobom da je procenjivanje koje vi možete da dobijete iz medija u suštini irelevantno, bilo da je pozitivno ili negativno. Nije tu reč o vrednosnom sudu nego o bazičnom nerazumevanju i neznanju. Samo što, konkretno, moje primedbe Bitefu, kao i sâm vaš odnos prema festivalu, baš ne uzimaju u obzir lokalnu scenu. Tako da sam i ceo ovaj razgovor vodio u tom smislu: moja kritičnost prema Bitefu ide iz toga što ga veoma cenim, pa zato relativizujem dominantni lokalni kontekst i posmatram ga kao da je berlinski festival.

ANJA SUŠA: To je potpuno u redu, nemam ništa protiv toga. I mi se trudimo da ga tako pravimo.

Hans-Tis Leman

KRATKA ZAPAŽANJA O NOVOM (TEATRU)

1.

Od Bekonovog „Novog organona" do Brehtovog „Organona za novu umetnost glume" možemo da sledimo stazu upornog traganja za prosvetljenjem: traganja za novim vidovima razmišljanja, posmatranja, za osećajnošću koja odbacuje mit, predrasude, kao i religiozno i svako drugo mračnjaštvo. *Novo* je obeležje delotvorne humanosti i humanizma.

U našem svetu, međutim, tržište i kapital (prema Marksu, najrevolucionarnija sila u istoriji sveta) čine da postajemo sve više svesni opasne dimenzije *novog*. Neprekidne „revolucije" u oblasti kozmetike, dizajna, tehnoloških novotarija i životnog stila, kao da teže tome da izvrgnu podsmehu svaku uzvišenost *novog*. Nije li *novo* postalo banalno, trivijalno, šuplje? Osipanje kategorije novine sasvim je očigledno. Valter Benjamin je pakao definisao kao „večno vraćanje Novog". Jesmo li počeli da se odupiremo tom večitom vraćanju *novog* i da tražimo postojanost, trajanje, usporavanje? Da li nam je potreban povratak starog, da li zapravo već žudimo za njim? Da li je *novo* – ostarilo?

2.

Ako je tačno da su sreća i zadovoljstvo, na kraju krajeva, uvek povezani s ponavljanjem, oni i dalje postoje naporedo s dubokim zadovoljstvom i žudnjom za onim što doživljavamo kao novo. Frojd tvrdi da je stanje seksualnog zadovoljstva za svaku odraslu osobu uvek novo. Arhetip *novog*, može biti, kako to kaže Adorno: „dete koje na klaviru pokušava da uhvati nedosegnuti akord koji nikada ranije nije čulo. Ali taj akord je oduvek bio tu, mogućnosti kombinovanja su ograničene, u krajnjem slučaju na klavijaturi je uvek sve latentno". Kako onda *novo* uopšte dospeva u svet? Nije li sve što izgleda kao novo jednostavno proizvedeno ili izvedeno slučajno od nečega što već postoji? Proročanstva iz antičkih tragedija učila su nas ovako: nepoznato koje će doći već je tu, pred našim očima; ono postoji u tragovima, uslovima, u logici realnosti, u delima, u semenu i okolnostima realnog – a opet, to nepoznato je nečitljivo sve dok ne nastane ono što poprima obličje *novog*, obličje šoka i iznenađenja. U procepima odredivosti ili onoga što je odredivo, događanje *novog* nalazi svoje mesto. Stvar je odluke da li će naglasak biti stavljen na postojanost ili na trag onoga o čemu se ranije nije moglo razmišljati: da li će biti istaknut zakon ili lepota, logika ili čudo. Možda umetnost i nije ništa drugo do podražavanje onoga što je već postojalo. Ali možda određena raspoloženja, emocije koje su našle svoj izraz u Vagnerovoj ili Betovenovoj muzici, na primer, pre njihovih kompozicija i nisu postojale. Možda su neke uzvišene ili roman-

tične prizore kao nešto novo stvorili slikari poput Lorena ili Kaspara Davida Fridriha. Oni su ih podarili svetu. U tom smislu, sasvim je moguće da zapravo život uvek podražava umetnost, a ne obrnuto.

3.

Neosporno je da novina postoji, a ipak se sve što je novo može izvesti iz već postojećeg – makar i samo retrospektivno. Dete je možda najjača alegorija, čisto osećanje *novog* – a ono je istovremeno najopštije, generacijsko ponavljanje. Iskustvo novog jeste ono što nazivamo „*Ereignis*". To iskustvo može da nas zaštiti od iluzija teorijskog zaključivanja u stvarima umetnosti: u drami kakva je Rasinova *Fedra* svakako možemo da pročitamo ostvarenje svih uslova, svih realnosti, svih društvenih, političkih i kulturnih datosti dvorskog sveta. Ništa, međutim, ne bi samo na osnovu tih uslova moglo da ostvari rađanje te konkretne tragedije.

Jedna od poteškoća u konceptualizovanju razvoja teatra kao estetske prakse u današnjem vremenu temelji se na činjenici da ta kategorija – pri čemu Adorno i dalje može da naziva *novo* „istinskom konstantom svake modernosti" – na izgled očigledna, produktivna i bezazlena, s vremenom ipak postaje sve više problematična. A izbledela je nada da će u nekom budućem vremenu biti moguće začeti „*inganno*" neke nove *Fedre*. Teatar, međutim, u samoj suštini svoje prakse podrazumeva paradoks izmišljanja (*novog*) i reprodukovanja (starog), koji u teoriji ostaje nerazrešiv. Teatar je na mnogo načina izuzetno star. On predstavlja kult, ponavljanje, predstavljanje. A pri tom i dalje nema drugu realnost i mogućnost, osim novog momenta događaja svaki put kada se on odigrava. Ritual i zabava.

4.

Sve dok se teatar suštinski svodi na predstavljanje, on pronalazi onaj najrasprostranjeniji odgovor na upravo skicirani problem *novog*. Taj „odgovor" ima svoje ime; reč je o specifičnom umetničkom sredstvu – ironiji. Ironija rešava zagonetku, ona premošćuje jaz, novo označava kao staro, a staro kao novo. Ona se podsmeva čežnji za novim, kao i čežnji za starim. Ironija obezvređuje staro, baš kao i novo. Komično i tragično se mešaju. Poruka je sledeća: ničeg novog pod suncem, ali istovremeno i: dolazi sunce. No, iza te prividne razigranosti ironije vreba očajanje. Jer ironija, na kraju krajeva, ipak nije odgovor. I upravo zbog toga najuspelija ironijska predstavljanja na kraju artikulišu ironiju same te ironije. Ironija je odgovor samo na nivou predstavljanja, ali ne i na nivou teatra kao situacije, koja, međutim, sama stvara svoju silu.

5.

Teatar ima još jednu dimenziju koja ga odvaja od svih posredovanih predstava i umetničkih dela: on nije samo umetnička artikulacija, već svaki put iznova stvara situaciju, događaj, specifičnu komunikacionu realnost koja je veća i drugačija od svake realnosti predstavljanja. Na taj način je teatar kao takav već razrešio zagonetku, pošto je kao specifična situacija u onom „sada" i „ovde" on po definiciji više od ponavljanja. U ovom trenutku postdramski teatar, performansi, urbani projekti i drugi specifični poduhvati, razvili su veliki broj strategija koje se, uz sve pomenute rezerve, mogu nazvati „novim". Instalacija, frontalni performans, interakcija u teatarski konceptualizovanim projektima, pozorište situacija, pozorište kao zajednička svetkovina, obed, ili putovanje autobusom: komunikacioni aspekt, odnosno teatar „relacione estetike" (Nikola Burio), dospeo je u pozorišnom svetu u središte pažnje. *Novo* se više ne može pronaći u objektu (produkciji, predstavi, performansu), već u večito specifičnom stvaranju odnosa s gledaocima/učesnicima/slušaocima i između njih. Tu postoje mogućnosti za *novo*, pošto estetska praksa dovođenja u vezu, komuniciranja, zajedništva, situacije, interakcije i, konačno, ali ne i najmanje važno, pažnje koja je usmerena na vlastito delovanje – kao takva ima nebrojene mogućnosti i manje je u opasnosti da reprodukuje staro u nečemu što možda samo podseća na novo ruho. Otvaranjem granica koje odvajaju pozorište i performans od velikog broja drugih aktivnosti (lične, političke, društvene, umetničke), *novo* se javlja zato što takve prakse ne mogu da se uokvire kao specifična aktivnost niti kao sistem, već otvaraju pitanje, žudnju za nečim drugačijim. Ako je *novo,* u stvari, kako je smatrao Adorno, identično sa željom za *novim*, onda postoji kriterijum za novinu u teatru: ona postoji tamo gde je nepogrešivo prisutna i živa želja za *novim*.

Preveo s engleskog Zoran Paunović

Gordana Vnuk

EUROKAZ KAO MJESTO KAZALIŠNE ODGOVORNOSTI

Analiza ciljeva i strategija Eurokaza, zagrebačkog festivala „novog kazališta", iz pera njegovog osnivača

Eurokaz može biti ponosan na nekoliko stvari, ali među najvažnijima je da je prvi u ovim prostorima imao hrabrosti prepoznati umjetnike, estetiku, kao i izmijenjene producentske uvjete koji su bitno odredili europski, a kasnije i svjetski teatar od početka osamdesetih godina do danas.

Teatar socijalnih poticaja, grupne kohezije šezdesetih i sedamdesetih gubi maha početkom osamdesetih. Uostalom, on je s popriličnom ugodom petrificirao svoje efekte začudnosti i prilagodio ih svojoj ne pretjerano zahtjevnoj publici, ali sve žešći utjecaj političkog anarhizma i solipsizma hajnermilerovske strategije deklasirao ga je za daljnje ozbiljnije poteze. Javlja se novi vrlo samosvjesni diskurs kojega bismo možda mogli potražiti među manifestacijama zamaha civilnog društva: dezideologizacija, upućenost na probleme medija, implozija simboličnog jezika i, na koncu, nešto tako prijemčivo kao što je to estetika Boba Wilsona.

Takav je teatar odmah buknuo u punoj snazi, ali ga se vrlo teško, zbog neobične radikalnosti njegova jezika, moglo konfekcijski vezivati za postojeće institucije, a od alternativnog grupnog zajedništva i solidarnosti teatra sedamdesetih on je zapravo najviše i bježao. I dok su sedamdesete krčile prostor svoje organiziranosti vlastitim rukama, osamdesete su trebale organizacijske majeutičare. Tako dolazi do paralelnog uklizavanja drugačije produkcijske strukture (koja se vrlo brzo dogovara sa graditeljima nove kulturne politike Europske zajednice), i koja (iz današnje perspektive gledano) vrlo nesmotreno preuzima regulaciju estetičkih smjerova, ali i krugova.

Njoj pripadaju i festivali koji narednih godina doživljavaju pravi *boom* i koji, do početka devedesetih, postaju sigurne tvrđave *novokazališnog mainstreama*.

Najbolji izdanci tih vremena će, nevjerojatnom logističkom gustoćom, izmijeniti moral standardnih radnih procesa i za manje od jednog desetljeća pretvoriti velike kazališne institucije u projektna kazališta (gotovo svuda, samo ne kod nas).

I tome je Eurokazova ekipa bila od koristi, jer je bila među osnivačima ITEM-a početkom osamdesetih, producentske mreže koja je pokrenula novoteatarsku lavinu.

Umjetnici koji su tada otvarali teatar prema novim tehnologijama, vizualnoj umjetnosti, drugim medijima, plesu i pokretu, nastupali su iz modernističkih pozicija, sa vjerom da su njihovi proboji dovoljno radikalni u odnosu na teatar logocentričkih sustava, da si mogu prisvojiti atribute nositelja kazališnog napretka kojima će pripasti budućnost. Ono što su radili zahtijevalo je redefiniciju kazališta i njemu srodnih umjetničkih vrsta, ali i izmjenu perceptivnih običaja koje je zbunjena teorija i kritika teško ili nikako slijedila.

Ovu ponesenost koja je vjerovala u snagu Barthesovih *odgovornih formi*, u devedesetima zamijenjuje – nazovimo je uvjetno, nimalo pejorativno – *postmodernistička zapalost* koja je zavitlala autentične ikonoklastične iskaze u smjeru trošenja vremena, dobrohotnog epigonstva, autoreferencijalnosti kao figure prepuštenosti, tj. angažiranog očaja.

Sredinom osamdesetih kad se pripremao Eurokaz, *novo kazalište* u Europi bilo je na nesigurnim osnovama, izazivalo je zanimanje profiliranih festivala i rubnih institucija, ali su mainstream festivali (poput Avignona ili Salzburga) i dalje sumnjali u njegovu marketinšku iskoristivost.

U Jugoslaviji pak na djelu je nedostatak informacija o tome što se dešava u kazališnoj Europi; BITEF je zaglavio u sedamdesetima i nije prepoznavao istraživačke poticaje nove generacije, domaća produkcija bahato je obavljala svoju beskorisnost: devetnaesto stoljeće kao intelektualni obzor u Hrvatskoj, naivni mijač-kovačević-ristićevski politrealizam u Srbiji, psihologija, ilustrativnost.

Zagrebačka Akademija se ne snalazi ni oko Grotowskog, Brechta ne pominje, a za Wilsona nije nikada čula.

U takvoj kulturnoj klimi Eurokaz je djelovao kao šok. Bez bilo kakve veze s kazališnim establishmentom, toliko drugačiji, a opet ozbiljan i ambiciozan, pomalo i arogantan, festival je u svoje prve tri godine (do početka rata) ponudio selekciju antologijskih uspjeha inovativnog kazališta osamdesetih, pokazao rane radove nekih od ključnih umjetnika koji će u sljedećim desetljećima odrediti pravac europskog teatra. Uz Soc. Raffaello Sanzio, La fura dels baus, G.B. Corsetti, Ilotopie, Royal de luxe, Station House Opera, Eurokaz je prepoznao važnost tzv. flamanskog vala. Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers i Jan Fabre nastupaju u Zagrebu sa svojim prvim nesigurnim uspjesima koji će postaviti formalne parametre koje ćemo od tada, pa sve do danas, prepoznavati u radovima njihovih epigona širom svijeta. Mehanizmi proizvodnje smisla, strukture, *real time on stage*, geometrijska epidemija, formalizam i dezinfekcija sve će to, tek koju godinu poslije začuđene kritike prvog Eurokaza, započeti dominaciju europskim tržištem i, nažalost, krajem stoljeća, dovesti do uniformnosti kazališnog i plesnog krajolika.

Sjećam se kad sam 1985. na Minhenskom festivalu gledala povijesnu predstavu *Rosas danst Rosas*: unutrašnja koncentracija plesačica, oslonjenost na proces disanja, stroge geometrijske strukture koje se brutalno prekidaju, prijelaz u privatno: popravljanje kose, presvlačenje na sceni, estetska čistoća... Crne haljine jednostavnog kroja, i, naravno, stolice. To je sve za nas tada bilo dramatično novo, nismo ni slutili da će te stolice postati prokletstvo sljedećih dvadeset godina europskog teatra.

Danas posvuda obitava to Ana-Terezino histerično, narcisoidno tijelo i njegovi privatni iskazi kojima je vrijeme dodalo začinjeni, prgavi teoristički miš-maš. Sve to obilato servisiraju umrežavanja po liniji manjeg otpora i mediokritetstva, tako da se na gostovanjima i festivalima stalno vrte ista imena, terorizira i teorizira nas stalno ista estetika.

EU politika totalitarne transparentnosti financiranja kulturnih programa, kao i globalizacijski trendovi, ostavili su svog traga i u izvedbenim umjetnostima gdje je uniformizacija i standardizacija umjetničkih formi dovela do posvemašnjeg zasićenja ne samo tržišta već i publike koju više nitko ništa i ne pita i koja se pravi mudrijom nego što treba.

Pošteno rečeno, Eurokaz je podržala i za dugotrajnost osigurala nekazališna intelektualna publika te izvanhrvatska kritika (hrvatska se kritika, naime, i dalje klanjala BITEF-u i iz bitefovske perspektive nazivala Castelluccija i de Keersmaeker amaterima-diletantima).

Iz današnjeg vremena to razdoblje izgleda vrlo optimistično. Vjerovalo se da kazalište nema prepreka, da može slijediti brzinu filma, konkurirati masovnoj industriji zabave i proizvodnje slika, da može uspješno usvajati postupke visoke tehnologije stavljajući pri tome suhoparne *laokoonske* granice kazališnog medija u drugi plan. Kazališne grupe i grupice nicale su kao gljive poslije kiše, a istim ritmom osnivali su se i sve noviji festivali sve novijeg novog kazališta.

Ono što je u prostoru bivše Jugoslavije u to vrijeme radila generacija redatelja koje je promovirao Eurokaz – Bre-



La fura del Baus

zovec, Živadinov, Taufer, Pašović – zbunilo je naše kolege iz Zapadne Europe na kongresu mreže IETM čiji je 1990. domaćin bio Eurokaz.

Školovani u jednom drugačijem političkom sistemu, a istovremeno bezobrazno informirani o svemu što se dešava u kazalištu van granica svoje zemlje, oni su smiono ukrštavali različite scenske postupke, preskakali po često nespojivim dramskim razinama u jednoj predstavi, referirajući se na ritualnu ozbiljnost kulturne i društvene memorije ovih prostora. Njihov kontaminirani stil je odudarao od protestantske estetike i higijene kazališnih jezika što su prignječili zapadnoeuropsko tržište. Tradicionalne forme komunicirale su ravnopravno s modernim pritiscima, teatar slike sa ritualom, bosanska sevdalinka sa Robertom Wilsonom, ispražnjeni, reciklirani povijesni stilovi sa tehnološkom shizofrenijom. Naše zapadnoeuropske kolege koje su očekivale da će naići na staromodni istočnoeuropski teatar koji bazdi po recidivima Kantora i Grotowskog, ostale su zbunjene pred snagom i artikuliranošću umjetničkih ideja. Zbunila ih je također i činjenica da ovakvi radikalno drugačiji iskazi nisu pripadali tzv. nezavisnoj sceni na kojoj su se formirali zapadni umjetnici u puno skromnijim produkcijskim uvjetima, već velikim repertoarnim i nacionalnim kazalištima. U ono vrijeme, ne snalazeći se u raspadanju Jugoslavije, neke su kazališne kuće popustile pred ambicijom istraživanja i inovacije, tako da su se u festivalskom programu te godine na scenama izmijenjivali ogromni dekori i ansambli od četrdesetak izvođača.

(Što se danas događa s tim redateljima, i kako se dalje razvijala njihova režijska praksa, bilo bi predmetom posebne, u nekim slučajevima vrlo kritičke studije.)

Ono što je Eurokaz, ovom ITEMovskom selekcijom ponudio kazališnoj Europi je jasna distinkcija između *vertikalnog* i *horizontalnog multikulturalizma* koja je trebala pomoći u bistrenju multikulturalne magle što se vukla zapadom Europe još od Brookovih vremena.

S jedne je strane *horizontalni multikulturalizam* – a pod tim se podrazumijeva kulturno-socijalna aktivnost okrenuta

više-manje egzotičnim manjinama i rubovima, dekorativna uporaba izražajnih formi uglavnom neeuropskih kultura (Brook, Barba, Mnouchkine), *musaka* koja nas, uz malo indijske šminke, japanskih veličanstvenih kostima te urlike dva do tri crna glumca, pokušava uvjeriti da se angažirano bavi ostatkom svijeta, dok su, upravo, načini slaganja i primjene nagomilavanih senzacija i dalje nedirnuto zapadnjački.

Za razliku od toga, lijepo i mirno rečeno, *kolonijalnog* pristupa, umjetnici tzv. *vertikalnog multikulturalizma* koji djeluju na presjecištima raznih kultura i probijaju se kroz *istovremenost* različitih kulturnih identiteta koristeći se nekom vrstom *shizoanalitičkog* pristupa, grade jedinstvenu, inovativnu umjetničku formu. Glumac takva tipa uspijeva unutar svog mentalnog habitusa zadržati mnoštvo arhaičnih kombinacija i prosedea dok istodobno njegov *fizis* emanira *gestikularnu ekonomiju* modernoga teatra umjerene arbitrarnosti koja unutarnjem ritualnom elementu i mitskom osjećaju vremena daje vrtoglavu dimenziju. Slično se može reći i za – gore već opisane – redateljske postupke.

Eurokaz je od početka bio svjestan svojih pionirskih nakana u promociji takvog drukčijeg, Europi u to vrijeme ne odveć simpatičnog, kulturnog i kazališnog koncepta, te se od 1991. godine, koja se slučajno poklopila s početkom rata u bivšoj Jugoslaviji, nastojao približiti sličnim idejama, umjetnicima i institucijama ostalih kontinenata.

Program Eurokaza ratnog i poslijeratnog razdoblja zapušta Europu kao neupitnog arbitra suvremenog teatra te se otvara kazalištu i plesu Latinske Amerike, Azije i Afrike koji zrelom autentičnošću svojih nastupa svjedoče da *novokazališni mainstream* polako gubi dah. U dva simpozija 1994. i 1995. artikulirali smo ovu pojavu pod nazivom *postmainstream* kao novi estetski pravac koji premiješta žarište kazališnog interesa s paroksizma formalističkih rješenja i zatvorene sintakse *mainstreama* flamanskog i holandskog vala (i koji ne može opstati bez podrške centara ekonomske i kulturne moći) prema periferiji i neeuropskim kulturama gdje umjetnici, neopterećeni diktatom aktualnih trendova, hrabro spajaju nespojivo. Umjetnici *postmainstreama* bave se reinterpretacijom tradicije, izvanserijskim dramatrugijskim postupcima ulančavanja koji su nemogući u konceptu higijene postmodernog kazališta; spajaju ritualni teatar s vizualnim, teatar slike sa tradicionalnim formama... Okrenuti su lokalnom kontekstu, odbijaju izlaganje poput robe na svjetskom kazališnom tržištu. Odnos prema tijelu nije europski neurotičan i narcistički autoreferencijalan nego dodiruje kolektivno emocionalno iskustvo ili se oglašava metafizičkim zahvatima, a predstave ne zaziru od elemenata spektakla koji poništavaju tipično europski koncept individualnosti.

I dok, početkom dvijetisućite, europsko „eksperimentalno polje", poraženo od konjunkture globalnih medija, povlači umjetnike u prostor intimiteta i malih formi, neeuropski teatar i dalje „djeluje po širini"; neoptrerećen je supremacijom medijske lakoće.

Za razliku od predstava europskoga *novokazališnog mainstreama*, posebice plesnih, koje šute istim globalnim sverazumljivim jezikom pa ne uzrokuju perceptivne probeme, recepcija *postmainstream* umjetnika zahtijevala je akribiju pristupa, odmjerenost recepcije, pa čak i stanovitu etnologijsku koncentraciju za pojedine scenske referencije, a to je za europski management – koji nervozno koristi svoje vrijeme – bilo previše, iako ga je sve veća uniformnost kazališnoga pejzaža tjerala na vrludanje *postmainstreamovskim* rubovima (od Afrike do Kine).

Mnogi autentični iskazi natjerani su na prilagođavanje; nisu izdržali presiju novca, turneja i tzv. kulturne razmjene, a sve pod krinkom „dobrohotnih" producenata koji žele oplemeniti svoje najnovije akvizicije designom pristalosti.

Potpuno indentično načinu uništavanja i istočnoeuropskog teatra (koje je započelo sa Rusijom i Poljskom) koji je zaboravio svoje kontekste i generaciju koja je rušila zidove, a u ime terora mladih i sve mlađih koji nemaju problema s vlastitim kazališnim nasljeđem jer ga nisu imali prilike niti upoznati, niti redefinirati.

Kao i istočnoeuropski tako i neeuropski redatelji i koreografi pristaju danas na zakone benigne i dozirane različitosti, a samozadovoljni europski management pravi se da nema vremena ozbiljnije se zagledati u razloge, konvencije i okolnosti u kojima se događao jedan drugačije senzibiliziran teatar, ponekad apartan europskom ukusu.

U zadnjih desetak godina Eurokaz je prepoznao i artikulirao još jedan važan kazališni fenomen, fenomen *ikonoklazma* što je, bez lažne skromnosti, najveći doprinos Eurokaza protoku svjetskog teatra.

Eurokaz nije izmislio termin *ikonoklazma*, ali ga je u radovima Societas Raffaello Sanzio prepoznao i, oslonivši se



Societas Raffaello Sanzio

na njihovu definiciju, učinio prohodnim, identificirao ga je u radovima drugih grupa, što će reći sabrao ga je u stilske odrednice.

Danas ikonoklazmu, kao kazališnom fenomenu koji se pojavio sredinom osamdesetih, Eurokaz više i nije potreban. On je danas ušao u svoju pomodnu fazu; već možemo govoriti o drugoj i trećoj generaciji ikonoklasta – širi se, dakle, u prostor koji Eurokaz više ne zanima.

Prva generacija (Soc. Raffaello Sanzio, BAK truppen, Goat Island, Forced Entertainment, Pesenti, Stanev, Tanguy, Brezovec), probijala se kroz dominaciju vizualnog teatra (koji se od Wilsona nadalje čvrsto udomio u Europi i Americi), tvrdeći da i slika može biti ideološka. Mnogi umjetnici koji su obilježili osamdesete dolazili su iz područja vizualnih umjetnosti (Fabre, Lauwers ...) i vjerovali su da su, odbacivši moral teksta i političku diskurzivnost, napustili prostor ideologije. Ikonoklasti inzistiraju na ideologiji slike, odustajući od vizualnih rasporeda i spektakularnosti izvedbe; bave se temeljnim problemima nedovoljnosti, ali i preciznostima učinaka samog kazališnog medija, preko kojih estetika *mainstreama* olako prelazi.

Naime, koristeći se drugim umjetničkim žanrovima, tzv. „cross over" teatar bira uzburkanu zavodljivost površine, ali ne procjenjuje kazališnu sintaksu koja ostaje nedirnuta. Odustajući od ideologije, „cross over" teatar se umiljava znaku, ali ne na razini rasporeda već kroz strategiju njegova nesmiljenog trošenja ili, bolje rečeno, potrošnje.

Ako se znak ne dâ uništiti, vele ikonoklasti, možda da se vratimo prema kompaktnosti njegove kompozicije, možda da se vratimo temeljnom znaku, agensu teatra kao takvog. Opišimo znak njim samim. Nema težeg posla nego revolucionirati prema unutra, u cjelinu jednog medija, a ne dirati njegovu hermeneutičku važnost (o tome lijepo piše Soc. Raffaello Sanzio referirajući se na „procjepe" u Raffaellovim slikama gdje se u metastazi baroka nazire novo doba), zato je doprinos ikonoklasta (koje je Eurokaz kao takve prvi podržao) temeljnom značaju teatra kraja 20. stoljeća – nezaobilazan.

Teorijsku podlogu ikonoklastima nalazimoi u antipsihološkim teorijama Deleuzea i Guattarija koji u svojoj knjizi

Anti Edip govore o *fluksevima želje*. Naše nesvjesno je, kažu oni, preveliko a da bi imalo objekt (objekte želje nameće društvo kako bi nas moglo zaskočiti represijom) . Nesvjesno ne postavlja problem smisla već isključivo problem upotrebe. Nesvjesno ne stvara slike već energiju želje: ne proizvodi konkretno, *proizvodi proizvodnju*, mehanizam neformiranog. Pitanje želje ne glasi „što to znači?" već kako to funkcionira.

Ikonoklasti istražuju upravo taj prostor dobro ugrijanih mehanizama koji prethode kodifikaciji, prije nego što u kôd upišemo sliku ili riječ, odgađajući, dakle, nalaze značenjskog, odnosno ideološkog. Ovdje se radi o pokušaju stvaranja jednog posve neideološkog teatra koji maksimalno potiče imaginaciju pritiskajući gledatelja na ispisivanje iz značenja prema indiferentnim strukturama *smisla*.

Prva generacija ikonoklasta donijela je niz novih provedbenih postupaka koje bismo mogli opisati kao impresivnu nebrigu oko uobičajenih, simboličkih kategorija „dobrog teatra": pasivna teatralizacija, mizanscenska dezorijentiranost, igra paralelnih fokusa, trošenje vremena, režija praznine, „plemeniti diletantizam" kao stil igre. Istražuje se, kako kaže Forced Entertainment, „nevidljivi prostor između lika i izvođača", lukavstvo tzv. „potrošenih znakova", dekor kao nemarni gestus, poigravanje gledateljevim očekivanjima i perceptivnim običajima.

Ta generacija *ikonoklastičkog heroizma* mučila se sa probojima, ali je temeljito revolucionirala europsko kazalište, no već se druga generacija (Showcase Beat le Mot, PME, L&O, Gob Squad) ugodno smjestila u teško izborenu dominaciju lakoće i neposrednosti ikonoklastičkih stilskih sredstava, da bi se kod treće generacije razvila prava pošast „plemenitog diletantizma", generacije koja postaje mainstreamovski zadovoljena i osigurana, uhljebljena u status sasvim pristojne robe. Danas se mnogim mladim umjetnicima čini da je to fantastični recept za pravljenje kazališta: ništa se ne mora znati, dovoljno je pojaviti se na sceni i nešto se zbiva.

Hrvatska nezavisna scena, prije svega plesna i ona tzv. performansa, je, nakon dugih godina elementarne borbe za svoje mjesto u suvremenosti, vrlo brzo uskočila u ikonoklastičku zamku, braneći pokondirenim konceptima i teorijom svoju umjetničku nepripremljenost i inferiornost.

Današnji Eurokaz sve više napušta svoju propedeutičku funkciju: u Hrvatskoj je nastala množina festivala koji su se prislonili na njegove estetičke prilike i zahvate i inspirirani su njegovim organizacijskim pretpostavkama. Uostalom, tko se želi pristojno kazališno informirati, eto mu interneta.

Zato se Eurokaz okreće vlastitim produkcijama i koprodukcijama, radionicama sinteze i zagovora, neposrednom karakteru festivala akcije.

Eurokaz sve više uvažava ono lokalno, raskida s arhiviranjem kazališnih informacija i stavlja ih u širok protok.

Zaključno rečeno: Eurokaz je u strateškom smislu uvijek bio „negdje između". S jedne strane, prejak da bi ga ikad prihvatio hrvatski kazališni establishment (a i obratno) koji ga je želio ugađati kao neko neprilično tijelo, gurajući ga u stranu, represivno mu nudeći prostor alternative; s druge strane, prekritičan, ambicioniran, možda s previsokim kriterijima izvrsnosti a da bi bio tek sućutnim predvodnikom domorodne nezavisne scene.

Eurokaz je, tako, ponajprije mislio na svoj prostor slobode i neovisnosti, uostalom stalno je izmicao politici i nije nikad, poput BITEF-a, postao državnim festivalom. On je sve kazališne fenomene provjeravao neposrednim selekcijama; na skupljanje predstava na temelju bjelosvjetskih odjeka i pritisaka nikad se nije dao navući.

Trudio se da bude kreativni organizam i da se njegov ekskurs uvažava.

Hrvatskom je teatru želio pomoći konkurencijom talenta, strogoće i rizika.

Scenski postupci koje su osamdesetih uveli pokretači *novog kazališta* danas su dio protokola europskih teatarskih institucija koje su im (iako trome po prirodi stvari) svoju strukturu proizvodnje začuđujuće brzo prilagodile.

Eurokaz će vlastitim primjerom u kazališnoj dvorani Gorgona pri novootvorenom Muzeju suvremene umjetnosti poraditi da se Zagreb pribroji centrima europske i svjetske umjetničke prakse koji računaju na otkucaje današnjice i neodgodivost budućih prilika.

Ivana Stefanović

BITEFOVSKI BEMUS

Selektor Bemusa u periodu 2001–2006, renomirani kompozitor Ivana Stefanović, piše o svom konceptu Bemusa kao festivala „novih muzičkih tendencija", osmišljenog, između ostalog, i prema modelu Bitefa

Otvoreno govoreći, približavanje Bitefa i Bemusa je u jednom periodu, a taj period je 2001–2006, bilo projekat. Ali na koji način, s kojim razlogom, s kojom estetičkom podlogom, pokušaću ovde da objasnim.

Strah od moderne muzike je kod nas ogroman. On je toliki da je u Srbiji dozvoljeno čak i javno ruganje sa tom muzikom, pa i s umetnicima koji slede taj pravac (slučaj „konkursa" Beogradske filharmonije, na primer). O strateškom zapostavljanju da i ne govorim! Ako je nešto u svetu umetničke muzike „novo", to kod nas nikako nije preoporuka koja bi većinskog slušaoca mogla privući, zainteresovati i dovesti u dvoranu.

Pošto je ovde već na samom početku izgovorena ključna reč *novo,* hoću odmah da objasnim i sledeće: Bemus niti je bio, niti je iko pomišljao da treba da bude festival *nove muzike*, ali jeste, tj. mogao je u jednom svom segmentu biti festival *novog u tumačenju muzike*, nove interpretacije, novih tumačenja, novog, drugačijeg izgleda muzike.

Bitef, poznat kao festival „novih pozorišnih tendencija", u tom smislu je od početka bio u sasvim drugačijoj poziciji od njegovog muzičkog parnjaka, Bemusa. Kao što se to nekad dešava i u porodici, dva „rođena brata", pa još i vršnjaka, Bitef i Bemus, porasla su, tako da vrlo malo liče. Jednom delu publike savršeno odgovaraju „nove pozorišne tendencije" i utisak je da tih novina u pozorišnom tendencijama nikad nije dovoljno. Drugom delu publike niko nije uspeo da objasni čak ni to da su „nove muzičke tendencije" nešto intrigantno, zanimljivo, vrlo često zabavno za slušanje!

Odgovor na pitanje – zašto je tako, odakle dolazi i čime se hrani ovakav stav prema „novom" u umetničkoj muzici – neću dati (neka tu analizu uradi neko drugi, odgovor je tu, argumenti vise u vazduhu), ali ću reći da je sigurno da u tome učestvuju ne samo „bastioni konzervativizma" nego i neke institucije kulture i obrazovanja.

Kada sam 2001. godine govorila o planovima vezanim za Bemus u narednom periodu, imala sam običaj da kažem da zamišljam kretanje festivala od „tačke A do tačke B". Nisam precizirala šta je tačka A, a šta tačka B. Uostalom, ako je nešto trebalo precizirati tako da to svi čuju, to je onda samo tačka B – dakle, budućnost.

Ova jednostavna upotreba „tačaka" kao jedinica brojanja davala je do znanja da je Bemus, po mom mišljenju, bio estetički, filozofski, idejno i tematski prilično zapušten i da nije bilo strategije šta s njim sledeće/sledećih godina. Bez obzira na trud i rad onih koji su ga kreirali, bez obzira na zvezdane trenutke, izuzetna umetnička ostvarenja, velika imena i divne pojedinačne muzičke događaje, izgled festivala se, u smislu koncepta i ideje, nije „vetrio" trideset i više godina. On je u suštini ostao isti kao i onda kada je osnovan – festival „širokog spektra" ili „za svakog ponešto, od svačega pomalo".

Formulacija „široki spektar" (misli se na muzičke sadržaje) – mada nigde zapisana već vremenom etablirana kao idejno polazište Bemusa – zapravo je mutna. „Široki spektar" deluje opšte, zvuči pasivno, statično i nema kapacitet samoobnavljanja. Ne podrazumeva progres, razvojnost, dinamičnost i ne omogućava prirodno inoviranje stanja. „Nove pozorišne tendencije", tradicionalni Bitefov nadnaslov, označava da se svakog dana događa nešto drugo, jer „novo" je danas drugačije nego što je bilo juče i drugačije nego što će biti sutra.

U vreme socijalističke Jugoslavije Beogradu je „dodeljen" jedan teatarski festival modernog usmerenja (zamisao je odlučno sprovela Mira Trailović, nastavio je Jovan Ćirilov) kakav je Bitef, a Zagrebu festival savremene muzike kakav je Zagrebački bienale. Što se muzike tiče, Beograd je mogao da napravi festival „širokog spektra", i to je i učinio. Ali, zašto je i danas tako? Ko ili šta brani da sada, četrdeset godina kasnije, u potpuno izmenjenim okolnostima, muzički Beograd otvori prozor, pogleda napolje i primeti da su se u međuvremenu stvari znatno promenile. Pre svega, da se promenila umetnost sama.

Možda je ovaj proces shvatanja i prihvatanja promenjene stvarnosti donekle i razumljivo usporen zbog kulturnih i drugih barijera na koje je društvo nailazilo tokom devedesetih. Svi zajedno, i Bitef i Bemus i mi u publici, živeli smo u bezvazdušnom prostoru, gde je na festivale pristizalo, i iznutra i spolja, onoliko koliko je moglo, koliko se uspelo. Bitef je bio pod embargom, Bemus je bio pod embargom. Na kraju tih devedesetih, u trenutku kada smo se ponadali boljem, sadržajnijem, izazovnijem, kreativnijem i evropskijem načinu i sadržaju života, da li se tu i tada pojavila potreba za novim, boljim, izazovnijim, smelijim pristupom muzičkoj umetnosti? S obzirom na to gde smo se nalazili te 2001, morali smo se upitati:

Da li na najvećem muzičkom festivalu u zemlji ima novih dela stranih i domaćih autora i koliko?

Da li i koliko na festivalu ima novih pristupa, izvođačkih i stvaralačkih, koliko „novog čitanja"?

Da li mainstream dominira toliko da ničeg drugog osim njega i nema na festivalu?

Da li ima srpske opere, posebno one savremene, koja bi se mogla uvrstiti u festival?

Da li festival kakav je Bemus, a preko njega i država, hoće da utiče na srpsko muzičko stvaralaštvo putem narudžbina?

Da li festival hoće da tematski istražuje određene domene muzike, prati li evoluciju muzičke umetnosti?

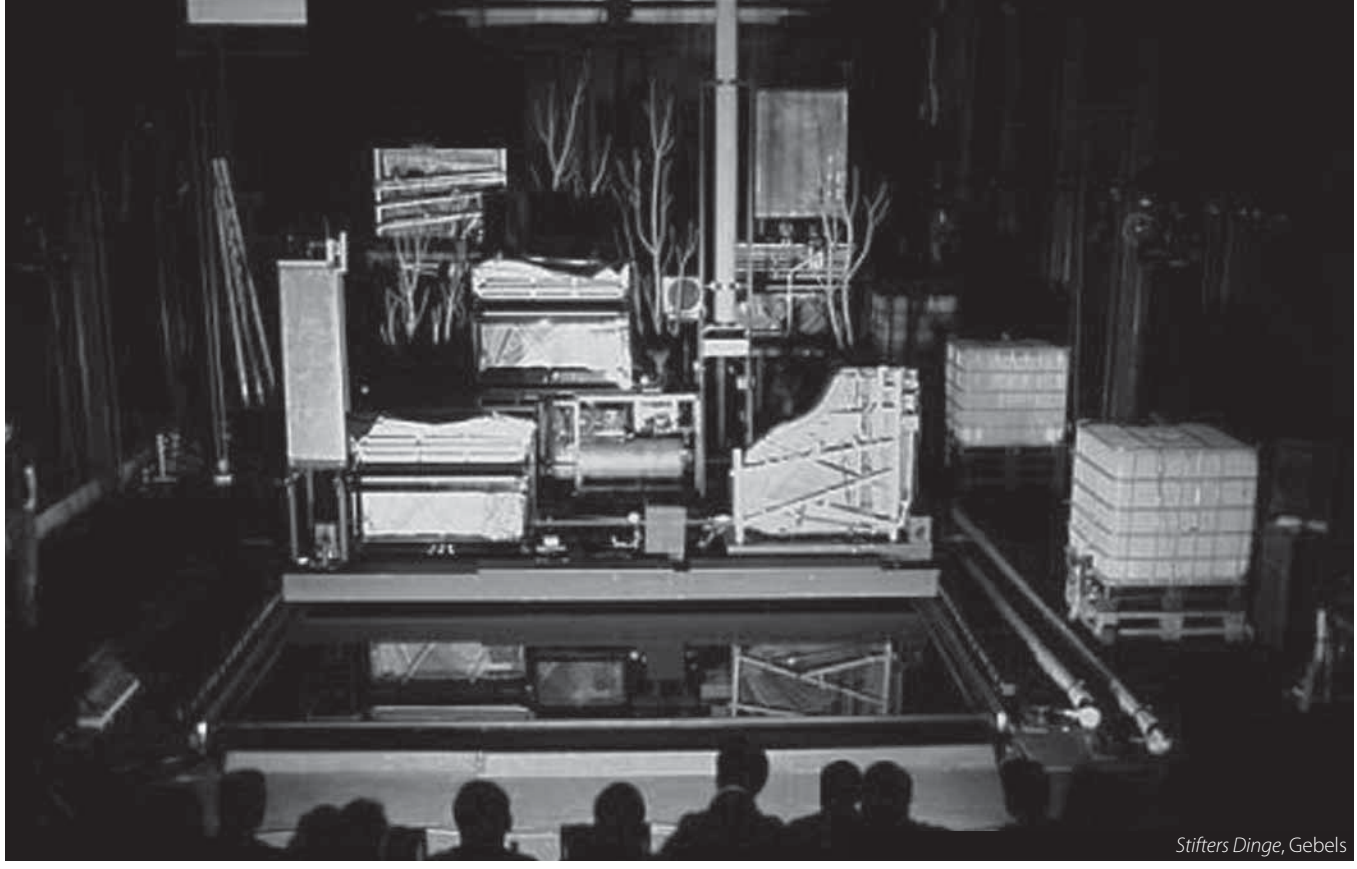
Da li je spreman da sprovodi neku ideju, viziju, plan, koncepciju?

Sva ova pitanja, ako bi bila postavljena, ako bi ih iko i čuo, delovala bi kao deranžman, a odgovor bi, da ga je bilo, glasio: pa baš i ne. Preciznije: ne znači da novih dela i novih izvođenja, novih formi i novih otkrića nije bilo, ali znači da se to dogodilo iako nije bilo deo plana, ideje. Bemus je i dalje definisan kao festival „širokog spekatra".

Voditi Bemus u programskom smislu (2001–2006) značilo je razvijati ga, pažljivo, sporo, bez potresa, menjati festivalsku matricu tako da se to rovito jaje ne polupa, ali da se na kraju ipak dokuva. Od jedne do druge tačke, od A do B, neprimetno i svakako nerevolucionarno, Bemus je na tom putu pokušavao da se, u nekom segmentu, približi i Bitefu. Ne, ne imitirajući ništa osim možda jedne „sitnice": zastupanja interesa novih, svuda prisutnih, a mnogo gde i poptuno odomaćenih umetničkih tendencija i praksi.

Bemus je bio na putu osvajanja jednog novog profila i koncepcije koji bi, ništa manje ali i ništa više, podrazumevao prisutnije nove tendencije u muzičkoj umetnosti (savremeno stvaralaštvo, savremena tumačenja klasike), proširenje muzičke scene na prirodne saveznike (teatar, muzički teatar, video i druge bliske forme) i podsticanje savremenog domaćeg stvaralaštva (a možda, zašto da ne, i izvođaštva) naručivanjem i produciranjem značajnih umetničkih dela.

Na tom putu, između Bitefa i Bemusa, sama od sebe, pojavila se minimalna dodirna tačka. Desilo se to spontano, već zbog same prirode dva umetnička medija. Da ne



Stifters Dinge, Gebels

preskočim igru, takođe istinski prisnu i pozorištu i muzici. Pozorište, igra i muzika oduvek su bili povezani, sinkretični, isprepleteni, duboko prožeti, a danas su to ponovo, i još snažnije, u novom duhu i s novom tehnologijom.

Jedan od značajnih elemenata „novih tendencija" u novom Bemusu bilo je oslobađanje prirodno ugrađene sceničnosti koja i inače u samoj muzici postoji. Koncertna, simfonijska, kamerna muzika, posebno muzičko-scenska, dakle operska i baletska, živi na sceni, na bini, na podijumu, gleda se dok se svira ili peva, u koncertnoj sali, crkvi ili na nekom mnogo manje očekivanom mestu. Muzika se i gleda osim što se sluša, posebno se, široko otvorenim očima gleda izvođač, ali se gleda i muzika na TV ekranu, na Internetu, YouTub-u, gleda se sve ono što je sa muzikom povezano kao što je pokret, ples, dramski (operski) zaplet.

Bez ikakve veze i bez pozivanja na Bitef, Bemus je, u stvari, išao svojim putem. Na tom putu imao je na programu američki Kronos kvartet, poznat po svojoj „vizuelnoj muzici"; prikazao je *Priču o vojniku* Stravinskog i *Menehme* Slavenskog na sceni, u Ateljeu 212; muziku monahinje iz 13. veka, Hildegard iz Bingena, predstavio je na programu Bemusa ansambl Commedia nova koji je, osim muzike, fino dozirao i elemente scene, igre i teatra. Navodim samo neke od mnogih primera.

Bemus je jedno vreme posvećeno radio na produciranju srpske savremene opere. Tako je izvedena *Zora D.*, opera Isidore Žebeljan, u saradnji s inostranim gostima, ali sa domaćim festivalskim orkestrom; tako je izvedena, godinu dana ranije, i opera Anje Đorđević *Narcis i Eho*, partitura stilski sasvim drugačija od prethodne. Do oba ova izvođenja došlo je tako što se pokazala jedna sasvim abnormalna, ali prećutno odobrena, situacija u kojoj u srpskim operskim kućama nema srpske operske produkcije. Zašto? Bez razumnog odgovora. Ali iz pozadine je provirivao jedan već ranije registrovan paradoks po kome je intenzitet nacionalnog diskursa obrnuto proporcionalan realnoj podršci nacionalnoj kulturnoj produkciji.

U jednom segmentu, 2006. godine Bemus je ipak ostvario saradnju sa dve srpske operske kuće. Opera Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada izvela je Šostakovičevu

Katarinu Ismajlovnu (*Ledi Magbet Mcenskog okruga*) sa dirigentom Urošem Lajovicem, čijeg se izvođenja veoma rado sećam, a Opera Narodnog pozorišta iz Beograda izvela je Mocartovu operu *Don Đovani,* koju, bar njenu premijeru, pokušavam što pre i zauvek da zaboravim.

Svoj „zvezdani trenutak", dobar za ma koji performing-art festival na svetu, imao je Bemus u produkciji Glukovog *Orfeja i Euridike*. Ova opera je izvedena u prostoru Muzeja 25. maj, a rediteljka Bojana Cvejić, sa mladom ekipom izvođača i pre svega svojim redovnim saradnikom Premilom Petrovićem, dirigentom, razigrala je prostor, pomešala medije, uključila pasivne i oduševila prisutne do mere da se broj predstava povećao.

Godine 2006. obeležavan je jubilej rođenja Stevana Stojanovića Mokranjca. Država nije uspela, ili nije htela, da organizuje zvanično obeležavanje tog jubileja, pa je to uradio Bemus. Priredio je blago „režirani" koncert Mokranjčeve muzike uz učešće velikog broja horova (Hor Sv. Stefan Dečanski, Hor Melodi, Hor Branko iz Niša, Hor Muzičke akademije iz Sarajeva, Prvo beogradsko pevačko društvo, Hor Krsmanović–Obilić, Hor Barilli iz Požarevca, Dečji hor RTS), posebno interesantan i izazovan zbog mogućnosti osavremenjivanja tradicije, novog čitanja veoma dobro poznatih stranica. Scenario i režiju potpisao je Boris Miljković, a scenografiju Mrdjan Bajić.

Kada je tradicija, posebno duhovna tradicija u pitanju, da dopunim i ovim: s posebnom pažnjom je programiran ovaj segment Bemusa, publici veoma važan, drag i uvek veoma dobro posećen. Bemus je dao prostor mnogima, ali bih podsetila samo na dva, od mnogih koncerata: na najmlađeg učesnika na festivalu, Dečji hor „Kolibri", koji je spremao program sa svojom harizmatičnom dirigentkinjom Milicom Manojlović. Ona je, kao niko posle nje, uspela da sabere i ujedini čistotu i lepotu dečjih glasova, s jedne strane, sa najvišom profesionalnom ozbiljnošću, s druge, i da savlada Mokranjčevu *Liturgiju*. Jedinstven spoj otvorenosti, bezazlenosti i produhovljenosti. Na istoj listi je i Koviljski monaški hor koji je na Bemusovom koncertu, u ambijentu Narodnog muzeja, prikazao izuzetno očuvano izdanje tradicionalnog, mnogovekovnog svetogorskog pevanja. Dva važna nova svetla usmerena na duhovni „standard".

Pomenuti su „monohromatski" programi, oni s malim unutrašnjim kontrastom.

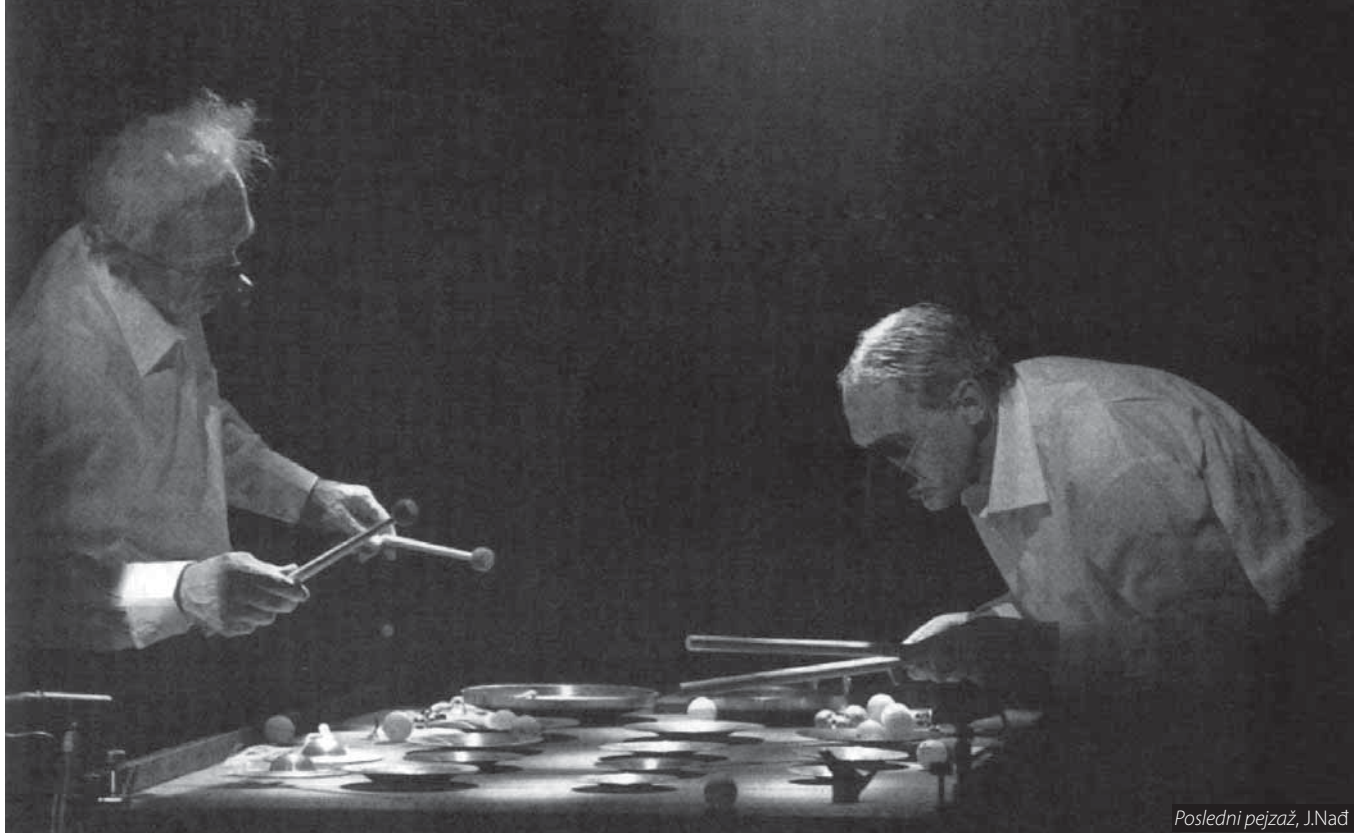
Sasvim drugačiji su oni koji se služe doziranim „sudarom". Jedan od takvih bio je koncert Aleksadra Madžara kada je pijanista, uz Gudače Svetog Đorđa, „sudario" *Intoritus* Sofije Gubaiduline i Mocartov KW 467 C-dur klavirski koncert (izdanje festivala 2001). S ansamblom Piero Linere iz Beča, a bilo je to izdanje 2004, dobili smo visoko elaborirani, promišljen program, skoro muzikološku analizu muzičkog Beča s kraja 19. i na početku 20. veka. Otkrivanjem vremenskih paralelizama u nastajanju dela dobila se neočekivana mešavina starog i novog. Iste godine Bemus je priredio višesatni Maraton kamerne muzike, koncert dva ansambla, ansambla Takeno iz Londona i domaće Balkanske kamerne akademije. Bila je to zapravo programska koncert-poslastica u kojoj su se mešala dela, izvođači, stilovi kompozicija, uvek izuzetno precizno, stilski tačno, muzički ubedljivo. Publika je ulazila i izlazila, osvajajući novi prostor posmatračke-slušalačke slobode, mogućnost izbora i predaha u neprekidnom muzičkom izvođačkom nadigravanju.

Amadinda, ansambl udaraljki iz Mađarske, služi se desetinama perkustionističkih instrumenata kojima je bogato ispunjena koncertna scena. Program *Koreni i putevi* sadržao je, pored dela Ligetija, Kejdža i Rajša, i neke etnotradicije (Uganda, Baskija, Zimbabve, Tahiti) – i jedno i drugo uz ogromno odobravanje publike. Ubedljivost i virtuozna veština „najstarijeg" muzičkog instrumentarijuma obrisali su predrasude novo/staro, poznato/nepoznato.

Novo naručeno delo srpske kompozitorke Tatjane Milošević izveo je 2003. na festivalu Zagrebački trio. I na ovom malom primeru festival je pružio mogućnost za novi dijalog između mladih izvođača i kompozitora iz dve sredine kao ulog za kulturnu budućnost i veće kulturno tržište.

Ovo su samo neki primeri „novih" tendencija u predstavljanju dobre stare muzičke umetnosti. Ovim nije napravljen nikakav redosled, još manje redosled uspešnosti koncerata, već je samo je ilustrovan onaj aspekt u promišljanju festivala u periodu 2001–2006. koji je tražio puteve zbližavanja.

Istovremeno, uz muzičke programe išle su i druge, prateće aktivnosti. Bemus je započeo sa izložbama (*izložba What Music?- hipertekstalne ex-tenzije*) , filmskim programima, tematskim muzičkim radionicama namenjenim deci, konferencijama za mlade menadžere u kulturi (*New art net)*… Tako su jedne godine prikazani film *Ratni rekvijem,*



Posledni pejzaž, J.Nađ

u režiji Dereka Džarmana na muziku Britna, filmovana opera *Krunisanje Popeje* Monteverdija sa muzičarima iz Luvra i Markom Minkovskim, *Okretaj zavrtnja* Britna s dirigentom Danielom Hardingom, *Prokletstvo Fausta* Silvijana Kamberlinga s Berlinskom Stackalepom... Održane su i dve dečje radionice, jedna namenjena učenicima osnovnih, ne muzičkih škola, a druga za decu s posebnim potrebama.

Godine 2006. imali smo vidljivu, mada posrednu, vezu Bitefa i Bemusa. Meredit Monk, kompozitorka i performer, sa svojom trupom stigla je iz Amerike na Bemus, doduše dvadeset godina pošto je već bila na Bitefu. Ali u konkretnom, produkcijskom smislu, tačka preklapanja dva festivala pojavila se te iste godine u slučaju čak dve produkcije: *Poslednji pejzaž* Jožefa Nađa i Vladimira Tarasova (na udaraljkama) i baletu *Ballet for Life* Morisa Bežara u izvođenju Baleta iz Lozane. Ove dve produkcije dva festivala radile su u punoj saradnji i obe ih smatrale „svojim". Na taj način Bitef u Bemus su se te 2006. godine u jednom trenutku vremenski prislonili jedan uz drugi i time se na momenat pretvorili u „jedan" teatarsko-muzički, performing art festival.

Samo tada.

Za sledeću/sledeće godine Bemus je bio na putu da napravi još neki korak napred, ali, pre nego što se taj pravac publici zaista dopao i pre zaista ozbiljnijih rezultata, sama ideja i trend su zaustavljeni.

Da li je bila namera, slučaj ili neka treća, umetnosti sasvim udaljena namera? Koji je to duh držao zatarabljene principe anahronog „širokog spektra" u kome je najvažnije da se ništa ne promeni i da svi odu kući srećni pošto su čuli „poznate melodije na stari način". Koji provincijalni duh nije dozvoljavao dalje temeljno „vetrenje" prostora? Kome su smetale i dalje male inovacije, još ni izdaleka dovoljne da bi muzički duh srpske metrolope učinile duhom svetske metropole? Ne zaboravimo da princip „širokog spektra" ima svoj još banalniji nastavak koji glasi: „ponešto za svakog, od svačega ponešto".

Nastaviću da postavljam pitanja, ali na drugi način.

Na pozorišnom Bitefu 2008, ne na Bemusu, izveden je drugi Mocartov *Don Đovani*. Realizovali su ga opet Bojana Cvejić i Premil Petrović, koji su nekoliko godina ranije za Bemus uradili *Orfeja i Euridiku*.

Bitef je u Beograd doveo nemačkog autora Hajnera Ge-

belsa (Heiner Goebbels) i time značajno obogatio muzičko iskustvo prestonice. On se poslednjih godina pojavio sa dve predstave ispunjene muzikom – *Eraritjaritjaka* iz 2005. i *Štifterove stvari* iz 2008. Beograd je za ovaj program imao oduševljenu publiku (zbog velikog interesovanja povećan je broj predstava, izvođenja), oduševljenu kritiku, ali i oduševljeni žiri koji je autoru dodelio glavnu Bitefovu nagradu, i to po drugi put. *Štifterove stvari* su možda eksperiment, ali na sceni su glavni protagonisti klaviri, mehaničke poluge, reflektori, zvučnici, slike, senke, citati, glasovi i muzika. Jer, bez obzira na polimedijalni, prošireni koncept svoje umetnosti, Gebels je kompozitor.

Robert Lepaž je 2008. godine u Mertopolitenu izrežirao za scenu, na senzacionalan način, Berliozovu muzičku partituru *Faustovo prokletstvo*, stvarajući snažne vizuelne scene upotrebom interaktivne kompjuterske tehnike. Isto delo, drugo izvođenje, gledali smo na filmskom Bemusu 2002. godine.

Godine 2009. godine na festivalu u Edinburgu, Štatsopera iz Štutgarta (Staatsoper Stuttgart) izvela je Bahove kantate spojene u celinu pod naslovom *Actus tragicus*. Pedeset članova renomiranog hora ove znamenite operske kuće izvodilo je svoj pevački deo tako što svako ima individualnu ulogu i karakter, tj. „glumački zadatak".

Da li je veličanstvenim Bahovim kantatama ili Berliozovoj muzici režija kao takva naškodila? Da li je jednom od čuvenih svetskih horova okrnjila ugled, a operskoj kući naudila što je na daske postavila delo za soliste, hor i orkestar?

I još jedno slično pitanje: koja umetnost „gubi" (prema onima koji vole samo „čiste" umetnosti i koji znaju „šta je šta"), a koja dobija na ovim i mnogim drugim primerima? Da li gubi muzika? Da li uopšte iko gubi?

Posle 2000. Bemus je zamišljao nešto „novo" i time se približavao a ne udaljavao od svoje muzičke suštine. Jer ovde uopšte nije zastupan stav da bi moderan način mišljenja u umetnosti, nove forme i prezentacije te umetnosti i savremene umetničke tendencije mogli da poraze tradicionalne. Ne. Ideja je u tome da bude dovoljno festivalskog „vazduha" i za ogromnu riznicu proverenog, najvrednijeg nasleđa, i za otkrivanje novih, možda zapostavljenih ili nedovoljno poznatih dela i autora iz tog nasleđa, i za moderne tendencije, danas već toliko prisutne i već usvojene kao „klasične" u mnogim sredinama širom sveta, i za, na kraju, nove škole, pravce, nova imena, novostvorene partiture.

Nešto više dinamičnog „novog" na mesto statičnog „širokog".

Ne pravim aluzije na druge delove društva, jer ovog časa to nije tema, niti hoću da uporedim muzičku scenu sa ma kojom drugom, ali u ovom segmentu srpska kultura je podeljena na ova dva simbolična pola.

U brošuri koja je pratila Festival 2003. u „Reči umetničkog direktora" zapitala sam se (optimistički) : Šta je na Bemusu drugačije ?

Današnji Bemus svojim programom podvlači svoj internacionalni karakter i to čini tako što se kreće stazama geopoetike umesto geopolitike, a umetnički, muzički svet posmatra kao beskonačno bogato jedinstvo različitosti.

Najveće razlike izmedju Bemusa nekad i Bemusa sada nalaze se na planu globalno novih iskustava muzike, u kompoziciji samih programa, u balansiranju novih i starih autora, u prisustvu etnotradicije, u otkrivanju retkih, nepoznatih dela i autora i autorki i, pre svega, u novom čitanju stare muzičke literature...

Upoređivanje tog nekada i ovog sada otkriva nam da je Bemus sačuvao najbolji deo svoje tradicije i samosvojnosti, ali i da je otvoren i spreman za svaki pozitivan oblik evolucije i prilagođavanja.

Tokom 35 godina kroz život festivala prošle su hiljade ljudi. S te tačke posmatran, Bemus dokazuje ne samo prisustvo izvanrednih izvođačkih individualnosti i jakih umetničkih dela, on rečito govori i o jednom mnogo širem aspektu, o stanju duha i opšteg kulturnog ambijenta. Granice Beograda i Srbije razmaknute su, između ostalog, i Bemusom.

Na koricama kataloga ovogodišnjeg Bemusa može se videti, prvi put, jedna zanimljiva, višebojna moderna arabeska – znak Asocijacije evropskih festivala. To je od sada i naš znak.

To trideset peto izdanje Bemusa (2003) imalo je naglašen „evropski ton", pa je tako i samo otvaranje prepušteno holandskom muzikologu, profesoru Univerziteta u Lajdenu, utemeljivaču festivala u Utrehtu, predsedniku Evropske asocijacije festivala (EFA), Fransu de Ruiteru. Na jednom od završnih koncerata tog izdanja festivala izvedena je Betovenova *Deveta simfonija*, pa bi se moglo reći da je završnim taktovima *Ode radosti* još neko vreme posle završetka festivala odjekivao njegov „evopski ton".

Branislav Dimitrijević

BITEF ILI OKTOBARSKI SALON? NE, HVALA? DA, MOLIM?

Krajem šezdesetih, u prvim godinanama svog postojanja, Beogradski internacionalni pozorišni festival odigrao je izuzetno bitnu ulogu za savremenu vizuelnu umetnost u Beogradu. Zapravo je tokom Bitefa, i zahvaljujući angažovanju prve ovdašnje kustoskinje savremene umetnosti, Biljane Tomić, u Beogradu prvi put predstavljena „nova umetnička praksa", kako je u najširem mogućem smislu Ješa Denegri nazvao dematerijalizovane i performativne antiakademske zahvate i propozicije tadašnje konceptualne umetnosti. U tada nazvanoj „Galeriji 212", u okviru istoimenog pozorišta, odvijala se neka vrsta „prologa" onome što će se od početka sedamdesetih realizovati u likovnoj galeriji Studentskog kulturnog centra i kada će, upravo zahvaljujući internacionalnim kontaktima i blagovremenim razmenama informacija, i ovde opstajati (kažem „opstajati" jer je ipak posredi getoizirani i nimalo javno prihvaćeni fenomen) prakse sintetičke i analitičke konceptualne umetnosti, body - arta, performansa, primarnog slikarstva, land-arta i sličnih tada još eksperimentalnih umetničkih formi. Tokom prvih Bitefa tako su pre ili nakon predstava, ili čak u pauzama, izvođene umetničke akcije, otvarane izložbe ili održavana predavanja i razgovori, u čemu su učestvovali umetnici poput Burena, Pistoletta, Kounellisa i kritičari Celant, Catherine Millet i drugi.

Zahvaljujući institucionalnom okviru i internacionalnom profilu Bitefa, u Beogradu će se zapravo prvi put do tada (možda ako jedino izuzmemo Međunarodnu zenitističku izložbu nove umetnosti koju je Ljubomir Micić organizovao u jednoj školi još 1924) umrežiti neki lokalni akteri u polju vizuelne umetnosti s internacionalnim protagonistima nekog aktuelnog obrta umetničkih i teorijskih paradigmi. I dok su, na primer u Zagrebu, bili uočljivi radikalni afiniteti nekolicine vizuelnih umetnika još od ranih pedesetih (s grupom EXAT) – i koji će tokom šezdesetih biti snažno markirani postojanjem grupe Gorgona i internacionalizovani festivalom Nove tendencije – u Beogradu to nije bio slučaj. Beogradska scena je bila mnogo manje uključena u tadašnje umetničke tendencije i malo se osvrtala na avangardne istorijske fenomene već, pre svega, na prilagođene i akademizovane oblike impresionističkog i postimpresionističkog slikarstva.

Beogradsku umetničku scenu je u vreme pokretanja Bitefa i dalje karakterisao neproduktivni (pa, kako će se kasnije ispostaviti, i lažni) procep između zvanične socijalističko–modernističke umetnosti i nekih tome suprotstavljenih tendencija koje pak nisu bile odraz

radikalne inovacije već regresivni i mistifikatorski povratak na predmoderne umetničke i ideološke svetonazore (grupa Mediala i sl.). Otuda je podstrek koji je dao Bitef kao proizvod klime druge polovine šezdesetih bio daleko bitniji za kakvutakvu kreativnu i diskurzivnu turbulenciju na sceni od bilo kog drugog događaja u polju „likovne" umetnosti. Zapravo je kreativna dovitljivost Biljane Tomić da polje novih umetničkih praksi veže za pozorište (jer je inače „performativnost" i bila jedno od ključnih sredstava tada proklamovane „dematerijalizacije" umetničkog dela) bila odlučujuća za stvaranje bar osnovne svesti da savremena umetnost počinje da zauzima „prošireno polje" i da se događa krupna promena umetničke paradigme, najavljena istorijskim avangardama dvadesetih koje su bile marginalizovane sve do šezdesetih, zapravo do ponovnog otkrivanja na zapadu Marsela Dišana ili ruskih konstruktivista.

Kada se uzme u obzir relevantna kritička opservacija, kada je Bitef u pitanju, da je ovaj festival zapravo veoma malo uticao na redovni repertoar beogradskih pozorišta, može se reći da je značaj Bitefa za „novu umetničku praksu" u Beogradu bio evidentan, bar za jedan uzak krug umetnika, kustosa i kritičara koji će od početka sedamdesetih biti okupljeni oko Galerije SKC-a. Upravo će ova generacija, nošena između ostalog i komparacijom između otvorenog, internacionalnog i radikalnog profila Bitefa i lokalnog, akademskog i mediokritetskog profila Oktobarskog salona, prvi put realizovati neku vrstu kontramanifestacije ovoj koja je bila zvanično asignirana za likovnu umetnost. Dok se Oktobarski salon tada održavao u zgradi u Masarikovoj ulici (koja je danas srušena i na njenom mestu se nalazi javna garaža), u SKC-u, koji se zapravo nalazi preko puta, 1972. organizuje se izložba „Oktobar 72" koja će okupiti umetnike kao što su Marina Abramović, Neša Paripović, Raša Todosijević, Era Milivojević, Gergelj Urkom, Zoran Popović i nekoliko godina kasnije i neke druge čiji rad tada ne bi bio ni u kom slučaju uvršten u selekcije Oktobarskog salona. Upravo je ova generacija bila prva koja je postavila znak jasnog diskontinuiteta s dominirajućim lokalnim svetonazorima, kao na primer u beskompromisnosti tadašne izjave Raše Todosijevića da na njegovu umetnost nije uticala ni jedna jedina umetnička pojava u Srbiji.

Oktobarski salon je osnovan 1960. pri tadašnoj Modernoj galeriji (koja će biti nukleus budućeg Muzeja savremene umetnosti, otvorenog 1965) kao inicijativa koja je trebalo da ozvaniči i institucionalizuje modernističku umetnost, odnosno onu praksu koja je bila lokalna interpretacija modernističkih pravaca u umetnosti. Od samog starta, iako je Miodrag B. Protić kao upravnik tadašnje Moderne galerije i budući upravnik Muzeja savremene umetnosti insistirao upravo na internacionalističkom karakteru modernističke umetnosti, Oktobarski salon postaje isključivo manifestacija lokalne provenijencije koja je, pre svega, služila da zadovolji promotivne potrebe akademske likovne scene i da modernističku umetnost u Srbiji zapravo zatvori u palanački univerzum i verifikuje lokalne umetničke veličine koje ni na koji način nisu bile niti referentne niti zapravo suštinski povezane s internacionalnim tokovima. Ovakav „kismet" Oktobarskog salona biće nastavljen i tokom sedamdesetih i zapravo sve do 2004, kada je tek organizovano prvo međunarodno izdanje Salona, dakle bezmalo četiri decenije posle beogradskog pozorišnog ili filmskog festivala.

Instituciju Oktobarskog salona pratio je i karakteristično regresivan kritički diskurs, o čemu je nedavno objavljena veoma korisna knjiga grupe autora pod nazivom *Pažnja kritika!? – 50 godina Oktobarskog salona*, u izdanju Kulturnog centra Beograda. Zapravo, ako je već zapaženo da je Bitef svakako odigrao ključnu ulogu u unapređenju kritičkog diskursa kada je o pozorištu reč, profil Oktobarskog salona upravo je učinio mnogo na sprečavanju razvoja savremene umetničke kritike. Jedan od urednika pomenutog izdanja o kritici Oktobarskog salona, Radonja Leposavić, precizno je ukazao na to da, kada se čitaju kritički osvrti na Oktobarski salon recimo tokom sedamdesetih, „ne može se lako razabrati o kojem istorijskom periodu je reč". Leposavić nabraja termine i epitete kojima su se služili kritičari kako bi opisali umetnost izlaganu na Oktobarskom salonu, pa se tu pominju „ i figurativna ekspresija, i romantizam, i realizam, i nadrealizam, i metafizičko slikarstvo, i geometrijska i lirska apstrakcija, i industrijska umetnost, i nadahnuta i veoma osećajna dela, i svež dah i vitalni sokovi, i traganje za lepotom fakture, i prožetost nemirom, i osećanje za kompoziciju, i vangogovska silina poteza i boje, pa čak i fovizam...". Ovde se zapravo zapaža da su ovakva filatelija istorijskih stilova i pretkritički „nadahnuto" opisivanje „vitalnih sokova" lokalne likovne umetnosti zatvorili bilo kakvu mogućnost koncepcijske promene ove „značajne kuturne institucije" koja „treba



Alan Kaprou

da pokaže najbolja dela naših najboljih umetnika", kako je u jednoj šturoj objavi osnivanja Oktobarskog salona najavio Miodrag Protić 1960.

Naravno, *nomen est* najčešće *omen*, pa je „kismet" Oktobarskog salona zapravo sadržan u njegovom samom nazivu. Pozivanje na mesec oktobar svakako ne implicira samo činjenicu da se „značajna kulturna institucija" organizuje u tom mesecu u čast oslobođenja glavnog grada 1944, već implicira i simboličku snagu pominjanja ovog meseca za ideje komunističke revolucije u pozivanju na „Veliki Oktobar" 1917. S druge strane, reč „salon" ima sasvim konzervativnu i buržuasku konotaciju. Ovde se, naravno, pre svega misli na pariske salone nastale u predrevolucionarno vreme osamnaestog veka (ovde se, naravno, ne misli na Oktobarsku već na Francusku buržuasku revoluciju) i koji su već od sredine devetnaestog veka postali simbol akademske „pompijerske umetnosti" u odnosu na koju ambiciozni umetnici još od Gustava Courbeta stvaraju jasan otklon i organizuju „nezavisne salone" ili „salone odbijenih". U na izgled paradoksalnom susretu socijalističkih tekovina, s jedne strane, i predmodernog institucionalizovanja akademskog umetničkog ukusa (i tržišta!), s druge, leži profil ove manifestacije. Ona je upravo trebalo da kanališe ono što je za srpsku kulturu u doba socijalizma (a svakako posebno za likovnu umetnost) bilo ključno: institucije su bile partijski kontrolisane i birokratizovane, i organizovane zapravo po „socrealističkom" kulturnom modelu, dok je umetnost nastavila konzervativni kontinuitet s predratnim akademskim svetonazorima „umerenog modernizma" po kom se sve završavalo u nekom „bonarovskom" ili „sezanističkom" modelu poimanja slikarstva u skladu s kojim je delovala i beogradska Likovna akademija. Bitef, a takođe i pomenuti SKC, su kao institucije osnovane nešto kasnije kada su liberalnije struje u KP postajale svesnije nužnosti podrške onoj kulturi koja je ideološki bila bliska savremenoj levici i koja je kritički ukazivala na dominaciju tipično građanske, rutinerske, nacionalne, pa tako zapravo i „kontrarevolucionarne" umetnosti u socijalističkom društvenom uređenju.

Mnogo godina kasnije, trenutak kada je konačno i Oktobarski salon stekao svoj internacionalni format (izložbom „Kontinentalni doručak" poljske kustoskinje Ande Rotenberg, 2004) navodno je trebalo da označi raskid sa starim institucionalnim modelom ove „smotre" – ako upotrebimo reč koja se i dalje simptomatično koristi i koja konotira i dalje jak sovjetski kulturni uticaj. Ipak, tu gde je glavni problem prošlosti ove „smotre" navodno odstranjen, konačno su se

pojavili problemi njene savremenosti. Kao prvo, postavlja se pitanje da li je uopšte moguće praviti međunarodnu manifestaciju bez međunarodnog odbora ili saveta? Ili pak pitanje na osnovu kog uvida i kakvih kriterijuma, za sada još lokalni odbor bira selektora, odnosno kustosa? Umesto odgovora na ovakve izazove nedavno je imenovan u potpunosti međupartijski (umesto „međunarodni"!) Odbor Oktobarskog salona, u kome sedi 1 (slovima: jedan) umetnik, dok su ostali partijski nameštenici (čudesne koalicije DS-SPS-LDP) bez iskustva i kontinuiranog uvida u savremene umetničke tokove.

Dakle, osnovno pitanje, koje sledi nakon nekih navedenih i mnogih drugih koja se tiču načina finansiranja, organizovanja i promovisanja, jeste pitanje šta je na kraju krajeva profil ove manifestacije? Da li ona teži da bude slična Festu, „festival festivala" (u kom slučaju bi selektor trebalo da bude blagovremeno izabran – što do sada nikada nije bio slučaj, te je kustoskinja Salona 2009. imenovana samo tri meseca pre otvaranja (!?) – ozbiljno angažovan i plaćen da putuje po svetskim izložbama) ili Oktobarski salon treba da bude dinamično mesto prepoznavanja i platforma lansiranja izazovnih ideja, projekat baziran pre svega na podršci produkciji radova (nešto što u oblasti vizuelnih umetnosti ovde ne postoji) koji će možda na kraju i završiti na većim i značajnijim umetničkim bijenalima i time staviti Oktobarski salon na mapu relevantnih umetničkih manifestacija u regionu kakve su, na primer, Bijenale u Istanbulu ili Periferik bijenale u rumunskom gradu Jašiju? Dakle, ili izložba proverenih vrednosti (ali „proverenih" u međunarodnim okvirima i među stručnjacima), ili izložba koja dovodi vrednosti u pitanje, što bi bilo u skladu s „prirodom" savremene umetnosti?

Dakle, nakon čitavog procesa emancipovanja Oktobarskog salona dolazimo do pitanja koje ni Bitef nije uspeo da razreši, odnosno vraćamo se na sâm početak. U nekoj drugoj i imućnijoj sredini ova dilema bi se rešila jednostavnim potezom udvajanja ove manifestacije, stvaranjem dvaju različitih međunarodnih projekata koji bi zadovoljili obe ove preke potrebe. Ali, ovde se, naprotiv, to pitanje „hleba i pogače" ni ne postavlja jer se nekako smatra da je samo po sebi zadovoljavajuće što i Bitef i Oktobarski salon uopšte i dalje postoje, te se svako novo izdanje ovih manifestacija promoviše kao neka izuzetno dobra volja nadležnih. Naravno, razlog očuvanju obe manifestacije je čista rutina institucionalnog kontinuiteta, ali će bar računanje na tu institucionalnu rutinu svakako biti ključno za buduće pokušaje njihovih reformi.

Stiče se utisak da su, nakon decenija veoma različitih učinaka na kulturnoj sceni (gde je Bitef u odnosu na Oktobarski salon odigrao daleko značajniju ulogu), obe manifestacije sada suočene sa sličnim problemima. Nažalost, ovi problemi veoma remete kritičku recepciju, jer se ona i dalje svrstava u domene ili konzervativnih ili progresivnih svetonazora. Često su to ključna nerazumevanja, na primer, s jedne strane, postdramskog pozorišta, a s druge, relacione i postprodukcijske umetnosti. S jedne strane je uobičajeni konzervativni otpor, a s druge nedovoljno osvešćeno i dosta pojednostavljeno shvatanje novih umetničkih i teorijskih propozicija. Ukazivanje na ovo drugo je neretko autocenzurisano kako ne bi dalo snagu konzervativnim pozicijama.

Posredi je svojevrstan nesporazum kao kada je nedavno jedan italijanski stručnjak za muzeje održao seminar na kome je, između ostalog, kritički ukazao na paradokse s kojima su suočeni sve brojniji muzeji savremene umetnosti u svetu, dakle na motivišuće paradokse muzeologizovanja umetnosti u odnosu na koju nije uspostavljena istorijska distanca. Mahom konzervativno nastrojeni kustosi ovdašnjih muzejskih institucija jedva su dočekali da ovim potkrepe svoje reakcionarno ubeđenje da nam muzeji savremene umetnosti zapravo nisu ni potrebni! Slično je, na primer, kada se obnovljeno interesovanje za tekstualno u pozorištu tumači kao povratak klasičnoj dramskoj formi, ili nove artikulacije u mediju slikarstva tumače kao povratak na klasično slikarstvo i najavu kraja konceptulne i relacione umetnosti. Internacionalizacija ne znači samo komunikaciju sa svetom već *bivanje u svetu,* a takođe i ukidanje podele na „svetske" i „domaće" umetnike (što je i sugerisano na prethodnom Oktobarskom salonu) i spremnost na utemeljenu kritičku recepciju uz pomoć koje će nosioci tzv. „progresivnih" shvatanja emancipovati vlastite stavove i izgraditi nove platforme razmatranja nikada potpuno uhvatljivog procesa u kom se okoštale norme i vrednosti mogu dovesti u pitanje samo kvalitetnim, ubedljivim, kontinuiranim i „čitko" prezentovanim modelima najsavremenije vizuelne i pozorišne umetničke prakse.

Olga Dimitrijević

KRIZA KOJA RAZOTKRIVA

43. Bitef: Kriza kapitala – umetnost krize

Činjenica da je kultura jedna od oblasti najugroženijih svetskom ekonomskom krizom osetila se i na ovogodišnjem Bitefu. Bitef smo videli u kriznom izdanju. Ove godine nam je, usled pomanjkanja novčanih sredstava, prikazan znatno manji broj predstava nego obično, te je i slogan *Kriza kapitala – umetnost krize* bio posve prikladan, ako se već nije nametao i sâm od sebe.

Za razliku od prethodnih godina, kada su slogani Bitefa uglavnom bili dovoljno opšti da bi opravdali šaroliku selekciju („I to je pozorište", „Tragikomedija – tragedija našeg vremena"), bez jasnih političkih referenci i nekako ideološki neutralni – ove godine se pitanje ideologije samo od sebe nametalo kao tema. Sami selektori, Anja Suša i Jovan Ćirilov, skrenuli su pažnju na ponovno iščitavanje i reaktuelizovanje Marksovih radova, imali smo i predstavu baziranu na njegovom *Kapitalu,* na pratećem simpozijumu o postdramskom pozorištu, kao i razgovoru sa gostujućom zvezdom, nemačkim dramskim piscem i rediteljem Falkom Rihterom, nekoliko puta ponovljeno je ono što se često gubi iz vida kada se govori o ideologijama – da je i sâm neoliberalni kapitalizam ideologija, koja se maskira da to nije. Svetska ekonomska kriza je tako uzdrmala sistem koji sâm sebe predstavlja kao najbolji mogući (suprotstavljajući svoje koncepte fašizmu i komunizmu, i u tom procesu ih izjednačavajući) i ogolila socijalne nejednakosti, učinila neokolonijalističke prakse vidljivijim, i tako u potpunosti reaktuelizovala savremeni kapitalistički sistem kao temu za umetničko – u ovom slučaju pozorišno – preispitivanje.

Tako su i selektori, Anja Suša i Jovan Ćirilov, u uvodnoj reči nastupili na tom tragu i napisali da ovogodišnjim sloganom pokušavaju da preispitaju „odnos između savremenog pozorišta i društvenih tokova, ali i samu poziciju velikog festivala kao što je Bitef u kontekstu pomenutih društvenih promena". Dakle, ovaj Bitef „na mišiće" je, kako nam je najavljeno, trebalo da tematizuje famoznu krizu – i tako se, između ostalog, osvrne i na okolnosti koje su dovele do toga da ove godine bude u siromašnijem izdanju.

Međutim, prvi pogled na selekciju ostavlja slogan krajnje upitnim. Osim već pomenutog *Kapitala* pozorišta Šaušpilhaus iz Dizeldorfa,ostale predstave su vrlo labavo, ili čak



Kapital (foto: Sonja Žugić)

nikako, povezane sa sloganom. Nije to ništa novo – i prethodnih godina slogani su bili manje-više sami sebi svrha, a prikazane predstave se često nisu mogle nikako povezati sa sloganom. Međutim, ove krizne godine škripanja u koncepciji festivala su, valjda i zbog okolnosti, došla do izražaja. Ali, da krenemo redom.

Otvaranje je bilo, kako smo već i navikli, atraktivno za oko i prijatno za Sava centar. Predstava *Sutra*, Sadler's Wells teatra iz Londona, plod je višemesečnog rada koreografa Sidi Larbi Šerkauija sa monasima iz Šaolin hrama i bazirana je na praksama Šaolinovaca – telesnom razvoju koji prati duhovni rad na sebi. Važan element predstave čini scenografija: Šerkaui je posvetio veliku pažnju saradnji sa vajarom Entonijem Gormlijem; on je izradio drvene kutije koje su akteri predstave neprestano pomerali po sceni, ulazili u njih, penjali se, plesali u njima i na njima. Gormlijeve kutije istovremeno označavaju prostor i bivaju asocijacija na čovekov odnos sa svojim širim okruženjem – nešto što sputava, menja se, koristi ili se prevazilazi, i prema čemu sve vreme postoji aktivan odnos. Šerkaui i tim putem koreografiše monaške prakse (npr. borilačke veštine) i tako prevodi daleke tradicije na nama razumljiv jezik savremenog plesa. Dodatno, Šerkaui stalno postavlja jednog belog muškarca iz zapadnog sveta nasuprot gomile Šaolin monaha koji demonstriraju svoje veštine. Sama ova postavka suprotstavlja Zapad i Daleki istok i dotiče se kulturnih razlika i mešanja kultura (na primer, kada u jednoj sceni monasi nose tipična istovetna odela). Problem je samo što, makar pred publikom bleštavog i svečanog otvaranja festivala, koliko god je autor sa respektom pristupio dalekoistočnim praksama i koliko god je bio prepun divljenja i poštovanja prema njima, do nas od svega dopire samo onaj površinski nivo puke fascinacije „istočnjačkim veštinama", a predstava se, suprotno svojim namerama, otima da, ipak, ispadne egzoticiranje Istoka i na kraju njegovo izlaganje buržoaskoj zapadnoj publici.

I sledeće predstavljeno ostvarenje je takođe obrađivalo odnose Istoka i Zapada, ali samo na ličnom nivou. Toliko dugo očekivani Rober Lepaž predstavio se komadom *Plavi zmaj*, u kome gradi priču oko ljubavnog trougla Pjera, Ka-

nađanina koji živi u Kini i bavi se nekom vrstom kustoskog posla, njegove bivše žene Kler koja pokušava da usvoji dete, i Šiao Ling, Pjerove ljubavnice koja rađa njegovo dete, da bi nam na kraju ostavio mogućnost tri različita završetka priče. U samoj priči ništa ne dobacuje dalje od slabašnog melodramskog zapleta, nekakav širi društveni kontekst je izostavljen, ni tematski Lepaž nije pokrio nešto iole zanimljivo, i vrlo je teško oteti se utisku da gledamo klasičnu popodnevnu sapunsku seriju, samo u pozorišnom formatu. Paralela sa sapunicama se lako uspostavlja i osnažuje je struktura predstave koja je nekako bliska televizijskoj, kao i korišćenje nekih televizijskih tehnika, na primer klasične špice. Predstava obiluje i vizuelnim egzibicijama koje su sprovedene uz obilato korišćenje tehnoloških pomagala, ali one ostaju same sebi svrha. Sa nogu ne obara ni priča, ni mogućnost različitog kraja, a ni vizuelna atraktivnost – i čini se da se Lepaž ovde našao da bi Bitef upisao sebi još jedno veliko rediteljsko ime koje je gostovalo na festivalu. Na kraju ostaje gorak utisak da je Lepaž trebalo da poseti Beograd pre dvadeset godina sa nekim drugim ostvarenjima – ovako, njegov *Plavi zmaj* samo izgleda *lepo*, i ništa više od toga.

Tročlani kolektiv Rimini protokol (Štefan Kaegi, Helgard Haug i Danijel Vecel) predstavio se u punom sastavu sa dva odvojena projekta. Štefan Kaegi je došao sa predstavom koju je, zajedno sa Lolom Arias, napisao i režirao u švajcarskom teatru Vidy-Lausanne: *Airport Kids*. Kaegi nam je u svom dobro poznatom maniru isporučio još jedno ostvarenje iz žanra dokumentarnog teatra, sa svojim naturščicima – „ekspertima" kako ih Rimini protokol naziva – kao glavnim junacima. U ovom slučaju to su deca čiji roditelji zbog potreba svojih poslova stalno menjaju lokacije i vode decu stalno sa sobom. Aerodrom za njih od klasičnog primera *nemesta* kakav je za većinu ljudi, postaje neka vrsta druge kuće. Ta deca, od devet do četrnaest godina, muvaju se po sceni koja je organizovana tako da izgleda kao aerodromsko stovarište. Svako od njih ima svoju kutiju koja je pod video-nadzorom i – malo iz njih, malo spolja – deca nam pričaju svoje životne priče, gde su sve živela i šta sve žele da budu kad porastu. Kaegi i Lola Arias su nesumnjivo lepo upakovali priču – *Airport Kids* je na planu forme vrlo atraktivna i razigrana predstava, s uspešnom implementacijom i korišćenjem video-tehnike, efektnim živim muzičkim numerama koje izvode protagonisti, korišćenjem brojnih planova prostora – i kao takva, previše je dopadljiva. Sâm video je dosta dobro inkorporiran u predstavu i iskorišćen, s obzirom na to da prenosi dečije sobe/kontejnere, gde vidimo da oni komuniciraju međusobno najviše preko novih tehnologija, a ova virtuelna komunikacija, njih jednih sa drugima ili njih sa nama, dodatno podvlači njihovu dislociranost (kulminira u trenutku kada shvatamo da jedna devojčica zapravo sve vreme nije tu, i da je ono što mislimo da je njen sanduk zapravo prazan sanduk). Nevolja je samo u tome što se čini da su Kaegi i Arias mnogo više pažnje posvetili tome da uspešno ukomponuju zavidan broj mlađih maloletnika na sceni nego nekom jačem nijansiranju i posvećivanju problemima koje predstava dotiče, kao i ozbiljnijoj identifikaciji sa prikazanim. Ova deca koja dolaze iz različitih krajeva sveta većinom su iz dobrostojećih familija, pohađaju internacionalne škole i govore po tri jezika. Ako to sa nekim od njih i nije slučaj, onda se ta razlika u rasama i klasama nije ozbiljnije tematizovala, a oni svi zajedno prave lažnu sliku uspostavljene multikulturalnosti dok njihovi problemi najčešće zvuče odviše banalno, najpre zato što se dublje ne zalazi ni u jednu od brojnih pokrenutih tema. Na samom kraju predstave se, kroz song, poručuje da će se ovakva deca, proizvod zahteva određenog društvenog sistema, deca čiji je emotivni i društeni razvoj direktno uslovljen načinom života njihovih roditelja, od žrtve pretvoriti u dželata. Problem je samo što su sve te političko-društvene reference previše raspršene i neartikulisane. Kaegi i Arias kao da su želeli da u jednu predstavu stave sve što im je bilo na umu i što su dobili od dece – i u tome se predstava gubi, a njene kritičke ambicije, od silne dopadljivosti, ne dopiru do nas. Eventualna povremena saosećanja sa dečijim problemima su rekreativnog karaktera, a ozbiljan problem njihovih emocionalnih napora i mogućih posledica zbog stalnog menjanja sredine, kao i pitanje (postavljeno i samom završnom pesmom) u šta će se takva deca izroditi na kraju, od silne lepršavosti, gubi iz vida.

Preostale dve trećine Rimini protokola, Haug i Vecel, predstavili su se svojom postavkom Marksovog *Kapitala*. Rimini protokol ni ovde nije odstupio od svog dobro poznatog načina rada: u predstavi osam „eksperata" priča svoje životne priče koje su sve na neki način povezane sa čuvenom knjigom. Najzanimljivija teza koja proizlazi iz pred-



Plavi zmaj (foto: Sonja Žugić)

stave Rimini protokola je da je i sâm *Kapital* danas samo roba – prerađena za pozorište, distribuciju po festivalima, koja se kupuje za određenu cenu karte. Problem nastaje kada se učesnici prave da to nije tako, kao na primer mladi ekstremni levičar koji oseća svetski bol i govori o različitim strategijama nepristajanja na život u kapitalističkom sistemu dok istovremeno izvodi svoju priču pred pretežno buržoaskom publikom u buržoaskoj instituciji *par excellence* kakvo je pozorište. Međutim, ova priča o *Kapitalu,* pored tog konceptualnog, ima problem i sa rodnim aspektom. Najbanalnije, jedina žena u ovoj predstavi jedina je od svih učesnika koja nije uspela nijednom da do kraja pročita *Kapital*. Prilikom građenja slagalice o različitim percepcijama i uticajima same knjige, s obzirom na njenu životnu priču i život proveden u Istočnoj Nemačkoj, tj. krajnje neprijatna iskustva sa socijalističkim sistemom, to ništa nije sporno. Problem je u odluci autora predstave da za takav neprosvećeni način odbacivanja knjige izaberu baš ženu, kada se ima u vidu veliki doprinos marksizma ženskoj emancipaciji i, naposletku, feminističkoj teoriji.

Uprkos tim konceptualnim problemima, predstava *Kapital* približava to Marksovo delo široj publici, i to nekako ostaje osnovno što izbacuje ovu predstavu u prvi plan. Ispod toga *Kapital* se tako prodaje kao još jedan spektakl za publiku srednje klase. Koliko god Marks bio reaktuelizovan sâm od sebe u ovom društveno-političkom trenutku, ovo pozorišno bavljenje *Kapitalom* propušta da to i samo ozbiljno – teorijski – učini, već ga prezentuje kao još jednu zabavu i komoditet kapitalističkog sveta. Teške i šarolike ljudske sudbine tu su više da potvrde liberalni karakter sveta nego da ga preispitaju. Uključujući i mladog nadobudnog revolucionara.

Bacači sjenki su se ove godine opet predstavili sa svojim osobenim izrazom i neklasičnim pozorišnim ugođajem. *Odmor od povijesti* je prvi deo njihove trilogije *Proces–grad*, koja je krenula s izvođenjem retroaktivno, od trećeg dela *Proces–in–Progres* izvedenog još 2004. godine. I u *Odmoru od povijesti*, kao i u već čuvenoj *Ekspoziciji* koju smo imali prilike da vidimo pre dve godine, pred početak glavnog događaja publika je okupljena u čekaonici. Potom nas



Sutra (foto: Sonja Žugić)

glumci uvode u sobu sa krevetima, svakoga ponaosob smeštaju u određeni mu/joj krevet, ušuškavaju u ćebence, porazgovaraju pomalo o, na primer, načinima uspavljivanja i sećanjima na detinjstvo, a onda ostavljaju da prati dešavanja u mraku. Od silnih ponuđenih priča, zvukova i sadržaja na nama je šta ćemo izabrati, u rasponu od laganog pravog padanja u prijatni san do upinjanja da se razabere ono što se dešava iza bele zavese. *Odmor od povijesti* se bazira na ličnom iskustvu – na gledaocu je da vidi kako će se odmoriti i šta će uzeti od ponuđenog. Tako da, dok su neki (na primer, dolepotpisana) zaista izabrali da se i doslovno odmore i odspavaju malo, budni posetioci su imali priliku da prisustvuju, odnosno osluškuju, tešku porodičnu svađu za trpezom, a potom i na slušalicama da čuju ispovest žrtve rata. Sva ova različita iskustva su u *Odmoru od povijesti* podjednako merodavna, štaviše, sama struktura predstave ih čak ohrabruje. Posle predstave svi posetioci se opet okupljaju u ulaznoj prostoriji i imaju priliku da u razgovoru razmene svoja iskustva jedni sa drugima. Taj potonji razgovor razobličuje da se od povijesti ne beži toliko lako, čak i za nas koji smo sve prespavali – koliko god bili zatvoreni u ličnom svetu i doživljaju, koliko god bili u situaciji potpune ušuškanosti i intimnosti, sva moguća težina povijesti nam se neprestano vraća, neminovno ulazi u naše mikrosvetove želeli mi to ili ne. Istovremeno se i sama povijest kao pojam prebacuje sa standardnog školskog shvatanja istorije kao skupa događaja i datuma na one lične, intimne i parcijalne priče toliko puta zanemarene u glavnom toku istorijske nauke.

Poređenje sa *Ekspozicijom* ovde je neizbežno. Ono što je činjenica je da ova dva ostvarenja funkcionišu na dva potpuno različita nivoa. *Odmor od povijesti* planski ne mora biti toliko intenzivan i ne mora ostaviti snažan pečat koliko to čini *Ekspozicija*. Mada bi od Bacača sjenki to ovom prilikom bilo i nepravedno tražiti. *Odmor od povijesti* je dobrodošlo, vrlo intimno i smireno, a opet uznemiravajuće iskustvo, koje nastavlja niz promišljenih i svakako autentičnih projekata Bacača sjenki.

Posle pregleda ovih, i tematski i stilski nadasve različitih predstava, jasno je da 43. Bitef sa svojim krnjim programom

nije imao, uprkos tematski suženijem sloganu nego prethodnih godina, jasan koncept. Pitanje je šta smo novo videli i šta je od toga imalo toliko veze sa krizom. Opšti utisak je da je ovogodišnja selekcija bila dosta slaba. Nije ni to ništa novo, samo prethodnih godina smo bili u prilici da vidimo poneko remek-delo koje bi svojim sjajem zasenilo ostatak inače prosečne selekcije. Ove godine smo imali korektne predstave, ali ništa više od toga, i nagrada *Sanjarima* Miloša Lolića je bila sasvim opravdana. Tematizovanje svetske ekonomske krize u glavnom sloganu samo je dalo lažni privid da se Bitef bavi aktuelnim trenutkom, da i dalje reaguje na društvo, da je neka vrsta pozorišnog preseka i komentara na aktuelnu situaciju u svetu. Lažna angažovanost je blesnula i u tome što su dramatična društvena događanja (eksplozija nasilja na ulicama Beograda, otkazivanje Povorke ponosa) nekako prosto prošla mimo festivala. Koliko je na tematskom planu stvoren privid aktuelnosti, toliko je ovogodišnja selekcija ostavila upitnim i onaj stalni podslogan festivala o „novim pozorišnim tendencijama". „Nove pozorišne tendencije" je izraz koji se nikako ne bi mogao primeniti na većinu ovogodišnjeg programa (ovde je pri tome na poslednjem mestu bitno to što su pojedine predstave stare po dve i više godina). Lepaž nam je stigao dvadeset godina kasnije, Rimini protokol je odavno ustoličio kao svoju standardnu praksu dokumentarni teatar i korišćenje naturščika – „eksperata" kako ih nazivaju. Mantra o novim tendencijama je inače problematična već godinama i stiče se utisak da se održava pukom inercijom. Lepaž, Rimini protokol, ili prethodnih godina Martaler, Gebels itd. su sve etablirana i respektabilna imena, sa poetikama koje se razvijaju već godinama i, bez obzira na njihovu radikalnost i umetnička dostignuća, jednostavno više nisu – *nove*.

Ispostavilo se da se, kao što je svetska ekonomska kriza u potpunosti razotkrila manjkavosti kapitalističkog sistema, isto dogodilo i sa Bitefom. Bitef prodaje sebe kao robu brendiranu kao „nove pozorišne tendencije" i važan festival u svetskim okvirima; kao brend koji živi na staroj slavi da je bio susret Istoka i Zapada. Međutim, i u toj tački se situacija promenila. Ove godine sve su predstave, osim iz prethodne Jugoslavije (računajući i Srbiju), došle iz Zapadne Evrope i Kanade. Sličan je slučaj i u poslednjih nekoliko godina, gde se predstave iz Istočne Evrope pojavljuju kao izuzetak. Činjenica da je Bitef trenutno mesto gde se eksjugoslovensko pozorište susreće sa zapadnim – pretežno zapadnoevropskim, koje je predstavljeno kroz autore koji svojim umetničkim dometima nesporno stoje u njegovom vrhu. Ono što ostaje kao glavni utisak ovogodišnjeg Bitefa jeste da smo u domaćem pozorištu dobili mlade reditelje koji su konkurentni, da se biznis rečnikom izrazim, na inostranoj sceni. Čini se da za naše pozorište generacijska smena donosi grupu reditelja koji su godinama gledali predstave na Bitefu, od tih šarolikih pozorišnih praksi nešto naučili i da žele to da primene. Bitef se u poslednjih nekoliko godina, kada je reč o uticaju na ovdašnju pozorišnu sredinu, činio kao samodovoljna, ali i te kako poželjna egzibicija. Ove godine se njegov uticaj prepoznaje i u našem kontekstu, o čemu svedoče kvaliteti *Broda za lutke* Ane Tomović i već pomenutih nagrađenih *Sanjara*. Činjenica je da je danas Bitef mnogo više referent lokalne scene nego što je značajan u svetskim okvirima. Slogani Bitefa, tj. njihova neopravdanost, otkrivaju da se on i dalje predstavlja nečim što jednostavno više nije – institucijom koja iznova prepoznaje nove pozorišne avangarde i daje svoj komentar na aktuelni političko-društveni trenutak. Bitef, s druge strane, i dalje ostaje revija novijih ostvarenja svetske (zapadne) pozorišne produkcije, i kao takav je za našu sredinu izuzetno važan prozor u svet, referentna tačka spram koje srpsko pozorište može postaviti svoje domete i trenutnu poziciju, ali i izvući uticaje i eventualnu inspiraciju. Bitef bi mogao da se pozabavi ovim problemom – ili da se vrati traganju za novim, što god to danas značilo, ili da se rekonceptualizuje i napokon predstavi, uz pažljiviju selekciju, kao ono što trenutno zaista jeste – revija svetskog pozorišta koja je značajnija za našu sredinu nego na svetskoj mapi festivala.

ESEJI

Slavko Milanović

LEKOVITO POZORIŠTE TONIJA KUŠNERA

Toni Kušner je već odavno osigurao istaknuto mesto među piscima koji predstavljaju ikone američke drame – Judžinom O'Nilom, Tenesijem Vilijamsom, Arturom Milerom i Edvardom Olbijem. Ipak, njegova dela su tek nedavno dospela i na naše scene. Razlog za to nije bila neobaveštenost. Mnogo pre skorašnjih izvođenja *Anđela u Americi* (Beogradsko dramsko pozorište) i *Kod kuće/Kabul (Houmbadi / Kabul,* Narodno pozorište, Beograd*)*, po našim dramaturškim odeljenjima kružila su dva prevoda njegovih dela: *Svetla soba zvana dan* i *Sloveni! Razmišljanja o dugoročnim problemima vrline i sreće*. Ali nijedno od njih nije izvedeno. Izgleda da ni prevodiočev (Mirjana Milinović) vrlo oprezan izbor jednostavnijih i nama tematski bližih Kušnerovih tekstova nije bio dovoljan da pobudi interesovanje naših pozorišta. Oprez i suzdržanost nisu bili bez razloga. Prema uobičajenim pozorišnim merilima, Kušner deluje skoro neizvodivo. Prvi utisak čitaoca njegovih složenih i razgranatih dramskih konstrukcija je da im, kako kaže kritičar Robert Brustin, „nedostaje formalna kontrola". „Rastrzane između mnoštva tema kojima se bave u isto vreme", kaže on, „ove drame pate od podvojenog fokusa i liče na razvučene ekstravagantnosti koje ne trpe od manjka nego od viška senzibilnosti; ekvivalentno pojmu glumačkog *preigravanja,* one su – *preispisane*!"[1] I zaista, u integralnoj verziji dva dela drame *Anđeli u Americi, Gej..... – Na pragu novog milenijuma i Perestrojka* – traju punih sedam sati! Svestan ovog problema, Kušner je i sâm u mnogo navrata priznavao da mu je neophodan dramaturg; pa ipak nije odoleo da, čak i u kraćim radovima poput *Slovena!,* koji su prvobitno bili zamišljeni kao jednočinka, ispiše cela tri čina, a povrh toga i epilog! Ipak, iako je u radu na tekstu *Kod kuće / Kabul* sarađivao čak sa dva dramaturga, premijerno izvođenje (u *New*

[1] Robert Brustein, *Angels in Afganistan*, New Republic, May, 1993.

York Theatre Workhsop) trajalo je – skoro četiri sata! „Izgleda da sam se venčao sa dugačkom formom i da ću s njom provesti ceo život"[2], rekao je Kušner Karlu Veberu, svom mentoru sa Njujorškog univerziteta, i autoironično priznao da je *Sloveni!* trebalo da budu samo jedan deo *Perestrojke,* ali da bi tada predstava *Anđeli u Americi* trajala deset sati.

Naše recenzente odvraćalo je od Kušnera više činilaca. Pre svega, ogroman tematski opseg i stilska raznovrsnost u kojima se on kreće, potom direktan politički aktivizam koji stvara utisak da on *američko* zamenjuje za *univerzalno*, zatim i osećanje da njegovi likovi, umesto dijaloga, izgovaraju istovremene, ukrštene monologe, da govore diskurzivno (kao babuške na početku *Slovena* koje, dok čiste sneg ispred Kremlja, vode ideološku raspravu najvišeg ranga), da su njegove alegorijske figure, poput anđela u *Na pragu milenijuma* i *Perestrojci* (zbog čijeg prisustva ga je jedan američki kritičar – Harold Blum – nazvao „teološkim dramskim piscem"!) apstraktne i lako čitljive konstrukcije, a zapleti suviše komplikovani da bi zadovoljili tradicionalni kriterij ekonomičnosti dramskog izraza, i tako dalje.

Ove primedbe mogle bi da se pravdaju brigom pozorišnih praktičara za doživljaj i ocenu publike. Ali upravo u tome i jeste nesporazum: Kušner svoje shvatanje pozorišta u najvećoj meri zasniva na aktivnom učešću gledalaca. Ali ne pasivnih, gledalaca - komzumenata. Uveren u „transformativnu moć pozorišta" koju je – „kao mogućnost spajanja istorije, aktuelnih događaja i žive imaginacije"[3] – otkrio proučavajući Brehta, on smatra da izražava poštovanje prema gledaocima time što ih provocira. Pred svoju publiku on iznosi najsloženija i najbolnija pitanja sadašnjice. („Sadašnjica je *uvek* jedno grozno mesto. I ostaje grozna za nas, poprište našeg zločina, mesto naše sramote"[4], kaže Kućevna u drami *Kod kuće / Kabul*.) Toj publici je zahvalan, svestan je da „u popunosti zavisi od nje", jer je to publika „koja od pozorišta ne očekuje samo prijatno provedeno veče nego je spremna da postavlja pitanja i da sama bude pitana"[5].

A svoje poverenje u stvaralački potencijal publike ovako obrazlaže: „ Ja mislim da ljudi u umetnosti traže način da se približe dubokim, intimnim, ponekad varljivim istinama, ali i jasnim i oštro postavljenim pitanjima, na koja ne mogu da nađu odgovor u javnoj komunikaciji. Pozorište ukida izvesnu vrstu unutarnje usamljenosti. Ili pridružuje vlastitu usamljenost usamljenosti drugih ljudi. Mislim da to može da bude lekovito."[6]

Pozivajući se na Brehta, u i-mejlu Džemsu Fišeru, priređivaču zbirke radova *Teatar Tonija Kušnera,* Kušner iznosi stav da je „prirodno da dramski pisac, ako želi da bude od koristi, mora da bude politički aktivan". U tome je krajnje eksplicitan: „Dobra politika stvara dobru umetnost."[7] Ne osećajući nikakvu opasnost da bi umetnički učinak njegovih dela moglo da ugrozi to što u njima iznosi političke stavove i govori o realnim ličnostima i konkretnim dnevnim događajima, Kušner se ne ustručava da svoja dela nazove – političkim uradcima. Kao deklarisani levičar (neosocijalista) i vatreni borac za ljudska prava, uveren je da „iz dobre politike proističe dobra estetika". – „Politika koja je zaista dobra dovešće do dobre estetike, a stvarno dobra estetika[...] verovatno će dovesti do *istine*, a to je osnov za – da tako kažemo – politiku koja se razvija i napreduje."[8]

U potrazi za istinom kao osnovom dobre politike Kušner, u svojim brojnim manjim radovima koji se bave aktuelnim temama, u jednočinkama i projektima koji zbirno mogu da se imenuju kao *work-in-progress*, ponekad ide i do krajnjih granica „dobre estetike". Tako u jednoj sceni komada *Samo mi koji čuvamo tajnu bićemo nesrećni* prikazuje prvu damu SAD Loru Buš kako, u pratnji anđela, dolazi u posetu razredu iračke dece – pobijene u američkom bombardovanju. Deca su obučena u pidžame („Koje dete se ne oseća sigurno kad je obučeno u pidžamu?", pita Kušner), a ona im čita *Velikog inkvizitora* Dostojevskog (jedno od omiljenih štiva stvarne Lore Buš, kako je jedanput izjavila) i priča o svom mužu koji noću bezbrižno hrče. Lora Buš se ispoveda pred decom i pita se kako njen muž može da bude tako spo-

[2] Robert Vorlicky, editor, *Toni Kushner in Conversation*, The University of Michigan Press , 1998.

[3] James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner*, Routledge, New York 2002.

[4] Tony Kushner *Homebody / Kabul,* Theatre Communications Group Inc., New York 2007.

[5] James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner.*

[6] Amy Barett, *The way We Live Now*, „New York Times", oct. 2001.

[7] E-mail to James Fisher, march 2002, prema: James.Fisher, *The Theatre of Tony Kushner.*

[8] E-mail to James Fisher.


Anđeli u Americi

kojan, bez obzira na tragične okolnosti za koje je možda i sâm kriv.

Tematski okvir najznačajnijih dela Tonija Kušnera određen je njegovim političkim stavovima o američkoj stvarnosti. *Anđeli u Americi* su, pre svega, oštra, nesuzdržana i bespoštedna kritika „novog jutra Amerike" koje je predsednik Regan proklamovao. Pisac ne pokušava da negira komentare kritičara da su *Anđeli* „drama o stanju nacije u eri Ronalda Regana", a *Kod kuće / Kabul* „drama o stanju međunarodnih odnosa Amerike"[9], odnosno pokušaj da se istraži pitanje odnosa SAD prema drugim kulturama, posebno onima koje su one proglasile političkim i religijskim neprijateljima. I druge drame ukazuju na političke okolnosti iz novije američke istorije: mjuzikl *Karolina ili Promena* dešava se u vreme atentata na predsednika Kenedija, zbog čije smrti strahuje cela afro-američka zajednica; *Svetla soba zvana dan* postavlja paralelu između aktuelnih političkih tendencija u Americi i atmosfere koja je pred Drugi svetski rat vladala u Nemačkoj; *Sloveni!* se dešavaju u vreme kolapsa Sovjetskog Saveza, pa Kušner ne propušta priliku da komentariše postupke političkih protagonista tog događaja – Gorbačova, Jeljcina i Buša... Ako velikoj politici kojom se Kušner neprestano bavi dodamo i mnoštvo dnevnopolitičkih komentara kojima nas zasipaju njegovi likovi, postavlja se pitanje: na čemu Kušner zasniva svoje uverenje da ga unošenje tolikog broja navoda i referenci na konkretnu i aktuelnu životnu stvarnost neće odvući van okvira, kako bi on rekao, „dobre estetike"?

Pre svega, Kušner raspolaže jednim moćnim sredstvom koje ga kao snažna centripetalna sila uvek zadržava u orbiti umetnosti. To je jezik njegovih drama. Kušnerovi likovi i kada govore kolokvijalno, ili u žargonu, svoje replike artikulišu sa jezičkom preciznošću koja se očekuje još samo od poezije. I najoštriji kritičari, poput Roberta Brustina, spremni su da mu zbog ovog kvaliteta oproste bavljenje društvenom svakodnevicom, pravdajući tu piščevu potrebu „orvelovskim talenatom da duhovnu temperaturu ljudi meri preciznim političkim termometrom"[10]. Ovaj kritičar konstatuje da je „Kušner jedan od retkih savremenih dramskih pisaca čija su dela doprinos književnosti koliko i pozorištu" (dodajući da je „Tom Stopard samo pretendent na tu krunu"[11]). Pre svega zbog snage raskošnog jezika, čitaoca ovih zamršenih i razvučenih dramskih spevova ne može a da ne privuče intelektualna i emocionalna snaga ovog autora, aktuelnost motiva kojima se bavi, sposobnost za uočavanje dijalektičkih protivurečnosti istorije, literature, umetnosti, duhovnosti, rase i etniciteta, roda, seksualnosti... i politike! Kušnerovi likovi svesni su da su „nepopravljivi brbljivci", kako za sebe kaže njegova Kućevna u monologu na početku drame *Kod kuće / Kabul*. Oni, kao i Kušner, a i njegova priželjkivana publika, za to mogu da „okrive knjige". „Ja govorim...ne mogu to da sprečim. Eliptično. Diskurzivno. Pročitala sam previše knjiga ... Otud je moj izbor reči, moja sintaksa, to prosto strašno *iritira* ..."[12], kaže Kućevna, a mogao bi to da kaže i bilo koji od Kušnerovih likova. Svi oni su podjednako elokventni,

[9] James Fisher, *Understanding Tony Kushner*, University of South Carolina Press, 2008.

[10] Rober Brustein, *Angels in Afganistan*.

[11] Robert Brustein

[12] Toni Kušner, *Kod kuće / Kabul* (*Homebody / Kabul*), prevod Marije Stojanović, Narodno pozorište, Beograd 2009.



Anđeli u Americi

bez obzira na to da li su medicinske sestre (Beliza), inženjeri (Milton) ili domaćice (Harper, Kućevna, Rouz...). „Niko tako ne govori", kaže Kućevna, ali uprkos tome Kušner uspeva da na publiku prenese „svoju ljubav za čulnim, senzualnim, zapaljivim i lirskim kvalitetom jezika, i da na raskošnoj jezičkoj svečasnosti gledaocima servira složenost i kontradikcije, radosti i užase savremenog života" [13].

Da bi svoj individualni talanat priložio velikoj tradiciji američke drame, Kušner je morao da savlada mnoge prepreke. Zabeleženi su pokušaji kritičara da pronađu veze između njega i njegovih slavnih prethodnika, ali ta istraživanja su pre ukazivala na značajan prekid sa tradicijom nego na kontinuitet (izuzetak je apokrifno poređenje sa Tenesijem Vilijamsom, kao drugim velikim priscem zaslužnim za razvoj američke *gej drame*). Taj prekid se uočava najpre u novom viđenju porodice. Odnosi u savremenoj porodici o kojoj piše Kušner su potpuno izmenjeni. Ona je iz malog sveta porodičnog doma izašla u veliki svet politike i istorije, a s druge strane, vanjski svet je ušao u nekada zaštićeni prostor porodice. I sâm pojam porodice je kod Kušnera proširen i tako doveden u pitanje. U sve tri njegove najznačajnije drame susrećemo se sa surogatima majki, sinova, kćerki i očeva. Avganistanka Mahala dolazi kao zamena za Prisilinu majku u *Kod kuće / Kabul* (i kao zamena njenom ocu Miltonu za nestalu suprugu); u *Karolini ili Promeni* surogat majke dečaku Noe Gilmanu predstavljaju čak dve ličnosti: maćeha Rouz i služavka Karolina, prva u doslovnom, druga u simboličkom smislu; mnoštvo parova u drami *Anđeli u Americi* upleten je u igru stvarnih i surogat supružnika, sinova, majki i očeva. (Prajor postaje Hanin simbolički sin, Džo sin i ljubavnik Roja Kona itd.) Kušnerova porodica kao da je eksplodirala i rasula se po celom svetu, a svet se nepovratno upleo u njene najintimnije odnose. Personalno i javno su se izmešali do nerazlučivosti. S tom promenom zauvek je iščezla tradicionalna dramaturgija koja se bavila samo unutarporodičnim odnosima. Navodeći komad *Kod kuće / Kabul* kao primer Kušnerove intervencije u samu bit američke dramske tradicije, kritičarka Katarina Stivenson, u

[13] James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner: Living Past Hope* (Preface), Routledge, New York 2002.

eseju *Majke, promena i kreativnost u dramama Tonija Kušnera,* kaže: „Kušnerova Kućevna nije samo izvela svoju porodicu na novi nivo brutalne iskrenosti nego ju je iz američke realističke *drame kuhinjskog slivnika (kitchen-sink drama)* uvela u veliki svet tragedije."[14]

Kušner je dugo tragao za za dramskom formom koja bi mu omogućila da izrazi novu konstelaciju odnosa *intimno – javno – političko – istorijsko*. Još od osamdesetih godina prošlog veka, kada je počinjao da režira i piše, Kušner je – kaže Katarina Stivenson – tragao za načinom kako da pomiri pitanja „nastanka novog", u umetnosti i politici, sa „pitanjem imaginacije". „Ima li više ičeg novog?, pitao se Kušner. „Je li novi iskorak moguć?"[15] Odgovor je pronašao kod Brehta. Pre svega, našao je potvrdu da nije usamljen u svojoj želji da u dramu uvede diskurs i teme politike: „U svemu što je Breht napisao postoji apsolutno ozbiljna želja da se promena sveta desi – *sada*. Urgentnost tog *'sada'* je nešto zbog čega se stalno vraćam Brehtu."[16] Čitajući *Mali organon* prvi put se uverio da „i ljudi koji su ozbiljno posvećeni politici mogu da nađu svoje mesto u pozorištu". Otkrio je da je moguće umetnički rukovati političkim materijalom „u smislu stila i izraza". „Prvi put desilo se da sam poverovao u teatar, u stvarno dobar teatar, u šansu za radikalnu intervenciju, za efektivnu analizu."[17]

U osnovi Kušnerove potrebe za svojevrsnom radikalnom intervencijom bila je, pre svega, kritika američkog mita o individualnosti. Tom mitu on pripisuje gotovo sve druge grehe američkog društva („Nemamo sistem zdravstvene zaštite, ne edukujemo našu decu, ne možemo da usvojimo zakon o zabrani nošenja oružja, ne možemo da podnesemo loše vesti, užasava nas neodstatak komfora, biramo predsednike kao što je Regan, mrzimo i plašimo se neizbežnih procesa kakvi su starenje i smrt..."[18]) I ovom nizu dodaje greh za koji smatra da je u osnovi svih drugih – *podleganje luksuzu*.[19] Zato ne prestaje da postavlja uvek isto pitanje: „Da li možemo da osetimo tuđi bol samo sa stanovišta vlastite sigurnosti; da li je naša vlastita patnja jedino što može da nas dirne?"[20] Posledicu verovanja u mit o individualnosti Kušner vidi u lakom pristajanju američkog društva na tezu da nema alternative postojećem stanju stvari. A kao antitezu „naduvanom individuumu [...] koji će se konačno rasprostrti do svojih nestabilnih, nepodnošljivih granica, i rasprsnuti" [21], on suprotstavlja alternativu – Brehtovu posvećenost kolektivnosti, kao idealu i *„dostižnom* političkom cilju"[22].

Upravo kao alternativu, ili kako Kušner radije kaže antitezu, odnosno dijalektički odgovor na mit individualnosti, pisac uvodi pojam *promene*. *Promena* je za njega čin individualnog samoponištenja kojim se otvara put za izlazak iz stanja iscrpenih alternativa. A u njegovim delima katalizatori *promene* su gotovo uvek majke. Kušner je posvećen istraživanju načina na koji majke omogućavaju *promenu* i uspostavljanje novih odnosa pojedinca, porodice i šire društvene zajednice. Iako su spoznaja o potrebi i *promene* i način na koji se ona ostvaruje različiti kod svakog pojedinačnog karaktera – od aktivnog angažovanja Hane Pit u *Anđelima*, preko svesnog samoponištenja Kućevne u *Kod kuće / Kabul*, do herojskog stoicizma Karoline u muzičkoj drami *Karolina ili Promena* – njihov put u nepoznato, nekad u bukvalnom, fizičkom, a nekad u emocionalnom smislu, dovodi do oslobađanja energije za slobodan život sledeće generacije. Karolina daje otkaz, a njena kćerka Ema, goreći od energije za *promenom,* preuzima ulogu borca za prava crnačke manjine za koju Karolina nije bila sposobna. Kućevna dolazi do zaključka da je bolje živeti u svetu opresije i patnje, u talibanskom Avganistanu, nego se prepustiti pasivnosti i samozaboravu u udobrnosti londonskog doma. Njen odlazak iz kuće u njenoj kćerki Prisili pokreće proces sazrevanja i oslobađanja od suicidalnog poriva.

Kušner je svestan izvesnih problema na koje nailazi

[14] Catherine Stevenson, *Sek for something new: Mothers, Change, and Creativity in Tony Kushner's Angels in America, Homebody/Kabul, and Caroline, or Change, Modern drama*, Toronto University Press, 2005.

[15] Catherine Stevenson

[16] Carl Weber , *I Always Go Back to Brecht*, *Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, 1995.

[17] Robert Vorlicky, editor, *Toni Kushner in Conversation*, The University of Michigan Press, 1998.

[18] Robert Vorlicky

[19] Toni Kušner, *Kod kuće / Kabul*.

[20] Tony Kushner, *Perestoika, Afterward*.

[21] T.K., *Perestoika, Afterward*.

[22] T.K., *Perestoika*.



Kabul

kada pokušava da dokaže značaj individualnog čina *promene*. Iako je neprevaziđeni majstor za „plašćenje saosećanja“ , sposoban da gledaoca uveri i u najneverovatnije obrte kad je reč o postupcima njegovih likova, teško je prihvatiti njegova diskurzivna objašnjenja. Na primer, stav da je „promena moguća samo onda kad postoji dijalektika između sigurnosti i nesigurnosti“, ne doprinosi mnogo razumevanju Karolinine hrabre i neobične odluke da dâ otkaz u trenutku kada joj je svaki dolar potreban za lečenje deteta. Da bi ovim ličnim događajima obezbedio dimenziju „dijalektičkog odgovora“, Kušner je primoran da odustane od svoje ambicije „da publiku pokreće samo rečima“[23]. Zato pribegava teatralizaciji. Događaji za koje nam iskutvo stvarnosti govori da ne mogu biti verovatni[24], zahvaljujući magiji pozorišta to mogu da budu. Načini primene scenskih rešenja koja pomažu u stvaranju utiska uverljivosti velikih preokreta u postupcima njegovih likova su brojni i zahtevaju posebnu analizu. Zadržaćemo se samo na dva primera. U drami *Kod kuće / Kabul* glavni lik Kućevna odlazi i, na osnovu radnje u drugom delu drame, gde vidimo njenog muža Miltona i kćerku Prisilu kako tragaju za njom u Avganistanu, saznajemo da je njen raskomadani leš pronađen na ulicama Kabula. Tokom drame otvara se i alternativa da se udala kao druga ili treća žena za Avganistanca, doktora Kari Šaha. Ali ono što je najvažnije – sa stanovišta pozorišne uverljivosti – moguće je da pisac ne daje odgovor na pitanje istinitosti prve ili druge mogućnosti (on u jednom intervjuu u „Gardijanu“ kaže da ne zna šta se stvarno desilo!) nego iz ove nejasne situacije izvlači izvesnu metaforičku korist za svoje delo. Na sličan način u *Anđelima u Americi,* da bi obezbedio univerzalnost temi individualne patnje lika Prajora Valtera, koji umire od side, pisac priziva u pomoć ikonografiju hrišćanstva i judaizma . Inspirisan opisom *Anđela istorije* Valtera Benjamina, prikazanom na slici Paula Klea „Angelus Novus“ – on ključnu repliku Prajora Valtera

[23] Tony Kushner, *Caroline, or Change (Introduction*), Theatre Communication Group, New York 2004.

[24] Sartr je u savremenosti našao samo jedan „mitski“ događaj – susret Sadata i Begina u Tel Avivu.



Kabul

„Mi živimo prošlu nadu"[25], preko figure Anđela, stavlja u širi istorijski kontekst. Oduvan u daleku budućnost vetrovima progresa, Anđeo gleda unazad na ruševine istorije. Iz te perspektive prošlost, sadašnjost i budućnost izgledaju nerazdvojivo povezani. Prajorova lična patnja odjedanput je osvetljena nadom da čovekovo postojanje ima smisla, uprkos svim stolećima pogrešnih nastojanja i preokreta. Iz perspektive Anđela, Prajorova bolest samo je jedan u lancu malih (kao i velikih) događaja. Boreći se s Anđelom (sa saznanjem efemernosti individualne egzistencije) Prajor shvata da – učeći iz tragične prošlosti – možemo da izvučemo neku vrstu univerzalnog argumenta za nadu: važno je da nastavimo da se opiremo beznađu i suočavamo sa nužnostima i neizbežnostima budućnosti; treba da se opiremo osećanju iscrpenih alternativa i „živimo prošlu nadu", kako Prajor kaže. Funkciju koju Anđeo ima u *Anđelima* u drami *Kod kuće / Kabul* ima *Vodič* iz koga Kućevna čita istoriju Avganistana. Ona, poput Prajora, uviđa da je njen život samo deo neprekidnog lanca egzistencija, i – kao da se poziva na Kušnerov kredo „pesimizam intelekta, optimizam volje" – ushićeno uzvikuje: „Ja volim, volim, volim svet!"[26]

Kao što je primetila Stefka Mihajlova, Brehtov uticaj na Kušnera može da se prati već od njegovih najranijih dramskih pokušaja, kakav je slobodna adaptacija Kornejeve *Smešne iluzije*.[27] A za jednu od svojih prvih značajnih drama *Svetla soba zvana dan* sâm pisac kaže da je bila „pokušaj imitacije" Brehtovog dramskog postupka. Ipak, u *Razgovorima sa Kušnerom*[28] on svom sagovorniku Karlu Veberu potvrđuje da se zalaže za „američkog Brehta", ili amerikanizaciju Brehta, pod čime misli na izvesno odstupanje od efekta razotuđenja *(Verfremdungseffekt),* što znači zadržavanje intelektualnog i političkog fokusa, uz istovremeno prihvatanje emocionalnog odziva publike. Taj poziv na emotivno učešće kod Kušnera ipak nije obično poistovećivanje sa

[25] T.K., *Perestoika.*

[26] Toni Kušner, *Kod kuće / Kabul*.

[27] Stefka Mihailova, *Kushner's Brechtian Approuch*, *The Theatre of Tony Kushner* by J.Fisher.

[28] Robert Vorlicky, *Tony Kushner in Conversation*.

likovima, ono koje se manifestuje kao samosažaljenje. Kušner nikada ne odustaje od svog političkog angažmana, od kritike američkog individualizma, i svog bazičnog uverenja da „pozorište može da bude lekovito"[29]. Dramske situacije i nepredvidivi, paradoksalni odnosi u koje dovodi svoje likove, gledaoca uvek upućuju na emociju koja poziva na humanizovanje *drugoga*, bilo da je on različit kao individua (homoseksualac oboleo od side, u *Anđelima u Americi*), pripadnik druge kulture (poput Avganistanaca u *Kod kuće / Kabul*) ili rase (crnkinja Karolina i beli dečak Noe Gelman).

Ne treba precenjivati ali ni potcenjivati Kušnerovo pozivanje na Brehta. Kod Brehta je Kušner pronašao snažne modele za plasiranje političkih poruka u umetnički tekst, ali, ne manje važno od toga, tehniku fluidnih dramskih struktura. Brehtov uticaj je vidljiv i u tome što je Kušnerov dramski opus raznovrsniji od opusa bilo kog drugog savremenog pisca. Osim drama *(Anđeli u Americi, Kod kuće / Kabul*), pisao je političke farse *(Sloveni!),* libreta za mjuzikle *(Karolina ili Promena)* i opere *(Sesilija ili Snaga muzike),* dramske igre za decu *(Brandibar),* dramske skice o temi ekonomije (za Kraljevsko narodno pozorište Velike Britanije), kao i nepoznat broj kratkih tekstova za performanse (od kojih u jednom dijalog vode likovi koji su, u stvari, majice *T-shirts*). Rezultat Brehtovog uticaja je i teatralazacija koja se artikuliše već na nivou teksta: kod Kušnera se likovi sreću po zakonitostima scenskog prisustva, a ne po principu realističke verovatnoće; u većini drama stoji izričit zahtev pisca da glumci igraju više od jednog lika. No, važnija od svega je Kušnerova odanost onome što on naziva brehtovskim „dijalektičkim odgovorom". Kušner uvek traga za situacijama koje ilustruju mogućnost prevazilaženja statusa quo, izvesnosti postojanja alternative. Zato, kada se zalaže za igranje Brehta u Americi, on ima u vidu dijalektičku funkciju dela velikog uzora: Breht bi trebalo da bude antiteza stavu da su savremeni društveni i ekonomski odnosi nepromenjivi. I, kao da i samome sebi daje istu ulogu, kaže: „Postoje vremena kada je najviše što čovek može da uradi – da bude neka vrsta zaloga, dokaza za postojanje alternative."[30]

Toni Kušner je osobena pojava u savremenoj dramaturgiji. Po nekim dramaturškim rešenjima moguće ga je svrstati u tradicionaliste, po drugim u postmoderniste, a, bez mnogo oklevanja, i u postdramske autore. Ono što je specifično njegovo, što je Kušnerov „izum", jeste dvostruka vizija s kojom sintetiše svoj pogled na stvari. Kod njega je lično istovremeno univezalno, trivijalno i kosmičko se pojavljuju u istom trenutku, političko je deo intimnog, i obrnuto – intimno jedan od aspekata političkog. Svojom sposobnošću teatralizacije najsloženijih intelektualnih koncepata Kušner je otvorio mogućnost da pozorište progovori direkno i bez ustezanja o najaktuelnijim fenomenima savremenog sveta.

[29] Amy Barett, *The way We Live Now*.

[30] Robert Vorlicky, *Tony Kushner in Conversation*.

Ljiljana Dragović

PRVA DAMA NAŠE KOSTIMOGRAFIJE

Povodom sto godina od rođenja Milice Babić

Pre deset godina u foajeu Narodnog pozorišta imala sam čast da otvorim izložbu skica za kostim gospođe Milice Babić-Jovanović-Andrić, koja je bila vrhunska pozorišna ličnost i jedan od pionira kostimografije kod nas.

Rođena u trgovačkoj porodici 1909. godine u Bosanskom Šamcu, godine detinjstva proživela je u teškim uslovima Prvog svetskog rata, ali već tada ispoljavajući svoju ljubav prema lepom. Za petnaestogodišnju Milicu pozorište je postalo oličenje one čarobne magije za kojom je nesvesno tragala u svojim prvim crtežima.

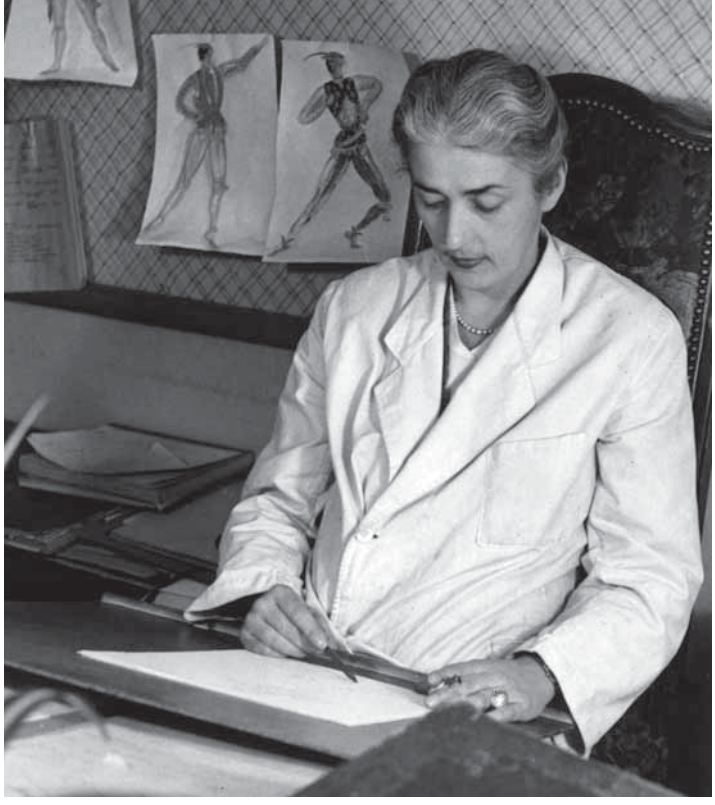
Posle završenih studija u Beču, a kasnije i u Parizu, gde je predano izučavala tajne dekorativne umetnosti, opredelila se za pozorišni kostim. Godine 1931. imenovana je za prvog slikara kostimografa u Narodnom pozorištu u Beogradu. Do tada, sjajni slikari, uglavnom Rusi emigranti – Brailovski, Froman, Zagorodnjuk, Verbicki, Žedrinski – čitava plejada umetnika starala se o kompletnom vizuelnom delu predstave, što je podrazumevalo i scenografska i kostimografska rešenja. Dekorativnost svojstvena Rusima, ruskom baletu, nije mimoišla ni njene početke. Međutim, ubrzo pronalazi sebe. Njena vizija se kristališe, njena umetnička priroda čezne za lirizmom i ona nalazi samosvojni stil.

Povodom premijere *Dafnis i Kloe*, baleta Morisa Ravela, kritičar „Pravde" piše: „Kostimi gospođice Babićeve, rađeni sa umetničkom virtuoznošću, svojom živopisnošću ostavljaju vrlo impresivan utisak. Babićeva je pokazala bujnu invenciju i sigurno oko pri kompoziciji kostima. Njeno delo je na onoj visini na kojoj se u *Dafnis i Kloe* nalazi muzička interpretacija gospodina S. Hristića." Zaista izvanredna kritika, i to za jednu od prvih samostalnih predstava.

Sklad dekora i kostima ukazuju na vrlo blisku saradnju sa scenografom Vladimirom Žedrinskim, u kojoj će tokom višegodišnjeg zajedničkog rada u više prilika biti ostvarena vrhunska likovna rešenja.

Godine 1934. Milica Babić preuzima još jednu dužnost koja se, takođe, u našim uslovima može smatrati pionirskom. U novoosnovanoj Glumačkoj školi Narodnog pozorišta u Beogradu postaje prvi predavač kostimografije. Kasnije, posle Drugog svetskog rata, nastavlja svoju pedagošku karijeru na Akademiji za primenjenu umetnost. Prema rečima profesorke Anđelke Slijepčević, „časovi provedeni na predavanjima gospođe Babić u ateljeu, krojačnici ili slikarnici pozorišta, trajni su i nezaboravni trenuci koji nas vežu za mladost i početke samostalnog rada. Gospođa Babić je bila naš profesor, naš savetnik i prijatelj. Naučila nas je ne samo radu, naučila nas je da je rad i radost, a najveća radost je prijateljstvo stečeno kroz rad".

Svoje prve pedagoške korake načinila je u grupi najistaknutijih teatarskih stvaralaca toga vremena, Josipa Kulundžića, Velimira Jovanovića, Vladimira Žedrinskog, Nine Kirsanove, Pie i Pina Mlakara, Branka



Gavele, Bojana Stupice, Raše Plaovića. U tom periodu rađaju se predstave: *Cezar i Kleopatra*, *Slepi miš*, *Devojka sa zapada*, *Don Kihot*, *Kazanova*, *Tais*. Za *Jelisavetu od Engleske* F. Bruknera kritičar toga vremena kaže: „Kostime *Jelisavete* po nacrtu veoma talentovane Babićeve usvojio bi i Maks Ben, koji je prostudirao svaku čipku iz Jelisavetine epohe".

Veliki angažman Milice Babić između dva svetska rata moguće je pratiti jedino kroz pozorišnu kritiku i ilustracije iz pozorišne periodike, što je omogućilo da kostimografija u tom razdoblju ne ostane puka apstrakcija.

Nemačko bombardovanje i šestoaprilski požar 1941. godine odneli su zauvek čitav fundus Narodnog pozorišta, kao i sve one nemirne, maštovite nacrte koji su prethodili njihovom ostvarenju na sceni. Tu sudbinu delili su i skice i kostimi Milice Babić.

Posle okupacije sledio je mukotrpan rad na kostimskoj opremi prvih dramskih, operskih i baletskih predstava – gotovo ni iz čega. U vreme kada se nije moglo doći ni do najobičnijeg platna, Milica Babić je farbala jutu, slikala na njoj, svojeručno izrađivala ukrase za prvu posleratnu premijeru *Evgenija Onjegina* P. I. Čajkovskog. Tako su oni prvi posleratni posetioci pozorišta kod Spomenika, još u ratnim uniformama, možda prvi put ušli u hram Talije i, zahvaljujući i Milici Babić, doživeli iluziju i čari teatra.

U toku svog tridesetogodišnjeg rada Milica Babić je u pozorištima i filmovima opremila oko tri stotine postavki. To je zasenjujući i teško prevaziđen umetnički rezultat. Koliko je tu bilo skica, krokija, koliko sati provedenih u radionicama i garderobama? A na samo delimično sačuvanim skicama, za sve nas i generacije koje dolaze, ostao je samo nagoveštaj onih čarolija koje je ona umela da ostvari na sceni.

Među kolegama scenografima gopođa Babić je imala mnogo vrsnih saradnika, počev od Vladimira Zagorodnjuka do Dušana Ristića. Ali za nju, bez sumnje, najznačajniji je Vladimir Žedrinski u prvom periodu, a Miomir Denić u drugom. Zahvaljujući njihovoj stvaralačkoj saradnji prvi put su na beogradskoj sceni, u punom ornatu, izvedena dela najvećih dramskih klasika svetskog pozorišta, kao i naših pisaca.

Iako je sarađivala i u drugim pozorišnim centrima nekadašnje Jugoslavije, Zagrebu, Ljubljani, Skoplju, Sarajevu, kao i u drugim beogradskim i novosadskim teatrima, njena najznačajnija ostvarenja vezana su za njenu matičnu kuću – Narodno pozorište u Beogradu. Opremila je u kući kod Spomenika velike predstave naših operskih i baletskih stvaralaca, inspirisane nacionalnim podnebljem ili istorijom, narodnim legendama i poetskim književnim delima. Tako su dela Konjovića, Baranovića, Hristića, Hercigonje, Lotke, Rajičića, Logara u Milici Babić imala svog vrednog, misaonog i rafiniranog kostimografskog interpretatora. Baleti i opere koje je ona kostimografski opremila, kao što su *Ohridska legenda*, *Licitarsko srce*, *Đavo na selu*, *Balada o jednoj srednjovekovnoj ljubavi*, *Romeo i Julija*, *Boris Godunov*, *Knez Igor*, *Hovanščina* i mnogi, mnogi drugi, sa vrhunskim uspehom su reprezentovali pozorišnu umetnost naše zemlje na svim značajnim festivalima u svetu.

Suvereno vladajući lirskom dekorativnošću i maštom koja je svojstvena sceni, izgradivši sopstveno slikarstvo, snažno i teatralno, gospođa Babić-Andrić ostavila je neizbrisiv trag za pokolenja. Studiozno delo prve dame naše kostimografije, samo delimično sačuvano, svedoči o jednoj blistavoj slikarskoj karijeri i pored prolaznosti i krhkosti rada za „daske koje život znače".

Milica Babić-Andrić je u temelje našega teatra i našu kostimografiju ugradila, a to decenije koje su prošle potvrđuju, svoj svetao i častan umetnički udeo.

Alja Predan

FESTIVAL BORŠTNIKOV SUSRET NA PREKRETNICI

Borštnikov susret je najstariji, najveći i „najprestižniji" pozorišni festival u Sloveniji. Osnovan je 1965. godine, dakle, samo nekoliko godina posle osnivanja Sterijinog pozorja i dve godine pre osnivanja Bitefa. Namerno ga stavljam između Pozorja i Bitefa jer se slovenačka festivalska istorija, a posledično tome i sadašnja situacija, u mnogo čemu može definisati u poređenju sa pomenutim jugoslovenskim, odnosno srpskim festivalima.

Podsticaj za nastajanje ovog festivala dao je Bojan Štih. U početku je to trebalo da bude nedelja slovenačke drame, slično kao što je Pozorje osnovano kao festival savremene jugoslovenske drame. Već na početku su prvobitnu ideju o nedelji slovenačke drame promenili u nedelju slovenačkih pozorišta. Pošto je Fran Žižek, inače jedan od inicijatora budućeg festivala, bio tada umetnički rukovodilac Drame Slovenačkog narodnog pozorišta u Mariboru, prevladalo je mišljenje da se festival smesti u Maribor i da se veže za Slovenačko narodno pozorište. Politička odluka o decentralizaciji kulturne ponude i afirmaciji tradicionalno radničkog i industrijskog Maribora kao kulturno-političkog centra u odnosu na dominantnu Ljubljanu donekle je uporediva sa osnivanjem Sterijinog pozorja u Novom Sadu koje je isto tako, ali samo prostorno, bilo formalno vezano za Srpsko narodno pozorište. Prisustvo i uticaj politike su se u početnim socijalističkim godinama pokazivali jednako snažno na oba festivala. Samo kao primer navešću funkciju, ulogu i društveno-estetsko pozorište Josipa Vidmara, kako na Borštnikovom susretu tako i na Sterijinom pozorju. Ovde bi se okončala poređenja oba ova festivala, jer putevi su se, kako zbog različitih kulturnih konstelacija tako i zbog interesa različite snage i intenziteta političko-kulturnog spoja u obe sredine, počeli da razilaze. Većina glavnih gradova bivše Jugoslavije kasnije je osnovala važne međunarodne pozorišne festivale, Beograd Bitef, Sarajevo MESS, Skoplje MOT, Zagreb Eurokaz, samo Ljubljana, i pored vrlo kvalitetne vlastite produkcije, nije bila sposobna da formira i sačuva nijedan ugledni međunarodni festival izvođačke umetnosti. Tako je, paradoksalno, Borštnikov susret do danas ostao jedina ozbiljna festivalska institucija (s ogromnim teškoćama i problematičnim zaostacima, ali ipak) i nažalost jedina prava festivalska robna marka.



Minu Kjuder, dobitnica ovogodišnjeg Borštnikovog prstena (foto: Ivan Vinovrški)

Značajan pečat je na Borštnikovom susretu svakako je ostavio, dvadeset godina rukovodeći ovim festivalom, Branko Gombač, koji je, doduše, bio pravoveran i gorljiv partijski kadar, ali je, i pored toga, upravo on promenio početnu „nedelju" u „susret" i, zajedno sa Vidmarom, nazvao ga po Ignaciju Borštniku, utemeljitelju umetničkog pozorišta u Sloveniji i prvom režiseru u savremenom smislu reči, uveo je takmičarski karakter festivala, žirije, nagrade itd. Naravno, tada festival još nije bio festival u pravom smislu reči, već susret, revija svih aktivnih slovenačkih pozorišta. Merilo nije bila vrednost predstava, već samo druženje. Tako su se svake godine u Mariboru pojavljivala sva slovenačka profesionalna pozorišta, bez obzira na svoju umetničku i kvalitativnu snagu. Tek 1992. godine rukovodstvo festivala odlučilo se za selektorski princip, jer se produkcija iz godine u godinu brojno povećavala. Nastankom novih, nezavisnih produkcionih centara i sve značajnije ponude različitih prikazivačkih praksi koje su menjale odnose između teksta i predstavljanja, postalo je jasno da festivalsko učešće isključivo tih predstava, koje se kreću u proverenom polju logocentrizma, nije više moguće ni dopustivo. I višegodišnji planski bojkot festivala tada uglednog i van Slovenije najpoznatijeg slovenačkog omladinskog pozorišta (Slovensko mladinsko gledališče) potpomogao je labavljenju krutih, skoro konzervativnih merila u pogledu prikladnosti i neprikladnosti uvrštavanja u festivalsku selekciju. Mada već više od petnaest godina postoji selektorski princip, povremeno se i dalje pojavljuju težnje i želje za vraćanjem na stara vremena – naročito onih teatara koji nekoliko godina nisu uvršćeni u takmičarsku selekciju – da se festival opet preoblikuje u susret po principu „od svakog ponešto".

Ali ključni problem Borštnikovog susreta je, naravno, njegova statusna i strukturna zbrkana mešavina, u kojoj se nalazi takoreći od osnivanja i koju do sada nisu uspeli da razreše ni političke strukture niti festivalska rukovodstva. Iz te statusne neopredeljenosti i umetničko-rukovodilačke zamagljenosti proizlazi i umetničko-konceptualna nedorečenost, nejasnost, proizvoljnost, ad hoc programiranje, čak „svaštarenje". Šta je u pitanju? Već od samog početka nije bilo sasvim jasno ko je umetnički direktor festivala i ko brine o njegovom finansijskom poslovanju. Najviši organ festivala se uvek skrivao u kolektivnom telu, zvalo se ono glavnim odborom BS, skupštinom BS ili savetom BS, kako se zove i danas. Verovali ili ne, još i danas je najviši umetnički organ



Magbet po Šekspiru Hajnera Milera u režiji Ivice Buljana (foto: Miha Fras)

festivala Borštnikov susret, i tako već od 1986. godine nadalje, takozvani Savet BS, koji ima 19 članova!!! To su direktori svih profesionalnih pozorišta, predstavnik Asocijacije nezavisne produkcije, predstavnik TV Slovenija, Pozorišnog muzeja, Ministarstva za kulturu, Gradske opštine Maribor i Udruženja dramskih umetnika Slovenije. Ovo mastodontsko postsocijalističko telo ima svog nezavisnog predsednika, koji inače nije jedan od članova Saveta i koji je de facto umetnički rukovodilac festivala. Da je takav sastav Saveta nefunkcionalan, ne treba naročito isticati, a da je posredi najočigledniji sukob interesa, jer pozorišni direktori deluju u interesu svojih pozorišnih kuća, blago rečeno je nedopustivo i za „razvijenu" Sloveniju sasvim neverovatno. Festival zasad takođe nema nijednog stalno zaposlenog radnika, već samo kancelariju u zgradi SNG Maribor. Stalnu honorarno izvršnu producentsku i festivalsku ekipu treba svake godine plaćati iz programskih sredstava, a ona su u 2009. godini bez sponzorskog uloga koji je, zbog kriznih vremena, nepouzdan izvor prihoda, iznosila samo 175.000 evra. Ja sam formalno nasledila penzionisanu Olgu Jančar koja je bila direktorka festivala, ali ta funkcija nije bila ni umetnički ni poslovno nezavisna. O umetničkim pitanjima odlučivao je predsednik Saveta, a o poslovnim direktor SNG.

Zato će, dakle, moj prvi zadatak biti utvrđivanje statusa festivala i formiranje njegovih organa. Ovo zvuči prilično birokratski, ali bez jasno utvrđenog statusa nije moguće razmišljati o konceptualnim pomacima. Festival će postati samostalna organizaciona jedinica SNG Maribor, što je sa praktično-finansijskih aspekata jedino smisleno. Imaće svog umetničkog direktora koga će imenovati glavni finansijeri festivala – Gradska opština Maribor i Ministarstvo za kulturu. O dužini mandata još razgovaramo, a trebalo bi da otvorimo i jedno stalno radno mesto. Umetnički direktor će imati svoj stručni savet, a finansijsko poslovanje će voditi zajedno sa generalnim direktorom SNG Maribor.

Što se tiče izmena koncepta festivala, čini mi se opravdanim, opet analogno promeni koja se pre nekog vremena dogodila na Sterijinom pozorju, da se sačuva tradicija nacionalnog festivala i unutar toga takozvani takmičarski program. On je usidren u istoriji slovenačkog pozorišta i trenutno posezanje ili radikalna promena tog dela mogla bi da ima sudbonosne posledice po dalji život festivala. Svoju ulogu vidim najpre u otvaranju festivala prema spolja, u takozvanoj internacionalizaciji. Bilo zamišljena u formi

„koncentričnih krugova" ili formalno nekako drukčije, to u suštini nije važno. Važno je da se slovenačka pozorišna i izvođačka produkcija uopšte sistematično i planski otvore ka međunarodnom prostoru. Načina ima mnogo, ali za sve je potrebno vreme i uporno uspostavljanje veza sa pozorišnim ljudima i ustanovama po svetu koji su investicija za budućnost. Mislim da je kao prateći program nužno uvesti *showcase*. Slovenija je, verovatno, jedina država u Evropi koja još nikada nije organizovala pozorišni *showcase,* što je za stranog čitaoca gotovo neverovatan podatak. Takvu selekciju je moguće najlakše obaviti upravo u okviru festivala Borštnikov susret, koji inače na neki način sažima rezultate prošle sezone. Time bi festival postao jedan od vodećih promotera slovenačke pozorišne produkcije. To, naravno, znači da će na festivalu iz godine u godinu biti prisutno sve više stranih gostiju, gledalaca, novinara, selektora i direktora festivala i drugih zainteresovanih stručnjaka. Program *showcase* moći će da bude sasvim autonoman, a može da bude i kombinacija posebno za njega izabranih predstava i predstava takmičarskog programa.

Pored toga festivalsku delatnost nameravam da obogatim stručnim razgovorima i simpozijumima i da je takođe internacionalizujem. Već ove godine je Društvo pozorišnih kritičara i teatrologa Slovenije, to jest nacionalna sekcija AICT, organizovalo u okviru festivala vrlo vatren međunarodni simpozijum o temi *Umetnost, kultura, društvo.* Njime je proširen prostor rasprava, suočeni su pogledi stručnjaka različitih profila i provenijencija i dat doprinos najvećem kulturnom projektu koji će se 2012. godine ostvariti upravo u Mariboru, kada on, zajedno s ostalim gradovima regiona, postane evropska prestonica kulture.

Ubuduće hoću aktivno da se povežem kako sa AICT tako i sa ITI-em i svake godine da organizujem bar jedan međunarodni stručni simpozijum ili konferenciju.

Međunarodna gostovanja biće stalni odraz nacionalne produkcije i sa njom će korespondirati preko dijaloga, suprotstavljanja ili refleksa. Naravno, programski koncept međunarodnih gostovanja zavisiće, pre svega, od finansijskih sredstava koja u sadašnjem obimu onemogućavaju i pomisao na nešto što prelazi slovenačke državne granice.

Festival želim da proširim i na druge mariborske scene da bi grad u vreme Borštnikovog susreta zaživeo kao festivalski grad. Sada je već godinama ograničen samo na scene SNG Maribor, što je, doduše, praktično, ali sasvim hermetično i sa stanovišta raznolikosti publike sasvim neproduktivno. Po nekim teorijama gradovi do 200.000 stanovnika su idealne urbane sredine za pozicioniranje festivala. Maribor svakako spada u takve gradove, kako po broju stanovnika tako i po pozitivnom duhu koji je poslovična crta štajerskog mentaliteta.

Posebnu brigu nameravam da posvetim razvoju publike. Maribor je demografski izrazito podeljen grad i čini se da su protok i komunikacija između različitih delova populacije veoma slabi. Studentska populacija je getoizirana unutar studentskog kampusa; radnička leva obala Drave je sasvim udaljena od kulturne ponude i, s obzirom na nedovoljnu društvenu podršku, odgurnuta i prećutana; nekadašnja građanska populacija je ostarila i posećuje, pre svega, operske predstave; japijevske mladeži ima malo i slabo je zaokupljena kulturnim događanjima. Širenjem festivala na levu obalu, među studente i u smušeno treperenje urbanog pulsa u kompleksu nekadašnje kasarne, zvane Pekarna, nameravam da animiram i angažujem one delove publike koji su dosad bili sasvim odvojeni od Borštnikovog susreta. Ali, pre svega, u festival želim da uključim deo nevladine produkcije koji se u Mariboru već godinama bori za svoj opstanak i gotovo je sasvim marginalizovan. Forme saradnje potražićemo zajedno; to ne moraju biti samo prikazivački projekti, mogli bismo pronaći i nekakve druge, alternativne oblike zajedničkog nastupanja.

Da sažmem: posla ima mnogo, ove godine smo prozorske kapke otvorili, a sledeće godine već se nadam promaji. Ako bude političke volje (zasad je ima), javne i medijske podrške (i ona zasad postoji) i stručne solidarnosti (trenutno na principijelno-verbalnoj ravni postoji, mada smo mi Slovenci radije zavisni nego solidarni), onda će stvari moći da se promene i poboljšaju. Svesna sam da su moji planovi hrabri, zahtevni i mnogobrojni. Ali, pošto sam realna, tražim nemoguće.

Sa slovenačkog preveo
Milan Đorđević

Slobodan Obradović

ANĐELI U AVGANISTANU

Dve drame Tonija Kušnera

Anđeli u Americi
reditelj: Gorčin Stojanović
Beogradsko dramsko pozorište

Kod kuće – Kabul
reditelj: Željko Đukić
Narodno pozorište, scena „Raša Plaović"

Dve predstave nastale po dramama američkog pisca Tonija Kušnera, *Anđeli u Americi* i *Kod kuće – Kabul*, otvorile su nove sezone dva beogradska pozorišta (Beogradskog dramskog i Narodnog pozorišta, scena „Raša Plaović"). Ono što je zajedničko za oba teksta (osim što su zahtevni za reditelje, glumce i publiku) jeste da su u pitanju epske, visoko literarne, gotovo esejističke forme, filozofske, poetske, provokativne, subverzivne, u slučaju *Kabula* čak proročke, sa duhovitim dijalozima, jasnim dramskim situacijama i psihološki iznijansiranim likovima. Po svojoj angažovanosti obe su neka vrsta lakmusa za diskriminaciju i netoleranciju unutar američkog društva, nešto kao pripadnici gej populacije ili Albanci kod nas.

Od kada je prvi put izveden 1991. godine, komad *Anđeli u Americi: Gej fantazija na nacionalne teme*, višestruko je nagrađivan. Zatim je 2003. pretvoren u HBO big-budget seriju sa glumačkom podelom iz kategorije A, a u pariskom Teatru Šatle godinu dana kasnije premijerno je izvedena i opera kompozitora Petera Etveša. Queer teorija ističe da se gej-drama deli na period pre i posle Kušnera, budući da su *Anđeli…* u dobroj meri doprineli „mainstrimovanju" gej kulture/identiteta, i to kvalitativno, jer, osim elemenata jednodimenzionalne queer propagande, poseduju i sveobuhvatnu društvenu kritiku. Drama se sastoji od dva dela: *Na pragu novog milenijuma* i *Perestrojka*. U prevodu Zorana Paunovića, na sceni Beogradskog dramskog pozorišta postavljen je prvi koji stoji kao zasebna celina, dok je drugi deo nastavak priče koja je u prvom započeta i ne može da se izvodi

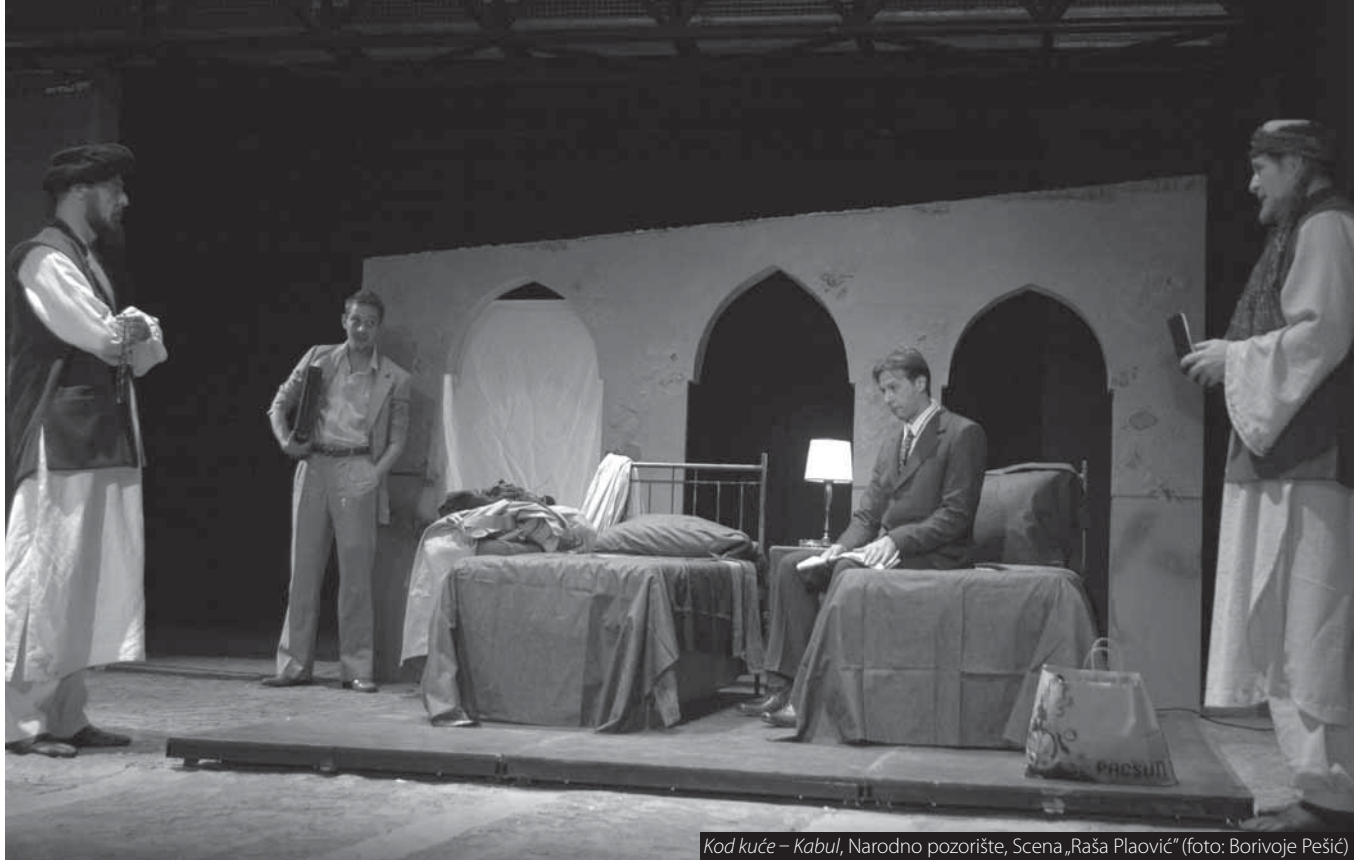


Anđeli u Americi, Beogradsko dramsko pozorište (foto: Borivoje Pešić)

samostalno. Na nivou bazičnog zapleta, radnja je smeštna u osamdesete godine dvadesetog veka, gde dva para prolaze kroz složenu melodramsku krizu. Homoseksualna je izazvana pojavom HIV-a, a heteroseksualna nerealizovanim gej identitetom. Na tematskom planu, Kušner progovara i o religijskoj, socijalnoj i rasnoj politici u Sjedinjenim Državama tokom Reganove ere. Komad, takođe, poseduje i dozu misticizma koju daje metaforična najava apokalipse. U vreme iščekivanja novog milenijuma, kada je drama nastala, to je imalo svoju težinu, dok se iz današnje vizure čini da bi težište „poslednjih dana čovečanstva" komotno moglo da se prenese na tragediju ideje – a šta ako nam se kraj uopšte ne dogodi?

Kako se ovaj Kušnerov tekst repertoarski uklopio u sliku savremene Srbije? U trenutku kada se digla velika prašina oko zakazivanja/otkazivanja Povorke ponosa, reklo bi se idealno. Međutim, režija Gorčina Stojanovića čini da predstava deluje kao puko uprizorenje drame s elementima nategnutog patetiziranja ne bi li se na taj način iskamčilo malčice tolerancije. Prvobitna koherentnost paralelnih radnji vremenom postaje rasplinuta zbrka scenskih planova koja guta socioteološke rasprave. Ideja da se putem mikrofona javljaju ličnosti iz halucinacija ili oni koji bi trebalo da predstavljaju savest, postaje nejasan scenski znak kada mikrofon počinju da koriste i stvarne i nestvarne ličnosti. Od supkulturnih referenci prisutne su pop melodije iz osamdesetih koje su u međuvremenu postale gej himne (može li veće opšte mesto?) kao da pre Kušnera nije postojao Kenneth Anger, a nakon njega savremeni politički provokatori poput Bruce LaBrucea. Diskutabilno je da li predstava koja se iscrpljuje u ideji „individua će pre ili kasnije pući pod pritiskom sitema ili dekadencije" zaista vrši senzibilizaciju našeg društva spram LGTB populacije, pošto *Anđeli u Americi*, osim što formom podsećaju na trosatnu ilustraciju nemačkih predstava, radi ulagivanja homofobima, pate i od stereotipa pozitivne diskriminacije (gejevi su, s izuzetkom „negativca" Roja Kona, apriori divni, neshvaćeni i tolerantni).

Što se tiče glumaca, Boris Komnenić je od lika Roja Kona, kontroverznog advokata koji je zaista postojao, istaknutog lovca na komuniste i tužioca na suđenju Džuliju-



Kod kuće – Kabul, Narodno pozorište, Scena „Raša Plaović" (foto: Borivoje Pešić)

su i Eteli Rozenberg (osuđenim na smrt zbog špijunaže), stvorio upečatljivu sliku osionog birokrate, čiji stav prema životu (i sopstvenoj seksualnosti) podseća na aroganciju Amerike kakvu danas poznajemo. Jelena Ćuruvija- Đurica u ulozi valijumskog adikta Harper, gradi intimnu priču potresno usamljene žene koja reciklira deliće stvarnosti kreirajući imaginarni svet kojem na kraju odlučuje da se prepusti. U prikazu Prajora, koji se deklariše kao homoseksualac naviknut na pritiske sredine, Miki Damjanović efektno dočarava čoveka koji je hladnokrvno ostavljen i koji, uprkos tome što je na samrtnoj postelji (i halucinacijama koje ga u tim časovima proganjaju), uspeva da ostane pribran (a emotivan) i sklon politički nekorektnom humoru. Ostatak glumačkog ansambla zadovoljio se time da literarno uobličene ili razuđene rečenice iz Kušnerove drame ne ostanu izgubljene negde na putu do gledaočevog uha.

Predstava *Kod kuće – Kabul*, nastala je prema tekstu koji je pisan pre napada na njujorške bliznakinje 11.septembra kada je odnos na relaciji Avganistan – Amerika/Engleska poprimio globalne razmere. Radnja se odvija u Londonu i Kabulu, kako sâm pisac napominje neposredno pre i neposredno posle američkog bombradovanja onoga za šta se sumnjalo da su kampovi za obuku terorista. Nalik *Anđelima u Americi*, *Kabul* je, u neku ruku, takođe sastavljen od dva dela. U prvom upoznajemo bezimenu Engleskinju (u prevodu Marije Stojanović nazvanu Kućevna) kroz čiji monolog saznajemo da vodi usamljenički život unutar disfunkcionalne porodice, opsednutu zastarelim vodičem kroz Kabul, lingvističkim, kulturnim i etničkim osobenostima tog podneblja, fenomenom rata i bogatom istorijom Avganistana kojim su defilovali različiti osvajači (od Persijanaca i Aleksandra Makedonskog, preko Arapa koji su u zemlju doneli islam, pa sve do savremenih sukoba na toj teritoriji).

Drugi deo komada je napisan kao detektivska potera za Kućevnom, koja je po dolasku u Kabul nestala, a koju vode njeni suprug i ćerka. Ređaju se špijunske igre u koje se upliće Kućevnina porodica, jeziv položaj žena (a i muškaraca) pod režimom talibanske frakcije mudžahedina, dekadentni zapadnjaci koji se odaju narkoticima, njihova arogancija prema civilizaciji koju ne pokušavaju da razumeju, verski fa-

natizam islamskih fundamentalista koji veruju da su nosioci pobune protiv novog svetskog poretka… Bez ikakve želje da se umanji veština kojom Kušner ove elemente spaja u dramsku celinu, dajući akcionom zapletu dodatnu dimenziju, onu koja se bavi pitanjem slobode, dobrovoljnim ili nametnutim izgnanstvom i potragom za identitetom, njegov tekst se nas tiče taman koliko bi recimo Amerikance mogla da zanima melodramska priča sa triler elementima smeštena u južnu srpsku pokrajinu.

Trosatna predstava (postavke Kušnerovih komada izgleda ne mogu da traju kraće), u režiji Željka Đukića, koja je toliko diskretna i u službi drame da se čini nepostojećom, uglavnom se svodi na nizanje scena po aršinu – svetlo se upali, glumci izađu na scenu, izgovore tekst, svetlo se ugasi, statistkinje u burkama razmeste scenografiju za novi prizor (ako je potrebno) i tako ukrug bez ikakve napetosti do kraja. Od angažovanosti ili kritičnosti, u takvoj postavci, ne ostaje ništa. Kad se tome dodaju pojedina glumačka ostvarenja, gde se različitost likova svodi na to da u prvom slučaju imaju nalepljenu bradu, a u drugom ne (neki glumci tumače više uloga), a sve u scenografiji Borisa Maksimovića i u kostimima Nataše Vučurović-Đukić (obe sa primesama trivijalnog realizma), nedostatak rediteljskog koncepta (osim ako se puko uprizorenje ne smatra nadogradnjom teksta) postaje još očigledniji. S izuzetkom pojave Nele Mihailović, koja na scenu unosi ponekad previše teatralnu ali snažnu energiju Avganistanke Mahale, drugi deo predstave praktično umrtvljuje potrebu da se uopšte sazna šta se desilo sa Kućevnom koja nas je uvela u priču. Nije čudo što Kušner u dramskim beleškama ističe kako su mu se pozorišta u više navrata obraćala sa željom da rade samo prvu scenu prvog čina, Kućevnin monolog. To i jeste jedinstvena prilika da se stvori predstava za sebe, dirljiva slika osobe koja je svesna deformisanosti sveta u kojem živimo.

Pripovedačica Kućevna, u tumačenju Dušanke Stojanović-Glid, prostudirani je portret u kome se mešaju morbidna fascinacija, radost i ekstaza tokom razmišljanja o državi koja je „toliko u srcu sveta da ju je svet zaboravio". Njena pojava je skromna, njeni pokreti su blagi i svedeni na minimum, ona odiše optimizmom, uprkos tome što publici saopštava koliko je duboko pogađa činjenica da živi u groznim vremenima („glavna karakteristika svake sadašnjice"). Uz diskretno intonirane komične tonove koje povremeno poprima Kućevnin monolog, kada je ironična prema svojoj logoreji ili upotrebi muževljevih antidepresiva (da bi mogla bolje da ga razume), Dušanka Stojanović-Glid sigurno vodi publiku prema katarzi koju doživljava njena junakinja maštajući o gradu biblijskog Kaina, za koga se veruje da je sahranjen u Kabulu.

U savremenom srpskom pozorištu nije retka pojava da u jednom trenutku zavlada prava pomama za postavljanjem dela nekog stranog pisca ili čitavog korpusa neke inostrane dramaturgije. Takav je slučaj bio sa dramama iz zbirke *Gvozdeni vek ruske drame,* a posledice epidemije srpskih identifikacija s irskim komadima i dalje se osećaju. Sada je izgleda došao red na Tonija Kušnera. Reklo bi se da je samo pitanje vremena kada će neko odlučiti da postavi i njegovu dramu *Sloveni*...

Olga Dimitrijević

NITI QUEER NITI IŠTA DRUGO

KAKO VAM DRAGO
autor: Vilijam Šekspir
reditelj: Slobodan Unkovski
JDP, Velika scena „Ljuba Tadić"

Kako vam drago je jedna od najpopularnijih Šekspirovih komedija i najkarakterističnija je po tome što sadrži divljačku igru travestije: Rozalinda se prerušava u muškarca i naziva samu sebe imenom s očiglednom gej konotacijom – Ganimed. Ona dalje kao Ganimed zavodi Orlanda u kog je zaljubljena, dok se istovremeno u nju zaljubljuje pastirica Feba. Ovaj zaplet, kada još tome pridodamo konvenciju elizabetanskog pozorišta da muškarci igraju ženske uloge, već je nebrojeno puta analiziran s aspekta gej i lezbejskih studija i queer teorije, a ponajviše stoga što prati teorijske postulate o performativnom karakteru rodnih uloga, razotkriva konstruisanost rodnih i seksualnih identiteta i posledično govori o njihovoj nestabilnosti. Ako bismo sudili po programu predstave, ovaj *queer* aspekt komedije bio bi stavljen u prvi plan – s obzirom na to da je prvi naslov na koji nailazimo *Kvir Šekspir*, i da je dosta materijala preuzeto iz *Queer enciklopedije*.

Međutim, u predstavi Jugoslovenskog dramskog pozorišta ovaj *queer* zaplet kao da nema nikakvu važnost. I ne samo taj, već sve ostalo bogatstvo motiva ove Šekspirove komedije u ovoj inscenaciji jednostavno nije bitno, niti je bilo šta ozbiljnije tematizovano. Naprotiv, režija Slobodana Unkovskog izgleda kao niz pojedinačno osmišljenih scena, gde je mnogo važnije kako neko izgleda ili koja rekvizita se koristi nego kako se sve to uklapa u nekakvu smisaonu celinu. Razmaštavanje svih tih scena je sprovedeno sa varirajućim učinkom. U predstavi ima i poneko duhovito rešenje, na primer Žakov monolog, već standardan prizor na Velikoj sceni JDP-a u kome Nebojša Glogovac izvodi monolog od petnaest minuta ne bi li dobio aplauz na otvorenoj sceni. Glogovac izgovara Žakove patetične stihove, koji se pri završetku ironizuju kada mu svi ostali glumci priskaču i navijački skaču oko njega ne bi li ga utešili. Međutim, takva rešenja su se dogodila dva ili tri puta, dok smo



Kako vam drago, JDP

u preostala dva sata bili izloženi smenjivanju besmislenih i bespredmetnih situacija i radnji, i posledično, nepodnošljivoj dosadi. Tokom tog predugačkog trajanja posmatramo bezrazložno korišćenje Luk Skajvoker mačeva, pilates lopti, opreme za golf... Takođe je nejasan kriterijum prema kome isti glumac igra po nekoliko različitih uloga, a i moguća tumačenja ostaju sasvim površna. Na primer, to što Voja Brajović igra i Vojvodu i Frederika možda možemo tumačiti kao prikaz mračne i svetle strane ličnosti, ili recimo kao kontrast zla i surovosti dvora/civilizacije nasuprot neiskvarenosti prirode. U oba slučaja značenje bitnije ne doprinosi tumačenju neke smislenije rediteljske ideje koja bi opravdala ovu postavku. Nešto slično se dešava i na kraju, kada na scenu upada glasnik okrvavljene glave i saopštava da je Frederik uklonjen, nakon čega pada mrtav, što možda treba da implicira neku eksploziju nasilja, ozbiljne i krvave stvari koje se dešavaju van veselog pastoralnog miljea. Ali pošto je taj vanjski svet, tj. dvor, ionako mračan i iskvaren, ni za ovaj dokaz nasilja nije nas briga, kao što na to pažnju ne obraćaju ni sami učesnici predstave koji srećno nastavljaju svoj svadbeni pir.

Kostim Maje Mirković je vrlo šarolik i takođe nam ne govori mnogo: kombinacija haljina pastelnih boja, Frederikove odore *a la* kralj Ming iz *Flaš Gordona* samo crne boje, rvačkog kostima kao prenesenog iz *Američkih gladijatora* i, recimo, konvencionalne muške odeće koju nosi Nada

Šargin kao Ganimed, samo produbljuje već konstatovani scenski haos.

U toj konfuziji su se tako i glumci susreli s nezavidnim zadatkom da igraju likove koji su, usled izostanka bilo kakvog rediteljskog koncepta, potpuno ostali neodređeni i rasplinuti, tako da se čini da je većina glumaca posegla za svojim uobičajenim manirima dočaravanja skiciranih scenskih entiteta koji se izdaju za likove (Voja Brajović, Nikola Đuričko i Nebojša Glogovac pre svih). Glavnom zaljubljenom paru je još dodato da se epileptično tresu ili cijuču – što je valjda imalo cilj da simulira zaljubljenu zanesenost, onakvu kao iz srednjovekovnih viteških romana – ali su Radovan Vujović i Nada Šargin uspeli da do publike dobace makar malo harizme, čak i kad je jedino što se tražilo od njih je da govore tekst i mlate rukama. Nejasna stilizacija u igri nije dala željene rezultate, a i scenski pokret, koji bi, valjda, trebalo to da pojača, često deluje jeftino. Scenski haos je dodatno naglašen neznakovitom scenografijom Miodraga Tabačkog: ogromni sat koji se spušta gore-dole, nakaširana šuma koja se takođe diže i spušta po potrebi, gde sve to zajedno baš nema mnogo smisla do onog vizuelnog.

Iz svega ovoga jedino što je, možda, malo više naglašeno, ako baš hoćemo da budemo blagonakloni, jeste *queer* element. Međutim, i tu nastaju problemi. Gej poljupci su u predstavi dozvoljeni kada je zabuna u pitanju, vesela igra. Kada postane ozbiljno, vidimo Orlanda koji se bori sa svojom željom kroz najjeftinije predstavljanje autohomofobije na sceni. Takođe, od početka je postavljeno da je Sesilijin i Rozalindin odnos dosta homoerotičan. Reditelj dalje postavlja Sesiliju kao vrlo ljubomornu osobu, mada sve vreme nije najjasnije da li je ljubomorna na Rozalindu ili na Orlanda. Međutim, ni ovaj eventualno potencijalni motiv nije ozbiljnije razrađen. On je tu prosto tako prisutan, a Sesilija srećno iz te ljubomore uleće u naručje Orlandovom naprasno na dobro transformisanom bratu.

Istina je da se predstava makar deklarativno upinje da *queer* motive učini vidljivim i jasnim. Međutim, njen ishod je sve samo ne *queer* – srećan završetak uključuje, kao i sâm komad, tri sklopljena konvencionalna heteroseksualna braka. Jedno treba da bude jasno: bez obzira na to što predstava uključuje priličan broj istopolnih poljubaca na sceni, to i dalje ne znači da je ona *queer*, ili da iole smisleno tematizuje ugroženost seksualnih manjina ili seksualnost uopšte.

Prilikom postavljanja klasičnih tekstova uvek nekako gledamo šta je to novo, interesantno, drugačije ili značajno reditelj pročitao iz teksta. U ovom slučaju reditelljskog koncepta nema ni u naznakama. Slobodan Unkovski nam nije ponudio neko osmišljenije iščitavanje, već je jednostavno kompletan tekst prosuo po sceni i napravio galimatijas nejasnih parodija, cike, vriske i prenemaganja. U predstavi *Kako vam drago* sve je preterano i preteatralno, ali ta stilizacija nije dala željene rezultate. Nakon svega, konačni utisak je da je druga ovogodišnja premijera na sceni „Ljuba Tadić" JDP-a jednostavno više nego razočaravajuća.

Gorica Pilipović

KRITERIJUMI VREMENA

HASANAGINICA
kompozitor: Rastislav Kambasković
reditelj: Ivana Dragutinović-Maričić
Narodno pozorište, Opera

Operske premijere su kod nas vrlo retke, te su zato značajne i dragocene, pogotovo ako je reč o našem savremenom kompozitoru, čak i onda kad se na osnovu njegovog minulog rada, kao i tematike dotične opere, može sa sigurnošću pretpostaviti da delo neće zadovoljiti kriterijume današnjeg vremena. I tako, već od samog početka opere *Hasanaginica* Rastislava Kambaskovića slušalac nailazi na nespretnosti: snimljeni dečji plač i uspavanka potpuno odudaraju od stilskog konteksta ostatka dela, prosto su prilepljeni na početku kao nekakva zgodna dosetka autora koji, verovatno, smatra da je time obezbedio savremeni izraz. Ali, krenimo od same teme. *Hasanaginica* je nesporno jedno od najznačajnijih dostignuća naše epske poezije – ali, dokle ćemo se baviti tim idejama patrijarhalnog društva i srpske mitske prošlosti, umesto angažovanih tema bližih našem vremenu u tolikim izvanrednim tekstovima naše novije dramske literature? Drama Ljubomira Simovića, koju je Kambasković sâm adaptirao za libreto, u svoje vreme, početkom sedamdesetih godina, možda je bila provokativna u obradi klasične teme, ali danas može da bude zanimljiva samo sa stanovišta jezika, kao i nekih neobičnih pomeranja fokusa – na primer, na lik bega Pintorovića ili na misterioznog imotskog kadiju koji postaje simbol straha od smrti, pa konačno i smrt sama.

Ali tema Hasanaginice savršeno se uklapa u stilski prosede i interesovanja mnogih naših kompozitora okrenutih našoj mitskoj, herojskoj, junačkoj, epskoj prošlosti, s jedne strane, te stilskoj prošlosti evropske muzike, s druge. Rastislav Kambasković pripada tom nizu, tj. liniji tzv. umerenog modernizma kojeg su, krenuvši od Leoša Janačeka, kod nas negovali Petar Konjović i Stanojlo Rajičić, na primer, s tim što je Kambasković u odnosu na njih na nivou zastarelog epigona za kojeg su neke najznačajnije pojave u XX veku – muzika tzv. poljske škole ili muzički minimalizam – promašaji. Njegov je, dakle, muzički jezik proširenog tonaliteta, disonantnih, prenapregnutih vokalnih linija u slobodnom ariozu, bez ijedne prepoznatljive melodijske floskule, nad gustim orkestarskim tkanjem, s kojim pevači često moraju da se bore da bi se uopšte čuli. Pa i orkestarske situacije vrlo često su banalne u svojoj konvencionalnosti, a upotreba udaraljki, na primer, krajnje je nemaštovita. S druge strane, stalna tenzija, forte i fortisimo dinamika, visoki registri vokalnih deonica, ta opšta zaoštrenost izraza, možda i odgovaraju dramatičnosti fabule, ali su za slušaoca vrlo naporni s obzirom na neautentičnost kompozitorovog muzičkog jezika. Retka su odmorišta u bilo kom smislu, a tu svakako spada igračka scena u III činu, igra svatova. Kambasković je, naime, od intimističke teme kakvom bi se danas mogla smatrati *Hasanaginica,* ambiciozno stvorio veliku celovečernju operu u tri čina sa pet slika, omogućivši sebi da upotrebi i hor i balet; horske scene su, međutim, statične i dosadne, a pomenuta baletska – konvencionalni, nemaštoviti kliše narodnog kola, odigran uz povremeno lošu koordinaciju u koreografiji bez jasne ideje (autor Konstantin Tešea).



Hasanaginica

Vrlo uspelu kreaciju maštovitog istorijskog kostima potpisuje Katarina Grčić-Nikolić, dok je scenografiju zamislio Boris Maksimović s efektnom upotrebom belog platna koje je i vojnički logor Hasanage i gora zelena i oblaci, dok su enterijeri manje uspeli – Hasanagin dvor liči na Koštanin kućicu, dok se dizajn dvora Pintorovića ne ističe ničim posebno (likovna estetika čuvenog filma Miće Popovića od pre više decenija i dalje je neprevaziđena). Rediteljka je Ivana Dragutinović-Maričić, do sada bez značajnog reditelj-skog doprinosa na našoj operskoj sceni. Ni Kambaskovićeva opera joj neće biti važnija referenca, ako izuzmemo nekoliko zanimljivih ideja – poput one kad Hasanaginica i beg Pintorović, sestra i brat, u analognim scenama, dramaturški vešto plasiranim, razgolićuju gornji deo tela, svako iz svojih razloga. (U dobre ideje, inače, svakako ne spadaju ogromne ženske kilote kojima vitlaju Hasanagini vojnici – deplasirano i nimalo komično.) U slučaju bega Pintorovića upravo je razgolićivanje trenutak njegove najdublje introspekcije. Tumačio ga je suvereno i uzbudljivo Janko Sinadinović. Uloga Hasanaginice pripala je Jasmini Trumbetaš-Petrović, koja je takođe bila noseći stub ansambla, vrlo doživljeno i angažovano se posvećujući zahtevnom muzičkom tekstu, sa prvim vrhuncem u solističkoj sceni u II činu, i drugim na samom kraju opere, u sceni opraštanja od deteta. Hasanagu je tumačio mladi Vuk Matić, još neiskusan u slobodnijem razumevanju lika, posebno u smislu transformacije Hasanage od krutog patrijarhalnog muškarca do čoveka koji prepoznaje i iskazuje sopstvene emocije. U ulozi njegove majke bila je Nataša Jović-Trivić, kao i uvek pouzdana i vokalno suverena (njenoj poslovičnoj ozbiljnosti savršeno odgovara ovakav tematski kontekst), dok je Hasanaginičinu majku tumačila Olga Savović sa pomalo čudnom dikcijom. U manjim ulogama su bili Nenad Jakovljević, Mika Jovanović i Ljubomir Popović. Svi učesnici su se maksimalno trudili da što vernije interpretiraju teške deonice.

Dirigovao je Mladen Jagušt s ogromnim iskustvom čoveka koji je izveo nebrojena dela srpske muzike, odnosno bio lični svedok stila kakav zastupa Rastislav Kambasković. Jer, slušalac je posle svega mogao ostati zbunjen – da li se nalazi u 1959, 1949. ili možda čak i u 1939, inače godini Kambaskovićevog rođenja. Ali, s obzirom na to da je on svoju prvu i poslednju operu, kao krunu sopstvenog stvaralaštva, počeo da komponuje još pre dvadesetak godina, za toliko je bliži svojim uzorima. Sasvim je pohvalno što je Narodno pozorište za obeležavanje svog dana odabralo delo našeg savremenog kompozitora, ali gde su mlađi?

Milena Jauković

IZNEVERENO SAVEZNIŠTVO

UKROĆENA GOROPAD
libreto prema komadu V. Šekspira
koreograf i reditelj: Krunoslav Simić
muzika: Đoakino Rosini
Narodno pozorište, Balet

Balet *Ukroćena goropad*, u koreografiji i režiji Krunoslava Simića, hronološki gledano, nastaje u stvaralački zreloj fazi ovog našeg istaknutog i više puta nagrađivanog koreografa. Ispunjeno osnovnim oblicima komedije karaktera i komedije intrige, izbor istoimenog Šekspirovog dela kao literarne osnove za postavku baleta već sâm po sebi predstavljao je i više nego zahvalno i inspirišuće dramaturško polazište. A oslonivši se na vlastiti izbor muzike iz prebogatog opusa Đ. Rosinija, koreograf je imao suštinski bitne preduslove za pristupanje samom činu koreografisanja. Nažalost, i pored ovako impozantnih umetničkih „saveznika", kakvi su nesumnjivo Šekspir i Rosini, Krunoslav Simić, po svemu sudeći ostavši zapreten u veoma složenoj muzičko-dramaturškoj građi, nije se ni izdaleka približio onom koreografskom nivou na koji bi svakako trebalo da obavezuje rad s profesionalnim baletskim ansamblom jednog nacionalnog teatra, kao i najviša strukovna nagrada „Dimitrije Parlić", čiji je Simić nekadašnji laureat.

Već u samom pokušaju da se pobliže analizira koreografska struktura ovog baleta, susrećemo se s očiglednom i krajnje poražavajućom činjenicom gotovo potpunog izostanka osnovnih elemenata neoklasične koreografije – baletskih koraka! Njih u ovoj predstavi gotovo da nema. U današnje vreme, koje sobom baštini prebogatu tradiciju pronicljivih koreografskih eksperimenata, predstaviti geg, puko scensko trčanje, akrobatske premetačine ili manje-više stilizovane obične kretnje, kao oblike dostojne svrstavanja u domen ozbiljne neoklasične koreografske leksike, bilo bi, u najmanju ruku, drska zamena teza. Ovakvim neelaboriranim koreografskim pristupom, predstavom *Ukroćena goropad* dobili smo jednu davno prevaziđenu scensku formu, prepunu umetnički neposredovanih, rudimentarnih oblika scenske komike, koja je još mnogo pre nas postigla svoje puno uobličenje i kao prihvatljivi izvor komičkog jednostavno prestala da postoji.

Pored vidnog odsustva koreografske imaginacije, kao i pomanjkanja i najmanjeg stvaralačkog napora da se predstavi daju strukturni okviri jednog celovečernjeg baleta, veliki problem ovog scenskog ostvarenja je i koreografov tretman muzičke partiture. Da je u ovoj predstavi, kojim slučajem, bio posredi jedan novi, možda sasvim neočekivani autorov pristup Rosinijevom delu, koji bi svoje utemeljenje suvereno crpao iz muzike sáme, takvu intenciju, pa bila ona i u pokušaju, svakako bismo svesrdno podržali. Međutim, suštinski zanemarujući strukturu kompozitorovog dela i oglušujući se o furiozni karakter melodijskih



Ukroćena goropad

tokova Rosinijevih, toliko prepoznatljivih uvertira, koreograf je dozvolio krajnje proizvoljno i muzički neutemeljeno nizanje koraka i beskonačne pasaže igračkog „praznog hoda", što je nužno proizvelo razočaravajući utisak da je namesto ove partiture mogla biti upotrebljena i bilo koja druga.

Svi ovi nedostaci nisu mogli a da se ne odraze i na sáme baletske igrače, čija je uloga tokom čitave predstave bila svedena na puke pantomimske reakcije i otužnu, besciljnu jurnjavu po sceni. Na taj način ukinuta je mogućnost da se, posredstvom pronicljivog iznalaženja odgovarajućeg koreografskog „ključa", na najbolji način upotrebe sve raspoložive igračke specifičnosti Baleta Narodnog pozorišta. I upravo zato što u zadatim koncepcijskim okvirima nisu bili u prilici da se nađu u ozbiljnim igračkim ulogama koje bi, u pogledu igračko-tehničkih zahteva, dolikovale njihovom statusu baletskih solista, primorani smo da vrednovanje pojedinačnih interpretativnih dostignuća u ovoj predstavi baziramo na proceni odabira isključivo glumačkih sredstava njenih protagonista. U tom smislu, upućujemo srdačne pohvale svim solistima, a naročito Baletu Narodnog pozorišta, na energičnom i glumački ubedljivom nastupu. Poveravanje glavne uloge prvakinji Baleta Mili Dragićević, pokazalo se kao pravi izbor. Dragićevićeva je, uz vidnu lakoću, svojstvenu punoj umetničkoj zrelosti, postigla veoma ubedljivo tumačenje svoje prkosne i kapriciozne Katarine. Ne želeći da svoju ulogu izlaže dodatnom riziku, ona se ovaj put opredelila za krajnje jednoznačna glumačka sredstva koja su, iako ne baš sva u potpunosti suptilno odabrana, osetno doprinela dopadljivosti njene uloge među širom publikom. Milan Rus, u ulozi Petručija, kao i Denis Kasatkin, u ulozi oca Baptista, plenili su, svaki na svoj način, svojim muževnim i sugestivnim nastupom, dok su Tamara Iva-



Ukroćena goropad

новић и Јован Веселиновић личношћу својих сценских појава представљали контратежу еруптивној силовитости наступа Драгићевићеве. Кратким, али ефектним наступима, издвојили су се и Жељко Грозданović, Небојша Станковић и Горан Станић, а посебно Александар Илић, у улози Свештеника, својим истанчаним осећањем за грађење комичног лика. Велики труд уложио је и оркестар Опере и Балета Народног позоришта сусрећући се са великим бројем технички веома захтевних деоница.

А као пример проналаженја „праве мере", са радошћу истичемо сценографију Герослава Зарића, којом је суптилно и веома рафинирано захваћен амбијент епохе, као и костиме Катарине Грчић, у пуном сјају елегантног колорита и у свој врцавости ренесансног духа.

Премијера представе „Укроћена goropad" одржана је 25. јуна 2009. године у Народном позоришту у Београду. Текст ове критике односи се на представу која је изведена 30. октобра 2009. године.

Milena Jauković

ŠIK KOJI TO NIJE

PARANOJA ŠIK
koreograf:
Isidora Stanišić
muzika: Anja Đorđević
Bitef dens kompanija

Svojim ovogodišnjim sloganom „Bitef u pokretu" ova pozorišna kuća slikovito je nagovestila svoju trenutnu repertoarsku orijentaciju, a osnivanjem Bitef dens kompanije ovakvo nastojanje dobilo je i svoje konkretno uporište. Premijera predstave *Paranoja šik*, autora i koreografa Isidore Stanišić, ostaće zabeležena upravo kao prvi izvedeni projekat u realizaciji ove plesne trupe, usmerene ka promovisanju savremenog plesnog izraza u našoj pozorišnoj sredini.

Oduvek ju je blagonaklono pratila stručna javnost, koja je u stvaralačkoj ličnosti Stanišićeve davno uočila sva bitna obeležja njene markante stvaralačke figure. Bilo da je reč o umetnički potresnom ostvarenju *Kopile*, ili o njenom svojevremeno veoma suptilnom igračkom iščitavanju Grasovog *Limenog doboša* u svoj njegovoj složenosti, bilo o njenim briljantnim koreografskim minijaturama u kojima su njen toliko redak koreografsko-igrački senzibilitet, kao i zavidna igračka spremnost, dolazili do punog izražaja, stvaralaštvo Isidore Stanišić je na sebe uvek iznova skretalo pažnju.

Kontinuirano umetničko traganje i istrajno osluškivanje sopstvenog stvaralačkog bića neretko u jednom trenutku dovodi do onoga što kasnije biva prepoznato kao jedna od umetničkih „faza" stvaraoca. U tom smislu, predstavom *Paranoja šik* Isidora Stanišić je samo potvrdila ono što se dalo naslutiti još pre nekog vremena: njen dosadašnji koreografski rad doživeo je značajne transformacije izražajnih sredstava i poprimio sasvim drugačiji scensko-koreografski okvir. Vidno se priklonivši veoma zastupljenoj, ali svakako ne i jedino relevantnoj evropskoj koreografskoj tendenciji, prepoznatljivoj po svom koreografskom minimalizmu i scenskoj svedenosti svake vrste, Stanišićeva se naprosto nije našla u najpogodnijem ambijentu da publici pruži onaj najbolji deo koreografskoga u sebi. Iako, ni ovaj put, njena lucidnost na planu tematskog osmišljavanja dela nije zatajila, ipak se pokazala kao nedovoljno moćna da ublaži opšti utisak neubedljive koreografske koncepcije. U središte svoga dela Isidora Stanišić postavlja svu problematičnost američkog nacionalnog bezbednosnog sistema, usmerenog ka proceni stepena opasnosti u neposrednom okruženju, naročito se fokusirajući na mehanizme rađanja panike i straha, kao očekivanih implikacija ovog uznemirujućeg odnosa prema spoljašnjem svetu. I dok ovaj realno postojeći sistem sadrži jasno diferencirane nivoe, krećući se od zelenog signala, kao najbenignijeg, sve do crvenog, kao oznake alarmantnog stepena opasnosti, pružajući koreografu, na ovaj način, veliki prostor za razvijanje koreografsko-igračke gradacije, opšti ton predstave od



Paranoja šik

početka pa sve do kraja ostaje ravan i nepromenjen. Daleko od mnogo puta do sada prezentirane koreografske nepredvidljivosti i vrcavog poentiranja Isidore Stanišić, koreografski sklopovi se jednolično nižu, a ponavljanje pokreta, kojim se, pretpostavljamo, računalo na postizanje sasvim drugačijeg efekta, odisalo je, kako je predstava vremenski odmicala, sve zamornijom monotonijom.

U premijernom izvođenju angažovani igrači Bitef dens kompanije, Olga Olćan, Ana Ignjatović-Zagorac, Nevena Jovanović i Milica Pisić, zaslužuju svaku pohvalu kada je u pitanju sprovođenje koreografskih zamisli, iako se ne možemo otrgnuti utisku da je značajni igrački potencijal ovih protagonistkinja u potpunosti ostao neispoljen. Jasno izraženog igračkog karaktera, one su u okvirima svog uvežbanog i tehnički savladanog izvođenja, ubedljivo interpretirale osećanja sapetosti, neuroze i bazične nesigurnosti savremenog čoveka, čemu su svakako doprinela stilski adekvatna, iako u nekim segmentima pomalo *déja vu*, kostimska i scenska rešenja Ivane Vasić i Saše Ivanovića.

Kad god su u pitanju paralelni, „živi" stvaralački procesi, sprega koreografskog rada i komponovanja muzike posebno stvarane za tu priliku, uvek je veoma osetljiva simbioza koja se, iz vizure autorâ, neretko čini kao jedina „prava", moguća i odgovarajuća. Pa ipak, bez i najmanje namere da na bilo koji način zađemo u domen muzičke analize dela kompozitorke Anje Đorđević, ne možemo a da ne primetimo da nam se čini da bi i sámo koreografsko viđenje date teme bilo daleko dinamičnije i interesantnije da muzika sama sobom nije dodatno potencirala tu jednoličnost, koja je predstavu *Paranoja šik*, u njenom finalnom obliku, koštala utiska jedne nedorasle realizacije verovatno daleko superiornije zamisli.

Bojana Janković

BRENDIRANJE POZORJA

Nacionalna selekcija 54. Sterijinog pozorja: domaće predstave prema delima domaćih i stranih pisaca

Opšte odsustvo bilo kakvog pozorišnog koncepta svelo je ovogodišnje izdanje Sterijinog pozorja na brending i marketing. Skandalčića, poluafera i prepucavanja po novinama mesecima pred početak festivala bilo je koliko i ogromnih crvenih banera koji su ga po Novom Sadu reklamirali – na tone. Jedan od dubioznijih poteza tada novog, a sada već bivšeg direktora Pozorja, Ivana M. Lalića, bio je da festival uokviri strogim numeričkim zahtevima – sedam predstava prema domaćem tekstu, sedam predstava domaćih pozorišta prema stranom tekstu, te sedam predstava u vantakmičarkom programu *Krugova*, tj. *Drugova*. Ovlašnom poznavaocu srpskih pozorišnih prilika verovatno je bilo jasno da će selektorski tim Igor Burić–Vladimir Kopicl teško napabirčiti 14 novih predstava dostojnih prikazivanja na najznačajnijem nacionalnom festivalu – toliko ih valjda nije bilo ni u vreme SFRJ; ovaj broj, međutim, činio se dovoljnim da se niko ne oseti izostavljenim, uvređenim, ili da se, daleko bilo, Sterijino pozorje ne pretvori u elitni skup. Ipak, kada je selekcija koja nije dosegnula južnije od Beograda konačno osvanula, digla se prašina koja je na akciju primorala direktora festivala – on je zatim Pozorju dodao još tri predstave. Selektorski tim je, iz arogancije, kukavičluka ili nebrige, odlučio da mešanje u sopstevni posao dostojanstveno prećuti – te smo tako dobili konačni broj od 17 takmičarskih predstava. Navodni „konsenzus" kojim je izborni dvojac donosio odluke nije bio dovoljan ni da im pruži legitimitet, ni da ih oslobodi odgovornosti; svaki respekt konačno je urušen kada su Burić i Kopicl pristali da im poslodavac, javno i bez ustručavanja, prekraja odluke. Iako su prethodno uz puno busanja u obrazloženju svoje selekcije zajednički i konsenzusom prozvali problematične pozorišne radnike poput prestoničkih glumaca koji „bez mikrofona više ni tikve ne sade", selektori su tokom čitave dve nedelje Pozorja bili manji od makovog zrna, te su se uglavnom skrivali ili prećutkivali javna pitanja.

U poslednjem trenutku protiv selektora se okrenuo i Marfi: predstava *Maratonci trče počasni krug* Pozorišta na Terazijama otkazana je zbog povrede Ivana Bosiljčića, a sa klupe je, za gala otvaranje, uskočio najnoviji hit istog pozorišta, *Briljantin*, u režiji Mihaila Vukobratovića. Sklopljen po principu „samo što brže i veselije do prvog sledećeg songa", bez



Brod za lutke, SNP Novi Sad

ikakve zadnje namere i sa isključivim ciljem da pruži malo lake zabave, *Briljantin* je, nenadano, postavio dobrom delu nacionalne selekcije često nedostižne standarde.

S obzirom na selektorsku odbojnost prema mikrofonu, možda ne iznenađuje činjenica da je ovogodišnje Pozorje obilovalo predstavama koje kao da su direktno vremeplovom uvezene iz nekog davnog prošlog vremena. Najbolnija među njima verovatno je *Je li bilo kneževe večere?*, SNP-a, ansambl ostvarenje prepuno muzejskih kostima, iste takve glume i režije, koje svoju savremenost dokazuje video- bimom na kome se gotovo dva sata prikazuje pšenica, da bi svima bilo jasno da se radnja komada odvija u plodnoj Vojvodini, da bi se pred sâm kraj predstave slika kataklizmično pretopila u snimak Dunava koji teče li teče. No, formalne primedbe na stranu – ako ništa drugo odabrani stil je u ovoj predstavi, pre svega na razini glumačke igre, dosledno sproveden – u ovom slučaju daleko je problematičnija tematska nemuštost predstave. Izvitopereno rodoljublje koje se koristi kao valuta za sakupljanje jeftinih političkih poena, večito pozivanje na kosovski mit i problematičan odnos tog mita spram istorijske realnosti, s jedne, i političkih činjenica, s druge strane – istovremeno su glavni pokretači drame Vide Ognjenović i bilo kog dnevnika na bilo kojoj postojećoj televiziji. Stoga se čini da je uspostavljanje nekog, bukvalnog ili metaforičnog, direktnog ili suptilnog, pozorišnog korelata sa sadašnjicom neophodno u bilo kojoj postavci ovog teksta. Toga, međutim, u režiji same Vide Ognjenović nema ni u tragovima – pitanje je samo da li iz nemara ili iz rediteljkinog verovanja da se angažovanost teksta sama od sebe prevodi u angažovanost predstave, te da se političnost podrazumeva. *Kneževa večera* zato je tek tromi istorijsko-pozorišni zapis o temi zloupotrebe najbitnijeg i najsvetijeg srpskog mita, ali samo u XIX veku, jer smo se, čini se, takvog svetogrđa odavno okanuli.

U fioku relikta iz prošlosti može se smestiti i predstava *Narodni poslanik* Narodnog pozorišta Republike Srpske iz Banje Luke, mada iza ove groteskne farse, ako ništa drugo, stoji kakav-takav, jednodimenzionalni koncept. Reditelj Nikola Pejaković od svih likova pravi izobličene političke manipulatore, spremne i na ubistvo radi mesta u parlamentu,

konstatujući iznova i iznova kako nema poštenih političara. Pripremana u atmosferi kampanje za lokalne izbore, u kojoj su predizborni plakati često izmešani sa pozorišnim, ova predstava je, mada sasvim banalno, aktuelna i društveno svesna. To ipak ne menja činjenicu da su, ma koliko stilski dosledni bili, stalna dreka i udaranje o razne scenske elemente često nepodnošljivi; ovakav koncept, između ostalog, zahteva i strogu disciplinu u ansamblu i stoičko odupiranje persiflaži, čega, barem na festivalskom izvođenju, nije bilo. Za razliku od *Kneževe večere* koja ne uspostavlja vezu s današnjicom i *Narodnog poslanika* koji kroz celu predstavu elaborira tek jednu, skromnu i nerazvijenu ideju, *Mrtve duše* Ljuboslava Majere (NP Zrenjanin) počinju i završavaju se pokušajem da se dajdžestirano prepriča jedan pregolemi roman, što rezulitira scenskim pretrčavanjem preko poglavlja Gogoljevog romana. Slično banjalučkoj predstavi, i ova neguje estetiku prenaglašenih stomaka, ramena i ostalih prigodnih delova tela. U ovom slučaju ona je proizvod režije floskula: svet je nepošten, te su svi likovi negativni, što će se najlakše videti ako ih sve izobličimo, malo kostimom, a malo stilom glume.

U trci za najbolji domaći tekst prave konkurencije nije bilo, pa je ove godine pitanje bilo samo koja će drama Milene Marković dobiti nagradu. Postavka njenog poslednjeg komada *Šuma blista* u režiji Tomija Janežiča (Atelje 212) jedan je od retkih pogadaka ovogodišnje selekcije. Milena Marković se još jednom bavi krajnjim marginalcima, čiji su životi zaglavljeni u dubokoj provinciji, koje prestonica verovatno nije ni svesna, a Janežič insistira na naturalizmu: replike se mrmljaju do te mere da je gledaocima obezbeđen titl, scene se često sele van vizure publike, a ritam predstave je spor koliko i ubitačno razvučen i besciljan život mušterija i osoblja birtije u kojoj se drama odigrava. Ovakvim prosedeom reditelj uspeva da izbegne patetiku i zamku svodjenja večito pijanih likova na bezlične karikature alkoholičara i da istovremeno dotakne svu sirovu poetičnost i socijalnu bedu ove zabiti. U ovoj predstavi nema mesta jednostavnom sažaljenju nad propalitetima provincije, jer je previše elemenata koji podsećaju na socijalnu pozadinu priče: horda žrtava seks trafikinga jednim od songova bljuje na publiku svoje tragične biografije, dok u finalnoj sceni na mesto kafane dolazi ogromni građevinski kamion i nasmejani, uglađeni investitor u odelu, koji sa sobom odvodi anonimnu devojčicu, buduću žrtvu nekog novog tranzicionog biznisa. S druge strane, drama *Brod za lutke,* u postavci Ane Tomović (SNP), duhovito, jednostavno, ali precizno razobličava i raskrinkava bajkovite ljubavne klišee iz života glavne junakinje, arhižene. (O ovoj predstavi detaljnije je već pisano u prethodnom broju *Teatrona*.) Pored spisateljice, ove dve postavke spaja i glavna glumica, Jasna Đuričić, koja kao da postaje neraskidivi deo poetike Milene Marković; u *Brodu za lutke* nesmetano skače iz namerne, kontrolisane persiflaže u tankoćutnu emotivnost, dok u predstavi *Šuma blista*, potpuno drugačijeg senzibiliteta, uspeva da prenese sve faze postepenog raspadanja i propadanja kafanske pevačice Mace, obrise nekada verovatno lepe i poželjne žene, danas obrasle u alkoholnu izmaglicu i potpunu svest o crnoj rupi u kojoj živi. Naspram ove dve predstave, treći kandidat za najbolji novi dramski tekst, drama *Lepet mojih plućnih krila* Uglješe Šajtinca i predstava NP Sombor Marka Manojlovića deluju kao drugorazredni pozorišni pokušaj. Pisac i reditelj problemu skinheda pristupaju kao da se bave irelevantnom, bezopasnom i retkom društvenom pojavom. Šajtinac svu krivicu za neonacističke sklonosti svaljuje na okolnosti – krive su, naravno, devedesete, kriva je, naravno, tranzicija; roditelji koji decu ignorišu, deca koja se okreću okrutnom nasilju, ne snose izgleda nikakvu ličnu odgovornost za svoje postupke. Reditelj je u banalnom tretiranju neonacizma nastavio tamo gde je pisac stao, sa sve ogromnom svastikom nasred scene; opšti, potresan utisak je da bi u ovoj predstavi najviše uživali ćelavi momci u martinkama i fajterkama – *Lepet mojih plućnih krila* daje im savršen alibi da u prebijanju i zlostavljanju svakojakih manjina nastave tamo gde su stali, kad već nisu krivi oni nego *okolnosti*. Od slične zamene teza pate i *Razbojnici* Nikole Zavišića (NP Subotica) – Šilerove odmetnike reditelj i dramaturškinja Maja Pelević transponuju u današnjicu i pretvaraju u grupu navijačkih huligana, ali se zabavnih pop elemenata i veselja na sceni ne odriču jednom kada razbojnici zagaze u samodovoljni kriminal, time efektivno abolirajući jednu od najkancerogenijih srpskih supkultura.

Slično *Razbojnicima*, ali ozbiljnije i odgovornije, problemu reinterpretacije klasika prilaze još tri predstave iz ovogodišnje selekcije: *O nasilju* trupe Hop.La! i NP Kikinda u režiji Anđelke Nikolić, *Bura* Andraša Urbana (NP Niš) i *Rodoljupci* NP Užice, u režiji Larija Zapije. Anđelka Nikolić polazi od *Tita*



Derviš i smrt, Narodno pozorište, Beograd

Andronika, na čiju osnovnu fabulu nadovezuje tekstove Hajnera Milera, Hane Arent i motive drugih Šekspirovih tekstova, ali predstavu čvrsto vezuje za Srbiju, zemlju crne hronike u kojoj tinejdžeri redovno prebijaju jedni druge, snimajući se pri tome ponosno mobilnim telefonima. Najkrvaviju Šekspirovu dramu rediteljka koristi da pred uvek osvetljenu publiku prospe salve surovih ubistava i hladnokrvne agresije uopšte – tačno onoliko koliko svakodnevno ravnodušno upijamo gledajući TV. Veza sa našom svakodnevicom više je nego jasna – lik Marka Andronika, na primer, u ovoj verziji je pravoslavni pop – ali ova predstava, nažalost, pati od hipertrofije različitih motiva za koje rediteljka često ne nalazi scenska rešenja, ili koje predani glumački ansambl ne uspeva da isprati. Larry Zappia pravi potpunu rodnu inverziju, pretvarajući *Rodoljupce* u *Rodoljubice;* u zemlji u kojoj su muškarci iscrpljeni od silnih ratova, te stoga mentalno, seksualno i politički impotentni, žene preuzimaju kormilo. Čini se povremeno da reditelj sopstveni koncept nije shvatio dovoljno ozbiljno i potentno: cela predstava isrpljuje se u ovlašnom seciranju korišćenja nacionalizma u reklamne svrhe. Bitni datumi i cena za koju se prodaje Vojvodina (čuvena scena svedena je na objavljivanje brojke) ispisuju se na ogromnoj, ali trošnoj rolni papira, koja se nemilosrdno cepa svaki put kad rodoljupke naprasno promene stranu, odnoseći tako donedavno gromoglasni patriotizam direktno u kantu za đubre; mađarske i srpske kokarde tek se neznatno razlikuju; dnevnopolitički patriotizam ovekovečen je mešanjem reči *prada* i *pravda*... U sat vremena, koliko ova predstava traje, dotaknuto je desetak bitnih motiva, ali preko svakog se pretrčalo u pokušaju da se stigne do sledećeg, te smo tako dobili dajdžest verziju svega što bi ovako travestirani Sterija mogao da nam otkrije. Andraš Urban takođe je stao na pola puta do razumljive ideje: u svojoj režiji Šekspirove *Bure* on sukobljava svet prvobitnih stanovnika i pridošlica na ostrvo kroz suočavanje prirode i osnovnih elemenata, s jedne, i potrošačkog društva, s druge strane. Tako Arijel nenadano stvara vatru,vodu ili vetar, na izgled ni iz čega, dok oko njega izgubljeno paradiraju brodolomnici u odelima, tegleći za sobom neprestano kolica iz supermarketa. Ovaj koncept, međutim, završava se na ovakvim, zamamnim ali jednodimenzionalnim slikama, koje iznova i iznova pred publiku iznose istu konstataciju,



Nevinost, Atelje 212

ne pokušavajući preterano da je elaboriraju. Čast mađarskog pozorišta ove godine branila je i predstava *Terapija*, po tekstu Kristofera Djuranga (pozorište Deže Kostolanji, čiji je direktor upravo Urban). Znajući koliko i kako može ne samo Deže Kostolanji, već mađarska grana srpskog pozorišta uopšte, stiče se utisak da je neko pokušao da podmetne nogu pozorišnoj nacionalnoj manjini koja već godinama, uprkos znatno gorim produkcijskim uslovima, uspeva da proizvede verovatno najpromišljenije pozorište u zemlji. *Terapija* nije ni loša ni dosadna predstava, već sasvim dopadljiva i vesela komercijalna šarada, limunada o ljubavnim odnosima i romantici kao takvoj. Od ispotprosečnog američkog teksta, zabavljačkog karaktera, rediteljka Olivera Đorđević i ansambl uspeli su da izvuku maksimum – najviše tako što su ga ignorisali i gurali u treći plan, izvlačeći u prvi improvizovane scene o sopstevnim ljubavnim zabludama, dogodovštinama, anegdotama, tabuima... Mađarski glumci tako su još jednom, čak i na ovom neočekivanom primeru, dokazali koliko su maštoviti, duhoviti, vredni i predani.

Iz prestonice je na Sterijino pozorje stigao i svojevrsni omaž Meši Selimoviću, predstava *Derviš i smrt* Narodnog pozorišta. Egon Savin preneo je radnju u pedesete godine dvadesetog veka i borbu za intelektualni i ljudski integritet u atmosferi komunističkih čistki. Ova konvencionalna, ali precizno svedena postavka, odaje poštu ličnoj borbi pisca, ali je za današnji trenutak relevatna koliko i ogromna Titova bista, koja se za trenutak pojavljuje na sceni. Tematska zaglavljenost u prošlom vremenu nalazi svoj odraz u glumačkim ostvarenjima. Inače sklon persiflaži, ansambl Narodnog pozorišta ovde je sveden, smiren i posvećen psihološkom realizmu i Stanislavskom; nasuprot njima, u naslovnoj ulozi stoji, međutim, Nikola Ristanovski, glumac modernog senzibliteta, sposoban da istovremeno igra i komentariše svoj lik. S druge strane, ubedljivo najjači adut *Švabice,* u režiji Ane Đorđević, upravo je jedinstvo ansambla; retke su domaće predstave u kojima se svi glumci jasno smeštaju unutar jednog stila, čak i kada je u pitanju realizam. Ova predstava, doduše, ima nekoliko problema koji se ne mogu prevideti. Stalne vremenske elipse, koje diktira dramatizacija, rešene su „filmski", gotovo ilustrativno, titlom koji nas obaveštava o vremenu i mestu svake sledeće scene; scenografsko rešenje nevešto balansira negde

između praktičnosti, znakovno nerazrađene upotrebe stolica, i ne preterano originalnih simbola, poput neba koje se povremeno projektuje na kulise. Ali sve te manjkavosti daju se oprostiti radi glumačke igre, nepristajanja na jeftinu persiflažu sporednih likova (stereotipa različitih nacija, na primer) i istrajnosti u postizanju, a ne glumljenju emocije, u koje se, imajući u vidu siže Lazarevićeve priče lako moglo upasti. Radovan Vujović (Miša) neprimetno pokriva velike vremenske prelaze između scena tačnim i vidljivim psihološkim promenama, a Bojana Maljević, u ulozi razmažene ali dobrodušne, samouverene i bogate Nemice Klare, odoleva preglumljivanju i preterivanju bilo kakve vrste, sve to uz gotovo savršenu komičku svest. Koliko poguban može da bude nedostatak ovakvog jedinstva ansambla dobro se vidi u predstavi *Nevinost* Dejana Mijača (Atelje 212). Najznačajnija zbog domaće „praizvedbe" Dee Loer, najmlađe dobitnice nagrade „Bertolt Breht" i jedne od najznačajnijih nemačkih dramskih pisaca srednje generacije, ova predstava ne uspeva da se obračuna sa svim slojevima na koje Loer precizno razlaže pojmove nevinosti i krivice: od političke, preko kolektivne, do lične – stečene društvenim okolnostima, pasošem, pod pritiskom roditelja, prijatelja ili samoinicijativno. Rediteljski koncept zasniva se, pre svega, na radu s glumcima – stoga i čudi što je ansambl stilski rastrčan na sve strane: od insistiranja na realizmu, preko zabavnih, ali i zabavljačkih, etida koje postaju same sebi svrha ili karikiranja, do srpske interpretacije nemačke glume i, na kraju, precizne, tragikomične igre.

Najdramatičniji, mada na svu sreću ne i tragični, moment Pozorja desio se tokom izvođenja *Kandida* (JDP). Uprkos tome što je Bogdanu Diklićу pozlilo, predstava je nastavljena; ne treba svakako nipodištavati herojski napor pred koji je tada stavljen ostatak ansambla, rešen da *Kandida* dovede do kraja, ali se možda treba zapitati kakva je to predstava u kojoj se odsustvo jednog od glavnih likova dâ nadomestiti ili, što je bio slučaj sa većim delom publike – ne primetiti.

Biser ovogodišnjeg festivala, koji nepovratno uništava svaku veru u postojanje bilo kakvih doslednih estetskih i umetničkih kriterijuma selektorskog dua, ipak je predstava Kulturnog centra iz Inđije i Bitef teatra *Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi*, po tekstu Toma Stoparda. Nije hiperbolično reći da ova postavka uspešno zaobilazi gotovo sve profesionalne standarde, stajući u rang s amaterskim ili školskim predstavama. Da nije dva glavna glumca, Miljana Prljete i Jugoslava Krajnova, koji se, verovatno samo iz pobuda za preživljavanjem, trude da tekstu koji izgovaraju daju makar primesu smisla, a da im reditelj pri tome nije dao ni kompas ni mapu, ova predstava bila bi nepogrešivi kandidat za direktno gađanje trulim povrćem. Kostimi, iz (kvazi)epohe, kao da su loše skicirani iz neke istorije pozorišta. Ostatak ansambla pozitivne likove dočarava umilnim treptanjem, a negativne imitiranjem gestikulacije Mr. Bernsa. Jovan Grujić režiju izbegava u širokom luku i umesto toga se bavi postavljanjem teksta na scenu, bez trunke ideje ili koncepta, a sve to u scenografiji koja, uz obilatu upotrebu kartona i bordo pliša, pokušava da nam objasni da je predstava prvobitno igrana u eksterijeru.

Ovogodišnja nacionalna selekcija možda je posle svega i dobar, prosečan presek srpskog pozorišta: malo detaljno promišljenih rediteljskih ideja, malo više poluostvarenja, još više stilskih nedoslednosti u glumačkim ostvarenjima i previše promašaja. U toj kombinaciji selektorski biseri dođu kao osnovni sastojak. Ipak, Sterijino pozorje nije panorama već skup najboljeg što srpsko pozorište ima da ponudi, a ovogodišnji izbor to, na svu sreću, nikako nije. Razlozi za ovako dubioznu selekciju danas više nisu ni bitni – pritisnut grižom savesti zbog silnih javnih funkcija koje obavlja, Ivan M. Lalić nedavno je podneo neopozivu ostavku, ali ne pre nego što nam je ispostavio dve nove selektorke, Anu Tasić i Aleksandru Glovacki. No, posle dve mukotrpne nedelje preživljavanja loših, loših i nepodnošljivih predstava, svetlo na kraju tunela pojavilo se u vidu odluke žirija. Ultimativni pobednik ovogodišnjeg pozorja, *Brod za lutke*, ostavlja nadu da je konačno došao dan kada će intelektualno zahtevno, pametno, konceptualno pozorište odneti prevagu nad jeftinim ulagivanjem publici i površnošću. Nejasno je samo kako je moguće da najbolja predstava, s najboljim glumcima, scenografijom, muzikom , po najboljoj drami, nema i najboljeg reditelja. Možda se predstave dešavaju same od sebe, možda konačni ceh mora da uključi i podmirivanje računa većim imenima, beogradskim pozorištima ili sunarodnicima, ali možda je uputno ne zanimati se teorijama zavere i zaključiti da je iz ovogodišnjeg zamešateljstva nacionalne selekcije, uprkos trudu selektora i direktora festivala, izašlo bar jedno dobro.

Bojana Janković

SAMO DOBRA NAMERA

Koprodukcije na 54. Sterijinom pozorju: Možda smo mi Miki Maus i Nebeski odred

Među desetinama predstava koje su ove godine sabijene u program Sterijinog pozorja našle su se i dve koprodukcije koje, na različite načine, ostvaruju ono što se formalno zove osnovna misija festivala: promociju domaćeg teksta. Sličnosti ove dve nove postavke, koje su ubrzo posle premijere prebačene na redovni repertoar beogradskih koproducenata (Jugoslovensko dramsko pozorište i Narodno pozorište), završavaju se, međutim, na toj zajedničkoj osnovnoj premisi. U slučaju predstave *Nebeski odred* Sterijino pozorje se vraća svojim počecima, prvim dobitnicima nagrade za najbolji domaći tekst, Đorđu Lebroviću i Aleksandru Obrenoviću, te drami koja je odavno priznata i prepoznata kao prekretnica u srpskoj (jugoslovenskoj) dramaturgiji; ovaj klasik uparen je, međutim, sa rediteljem najmlađe generacije, Markom Manojlovićem, što nam za pravo daje da očekujemo, ako ništa drugo, ono bar novu, svežu interpretaciju. Nasuprot dokazanoj tradiciji stoji pokušaj da se uspostavi nova: drama *Možda smo mi Miki Maus* Maje Pelević prvi je pobednik na anonimnom konkursu za novi dramski tekst, koji je ovaj festival ustanovio pre nekoliko godina, a koji sa sobom nosi obavezu postavke drame, te mogućnost da autor sâm odabere reditelja. Slobodno, dakle, možemo reći da su namere iza ova dva poduhvata plemenite; rezultati su, naravno, već sasvim druga stvar.

Ispred drame *Možda smo mi Miki Maus* Maje Pelević stoji veliki štit *paradigme postdramskog* – kao da autorka veruje da pod okriljem ovog *freeware* slogana više nije potrebno baviti se ni formom ni suštinom. Tako dobijamo salve nabacanih rečenica na salve opštoontoloških tema: malo o životu, malo o smrti i prolaznosti, malo o roditejima, nesrećnoj ljubavi, tinejdž alkoholizmu i prikrivenoj pedofiliji. Jasno je, naravno, da ovoliko *suštinskog* materijala ne staje u jednu dramu, ali bi zato moglo biti, ako ništa drugo, više nego dovoljno mesta za verbalnu poetičnost, slojevitost, ili bar začudnost, što obično dolaze u paketu sa postdramskim tekstovima. Nažalost, čak i toga u ovoj drami ima sasvim malo, ali je zato u izobilju sladunjave patetitike i melodrame oličene kroz replike tipa „Ne smem da te poljubim. Ne želim da osetim svoju prolaznost" ili „Slutio sam nokaut. Bio sam previše dobar s tobom." No, uprkos svojoj savremenosti i odluci da se pozicionira daleko od kla-



Nebeski odred, JDP i Sterijino pozorje

sičnih dramskih elemenata – linearnog sižea, formulisanih likova itd. –*Miki Maus* ima jasno odabranu situaciju, u stilu Ameli Pulen; cela drama se, naime, dešava u i oko aparata za fotografisanje, gde se slučajni prolaznici i njihovi životi zadržavaju na nekoliko minuta, dok su u istom prostoru večno zaglavljeni mistični protagonisti, On i Ona, o kojima znamo samo pol i nagoveštaje njihovog ljubavnog odnosa. Ovo malo konkretnosti koje spisatejica nudi reditelj Matjaž Pograjc (Betontanc je jedan od koproducenata) odrekao se, valjda u pokušaju da publici slučajno ne ponudi bilo kakav putokaz ka smislu. Umesto toga, Pograjc je delove drame ispremeštao i prekrojio, vođen publici nerazgovetnim principom: tekst predstave u odnosu na tekst drame nije postao ništa manje banalan, niti je kroz ovu dramaturšku intervenciju sklopljen bilo kakav siže. I ostali elementi rediteljskog postupka utemeljeni su pre svega u ispraznoj estetici i nabacivanju efekata. Intermeci između scena popunjeni su šlagerima, tokom kojih glumci izvode nespretno nakalemljene koreografije – da bi se rekla još koja uopštena reč o ljubavi kao takvoj ili razdrmala i razgalila publika. Ali i van ovih međuscena, reditelj i autor scenskog pokreta Branko Potočan natovarili su asnambl koreografijama koje do te mere ne pripadaju bilo kakvom kontekstu da se povremeno čak čini da autorska ekipa koristi neku samo sebi poznatu telesnu azbuku. Na svu ovu papazjaniju, uokvirenu šarenom, *lepom*, jarkom scenografijom Tomaža Štrucla, kojom dominira kamp-prikolica, čije značenje ostaje enigma, treba dodati i nespretnost glumačkog ansambla, koji povremeno ostavlja utisak da sve te teškom mukom sklopljene fizičke etide izvodi neprestano odbrojavajući u glavi. Nadobudnost oličena kroz snobovsko verovanje da se dimnom zavesom pozorišnih efekata svih vrsta stvara nekakav uberkunst, rezultirala je zamornom, pretencioznom predstavom, kojoj svaka interpretacija neumitno izmiče.

Pristup Marka Manojlovića sasvim je suprotan postupku Pograjca: da li iz prevelikog poštovanja ili nekog drugog razloga, tek Manojlović *Nebeskom odredu* ne prilazi s bilo kakvom drugom namerom nego da pusti tekst da sâm govori. Tako ova, za naše uslove neobična i retka kombinacija, u kojoj jedno od najpriznatijih pozorišta i najzančajniji

nacionalni festival staju iza reditelja najmlađe generacije (koji je ujedno i prvi mladi, neetablirani, nenagrađivani reditelj kome je dopušteno da se približi Velikoj sceni JDP-a) rezultira predstavom koja suviše liči na scenografski i kostimografski ulepšano scensko čitanje. Uprkos tome što se dešava u koncentracionom logoru, *Nebeski odred* najmanje je od svega politički tekst – post festum dramska konstatacija o temi političke problematičnosti holokausta ionako bi bila opšte mesto. Situacija u kojoj grupa zatvorenika dobija tri meseca života više u zamenu za rad u gasnim komorama ovu dramu, naprotiv, jasno svrstava u žanr filozofskih, egzistencijalnih. Novog obračunavanja sa temama relativnosti morala, međutim, u Manojlovićevoj predstavi nema, a još manje bilo kakvog nagoveštaja da bi ovi etički problemi mogli imati paralelu u bilo kojoj dimenziji modernog sveta. Jedini pokušaj da se klasiku dâ savremeni kontekst pojavljuje se u vidu farmerki u koje je obučen Narator (Miodrag Radovanović) – umesto kao portal ka današnjici, ovaj lik inače služi samo kao još jedno podsećanje da je predmet ove predstave zakopan u stravičnoj prošlosti. Na formalnom planu Lebovićev i Obrenovićev tekst postavljen je u realistične okvire, no oni su toliko neljudski, strahotni i – nadrealni: svaki od likova obeležen je stoga sopstvenim sistemom racionalizacije ili mentalnim naprsnućem koji dopuštaju nešto manje realističan, na momente poetičan, individualizovan jezik. Ni za ovaj prividni stilski nesklad reditelj ne nalazi nikakvo rešenje – uokvireni psihološkim realizmom, sasvim realističnom scenografijom (Vesna Štrbac) i logoraškim kostimima (Lana Cvijanović), misaoni pasaži drame ostaju da vise u vazduhu u stanju anahronizma s ostatkom predstave. U tako minimalističkoj postavci, u kojoj je najdrastičnija rediteljska odluka oličena kroz upotrebu gvozdene zavese, koja razgraničava svet živih i mrtvih i iza koje zbog toga (a i zbog gasnih komora), prirodno, kulja dim, najdominantniji element predstave postaju glumačka ostvarenja. Intimna, na momente gotovo klaustrofobična atmosfera, postignuta postavljanjem publike na scenu, samo nekoliko metara od glumaca, omogućila je, ako ne i zahtevala, nešto svedeniju igru. Najdoslednije i najkolorit-nije ove datosti koristi Nikola Vujović – njegov Musleman je tanano, skrhano biće čiji um ne može da se izbori s okolnostima u kojima se našao, i čiji se potpuni nervni krah jasno oslikava, između ostalog, i kroz sve rastrznutiji, zgrčeniji, nekontrolisani, ali minuciozni govor tela i gestikulaciju. Veći deo ansambla ipak se smestio sa pogrešne strane osećanja za meru. Goran Šušljik se oslanja na jednu dimenziju Prominenta – oholost i aroganciju, uprošćavaljući lik do te mere da njegovo prisustvo u ovim vanredno složenim okolnostima deluje nelogično; Srđan Timarov prenaglašava „uličnu pamet", neposrednost i povremenu nepromišljenost i impulsivnost Zelenog, odajući utisak mangupa koji je iz dvadeset prvog veka prebačen u vreme Drugog svetskog rata. Sa poetičnošću teksta i neprestanom upotrebom aorista u replikama najlošije se ipak izborio Zoran Cvijanović: godine provedene u personi tranzicionog „Mileta" učinile su svoje, pa duhovnost i religioznost njegovog Čoveka pod kapom često zvuče kao namerno ironisanje i ismejavanje ovih osobina.

U konačnom rezultatu, odmah iza plemenitih namera sa početka teksta, javlja se utisak da obe predstave igraju na, žargonski rečeno, siguricu. Koncept (?) predstave *Miki Maus* neprestano poziva da mu priznamo apsolutnu artističnost, modernost koja nas prevazilazi do te mere da se ne bismo usudili da joj protivrečimo; u zamenu za takvu vrstu poslušnosti dobijamo valjda sve ono šarenilo i vesele songove. Apsolutno odsustvo bilo kakvog rediteljskog koncepta nove postavke *Nebeskog odreda,* s druge strane, krije se iza pozorišnih tabua (jer ko bi još smeo da dira u oživljavanje jedne od omiljenih domaćih drama), igrajući pri tome, naravno, na sentimentalnost gledalaca i javnosti prema tekstu. Obe predstave ostaju u domenu jeftinog poigravanja sa publikom: snishodljivosti, s jedne, i nemoćnog podilaženja, s druge strane.

Slobodan Obradović

UKRUG, UKRUG, IGRAMO VALCER JA I DRUG

Međunarodna selekcija 54. Sterijinog pozorja

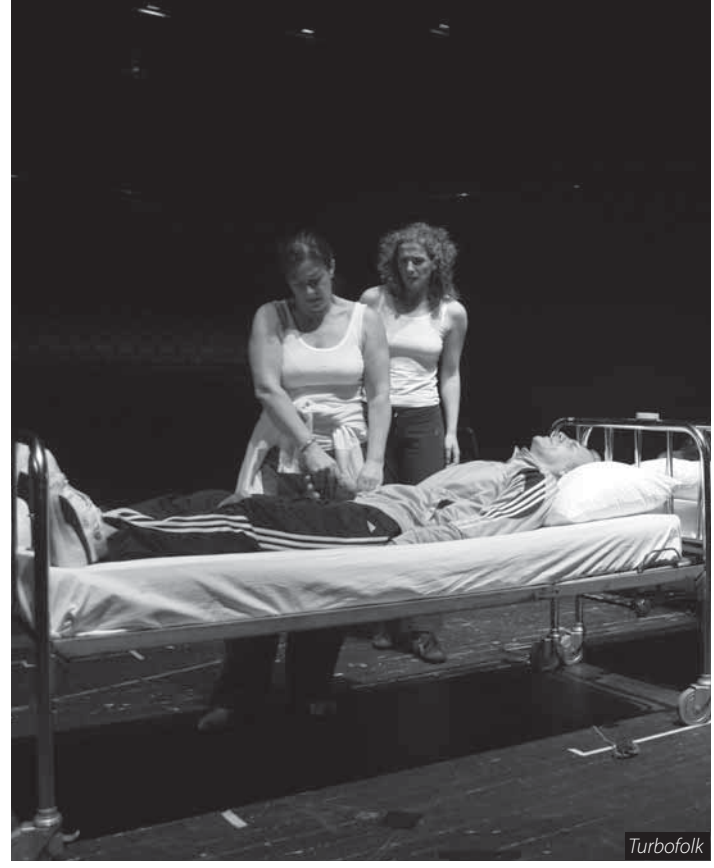
Nekad su bili *Krugovi,* pa su najavljeni *Drugovi,* pa se, na kraju, sve svelo na *Krnje drugove,* i tako ukrug…

Na osnovu onoga što je predvideo Nikola Zavišić, kome je ove godine bila poverena međunarodna selekcija na 54. Sterijinom pozorju, pre otkazivanja čak četiri od sedam najavljenih predstava, reklo bi se da je ovaj program imao nameru da se pozabavi komunističkim nasleđem i onim što nas, posle tranzicije, čeka u kapitalizmu. Ta ideja je pravdana različitim argumentima: od onih koji sa pionirskim entuzijazmom zagovaraju „pozorište koje nema ego i koje se uzda u maštu i kritičko poimanje", preko onih da će odabrane predstave „pokazati naličje našeg duha", do nekih naivnih verbalnih poigravanja sa nazivom selekcije (Drugovi kao Drugo Vi ili Drugovi kao istureno školsko odeljenje II/VI). Onda je došlo do zvanične objave strateškog (i finansijskog) kolapsa o kome se mnogo pisalo po štampi (kao i o ostalim problematičnim segmentima ovogodišnjeg Pozorja pod vođstvom Ivana M. Lalića kojih nije bilo malo), a jedino što je Nikola Zavišić u vezi s tim uradio bilo je preimenovanje selekcije. Taj postupak je možda slika stoičkog fer-pleja (u sasvim nefer okolnostima), a možda se može i drugačije tumačiti. Sve u svemu, *Krnji drugovi* su se na kraju sveli na tri izvedene predstave, plus nastup džez-rok benda Le Chat Lunatique, čija je muzika oslonjena na štimung Đanga Rajnharta.

Pošto se o onome što nije prikazano ne može suditi, ostaje da se o zamišljenom konceptu progovori na osnovu onoga što je publika na kraju imala priliku da vidi. Taj bilans bi najbolje mogao da se opiše kao jedan od tri. Taj jedan je predstava *Turbofolk* (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca iz Rijeke), u režiji Olivera Frljića, domaći zadatak za domaće pozorište o temi: raditi na povezivanju komadića stvarnosti koji u gledaocu mogu da izazovu osećanje samosvesti. Zbog čega se postojanje muzičko-sociološkog pravca, koji je iz Srbije devedesetih krenuo da „truje" ostatak regiona (pošto ga je definisao Rambo Amadeus) u našem pozorištu ne samo prećutkivalo već ignorisalo, ostaje da se pitamo. Moguće da nam nije bitan. Svakodnevno nam se servira. U hrvatskom slučaju, turbofolk je zabranjeno voće, nešto čemu se mladež rado (uz pomoć piraterije) odaje, a čega se državv-

ni mediji groze. Bilo kako bilo, *Turbofolk* je drska i beskompromisna predstava sastavljena od etida koje se bore protiv konvencionalnosti, lažnog morala i zloupotrebe ideologije. *Turbofolk* je i jedina predstava na ovogodišnjem Pozorju koja je izazvala oprečna politička mišljenja – otkud gostima iz Hrvatske pravo da se bave kosovskim mitom (na sceni se u jednom trenutku razvija ogromno platno sa reprodukcijom *Kosovke devojke* Uroša Predića tokom emitovanja pesme *Lipe cvatu*) kad se već u njihovoj provokaciji nigde ne progovara o Tomsonovim koncertima koji se emituju na HRT-u? Zaista otkud? Možda zato što su svesni da žive u neposrednoj blizini *kosovske crne rupe* od koje zazire dobar deo Evrope (čime se u domaćem pozorištu takođe niko ne bavi), a možda i samo zato što je Predićeva slika svojevremeno korišćena kao omot ploče Bijelog dugmeta, grupe koja je među prvima elemente folka implementirala u pop muziku. Što se tiče hiperpatriota (i kod *njih* i kod *nas*), Frljić i njegova glumačka trupa zauzimaju jasan stav koristeći žanrovski različite numere kako bi pokazali šta je to (i *njih* i *nas*) dovelo u stanje zapuštene mentalne higijene. Tako pesma *Zemljo moja* postaje urlik kastriranog muškog življa koji je učestvovao u građanskom ratu, pesma *Na Uskrs sam se rodila, nano* pokazala se idealnom za oslikavanje balkanske mizoginije, gde je rađanje zdravog ženskog deteta tek delimična sreća za jednu patrijarhalnu sredinu, a balada *Što te nema* prerasla je u scensku sliku u kojoj homofobi, prestravljeni sopstvenom seksualnošću, demonstriraju nasilje nad homo i hetero parovima. Kako bi se još dala opisati predstava Olivera Frljića osim kao hirurško seciranje dva krležijanska mita – srpskog junaštva i hrvatske kulture? Kao improvizacija u scenskim fragmentima, ali sa potpunom svešću o celini. Kao psovanje publike (indirektno), psovanje samog reditelja (vrlo direktno pošto Frljić sedi u gledalištu odakle se u jednom trenutku gotovo fizički obračunava sa glumcima nezadovoljnim svojim statusom), a svakako kao prozivka na račun medijskog mogula Željka Mitrovića (o tome kako je njegov saborac, kralj tabloida Robert Čoban, reagovao gledajući predstavu mogao bi se napisati zaseban tekst).

Druge dve predstave, *Flamingo/Winnebago* (Lucidity suitcase theatre iz Filadelfije) i *Komunistički manifest* (Pozorište Tribunalen i Pozorište Galeasen iz Švedske), uprkos svojim manjkavostima, u odnosu na pojedine naslove iz takmičarskog programa, poput *Lepeta mojih plućnih krila* ili *Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi*, ipak su izgledale kao nosioci sveže pozorišne estetike, okrenute suočavanju sa složenim pitanjima današnjice. Filadelfijska predstava, bazirana na *road-movie* priči o apokaliptičnoj budućnosti, u kojoj pratimo dva junaka i njihovu potragu za sopstvenim korenima, upotpunjena je ciganskim džezom, atraktivnim svetlosnim rešenjima, video-bimom i multifunkcionalnom scenografijom kojom se dočaravaju različiti predeli Američkog kontinenta i stanja svesti glavnih likova. Švedska predstava, koja je i otvorila selekciju *Krnjih drugova*, verovatno je imala cilj da postane scenska provokacija, poziv na ustanak protiv globalizacije, kapitalizma i neoliberalizma, ali u samoj postavci bilo je malo pobunjeničkog. Višesatno deklamovanje marksističkih (Marks i Engles) i neomarksističkih tekstova (Markuze) postepeno se pretvorilo u red pesama – red skečeva iz života radničke klase, i ti prizori su se monotono redali jedan za drugim, zaključno sa pozivanjem publike da izađe na scenu i zajedno s glumcima konzumira praziluk-čorbu koja se krčkala od trenutka kada je predsta-



Turbofolk

va počela. Kada se uzme u obzir ušuškana sredina iz koje su gosti stigli, njihova pretencioznost u pokušaju pozorišnog predstavljanja prvog programskog dokumenta naučnog komunizma i veoma nizak stepen scenske radikalnosti, poslužena poslastica je verovatno imala ukus demagogije.

Sad, postavlja se pitanje da li je selekcija *Krnjih drugova* mogla da dobije svoj puni smisao da su prikazane i one predstave koje su otkazane?

Nikola Zavišić nije, ali je s punim pravom mogao da zavapi replikom iz Kovačevićeve drame *Maratonci trče počasni krug* („Hoću svoj deo, nećete da me prevarite!") budući da se logično postavlja pitanje – gde je otišao novac namenjen za dovođenje inostranih predstava u Novi Sad?

Da li je tu sumu „pojeo" ogroman broj predstava iz takmičarske selekcije, dve sterijanske koprodukcije, neka od mnogobrojnih pratećih manifestacija ili možda pet predstava pozorišta Ulysses sa Briona (o čijem se gostovanju špekulisalo po medijima do te mere da je to prevazišlo žutilo svake žute štampe)?

Sva je prilika da bi se i Agata Kristi namučila u rasplitanju ovog čvora.

Adekvatan alibi, reklo bi se, imaju svi. Predstave iz nacionalne selekcije – po sili prilika. *Nebeski odred* i *Možda smo mi Miki Maus* zbog oživljavanja jednog klasičnog i jednog novog dramskog teksta. Prateće manifestacije su prisutne na svakom Pozorju, a uspostavljanje kulturnog mosta Hrvatska – Srbija delimično su finansirali grad Zagreb i AP Vojvodina. Pošto batlera nema, krivca, u maniru detektivskih romana, tek treba otkriti.

Od svega ponuđenog pažnju stručne javnosti ipak je najviše privuklo gostovanje pozorišta Ulysses. Najpre zbog nedostatka umetničkih i koncepcijskih razloga da se čak pet brionskih predstava prikaže pred publikom. Taj nedostatak stavljan je u drugi plan iz čisto marketinških razloga. Ipak je to Rade-Ne daj se Ines-Šerbedžija, govoriće Šekspira, govoriće Krležu, tražiće se karta više. I tražila se. Nije sporno.

Memoarski zapis Miroslava Krleže, *Pijana noć 1918* (režija Lenka Udovički), većim svojim delom sastavljen je od uzvikivanja parola koje prikazuju atmosferu uoči nastanka zajedničke države Srba Hrvata i Slovenaca, ima pevanja, plesanja, pucanja, monoloških deonica, u kojima Krleža kao jedan od prisutnih gostiju poziva sugrađane na obazrivost, i dramaturški potpuno nametnutih numera koje bespre-korno izvodi Josipa Lisac. Naspram ove rasplinute političke šarade, stoji drugi deo predstave koji poseduje ozbiljnu dramsku tenziju, a u kojem pukovnik Vesović (Nebojša Glogovac) saslušava Miroslava Krležu (Sreten Mokrović) zbog skandala koji je napravio na proslavi ogradivši se od onih kojima su te večeri usta bila puna hrane i jugoslovenstva.

Međutim, predstava od koje se najviše očekivalo, sudeći po medijskoj pažnji koja joj je ukazana, bio je *Kralj Lir* (sa Radetom Šerbedžijom u naslovnoj ulozi i ponovo u režiji Lenke Udovički). Uprkos lošim vremenskim uslovima, spektakl je odigran na otvorenom, na Petrovaradinskoj tvrđavi, a ono što je publika mogla da vidi, šetajući od jednog do drugog punkta, bila je turistička atrakcija u kostimima koji kao da su izvučeni iz nekog fundusa, bez jasne ideje zašto se radi baš taj a ne bilo koji drugi tekst, osim što, eto, Rade Šerbedžija ima priliku da igra oronulog kralja, onog koji s početka pobednički ujaše na konju, a na kraju završi poražen, bos i preglumljen. Ostale predstave iz brionske produkcije takođe su bile ispod umetničkog i zanatskog standarda: kajkavske *Balade Petrice Kerempuha* (u režiji Šerbedžije i Darka Rundeka, koji je radio i muziku za predstavu) domaću publiku nisu sprečile da se cereka i aplaudira uprkos tome što izvođače apsolutno ništa ne razume (ne samo jezički već i scenski jer se sve svodi na neznakovito smenjivanje „muzička numera–prizor iz primorskog života"); eksperimentalni *Romeo i Julija 68* (ovom predstavom je pozorište Ulysses obeležilo četiri decenije od čuvene revolucije); Krležina monodrama *Moj obračun sa njima*, koja u Šerbedžijinom izvođenju podilazi najnižim malograđanskim porivima, gotovo u maniru novinskih viceva o srpstvu i hrvatstvu, sa šeretskom setom u maniru „mir, mir, mir, niko nije kriv".

Kada se sve ovo uzme u obzir, čini se da gostovanja predstava sa Briona nisu imala drugu svrhu nego da posluže kao bacanje prašine u oči ne bi li se njihovom pompeznošću skrenula pažnja sa pojedinih predstava iz nacionalne selekcije kojima nikako nije bilo mesto na ovogodišnjem Pozorju. Čast izuzecima.

Gorica Pilipović

KAKO TO RADE U SVETU

AURA
pisac: Hoze-Marija Sančes-Verdu
reditelj: Suzana Eglend
Venecijanski muzički bijenale
1. okrobar 2009.

Festival savremene muzike u okviru Venecijanskog bijenala trajao je ove godine od 25. septembra do 3. oktobra. Za to vreme, u vrlo raznovrsnom programu, prikazano je samo jedno muzičko-scensko delo. Operu *Aura* potpisuje španski kompozitor Hoze-Marija Sančes-Verdu, rođen 1968. godine, istovremeno i autor libreta prema motivima istoimenog romana Karlosa Fuentesa. Verdu je i dirigovao ansamblom kojeg su činili članovi grupe *Novi vokalni solisti* iz Štutgarta, te sastava *Nova muzika* iz Berlina. Ovaj projekat je zapravo proizašao iz inicijative pokrenute prošle godine na Venecijanskom bijenalu, koji je podržao Program kulture Evropske unije s idejom da Evropa iskaže svoje zajedništvo i kroz različite oblike kulture. Konkretno kroz svoje sektore za igru, muziku i pozorište, Bijenale je ustanovio mrežu živog izvođenja – *European Network of Performing Arts* (ENPARTS) – u kojoj je još šest internacionalnih partnera, podjednako zainteresovanih za novi umetnički izraz i eksperiment s umetničkim formama. To su *Dance Umbrella* iz Londona, *Dansens Hus* iz Stokholma, *Berlinski festival – Spielzeit Europe,* BITEF iz Beograda, *Musicadhoy* iz Madrida i *Muzika veka (Musik der Jahrhunderte)* iz Štutgarta.

Verduova opera se u svakom slučaju uklapa u kontekst traganja za novim izrazom i formom. To je kamerna opera koja traje nešto više od sat vremena i u čijem izvođenju učestvuje relativno mali ansambl, dok radnju realizuju samo tri lika. Naime, u romanu *Aura* Fuentes opisuje nadrealno iskustvo koje jedan mladić stiče u kući ostarele gospođe. Tražeći posao, mladi istoričar Felipe dospeva i u staru, mračnu vilu u kraju za koji je pretpostavljao da je nenastanjen. On stupa u službu kod udovice generala Ljorentea Konzuelo, koja u vili živi s mladom rođakom Aurom. Jedno od Felipeovih zaduženja jeste i da boravi u kući praveći društvo dvema ženama. Uskoro se granice između realnosti i iluzije brišu, te postaje nejasno da li su dve žene stvarne ili je to jedna jedina osoba. Felipe je, na neki način, i reinkarnacija umrlog generala. Prošlost i sadašnjost se ne smenjuju u linearnom hronološkom sledu, već se mešaju i preskaču.

Ovu Fuentesovu fabulu Verdu je pretočio u simbolistički libreto iskazan nizom pojedinačnih slika u diskontinuitetu, tj. bez realističkog narativnog toka. Jedna po jedna situacija



Aura

se smenjuju – Felipeov dolazak, upoznavanje s udovicom, pa s Aurom, scena u vrtu, jedna društvena konvencija – zajedničko slušanje muzike s gramofonskih ploča – sve do preznačenja u nadrealno, Aurinog ludila, manifestovanog u krvavoj sceni samoubistva, i, konačno, do završne ljubavne scene i preklapanja likova Konzuelo i Aure, te Konzuelo i samog Felipea. Dijalozi su kratki, tek poneka fraza ili reč konkretizuju situacije. Simboličnosti izraza doprinosi i scenografija gde je jedini element veliki zid od komada belog platna koji služi kao podloga za video-prezentaciju, i kao elementi arhitekture – prozori i ulazi koji se ponekad otvaraju i zatvaraju. Uz to, zid je dijagonalno prelomljen u monumentalno stepenište kojim se akteri kreću. Na ogoljenoj sceni ima i vrlo malo rekvizita, te je opšti vizuelni izraz vrlo sveden, tj. minimalistički. Pored protagonista, na sceni su stalno prisutna i dva nedefinisana lika koji se mogu tumačiti kao Felipeovi dvojnici, njegov alter ego, što dodatno usložnjava simboliku teksta, ili su uvedeni kao komentatori radnje, glasovi tog nadrealnog prostora.

I za muziku se može reći da je minimalistička, ali nikako u smislu konkretnog stilskog pravca, već svođenja toka na jednu ili dve linije mikromotiva na ivici čujnosti u izvođenju kamernog ansambla koji se sastoji od nekoliko gudačkih i duvačkih instrumenata: kao da ceo taj Felipeov doživljaj dolazi ni iz čega i isto tako se vraća u ništavilo. Na sličan način i vokalne deonice proizlaze iz šapata i u šapat se vraćaju – pojedinačne fraze, pojedinačne reči izbijaju naglo u prvi plan tog opšteg snoviđenja. Drugim rečima, sprovedena je totalna redukcija na ivici scenske apstrakcije, što rezultira krajnje hermetičnom predstavom koja do krajnjih granica rasteže tradicionalni pojam opere, računajući na slušaoca specifičnog ukusa.

Iz svega izrečenog proizilazi zaključak da je Sančes-Verdu izvođače za svoju operu mogao da pronađe samo među nemačkim umetnicima, s obzirom na otvorenost, izuzetni profesionalizam i spremnost na svaku vrstu eksperimenta koji karakterišu nemačku muziku uopšte, a posebno muzičku i teatarsku scenu. Niti instrumentalisti – članovi Kamernog ansambla za novu muziku iz Berlina, niti pevači – Sara Sun, sopran, kao Aura, Truike van der Pel, mecosopran, kao Konzuelo i Andreas Fišer, bas, kao Felipe – nijednog trenutka nisu pokazali da sumnjaju u autorovu smelu ideju, te su sve njegove zamisli izveli sugestivno i sa velikim autoritetom. S tim u vezi ne čudi činjenica što je Španac Sančes-Verdu, diplomac dirigovanja, muzikologije i kompozicije na Konzervatorijumu u Madridu, te dobitnik nekoliko prestižnih muzičkih nagrada, čija su dela izvođena na poznatim festivalima i u značajnim svetskim muzičkim institucijama, svoj život i rad od 2001. vezao za Nemačku. Otuda je došao i sâm umetnički direktor Venecijanskog muzičkog bijenala, kompozitor Luka Frančeskoni, koji je priznao da su za svakoga ko danas na pravi način želi da se bavi savremenom muzikom idealno odredište Nemačka ili Francuska.

Slavica Vučković

TORINO NIJE SAMO „FIAT”

POZORIŠTE NA DVORU - NI NALIK DVORSKOM
Letnji festival Teatro a corte

Teško da ima grada u Evropi u kojem ne prođe mesec bez nekog festivala ili smotre – pozorišta, filma, dizajna, arhitekture, knjige, automobilizma, zimskih sportova, pa i delikatesnih blagoutrobija... kao što je i Torino, centar italijanske regije Pijemont.

S istinskim arhitektonskim draguljima, dvorovima, letnjim rezidencijama, ergelama i manježima, muzejima i monumentalnim palatama dinastije Savoj, mesto italijanskog ujedinjenja, ali i moćne radničke klase, taj grad kontroverze, koji je Pazolini izabrao za ključne snimke svog šezdesetosmaškog *Edipa,* postao je poslednjih godina i nezaobilazni teatarski toponim.

Koristeći bogato urbanističko nasleđe, koje je od 2007. godine pod zaštitom Uneska, ovaj, sa stanovišta turizma i pratećeg marketinga dosta „nezapažen" grad, između Alpa, Milana, Đenove, Azurne obale, postao je *pozorišno mesto*! Otkako je, 2006. godine, nekoliko nedelja posle Zimske olimpijade, ovde održana godišnja svečanost Evropske pozorišne nagrade, koju je u prelepom starom pozorištu Karinjano primio Harold Pinter, gradska i regionalna nadleštva i italijansko Ministarstvo kulture poduhvatili su se „praktične, ambijentalne upotrebe" carskih zdanja, renoviraju ih i – otvaraju Taliji, ma sa kod dela sveta ona stigla...

Teatro a corte (Pozorište na dvoru), letnji festival, proistekao pre tri godine iz prethodnog, skromnog Teatro Europeo (osnovanog 2001), a koji, od prošle godine, lucidno oblikuje, publikuje i održava, uprkos svim mukama opšte ekonomske krize, ekipa mladih, obrazovanih i u pozorišne stvari upućenih ljudi (mahom ranijih saradnika Premio Europa) i direktor/selektor Fondacije, Bepe Navelo, okupio je minulog leta (od 10. do 26. jula) 32 pozorišne trupe iz osam zemalja, na 55 predstava, među kojima su pet koprodukcija i dve festivalske premijere. Predstave, video-radovi, instalacije, pa i cirkuske vratolomije, izvođeni su minulog leta na 12 „dvorskih" lokacija...

Već uobičajeni dvodnevni skup selektora i šefova pozorišnih festivala u Evropi, na kojem je prošle godine upadljivo preovladavao kontrast između onih koji primaju izdašne državne dotacije (u Belgiji, na primer) i tendencije da se ukine sve što „traži hleba preko pogače" (Češka), ovog leta protekao je u duhu „kolektivne" žalopojke zbog stezanja kaiša... Ali, ne i odustajanja od ambicioznih programa, gde god se to moglo... Ruku na srce, i najmanji iznosi dotacija na evropskim smotrama, ma koliko skromne bile produkcije, kod nas bi bili kao dar sa neba. (Mada, ni mi ne odustajemo lako, ni kada nam je do grla!)

Po negovanim travnjacima, u raskošnim ružičnjacima, bukvalno na zidovima (!) dvoraca, u ergelama, ali i u vekovno oronulim, škiljavo osvetljenim kućerinama starog jezgra



Torina, izvan carskih „enklava", proteklog leta bujala je stvaralačka mašta, uprkos ekonomskim nevoljama. Neke predstave (neke čak i uslovno tako nazvane) prijale su zbog samog ambijenta, druge, poput *Fluksa* (*Flux*, Theatre du centaure, Francuska), fascinirale su skladom konjičkog artizma, glumačke i rediteljske ozbiljnosti, prirodnih, ali i sačuvanih lepota uzgajališta Druento kao okruženja nežne ljubavne priče. Tek što vam se učini da vas, noćnom šetnjom kroz šumu, do brojnih konjičkih staza, vode u svet cirkuske dresure, iskrsne „dramska situacija" i podseti vas da je, ipak, reč o smišljenom, vešto režiranom teatarskom poduhvatu.

Ili, recimo *Katarza* (*Katharsis*), predstava Teatro vocale iz Torina (pre nekolike godine Domeniko Kastaldo, glavni akter i autor, učestvovao je na našem Infantu), koja, mada na poznatom predlošku, mitu o Joni u kitovoj utrobi, udara na sva čula! Predivni, kultivisani italijanski vokali, telesna i duhovna lepota (školovanog) ansambla i, istovremeno, skromnost „siromašnog pozorišta", koje samo traži minijaturno parče planete, ostavljaju u gledaocu takvu punoću da se prosto postidi: šta mi više treba od ovog što imam! Scena im je u jednoj sobi, u staroj zgradi, nedaleko od raskošnih mermernih trgova, potpuno kao iz drugog sveta, u kojoj je pre više od dva veka bio elitni klub konjičkih oficira i koja danas deluje zastrašujuće oronulo, ali je, zbog same lokacije i, recimo, istorijskog značaja, skupa! Kastaldo i njegovi glumci jedino strahuju da ih i iz tog prostora ne izbace, što im je već najavljeno...

Letnji festival u Torinu nema kvantitet predstava poput Avinjona, ili Edinburga, (još) nema ni tu reputaciju, štošta bi se moglo zameriti i selekciji, ne bi bio suvišan stroži kriterijum, pa ni za takozvane festivalske premijere, ali samo njegovo postojanje u okruženju i sa potencijalom koji ima ovaj grad (osim dvorova i trgova, tu su muzeji, neviđeno mnogo knjižara, obale reke Po, nekoliko pozorišnih zgrada, parkovi...), Teatro a Corte, ako istraje, moći će da se uvrsti među visoko rangirane na festivalskoj mapi Evrope.

DRAMA

Petar Mihajlović

ŠAMO NE U ŠVAJCARSKU

LICA MUŠKARAC (50–55), sin, muž, otac, ljubavnik
ŽENA (45–50), supruga, majka, snajka
STARAC (80–85), otac, deda
MLADIĆ (20), unuk, sin, hendikepiran
DEVOJKA (20), ćerka, ljubavnica, glumica
SUDIJA (50–55), otac, sudija
OSUĐENIK (50–60), nevin, kriv
PIJANAC 1 (50–60), pijan, loš
PIJANAC 2 (30–40), pijan, zaljubljen

Scena je pomoću tri široka stepenika podeljena na četri 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 dijagnonalno po nivoima tako da ne zaklanjaju jedni druge.

SCENA 1.

Na proscenijumu su Starac i Mladić. Starac pućka, a Mladić mlati prutom koristeći ga kao „pokazivač".

MLADIĆ: Koja je ovo boja?

STARAC: Plava, sine...

MLADIĆ: A ova?

STARAC: Plava, isto...

MLADIĆ: A ova?

STARAC: Plava, plava... To je sve isto... Sve je to ista boja... Vidiš gore nebo? Vidiš kako su gotovo iste boje?

MLADIĆ: A ova? Koja je ovo boja?

STARAC: To je zelena. Kao trava isto...

MLADIĆ: A ova?

STARAC: To ti je, bre, ponovo plava. Pitao si već koje boje su ta kola. Plave boje. Ta kola su plava, ova su zelena, ovaj „Jugić", a onaj je beo, a ova velika su crvena...

MLADIĆ: A koja su tvoja kola?

STARAC: Nema deda kola, sine... Prodali...

MLADIĆ: A je l' su ovo tvoja kola?
STARAC: Nemam kola ja, nemam... Tvoj tata mi ih je uzeo i prodao... Kupio je sebi karabin za lov...

MLADIĆ: A što?

STARAC: Da ide u lov sa drugarima i da puca, sine. Da ubije srndaća i divlju svinju... Tvoj deda ne može da te vozi više jer tata mora da ubije srndaća sa drugarima s posla.

MLADIĆ: Reko si i divlju svinju. Je l' i nju?

STARAC: Jeste! I svinju, i srndaća...

MLADIĆ: A koje je boje srndać?

STARAC: Braon... Žute, bele... Ima crne papke...

MLADIĆ: Šaren je?

Mladić podigne kamen sa zemlje i pokuša da pogodi goluba.

STARAC: Šaren...

MLADIĆ: Kao tepih...

STARAC: 'Oćemo kući, sine? Je l' ti hladno?

MLADIĆ: Šta ćemo da radimo kod kuće?

STARAC: Da jedemo, pa da se odmoriš malo...

MLADIĆ: Je l' smem da crtam?

STARAC: Smeš...

MLADIĆ: Hoću da nacrtam kola, ali samo ne znam koje boje da budu... Koje su boje ona kola?

STARAC: Plave...

MLADIĆ: A koje boje su tvoja kola?

STARAC: Bre, sine...

MLADIĆ: Plave? Je l' su plava?

STARAC: A što lepo ne nacrtaš srndaća?

MLADIĆ: Ne mogu... Nemam šarenu bojicu... Imam samo plavu...

Starac pomiluje Mladića, a on samo slegne ramenima.

SCENA 2.

Poslednji nivo. Stan. Žena sedi na stolici i plače.

ŽENA: Kaži mi ko će da te diže? Ko će da diže 107 kila, da ti podmeće lopatu da sereš, da ti pere kurac svaki dan kad postaneš mator kao tvoj otac i kad počneš da umireš?

Čovek ulazi na scenu noseći kožnu torbu sa sobom. Trpa stvari sa kreveta u torbu.

ČOVEK: Počeo sam da umirem kada sam se rodio, a mrtav sam od kada sam te upoznao... I ja imam samo 103 kile. Smršao sam...

ŽENA: Šta, ne hrani te dovoljno? Ta kurva... Tu torbu sam ja kupila... Svojim parama!

Uzima torbu od Čoveka i izbacuje stvari iz nje.

ČOVEK: Koja kurva? Tu torbu smo zajedno kupili kada smo bili u Grčkoj, ali ja sam dao pare...

Vraća stvari u torbu.

ŽENA: Ona neće ni čaj da ti skuva kada počneš da slinaviš...

ČOVEK: Znaš, kada izigravaš ljubomoru, rečenice izgovaraš tim nekim dubokim, grebavim glasom kroz skoro potpuno skupljene usne, kao da si njima iscedila nekoliko limunova. To, i jela koja praviš vikendom, stvari su koje najviše volim u vezi s tobom.

ŽENA: U Grčkoj smo kupili crveni „Samsonajt" kofer. Ovu torbu sam kupila u „Zlatnoj ruži" sama, za svoje pare, 14. novembra '98. oko 16 časova...

Izbacuje stvari iz torbe.

ČOVEK: Uostalom, ti si ta koja traži razvod. Kažem ti, kurva ne postoji.

ŽENA: Sećaš se našeg prvog sastanka?

ČOVEK: Vodio sam te na džez koncert...

ŽENA: Bubnjar je umro na sceni. Toliko je jako udarao da mu je srce stalo.

ČOVEK: Toliko je brzo udarao... Ne jako! Brzo! Brzo i komplikovano...

ŽENA: To je razlika između nas. Ono što je meni jako, tebi je brzo i komplikovano...

ČOVEK: Muzičar je umro, kakve sad veze ima zbog čega.

Čovek vraća stvari u torbu.

ŽENA: A sin? Šta će biti sa njim?

ČOVEK: Ništa. Ješće kad bude gladan, pišaće kad mu se napuni bešika, spavaće kad mu se sredi krevet, gledaće kad bude imao šta da vidi.

ŽENA: Biće tužniji nego inače...

ČOVEK: On ionako ništa ne razume. Tu je na tebe...

Žena izbacuje stvari iz torbe.

ŽENA: Ja tebe volim i, ako je ostaviš, obećavam da ću koristiti kiseo kupus za svaki obrok koji budem skuvala, da ću stavljati duplo više omekšivača uvek kada budem prala tvoje stvari, da ću se smejati vicevima tvojih prijatelja...

ČOVEK: Moji prijatelji su nebitni. Oni imaju sve manje kose, sve više bora... Nekima od njih ne može ni da se digne. Odvratno ih je gledati... Ti si tražila razvod...

ŽENA: Ja jesam tražila razvod, ali ti si tražio da ja tražim razvod. Rekao si da ću ispasti idiot ako ga ne budem tražila! U redu, nisi to rekao, ali rekao si... Ja ti kažem da te volim, a ti kažeš da nekome tamo ne može ni da se digne.

ČOVEK: Dok smo bili mlađi, voleo sam te celu. Sada volim samo jela koja praviš vikendom i tvoje usne, i to samo kada izigravaš ljubomoru...

Čovek uzme torbu i pokuša da u nju ponovo strpa stvari, ali mu Žena otme torbu.

ČOVEK: Slušaj, ako ćemo tako, ovaj stan je apsolutno moj. Ja sam uzeo kredit, zaveden je na moje ime i sve... Tvoje je... Hmmm... Veš-mašina... Iiiii... Ne! Samo veš-mašina!

Žena izlazi sa scene i vraća se posle nekoliko trenutaka.

ŽENA: Ne mogu da je pomerim. Teška je... Dakle, poklanjam ti je...

Žena vraća stvari u torbu.

ŽENA: Kaži mi ko će da te diže? Ko će da diže 107 kila...

ČOVEK: 103!

ŽENA: Ko će da diže 103 kile, da ti podmeće lopatu da sereš, da ti pere kurac svaki dan kad postaneš mator kao tvoj otac i kad počneš da umireš?

Čovek slegne ramenima. Žena izađe iz stana noseći torbu, a Čovek pukne prstima.

SCENA 3.

Drugi nivo. Kafana. Pijanac 1 i Pijanac 2 sede za jednim od stolova.

PIJANAC 1: Šta misliš, kad bismo sad okrenuli ovaj sto naopako, koliko kila... Ne kila, preterao sam, grama! Koliko grama slina bi ostrugali sa njega?

PIJANAC 2: Ja to nikada ne bih radio, tako da ne nemam predstavu koliko bi grama slina ostrugali sa ovog stola...

PIJANAC 1: Dobro, kada bi samo ja strugao! Kada bi samo ja strugao, šta misliš, koliko grama slina bi sastrugao sa donje strane ovog stola?

PIJANAC 2: Nema tu više od, šta znam, 15–20 grama. Mislim da se ne bi proslavio, ako me to pitaš.

PIJANAC 1: Zašto misliš da bi struganjem slina želeo da se proslavim?

PIJANAC 2: Ovaj sto nije tvoj, zašto bi ga čistio? Znam sigurno da ti skupljanje skorenih slina nije ni posao ni hobi. Ali, ako bi neko javio nekome na televiziji da tu negde ima neki lik koji ide i struže sline sa stolova, sigurno bi nekog poslali da te snimi i proslavio bi se. Naravno, sve to pod uslovom da struganje obavljaš neko vreme i imaš sa sobom, recimo, džak slina. Zato kažem da te tih 20–30 grama sa ovog stola ne bi proslavilo.

PIJANAC 1: Hmm... Interesantno. Ako bih uspeo da se pojavim na više od tri televizije, strpali bi me u ludnicu, siguran sam.

PIJANAC 2: To bi bilo zaista odlično!

PIJANAC 1: Zaista, zaista odlično! Redovna klopa, razni lekovi, šetnje, sisate medicinske sestre, interesantno društvo, siguran život. Bilo bi bajno... Švajcarska!

PIJANAC 2: Švajcarska!... Sline, hmm, teraju te na razmišljanje, zar ne?

PIJANAC 1: Koliko je sati? Zar nije vreme da otvore već jednom? Usta su mi potpuno suva.

PIJANAC 2: Kao suve šljive... Kao suvo grožđe... Kao suvo meso...

Devojka ulazi na scenu.

DEVOJKA: Fazan, medved, jelen, jež, vrabac, lav...

PIJANAC 1: Konačno! Jelen...

Devojka iz šanka vadi dve flaše piva i spušta ih na sto pred pijance. Oni prilično brzo piju, a ona prilično brzo donosi nove flaše.

PIJANAC 2: Napisao sam pesmu za tebe... Nisam spavao celu noć, ali sam je napisao...

DEVOJKA: Ne treba mi pesma od tebe... Samo plati ovo pivo... Leži kuja žuta ukraj žuta puta! Leži kuja žuta ukraj žuta puta!

PIJANAC 2: Ipak, napisao sam je. Nisam imao na čemu da je napišem pa sam uzeo salvetu, ali nisam imao čime da je napišem pa sam je zapisao očima, ovako... Sleva nadesno, pa novi red, pa opet sleva nadesno, pa opet novi red i sve tako...

DEVOJKA: Razrashatleisalistelise! Razrashatleisalistelise!

PIJANAC 2: Pesma je imala tačno devet redova. Tačno devet! Ali, od uzbuđenja, jer sam napisao pesmu za tebe, pukao mi je kapilar u nosu i krenula je da mi curi krv, pa sam salvetu morao da iscepkam na manje delove i nabijem je u nozdrve, tako da se sve obrisalo od krvi...

PIJANAC 1: I slina...

PIJANAC 2: Da, od krvi i slina.

DEVOJKA: Život je stoka neopevana, zar ne? Javorov jaram, javorova ralica, ralo drvo javorovo!

PIJANAC 2: Ali moraš mi verovati da sam baš napisao tu pesmu i da je bila veoma lepa. Kao Švajcarska... Evo, pitaj njega, on je video...

PIJANAC 1: Bio sam pijan pa sam video duplo, tako da sam ja video da ti je napisao dve pesme čak...

DEVOJKA: Kako se zvala ta pesma? Bp, vf, mn, mn, na...

PIJANAC 2: Švajcarska! Stvarno bi trebalo da se zaljubiš u mene zbog te pesme. Ta pesma je bila moje najveće životno ostvarenje!...

PIJANAC 1: Hmm... Moje najveće životno ostvarenje? Možda ono kad sam lažno svedočio protiv čoveka koji je zbog toga zaradio 25 godina zatvora... Upropastiti čovekov život tek onako! Nije loše, zar ne? Koje je tvoje najveće životno ostvarenje?

DEVOJKA: Prestala sam da sanjam... Ili možda sanjam, ali uspevam da se ujutru ne setim ničega... Bp, vf, mn, mn, ne... Bp, vf, mn, mn, ni...

PIJANAC 2: Šest piva, pet pišanja! Nije loše...

PIJANAC 1: Švajcarska!

Devojka sklanja flaše, a pijanci zadremaju.

SCENA 4.

Treći nivo. Sudnica. Sudija sedi za svojim stolom. Ispred njega, na mestu za okrivljene, stoji Osuđenik.

SUDIJA: Dakle, odležali ste 20 godina... Znate, baš toga dana kad sam vam izrekao presudu dobio sam ćerkicu... Divno dete... Divno...

OSUĐENIK: I ja sam divan, gospodine sudija. Osudili ste me i zatvorili na 25 godina i ja se ne ljutim, iako sam potpuno, apsolutno i načisto nevin.

SUDIJA: Kako god... Imali ste priliku da dokažete da ste nevini. Niste uspeli, dakle, krivi ste i tako... Hoćete da vidite njenu sliku? Imam je tu u novčaniku...

OSUĐENIK: Te ljude, koje sam, kao, pobio, nikad u životu nisam ni video... Ma nisam čak ni bio u tom gradu kad su pobijeni...

SUDIJA: Ne mogu da pronađem novčanik... Tu je bio... Čekajte, da mi ga vi niste ukrali? Vi ste, ipak, kriminalac! Tako nešto vama nije strano. Vratite mi novčanik! Narediću da

vas uhapse!

OSUĐENIK: Vidite, upropašćen mi je život načisto, ali ja se ne ljutim na vas! Ne! To nikako... Pružena mi je prilika da se baš onako dobro odmorim. Ja na to tako gledam. Spavanje, buđenje, redovni obroci, TV, interesantne knjige, šah... Više od toga bi samo komplikovalo stvari...

SUDIJA: Ah, setio sam se. Vi ste već uhapšeni, a ja sam novčanik ostavio u kancelariji... Potpuno sam rasejan u poslednje vreme. Glava mi kao crvljiva jabuka. Spolja gladac, a unutra jadac...

OSUĐENIK: Ti ljudi su pobijeni, rekoše, sekirom. Raskomadani satarom... Pomoću raznih noževa izvađene su im oči i pojedini unutrašnji organi... Zakopani su na više različitih mesta, na sve četri strane sveta, a izvađeni organi poliveni su benzinom i zapaljeni... Novac nije diran, bez premetačine... Svaka stvar na svom mestu... Ubica se kasnije vratio na mesto zločina, usisao, obrisao prašinu, otiske, sve... Onda je seo u fotelju i popio šolju mleka. Vidite, ja mislim da sam alergičan na mleko. Ni sir ne jedem...

SUDIJA: Moja ćerka... Tek ponekih stvari se sećam iz njenog detinjstva... Kao mala, imala je vrlo mršave, koščate šake, znate? Svi ti zglobovi po tim malim šakama su baš boli oči... Mogla je tim rukama da lupa šnicle... Haha...

OSUĐENIK: Haha... Divno... Gde je tu pravda, gospodine sudija? Nema je nigde... Ko da je i nju neko raskomadao!

SUDIJA: Patetični ste... Logika je umrla, pravo ne postoji, moral srećemo u tragovima... Svako je kriv za nešto ako neko drugi pomisli da bi trebalo da bude kriv za nešto. Zvuči glomazno, ali je tako... Svako bi trebalo neko vreme da provede u zatvoru.

OSUĐENIK: Zatvor je kao semafor...

SUDIJA: Kako ste rekli? Zatvor je...

OSUĐENIK: Zatvor vam je kao semafor samo što je stalno upaljeno žuto.

SUDIJA: Pa, onda, to baš i nije neki semafor?

OSUĐENIK: Nije, ne... Lupio sam... Vidite, poslednjih pet godina, od kada ste me prošli put odbili za uslovnu, pokušavam sâm da smislim šta bi trebalo reći da vas ubedim da sam zaista nevin, a ako je to previše, onda bar da sam zreo za uslovnu. Advokat je odustao od mog slučaja, pa sam morao sâm...

SUDIJA: Vi ste glup čovek i nemate nikakvih šansi... Pustite to i jednostavno prihvatite zločin koji ste počinili, pokajte se iskreno i to vam je to...

OSUĐENIK: A-ha... Prihvatam onda i kajem se!

SUDIJA: Vi ste vrlo gadan čovek i ne bi vas trebalo pustiti napolje!

OSUĐENIK: Ja nisam gadan čovek!

SUDIJA: Jeste! Vrlo gadan čovek!

OSUĐENIK: Nisam!

SUDIJA: Jeste!

OSUĐENIK: Nisam!

SUDIJA: Jeste!

OSUĐENIK: Nisam!

SUDIJA: U redu, u redu! Ubedili ste me! Niste gadan čovek... Dobili ste uslovnu. Slobodni ste! Idite sad, boli me glava od vas... Užas!

OSUĐENIK: Zahvaljujem, uvaženi sude. Jedno pitanje samo... Ako neko odleži zbog nekoliko ubistva koje nije počinio, to znači da ima fore da ubije tih nekoliko ljudi i da to bude u redu sa vama?

SUDIJA: Verovatno... 'Ajde, 'ajde sad, idite... Hteo sam da pozovem ćerku da vidim šta radi, ali sam zaboravio njen broj

telefona...

Osuđenik izađe. Sudija popije aspirin.

SCENA 5.

Stan. Čovek leži na krevetu. Devojka se oblači.

DEVOJKA: Šta misliš?

ČOVEK: A?

DEVOJKA: Kakav osećaj imaš?

ČOVEK: Nemoj... Rekao sam ti da mrzim to...

DEVOJKA: Šta?

ČOVEK: Mrzim kada me pitaš kakav osećaj imam. Šta, koji kurac, ima tu da se oseća? Kako bi tako nešto trebalo da se oseća?

DEVOJKA: Pitam te samo zato što mi uvek pogodiš...

ČOVEK: To nije tačno...

DEVOJKA: Tačno je. Uvek mi kažeš „uradićeš to i to" i uvek se tačno to i desi!

ČOVEK: Uvek ti kažem istu stvar. Kažem da imam osećaj da će sve da ispadne kako treba...

DEVOJKA: Ali to se uvek i desi....

ČOVEK: Pa? Koji kurac to ima veze sa mnom? Ja samo kažem ono što bi želela da čuješ da bi me što pre ostavila na miru sa tim glupostima.

DEVOJKA: OK... Ipak, kaži mi!

ČOVEK: Šta?

DEVOJKA: Kakav osećaj imaš?

ČOVEK: Nisi trudna.

DEVOJKA: A šta ako jesam?

ČOVEK: Ništa. Ima da bude muško ili žensko i čekaćeš da mu izraste prvi zub ili ćeš dati lovu nekom seronji da ti ga iščeprka napolje pre vremena.

DEVOJKA: Šta misliš?

ČOVEK: A?

DEVOJKA: Kakav osećaj imaš?

ČOVEK: Nemoj... Rekao sam ti da mrzim to...

DEVOJKA: Šta?

ČOVEK: Mrzim kada me pitaš kakav osećaj imam. Šta, koji kurac, ima tu da se oseća? Kako bi tako nešto trebalo da se oseća?

DEVOJKA: Pitam te samo zato što mi uvek pogodiš...

ČOVEK: To nije tačno...

DEVOJKA: Tačno je. Uvek mi kažeš „uradićeš to i to" i uvek se tačno to i desi!

ČOVEK: Uvek ti kažem istu stvar. Kažem da imam osećaj da će sve da ispadne kako treba...

DEVOJKA: Ali to se uvek i desi....

ČOVEK – Pa? Koji kurac to ima veze sa mnom? Ja samo kažem ono što bi želela da čuješ da bi me što pre ostavila na miru sa tim glupostima.

DEVOJKA: OK... Ipak, kaži mi!

ČOVEK: Šta?

DEVOJKA: Kakav osećaj imaš?

ČOVEK: Ući ćeš u uži izbor, ali se nećeš upisati. Rekao sam ti da nemam vezu za uži izbor...

DEVOJKA: A šta ako se ipak upišem?

ČOVEK: Ništa! Postaćeš poznata glumica i glumićeš ćerku Branislava Lečića u *Kralju Liru* ili ćeš se povremeno pojavljivati u reklamama za keks i roditi dete nekom pomoćniku režije.

DEVOJKA: A šta ako je tvoje?

ČOVEK: Zar ti nisam rekao da ga neće biti? Nisi trudna...

DEVOJKA: A šta ako ga bude i šta ako je tvoje?

ČOVEK: Onda... Imaću dvoje dece...

DEVOJKA: Plus ja, i to je tri...

Devojka izlazi, a iz kartonske kutije, koja je sve vreme u blizini kreveta, izlazi Mladić. Papir, koji ima u rukama pruži Čoveku.

MLADIĆ: Ovo si ti, ovo je mama, a ovo deka...

ČOVEK: Divota, sve troje smo plavi... Bre, sine, majku mu...

Čovek zgužva crtež. Mladić uskoči nazad u kutiju.

SCENA 6.

Na proscenijumu su Starac i Mladić. Starac pućka, a Mladić puzi okolo, kao, nešto skupljajući na gomilu.

MLADIĆ: Šake su mi utrnule od hladnoće... Uhh...

STARAC: Kako, bre, sine? Ima preko 20 stepeni...

MLADIĆ: Sneg je hladan. Dođi i pipni... Baš je hladan. Vidi koliko sam skupio... Pipni!

STARAC: Uhh, baš je hladan. Sledeći put mi pre nego što izađemo napolje kaži da planiraš da praviš Sneška pa će deda poneti rukavica...

MLADIĆ: Poneti rukavice...

STARAC: Kako, sine? Šta si rekao?

MLADIĆ: Nemam ni rukavice, ni šargarepu... Zagrej mi šake...

STARAC: Radi ovako... Trljaj jednu o drugu i huči u njih... Ovako...

Mladić i Starac pokušavaju da „zagreju" šake. Na proscenijum stupa Osuđenik.

OSUĐENIK: Hladno vam je? Zar je već zima? Zar tako brzo vreme prolazi kad si na slobodi?

STARAC: Samo što nije leto... Sad će, za nekoliko dana... Sunce je sve žuće, koža je sve crvenija, asfalt je sve crnji, a moj unuk ima samo plavu bojicu. Kažem vam, još jedno leto, još jedna godina. Još jedna godina dalje od rođenja, još jedna godina bliže smrti. Tako to ide...

OSUĐENIK: Zatvor je dosta bolji, kažem vam, a vi ne morate da mi verujete... Da li sada ovako izgledaju parkovi? Nisam odavno šetao parkom... Tu ste vi i vaš unuk. Tamo sam video dvoje kako se ljube, a malo dalje i grupicu mladića koji šutiraju loptu...

STARAC: Sine, kako sam te naučio da kažeš kad sretnemo nekog? Kaži lepo, kao što smo naučili: Dobar dan...

MLADIĆ: Dobar dan...

OSUĐENIK: Da, ovako izgleda dobar dan u parku... A šta je sa kafanama? Postoje li još kafane u ovom gradu?

STARAC: Ima nekih kafana, ali bilo bi ih svakako više da mi je penzija veća.

OSUĐENIK: Ja, vidite, tražim tačno jednu kafanu.

STARAC: Žalim, ali ne znam gde se ona nalazi. Možda tamo gde je i bila, a možda je i prodata pa je sada ko zna gde.

OSUĐENIK: A šta je sa malim, ako smem da pitam?

STARAC: On je na majku. Imali su to nešto u porodici i ranije, sa njene strane, da baš i ne razumeju stvari kako treba. I on baš ne razume stvari kako treba, ali nije toliko mali. Inače, sluša me, dedin unuk... Vi? Nisam vas viđao ranije? Mi smo redovno ovde. Blizu živite?

OSUĐENIK: Ne, tek sam počeo da živim, pa ni ne znam koliko blizu živim. A blizu čega bi trebalo da živim?

STARAC: Morate razmišljati praktično. Trebalo bi da vam prodavnica bude u blizini... Pošta, pekara, pijaca... Da imate mesta za parkiranje ili dobru vezu sa centrom... A ako dođu i deca, onda vrtić, osnovna škola, fiskulturna sala... Tako te stvari...

OSUĐENIK: Možda bi trebalo da sve to zapišem?

Osuđenik pretura po džepovima i u jednom trenutku iz njegovog mantila, na pod, ispada satara, ali niko to ne primećuje. Pronalazi salvetu.

OSUĐENIK: Nemam olovku... Ništa, zapisaću ovako... Sleva nadesno, pa novi red, pa opet sleva nadesno, pa opet novi red... Taaaako... Bilo mi je zadovoljstvo!

STARAC: Takođe... Izgledate kao prijatan čovek. Svratite još neki put. Možemo igrati šah.

OSUĐENIK: Šah! Povraća mi se od šaha...

STARAC: Sine, kako sam te naučio, kad neko odlazi, da kažeš? Kaži lepo, kao što smo naučili: Do viđenja...

MLADIĆ: Do viđenja...

Osuđenik odlazi. Starac vadi paklicu cigareta i čita.

STARAC: „Pušenje štetno utiče na trudnice i može da izazove rak materice." Nisam ni trudan, a nemam ni matericu. Ljudi stvarno pišu razne gluposti. Zar ne shvataju da će to neko da čita?

Starac besno baca paklicu, a zatim uoči sataru. Podigne je i razgleda.

STARAC: Onaj gospodin je ispustio sataru. Iznerviraće se kada bude shvatio da je nema.

MLADIĆ: Vidi, sav se sneg istopio! Sve je počelo da curi okolo i sliva se. Baš tužan prizor.

STARAC: Da...

MLADIĆ: A šta je to prizor?

STARAC: Ostani ti ovde, sine, i završi Sneška. Sad će deda, brzo...

Starac izlazi noseći sataru. Mladić podigne paklicu i zapali cigaretu.

SCENA 7.

Sudnica. Sudija sedi za svojim stolom. Ispred njega, na mestu za „okrivljene", stoje Čovek i Žena.

SUDIJA: Prvo vi... Izvolite...

ČOVEK: Poštovani sude...

SUDIJA: Ne, vi! Vi... Izvolite...

ŽENA: Poštovani sude...

SUDIJA: Ne, vi! Vi... Šalim se... Izvolite...

ŽENA: Poštovani sude... Je l' to zato što sam žensko? To je zato što sam žensko! Pravi ste džentlmen...

SUDIJA: Molim vas, bez dodvoravanja! Ja sam sudija, ne džentlmen...

ŽENA: Jasno, ali sam mislila...

SUDIJA: Neka, pustite mene da mislim. Vi samo kažite vašu verziju problema... Ja donosim odluke, a vi pokušavate da me ubedite da je pravda na vašoj strani.

ČOVEK: Ne razume ona ništa... I sin je na nju...

ŽENA: Poštovani sude...

SUDIJA: Gledajte na ovo kao na malu predizbornu kampanju. Tu je mlaćenje papirima i pesnicama, držanje šaka na svojim grudima ili tuđim ramenima, malo šarmantnog osmeha, nekoliko suza...

ŽENA: On me uopšte i ne sluša!

ČOVEK: O tome ti govorim poslednjih nekoliko godina... Tvoj glas je nepodnošljiv...

SUDIJA: Tako jednom, ceo dan bila neka gužva, svi umorni, leto, znate, preko 40 stepeni, a onda... Jedan par, problemi sa komšijama, nešto oko kanalizacije i, naravno, presudim za njih. Zašto?

ČOVEK: Verovatno ću dobiti slučaj samo zbog tvog glasa... Kladim se da niko ne želi da sluša to...

ŽENA: E, samo zato što si sad rekao snimiću album, CD...

SUDIJA: Imali su odličnu taktiku! On onako srčan, maše nekim ugovorima, kune se u neke najbolje namere, a ona trepće onim očima i pusti jedno pet-šest suza kad pomenusmo neke odštete jer, vidite, čekaju dete i novac im treba...

ČOVEK: Nije bilo potrebe za ovim. Mogli smo sami da se dogovorimo... Mesec dana s tobom, mesec dana sa mnom... Mogli smo da budemo na nekom drugom mestu...

SUDIJA: Svi nervozni, svima vrućina, umorni, ali sedimo i gledamo u njih i lepo nam... Vidimo, izvežbali, smislili, uigrali se, a lepi ljudi... Pa, kako da im ne izađeš u susret?

ŽENA: Na nekom drugom mestu? Treba da pričamo ovde o nekim bitnim stvarima, a on bi da je na nekom drugom mestu... Sa onom tvojom kurvom, je l'?

ČOVEK: Koja kurva? Ne znam o čemu pričaš...

SUDIJA: Još je taj njihov komšija morao celu ulicu da asfaltira jer je bio zaista neprijatan sve vreme... Neobrijan, štrokav...

ŽENA: I da još sedam puta živim, sedam puta bih uradila ovo isto! Ako ne možeš da budeš samo moj i srećan zbog toga, onda ne želim da ti stojim na putu da sreću nađeš sa tom kurvom... Lažem, želim da ti stojim na putu jer hoću da budeš samo moj i srećan zbog toga!

SUDIJA: Dakle, to je vaša viđenje problema? Hmm, sudeći po ovim papirima vi ste već razvedeni i sada bi trebalo da vidimo kome ide dete... Oh, dete? Detence...

ČOVEK: Nije baš detence... Visok je, tako, toliko...

SUDIJA: Divno! I ja sam otac... Dečko ili devojčica?

ŽENA: Dečak... Čini mi se...

ČOVEK: Muško je, da...

ŽENA: Dečak...

SUDIJA: Ja imam ćerku! Divno dete... Divno... Hoćete da vidite njenu sliku? Imam je tu u novčaniku... Ne mogu da pronađem novčanik... Tu je bio...

ŽENA: I moja majka ima ćerku! Divno dete! Uvek je bila divna! Uvek!

SUDIJA: Potpuno sam rasejan u poslednje vreme. Glava mi kao crvljiva jabuka. Spolja gladac, a unutra jadac...

Popije apsirin.

SUDIJA: Kako god, dečak ide vama, gospodine... Nijedna ljubav se ne može meriti sa ljubavlju koju oseća otac prema svome detetu, plus, izgleda da gospođa... Pardon, gospođica... Izgleda da gospođica nema novca, stalni izvor prihoda koji bi...

ŽENA: Imaću! Planiram da snimim album...

SUDIJA: Hehe... Sa takvim glasom? Molim vas! Dakle, to je rešeno...

Žena počinje da plače. Čovek izađe, a kad to primeti, i ona istrči za njim. Sudija naspe sebi čašu vode.

SCENA 8.

Na proscenijumu je Mladić. Skida majcu i oblači je naopako. Ponovi to nekoliko puta. Gužva paklicu cigareta.

MLADIĆ: Ovo ne pomaže. I dalje sam nervozan...

Na scenu ulazi Devojka. Lice joj je belo, a odeća crna. Počinje da se isteže.

MLADIĆ: Lice ti je belo!

DEVOJKA: Znam... To je puder...

MLADIĆ: A zašta on služi?

DEVOJKA: Da ti učini lice belim...

MLADIĆ: Kao kao umreš?

DEVOJKA: Ne baš. Ovo je zarad umetnosti.

MLADIĆ: A zarad čega je umiranje onda?

DEVOJKA: Takvo pitanje se ne postavlja umetniku. Pogotovo ne glumcu koji vodi nekoliko života i nikada ne razmišlja o umiranju... Uostalom, ja moram da vežbam, a ti me prekidaš. Pomeri se malo dalje ili idi negde na piće sa prijateljima...

MLADIĆ: Je l' ovo dovoljno daleko?

DEVOJKA: Još malo dalje...

Devojka počinje da „izvodi" pantomimu: hoda, sudari se sa nekim, nastupa rasprava, a zatim i tuča, iz koje Devojka izlazi kao gubitnik. Mladić oduševljeno aplaudira.

DEVOJKA: Sviđa ti se?

MLADIĆ: Kao da je stvarno, a nije... Takve stvari posebno volim!

DEVOJKA: Ako hoćeš, smeš da priđeš malo bliže.

Devojka kreće sa novom pantomimom: šeta livadom berući i mirišući cveće, ubere cvet na kome se nalazi pčela koja je napada i na kraju ubode. Mladić nastavlja da aplaudira.

MLADIĆ: Ti se super igraš. Najbolje do sada! Ja ne znam tako...

DEVOJKA: To je pantomima... Ako hoćeš, mogu da te naučim? Pantomima je skoro kao da si tužan, a smeješ se, ili kao da si srećan, a želiš da plačeš... Možeš li to da izvedeš?

MLADIĆ: To je najlakše...

DEVOJKA: Probaćemo prvo zajedno... Dođi...

Mladić priđe Devojci koja počinje da mu pokazuje najjednostavnije „pokrete" koje on neuspešno pokušava da izvede. Devojka staje iza Mladića i držeći ga za ruke usporava njegove pokrete izvodeći pantomimu. Mladić se otrgne i udalji nekoliko koraka.

MLADIĆ: Ja ne mogu više. Oznojio sam se skroz. Smrdim na paštetu... Ja ne volim paštetu, a ti?

DEVOJKA: Mogao bi da odeš kući i istuširaš se...

MLADIĆ: Ne znam tačno gde mi je kuća. Znao sam ranije, ali kad sam bio mlađi, pa smo se onda preselili i više nisam znao. Plus, moji se razvode i onda ne znam duplo gde mi je kuća. Razvod je kad otac i majka više neće zajedno da žive sa tobom, ali nastavljaju da te vole kao da žive...

DEVOJKA: Moja majka je umrla kada sam bila dete i ne sećam je se, a otac me i suviše voli i to veoma komplikuje stvari... To je sve tužno, zar ne?

MLADIĆ: Čini mi se da jeste... Ne vidim ti lice, ali mislim da si lepa... Neki ljudi imaju lepo lice, a neki su lepi i ovako...

DEVOJKA: Misliš da sam ja lepa i ovako?

Mladić zavlači ruke u džepove i vadi papirić koji gužva i baca.

MLADIĆ: Ako hoćeš, mogu ponovo da probam pantomimu? Možeš opet da me uhvatiš za ruke...

DEVOJKA: Ne mogu. Moram da idem. Počinje mi smena i ne smem da zakasnim...

MLADIĆ: A mogu li i ja sa tobom? Otac kaže da ne zauzimam puno prostora, a majka da znam da budem veoma tih dok traju „vesti"...

DEVOJKA: Volela bih da mogu da te povedem sa sobom, ali to nije mesto za tebe. Možda bi trebalo da odemo u policiju? Oni bi mogli da nađu tvoje roditelje...

Mladić pokupi papirić koji je upravo bacio i pruža ga Devojci.

MLADIĆ: A je l' bi mogli da nađu i mog dedu? On se sigurno brine... Vidiš, dao mi je ovaj papir i rekao mi je da ga čuvam. Tu je broj telefona u našem stanu. Stanu gde ja živim... Ja, kad bih imao telefon, mogao bih da ga pozovem.

DEVOJKA: Pozvaćemo tvog dedu...

Devojka i Mladić izlaze sa scene.

SCENA 9.

Stan. Čovek zaviruje ispod kreveta. Starac proverava kartonsku kutiju. Žena žurno ulazi na scenu.

ŽENA: Nema ga ni u ormanu, ni u kadi... Zar stvarno ne možete da se setite gde ste ga spustili?

STARAC: Ma mora da sam se okrenuo samo za sekund i njega više nije bilo.

ČOVEK: Ja sam proverio zamrzivač. Nije ni tamo...

ŽENA: Moje dete...

ČOVEK: Šta, tvoje dete? Tvoje je samo vikendima, sećaš se? Danas je sreda, tako da je moje dete!

STARAC: Ja sam mu i dalje deda, zar ne?

ŽENA: Posle ovakvog propusta?

STARAC: Nije ovo nikakav propust, samo sam ga malo zaboravio. Pojaviće se on već negde. Nije on toliko mali koliko to izgleda drugim ljudima... Nego, vas dvoje ste se razveli? Meni niko ništa ne priča!

ČOVEK: Bre, ćale, rekao sam ti sinoć nekoliko puta... I još nekoliko puta pre nekoliko dana...

ŽENA: Ja znam da vi mene nikada niste voleli, da ste oduvek mislili da nisam dovoljno dobra za vašeg sina, da sam upravo ja kriva što nam je dete takvo kakvo je, da nikada neću moći da dostignem bilo koji od kvaliteta vaše žene i njegove majke, da mi je kosa suviše plava, da pravim previše buke dok hodam po stanu, da... da... da... Ne znam više ni sama! Ja znam sve te stvari, a ne znam više ni sama! Razumete! Sa takvim pritiskom čovek ne može da se nosi!

STARAC: Znači, niste se razveli? Samo se ona razvela od mene? Živimo u čudnim vremenima...

ŽENA: Plus, vaš sin ima kurvu!

STARAC: On je, znači, makro?

ŽENA: Ne! Ja volim njega, a on voli neku drugu!

ČOVEK: Ne slušaj je, ćale! Ja ne volim neku drugu...

STARAC: U moje vreme ljudi su zarad ljubavi ili pravili decu ili ubijali jedno drugo... Vidim da vi nemate nameru da obavite bilo šta od ta dva. Zašto lepo ne zaboravite sve i ponašate se kao da ničega nije ni bilo? Mislim, ničega nije ni bilo! Niti ste napravili još jedno dete, niti je neko od vas dvoje ubio ovog drugog. Oboje ste živi, zar ne? Tako bar izgleda...

ČOVEK: Ja sam živ kada ona ćuti. Ona je živa kada ja slušam.

ŽENA: Ćutaću, ako budeš hteo da slušaš!

ČOVEK: Ne vredi. Prekasno je...

STARAC: Da! Već je pola deset, a malog još nema...

ŽENA: Možda je sa nekim prijateljem?

STARAC: On nema prijatelja...

ČOVEK: Možda je pronašao nekog prijatelja?

STARAC: A možda vi uopšte ne poznajete svoje dete! Možda ste vi idioti kojima je stalo samo do svoje guzice i tih vaših glupih igara koje neće sprečiti neminovno starenje i definitivnu smrt! Koje je boje kosa tvoga deteta?

ČOVEK: On je na mene... Ima smeđu kosu!

ŽENA: Ha! Kosa mu je kovrdžava i crna! Kao moja!

STARAC: Kakve su mu oči?

ŽENA: Plave, kao moje!

ČOVEK: Grešiš! Tamnozelene! Ovakve!

STARAC: Kako je obučen?

ČOVEK: Poklonio sam mu svoju trenerku!

ŽENA: Kupila sam mu duks i plišane pantalone!

STARAC: Mali je ošišan do glave, ima kestenjaste oči, a na sebi ima farmerke i džemper! Sad znate kako izgleda. Izađite napolje i pronađite ga! Uhvatite ga za ruke i kažite mu da ga volite i da će sve biti u redu. Gledajte ga u oči dok to govorite i pravite se da je sve to istina!

Iz off-a se začuje zvonjava telefona. Starac izlazi sa scene i vrati se nekoliko trenutaka kasnije.

STARAC: Neko ga je pronašao... Tu je blizu. Idem po njega, a vi vežbajte laganje...

Starac izlazi sa scene.

SCENA 10.

Kafana. Tu su Pijanac 1, Pijanac 2, Devojka i Mladić. Oni prilično brzo piju, a ona prilično brzo donosi nova piva. U pauzama, dok ne odnosi prazne flaše i donosi pune, devojka skida puder sa lica. Mladić sedi za drugim stolom i nešto zapisuje.

DEVOJKA: Zvala sam tvoje. Tvoj deda se javio i dolazi po tebe... Mislim da si, ako si stvarno želeo da nestaneš, morao da promeniš ime. Recimo, Ivan Janković nije ime za osobu koja nestane i koju posle moraš da tražiš pomoću oglasa koje lepiš po drveću i autobuskim stanicama u kraju u kome je poslednji put viđena. Verica Spasić može da nestane...

PIJANAC 1: Ljubica Vasić...

PIJANAC 2: Jelica Žikić...

DEVOJKA: Recimo... Kapiram da ime mora da ima slova „c", „ž" i „s"... Pojma nemam...

PIJANAC 1: Hmmm... Ratko Mladić nema ni „c", ni „s", ni „ž"...

MLADIĆ : Sneg uvek nestane i ima „s"...

PIJANAC 2: Mali nije mali, a ponaša se kao da jeste, a zvuči još i gore... Kao da ga uopšte i nema... Zašto se družiš sa takvima kad ja pišem pesme za tebe?

DEVOJKA: Pronašla sam ga u parku. Bio je toliko sâm i uplašen da su ga zamalo pojeli golubovi...

PIJANAC 1: Mene su zvali Golub sve do 1993. kada sam prestao da ih uzgajam... Mart je bio, čini mi se... Tada je izbila ona kriza sa spektakularnom inflacijom i neke sam morao da prodam za pivo, a neke sam morao da skuvam i pojedem uz pivo...

DEVOJKA: Ahh, razumem... Kako te sada zovu?

PIJANAC 1: Nikako. Niko od te 1993. neće da se druži sa mnom jer misle da sam previše surov...

DEVOJKA: Napokon, tek onako si lažno svedočio protiv čoveka koji je zbog toga zaradio 25 godina zatvora...

Devojka završi sa skidanjem pudera sa lica. Skine kapu i rasplete kiku.

PIJANAC 2: Ne razumem zašto meni nisi dala olovku? Hteo sam da napišem neki stih o tvojoj kosi!

MLADIĆ: „Poput okeana sjajnog kestenja,
poput reke koja bronzom teče,
poput jezera punog čokolade,
valovi tvoje kose talasaju ovo veče."

DEVOJKA: Gusti sok? Verovatno ne smeš gazirano?

PIJANAC 2: Stvarno ne razumem zašto meni nisi dala olovku? Hteo sam da napišem neki stih o tvojim očima!

MLADIĆ: „U očima tvojim uvek vidim ljubav,
pruža se ka meni, kao sunca zrak,
Gledaj u me dugo, izrešetaj svuda
zlatnikastim sjajem rasteruješ mrak."

Devojka donosi sok Mladiću, seda pored njega i pomiluje ga. Pijanac 2 je besan.

PIJANAC 2: A moje pivo? Šta je s mojim pivom?

PIJANAC 1: A moj život? Šta je s njim? Mene niko ništa ne pita, niko me ne čuje, niko ništa. Sve što tražim je jebeno pivo! U flaši! Zelenoj ili braon, svejedno! Sedim ovde i pijem sa tobom, sa vama, a mogao bih biti u Švajcarskoj!

PIJANAC 2: Upravo sam naručio!

PIJANAC 1 : Ahh, nisam čuo...

Devojka donosi nova piva.

DEVOJKA : 54.270 dinara... Ako hoćete, imam i račun...

PIJANAC 1 : Stvari postoje samo ako ljudi veruju u njih. Ja ne verujem u taj račun...

PIJANAC 2 : Ja više ne verujem u ljubav...

Pijanac 2 ispije pivo i flašom pogodi Mladića. Ovaj padne na pod. Devojka pritrči, pridigne ga i krpom pokrije ranu na glavi.

DEVOJKA : Mogao si da ga ubiješ!

PIJANAC 1 : Takve stvari se dešavaju u kafanskim tučama, a ova nije bila neka...

DEVOJKA : Rana nije velika. Možda će ostati ožiljak, ali krv će stati za nekoliko sekundi...

MLADIĆ : Šta je duže: sekunda ili momenat?

DEVOJKA : Idemo napolje da sačekamo tvog dedu. Idemo napolje, na sunce.

Devojka i Mladić izlaze. Pijanac 2 brizne u plač.

PIJANAC 1 : Tek kada go izađeš na hladnoću, tek tada zaista iskreno možeš da ceniš i najmanji zračak sunca koji, probiv-

ši se nekako kroz oblake, uspe da se dobaci do tvog ogromnog stomaka punog creva i delimično svarene hrane...

Pijanac 1 popije još jedno pivo.

SCENA 11.

Sud. Devojka sedi za sudijinim stolom. Sudija je na mestu za „okrivljene".

SUDIJA : Moraš da mi veruješ! Ja zaista nisam kriv. Zar bi sudija lagao?

DEVOJKA : Da li je porota donela odluku? Molim najstarijeg člana porote da pročita presudu... Izvolite...

SUDIJA : Od samog početka je teško podnosila trudnoću... Doktori su joj predlagali da bi trebalo da je prekine, ali ona nije htela ni da čuje...

DEVOJKA : Da li je odluka da je okrivljeni, ovde prisutan, kriv za počinjeno delo doneta jednoglasno?

SUDIJA : Koliko puta moram da ti ponovim?

DEVOJKA : Uzimajući vašu odluku da je okrivljeni kriv za izvršeni zločin za konačnu, ne preostaje mi ništa drugo nego da optuženom izreknem kaznu! Ostavi me na miru! Dovoljno sam stara da se brinem sama o sebi i da znam šta je najbolje za mene!

SUDIJA : Ali kakav bih onda čovek bio? Ja u tebi ne vidim samo tebe već i tvoju majku. Ja ne volim samo tebe već i nju u tebi... Nisam kriv ni zbog čega. Ni zato što nje više nema, ni zato što te posle svega volim više nego što treba... Hoćeš da vidiš njenu sliku? Imam je tu u novčaniku...

DEVOJKA : Kakva je ovo sudnica? Nemaš ni čekić... Kako da završim suđenje bez čekića?

SUDIJA : Ne mogu da pronađem novčanik... Tu je bio...

Devojka ustaje i dolazi do Sudije koji pokušava da nađe novčanik. Zagrli ga.

DEVOJKA : Zaboravio si ga u kancelariji... Moram da idem. Počinje mi smena i ne smem da zakasnim...

SUDIJA : Gde ti uopšte i radiš? Bolje da ostaneš ovde da još malo budemo zajedno...

DEVOJKA : Moraš da me pustiš već jednom...

SUDIJA : I generalno, ljudi se strašno retko grle. Neki ni ne znaju kako... Bio je jedan slučaj gde je čovek grlio svoju ženu toliko jako da ju je ugušio. Pustio sam ga i naredio mu da svakog dana vežba grljenje. Mislim da mu dobro ide jer nikoga više nije ugušio... Ostani...

Devojka se otrgne.

SUDIJA : Niko ne može sâm...

DEVOJKA : Može. Samo treba da odluči...

SUDIJA : Haha! Ko ti je to rekao? Jedini ljudi koji mogu sami su ljudi koje pošaljem u samicu, a i oni žele napolje, da nađu bilo koga da sednu pored njega i osete smrad koji nije njihov, da čuju glas koji nije njihov... Ti si tužna osoba. Ja znam, ja sam ti otac...

DEVOJKA : Nisam tužna...

SUDIJA : Jesi! Tužna si!

DEVOJKA : Nisam!

SUDIJA : Jesi!

DEVOJKA : Nisam!

SUDIJA : U redu, u redu! Ubedila si me! Nisi tužna... Onda je nešto drugo...

Sudija hvata Devojku za ramena i okreće je levo-desno po-

smatrajući joj lice.

SUDIJA : Jednoga dana tvojoj majci su usne počele da se krive nadole, a govorila je da nije tužna... Dolazio sam s posla i svaki dan ručao sa sve tužnijom i tužnijom ženom koja nije bila tužna... Onda, jedno jutro, ja sam se spremao za posao, a ona mi je rekla da su joj iz bolnice javili da je trudna... Tada su usne počele da joj se vraćaju na staro mesto...

Sudija prstima pokuša da Devojci usne razvuče u osmeh.

SUDIJA : Neće...

DEVOJKA : To onda znači da nećeš biti deda.

SUDIJA : To onda znači da stvarno niko ne može sâm...

Sudija seda za svoj sto i popije aspirin.

SUDIJA : Glava me ubija... Potpuno sam rasejan u poslednje vreme... Stvarno sam hteo da te pozovem ranije, ali sam zaboravio tvoj broj telefona...

DEVOJKA : Obećaj mi da ćeš mi držati palčeve na prijemnom?

SUDIJA : Ipak, nekada mi je zaista krivo što nisam još senilniji... Ovaj posao je naporan...

DEVOJKA : Imam neki dobar osećaj... Mislim da ću ove godine uspeti...

SUDIJA : Rekla si da moraš da ideš... A i ja imam suđenje. Ja sam sudija...

DEVOJKA : Da, strašno žurim... Zvaću te da ti javim kako je prošlo...

Devojka trčeći izlazi.

SCENA 12.

Čovek je na proscenijumu na koji, posle nekoliko trenutaka, izlazi i Žena gurajući ispred sebe kartonsku kutiju.

ČOVEK: Gde mi je sin?

ŽENA: U kutiji... Ne želi da izađe dok se na pomirimo...

ČOVEK : Kladim se da je to tvoja ideja. Koliko puta treba da ti kažem da si ti tražila razvod?

ŽENA : 74.328 puta... Ti si nam ovo napravio. Ti i ona tvoja kurva!

ČOVEK: Koja kurva?

ŽENA : Znaš ti koja! Da neće možda ona da diže 103 kile, da ti podmeće lopatu da sereš, da ti pere kurac svaki dan kad postaneš mator kao tvoj otac i kad počneš da umireš?

ČOVEK : Sada imam 98 kila... Daj mi tu kutiju. Moram da idem...

ŽENA : Ne dam! Ne dam dok mi ne priznaš da me voliš!

ČOVEK : Znači, nikada neću dobiti tu kutiju?

ŽENA : 'Ajde ovako! Zamisli broj od 1 do 10 i, ako pogodim koji si zamislio, bićemo ponovo zajedno!

ČOVEK : Nikad nećeš pogoditi!

ŽENA : Da ipak probam!

ČOVEK : Zamislio sam...

ŽENA : 7!

ČOVEK : Greška! 3,475!

ŽENA : Hajde ponovo! Dva od tri?

ČOVEK : Ovo ne vodi ničemu... Hajde da se za trenutak ponašamo kao razumni ljudi, važi? Ja nisam tražio jebeni razvod i to samo zato što me je mrzelo da prolazim kroz sve ovo. Sad, kada si ti podnela zahtev, samo si mi učinila uslugu. Zašto misliš da bih sad promenio mišljenje?

ŽENA : Nadam se da shvataš zašto sam podnela zahtev! Mislila sam da ti još značim dovoljno da se zbog mene potrudiš, da mi pokažeš da ti je zaista stalo, da želiš da se promeniš. Na kraju krajeva, ako ne radi mene, onda radi deteta. Niti jednog trenutka nisam zaista želela ni mislila da će se razvod zaista i desiti.

ČOVEK : Trebalo je da bolje isplaniraš, zar ne? Izgleda da me ne poznaješ dovoljno dobro?

ŽENA : Znam te ja i bolje nego što pretpostavljaš. Zato te i dalje volim, kako ne shvataš? Ako ćemo zaista iskreno, i ti i ja znamo da si me varao, i da me i dalje, u neku ruku, varaš. Nema razloga da negiraš. Maltene sam te lično videla sa tom devojkom... Koliko joj je? 20, 25...

ČOVEK : Napuniće 21. uskoro...

ŽENA : Strašno! Može ćerka da ti bude... Kako god. Hoću da kažem da uprkos tome i uprkos mnogim drugim stvarima koje neću da nabrajam, ali oboje znamo o čemu je reč, ja te još volim i spremna sam da ti oprostim ako mi obećaš da ćeš se promeniti.

ČOVEK : Ja, realno, nemam razloga da menjam bilo šta. Osećam se odlično ovako. Dobio sam dete, slobodan sam, uživam u svakom trenutku... Ne znam... Možda ću ponovo postati otac...

ŽENA : Ja ovo ne mogu da podnesem! Mislim da počinjem da ludim...

Žena počinje da plače.

ČOVEK : Biti lud nije uvek toliko loše, ja mislim. To je kao da si stalno ili na odmoru ili na rešetki užarenog roštilja. Sad, ako imaš sreće, poludiš i odeš na Azurnu obalu, a ako nemaš sreće, onda može da ti se desi da ceo život provedeš reš pečen, vrišteći od bolova, sve vreme ležeći pored gomile pljeskavica, ćevapa i kremenadli...

ŽENA : Da neće ona da ti pravi pljeskavice? Da neće ona za tebe da trebi meso od sitnih kostiju kad te posluži pastrmkama? Ta kurva...

ČOVEK : Koja kurva? Nema nikakve kurve! Daj mi tu kutiju...

ŽENA : Ne dam ti kutiju! Ne dam! Ja sam ovu kutiju devet meseci nosila u svom stomaku i niti jedan sud mi to ne može oduzeti! Njemu treba njegova majka. Ne samo vikendima...

ČOVEK : Kada sam te prvi put video, pre nego što sam te pozvao da sa mnom izađeš na džez koncert, pomislio sam: „Ova žena bi mogla da bude majka mojoj kutiji!"

ŽENA : Sećam se da si se nekada budio noću samo da bi me gledao dok spavam. Znala sam da me gledaš, ali nisam otvarala oči. Želela sam da što duže osećam taj tvoj pogled na sebi... Ako se sve ne vrati na staro, uradiću nešto što ćete povrediti!

ČOVEK : Ako se sve vrati na staro, neće biti ničega što me neće povrediti! 'Ajde, idemo kući...

Čovek odgura kutiju sa scene.

SCENA 13.

Sudnica. Sudija sedi za svojim stolom i čita nekakav papir. Skida naočare, spušta papir i u šaku uzme nekoliko aspirina. Ustaje i, šetkajući scenom, „mulja" lekove po rukama.

SUDIJA : Bilo je mnogo optužbi i mnogo je stvari rečeno o vama, ovom slučaju, zločinu koji ste počinili tokom ovog suđenja... Nikada niste završili školu, nikada niste naučili da čitate i pišete kao ostali... Živeli ste po zatvorima i zbog toga ostali glupi, ostajući dete dok je svet oko vas rastao... Niste

razumevali stvari koje ostali oko vas jesu... I pored svega toga ne možemo samo vas u potpunosti kriviti za sve što se desilo ili, kako vi i dalje tvrdite, nije se desilo... Mi jedemo meso i ubijamo bića koja su bolja od nas i onda kažemo kako su naša deca loša, kažemo da su ubice... Mi smo ih takvima napravili...Ta deca koja kreću na nas držeći noževe u rukama to su naša deca... Mi smo ih tome naučili... Vi niste krivi za to. Svi smo krivi podjednako... U svojoj odbrani ste rekli da nikada niste nekoga ubili, niti naredili nečije ubistvo... Da ste možda u nekoliko slučajeva, u prisustvu različitih ljudi, izjavili da ste Isus Hristos lično, ali da ipak još niste odlučili šta ste i ko ste... Ipak, u sudnici ste prezime pa ime, a u zatvoru ste broj... Kriv! Nevin! To su samo reči. Možemo vas kazniti, uraditi sa vama šta nam se prohte ako je u okviru zakona, ili ako nije, ali da li vas zaista možemo povrediti? Ako ste zaista Isus, onda ste sačinjeni samo od ljubavi, a zakon ne zna kako da se bori protiv toga... Ili zna...

Sudija se osmehne i brzo uozbilji. Priđe svom stolu, ubaci lekove u čašu vode i ispije je.

SUDIJA: Čin koji ste izvršili još jednom je dokazao ono u šta se vekovima bespotrebno sumnja, ono što ni sve religije sveta ne mogu da opovrgnu, da jedinstveno ljudsko biće, najobičnija jedinka, u sebi ima mnogo veću ubilačku moć od bilo kakve organizovane, kriminalne, neprijateljske organizacije sačinjene od najokorelijih i najbezosećajnijih pripadnika naše vrste. Jedini sušti motiv kojim se usamljeni pojedinac, koji se nađe na tragu čina koji ste vi počinili, ne predstavlja ništa drugo do najotvoreniju pobunu protiv samoga života. Kao čoveka, čija je uloga jasno određena, uloga koju sa ponosom obavljam, uloga sluge i glasnogovornika ove države koja me dobrim delom definiše i kao biće od krvi i mesa, bilo koji zločin uperen direktno protiv upravo te države, kojoj se klanjam, manje bi me povredio nego i najmanji nasrtaj na sâm smisao života... Iako mi, kao profesionalcu, ova rečenica ne ide naruku, verujem da u ovakvoj postavci stvari, barem u ovom sudu, nisam usamljen...

Sudija širi ruke, bezuspešno tražeći odobravanje u publici. Razočaran, nastavlja odlučnije.

SUDIJA : Vaša odbrana je bila neubedljiva i kompromitovana i, uprkos stravičnom medijskom pritisku, mogu slobodno da zaključim da bolju pravdu životinja poput vas ne bi mogla da dobije ni u samom Strazburu! Dakle, da li vas treba strpati u zatvor? To ne bi značilo ništa, ne bi bilo poente, jer smo vas ne tako davno pustili iz nekog drugog zatvora... Nalažem da se smrtna kazna nad vama izvrši putem električne struje kojom će se delovati na vaše telo sve dok smrt ne nastupi. Čuvajte se, mladi čoveče! Kažem vam iskreno: čuvajte se! Tragedija je to što je ovaj sud morao da vidi takvo potpuno odsustvo ljudskosti i dobrote. Vi ste bistar mlad čovek. Bili biste odličan građanin i voleo bih da sam imao prilike da posmatram kako u ovoj sudnici postajete odgovoran i primeran član našeg društva, kako sjaj koji, po svojoj prirodi u sebi skriva svako živo biće, pronalazi put kroz gustiš i trnje evolutivnog i civilizacijskog gnoja koji se vekovima skupljao u nama samima i, u svetkovini ljudskosti, eksplodira pred našim očima pojačavajući vrednost samoga sunca, ali vi ste otišli na potpuno drugu stranu, prijatelju. Čuvajte se, mladi čoveče! Ne gajim nikakva osvetnička, zla ili bilo kakva osećanja prema vama. Želim to da znate... Čuvajte se...

Sudija seda za svoj sto, nešto zapisuje i daje rukom znak da „svi napuste prostoriju".

MONOLOG JE DIREKTNO INSPIRISAN DELOVIMA SVEDOČENJA ČARLSA MENSONA, U TOKU „TEJT/LE BJANKA" SUĐENJA, I DELOVIMA GOVORA PRILIKOM IZRICANJA KAZNE TEDU BANDIJU I JEDNOM OVDAŠNJEM UBICI.

SCENA 14.

Kafana. Pijanac 1 i Pijanac 2 sede za stolom na kome nema ničega. Devojka sedi za šankom i, držeći ogledalo pred sobom, „izvodi" razne grimase, što čini tokom cele scene.

PIJANAC 1 : Ja mrzim ljude... Oni su neprijatni i nisu tu kada su ti potrebni, a tu su kada želiš da ne postoje. Stvarno mrzim ljude... Oni zauzimaju prostor i odvlače pažnju. Oni su tu i ja vidim njihove senke, čujem kad se pomeraju i mogu da ih namirišem, ali ih, šta god da se desi, mrzim i ne želim

oko sebe... Sigurna si da baš nemaš nijedno?

DEVOJKA : Sigurna...

PIJANAC 1 : Ljudi imaju velike oči i izgledaju okato. Gledaju u raznim pravcima i čekaju da ućutiš ili umreš... Sve stvari oko tebe, u zbilji, ne postoje jer umiru, a opet uspevaju da ti trgaju džigericu... A svet umire bez obzira na sve... A zašto ne odeš do prodavnice?

DEVOJKA : Ne smem da napuštam radno mesto...

PIJANAC 1 : Ovaj svet je sve stariji i postaje sve beznačajniji. Ljudi umiru razmišljajući o telefonima, bankama, asfaltu, privatizaciji, slikama, tržnim centrima, a sve ipak postaje onako kako treba da bude: mrtvo i nikakvo...

PIJANAC 2 : Svakog trenutka izgledaš sve lepše i lepše! Ja to mogu da uradim za tebe! Da mi svakog trenutka izgledaš sve lepše i lepše... Čuješ?

PIJANAC 1 : Ma ovako se više ne može! Kako da se ponašam kao pijandura ako nemam šta da pijem? Idi, bre, još jednom pogledaj taj frižider!

DEVOJKA : Nema ni jedne jedine flaše. Sve ste popili, a gazda ima smrtni slučaj i nije doneo novu turu...

PIJANAC 1 : Imaće i ovde dva smrtna slučaja ako nam ne doneseš nešto što pre...

DEVOJKA : Ima samo domaćeg vina...

PIJANAC 1 : Fuj! Sipaj ga u flaše od piva. Možda ni ne primetim...

Devojka izlazi sa scene i vraća se sa dve flaše piva. Spušta ih na sto pred pijance, a Pijanac 2 je hvata za ruku.

PIJANAC 2 : Da li si odlučila? Ti, ja, malo mesto pored Lozane i moja švajcarska penzija?

PIJANAC 1 : Šta, odustao si od poezije?

Devojka se otrgne, a pijanci nategnu iz svojih flaša. Na sceni se pojavljuje Osuđenik. Hodajući veoma lagano, dolazi do slobodnog stola i seda posmatrajući oko sebe.

OSUĐENIK : Da li sada ovako izgledaju kafane? Odavno nisam bio u jednoj... Nije se mnogo promenilo...

PIJANAC 2 : Dosta se promenilo. Sada u kafanama nema piva... Samo toplog vina...

OSUĐENIK : Toplo je dobro. Hladno ne valja. Leto je dobro. Zima ne valja.

DEVOJKA : Šta ćete da popijete? Imamo vodu i vino?

OSUĐENIK : Čašu vode...

PIJANAC 2 : Nemoj da ti padne na pamet da se zaljubiš u nju! Ona je moja, a ti deda možeš da joj budeš!

OSUĐENIK : Šta fali biti deda? Sreo sam u parku jednog dedu. Veoma fin čovek...

Osuđenik vadi sataru i spušta je na sto.

OSUĐENIK : Vratio mi je ovo, a taman sam pomislio da sam je izgubio...

PIJANAC 2 : Vi ste mesar, gospodine? Kasapin?

OSUĐENIK : Ne... 'Ajde, probajte vi, gospođice...

DEVOJKA : Trgovački putnik? Prodajete noževe po kućama?

OSUĐENIK : Hehe... Opet greška? Vi?

PIJANAC 1 : Hmm... Nisam siguran, ali... Vi ste čovek protiv koga sam svedočio pre dvadeset godina!

OSUĐENIK : Znao sam da ćete vi pogoditi! Čim sam ušao odmah mi je bilo jasno! Lepo sam video! Nikada ne bih zaboravio te zaliske, ispucale kapilare i sve...

PIJANAC 1 : Eto, sad imam utisak da ljudi ipak nisu toliko loši... Kažu da pametni ljudi nisu sujetni i da mogu da menjaju mišljenja... Da li ste sigurni da želite to da uradite?

Osuđenik ispije čašu vode. Pijanac 1 pokuša da ustane, ali ne uspeva.

PIJANAC 1 : Da mi je bar da popijem još jedno pivo...

Osuđenik prilazi Pijancu 1 i raspali ga satarom po vratu. Arterija je presečena i krv šiklja na sve strane. Pivske flaše sa vinom se prolivaju i vino se sliva niz scenu. Devojka ne prestaje da pravi grimase, a Pijanac 2 pokušava da se skloni od krvi koja prska okolo. Osuđenik prilazi Devojci koja je iza šanka.

OSUĐENIK : Još jednu čašu vode, ako biste bili ljubazni...

Devojka mu pruža čašu vode, koju on sasvim mirno ispije.

SCENA 15.

Stan. Čovek i Mladić sede na krevetu. Čovek menja zavoj na Mladićevoj glavi.

ČOVEK : Pravi si... Hrabar momak... Gotovo. 'Ajde, slobodan si...

MLADIĆ : Kosa neće moći da mi poraste od ovoga... Biću uvek ovako.

ČOVEK : Nećeš. Još malo i skinućemo to zauvek...

MLADIĆ : Zauvek je duže od života, je l' da?

ČOVEK : Jeste... Duže je... Idi igraj se, radi nešto...

MLADIĆ : Ako budemo sklonili zauvek, a ja umrem pre toga, kako onda? Onda nećemo da skinemo zauvek...

ČOVEK : Ne znam uopšte šta pričaš... 'Oćemo žmurke? Ti se sakrij, a ja ću da te tražim...

Mladić ulazi u kutiju, a Čovek se izvali na krevet. Iz off-a se začuje kucanje, a odmah zatim na scenu izađe Sudija. Čovek zbunjeno ustaje.

ČOVEK : To ste vi...

SUDIJA : To sam ja...

ČOVEK : Ali, ne razumem. Šta ćete ovde? Ako je zbog malog, tek je sreda. Majka treba da ga pokupi u petak... Uostalom, mislio sam da sud šalje...

SUDIJA : Mali je dobro?

ČOVEK : Da... Valjda, tu je negde... Krije se...

SUDIJA : Vole da se kriju, zar ne?

ČOVEK : Šta ja znam? Kad razmišljam o tome, krivo mi je što nisam i sâm vežbao sakrivanje kada sam bio klinac... Koristiće im kasnije, ako nauče dobro da se kriju.

SUDIJA : Kada je moja ćerka bila mala, ja sam je učio da... Hmm... Ne mogu da se setim šta sam je beše učio. Potpuno sam rasejan u poslednje vreme. Samo se sećam njenih koščatih šaka... Uglavnom, siguran sam da sam je voleo puno jer je još volim, hmm, puno... Da li sam vam pokazao njenu sliku?

ČOVEK : Hteli ste, ali sta zaboravili novčanik u kancelariji...

SUDIJA : E, sada je tu... Kada je odlučila da ode, protivio sam se, normalno, ali nije tu moglo ništa da se učini... Baš brzo rastu, zar ne?

ČOVEK : Šta ja znam? Kad razmišljam o tome, krivo mi je što nisam sporije rastao, ovako kao moj sin... Koristilo bi im kasnije ako bi sporije odrastali, jer ih niko ne bi shvatao ozbiljno...

Sudija gleda sliku koju je izvadio iz novčanika.

SUDIJA : Moja devojčica...

ČOVEK : Možda bi bilo bolje imati ćerku umesto sina... Čuo sam da su lakše za nošenje, da su tiše...

SUDIJA : Evo, pogledajte je... Možda će vam se želja ispuniti, ko zna?

Pruža sliku Čoveku koji je uzima i, pošto je pogleda, pokuša bezuspešno da ostane pribran. Vraća sliku Sudiji. Nervozno šeta po sceni.

ČOVEK : Lepa devojka... Niste mi rekli šta ćete ovde! Mogu da vam sipam piće, ili možda nećete da se zadržavate... Ja, siguran sam da imam nekih obaveza...

SUDIJA : Ali ne možete da se setite kojih? Haha, izgleda da ste i vi rasejani... I vi, i ja, i ceo grad, i cela država, i cela planeta, i svi zaboravljaju šta je posredi, zar ne?

ČOVEK : Šta ja znam? Kad razmišljam o tome, mislim da nikada nisam ni znao šta je posredi... Koristilo bi... Dovešću je da živi sa mnom... Brinuću se o detetu, pomagaću joj oko svega. Upisaće glumu! Našao sam joj vezu. Sigurnu! Znam koliko bi joj to značilo...

SUDIJA : Znate o čemu je reč?! Znate li šta svi zaboravljaju? O ljudima i njihovim životima. Verujte mi, ja sam sudija i svaki dan imam tu čast da nekima od njih oduzimam živote na neko vreme i zato nikad ne zaboravljam šta je posredi... Ljubav! Ljubav je jedina stvar koja bi trebalo da postoji. O tome je reč. O ljudima, njihovim životima i ljubavi bez koje ti isti ljudi i njihovi životi nemaju smisla!

Sudija prilazi Čoveku i hvata ga za ramena.

SUDIJA : I, generalno, ljudi se strašno retko grle. Neki ni ne znaju kako... Bio je jedan slučaj gde je čovek grlio svoju ženu toliko jako da ju je ugušio...

Sudija uzima Čoveka u zagrljaj, stežući ga sve jače i jače. Čovek ne može da se oslobodi.

SUDIJA : Nisi smeo to da joj uradiš... Nisi smeo...

ČOVEK : Rekao sam joj da imam osećaj da će sve biti u redu... Kunem se da jesam...

Čovek se još neko vreme batrga, a onda se potpuno umiri. Sudija popusti svoj zagrljaj i Čovek se sruči na pod. Sudija pročisti grlo.

SUDIJA : Baš sam ožedneo...

Sudija izlazi sa scene, a iz kutije proviri Mladić.

MLADIĆ : 'Ajde! Kreći već jednom... Sakrio sam se...

Mladić se nasmeje i vrati u kutiju.

SCENA 16.

Kafana. Pijanac 2 popije gutljaj piva pa ga ispljune. To ponovi nekoliko puta. Devojka je na kolenima i četkom riba pod.

PIJANAC 2 : Ne vredi... Više nema isti ukus. Kô da pijem krv...

DEVOJKA : Šta? U Švajcarskoj ljudi ne krvare?

PIJANAC 2 : Krvare, krvare, samo kad daju krv u bolnici, ne po kafanama... Ugostiteljstvo je kod njih na visokom nivou.

Pijanac 2 nakrene još jednom, ali opet ispljune.

PIJANAC 2 : Pih, ne vredi... Vidiš, kod njih je sve na visokom nivou. Ptičice pevaju, turisti ne psuju, krave i mrmoti prave čokolade, a tebi bismo mogli da nađemo posao u bilo kom restoranu... Znaš, kod njih se kafane zovu restorani. Sve je na visokom nivou...

DEVOJKA : Kakvo im je pozorište?

PIJANAC 2 : Ih... Veliko! Kakvo bi bilo? Slušaj... Ja ne znam da pišem pesme... Ne znam ni da glumim... Šta sad, ne znam ni da čitam kako treba, al' sam, bre, čovek i znam da volim! Imam i tu penziju i znam nešto nemački i, ako kreneš sa

mnom, ja ću sve da radim kako ti 'oćeš!

DEVOJKA : Šta može da opere krv?

PIJANAC 2 : Krv! Neka druga krvna grupa...

DEVOJKA : Ne, mislila sam sa odeće, sa poda... Sirće možda?

PIJANAC 2 : Obična hladna voda...

DEVOJKA : Pa, ne skida se...

PIJANAC 2 : To je vino...

DEVOJKA : Kako se skida crno vino?

PIJANAC 2 : Belim vinom...

DEVOJKA : Moram onda da sačekam da neko naruči. Nemam otvorenu flašu...

PIJANAC 2 : Evo ja ću da naručim ako hoćeš? Uradiću šta god hoćeš, samo kreni sa mnom.

DEVOJKA : Donesi stolicu ovde, vrati stolicu tamo, imitiraj političara, imitiraj profesora... Kakve to veze ima sa pozorištem? A Žak Prever? Prva strofa i... Hvala, dovoljno...

PIJANAC 2 : Ne moraš da me voliš odmah. Zavolećeš me kasnije, a i ako ne zavoliš, šta sad? Barem nećeš biti ovde... Ovde, bre, ljudi uđu u kafanu i tek tako ubiju čoveka koji pije pivo...

Starac ulazi na scenu noseći karabin. Priđe Pijancu 2 i opali. Ovaj se sruči na pod prolivši flašu piva koja se sliva niz scenu. Devojka odbaulja do šanka i počne da plače. Starac spusti karabin na sto i priđe šanku, čučne pored Devojke koja ga pogleda i zaplače još jače.

DEVOJKA : Nisam primljena...

STARAC : Ni u uži izbor?

DEVOJKA : Ne, a rekao mi je da će biti sve u redu...

Starac pomiluje Devojku.

STARAC : Popio bih jednu čašu vode, ako nije problem...

Devojka ustane i pruži Starcu čašu vode, koju ovaj sasvim mirno ispije.

DEVOJKA : Sad ću morati ponovo da čistim...

STARAC : Samo sam hteo da im pokažem da čovek treba da se brine za svoje dete. Ima ovoliku ranu na glavi, a oni ništa... Roditelj treba da štiti svoje dete od drugih, a ne od sebe...

DEVOJKA : Ovo nije toliko strašno... Ionako sada imam i previše slobodnog vremena...

Devojka nastavlja da riba pod.

STARAC : Hteo sam da ih naučim da čovek do jednog trenutka živi kako god želi da živi, a onda počne da živi za svoju decu...

DEVOJKA : A ako ne želi decu?

STARAC : Ne kažem, neka radi ko šta hoće i kako mu milo, ali jednog dana moraš da kažeš: Sad je dosta! Nisam sâm na svetu... Nije lepo da čovek umire sâm...

DEVOJKA : A šta ako si zaista sâm na svetu?

STARAC : Svet je ogroman. Nemoguće je biti sâm. Negde sigurno ima nekoga... Ide deda sad...

Starac ustaje i kreće ne obraćajući pažnju na karabin.

DEVOJKA : A puška?

STARAC : Ne treba mi više... Uzmi je ti. Možeš da je prodaš, kupiš dobar polovan auto bilo koje boje, odeš negde i nađeš nekog...

Starac izlazi. Devojka prestaje da riba. Uzima karabin, uperi ga u stomak, ali ne može da dohvati oroz. Spušta karabin na sto i počinje da plače.

SCENA 17.

Sud. Sudija, „trošeći" jednu za drugom, vlažnim maramicama čisti ruke, a zatim i lice. Kada istroši celo pakovanje, izvadi kutiju aspirina koja je prazna. Bezuspešno pretura po stolu tražeći drugu kutiju. Žena žurno ulazi na scenu.

ŽENA: Izgubili ste nešto?

SUDIJA: Naravno. Bilo bi glupo izgubiti ništa...

ŽENA: Ne sećate me se?

Sudija zastane na trenutak, pogleda u Ženu i nastavi da pretura po stolu.

SUDIJA: Oprostićete mi... Potpuno sam rasejan u poslednje vreme. Glava mi je jabuka...

Žena iz torbe izvadi kutiju sa lekovima i počne njome da „priziva" sudiju.

ŽENA: Da, takvo je neko ludo vreme. Svi žure, jure, da izvinete, svoju guzicu gledaju... Retki su oni koji, kao vi, svoj posao obavljaju savesno...

Sudija joj priđe, a ona ga „posluži" lekovima.

ŽENA: Bez nekoliko kutija u rezervi čovek je gotovo mrtav! Uzmite slobodno još nekoliko. Nisu jaki, a čovek vaše građe, bar šest-sedam... Progutajte sve, slobodno, pa ja toliko uzimam...

SUDIJA: Hvala najlepše... Naprezanja koja moj mozak i telo trpe... Pa da sam čelična sajla, a ne čovek...

ŽENA: To moje dete, moj sin, on i nije toliko bitan... Jednom mesečno ovde negde, tu blizu bešike i pupka, još se pojavljuje ćelija koja može da poraste u novog malog dečaka ili devojčicu... Rekli ste da je sin njegov, a moj samo vikendima, i to je bilo u redu...

SUDIJA: Volim kada čujem da su stranke zadovoljne. Ljudi su čudne zverke i začudili biste se koliko njih se ljuti kada donesem presudu... Kô da je meni lako...

Sudija pročisti grlo nekoliko puta, a zatim odveže kravatu. Uzima jednu od iskorišćenih maramica i obriše čelo.

ŽENA: Vidite, sigurna sam da je on mene i dalje voleo, samo je to zaboravio. Ljudi tih godina, kao vi, kao on, rasejani su i zaboravljaju, to je normalno...

Sudija pada na kolena otkopčavajući košulju. Jako kašlje i mahnito grebe grudi i vrat.

ŽENA: Pismo koje sam vam poslala trebalo je da vas natera da odvučete vašu ćerku od njega, a ne da njega odvučete od mene...

SUDIJA: Moja ćerka... Imam njenu sliku... U novčaniku...

ŽENA: To vam nikada neću oprostiti! Poslednje ruke koje su ga zagrlile bile su vaše!

SUDIJA: Moje ruke su čiste...

Sudija pada na pod i neko vreme se batrga krkljajući. Žena vadi iz njegovog džepa novčanik iz koga vadi sliku koju zatim spali. Na sceni se pojavljuje Osuđenik. Odeća i lice su mu umrljani krvlju. U ruci ima sataru.

OSUĐENIK: Došao sam da se predam!

ŽENA: Nemate kome...

OSUĐENIK: Ali ja sam prekršio uslovnu! Mene bi trebalo poslati u zatvor!

ŽENA: Nema nikoga ko bi vas poslao...

OSUĐENIK: A sudija? Eto ga, leži vam tu pod nogama... Hteo sam da pitam njega! On me je pustio, on treba i da me zatvori...

ŽENA: Nije u stanju...

OSUĐENIK: A u kakvom je stanju?

ŽENA: U čvrstom agregatnom stanju... Ići će sve po redu. Biće još u čvršćem neko vreme, a onda će da se pretvori u druga dva...

OSUĐENIK: Ali sloboda nema šta više da mi ponudi... Prvog dana sam jeo sve što sam želeo da jedem dok sam bio u zatvoru. Drugog dana sam pio. Trećeg obišao ljude po kućama. Četvrtog obišao ljude po grobljima. Petog sam izravnao račune. Šestog sam se odmarao u mekom krevetu, a sedmog nije bilo ničega na televiziji.

ŽENA: Meni već neko vreme ničega nema nigde...

OSUĐENIK: Komplikovane konstrukcije, trostruke negacije, visoki pritisci, ogromni podočnjaci, smežurani prsti, blato u ustima, berze, satovi koji žure... Da li sada ovako izgledaju ljudi?

ŽENA: Da, tako izgledaju neki ljudi, ali ima i onih drugih... Mnogo gorih. Onih bez kojih ne možeš da živiš...

OSUĐENIK: A šta ja sada da radim? Jedan starac mi je rekao da bi trebali razmišljati praktično. Ima li čega praktičnijeg od zatvora?

ŽENA: Praktičnije je nikada ne voleti nikoga... Još praktičnije je zauvek živeti sâm... Najpraktičnije je nikada, baš ni malo, ne živeti...

Žena otima Osuđeniku sataru i njome se udari po čelu. Odmah zatim se sruči na pod, a krv počne da se sliva niz scenu. Osuđenik pokupi svoju sataru i izađe sa scene.

SCENA 18.

Stan. Starac leži na krevetu. Mladić je pored njega i pomaže mu da popije čašu vode.

MLADIĆ: Od jedan do deset, koliko si umoran?

STARAC: Nisam umoran, samo mi se više ne živi. Dosta je bilo...

MLADIĆ: Ja mislim da si umoran za devet...

STARAC: Misli, sine, šta god hoćeš, ali ode deda... Od sada ćeš morati sve sâm...

MLADIĆ: 'Oću i ja s tobom...

STARAC: Tamo 'de deda ide sve su matori ljudi i ne bi imao s kim da se igraš...

MLADIĆ: A što samo matori ljudi?

STARAC: Znaš kako ti deda neki put kaže da praviš galamu? E, takvi su svi mladi ljudi. Prave galamu i matori ljudi ne stignu da se odmore, a strašno su umorni jer se brinu o tim mladima što prave tu galamu... Dobro, ima nekih matorih ljudi koji se ne odmaraju i ne brinu, ali oni dobiju kaznu...

MLADIĆ: Kakvu?

STARAC: Pa, razne su te kazne... Neke su tako dobro smišljene da ovi što su kažnjeni i ne znaju da su kažnjeni...

MLADIĆ: Baš je zamršeno...

STARAC: Tako je... Tako treba da bude... Što zamršenije i što manje razumeš to bolje za tebe! A u trenutku kad ti sve postane jasno, e, tad ima da se osetiš ovako kako se deda oseća sada...

MLADIĆ: Biću umoran za devet?

STARAC: Bre, sine... Dodaj mi tu tvoju kutiju...

MLADIĆ: Hoćemo da se igramo sa kutijom? Pokvarićemo je ako uđemo zajedno!

STARAC: Ne brini ništa... Nećemo da je pokvarimo... Dodaj mi je ovde, a onda donesi i onu kožnu torbu koju je tvoja majka kupila u „Zlatnoj ruži" za svoje pare, 14. novembra '98. oko 16 časova...

Mladić ustaje i prinese kutiju, a zatim izlazi sa scene. Starac se pridigne i, uz velike napore, pocepa kutiju, čije ostatke razbaca po sceni. Mladić se vraća noseći kožnu torbu. Kada vidi da je kutija pocepna, baca se na pod i počinje da sakuplja njene delove.

MLADIĆ: Pokvario si je! Pokvario! Rekō si da nećeš!

STARAC: Nije pokvarena, ne brini...

MLADIĆ: Kako nije? Vidi ove froncle! Vidi... Kako nije pokvarena?

STARAC: Nije pokvarena! Potpuno je uništena! Pokvareno može da se popravi. Ova kutija ne može...

MLADIĆ: Zašto si to uradio? Ne volim te više! Rekao si da nećeš...

STARAC: Prestani da kukaš! Još nisam umro. Kad umrem, onda kukaj ako hoćeš! Moraš da prestaneš s tim! Vreme je da prestaneš! Dosta je bilo... Mator konj, a tako se ponaša...

MLADIĆ: Postao si bezobrazan! Ne volim te više... Da sam ja tebi polomio štap...

Starac opali Mladiću šamar i ovaj ućuti.

STARAC: Nema toga više! Deda te mnogo voli i popuštao sam ti sve vreme, ali više nemam razloga s obzirom na to da ću sad, za nekoliko minuta, umreti, a ti ćeš da ostaneš sâm...

MLADIĆ: Udario si me!

STARAC: I opet ću ako ne prestaneš! Radio si šta si hteo, a ja sam te puštao znajući kakav te život očekuje kasnije... Reko sam sebi: „Neka ga, nek' radi kako mu drago. Nek' uživa malo... Kasnije će da se namuči." E, to kasnije je stiglo... Gotovo je sa kutijama, dečijim glupostima, bojicama i tako tim stvarima...

Mladić ustaje i sasvim mirno vadi iz džepa cigarete. Pripali, sedne na stolicu i povuče dim.

MLADIĆ: Koliko dugo znaš?

STARAC: Zna deda sve vreme, ali nisam hteo da ti kvarim.

MLADIĆ: Jasno ti je da si sve ovo vreme jedina osoba koju sam zaista poštovao i kojoj sam se divio!

STARAC: Dobro, dobro... Da li si zapamtio sve što sam ti pričao ovih godina? Je l' treba da ponovim nešto?

MLADIĆ: Zapamtio sam, ne brini... I šta ćemo sad ti i ja?

STARAC: Ništa... Ti i ja nećemo ništa, jer ćeš ti od sada pa nadalje sve morati sâm... Šta misliš, zašto si doneo tu torbu?

Starac klone. Mladić ugasi cigaretu i bezuspešno pokušava da ga „probudi". Poljubi ga u čelo i pokrije ćebetom. Neko vreme ostane da sedi na ivici kreveta, a onda ustane, pokupi torbu i krene da se spušta niz scenu. Razgleda sudincu, a zatim nastavlja ka „kafani", gde seda za jedan od stolova.

SCENA 19.

Kafana. Mladić sedi za stolom. Devojka ulazi na scenu noseći kofer. Otvori ga i u njega ubaci nekoliko stvari iz šanka. Najzad primeti Mladića.

DEVOJKA: Izvinite, ali ne radimo... O, to si ti... Opet su te zaboravili? Gde ti je deda?

MLADIĆ: Mrtav je... Malopre je umro...

DEVOJKA: Žao mi je... Stvarno mi je žao. To je strašno kad čovek umre koliko god da je star... Meni je otac preminuo... U stvari, nije preminuo. Otrovali su ga...

MLADIĆ: Ni moj otac više nije živ... Neko ga je zagrlio i ugušio...

DEVOJKA: I moje goste... Mislim, nisu ih grlili ili tako nešto, ali su svakako ubijeni...

MLADIĆ: Majka mi je takođe mrtva... Samoubistvo zbog neuzvraćene ljubavi...

DEVOJKA: Hmm... Prilično čudno, zar ne? Loše čudno, ne dobro čudno...

MLADIĆ: Da, loše, ne dobro... Možda niko neće preživeti?

DEVOJKA: Možda... Onda je zaista dobro što sam krenula odavde...

MLADIĆ: Bolju odluku nisi mogla da doneseš... Sad samo još da kreneš na pravu stranu...

DEVOJKA: Da... Gomile puteva okolo, a treba krenuti jednim... Na pravu stranu... Ne znam, nekako izgledaš drugačije...

MLADIĆ: Ne. Izgledam isto, ali delujem drugačije...

DEVOJKA: Da, da... Kao da, kao da više nisi... Mislila sam...

MLADIĆ: Mislila si da sam idiot... Hoću reći, osoba sa hendikepom ili kako se već kaže...

DEVOJKA: Zbunjena sam...

MLADIĆ: Baviš se glumom, zar ne?

DEVOJKA: Pokušavala sam, ali sam odustala... Ne razumem?

Mladić pogne glavu, pokrije lice rukama i okrene leđa Devojci. Pročisti grlo.

MLADIĆ: Ne vidim ti lice, ali mislim da si lepa... Neki ljudi imaju lepo lice, a neki su lepi i ovako...

Mladić se ispravi i okrene ka Devojci. Ona zbunjeno sedne na jednu od stolica.

DEVOJKA: Sve vreme si glumio... Koliko dugo to traje?

MLADIĆ: Od kada sam se rodio... Napunio sam dvadeset u martu...

DEVOJKA: Zašto?

MLADIĆ: Zašto da ne? Lakše je glumiti na svoj tekst nego ne glumiti po tekstu koji neko drugi piše... Hteo sam da krenem sa nečim drugim. Probao sam da pišem, da vajam, da slikam... ali ni u čemu nisam bio ni približno toliko dobar...

DEVOJKA: Ali, zašto si onda odustao od glume?

MLADIĆ: Više nemam nikoga ko bi mi dobacivao replike...

DEVOJKA: Sada mi je jasno zašto nisam bila dovoljno dobra...

MLADIĆ: To je nemoguće... U tome su svi dovoljno dobri...

DEVOJKA: Naučićeš me da glumim?

MLADIĆ: Da, ako ti mene zavoliš...

DEVOJKA: Zavoleću te ako me ostaviš na miru...

MLADIĆ: Ostaviću te na miru ako kreneš sa mnom...

DEVOJKA: Krenuću sa tobom ako budeš dobar prema meni...

MLADIĆ: Biću dobar prema tebi ako me ne budeš razumela...

DEVOJKA: Nikada te neću razumeti...

MLADIĆ: Onda te nikada neću naučiti da glumiš...

DEVOJKA: Hmm, ovo je bilo komplikovano...

MLADIĆ: Nadam se da će biti još komplikovanije. Deda mi je rekao da kada mi stvari postanu jasne, počeće da me mrzi da živim... To bi bilo neprijatno...

DEVOJKA: Komplikovano je bolje nego neprijatno...

Devojka zatvara kofer. Mladić ustaje i uzima svoju torbu.

DEVOJKA: I, kuda me vodiš?

MLADIĆ: Čekaj da prvo izađemo odavde... Kuda bi volela da ideš?

DEVOJKA: Sâm odluči. Meni je svejedno... Samo ne u Švajcarsku...

Silaze na proscenijum noseći svoj prtljag. Na scenu izlazi Osuđenik i kreće im u susret.

SCENA 20.

Devojka i Mladić stoje nasuprot Osuđeniku koji u ruci drži sataru. Osuđenik im priđe, otvori Mladićevu torbu i u nju ubaci sataru. Zatim otvori Devojčin kofer u koji spakuje svoj okrvavljeni mantil. Nasmeje se i „oslobodi" prolaz. Devojka i Mladić nastavljaju dalje i izlaze sa scene. Osuđenik stavii ruke u džepove i smešeći se krene da obilazi „park", „kafanu", „sudnicu" i „stan" po kojima i dalje leže Pijanac 1, Pijanac 2, Sudija, Žena, Čovek i Starac.

K R A J



BELEŠKA O PISCU

Petar Mihajlović je rođen 1979. u Kragujevcu. Diplomirao je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Do sada je po njegovim tekstovima realizovano nekoliko radio drama, studentskih filmova i predstave *Gavran* (Dadov, 2004) i *Pisati skalpelom* (Knjaževsko-srpski teatar, 2006). Za tekst drame *Samo ne u Švajcarsku* dobio je nagradu „Slobodan Selenić". Objavio je zbirku kratkih priča *Serijski samoubica* (2000). Upravo je završio pisanje zbirke priča *Niko* i romana *Ništa*.

DRAMA

Kosta Peševski

SMEĆARNIK

LICA BOBI *(30 godina*), *vlasnik kafića*
PUTNIK *(25 godina), koji čeka vizu*
TOZA *(30 godina), besposličar iz Beograda*
FIOKA *(30 godina), službenik MUP-a*
PIJANAC*(55 godina) i njegova* DOGA *(matora je)*
MILICA *(45 godina), službenica BIA-e (45 godina)*
KOSTIMIRANI ČETNIK *(45 godina), učesnik demonstracija*
MALIŠA *(10 godina), policajac*
KLABERI *(17 godina)*
DEMONSTRANTI
POLICAJCI u *opremi za razbijanje demonstracija*
GLAS SPIKERA

Radnja se odigrava u jednom beogradskom kafeu. Enterijer se sastoji od šanka, nekoliko stolova i izloga kafea kroz koji se pruža pogled na ulicu.

1. JUTRO

Bobi u šanku pere čaše. Za jednim od stolova sedi Putnik. Ulicom ispred kafea, s vremena na vreme, prolaze manje grupice demonstranata s transparentima, zastavama i flašama alkohola. Na radiju se emituju vesti.

GLAS SPIKERA: „Danas će se u 18 časova na platou ispred republičke skupštine održati veliki narodni miting pod sloganom ‚U Evropu ćemo bez nas'. Očekuje se prisustvo oko milion ljudi iz cele zemlje, kojima će se obratiti predstavnici, kako vlade tako i opozicije. Miting ima za cilj da se Evropi poruči da imamo želju da budemo deo Evropske unije, ali da to ne znači da ćemo u nju i ući. Prioritet države je da ostane na Balkanu, ali da se, u isto vreme, integriše u evropske institucije, bez insistiranja na tome da se bude njihov član. Svako pristajanje na ultimatume Zapada je isključeno, ali takođe postoji dobra volja da se ispune uslovljavanja koja Zapad traži, samo u slučaju da se sačuva suverenost zemlje unutar njenih granica, ali i u svetu. Svaka tvrdnja da su ovakve želje kontradiktorne dolaze iz redova onih koji bi da destabilizuju državu iznutra, ali i spolja. Nedvosmisleno je jasno da naša država želi u Evropu, ali nije neophodno da bude deo nje. Ovakav jasan stav biće potvrđen danas na mitingu, što prisustvom velikog broja građana, što zajedničkim nastupom vlade i opozicije. To je najbolji dokaz da…"

Bobi isključuje radio. Ulicom prolazi nekoliko demonstranata.

DEMONSTRANTI: *Ne pričaj sa njim, zakolji gaaa, zakolji gaaa, zakolji gaaa!*

PUTNIK: Ako ovaj put ne uspem – nikad neću.

BOBI: Kakve su šanse?

U toku razgovora koji sledi u kafić ulazi Toza. Stane pored šanka i poluzainteresovano prati razgovor.

PUTNIK: Nema razloga da je ne dobijem. Ovo mi je četvrti put da tražim vizu. Sve papire sam kompletirao. Uvek mi traže druge potvrde i neka nova uverenja i kojekakve gluposti. Sada je sve tu. Nema iznenađenja. Za svaki slučaj sam izvadio i potvrdu da nemam polne bolesti.

BOBI: I to su tražili?

PUTNIK *(ustaje i kreće ka izlazu)*: Nisu, ali sam za svaki slučaj izvadio i priložio. Bolje da budem korak ispred. Dobiću je sto posto. Sigurno.

BOBI: Polnu bolest?

PUTNIK: Ne, vizu.

Putnik izađe napolje.

TOZA: Opet ovaj?

BOBI: Aha.

TOZA: Špijunčina, vidi se na kilometar. Mota se tu nešto oko ambasada. Kao čeka vizu. Špijunira za muriju. Ti, Bobi, nisi svestan ko ti sve sedi ovde.

BOBI: Tozo, ja stvarno ne mogu više da slušam te tvoje paranoidne konstrukcije. Poštedi me, molim te.

TOZA: Da, da, paranoidne. U tome i jeste fora. Zbog naivaca kao što si ti, ovakvi tipovi nas nadgledaju bez ikakvih problema. A ja ispadam paranoik.

BOBI: Neka je i špijun, ne smeta mi. Miran je, pristojan, sedi, ćuti, posrče kafu i ode. Ne smara me kao ostali. Kamo sreće da su svi kao on!

TOZA: Ne razumem, što se žališ? Je l' te neko bio po ušima da otvaraš kafanu?

BOBI: Ne žalim se ja. Samo kažem da bi bilo dobro da je više gostiju kao što je Putnik bez vize.

TOZA: Čujem da te jure neke filmadžije ovih dana?

BOBI: Ma pusti. Kretenizam, ne mogu o tome…

TOZA *(smeje se)*: 'Ajde ispričaj, šta ima veze.

BOBI: Neki matori idiot. Kao reditelj. Video me je ovde i pitao me da mu glumim u filmu. Doneo mi sutradan scenario. Krenem ja da čitam. Prvih pet-šest strana sve je kul. Taj moj lik ide i traži posao po gradu. I ne može da ga nađe. I zamisli – počne da se jebe za pare!

TOZA: Ma da li je moguće?

BOBI: Na sedamnaestoj stranici ga uhvate neki seljaci i izjebu ga u dupe!

TOZA: Jesu li platili na kraju?

BOBI: Zamisli! U kafani mu neka četiri giliptera ponude svaki po 30 evra. I iskokaju ga u bulju u nekom svinjcu.

TOZA: 4 puta 30...pa to je 120 evra! To je skroz okej. Ko će da ti dâ toliko para za deset minuta posla.

BOBI: Ja tu skapiram da je to neka pornjava. Od dvadesete strane na svakoj petoj strani tog tipa neki mentoli jebu. Ili on jebe neke matore pedere i babetine za pare. E!

TOZA: Jok, nego će za džabe.

BOBI: Ja poludim! Mislim se: „Mene si našao, pacijentu jedan!" Posle nekoliko dana dođe ovde ponovo taj kreten, režiser. Čim sam ga video, izvadim bejzbolku ispod šanka, kažem: „Dođi, druže, sad ćemo da se dogovorimo!" On izjuri napolje. Beži matori perverznjak kao đavo, nema šanse da ga stignem. Jurio sam ga do zoološkog vrta. Tu mi je umakao.

TOZA *(umire od smeha)*: A gde on to snima? Po nekim selendrama?

BOBI: Ma jok, u Švedskoj.

TOZA: Šta! Ti si bejzbolkom najurio švedskog porno reditelja! Ti nisi normalan!

BOBI: Što?

TOZA: Je l' znaš ti šta je švedski porno reditelj? To je umetnik! Tamo je pornografija ozbiljna stvar!

BOBI: I to je razlog da me pred kamerama guziče neki kreteni?

TOZA: Je l' znaš ti šta je porno glumac u Švedskoj? To je kao prvak Narodnog pozorišta ovde!

BOBI: Otkud ti to znaš? U životu nisi bio u Švedskoj.

TOZA: Pričala mi je tetka. Tamo porno glumci dobijaju platu od države i imaju beneficirani radni staž.

BOBI: Ozbiljno?

TOZA: Da, bre. Tamo se ceni takav posao. Oni znaju koliko ti trpiš ako izlažeš svoj obraz, i bulju, i ostalo. To je civilizovan svet.

BOBI: To nisam znao.

TOZA: Nisi znao, ali si odmah pojurio da ga izudaraš bejzbolkom. Čovek ti je pružio životnu šansu. Ovde benficirani staž imaju panduri. Samo se to ceni. Špijuniranje, batinanje, kontrola.

BOBI: Meni treba beneficirani staž. Sâm radim tri smene. 24 sata. Hoću da poludim.

TOZA: Kako to misliš?

BOBI: Lepo. Odradim prvu smenu, popijem kafu i popušim pljugu. Odradim drugu, pojedem sendvič. Odradim treću, odem do WC-a, malo se umijem i onda ponovo krenem na prvu.

TOZA: Ti nisi normalan.

BOBI: A šta ću kad niko neće ovde da radi?

TOZA: Zbog čega?

BOBI: Svi znaju kakvi kreteni se okupljaju ovde. Drogirani majmuni koji u sedam ujutu dolaze iz klabinga i gastarbajterske seljačine koje čekaju vize ispred ambasada. Niko normalan ne svraća, samo manijaci koji će da te jašu i zajebavaju. Hoćeš ti da radiš? Dva puta nedeljno.

TOZA: Ma beži, nije to za mene.

BOBI: Naravno da nije. Ti si gospodin čovek.

TOZA: Neću ništa da radim, razumeš? Ovo je država u kojoj ako nisi pandur, onda si ništa. E, ja ću radije da budem ništa. Sve kontrolišu, sve imaju na oku, sve je kako oni hoće.

Bobi se cinično ceri.

TOZA: Nemoj da se smeješ kao budala, znam o čemu pričam. Odgajilo me troje pandura. Ćale, keva, očuh. Ćale i keva se razvedu kad sam imao trinaest–četrnaest i keva se posle uda za kolegu. Kapiraš ti koja je to sorta? Ne mešaju se sa spoljnim svetom. Vidiš ovo sranje napolju? To ti je čista pandurska organizacija. Kad osete da je stoka podivljala jer im ne odgovara ovo ili ono, oni organizuju neki miting. I onda rulja izleti na ulice i izduva se. Sve kontrolisano, sve kanalisano. Nema iznenađenja. Znaš kad bi inače smeli da se okupljaju u ovolikom broju da im nije dopušteno? I znaš zbog čega još ovo rade?

BOBI: Ne znam i ne zanima me.

TOZA: Ovako mogu da dobiju najbolji pregled mladog ološa. Izvuku ih na ulicu, pohapse najgore, a onda ih draftuju da rade za njih. Ko se danas bude najbolje pokazao, taj će da dobije posao u muriji. Ovo je, u stvari, prijemni ispit. Šta će im inače, koji moj, ovi divljaci po ulici?

BOBI: Imaju ljudi pravo da izađu na ulicu i kažu šta hoće. Šta je tu strašno? Neće nikom da naude.

Ulicom prolazi grupa demonstranata.

DEMONSTRANTI: *Kolji, ubij, nikog ne puštaj, nikog ne puštaj, nikog ne puštaj!*

FIOKA ulazi u kafe. Napet i namršten. Nervozno se okreće oko sebe. Nasloni se na šank.

FIOKA: Daj jedan *espreso*.

BOBI: Ooo, Fioka! Care, legendo, baš se pitamo gde si.

FIOKA: Svuda sam. Poludeću danas kada počne pičvajz po gradu. Nije da se ne radujem, ako me razmeš. Biće zabavno. Pun grad šljamova za batinanje. Jaoj, kako ću koske da im lomim!

Bobi mu servira espreso.

TOZA: Radiš punom parom, je l' tako? Nemoj samo prekovremeno. Može da ti padne koncentracija pa da te „proguta posao".

FIOKA: A hoćeš ti da ti ja malo pičkicu polomim? A? Koliko da vidiš kako sam koncentrisan na poslu. Da pričaš posle kako si se tukao s murijom.

TOZA: Šalim se, Fioka. Opusti se.

FIOKA: Da ti jebem ja malo mater bezobraznu.

Fioka popije kafu iz jednog gutljaja i kreće ka izlazu.

FIOKA: Idem malo da se umešam među narod i tako to. Budite mirni.

Fioka izlazi.

TOZA: Kako ću ga sačekati na krivini jednog od ovih dana. Đubre pandursko.

BOBI: Sačekaj ga već jednom. Samo pretiš i brecaš se na muriju. Eto ti prilike. Opasan si samo kad pretiš.

TOZA: Misli da je neko mudo zato što je u službi. Pre bih

radio u septičkoj jami nego u muriji. Kakav je to stočar, jajara ona najgora. Kako bi bilo dobro da ga danas oderu od batina neki dođoši.

Ulazi PIJANAC. Ima dugu, sedu bradu i šešir. Pripit je.

PIJANAC: Je l' ovaj moj mali možda ovde zalutao?

TOZA: Ne, nije

BOBI: On nije s vama???

PIJANAC: Nije, izgubio se. Uplašio se od gužve. Pile tatino. Ubiću se ako ga ne nađem. Čekaj da vidim da nije tu iza zgrade.

Pijanac izađe. Bobi vadi bejzbolku ispod šanka.

BOBI: Znači, ja ću je ubiti, majke mi.

TOZA: Daj sedi tu, smiri se.

BOBI: Opet je izgubio ono kučište. Majmun pijani. Vuklja dogu od dva i po metra sa sobom, a ne ume da je čuva. Ujela me je pre mesec dana. Ušetala se sama i ujela me, dobro me nije rastrgla.

TOZA: Pa kad si je unervozio. Verovatno si se ponašao isto kao sada.

Pijanac se vraća unutra.

PIJANAC: Nema ga. Daj dva vinjaka i dve turske kafe.

BOBI: Ne služimo danas tursku. Danas služimo samo srpske kafe: espreso, kapućino, nes.

PIJANAC: Dobro, onda daj samo dva vinjaka.

Toza dohvati flašu i čašice iz šanka i sipa piće.

TOZA: Vi baš nemate običaj da vezujete psa?

PIJANAC: Kakvog psa, bre? Ne vređaj mi dete. Samo da mu se ne dogodi nešto. Pun je grad svakavih kretena. Svi živi došli u Beograd.

TOZA: Kad ne mogu nigde da otputuju, barem malo da vide Beograd, da se ižive.

PIJANAC: Mene lično boli uvo za putovanja, ja sam video pola sveta pre nego što sam otišao u penziju. Krivo mi je zbog malog. On nije nigde bio. Moram da ga nađem.

Pijanac iskapi prvo jedan vinjak, a zatim i drugi. Izvadi novčanicu, stavi je na sto i ode.

BOBI: Ovo više ne može ovako. Da zovem šinteraj nema svrhe, ne odazivaju se. Ima sâm da je roknem.

TOZA: Nisam u životu video da se neko toliko plaši kučića.

BOBI: Kojih kučića, ono je tele! Video si koliki je! A ova matora pijandura ga voda sa sobom da bi mogao da maltretira ljude.

TOZA: Ne maltretira nikoga. To je tvoj problem što imaš fobiju od kerova.

BOBI: Kako ne maltretira? Dođe s džukelom, zabode se ovde i mitinguje, a džukac stoji pored njega, pa sad mu ti reci nešto. Niko ne sme da pisne. Samo neka zaviri ovde, izgruvaću je i kraj.

TOZA: Koja si ti budala! Idem malo da prozujim. Valjda je bezbedno.

Pored kafića prolazi grupa navijača.

NAVIJAČI *(pevaju): Jebaćemo nedužne, jebaćemo nedužne, jebaćemo nedužne,* a*le ale ale ale, alelealeale!*

Toza izlazi napolje. Ulicom ispred kafea prolaze ljudi s transparentima i zastavama. Sada ih je više nego na početku.

2. POPODNE

Bobi i Putnik sede za šankom i piju neko žestoko piće. Spolja dopire skandiranje i pesma demonstranata. Glasnije je i jače nego za vreme jutra.

PUTNIK: Još jednu turu. Na moj račun.

BOBI *(doliva piće)*: Može. Čestitam, najiskrenije.

PUTNIK: Znao sam da će ovaj put uspeti. Baš sam nekako imao osećaj.

BOBI: A gde ti, u stvari, putuješ? To nikako da te pitam.

PUTNIK: Bilo gde. Negde, nemam pojma. Nikad nisam nigde putovao, svejedno mi je gde bih išao.

BOBI: Nisam ni ja, pa me baš briga. Putovao sam ranije. Bio sam malo po Zapadu pre deset godina. U Mađarskoj.

PUTNIK: Treba putovati. I ja ću da putujem. Samo da pokupim pasoš, i to je to.

BOBI: A nisi ga uzeo?

PUTNIK: Nisam. Imali su neke tehničke komplikacije. Rekli su da dođem za dva-tri sata. Nebitno. Živeli!

Ulazi Toza. Hoda malo čudno, ima zgađen izraz lica. Zagleda sebi u cipelu.

TOZA: Zgazio sam u govno.

BOBI: O, jebem im mater! Nisu mogli da instaliraju one montažne klonje po ulici, pa će sad ovi kreteni da mi seru ispred radnje.

Putnik ustaje i kreće ka izlazu.

PUTNIK: To sam i ja rekao službenicima ambasade. Znate koliko traju redovi, a nigde WC-a?

Putnik izlazi napolje.

TOZA: Ma ovo je pseće.

BOBI: Pseće?!

Bobi vadi bejzbolku ispod šanka.

BOBI: Znači, tu je džukela.

TOZA: Da, prvo te je ujela, a sad ti zaserava dućan. Stvarno ima pik na tebe.

BOBI: Je l' gužva po centru?

TOZA: Ne.

BOBI: Kako ne?

TOZA: Mislim, puno je, ali nema tu mnogo naroda.

BOBI: Kako nema, sad kažu na radiju da su pune ulice.

TOZA: Jesu pune, ali nema mnogo demonstranata. Koliko sam ja provalio, tu su polovina panduri u civilu. Hoće da nahuškaju ovu drugu polovinu da prave sranje.

U kafe ulazi MILICA. Kratko je ošišana, ima natapiranu i izblajhanu kosu. Obučena je u tesni teksas komplet. Izgleda kao prostitutka. Nosi čizme sa visokim štiklama. Na jednoj čizmi štikla je polomljena. Zbog toga hramlje dok hoda. Nosi u ruci polomljenu štiklu. Malo je pripita i ošamućena. Diskretno se tetura, što zbog slomljene štikle, što zbog alkohola.

MILICA: Šta kažeš, mali?

TOZA: Ja? Ništa. Izvolite.

BOBI: Samo mi je još ova falila.

TOZA: Ko je ovo?

BOBI: Nemam pojma, ali mogu odmah da ti kažem čime

se bavi.

Milica sedne za sto.

MILICA: Mali! Dođi ovamo!

BOBI: Izvolite, princezo.

MILICA: Daj mi viski.

BOBI: Odmah.

TOZA: Prometan dan, a?

MILICA: Šta?

BOBI: Kaže, mnogo ljudi po gradu.

TOZA: Došli da se provedu. Biće posla, a?

MILICA: Biće, biće. O, da ti jebem štiklu, gde baš danas da mi se polomi.

BOBI: Stvarno maler.

Bobi odlazi u šank.

BOBI *(Tozi)*: Izgmizala iz jazbine usred dana.

TOZA: A šta će, mora.

BOBI: Jeste, nije dan kao i svaki drugi. Ako izađe u ponoć, kao i obično, ovi napolju će već da se raziđu.

Bobi donosi viski Milici i spušta na sto.

MILICA: Dobro je, slobodan si.

Bobi se vraća do Toze.

BOBI: Jesi je čuo kako komanduje?

TOZA: Naučila od podvodača.

MILICA: Jesi li rekao nešto, momak?

TOZA: Bože sačuvaj.

MILICA: I nemoj. *(Tresne polomljnu štiklu na sto.)* Što mrzim...jooj...

BOBI: Šta mrziš, princezo?

MILICA: Mrzim što toliko znam.

TOZA: A šta to znaš?

MILICA: Ništa, Milice.

BOBI: Nisam ja Milica.

MILICA: Svi ste vi za mene Milice.

Bobi i Toza se zasmeju.

TOZA: A kako se ti zoveš?

MILICA: Milica.

TOZA: I ti si Milica?

MILICA: Za tebe sam Milica.

TOZA: A kako se stvarno zoveš?

MILICA: Šta te boli uvo! Milica i kraj. Slobodan si.

Toza se vrati do Bobija

TOZA: Oterala je i mene.

U kafe ulazi kostimirani ČETNIK. Nosi kaput i šinjel. Na glavi mu je šajkača s kokardom. Ima bradu i brkove i „lenonke". Isti Draža Mihajlović. Nosi transparent na kojem je nacrtan penis. Iznad crteža je natpis „NATO STOKA EVE VI TOPA".

ČETNIK: Pomoz'bog, braćo i sestre!

BOBI I TOZA: Bog ti pomogo!

TOZA: Kako je u Australiji?

ČETNIK: Molim?

BOBI: Ništa, pomešao vas je s nekim.

Četnik sedne za sto. Bobi mu prilazi.

BOBI: Gibanica i prase još nisu gotovi, ali imamo suši u frižideru.

ČETNIK: Daj mi kafu. I rakiju.

TOZA: Izvinite što pitam, ali da niste vi slučajno krenuli na ovaj miting?

ČETNIK: Na miting! Mrzim ovaj Beograd, ali nisam mogao da ne dođem.

TOZA: Što ga mrzite?

ČETNIK: Nešto mi ne imponuje.

TOZA: Vi ste više za planine, i kolibe, i te stvari, je l' tako?

ČETNIK: Došao sam jutros i vraćam se večeras. Da podržim, da se vidi da nas ima više.

TOZA: Od partizana?

ČETNIK: Od svih ovih govana.

MILICA: Biće vas koliko vam dozvolimo.

ČETNIK: Šta kažeš ti, ženska?

MILICA: Ma slobodan si!

Milica tresne pare na sto, ustaje i izlazi napolje. Toza zaintrigirano gleda za njom.

ČETNIK: Ču li ti ovu?

TOZA: Da, interesantno...

ČETNIK: E, Beograde! Jebem te ja u dupe, kad ovde može ovako da se ponaša. Priča ženska sa mnom, tek tako, a ništa je nisam pitao. I ču li šta mi reče?

TOZA: Isto što i svima. Oslobodila nas je.

ČETNIK: Ovo ima samo u Beogradu.

TOZA: Nemoj da se brineš, ima i u Londonu kod tvog kralja.

ČETNIK: Ma šta vi znate! Mnogo ste mi pametni vi Beograđani! Zato su vam i ženske ovake, kō ova malopre.

BOBI: Da, a takvih nema u tvom kraju.

ČETNIK: Nema više ništa u mom kraju. Sećam se ranije, pre petn'est godina, kad se krene na Beograd, idemo svi! Ceo grad, ceo okrug. Iz sela, iz varoši, svi, svi, svi. Polupamo pola grada, isprebijamo se sa žandarima, sve ispreturamo. A znaš ko je danas došao odande? Samo ja! Ima dve godine kako su neke Švabe otvorile fabriku blizu autoputa, jebo im ja mater, i zaposlili celo mesto. Osim mene. Sada svi rade, niko više neće na Beograd.
TOZA: Jok i neće. Ima milion ljudi na ulici.

ČETNIK: Da. Dok i u njihovom gradu ne otvore fabriku. U svakom po jednu. Nema više onih lepih vremena.

BOBI: Dirljiva priča.

Četnik ustaje i odlazi. Zaboravio je transparent pored stola.

BOBI: Malo mi je ulepašao dan ovaj blesonja.

TOZA: Ma kakav blesonja! Vidi se da je...

BOBI: ...pandur! Aaaaaa! Nisi normalan, majke mi!

TOZA: Jok, nego šta je! Jesi video kako se kostimirao kao budala. Da bude neupadljiv.

BOBI: Vrlo je neupadljiv.

TOZA: Je l' bi tebi palo na pamet da je pandur? A?

BOBI: Pa i nije.

TOZA: Čim ga vidiš, pomisliš da je neki kostimirani kreten, a ono u stvari pandurčina.

Četnik se vraća.

ČETNIK: Zaboravo sam transparent.

TOZA: A taman smo hteli da ga stavimo u izlog.

Četnik uzme transparent i izađe napolje.

TOZA: Da, da. Zaboravio transparent. Kako da ne. Došao da još malo odvoji uvo.

BOBI: Ne slušam te.

TOZA: Jednom ćeš shvatiti kakve ste svi budale. Progalašavate me za ludaka. Ali neka, shvatićete. Kad-tad, Bobi. Kad-tad.

Toza izlazi napolje. Ulica je puna ljudi. Veoma su bučni.

DEMONSTRANTI: *Av, av, avavav! Av, av, avavav! Av, av, avavav! Džukele! Džukele! Džukele!*

BOBI: Hmm, džukele...
Bobi obazrivo gleda oko sebe. Skandiranja demonstranata postaju zaglušujuća.

3. VEČE

Bobi i Toza sede za šankom. Toza drži hladnu krpu na čelu. Ulicom prolaze demonstranti. Spolja dopire buka mase.

DEMONSTRANTI: *Ubij! Zakolji! Ubij! Zakolji! Ubij! Zakolji! Ubij! Zakolji!*

Sa radija se emituju vesti.

GLAS SPIKERA: „Pre nešto više od sat vremena, na platou ispred Skupštine okončan je veličanstveni miting pod sloganom 'U Evropu ćemo bez nas'. Državni zvaničnici obratili su se skupu od skoro milion ljudi. Predsednik je održao govor u kojem je rekao da je 'naša država jedno telo, a svako telo je celina od koje se ništa ne sme odvajati makar to bio i maligni tumor'. Naročito je bio upečatljiv govor našeg premijera koji je rekao da je 'Evropska unija jedna civilizacijska deponija i istorijski dokazan kupleraj koji hoće i nas da uvuče u svoja kurvanjska posla i da Zapad greši ako misli da ćemo tek tako da im drešimo gaće, što ne znači da to nećemo uraditi. Još je dodao i da se nada da će nam ipak isplatiti obećane donacije za ovu godinu. Lideri opozicije pročitali su zajednički govor u kojem su rekli da nijedna nacija svoje dostojanstvo nije prodala jeftino, pa nećemo ni mi. Na kraju govora lideri opozicije poželeli su američkom narodu da im svaki dan bude 11. septembar i da..."

Bobi isključuje radio. Ulicom prolaze horde razjarenih demonstranata.

DEMONSTRANTI: *'Ajmo, 'ajde svi u napad! 'Ajmo, 'ajde svi u napad! 'Ajmo, 'ajde svi u napad!*

TOZA: Uopšte nisam video odakle je doletela. Idem kroz masu, probijam se i samo odjednom - tras! Zateturam se unazad, pogledam dole i vidim unuče na zemlji.

BOBI: Čije unuče?

TOZA: Od vinjaka. Ono malo 0,2.

BOBI: Ozbiljno? Nisam ga video u radnjama sto godina.

TOZA: Počeli su da čerupaju radnje, a koliko sam video, već su i Mek potpalili. Bolje zaključaj kafanu.

U kafe ulazi Pijanac. Sumanuto gleda oko sebe.

PIJANAC: Je l' ovde onaj moj mali?

TOZA: Nije svraćao, ali ako dođe, reći ću mu da ga tražite.

PIJANAC: Ubiću se! A kažem mu lepo petsto puta da se ne odvaja od mene dok smo u gužvi, a on neće da me sluša. Ako dođe, da mu kažete da me sačeka. I da mi javite odmah.

Pijanac izađe.

BOBI: Idem po utoku, majke mi! Ono govedo je još na slobodi.

TOZA: Nemoj da se brineš. Ako dođe, sipaj mu jedan vinjak na ćaletov račun i sve je u redu.

BOBI: Može da dobije samo metak na Bobijev račun.

U kafe ulaze KLABERI, dva momka i devojka. Sedaju za sto.

KLABERI: Cimanje... istripovano... zaboli smo se... da zapalimo... iscimaćemo se... baš je trip... cimanje totalno... da se zabadamo najgore... a da zapalimo negde... opušteno... nešto... šta ja znam... da se ne iscimamo za dž...

BOBI: Izvolite.

KLABERI: Nemam pojma... šta ja znam... da zabodem nešto da me iscima... nemoj brate... istripovaću se... onako najžešće.

BOBI: Odlučite se vi, pa me pozovite.

KLABERI: Opušteno... iscimaćemo...

TOZA: Ovi kad dođu, kao vanzemaljci da su sleteli.

BOBI: S vanzemaljcima bih se lakše sporazumeo.

Ulazi Fioka. Uznemiren je.

TOZA: Gde gori, šefe?

FIOKA: Svuda. Bagra se razletela, prave sranje gde stignu.

BOBI: Što ih ne juriš?

FIOKA: Ja da ih jurim? Na šta ti ja ličim?

TOZA: Na pandura?

FIOKA: Opet se ti praviš pametan.

Ugleda klabere.

FIOKA: Kad su ovi došli?

BOBI: Sada.

Fioka prilazi klaberima.

FIOKA: Dobro veče, gospodo! Lične karte.

KLABERI: Smor... koji cim... najstrašniji...

Daju mu dokumenta.

FIOKA: Privođeni, osuđivani?

KLABERI: Ono... kao... šta znam... ne baš... nismo...

FIOKA: Odakle ste došli?

KLABERI: S bleje... ono... kod ortaka... smorili smo se...

FIOKA: A da nismo mi malo bili po gradu u paljevini? A?

KLABERI *(zasmeju se):* Paljevina... braaateee... straaaašno...

FIOKA: Smešno, je li? Mogli bismo da odemo do stanice pa da se svi zajedno nasmejemo.

KLABERI: Mislim onooo... to je smor... nije kul...

FIOKA: 'Ajde marš odavde! Nemoj da vas vidim više ovde!

KLABERI: Znači ne verujem... totalno... cimačina... smor...

Klaberi se pokupe i odu.

BOBI: Što mi teraš mušterije?

FIOKA: Šta te boli kurac zašto?

TOZA: Našaō si koga ćeš da startuješ.

BOBI: Ne bi mogli da poguraju kontejner tri metra, a kamoli da se biju s murijom.

FIOKA: E, baš zato. Bauljaju po gradu, teturaju se kao strine, a kad vide da je neko grupno divljanje, odmah našilje kurčić. Ko zna šta su u stanju da naprave?

TOZA: Ma da, bolje nagazi njih. Bezopasni su.

FIOKA: Nagaziću ja tebe ako ne prestaneš. Mnogo si počeo da puštaš mudanca.

Fioka izlazi. Upada Četnik. Mimoiđu se na vratima. Fioka ga i ne konstatuje.

TOZA: A ovaj mu nije sumnjiv?

ČETNIK: Pobeže mi autobus!

BOBI: Nije valjda?

TOZA: Što nisi pitao kolegu da te poveze?

ČETNIK: Kog kolegu?

TOZA: Ovog s kojim si se malopre mimoišao.

ČETNIK: Krenem kući posle mitinga. Idem polako do autobusa. Tu je dole bio uparkiran, na kraju ulice. I sretnem usput neku dečurliju, deca krenula da pale ambasadu. Zapalili neki kontejner i naguravaju ga na vrata, bacaju neke zapaljene krpe preko ograde. Kažem ja: „Ne može to tako, deco, ne radi se tako. Treba benzina, ili da se napravi koktel."

TOZA: Ne znaju deca. Verovatno im je prvi put da učestvuju u neredima.

BOBI: Jeste im pritekli malo u pomoć?

ČETNIK: Jesam. Rekoh, aj' da nađemo benzin. I krenemo da vadimo iz nekih kola. A oni đavoli usput razbili prozor da izvade kasetofon. Kad izleti iza ćoška dvajes' onih pandura. Onih u oklopu kao roboti. Zalete se, krenu da mlate. Ja sam uspeo jednog samo da mlatnem u glavu transparentom i pobegnem. Nastavim trčeći do pakinga i dok sam stigao, autobus je već otišao.

TOZA: Pa kakva je to organizacija? Odmah se raziđu kućama. Valjda se podrazumeva da se malo ostane u gradu posle mitinga. Da se nešto poruši, zapali.

Ulazi Putnik. Deluje potpuno izgubljeno. Seda za svoj sto.

PUTNIK: Zatvorena.

BOBI: Ko, bre?

PUTNIK: Ambasada. Zatvorena. I gori. Došao sam po pasoš. Tačno na vreme. A tamo gori zgrada. Neki ljudi su bili tu. Tuku se, lome, pale. Meni ništa nije jasno.

ČETNIK: Šta će ti pasoš, rođače?

PUTNIK: Da putujem. Dobio sam vizu. Došao sam tamo, kad ono...

ČETNIK: Kad ono – ništa! Vi biste, gospodine, da putujete, a zemlja u kurcu?

PUTNIK: A ko ste vi?

ČETNIK: Potpaljivač ambasada. Eto ko sam.

PUTNIK: Potpaljivač?

ČETNIK: Nema napolje! Ahahaha! Imaš tolike banje i sela po Srbiji, a ti bi na Oktoberfest, a?

PUTNIK: Umukni, stočaru.

BOBI: Smiri se, druže. Dobićeš pasoš. Ima vremena.

PUTNIK: Kad, gde?

ČETNIK: Nema nigde da se ide, kad kažem!

PUTNIK: Skotovi. Stoko prljava.

ČETNIK: A?

PUTNIK: Sve vas treba strpati u kavez. U logor. Hraniti vas pomijama.

ČETNIK: Prijatelju, nismo došli da se vređamo. Malo da se oladiš, je l' znaš.

PUTNIK: Treba vas oladiti. Sve do jednog.

Putnik uhvati Četnika za gušu. Četnik ga uhvati za rever. Pobiju se. Valjaju se po zemlji. Toza i Bobi posmatraju scenu kao da su u pozorištu. Bobi nosi u rukama kesu sa đubretom.

TOZA: Ako mene pitaš, ja bih se pre kladio na ovaj proevropski blok. Žilav je.

BOBI: Ne znam, bogami. Ja bih radije stavio lovu na patriotsku opciju.

TOZA: Koliko?

BOBI: Pa jedno... deset evra.

TOZA: Može!

BOBI: Idem začas da iznesem đubre, ti nadgledaj šta se ovde dešava.

Bobi izlazi napolje. Toza odlazi u šank. Sređuje inventar, ne posmatra više tuču. Bobi panično uleće u kafić.

BOBI: Aaaa! Evo je!

TOZA: Ko?

Bobi preskače Putnika i Četnika, naginje se preko šanka, vadi bejzbolku i trčeći se vraća napolje. Stane ispred vrata.

BOBI: Kuš, pizda ti materina!

Bobi hitne bejzbolku u daljinu.

TOZA: Šta je, bre, bilo?! Jesi normalan?!

BOBI: Zamalo opet da me ujede.

TOZA: Doga?

BOBI: Zamisli, tu je bila iza kante. Kad nisam infarkt dobio.

TOZA: Gde je sad?

BOBI: Pobegla. U, što mi je žao što je nisam dokačio. Zamalo da je pogodi palica.

Putnik i Četnik leže na podu umorni od tuče. Četnik ustaje i odlazi.

ČETNIK: Mater vam izdajničku! Idi, učlani se u NATO vojsku, pa putuj s njima.

PUTNIK: Stoko!

Putnik se pridigne.

PUTNIK: Nikad nigde neću otputovati. Neka crknem.

Ustane i ode.

BOBI: Ko bi rekao? A fin momak, znaš ga. Nikada nije ovde pravio sranja. A vidi ga sad.

TOZA: Ovo su dobro inscenirali.

BOBI: Šta, šizofreniju? Misliš da to može da se inscenira ovako uverljivo?

TOZA: Ne seri, znaš o čemu pričam. Kao svađa, pa fajt. A sve je delovalo spontano. A možda su iz različitih ekipa. Znaš, nisu svi u muriji tako jedinstveni kao što mi mislimo. Imaju oni neke svoje klanove. Ovo mora da su neki koji su u nekom internom sukobu.

Upada Fioka. Tetura se, drži pištolj u ruci. Dotetura se do stola i sedne. Bobi i Toza mu prilaze.

FIOKA: Brzo pomoć! Aaaaa! Ubiću ga!

BOBI: Šta je bilo?

TOZA: Jesi živ?

FIOKA: Napali su me. Pobiću ih.

Uzima toki-voki.

FIOKA: Mališa, dolazi ovamo, dovedi ljude. Ovde, bre, u kafić. Ranjen sam, javi da je bio napad na policajca. Krvarim. Momentalno! *(Bobiju):* Daj nešto za dezinfekciju, šta si zinuo!

BOBI: Ko te je napao?

TOZA: Jesu te izboli, upucali?

FIOKA: Ujeli!

TOZA: Ujeli?

FIOKA: Drpila me džukela!

BOBI: Koja?

FIOKA: Ona što dolazi ovde. S onom pijanom budalom.

BOBI: Aha! Eto!

FIOKA: Ubiću je! Ubiću i džukelu i onog pijanog, jebaću im majku!

BOBI: Eto šta ja pričam sve vreme! Ono je monstrum.

TOZA: Kako te je drpila?

FIOKA: Zaletela se na mene u punoj brzini.

TOZA: Na motoru?

FIOKA: Ma jok, bre, na nogama. Stajao sam na ulici i gledao šta se dešava.

TOZA: A da nije treblo da intervenišeš umesto da gledaš?

FIOKA: Vidiš, idiote, da sam u civilu. Ja moram da nadgledam situaciju.

TOZA: Aha...

FIOKA: Okrenem se, kad vidim - džukela trči pravo na mene!

TOZA *(pogleda u Bobija)*: Možda je neko pojurio? Ili je uplašio pa je bežala?

FIOKA: Nije! Išla je pravo na mene. To je onaj matori kreten što je voda izdresirao da me napadne. Kad mi se približila, ja izvadim utoku, ona stane. Kažem joj „M'rš!" Ona mi polako prilazi, vreba me, ja repetiram utoku. Tu ona krene na mene pesnicom, ja je izblokiram i ona me ujede.

BOBI: Za ruku, za nogu?

TOZA: Za srce?

FIOKA: Za dupe! Ubiću je čim je vidim.

Ulazi MALIŠA u opremi za razbijanje demonstracija. Bobi i Toza sa čuđenjem gledaju u desetogodišnje dete.

MALIŠA: Jeste li dobro?

FIOKA: Nisam, vidiš da sam ranjen. Idemo u Urgentni da me previju.

TOZA: Šta je, bre, ovo? Koliko ovaj ima godina?

BOBI: Da nije neki kepec?

TOZA: Mali, je l' ti znaju roditelji da se motaš sâm po ulici?

Mališa mu prilazi.

MALIŠA: Šta si rekao, pederu?

TOZA: Ja...ništa...

MALIŠA: Hoćeš da te vodim u dvajes deveti da ti malo izavrćem muda?

TOZA: Neću...neću...

MALIŠA: Onda nemoj da kenjaš, je l' jasno?

Mališa podiže Fioku sa stolice. Kreću ka izlazu. Kroz izlog proleće kamenica, lomi staklo. Pada na pod.

BOBI: Aaaah! Pa zašto!??

Ulicom protrči grupa policajaca u opremi za razbijanje demonstracija. Za njima trči grupa demonstranata. Demonstranti se zaustave kod ulaza u kafić. Bacaju flaše i kamenice u pravcu u kojem su otrčali policajci.

DEMONSTRANTI: Dođite, kerovi... Gde ste sad, mamu vam jebem... 'Ajde, ostavi taj pendrek, pa dođi ovamo... 'Ajde dođi da te vidim... Šta je sad?... Nećeš više da se kurčiš?

Fioka i Mališa se hitro sakriju ispod šanka.

BOBI: A što ih ne jurite sada?

FIOKA: Umukni, budalo! Hoćeš da nas pojedu sve?

BOBI *(demonstrantima)*: Majku vam jebem, stoko retardirana!

DEMONSTRANTI: Š'a kažeš?... Ti to nama?... Lik nas nešto proziva... Kakvo nepoštovanje sugrađana... Ono, znači, totalno nekorektno... Da dođemo malo da mu objasnimo neke stvari... Ono, brate, čisto pedagoški...

BOBI: Kako bi vas sve postreljao, majmuni izdegenerisani!

Demonstranti se pogledaju zbunjeno, zatim uđu u kafić i kratko, ali efektno, izubijaju Bobija. Toza se diskretno skloni u stranu.

TOZA: Momci, samo polako.

Demonstranti malo usput polupaju i deo inventara. Pokoju flašu, stolicu, ogledalo, a zatim izađu napolje i nastave dalje.

DEMONSTRANTI: Ne pričaj sa njim, nabodi gaaaa, nabodi gaaaa, nabodi gaaaa – aaaa! Ne pričaj sa njim, nabodi gaaaa, nabodi gaaaa, nabodi gaaaa – aaaa!

Bobi se dotetura do šanka. Toza vadi flašu rakije iz šanka. Bobi pruža ruku ka flaši. Toza je otvori i nategne.

TOZA: U je! Kako sam se sad potresao! Ubiše te, druže.

BOBI: Što nisi uleteo da ih razbijemo, smrade jedan!

TOZA: Ma da li si ti normalan? Da prođem kao ti.

Fioka i Mališa izlaze ispod šanka.

FIOKA: Jesu otišli ovi?

BOBI: A vi? Gde ste vi bili da radite svoj posao!? A!?

FIOKA: Pa da ovo jadno dete nastrada. Ako ona džukela dođe ponovo, ili onaj njen, odmah da me zovete.

Fioka i Mališa odlaze. Bobi se tetura oko šanka, jedva stoji. Curi mu krv niz čelo.

BOBI: Stoko! Stoko smrdljiva!

TOZA: Aj', ne drami. Dobro si ostao živ.

BOBI: Moram da nađem neku zamenu...ne mogu da radim ovakav.

TOZA: Teško ćeš je naći. Niko neće više da radi pošten posao, svi hoće u muriju. Decu su počeli da regrutuju ološi.

BOBI: Idem do Urgentnog, ako me prime uopšte. Pričuvaj kafanu.

Bobi se izubijan istetura napolje. Sa ulica dopiru zvuci loma stakla, pucnji i povici. Toza gleda ka ulici. Buka postaje zaglušujuća.

4. NOĆ

Toza sedi za stolom zagledan u prazno. U kafe ulazi Milica. Sad hoda još čudnije jer joj je polomljena i druga štikla. Sedne za sto za kojim sedi Toza.

TOZA: Princezo...

MILICA: Goveda jedna. Mene će oni. Ja sam, bre, dama!

Milica vadi telefon.

MILICA *(u telefon)*: Alo, Filipe. Alo, slušaj me. Dobro me slušaj. Znači, sad kad kreneš sa ljudima na teren, reci im ovako: svima da jebu majku. Udri po svima. Koga god da vidiš na ulici, samo udaraj i ne pitaj ništa. I najvažnije, pandure udri najviše. Po građanstvu raspali jednom, dvaput. Čisto pedagoški. Ali pandure da biješ – krv da propišaju. E, tako.

Toza pažljivo prati razgovor. Seda za sto.

TOZA: Izvini, je l' mogu da te pitam nešto?

MILICA: Slobodan si.

TOZA: Za koga ti radiš?

MILICA: Zini da ti kažem.

TOZA: Za policiju ne radiš? To sam shvatio.

MILICA: Bože sačuvaj. Pre bi se ubila.

TOZA: Nego?

MILICA: Rekla sam ti malopre.

TOZA: Dobro. Ne moraš da mi kažeš.

MILICA: Za Biu.

TOZA: A?

MILICA: Za Biu, Milice. Za Biu.

TOZA: Ma šta kažeš?

MILICA: Da radim za muriju? Bože sačuvaj. Ja sam neko, nisam kao oni. To su ‚bre, džukele *(seljački akcenat)*. Razumeš? Ne džukele *(normalan akcenat)* nego džukele *(seljački akcenat)*. Goveda seoska. Ja sam beogradsko dete. Ja sam, bre, dama!

TOZA: A otkud beogradsko dete među bezbednjacima?

MILICA: Ne biraš ti da li ćeš da budeš sa njima nego oni. Pronađu te, nanjuše, odaberu. I nema hoćeš – nećeš. Ako te oni hoće, to je to. Odabran si i gotovo. Kažu ti „naš si" – i kraj!

TOZA: Nema bežanja.

MILICA: Nema. To ti uđe pod kožu, u kosti, u mozak. Ti postaneš to. Ne možeš da bežiš od sebe.

TOZA: Ne bih nikad pretpostavio, izgledaš kao...mislim, imidž ti je malo...

MILICA: Moderan! Znam. Ja sam u tom fazonu. Volim, ono, da izgledam lepo, da se zezam. Nema to veze s tim gde radim. Ja sam, bre, dama!

TOZA: Vidi se.

MILICA: Zamalo danas da najebem. Stojim na ulici. Osmatram situaciju. Kad napadnu me neka goveda, hteli da me siluju. Dobro ne baš, ponudili su mi i pare. Pa kad sam jednom od njih dala majgeri u glavu, razbežali su se momentalno. I kako sam ga nabola, polomim i drugu štiklu! Ali nije mi žao, zabila sam mu je u oko. Da sam krenula u patikama, jurila bi ih po celom gradu. Jebala bi im nanu seljačku.

TOZA: Ima svakakvih primitivaca.

MILICA: I taman završim sa njima, kad naiđe marica. Izlete panduri, mater im džukačku, krenu da me vuku u maricu. Mislili da sam neka kurava. E, zamisli! Uvuku me unutra, a u marici sedi jedan, kao inspektor. Jedna džukela *(seljački akcenat)* iz dvajes devetog. Znam ga petnaest godina. Počeo je da radi u muriji kao batinaš. Za vreme protesta. Izvukli su ga sa robije kad su im zafalili ljudi. I dogurao do inspektora. Kad me je video, pa kad me je prepoznao...Joj, kako se usrao! Ja mu kažem: „Aj' sad izađi napolje da ti objasnim nešto." Izađemo napolje, pobijemo se tu na ulici. U stvari, nismo se tukli, nego sam ga tukla.

TOZA: Inspektora?

MILICA: Jok, nego tebe! Bijemo se mi stalno s murijom. Svako veče. Gde god da naletim na njih, odmah se pobijemo. U stvari, bijemo ih! *(Zasmeje se.)* Nema tu „ovo-ono". Ja ta govna ne mogu očima da gledam.

TOZA: Znači postoje podele unutar ekipe?!

MILICA: Ma koje ekipe! Nemamo mi veze s njima! To su džukele *(seljački akcenat),* razumeš? A mi smo čuvari. Moj bivši muž je bio pandur. Tukli smo se svaki dan. Dok se nismo razveli. Posle je otišao u penziju. Misle da su neka muda, a u stvari su obični prašinari.

TOZA: To i ja stalno govorim.

MILICA: Šta?

TOZA: Pa to za muriju, da su prašinari.

MILICA: Nemoj ti mali mnogo da laješ da te ne pojede pomrčina, znaš!

TOZA: Ma ja to samo onako bez veze kažem...

MILICA: Nemoj ni bez veze. Za ovaj cirkus večeras oni služe samo da se biju s narodom. A mi smo ti koji drže kontrolu. Da mi nismo dozvolili sve ovo, znaš kad bi se desilo – nikad!

TOZA: A od kad radiš za njih?

MILICA: Ceo život. Našli su me odmah posle gimnazije. Imala sam koeficijent inteligencije 140. To je za Mensu, bre. I bavila sam se sportom. To je bilo tačno ono što traže. Našli me i usisali. Od tada radim za njih. Bez prestanka. Ali ne mogu više. Ne mogu. Tražila sam da me penzionišu. Nisu hteli.

TOZA: Zašto im baš ti toliko trebaš?

MILICA: Nema ko da vodi odeljenje. Sama ga vodim već mesecima. Koleginica sa kojom sam vodila opet se navukla na kokain. Ne može žena da se dovede u red. Imam ja petnaest podređenih, ali ne mogu da ih vodim sama. Gadovi su to, teško ih je kontrolisati. Ovaj mali što sam ga zvala, Filip, on mi je prvi podređeni. Jedino u njega imam poverenja. Ja kad bijem, on drži, znači kapiraš koliko mu verujem.

TOZA: Apsolutno.

U kafe ulaze KLABERI. Sedaju za sto preko puta.

KLABERI: Koji cim... ja ne verujem... baš iscimano... trip najgori... ja ne znam šta da pijem... svi su nešto iscimani večeras... ono baš istripovani... totalno...

MILICA: Vidi ti njih.

TOZA: Znaš ih?

MILICA: Pa daaa, to su moje Milice. Znamo se mi. Iz klabinga. Znam ovu seku, i ovog batu što je u stvari seka i ovog batu što je klonuo od droge. Sve ih znam. *(Klaberima):* Ej! Milice!

KLABERI: Eeee... gde si... opušteno... ima nešto večeras... ono kao u gradu...

MILICA: Šta radite vi ovde?

KLABERI: Bleja... opuštenica... čil.

MILICA: A je l' vas ja zato plaćam?

KLABERI: Samo da iskuliramo... malo... da se ne zabodemo...

MILICA: Hoćete eksere za dž? A? Jesam ja objasnila gde da budete u ovo vreme? Je li?

KLABERI: U klubu... da blejimo... da čiliramo...

MILICA: I?

KLABERI: Da ložimo ljude... da izađu... taj neki fazon...

MILICA: Da. Da agitujete da se izađe napolje, da uključite ljude u dešavanja.

KLABERI: Taj fazon...

MILICA: I? Šta ste uradili?

KLABERI: Neće niko... smorili se ljudi... nisu u fazonu... smara ih to...

MILICA: Je l' tako? E, pa onda nema ni droge. Slobodni ste.

KLABERI: Smooor...

MILICA *(Tozi)*: To su ti moje Milice.

TOZA: I oni rade za tebe?

MILICA: Svi rade za mene. Ja sam država. Za mene moraš da radiš ako ti kažem. *(Klaberima):* Je l' tako, Milice?

Klaberi ne smeju ni da joj odgovore. Saginju glave, kao da je nisu čuli.

MILICA *(Tozi)*: To ti pričam. Klošari mali. Znaš koliko imam ovih? Na svakom ćošku imam po jedan ovakav par očiju i ušiju. Kupim ih za šaku eksera. Je l' tako, Milice moje?

KLABERI: Taj neki fazon...

MILICA: Slobodni ste!

Klaberi se pokupe i odu.

MILICA: Da su moji sinovi ovakvi, pobila bi ih.

TOZA: Imaš i sinove?

MILICA: Dvojicu.

TOZA: Odraslih?

MILICA: Nego šta. Kad bih videla da izlaze tamo gde izlazim i ja, upucala bi ih. Nisu to mesta za normalne ljude. Sakuplja se svakakav šljam.

TOZA: Verujem. A kako se tamo ulazi?

MILICA: Gde?

TOZA: Kod vas.

MILICA: Šta to tebe zanima?

TOZA: Čisto informativno.

MILICA: Nije služba za svakoga.

TOZA: I ne zanima me, samo se raspitujem.

MILICA: Čime se ti baviš?

TOZA: Ničim. Muvam se po gradu.

MILICA: To nije loše. Muvanje po gradu je dobra kvalifikacija.

TOZA: Vidiš da ipak mogu da prođem. Znam ja svašta.

MILICA: Ne možeš. Vidi kakav si. Kao pile. Pre će neka od ovih džukela *(seljački akcenat)* napolju da prođe. Ovi nama trebaju, ovi što ruše i pale. Danas ih hapsimo i bijemo, sutra ih obučavamo, prekosutra su naši.

TOZA: Zar su oni pouzdani? Ja im ne bih dao dve vezane ovce da čuvaju.

MILICA: Ako nisu pouzdani – ode glava! Ćao, Miki. Pojede te mrak. Radiš posao, zasereš, sutra te nema. Skenjamo te na finjaka. Večeras ne odradiš posao, i sutra ti se na računu pojavi dvesta soma evra. Onda dođemo po tebe i pitamo te: „A otkud tebi, crve, toliko para?" A ti nemaš pojma. I ćao! Slobodan si.

TOZA: A smeju mi se sve ove godine. Budala, paranoik, eto vam ga sad!

MILICA: Pusti to. Ne zanima te. To je sranje. Šta će ti to? Idi zezaj se, juri devojčice. Vidi kakav si lep kō lutka. A i pametan si. A i baš si onako harizmatičan. A i lep si, baš si lep. Dođi ovamo.

Prvo se ljube, a onda se i vataju.

TOZA: 'Ajmo u WC.

MILICA: M'rš, džukelo. Ja sam, bre, dama.

Milica ustane i ode.

TOZA *(smeje se)*: Istina je. Sve je istina.

U kafe ulazi Bobi sa glavom u zavojima.

BOBI: Šta je istina?

TOZA: Ništa, Bobi. Istina je da sam lud i isparanoisan. Je l' tako?

Bobi uđe u šank.

BOBI: Apsolutno.

TOZA: Idem da se malo iskuliram.

BOBI: Od čega?

TOZA: Nije važno.

Toza izađe. Bobi se hvata za glavu.

BOBI: Kako boli! Sve mi se muti.

Bobi se drži za glavu.

MEĐUSCENA – BOBIJEV SAN

Bobi spava za šankom. U kafe ulazi doga. Sedne za šank.

DOGA: Hoće meni neko da sipa piće? Nema ko da me usluži. A i da ima, verovatno me ne bi uslužili. Oterali bi me palicom. Tako je to u mom životu. Svi me teraju, svi me udaraju. Za sve sam ja kriv. Uvek sam ja za sve kriv. To nije nikakav život. To je život za pse. Ja nemam nikakva prava u ovoj jebenoj državi. Svaka stoka može na meni da se istresa. Poslednje govno može da izađe na ulicu i da digne u vazduh pola grada i to je u redu, nikom ništa. A mene će da vode u šinteraj zato što sam zasrao neki ćošak ili zapišao neku banderu. Ne mogu više ovako, majke mi. Ni piće ne mogu da dobijem u kafani. Ma ko me jebe, idem ja na ulicu kao i svako drugo pseto, kad ne smem da sedim sa vama, finom gospodom.

Doga izađe.

5. ZORA

Bobi spava za šankom. U kafe panično utrčava Četnik. U ruci nosi pendrek. Sakriva se ispod šanka. Ulicom protrči nekoliko pandura u opremi za razbijanje demonstracija. Jedan policajac se vrati nekoliko koraka nazad i uđe u kafe. Šeta po kafeu. Gleda oko sebe. Zatim izađe ne primetivši Četnika. Pandur odlazi. Četnik izviri iz šanka, gleda pažljivo ka ulici, a zatim ostavi pendrek na jedan od stolova i uđe u WC. U kafe ulazi Toza. Drma Bobija.

TOZA: Ustaj!

BOBI: A? Šta?

TOZA: Budi se, bre! Šta knoriš tu kao mentol.

BOBI: U čoveče, šta sam sanjao. Nije baš košmar, ali totalno bolesno.

TOZA: Ne znaš ti šta je košmar. Košmar je kad ti se na računu pojavi dvesta soma evra.

BOBI: Molim?

TOZA: Ništa. Uživaj.

U kafe ulazi Pijanac.

PIJANAC: Svima piće!

BOBI: Kojim povodom?

PIJANAC: Našao sam ga!

TOZA: Koga?

PIJANAC: Malog!

BOBI: Gde je?

PIJANAC: Tu je ispred!

BOBI: Nemoj na pamet da mu padne da ulazi ovde!

PIJANAC: Ovaj put sam ga vezao, neće nigde da pobegne, ne boj se.

U kafe ulazi Fioka.

FIOKA: Dobro veče, gospodo!

PIJANAC: Sedi, momak. Šta piješ?

FIOKA: Tebe tražim, prijatelju.

PIJANAC: Stvarno? Svi se tražimo večeras. I ja tražim celo veče mog juniora. I, eto, našli smo se konačno.

FIOKA: I ja tražim vas dvojicu.

Fioka vadi pištolj.

FIOKA *(Pijancu)*: Skloni se u stranu.

PIJANAC: Šta radiš to, koji ti je?

TOZA: Daj, Fioka, iskuliraj se.

FIOKA: Dosta! Ni reč neću da čujem!

Ulaze klaberi.

FIOKA: Jesam ja rekao vama da neću da vas gledam više? 'Ajde svi na noge i uza zid. Postrojavanje!

Klaberi, Pijanac, Bobi i Toza se postrojavaju uza zid.

KLABERI: Cimanje... baš ono... najgore... smor... totalni...

Fioka uperi pištolj ka Pijancu.

FIOKA: Dovedi džukelu ovde.

PIJANAC: Nemoj, sinovac. Ne znaš s kim se kačiš. Šta hoćeš ti u stvari?

FIOKA: Da je odvedem na jedno lepo mesto. Da je uspavam. Mnogo je živahna.

TOZA: Daj, čoveče...

FIOKA: Ti odjebi. Hoćeš i tebe da uspavam? Sve ću da vas obradim. Klošari, pederi, drogiranti! Muka mi je od svih vas. Dovedi džukelu i daj je ovamo.

Fioka spazi pendrek na stolu.

FIOKA: Šta je ovo?

BOBI: Otkud znam? Prvi put vidim.

FIOKA: A je l' tako? Nije ti poznato?

BOBI: Jok.

FIOKA (*Tozi)*: Možda ti znaš? Ti si stari mrzitelj policije? Je l' ovo tvoj trofej?

TOZA: Nije. Na žalost.

FIOKA *(klaberima)*: Ni vama nije poznato šta je ovo?

KLABER: Pendrek, brate.

FIOKA: Humor, a? Jebaću vas ružne, strine jedne.

Fioka uzima toki-voki.

FIOKA *(u toki-voki)*: Mališa, dođi u kafić. Imamo potencijalno ubistvo policajca na dužnosti. Ili kidnapovanje, nisam siguran. Dolazi.

TOZA: Ti si poludeo.

FIOKA: Ubijate policajce na dužnosti. Odradiću vas sve zajedno. Onu džukelu posebno.

PIJANAC: Samo je pipni. Ja sam punio popravne domove takvima kao ti u svoje vreme. Kad si ti bio mlad i zelen.

BOBI: Slučajno te je ujela. Ja sam je najurio odavde pa se unervozila. Pusti ljude.

FIOKA: Da vas pustim? Da se drogirate? Da pravite sranja? Da polomite ceo grad?

TOZA: I ti si ga lomio dok nisi postao pandurčina.

FIOKA: Tebe ću posebno da sredim. I ovog tvog drugara.

Milica se pojavljuje na vratima. U patikama je.

MILICA: Šta se dereš, džukelo *(seljački akcenat)*?

FIOKA: Šta radiš ti ovde?

MILICA: Šta te boli đoka? Tebi ću da polažem račune.

PIJANAC *(Milici)*: A šta ćeš ti ovde?

MILICA: Vidi, vidi... Auuu, ovde je baš pravi miting.

U kafe upada Mališa sa nekoliko policajaca.

MALIŠA: Recite?

FIOKA: Ovo sam ovde našao *(pokazuje pendrek)*. Pretražite sve.

MILICA: Daj to ovamo. To je moje. Nema pretraživanja. Sikter džukele *(seljački akcenat)*.

Mališa prilazi Milici.

MALIŠA: Šta hoćeš ti, kurvo? Hoćeš da te provozamo malo u marici, svi da te karamo? A?

MILICA: Joj, dete...

Milica raspali šamar Mališi iz sve snage. Mališa zaplače iz sveg glasa.

MILICA *(Mališi i ostalim policajcima)*: Nemoj da vas vidim

više večeras, pobiću vas. Slobodni ste.

Panduri izlaze. Milica prilazi Fioki.

MILICA: I ti da se goniš, stoko. Muka mi je od vas.

TOZA: Ček', ček', ček'. Milice?

MILICA: Reci?

TOZA: Je l' mogu da ga zakoljem?

MILICA: Koga?

TOZA: Fioku. Niko neće znati. Niko neće ništa da kaže. *(Svima):* Je l' tako da nećete?

SVI: Nećemo!

FIOKA: Šta pričate, ljudi, jeste normalni?!

MILICA: Nema klanja. Dok mi ne kažemo suprotno. *(Fioki) :* Ti govedo, marš odavde!

FIOKA: Ovo neće tek tako da se završi.

MILICA: Sikter!

Fioka izlazi.

PIJANAC: A ja?

MILICA: Ti sedi tu, budalo jedna.

TOZA: Vi se znate?

MILICA: To mi je bivši muž.

PIJANAC: Taj sam.

MILICA: Stara pandurska džukela *(seljački akcenat)*.

TOZA: I ovaj!? Pa koliko vas ima, izrodi? Je l' vidiš, Bobi, o čemu ja pričam sve vreme? Je l' vidiš?

BOBI: Vidim. Al' i dalje ne verujem.

Milica vadi iz džepa vizitkartu i pruža je Tozi.

MILICA: Javi mi se sutra. Trebaćeš nam. I meni ćeš da zatrebaš. Ali, samo esemesići. Nemoj da me cimaš, jebaću ti mater. Ja sam, bre, dama. Slobodan si.

Milica odlazi. Toza gleda vizitkartu.

TOZA:„Milena Lazić – solarijum studio".

BOBI: Šta? Ova kurava drži solarijum?

TOZA: Ma nije kurava nego udbašica.

PIJANAC: Pazite vi šta pričate, vrapci. To mi je bivša gospođa. U stvari, šta me pa zabole. Pričajte šta hoćete. Vidimo se.

Pijanac izađe.

TOZA: 'Ladno joj na vizitki piše „solarijum".

BOBI: Jok, nego će da napiše„BIA - Odeljenje za nadzor demonstranata".

Iz WC-a izlazi Četnik. Nema više ni bradu ni brkove ni lenonke. Umesto uniforme, ima na sebi trenerku i jaknu. Ostala mu je samo šajkača na glavi. Prolazi pored Bobija i Toze, koji ga zabezeknuto gledaju. Četnik se počeše po glavi i shvati da na glavi ima šajkaču. Hitro je skine i baci u ćošak. Vadi telefon iz džepa i okreće broj.

ČETNIK *(u telefon)*: Alo. Gotovo je. Tu i tamo. Uradio sam sve što sam mogao. Povlačim se sa terena, tu sam za dvadeset minuta.

Vrati telefon u džep. Na izlazu se okrene ka Tozi i Bobiju.

ČETNIK: Momci, vidimo se!

Četnik izađe.

TOZA: Ma je l' on to...

BOBI: Nebitno, Tozo. Potpuno nebitno.

TOZA: Kakav svinjac!

KLABERI: Kakav smor...mislim ono...

Bobi vadi iz džepa ključeve i daje ih Tozi.

BOBI: Pričuvaj mi radnju neko vreme. Idem ja...

TOZA: Gde?

BOBI: Nemam pojma. Negde.

Bobi izlazi napolje.

6. JUTRO (POSLE MESEC DANA)

Toza čisti lokal. Za stolom sedi Putnik. Na radiju se emituju vesti.

GLAS SPIKERA: „Nakon veličanstvenog mitinga ‚U Evropu ćemo bez nas' održanog pre mesec dana, na kojem je narod pokazao jedinstvo u kojem svako gleda svoj interes sa zajedničkim ciljem da postanemo deo Evrope tako što ćemo ostati van nje, jasno je da je naša država rešena da zadrži svoju celovitost time što će neki njeni delovi moći sami da odlučuju o svojoj sudbini. Integracijom u evropske tokove mi nećemo izgubiti svoje nacionalno biće, pa je zato i pitanje da li je to integrisanje nužno. Ovakav jedinstven stav vlasti i opozicije pokazuje da je naša zemlja već deo Evrope i sveta, što znači da nam formalno priključivanje nije neophodno, iako je to za nas nužda. Haosa i nasilja pre, tokom, i posle mitinga nije bilo, osim nekoliko izolovnih slučajeva, ali, bože moj, dešava se to. Pa nećemo valjda, jebem mu mater, da pravimo tragediju zbog nekoliko razbijenih stakala. Opšti je zaključak da ovakva okupljanja prijaju našem nacionalnom biću jer nam razbijaju svakodnevnu monotoniju. Zbog toga je na sednici parlamenta odlučeno da se ovakva dešavanja ubuduće organizuju jednom mesečno. Prelazimo na vesti iz kulture."

Toza isključuje radio.

TOZA: Šta se dešava?

PUTNIK: Standardno: redovi, čekanja, psovanja.

TOZA: Koga psuju?

PUTNIK: Uglavnom službenike ambasade.

TOZA: A nešto protiv države?

PUTNIK: I to. Ali uglavnom benigno. Ništa s pretenzijom da preraste u akciju.

TOZA: Vrati se tamo i prati šta se dešava.

PUTNIK: A moja viza? Šta se dešava s tim? Obećali su mi...

TOZA: Dobićeš. Kad obaviš zadatak.

PUTNIK: To mi govorite već godinama.

TOZA: Šta da ti kažem...to ti je, što ti je.

Putnik ustaje i kreće ka izlazu.

PUTNIK: A gde je onaj momak što je ranije radio ovde?

TOZA: Snima film.

PUTNIK: To je lepo. Mladi ljudi treba da se bave umetnošću.

TOZA: Idi na zadatak.

Putnik ustane i ode. Toza gleda za njim i đavolski se ceri.

KRAJ



BELEŠKA O PISCU

Kosta Peševski je rođen 1978. godine u Beogradu, gde je i završio dramaturgiju na FDU. Pre nego što se upisao na fakultet proveo je sedam godina kao stalni član glumačkog ansambla Akademskog pozorišta „Branko Krsmanović", gde je igrao u brojnim pozorišnim predstavama. Bio je koscenarista filma *Beogradski fantom*, kao i scenarista više kratkih filmova i TV emisija. Živi i radi u Beogradu.

Milivoje Mlađenović

OD USMENOG DO DRAMSKOG

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović
KAD JE BILA KNEŽEVA VEČERA?
Pozorišni muzej Vojvodine,
Novi Sad 2009.



Stepenom i vrstom impulsa usmene književnosti u delima srpske književnosti Ljiljana Pešikan-Ljuštanović bavi se u knjizi *Usmeno u pisanom*, a u najnovijem delu *Kad je bila kneževa večera?* pažnju usmerava isključivo na dramu. U stvari, reč je o neprekinutom dijalogu naših dramskih pisaca sa narodnom epikom.

U ogledu *Šta Koštana peva?* Pešikan-Ljuštanović upozorava da suština upotrebe folklornih pesama i igara kod Bore Stankovića nije zapisivanje i sakupljanje narodnih umotvorina. Polazište analize je funkcija usmenih pesama. Lišena pesama koje peva Koštana, drama Borislava Stankovića bila bi oskudnija i kad je reč o likovima i na značenjskom nivou.

Kako su kratki govorni izrazi raspoređeni i kako su upotrebljeni u *Gospođi ministarki* centralno je pitanje postavljeno u ogledu *Kratke govorne forme u Nušićevoj „Gospođi ministarki" – zastupljenost, funkcija, značenje*. Kletve, zakletve, poslovice, izreke itd. upotrebljene su u *Gospođi ministarki* prilikom karakaterizacije glavne junakinje i ostalih junaka. Uspešni kalamburi postižu se i kontaminacijom poslovica još aktivnih u usmenoj komunikaciji s iskustvom i trenutnim okolnostima u kojima se nalaze junaci.

O složenim vezama moderne drame i dela usmene poezije svedoči i drama Borislava Mihajlovića Mihiza *Banović Strahinja*. Refleksi usmene tradicije u Mihajlovićevoj drami jesu višestruko ironično i parodijski intonirani – utvrđuje se u ogledu *Pesma o izuzetnom junaku i drama o ženi s tajnom*. Rezultat poredbe pesme i drame sadržan u zaključku da je Mihiz svesno pomerio težište drame sa junaka na Ženu, „njenu tajnu i odnos drugih prema njoj", jeste izutetno važno otkriće. Krajnji ishod je promenjena perspektiva autora: težište pesme Starca Milije u drami Borislava Mihajlovića Mihiza postaje „mala ljudska priča na fonu velike priče veka".

Komični nesklad u ranim farsama Aleksandra Popovića koje Ljiljana Pešikan-Ljuštanović podvrgava analizi posledica je kombinovanja novih iskustava i izreka s tradicionalnim usmenim oblicima i sublimiranja banalne svakidašnjice junaka po uzoru na usmene poslovice i izreke. One u Popovićevim farsama dobijaju ime – parole i plakati. Ono što je u Popovićevim ranim farsama od tradicionalnih formi preživelo preobrazilo se, utvrđuje autorka, u jezički ukras, ton koji podražava moralni rasap nove epohe. Tradicionalne predstave podvrgnute su potpunoj desemantizaciji. I devojačka čednost, i smernost lepote devojke

farsično se razara, i ceo siže preuzet iz mitske porodične priče o deobi Jakšića farsično se resemantizuje...

Transponovanje balade *Hasanaginica* u dramski žanr moguće je na dva načina, utvrđuje Ljiljana Pešikan-Ljuštanović: 1) pokušaj da se dramskim tumačenjam pesme odgonetne duh vremena, da se odgovori na najvažnija pitanja koja pesma postavlja i 2) osavremenjivanje, „svevremenosti" klasičnog predloška. Simović gradi dramsku metaforu o manipulaciji kao sudbini modernog čoveka i o otporu tom mehanizmu. Inoviranje balade je najočitije u jeziku koji Ljiljana Pešikan-Ljuštanović označava kao „avangardno kontrastiranje", odnosno zamenom uzvišenog banalnim, svedenog jezičkog iskaza neuglađenom kolokvijalnošću, depatetizovanim stihom u kom se meša savremena leksika i periferijski idiom sa jezikom balade, humor, ironija, korišćenje „političkog" govora. Poetsku čistotu govora, blisku jeziku balade sadrži samo govor Hasanaginice. Autorka zapaža, takođe, da je psihološka i socijalna konkretizacija jezika u Simovićevoj *Hasanaginici* uticala presudno i na transformaciju prostora. Simovićeva *Hasanaginica* je autentično delo, koje može da se tumači samostalno, ali bez „uvida" u baladu ne bi se mogla uočiti funkcionalna pomeranja i preoblikovanja nužna za dramu. Jezik, prostor, junaci, travestiranje usmene balade, parodičnost – to je postupak oživljavanja balade u našem vremenu.

Kada u drami *Čudo u Šarganu* Ljubomira Simovića Ljiljana Pešikan-Ljuštanović istražuje osobine usmenog predanja kao proznog žanra, ona uočava da isceljeni, „mali ljudi" pripovedaju u drami priče o svom životu, dok zbivanja ostaju van drame. Sve te njihove priče bliske su po svojoj žanrovskoj prirodi predanjima. U tome je i sadržana razlika u smislu i značenju u drami upotrebljenog usmenog predanja: Simović izriče stav o besmislu isceljujućih čudesa, o uzaludnosti usrećiteljskih pregnuća.

Opsednutost čvorišnim tačkama srpske nacionalne istorije Miladina Ševarlića koja se emanira u njegovoj *Srpskoj trilogiji*, Ljiljana Pešikan-Ljuštanović slikovito naziva „pravljenjem istorije". Posmatrajući načine preoblikovanja istorije, autorka ocenjuje da je *Zmaj od Srbije* najuspelija Ševarlićeva drama u *Srpskoj trilogiji*. U ovoj drami je kompoziciono najuspelije realizovana sugestija glumljene, artificijelne stvarnosti, koja je inače provedena u sve tri drame. Ševarlić vrlo efektno upotrebljava ironiju i crni humor, a parodija i persiflaža su najučestaliji komički postupci. Time se postiže više od demistifikacije usmenoknjiževnog predanja.

Maj nejm iz Mitar Vide Ognjenović je melanholična drama u kojoj junaci drame na osoben način doživljavaju njen hronotop – tu se Okean, kao glavni hronotop drame, označava kao prostor delovanja onostranih sila. More je u usmenoj književnosti nepremostiva daljina. I slika Amerike, komična, apsurdna i preteća, koja se pomalja iza komičnih zabuna engleskog jezika za imigrante i ukrštanje suprotstavljenih kulturnih nivoa pretvara se, po oceni Ljiljane Pešikan-Ljuštanović, u scensku baladu o putovanju u obećanu zemlju.

U ogledu *Kad je bila kneževa večera?* autorka analizira kako se u drami Vide Ognjenović velika epska priča o Kosovskom boju ukršta sa sitnim dnevnim, političkim razračunavanjima i retorikom usmenog predanja iz kojih nastaje humoristički nesklad i satirični naboj, kao i kompleksni vidovi transtekstualnosti i intertekstualnosti, među kojima su najočitije veze za Sterijinim *Rodoljupcima*.

Funkcija koju u *Ruženju naroda u dva dela* Slobodana Selenića imaju usmena književnost i verbalni i neverbalni modeli, smatra Pešikan-Ljuštanović, uticali su na osnovno značenje i karakterističnu otrovnu političnost ove drame u kojoj se ponovo aktuelizuju deobe i sukobi iz srpske istorije.

Govoreći o kamernoj drami *Profesionalac* Dušana Kovačevića, koja ima pripovedni okvir u kome se govori o njenom nastanku, Ljiljana Pešikan-Ljuštanović ističe da na nivou teksta pisac podražava formu usmenih predanja, najčešće memorata (saopštava se doživljaj pojedinca, istrajavajući na istinitosti priče), te da potom unosi i stare tradicijske priče, alegorije, vicevi i druge forme analogne usmenim proznim oblicima.

U ogledu *Istorija na vilinom igralištu* razmatra dramu *Ženidba kralja Vukašina* Igora Bojovića, u kojoj se tema usmene tradicije uzima kao potka za analizu vlastite sadašnjosti.

Kad je bila kneževa večera? je knjiga koja brani intelektualno dostojanstvo više naučnih disciplina: folkloristiku, teoriju kljiževnosti, dramaturgiju i teatrologiju. Nezamislivo je srpsko pozorište bez stvaralačkog učešća strasnog „profesionalnog" gledaoca Ljiljane Pešikan-Ljuštanović u valorizaciji njegovih najvećih vrednosti. Ona srpskoj dramskoj književnosti i pozorištu obezbeđuje nesmetan prolaz u istoriju.

Jelica Stevanović

MAJKA HRABROST NAŠEG TEATRA

LJILJANA KRSTIĆ – PIONIR MODERNOG SRPSKOG TEATRA
Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije
autorka: Mirjana Odavić



I dalje nam je u živom sećanju izvanredna izložba koju su Muzej pozorišne umetnosti Srbije i njen viši kustos, Mirjana Odavić, posvetili velikoj glumici Tatjani Lukjanovoj, a ista institucija i ista autorka su nas obradovale još jednom izložbom o još jednoj velikoj divi našeg glumišta – Ljiljani Krstić. I to tako različitom od prethodne!

Odavićka mudro zapaža samosvojan, neponovljiv senzibilitet Ljiljane Krstić – moderan u svojoj jednostavnosti, strog u svojoj promišljenosti, neumoran u svojoj radoznalosti, iskren u svojoj temeljitosti, odmeren u svojoj bogatoj emocionalnosti, dosledan u svojoj etičnosti. Stoga je i izložba ovaj put sasvim drugačije koncipirana: umesto romantičarskih, nežnih fotografija uokvirenih pozorišnom zavesom od tila i cvetića koji su tako odgovarali prirodi pojave i glume Lukjanove, kroz život i umetničko trajanje Ljiljane Krstić autorka nas ovaj put vodi svedenim, savremeno dizajniranim panoima na kojima su odštampane precizno komponovane, pažljivo odabrane reprodukcije dokumenata, fotografija, skica za kostime, nagrada. . . uz prateće citate iz sećanja na Krstićku, iz pera njenih kolega, prijatelja, saradnika, pozorištnika-savremenika.

Teksta je, razume se, malo, ali tako mnogo govori! Pre svega, iz svake od ovih toplih reči zrači duboko poštovanje i topla ljubav koju je Ljiljana Krstić ostavila u mislima i srcima svih koji su imali sreće da je poznaju i sa njom rade. Potom, zapisi svedoče o načinu na koji je postala umetnik – „niko nije stajao iza nje, preporučivao ju je samo njen talenat, radinost, temeljna studioznost, pouzdana analitička pamet i istraživačka revnost"; o stvaralačkom

postupku – svakoj novoj ulozi prilazi s ozbiljnošću, postavlja bezbroj pitanja dok ne pronikne u njenu suštinu, srž, gradi lik kao zidar, „radi teško, polako, sa mnogo sumnje", nikad do kraja zadovoljna postignutim. Iz ovih kratkih beleški i oni koji nisu imali sreće da je vide na sceni mogu da razumeju Krstićku-umetnicu: ona je „pionir srpskog modernog teatra". Prihvatajući svaki izazov, ona pre svih uspeva da „dešifruje Joneska i Bonda, Kopita i Olbija"; ona je „sveštenica ozbiljne zbilje našeg savremenog pozorišta"; uporedo s dubokom promišljenošću u potrazi sa suštinom, Krstićka „u isti mah tananom maštom bogati i podiže dramski sadržaj do nivoa poetskog"; ona nije od onih glumica čije se bravure pamte, već „glumica celokupnog stava" i nenametljive tehnike koja joj omogućava izuzetnu raznovrsnost i potpunu prirodnost na sceni; njena umetnost je „skladna sinteza svih pozorišnih pravaca koji su zapljusnuli naše pozorišne obale u prošlosti i sadašnjosti"; to je glumica izvanredne dikcije koja „reč poštuje kao pravu dragocenost", kao opšte dobro, i izgovara je s poštovanjem. Govore ove beleške mnogo i o Ljiljaninoj visokoj profesionalnosti i posvećenosti svom pozivu, ali i o retkoj etičnosti, gotovo asketskoj skromnosti, snažnoj individualnosti, o njenoj „uspravnoj, prkosnoj, mudroj i stoičkoj prirodi", o strogosti s kojom se postavljala pre svega prema sebi ali i prema onima koji je okružuju... Ali govore i o toploj majčinskoj ljubavi koju je u izobilju imala pre svega za svoju kćer, a potom, s istom iskrenošću i bespoštednošću, i za svoje studente. Nije li upravo to bila njena glavna uloga? Majka! Majka na sceni, nebrojeno puta u najrazličitijim komadima, još od rane mladosti! I heroina. Majka-heroj! Neprevaziđena Brehtova Majka Hrabrost! Majka kod kuće. Hrabra, požrtvovana, posvećena.

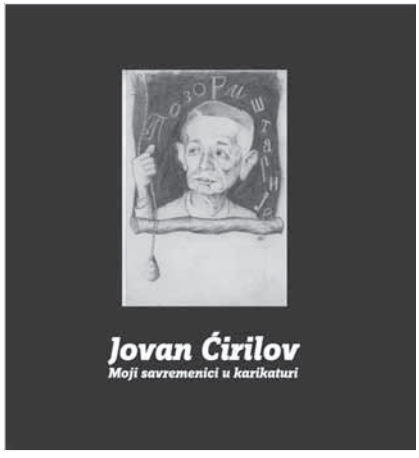
A tek fotografije! Iz svake fotografije zrači mirna snaga ličnosti Ljiljane Krstić. U stručnom izboru Mirjane Odavić, pozorišne fotografije svedoče i o raznovrsnosti likova koje je kreirala, ali i nedvojbeno potvrđuju reči Milivoja Živanovića, izrečene o glumici, još početnici, 1953: „Oduzmite joj suncobran, skinite joj medaljon. Bacite je na golo tle, oslobodite je svega pozorišnog, ukrasnog, toržestvenog – i ona će opet biti sva puna, bogata emocijom, iznutra osvetljena, zažarena, bez ostataka, ali i bez suvišnosti, glumica nevidljivog gesta, a jednim jedinim gestom sposobna da rešava sudbine!"

Ljiljana Krstić – Majka Hrabrost.

Gorčin Stojanović

JOVAN I NJEGOVI SAVREMENICI

JOVAN ĆIRILOV – MOJI SAVREMENICI U KARIKATURI
Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije
Autorka: Mirjana Odavić



Najpre – zašto „Jovan", a ne „Jovan Ćirilov" ili „gospodin Jovan Ćirilov".

Ovo potonje je pleonazam: u osnovi Jovanovog prezimena jest grčko „kir", tako da rekavši „Ćirilov", rekli ste i „gospodin"; osim toga, svojim životom, radom, znanjem, umećem, darom i čašću, Jovan je svakako gospodin, neka vrsta znaka za gospoštinu u boljem smislu ovdašnjeg značenja te reči. Ko je prirodno otmen, ne mora svoju otmenost proglašavati „noblesom". Jovan, dakle, zato što je reč o osobi koja je u isti mah otvorena, čak i prisna, ali nije primitivno intimizirajuća, a ni uštogljeno neformalna. Jovan, dakle.

Pre dvadeset godina, i koju još pride, bejah studentom treće godine režije i asistentom na nekoj monstr-predstavi u Jugoslovenskom dramskom, rađenoj mesecima. Trebalo je da radim svoju prvu predstavu, svoj ispit treće godine. Ja sam nešto predlagao, Jovan je nešto predlagao, ali smo se lako složili oko komada *Draga Jelena Sergejevna*. Komad još nije bio preveden, Jovan mi ga je dao na ruskom. Otvorio sam kod kuće fasciklu, i na unutrašnjoj strani ugledao hemijskom olovkom nacrtanu, gotovo preko cele stranice – glavu Dalibora Foretića, čuvenog hrvatskog pozorišnog kritičara i jednog od najboljih u onoj državi, sada pokojnog. Na crvenim koricama fascikle stajala je prepoznatljiva riđobrada Foretićeva fizionomija, zbog koje smo ga interno zvali – Falstaf.

Bio je to prvi Jovanov crtež koji sam video. Kasnije, u retkim prilikama u kojima smo sedeli za istim stolom, konferencijskim, ne kafanskim, video sam da Jovan crta, i da crta dobro. Prirodni dar za uočavanje detalja koji se, dalje, olovkom ili flomasterom pretvaraju u karikature ili kratkopotezne studije, osnov je tih crteža. Smisao za brzo grabljenje suštinskog jeste, uostalom, Jovanov dar, svakako dodatno usavršen studijima filozofije, jednako kao i avanturom njegovog života i rada.

Godinama već Jovan piše o svojim savremenicima. Ili ih crta. Nije slučajno što se ovde nalaze Bob Vilson, Alen Ginzberg, Džulijan Bek, Đerđ Konrad.

Oni su Jovanovi savremenici, ali i svedoci mnogostrukosti njegovih interesovanja i znanja. I, što je važnije, senzbiliteta. Ima mnogo sveta koji štošta zna i koga štošta interesuje. Ali, samo mali broj ljudi jeste istinski senzibilan. Prepoznavanje važnog, značajnog, novog ili neverovatnog, umeće razlučivanja bitnog u hipu – to je redak dar. Jovanov crtački dar komplementaran je njegovom „esencijalisitičkom" pristupu – kao što ume prepoznati značaj neke stvar, tako ume uhvatiti detalj nečijeg lica, baš onaj koji portretisanog suštastveno određuje u karakternom i u likovnom smislu.

Onaj crtež Dalibora Foretića od pre dvadest godina nisam uspeo da pronađem, iako znam da nije izgubljen. U stvari, znam tačno gde je, ali nisam hteo da ga priložim za ovu izložbu. Pošto Jovan nikad nije nacrtao mene, zbog čega se osećam beznačajnijim, bar u sopstvenim očima, pronaći ću ga, zadržati i – praviti se važnim: samo ga ja imam, niste ga videli ni vi, Jovanovi nenacrtani savremenici.

IN MEMORIAM

KAPITALINA ERIĆ (1919–2009)
OSKAR DANON (1913–2009)
MIRJANA MARKOVINOVIĆ (1954–2009)



KAPITALINA ERIĆ (1919–2009)

Kapitalina Erić je, pored Mire Stupice i Branke Veselinović, pravi fenomen dugog prisustva na sceni. Sve tri su debitovale kao mlade glumice još pre Drugog svetskog rata. I bile su na sceni, moglo bi se reći, do juče, pre svega kao članice JDP, i to od njegovog početka 3. aprila 1948.

Kapitalina je dete vojaka iz Prvog svetskog rata koji se obreo u Sibiru kao zarobljenik, tamo zarobio srce lepe Sibirke i doveo je u naše krajeve zajedno sa malom Kapočkom. Sve to, kao temu u nekom koprodukcionom rusko-srpskom filmu, opisala je ona u uspomenama *Od Sibira do Cvetnog trga* (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2004). Kapočka je na svom licu sačuvala crte Sibirke, a u sebi nostalgiju kao da se sećala neke svoje Rusije, koju zapravo nije mogla da zapamti. Svoju Rusiju videla je u stvari prvi put, kad i ja, prilikom gostovanja s Jugoslovenskim dramskim pozorištem, 1956. godine, kao članovi tog ansambla, u Moskvi, Kijevu i Gorkom (nekadašnjem i sadašnjem Nižnjem Novgorodu na Volgi). Na tom značajnom gostovanju Kapitalina je igrala Taisju u *Jegoru Buličovu* Makisma Gorkog, u režiji Mate Miloševića. Uvek ću pamtiti tu njenu isposnicu, koja mine scenom, gotovo bez reči, i unezverena drhti pred moćnom igumanijom Melanijom Nevenke Mikulić.

Bila je spontani sledbenik glume po Stanislavskom. Imala je nečeg narodskog u sebi, dragocenog za uloge koje je donosila na scenu onakve od krvi i mesa, između ostalog Petrunjelu, u alternaciji sa Mirom Stupicom. (Na pitanje zašto igra ređe Petrunjelu nego njena koleginica, odgovara čestito, sasvim u svom stilu: „Mira je bolja Petrunjela od mene".) Takva autentična bila je i u poslednjoj svojoj ulozi na sceni JDP *U potpalublju* Arsenijevića, u režiji Nikite Milivojevića.

Gledao sam je u svim njenim ulogama u JDP, a nijednu pre toga za njene prve mladosti. Počela je u slavnom Umetničkom pozorištu od samog osnivanja u Beogradu 1939. godine. Već kao dvadesetogodišnja studentkinja Glumačke škole igala je Babu u *Dundu Maroju*, kao da nikada nije bila mlada. Ulogu Babe su joj dodelili jer su je videli kako ubedljivo igra staricu, sa kojom je diplomirala glumu u komediji *Zec* ruskog pisca lakog žanra Ivana Mjasnickog. Za vreme okupacije, kad se ugasilo Umetničko pozorište, prelazi u Narodno pozorište, a po osnivanju JDP 1948. pozvana je u to reprezentativno pozorište u koje uopšte nije bilo lako ući.

U JDP počinje da dobija, makar u alternaciji, uloge subreta prepunih mladalačkog žara. A zatim prelazi na uloge u kojima joj je glavni zadatak da stvara jarke, a raznolike karaktere, kao što su tipična sekretarica pastora Morela u *Kandidi* koja ga ispod oka gleda svojim zaljubljenim očima, na smrt bolesna Ana a komadu *Na dnu* Gorkog, potisnuta podsvojkinja Varja u *Višnjiku* ili živahna lihvarka Korobočka u *Mrtvim dušama*.

U životu Kapitalina je bila osoba skromna i povučena, upućena patrijarhalno na svog muža Ljubomira Bogdanovića, koji je takođe bio glumac JDP, ruski đak, što nije slučajno u Kapitalininom životnom izboru. Na sceni je opet bila živopisna i raznolika, od stvarne i čak frivolne Petrunjele do skromnih devojaka koje je život skrajnuo. Ne znam koja je prava Kapitalina. Da nije imala u sebi sve ono što je ispoljila

u raznim ulogama, sigurno da ih ne bi mogla ni ostvariti.

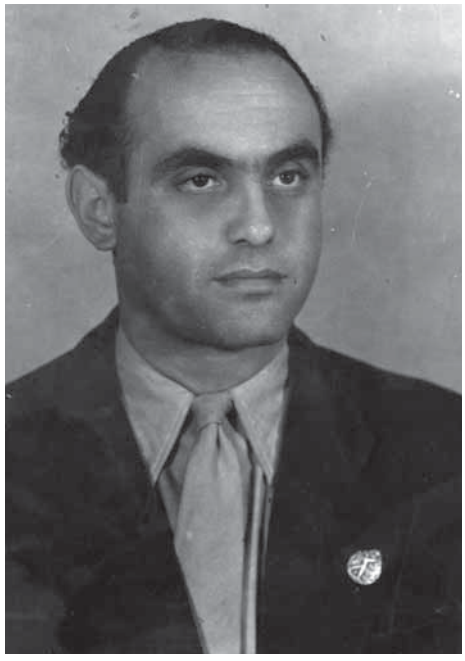
Kapitalina je bila obična osoba neobična imena. Ime je dobila po ruskoj svetici Kapitalini kad se rodila u sibirskoj varošici Ačinsk posle Prvog svetskog rata i Oktobarske revolucije 7. novembra 1919. godine. Kad je Nušićeva ćerka Gita predstavila svom ocu Kapitalinu, kao članicu ansambla Rodinog pozorišta, on ju je upitao otkud joj to ime. „Majka mi je bila Ruskinja", reče. „Da, ima tog imena u Tolstoja i Dostojevskog. "

Njena prva godina života, zapravo sudbina njene majke i oca je, kako već napisah, gotovo scenario za film, koji se može pročitati u Kapitalininoj knjizi uspomena. Njen otac Aleksa Erić, austrougarski feldvebel zarobljen u dalekom Sibiru, upoznao je Kapitalininu majku Filisatu, udovicu sa dvanaestogodišnjom ćerkom Marijom, koja je živela u svom rodnom sibirskom selu Ačinsku u Tomskoj guberniji. Njih dvoje su se zavoleli, venčali i dobili malu Kapočku.

Jednoga dana otac je predložio da se sa njom i dve devojčice odsele u njegovu rodnu Bosnu. Ispostavili se da je Aleksa već imao ženu. Niti je prvoj ženi rekao šta mu se dogodilo u Sibiru, niti je Sibirki otkrio da ima ženu u Bosni. Kako se sve to završilo zaista treba pročitati Kapitalinine uspomene. Tako uzbudljivu ulogu kao što je sudbina njene majke, Kapitalina Erić nikada nije dobila, niti na pozornici niti u četrdesetak filmova u kojima je igrala, počev od *Svi na more* godine 1952. do tv-filmova devedesetih godina prošlog veka. Bila je sigurno jedina Sibirka u Vajdinom filmu *Sibirska ledi Magbet* 1961. godine.

Kad je 19. septembra, nekih šest nedelja pred svoj devedeseti rođendan izdahnula, nije izgledala kao osoba u dubokoj starosti, iako ih je tako vešto igrala u mladosti. Kapitalina Erić je očigledno u sebi nosila spoj sibirske i bosanske izdržljivost. Nikada je nisam čuo da se žali, u pozorištu što ne dobija veće uloge, niti u starosti što je život prošao. Nije joj smetalo ni što je često bila usamljena, jer su joj ćerka i unuke bile daleko u Engleskoj, a mi prijatelji sve ređi gosti. Sve je u životu prihvatala kao nešto prirodno, a za to prirodno imala je smisla u svojim ozbiljno urađenim ulogama stvorenim srcem, darom i bistrinom.

Jovan Ćirilov



OSKAR DANON (1913–2009)

„Kasnije u karijeri ja sam gostovao kao dirigent opere i u Beču – tamo sam bio dve sezone, 25 naslova sam dirigovao – u Čikagu, u Palermu, vrlo često sam bio pozivan, ali ja nisam sve te pozive prihvatao. Nisam bio zadovoljan da radim onako kako se to radi u svetu – da dirigent sprema samo orkestar. Ja sam naučio da radim u operi gde se sarađuje sa scenografom, sa koreografom, sa rediteljem i da pevače ja spremim. Međutim, kad idete u svet i dirigujete tamo predstave, dobijete pevače koje čak ponekad nemate ni na probi. Dođu vam tzv. veliki starovi koji dolete avionom, uveče dođu na predstavu i vi dirigujete. Šta se tu onda dešava – ništa se ne dešava, a u umetnosti ako se ništa ne dešava – ne valja. To je onda visoki profesionalizam, ali se ne može govoriti o teatru kao o scenskoj umetnosti. A moj je cilj bio, i zato zahvaljujem Beogradskoj operi što sam tu imao mogućnost da krenem od početka, prvi put sam u životu tu dirigovao operu. I onda, stepen po stepen, kockica po kockica, imao sam veliko poverenje mladih ljudi koje smo tek angažovali, a isto tako me je odlično prihvatio i stariji ansambl – oba Cvejića, Stanoje Janković, Aleksandar Marinković, da ih sve ne nabrajam. Dakle, nije opera počela od onoga momenta kad sam ja počeo posle rata, nego smo mi nasledili ono što je opera bila još mnogo pre. Imali smo šta da koristimo i imali smo šta da naučimo od tih ljudi. Tako da sam ja svugde gde sam mogao učiti – učio i to prenosio na mlade ljude, od njih tražio jednu apsolutnu profesionalnost, jednu pedantnost u radu, ne ošljarenje. Nažalost, toga je bilo jako mnogo u pozorištima, tog ošljarenja kako ćemo – lako ćemo, pa se onda ne izrežira ništa nego se kaže – uđi tamo, idi tamo – a da ne govorimo da tu nema nekakvog zajedničkog osećanja niti stvaranja ličnosti, i onda je to samo koncert u kostimima", rekao mi je Oskar Danon u intervjuu vođenom februara 2008. povodom obeležavanja njegovog 95. rođendana u beogradskom Narodnom pozorištu. I time je sažeo svoje godine provedene u Beogradskoj operi, godine koje se smatraju zlatnim dobom ove kuće, a koje su za njega lično bile najznačajniji period karijere.

Rođen je u Sarajevu, u brojnoj, dobrostojećoj, trgovačkoj sefardskoj porodici. Upis u muzičku školu bio je i jedan od načina da se obuzda njegov izuzetno nemiran temperament. Studirao je na Konzervatorijumu u Pragu, stecištu jugoslovenskih mladih muzičara, i taj period od 1933. do 1939. ostaće jedan od najlepših perioda njegovog života. U predratnim godinama delio je uverenja sa tzv. naprednom omladinom, da bi ga početkom rata ta politička orijentacija odvela u NOB. Do kraja života neće se odreći antifašizma. Nastavljajući muzičku karijeru, koju je započeo u Sarajevu pred rat u jednom amaterskom orkestru, Danon povezuje razne odgovorne funkcije sa kulturno-umetničkom aktivnošću u Pozorištu narodnog oslobođenja pri Vrhovnom štabu, a po završetku rata, 1944, preuzima rukovodstvo Opere Narodnog pozorišta u Beogradu. Taj novi početak o kojem govori, te diskontinuitet sa predratnom praksom, omogućio mu je da organizuje opersku umetnost kod nas na novim osnovama prirodnije glume i dramske realizacije. Na njegovu inicijativu obnovljena je 1944. i Beogradska filharmonija.

Prvom posleratnom predstavom simbolično je utrt put

kojim će Opera ići pod Danonovim rukovodstvom, posvećujući se uglavnom ruskom repertoaru – naime, februara 1945. izveden je *Evgenije Onjegin* Petra Čajkovskog – i upravo po tom repertoaru Beogradska opera će u narednim godinama biti poznata u Evropi. Slično se dogodilo i sa baletom – 1947, prvi put u Beogradu, pod Danonovim rukovodstvom izveden je balet *Romeo i Julija* Sergeja Prokofjeva i od tog datuma počinje i uspon Baleta Narodnog pozorišta sa prvom kulminacijom na gostovanju u Edinburgu 1951. Opera svoje vrhunce doživljava na mnogim gostovanjima u Parizu, Visbadenu, Firenci, Edinburgu, Atini, Salcburgu, Beču, Amsterdamu... Štaviše, u periodu od 1951. do kraja šezdesetih godina, zabeležiće 51 nastup u inostranstvu.

Danon je do 1959. bio direktor Opere. Isti oni umetnički stavovi kojima je postigao afirmaciju ansambla u svetu, doveli su postepeno i do razmimoilaženja u godinama stagnacije, pa i pada nivoa Beogradske opere. Prema Danonovom mišljenju, naime, ne treba upasti u zamku i težiti raskošnoj sceni, operi-spektaklu, koja vrlo brzo postaje prevaziđena, već treba postići vhunski slikarsko-vizuelni okvir uz što precizniji muzičko-glumački izraz. U eri primadonstva i okretanju publike ka lepom pevanju s rampe i konzervativnom ukusu, Danonove zamisli nisu bile popularne. Za vreme svog direktorskog mandata postavio je ili obnovio bogat operski i baletski repertoar, uključujući i dela naših savremenih kompozitora, i takvu raznovrsnost danas možemo samo poželeti. *Konzul* Đan-Karla Menotija, na primer, tada je takođe premijerno izveden u Beogradu, a na vrhunski način postavljeni su i *Knez Igor* Borodina, Masneov *Don Kihot,* Gunoov *Faust, Zaljubljen u tri narandže* i *Kockar* Prokofjeva, *Pikova dama* Čajkovskog, *Boris Godunov* i *Hovanščina* Musorgskog itd. Neke od tih opera beogradski ansambl je snimio za prestižne svetske diskografske kompanije. Danon je prvi put u Beogradu izveo i balet *Orfej* Stravinskog, kao i čitav niz simfonijskih dela, posvećujući se i svojoj nezavisnoj karijeri orkestarskog dirigenta. Paralelno su, naime, tekle i njegove aktivnosti samostalnog umetnika, kompozitora i muzičkog pisca. Bio je funkcioner Saveza kompozitora Jugoslavije, profesor Muzičke akademije u Beogradu i redovni gost na podijumima, kako u Jugoslaviji tako i u inostranstvu. U drugoj polovini šezdesetih godina bio je u statusu slobodnog umetnika sve do prihvatanja mesta šefa-dirigenta Slovenačke filharmonije 1970. Od 1975. ostvario je desetogodišnju saradnju sa tršćanskom operom, gde je izveo niz opereta, a uporedo je bio i šef-dirigent SO RTV Zagreb. Rukovodio je i ansamblom SNP-a u Novom Sadu, a poslednje javne nastupe imao je 1993.

„Ja sam se logično povukao, ja nisam čekao da idem do kraja, što bi se reklo – do daske. Ja sam došao do jednog svog vrhunca i video sam da dalje ne treba ići, da treba prekinuti, a i situacija je onda bila takva. Naše iluzije koje smo imali o svetu i o svemu što smo hteli, i maštali o tome da ćemo izgraditi novoga čoveka – sve je to otišlo u vazduh, tako da čovek danas ne zna ni gde pripada", rekao mi je na kraju intervjua Danon. Svoj izuzetno bogat i uzbudljiv život, susrete sa brojnim umetnicima, rad na operskim predstavama i koncertima, gostovanja po svetu, razmišljanja o muzici, Oskar Danon je opisao u obimnoj autobiografiji *Ritmovi nemira,* objavljenoj 2005.

Gorica Pilipović



MIRJANA MARKOVINOVIĆ (1954–2009)

O prijateljima i ljudima koje volim ne umem da govorim drugačije nego lično.

Kada sam pre šest i po godina došao u Novi Sad, Mirjana Markovinović me je dočekala kao majka. Brinula se da li sam se adaptirao na novosadski način života, kako živim, kupovala mi je vitamine i grdila što mnogo vremena provodim u Srpskom narodnom pozorištu. A o njemu je znala sve.

Ova dama, istinski prefinjenog držanja, poznavala je sve Scile i Haribde Srpskog narodnog pozorišta, sva „minska polja" ovog teatra površine 24.000 kvadratnih metara, s više od šest stotina zaposlenih. Pa ipak, nikada i nikoga iz ove teatarske kuće nije kudila. Samo bi mi, na sebi svojstven način, biranim rečima i elegantnim eufemizmima, skretala pažnju na greške koje, prema njenom nenametljivom mišljenju, ne bi trebalo da načinim.

Bodrila bi me ukazujući na ono što je u Srpskom narodnom pozorištu najvrednije – na prisustvo i rad onih koji mogu da pomognu da najstarije srpsko profesionalno pozorište bude ono što zaslužuje: jedan od naših najboljih i najreprezentativnijih teatara.

I kada je odavno prestala da obavlja funkcije upravnice, pomoćnice upravnika za umetničke poslove, direktorke Drame i, docnije, predsednice Upravnog odbora Srpskog narodnog pozorišta, nastavila je da brine o svima nama u ovoj kući.

No, uprkos čestim i dugim razgovorima, ostala mi je dužna za mnoge savete, ali je mnogo važnije što znam da sam ja ostao dužan njoj.

I ne samo ja...

Volela je Srpsko narodno pozorište, brinula o njemu, ali nije krila da joj na srcu više leži Narodno pozorište njenog Sombora. Kada bi govorila o somborskim predstavama, činilo se kao da je još zaposlena u tom teatru. A ako joj se neka premijera ne bi dopala, o njoj bi svedočila posebnim tonom, poput malog deteta koje se brani pravdajući, pre svega, glumce, a onda i aktuelnu upravu.

S druge strane, kada bi govorila o predstavama drugih teatara – osim somborskog i Srpskog narodnog pozorišta – bila je precizni analitičar, ozbiljno utemeljeni teatrolog širokog obrazovanja i odlične informisanosti, čiji se sud uzdiže iznad površine dnevno-kritičarskog uvida. Argumente za svoje tvrdnje pronalazila je i u knjigama iz povesti teatra baš kao i u nedavno publikovanim teatrološkim studijama.

Ni iz jedne institucije u kojoj je radila, a gde je po pravilu ostavljala duboke kreativne tragove, na nove dužnosti nije odlazila prekidajući veze. Tako se, recimo, od „somborskog perioda" u svojoj karijeri (ne i životu) oprostila svojevrsnom pohvalom tamošnjem teatru – magistarskom tezom *Rekonstrukcija predstave „Ženidba i udadba" Jovana Sterije Popovića u režiji Dejana Mijača, na sceni Narodnog pozorišta u Somboru*.

Deo pomenutih tragova koje je za sobom ostavila u Somboru jeste i glumački ansmbl koji je formiran tokom njenog četvorogodišnjeg upravnikovanja ovim teatrom (1984 – 1988), a koji će kasnije biti okosnica repertoara koji je označen kao zlatni period u dosadašnjoj istoriji ovog pozorišta.

U Kulturnom centru Novog Sada Mirjana Markovinović

je kratko bila direktorka, ali i to vreme je bilo dovoljno da započne reorganizaciju ove institucije značajne za društveni i kulturni život grada. I ovaj put Mirjana je uspešno povezivala svoje pravničko obrazovanje sa radnim zadacima kakve podrazumeva rukovođenje institucijom kulture.

Angažman Mirjane Markovinović u Sterijinom pozorju posebno je poglavlje u njenoj karijeri. Očuvala je stabilnost ove institucije, naročito osetljive i ranjive u godinama raspada nekadašnje Jugoslavije, žustro je uspostavljala nove kontakte s inostranstvom, učvršćivala veze sa pozorištima u Srbiji i Crnoj Gori, bezrezervno podržavajući umetničkog direktora čak i u onim njegovim zamislima koje su većini sterijanaca delovale odveć radikalno, a zatim je, bez imalo sujete, svoje ogromno iskustvo i veliko znanje, kao i sve svoje kontakte, poverila svom nasledniku na mestu direktora Pozorja. Zaposlene u ovoj instituciji tretirala je kao članove najuže familije, stvarajući u kancelarijama u Zmaj Jovinoj ulici autentičnu porodičnu atmosferu.

Nedavno mi je poslala SMS poruku koju nisam izbrisao iz telefona. Glasila je: „Ne pamtim da je ikada bilo dobro vreme za kulturu, ali pamtim poneke ljude koji su svojim kreativnim angažmanom učinili dobro kulturi i prevarili vreme."

Dok sam čitao šta je napisala znao sam, a sada sam toga još svesniji: ova poruka se zapravo odnosi na Mirjanu Markovinović.

Aleksandar Milosavljević

Teatar ima još jednu dimenziju koja ga odvaja od svih posredovanih predstava i umetničkih dela: on nije samo umetnička artikulacija, već svaki put iznova stvara situaciju, događaj, specifičnu komunikacionu realnost koja je veća i drugačija od svake realnosti predstavljanja. Na taj način je teatar kao takav već razrešio zagonetku, pošto je kao specifična situacija u onom „sada" i „ovde" on po definiciji više od ponavljanja. U ovom trenutku postdramski teatar, performansi, urbani projekti i drugi specifični poduhvati, razvili su veliki broj strategija koje se, uz sve pomenute rezerve, mogu nazvati „novim". Instalacija, frontalni performans, interakcija u teatarski konceptualizovanim projektima, pozorište situacija, pozorište kao zajednička svetkovina, obed, ili putovanje autobusom: komunikacioni aspekt, odnosno teatar „relacione estetike" (Nikola Burio), dospeo je u pozorišnom svetu u središte pažnje. Novo se više ne može pronaći u objektu (produkciji, predstavi, performansu), već u večito specifičnom stvaranju odnosa s gledaocima/učesnicima/slušaocima i između njih. Tu postoje mogućnosti za novo, pošto estetska praksa dovođenja u vezu, komuniciranja, zajedništva, situacije, interakcije i, konačno, ali ne i najmanje važno, pažnje koja je usmerena na vlastito delovanje – kao takva ima nebrojene mogućnosti i manje je u opasnosti da reprodukuje staro u nečemu što možda samo podseća na novo ruho. Otvaranjem granica koje odvajaju pozorište i performans od velikog broja drugih aktivnosti (lične, političke, društvene, umetničke), novo se javlja zato što takve prakse ne mogu da se uokvire kao specifična aktivnost niti kao sistem, već otvaraju pitanje, žudnju za nečim drugačijim. Ako je novo, u stvari, kako je smatrao Adorno, identično sa željom za novim, onda postoji kriterijum za novinu u teatru: ona postoji tamo gde je nepogrešivo prisutna i živa želja za novim.

Hans-Tis Leman
Kratka zapažanja o Novom (teatru)