teatron
časopis za pozorišnu umetnost
152
153



TEMA BROJA

Postrediteljsko pozorište i/ili nove rediteljske prakse (II)

Aleksandra Jovićević
Valentina Valentini
Annalisa Sacchi
Heiner Goebbels
Jerome Bel
Ana Vujanović
Oliver Frljić

DRAMA

Roland Schimmelpfennig
Ovde i sada

… ova nova vrsta pozorišne režije poprima oblik, odnosno postaje vidljiva i dobija na snazi još od šezdesetih godina 20. veka, pa čak iako to nije organizovani pokret, niti ima odgovarajuće ime. Međutim, uprkos različitim modelima rada, drugačijim dramaturškim pristupima, i dalje je moguće identifikovati neka neobična poklapanja. Tokom poslednjih decenija neke predstave oblikovali su koliko reditelji lično toliko i njihove teme i učesnici. Kao posledica toga, pozorište je prošlo dug put i transformaciju od takozvanog rediteljskog pozorišta 20. veka do takozvanog *postrediteljskog* ili još bolje, „nerediteljskog pozorišta" na početku 21. veka.

Aleksandra Jovićević, *Estetika ili neestetika*

Na naslovnoj strani:
Romeo Castellucci / Socìetas Raffaello Sanzio
Inferno

teatron

152/153

JESEN/ZIMA 2010

teatron

Časopis za pozorišnu umetnost
Broj 152/153
Godina XXXV
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 2010.

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

Časopis TEATRON finansira
Ministarstvo kulture Vlade Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK 5

EDITORIAL 7

TEMA BROJA: POSTREDITELJSKO POZORIŠTE I/ILI NOVE REDITELJSKE PRAKSE (II)

Aleksandra Jovićević, *Estetika ili neestetika* 9

Valentina Valentini, *Režija u drugoj polovini XX veka: aporije i diskontinuiteti* 27

Analiza Saki, *Gledalac-model i običan gledalac* 39

Aleksandra Jovićević, *Muzej naših opažanja (intervju sa Hajnerom Gebelsom)* 50

Una Bauer, *Svi moji izbori su politički (intervju sa Žeromom Belom)* 60

Ana Vujanović, *Community specific teatar Arpáda Schillinga i grupe Krétakör: "da li je ovo uopšte teatar?"* 68

Oliver Frljić, *Čemu redatelj?* 75

SAVREMENA SCENA — KRITIKE

Slobodan Obradović, *Privilegija gledaoca* 79

Vesna Radovanović, *Umetnost transformacije* 84

Olga Dimitrijević, *Nostalgija bez politike* 87

Gorica Pilipović, *Diferentia specifica nove Lučije* 90

Milena Jauković, *Hod po strunama* 93

MEĐUNARODNA SCENA

Žorž Bani, *Bol i nežnost ili manje istaknuto nasilje* 95
Gorica Pilipović, *Nove kamerne opere* 98

DRAMA

Roland Šimelpfenig, *Ovde i sada* 101

PRIKAZI KNJIGA

Slađana Kilibarda, *Ogledna rasprava* 141

HRONIKA MUZEJA

Vladislava Gordić-Petković, *Osoben slučaj zaljubljeništva* 143
Slobodan Mašić, *Bitef na plakatu* 145
Svetozar Cvetković, *Ljuba Tadić - kralj glume* 147
Milivoje Mlađenović, *Publika ne mari za kritičare* 149

IN MEMORIAM

Dinko Tucaković, *Bekim Fehmiu (1936-2010)* 152
Željko Hubač, *Miodrag Đukić (1940-2010)* 156
Jagoš Marković, *Predrag Tasovac (1922-2010)* 157
Goran Marković, *Rade Marković (1921-2010)* 158
Jelica Stevanović, *Borislav Grigorović (1928-2010)* 160
Zorica Premate, *Vojislav-Voki Kostić (1931-2010)* 162
Ksenija Radulović, *Feliks Pašić (1939-2010)* 163

UVODNIK

Pred čitaocima se nalazi drugi deo temata *Postrediteljsko pozorište i/ili nove rediteljske prakse* koji se takođe sastoji iz dva dela. U prvom delu se nalaze teorijski tekstovi Aleksandre Jovićević (koja je ujedno i urednik *Teme broja*) *Estetika ili neestetika*, Valentine Valentini *Režija u drugoj polovini XX veka: aporije i diskontinuitet* i Analize Saki (Annalisa Sacchi) *Gledalac-model i običan gledalac*, dok se drugi deo bavi određenim primerima iz prakse, kao što su intervjui sa Hajnerom Gebelsom (Heiner Goebbels) autorke Aleksandre Jovićević (*Muzej naših opažanja*) i sa Žeromom Belom (Jêrome Bel) koji je realizovala Una Bauer (*Svi moji izbori su politički*), zatim autorski tekstovi Ane Vujanović o novim načinima rada Arpada Šilinga (Árpád Schilling)), *Communityspecific teatar Árpáda Schillinga i grupe Krétakör: „Da li je ovo uopšte teatar?"* i, najzad, tekst Olivera Frljića *Čemu redatelj?* kao autorefleksija postupka prezentovanog u tri predstave koje čine zaokruženu celinu. I u ovom delu temata nastavlja se **proces traganja za novom definicijom pozorišne režije,** odnosno pozorišna režija se razmatra kao fenomen koji prevazilazi granice pozorišta, što je svim saradnicima pružilo mogućnost da napuste pozorišnu režiju kao privilegovani objekat analize u okviru teatrologije (Jovićević) i da iskorače u druge umetničke discipline, poput vizuelnih umetnosti i muzike (Valentini), kao i da iznova razmotre nove mogućnosti za odnose između izvođača i publike (Saki).

Osnovna hipoteza temata, zasnovana na primerima iz prakse predstavljenim ovde, jeste da je pozorište prošlo dug put i transformaciju od takozvanog *rediteljskog pozorišta* 20. veka do takozvanog *postrediteljskog* ili, još preciznije, „nerediteljskog pozorišta" na početku 21. veka. U celokupnom tematu razmatra se i otvoreno pitanje nedostatka koncepta za estetske, etičke, političke, ekonomske i teorijske implikacije koje ovaj fenomen predstavlja. Zaključci se zasnivaju na intervjuima sa savremenim rediteljima, koreografima, vizuelnim i performans umetnicima, bez obzira na to da li njihov rad na odgovarajući način spada u kategoriju pozorišne režije, ili upravo zato što njihov rad predstavlja veoma oštru kritiku nekih konstitutivnih elemenata tradicionalno definisane pozorišne režije. Ti kritički elementi,

koje je redakcija *Teatrona* želela da istakne u delima ovih umetnika, jesu: interdisciplinarnost (Hajner Gebels, Bil Viola), politički i/ili estetski radikalizam (Arpad Šiling, Oliver Frljić), nereprezentacijska izvedba (Žerom Bel), saradnički i kolektivni rad (Rimini protokol, Forced Enertainment), kao i novi načini izvođenja i različiti aspekti odnosa sa publikom (Romeo Kasteluči). Štaviše, i pored činjenice da neki od ovih umetnika *zaista* nisu pozorišni reditelji, niti sebe opisuju kao takve (Žerom Bel, Bil Viola), ipak su bili kvalifikovani za ovo istraživanje, jer eksplicitno eksperimentišu sa rediteljskim poslom na metodološki drugačiji način od tradicionalne režije. Njihov posao omogućava da režija izađe izvan veštački samodovoljnih disciplinarnih granica pozorišta.

U rubrici *Savremena scena* objavljujemo kritike skorašnjih predstava dramske, operske i baletske produkcije, kao i 44. Bitefa. Najzanimljiviji delovi dva značajna evropska festivala (Avinjon i Bijenale u Veneciji) predmet su *Međunarodne scene*: Žorž Bani piše o dvema predstavama prikazanim na ovogodišnjem avinjonskom festivalu koje na osoben način tematizuju nasilje savremenog doba, a naša operska kritičarka Gorica Pilipović o novim kamernim operama na venecijanskom bijenalu savremene muzike. Po Banijevoj oceni, bez spektakularizacije i vizuelnih šokova, autorka Anhelika Lidelj prezentuje bol putem efekta moderne katarze, uspostavljajući na sceni tragiku svakodnevice. U drugoj predstavi s ovogodišnjeg festivala u Avinjonu, *Zaštiti se od budućnosti*, reditelj Kristof Martaler, takođe bez naglašeno dramatičnih postupaka, govori o strahotnim nacističkim programima uništavanja dece – autor teksta nalazi da se Martalerov pristup zasniva na posebnoj upotrebi šaputanja, nežnosti, govora zaljubljenih, na pokušaju da se tragedija izrekne kao molitva. Dalje, u istoj rubrici Gorica Pilipović predstavlja tri nove kamerne opere (Venecija) čiji je zajednički imenitelj inovativno shvatanje muzičke scene i redefinisanje tradicionalnog pojma opere (*Spektakl o slobodnom vremenu*, *Proklamacija* i *Mera stvari*).

Objavljujemo i dramu *Ovde i sada* jednog od najizvođenijih savremenih nemačkih dramskih pisaca Rolanda Šimelpfeniga. Tekst autora, koji je po prethodnim ostvarenjima poznat i našoj pozorišnoj publici, koncepcijski je povezan s tematom broja u kojem se bavimo različitim aspektima postrediteljskog pozorišta. U *Prikazima knjiga* predstavljamo *Dijaloge o Gavelli*, izdanje nastalo kao rezultat radionice tokom koje je grupa mlađih hrvatskih autora preispitivala rediteljsku praksu i teorijske postulate redi-telja Branka Gavele. *Hronika muzeja* prati noviju produkciju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije (izložbe o glumcu Ljubi Tadiću i o vizuelnom identitetu Bitefa) kao i prikaz knjige *Ljubimir Draškić Muci... ili živeti u pozorištu*, poslednjeg izdanja koje je kao autor potpisao naš nedavno preminuli saradnik Feliks Pašić.

Pored Pašiča, nažalost, i drugi naši značajni umetnici i kolege napustili su nas u prethodnom periodu: od njih se opraštamo u rubrici *In memoriam*.

Uredništvo

EDITORIAL

We present to our readers the second part of *Post-director theatre and/or new director practices*, which also comes in two parts. The first carries theoretical texts by Aleksandra Jovićević (who also edited this issue's topical section), *Aesthetics or Non-Aesthetics,* by Valentina Valentini, *Direction in Late XX Century: Aporia and Discontinuity,* and by Annalisa Sacchi, *A Model Audience and Ordinary Audience Member*, while the second part deals with certain practice examples, such as interviews with Heiner Goebbels by Aleksandra Jovićević (*The Museum of Our Perceptions*) and with Jêrome Bel, realised by Una Bauer (*All My Choices Are Political*), along with article by Ana Vujanović on new methods of work by Árpád Schilling, Community-specific *Theatre of Árpád Schilling and Krétakör Group*: *"Is This Even Theatre?"* and, finally, a text by Oliver Frljić *What's the Point of A Director?*, as an auto-reflection on a method presented in three plays which function as a whole unit. This section continues the **process of searching for a new definition of theatrical direction,** meaning that theatrical direction is discussed as a phenomenon going beyond the limits of just the theatre, which gave all our contributors the opportunity to abandon theatrical direction as a privileged subject of analysis within the framework of theatrology (Jovićević), and enter the sphere of a different artistic discipline, such as the visual arts and music (Valentini), and also to re-examine the new possibilities for a relationship between the performers and the audience (Sacchi).

The subject section's basic hypothesis, founded on the examples from practice we present here, is that the theatre has come a long way and undergone a transformation from the so-called *director's theatre* of XX century to the so-called *post-director's*, or to be more precise, "*non-director's theatre*" in the early XXI century. The topical section also examines the open issue of a lack of concept for esthetical, political, economic, and theoretical implications presented by this phenomenon. The conclusions are based on interviews with contemporary directors, choreographers, and visual and performance artists, regardless of whether their work falls

into the category of theatre direction in the accepted manner, or precisely due to the fact that it represents a strong criticism of some constitutional elements of theatre direction defined in traditional terms. These elements of criticism, which *Teatron* editorial team wished to point out are: an interdisciplinary quality (Heiner Goebbels, Bill Viola,), political and /or aesthetic radicalism (Árpád Schilling, Oliver Frljić), non-representational performance (Jêrome Bel), cooperation and collective work (Rimini Protokoll, Forced Entertainment), and new ways of performing and different aspects of relationship with the audience (Romeo Castellucci). Moreover, despite the fact that some of these artists are *really* not theatre directors, nor do they describe themselves as such (Jêrome Bel, Bill Viola), they were nevertheless qualified for this research because they explicitly experiment with a director's work in a methodologically different manner than that of traditional theatrical direction. Their work makes it possible for theatrical direction to go beyond the artificial and self-sufficient disciplinary boundaries of the theatre.

In *Contemporary Scene* we publish the reviews of recent drama, opera and ballet productions, along with those of 44th Bitef Festival. The most interesting segments of two prominent European festivals (the Avignon Festival and the Venice Biennial) are the subject of our *International Scene*: Georges Banu writes about two plays presented at this year's festival in Avignon which treat the theme of violence in the world of today in a special way, and our opera critic Gorica Pilipović comments on new chamber operas at the Venice Biennial of Contemporary Music. In Banu's view, without resorting to the spectacular or visual shocks, author Angelica Liddell represents pain by using a modern catharsis effect, building the profile of the tragic in everyday life on stage. The second play from this year's Avignon festival, *Protecting Yourself from the Future,* directed by Christoph Marthaller (also without using overly dramatic means) tells the story of the terrible Nazi programs for destroying children – the article author finds Marthaller's approach to be based on using whispering, tenderness, and lovers' speech in a special way, attempting to say something tragic like a prayer. Further on, in the same section, Gorica Pilipović presents three new chamber operas (Venice) whose common denominator is a very innovative take on the musical scene and redefining the traditional concept of opera (*Freizeitspektakel* (Spectacle On Free Time**)**, *Gridario* (Proclamation), and

En la medida de las cosas (The Measure of Things)).

On top of this, we bring you *Here and Now*, a text by one of the most-performed contemporary German dramatists, Roland Schimmelpfennig. This text by the author whose previous works our theatre audiences are familiar with is conceptually connected with this issue's treatment of different aspects of post-director's theatre. In our *Book Review* section we present you *Dijalozi o Gavelli* (*Dialogues on Gavella*), a publication resulting from the work of a workshop where a group of young Croatian authors evaluated the directing practice and theoretical postulates of director Branko Gavella. Our *Museum Chronicle* covers the recent production by Museum of Theatre Art of Serbia (exhibitions on actor Ljuba Tadić and on visual identity of Bitef), and a review of *Ljubimir Draškić Muci... ili živeti u pozorištu* (*Ljubimir Draškić Muci... or Living in the Theatre*), the last book written by our dear contributor Feliks Pašić who recently passed away.

Pašić was, unfortunately, not the only prominent artist and colleague to leave us recently, and we say goodbye to them all in our *In Memoriam* section.

Editors

TEMA BROJA
POSTREDITELJSKO POZORIŠTE I/ILI NOVE REDITELJSKE PRAKSE (II)

Aleksandra Jovićević

ESTETIKA ILI NEESTETIKA

Posao pozorišnog reditelja postoji tek oko sto pedeset godina, ali opis posla menjao se već nekoliko puta. Stoga, uprkos mnogobrojnim naporima pozorišnih teoretičara (na primer, Ričard Šekner, Patris Pavis, Feručo Maroti i Euđenio Barba), da stvore jednu opštu teoriju pozorišne režije, teško je i skoro nemoguće precizno definisati dužnost pozorišnog reditelja, tačnije da li je on jednostavno *„merilac" (misuratore)*[1] ili je njegov posao „zanat, profesija ili, u najboljem slučaju, umetnost"[2]. Istorijski primeri nisu dosledni kada su u pitanju aktivnosti koje se očekuju od pozorišnog reditelja. Mejerholjd je smatrao da pozorišni reditelj služi isključivo kao neka vrsta mosta koji povezuje „dušu autora sa dušom glumca"[3]. Ričard Šekner opisuje pozorišnog reditelja kao *roditelja neofita u ritualnom posvećenju*: „Kroz rediteljevo vođstvo, kroz prihvatanje vežbi, glumac počinje da pronalazi sebe. Istovremeno, glumac pronalazi neprijatelja: reditelja."[4] Šekner definiše odnos između pozorišnog reditelja i izvođača kao odnos između dve različite generacije ili između braće i sestara, tvrdeći da su borbe i pobune svojstvene porodičnom životu svojstvene i pozorišnoj trupi. Čim pozorišna trupa otvori svoje probe i radionice za spoljašnji svet, odnosno za publiku, uloga reditelja postaje redukovana, smanjena, koncentrisanija i

[1] Patris Pavis, *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, seconda edizione 2008, 377–8.

[2] Harold Clurman, *On Directing,* New York, McMillan, 1972, 9.

[3] V. E. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill and Wang, New York 1969, 254.

[4] Ričard Šekner, „Reditelj u ambijentalnom pozorištu", *Ka postmodernom pozorištu, Između pozorišta i antropologije,* priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić, Beograd, FDU, Institut za pozorište, film, radio i TV, 1992, 43.

fleksibilnija. Prema Šekneru, reditelj, dakle, nije više „roditelj, neprijatelj, izopštenik, spasitelj, ljubavnik, prijatelj, polubog. On je taj ko je odgovoran da priča komada bude ispričana. A on ne obavlja svoj posao sam"[5].

Tesno povezana sa Šeknerovom idejom očinske figure je i implikacija neizbežne umetničke kontrole. Taj umetnički aspekt preuzet je iz analogije E. G. Krega, da ako pozorište predstavlja umetnost, onda bi trebalo da postoji i umetnik tog pozorišta i nedugo zatim *taj umetnik* dobija punu moć: nadležnost nad značenjem, formom i stilom, kao i slobodu da menja sve i svakoga koji se ne slažu sa njegovim idejama. Ovo je, takođe, doprinelo stvaranju rediteljskog kanona od Stanislavskog, Krega, Mejerholjda, Piskatora, Rajnharta, sve do Grotovskog, Bruka, Vilsona, Selersa, Štajna, Kastorfa itd. U drugoj polovini 20. veka evroamerička neoavangarda, tokom koje su uvedeni kritički odnos pozorišta prema društvu, značaj pozorišne trupe, ambijentalnog teatra, parateatra, performansa, radionice i laboratorije, takođe je bila relevantna kada je u pitanju promena uloge reditelja. Novo eksperimentalno pozorište iznenada se suočilo sa pitanjima koja su izbegavana vekovima: kakav ambijent je odgovarajući za određenu predstavu – tradicionalna pozorišna zgrada, garaža ili trg? Koju vrstu estetike bi trebalo primenjivati u određenoj predstavi, puku „istorijsku rekonstrukciju", dekonstrukciju, vizuelni minimalizam itd.? Kritičari i teoretičari koristili su reč *stil* kako bi napravili razliku između predstava. Štaviše, stil je bio termin koji je uvek išao uz prideve poput „realističan", „ekspresionistički" i „moderan" ili „postmoderan" kada bi se opisivale osnovne estetske premise ili pristup. Osim toga, u pozorišnoj kritici korišćene su slične reči kao i u umetničkoj i muzičkoj kritici, poput tempa, boje, kompozicije, slike itd., svega što je doprinelo sveopštoj intelektualnoj raspravi: da li je posao reditelja zaista umetnost sama po sebi ili nije? Ova rasprava obuhvatala je obično razliku između stvaralaštva i interpretacije i uvođenje interpretativne kategorije u okvir umetnosti, što je dovelo do učestalog poređenja između režije i dirigovanja orkestrom.[6]

Bez obzira na to koju definiciju posla reditelja odaberete, veliki broj saradnika, kao i upotreba mnogih (mešanih) medija u izvođačkim umetnostima, pogotovo u savremenim izvođačkim umetnostima, sa čestom upotrebom novih tehnologija, čine posao reditelja složenim, sa mnogo glasova, mnogo uloga i sa interaktivnim zbirom sredstava i alatki, što često može biti nepredvidljivo. Pored toga, ne smemo zaboraviti da je režija proces koji se ostvaruje tokom dugog vremenskog perioda i nema nikakve veze sa takozvanom inspiracijom, niti lirskim izlivima.[7] Kao što su mnogi teoretičari primetili, posebno Ričard Šekner, nekada proteknu nedelje, meseci, a nekada čak i godine, od trenutka prvobitne zamisli ili ideje do finalnih tehničkih proba tokom kojih se sređuju i preciziraju svi elementi i organizuje vreme trajanja i ritam predstave. Naravno, neizbežno je ono što može da se desi tokom ovog perioda, pošto se okolnosti menjaju i utiču na sve ideje i na sve učesnike.[8] Konačno, definicija samog pozorišta je izmenjena u poslednjih dvadeset godina: osnovna premisa je oduvek bila da je, za pozorište, ljudsko prisustvo najbitnije. Međutim, sa uvođenjem Internet teatra, kao i digitalnih performansa, to više i nije tako. Dovoljno je zamisliti rad izvođačkih trupa poput Desktop teatra, Kritikal arst ansambla (Critial Arst Ensemble), Survejlans kamera plejersa (Surveillance Camera Players), ili čak jednu od najnovijih predstava Hajnera Gebelsa *Štifterove stvari (*2007). U ovim predstavama koncepti vezani za pozorišno izvođenje *sada* i *ovde*, kao i *živost*, dovode se u pitanje. Stoga, smatram da je ovaj dinamičan, premda zbunjujući period u kome živimo, sa novim informacijama, pitanjima i teorijama, savršeno okruženje za promenu uloge reditelja, a koju su već indukovali prethodnici na osnovu primera i mitova: sve više postaje očigledno da reditelj ne može sâm da kontroliše celokupan proces, da određene aspekte svog posla mora da prepuste tzv. rediteljskom „timu", odnosno da podeli svoju odgovornost sa drugim saradnicima.

Po svojoj prirodi i strukturi, izvođačke umetnosti obuhvataju dinamiku promene. Bez obzira na to ko se potpisuje kao reditelj određene predstave, u autore se ubrajaju

[5] Ibid., 44. Prema Šekneru, reditelj je takođe glumčev „Tiresija, Horacio, Zganarel, Pilad, Prijatelj, Sluga, Podrška, Prorok. Ova vrsta likova ispala je iz drame u trenutku kada se reditelj potpuno razvio." (Ibid., 70)

[6] Videti intervju sa Hajnerom Gebelsom u ovom broju *Teatrona*.

[7] Videti intervju sa Bilom Vijolom u ovom broju *Teatrona*.

[8] Videti intervjue sa Timom Ečelsom, Romeom Kastelučijem i Hajnerom Gebelsom u ovom broju *Teatrona*.

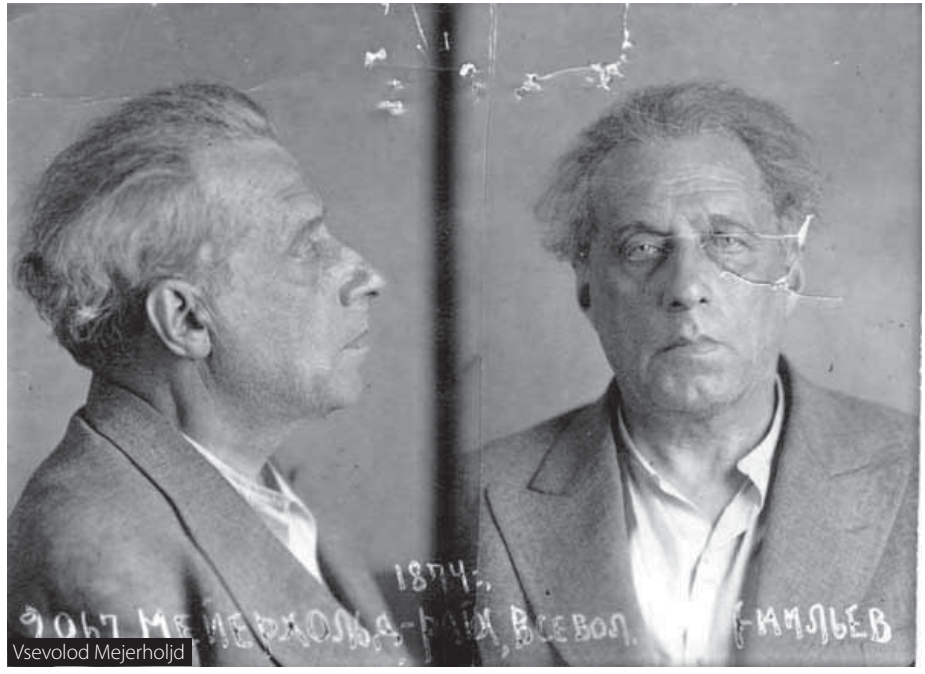
i pisac, dramaturg, izvođači, dizajner prostornog rešenja ili scenograf, dizajner zvuka i svetla, video-umetnik i, konačno, gledalac. Prema tome, autori u pozorištu uvek su u procesu davanja autorskog pečata, a pozorište predstavlja neprekidnu interakciju između svojih „nedovršenih" elemenata (teksta, mizanscena, partiture) i „dovršenih" elemenata (reditelja, izvođača, publike). Posledica toga je da pozorišni reditelj nije više obavezno centralna, niti roditeljska figura, vođa, osoba koja je studirala pozorišnu režiju, već može da bude i koreograf, pisac, teoretičar, kompozitor ili vizuelni umetnik ili sve ovo u jednoj osobi, kao, na primer, Žerom Bel (Jêrome Bel), čiji intervju donosimo u ovom broju, zajedno sa ostalima.

U mnogim ovde navedenim primerima reditelj više ne predstavlja najbitniju figuru u hijerarhiji nastanka predstave, u kojoj više ni ne postoji autoritativan centar, niti fiksirane uloge ili podele poslova, već jedna osoba ili grupa ljudi koji zajedno tragaju za različitim materijalima umesto da režiraju predstavu u klasičnom smislu. Štaviše, reditelj više nije samo jedna osoba, već to može da bude i tim jednakih, bez posebno određenih uloga (Rimini protokol), i kao takav da bude veoma različit od dobro poznatih avangardnih grupa poput Living teatra, Vuster grupe, ili trupe Forced Entertainment, koje su imale ili imaju svoje lidere (Džulijan Bek i/ili Džudit Malina na čelu Living teatra; Ričard Šekner i Elizabet Lekont (Elisabeth LeCompte) na čelu Performans, odnosno Vuster (Wooster) grupe; i Tim Ečels na čelu Forced Entertainnment.

Stoga smatram da ova nova vrsta pozorišne režije poprima oblik, odnosno postaje vidljiva i dobija na snazi još od šezdesetih godina 20. veka, pa čak iako to nije organizovani pokret, niti ima odgovarajuće ime. Međutim, uprkos različitim modelima rada, drugačijim dramaturškim pristupima, i dalje je moguće identifikovati neka neobična poklapanja. Tokom poslednjih decenija neke predstave oblikovali su koliko reditelji lično toliko i njihove teme i učesnici. Kao posledica toga, pozorište je prošlo dug put i transformaciju od takozvanog *reditelјskog pozorišta* 20. veka do takozvanog *postreditelјskog* ili, još bolje, „nereditelјskog pozorišta" na početku 21. veka (koristim ovaj termin usled nedostatka boljeg koncepta kojim bih opisala ovu novu paradigmu). Prema tome, u tekstu takođe razmatram i ovo otvoreno pitanje nedostatka koncepta za estetske, etičke, političke, ekonomske i teorijske implikacije koje ovaj fenomen predstavlja. Moji zaključci zasnovani su na intervjuima koje smo Valentina Valentini, Analiza Saki i ja, kao i naši saradnici, napravili sa savremenim rediteljima, koreografima, vizuelnim i performans umetnicima, bez obzira na to da li njihov rad na odgovarajući način spada u kategoriju pozorišne režije, ili upravo zato što njihov rad predstavlja veoma jaku kritiku nekih konstitutivnih elemenata tradicionalno definisane pozorišne režije. Ti kritički elementi, koje bih želela da istaknem u njihovim delima, su: interdisciplinarnost, politički i/ili estetski radikalizam, nereprezentacijska izvedba, saradivački i kolektivni rad, novi načini izvođenja, kao i različiti aspekti odnosa sa publikom. Štaviše, i pored činjenice da neki od ovih umetnika *zaista* nisu pozorišni reditelji, niti sebe opisuju kao takve (Žerom Bel, Bil Viola), ipak su bili kvalifikovani za ovo istraživanje, jer eksplicitno eksperimentišu sa rediteljskim poslom na metodološki drugačiji način od tradicionalne režije. Njihov posao omogućava da režija bude zadržana izvan veštački samodovoljnih disciplinarnih granica pozorišta.

Ova pitanja prelaska granica i nejasne podele uloga javljaju se, još jednom, kada su u pitanju savremena pozorišta i nove izvođačke prakse, gde sve umetničke delatnosti čine iskorak iz sopstvenog polja i menjaju mesta i moć sa svima ostalima. Prema tome, tokom **procesa traganja za novom definicijom pozorišne režije** susreli smo se sa umetnicima koji eksperimentišu sa pojavom novih žanrova, kao, na primer: sa predstavama zasnovanim na pukoj improvizaciji (Forced Entertainment, Rene Poleš); dramskom ili konceptualnom plesu (Konstanca Makras, Žerom Bel); video-projekcijama koje su se pretvorile u cikluse fresaka (Bil Viola); fotografijama i slikama koje su pretvorene u žive slike (Hajner Gebels, Sosietas Rafaelo Sancio, Alvis Hermanis); ili skulpturama koje postaju hipermedijalne izvedbe (Gebels) i tako dalje. Posmatranje pozorišne režije izvan granica pozorišta pružilo mi/nam je mogućnost da napustimo pozorišnu režiju kao privilegovani objekat analize u okviru pozorišnih studija i da iskoračimo u druge umetničke discipline, poput vizuelnih umetnosti i muzike, kao i da iznova razmotrimo nove mogućnosti za odnose između izvođača i publike.

Takođe, ovaj novi način rada doveo je do oživljavanja *Gesamtkunstwerka,* kao redukovanja jakih umetničkih in-


Vsevolod Mejerholjd

dividualnosti, umetnika koji su voljni da sarađuju jedni sa drugima kao ravnopravni, i/ili kao podloga za nastanak jednog novog multimedijalnog umetnika, koji je istovremeno pisac, kompozitor, pozorišni reditelj, dizajner, koreograf, video-umetnik, izvođač ili ***producent*** (onako kako ga je definisao Valter Benjamin). Prema Benjaminu, „samo nadmašujući specijalizaciju u procesu nastajanja predstave koja, po buržoaskom shvatanju, čini njen red, čovek može da načini predstavu politički korisnom; a produkcione sile moraju zajednički da nadmaše ograničenja koja ova specijalizacija postavlja"[9]. Ovo nam pruža mogućnost da govorimo o pozorišnom reditelju kao *producentu,* koji može da otkrije „solidarnost sa drugim producentima", odnosno sa stvaraocima i umetnicima koji su slični njemu/njoj. Nasuprot ideji *Gesamtkunstwerka* nalazi se ideja jednostavne „hibridizacije" umetničkih sredstava, koja odgovara „novom dobu masovnog individualizma", posmatranom kao dobu nemilosrdne promene uloga i identiteta, stvarnosti i virtualnog sveta, života i mehaničkih proteza itd. Prelazak ovih granica i nejasnost uloga trebalo bi da dovedu u pitanje pozorišnu privilegiju živog prisustva, a da pozornicu vrate na nivo jednakosti, gde bi različite vrste izvođenja bile prevođene jedna u drugu, zadirući u „sve veću, izlivenu masu iz koje nastaju novi oblici"[10].

Očigledno, režija obuhvata tenziju između primarne stvaralačke kreacije *ex nihilo* i sekundarne stvaralačke interpretacije i posredovanja. Međutim, umesto da tu tenziju upotrebimo da bismo pokazali da li pozorišna režija spada u umetnost ili ne, važnije od toga je da celokupnu situaciju shvatimo kao glavni argument za razumevanje paradoksa *emancipovanog reditelja,* koji proizlazi iz analogije sa Ransijerovim *emancipovanim gledaocem*.[11] Smatram da je ova kreativno-interpretativna napetost između reditelja i gle-

[9] Walter Benjamin, „The Author as a Producer", u *Reflections,* New York and London, A Harvest, HBJ, 1978, 220–239 (ovo na strani 230).

[10] Ibid., 231.

[11] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé,* La Fabrique, 2008. Svi dalji citati iz ovog teksta preuzeti su iz prevoda na srpski jezik *Emancipovani gledalac*, Beograd, Edicija Jugoslavija, 2010.

daoca ima fundamentalni značaj za novu rediteljsku praksu u okviru savremenog pozorišta i izvođačkih umetnosti na početku 21. veka, posebno u slučaju dela umetnika koji su predstavljeni ovde. Ako se držimo dijalektičke istine koja prožima tu tenziju, onda ćemo još bolje razumeti kako rad novog pozorišnog reditelja nikada nije individualan, da nikada samo on ili ona nije odgovoran/na za celokupnu predstavu, ali da ipak još ima slobodu da napravi konačan izbor. To, takođe, znači da reditelj više nema ni roditeljsku ni učiteljsku ulogu, već samo istaknuto mesto među jednakima. Stoga se reditelj okreće ka imaginaciji drugih, razmeni ideja i zajedničkim odlukama. U ovom smislu, nezavisnost i moć *rediteljskog autoriteta* su umanjene, ali njegova odgovornost i intelektualni kriticizam postaju veći, ili, jednostavno rečeno, **od autoritativnog gospodara on/ona postaje emancipovani reditelj.**

Prema tome, umesto da govorim o pozorišnom reditelju kao o „pojedincu kome je pozorišna institucija odredila da svoje ime stavi na umetnički proizvod"[12], radije bih da govorim o konceptu pozorišne režije ili *mizanscena* kao o jednoj disciplini koja je amorfna, složena i koju nije jednostavno definisati. Prema Šekneru, *mizanscen* čini „sve ono što publika doživljava"[13], i izgraditi mizanscen znači izgraditi celinu, a razvoj mizanscena je osnovni zadatak reditelja. Uopšteno govoreći, *mizanscen* može da se definiše kao zbližavanje ili sučeljavanje različitih značenjskih sistema u datom prostoru i vremenu za određenu publiku. U tom smislu, možda, najpragmatičnija definicija *mizanscena* bila bi Brehtova: „Ono što gledalac vidi je najčešće ponovljeno ono što nije odbačeno"[14]. *Mizanscen* ću, dalje u tekstu, posmatrati kao strukturalni entitet, teorijski subjekat ili objekat znanja: mrežu odnosa i asocijacija koji ujedinjuju različite scenske materijale u značenjske sisteme, a koji se stvaraju, kako u samoj predstavi tako i u njenoj percepciji. Zaista, *mizanscen* kao strukturalni sistem postoji samo onakvim kakvog ga je gledalac prihvatio i rekonstruisao. Međutim, ovo ne znači rekonstrukciju rediteljevih namera, već način na koji gledalac shvata sistem koji su razradili oni koji su odgovorni za predstavu.

Praksa savremenog izvođenja koju ovde opisujem uglavnom se odnosi na nereprezentativno izvođenje i pre svega je politička. U tom smislu, umetnici predstavljeni ovde mogu se smatrati stvarnim naslednicima kritike reprezentacije koja je bila jedna od glavnih karakteristika eksperimentalnih performansa, pozorišta i plesa početkom 20. veka, barem kada su u pitanju Brehtovo dijalektičko pozorište ili Artoovo pozorište surovosti, koja, kao što je i Derida primetio, ne samo da obznanjuju ograničenja reprezentacije već i predlažu novi sistem kritike, što je potreslo celokupnu istoriju zapadnog pozorišta. Na primer, nemački pisac i reditelj Rene Poleš kontinuirano traga za individualnim strategijama nereprezentativnog teatra:

„Pozorište nije samo instrument koji nam omogućava da kritikujemo društvo već je i mesto kome je potrebno kritičko sagledavanje. Ljudi koji svoje kritičko viđenje žele da iskažu na sceni ne bi trebalo da čine nikakve izuzetke kada su oni lično u pitanju. Potrebno nam je pozorište gde možemo da dovedemo u pitanje sopstveni način života i uslove rada, umesto da to bude neko neutralno mesto, gde nam je dozvoljeno da kritikujemo sve i svakoga, osim sebe same. Osim toga, verujem da (pozorište) može da postane mesto gde ne moramo da reprodukujemo društveni konsenzus kada su u pitanju stvari poput tipičnih uloga dodeljenih polovima – u pozorištu nije potreban nijedan uzor koji je definisan polom, kao ni druge crno-bele suprotnosti na koje nailazimo u svakodnevnom životu. Pozorište bi moglo da postane mesto gde se u pitanje dovodi heteroseksualna dominacija u društvu. Takođe smatram da je to oblast koja ne treba da se posmatra sa ekonomskog gledišta, koje ne treba da bude orijentisano isključivo ka profitu."[15]

Polešovo ispitivanje političke ontologije pozorišta poprima oblik sistematske kritike reprezentativnog teatra. Nereprezentativno pozorište takođe omogućava pomirenje estetike i etike u praksama savremenih izvođačkih umetnosti i doprinosi konceptu *neestetike* na način na koji je Alen Badiju definiše: „Pod *neestetikom* podrazumevam odnos između filozofije i umetnosti koji znači da umetnost stvara sopstvenu istinu i da, stoga, ni ne pokušava da postane

[12] Patrice Pavis, „From Page to Stage: A Difficult Birth", u *Theatre at the Crossroads of Culture,* Routledge, 1992, 25.

[13] Šekner, op. cit. 47. (1992)

[14] Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre,* New York: Hill and Wang, New York 1978, 204.

[15] Piotr Gruszczunski, „Ambivalence", intervju sa Reneom Polešom, *TR Warszawa,* 2008, www.trwarsawa.pl/en.

objekat filozofije. Naprotiv, nasuprot estetskoj spekulaciji, neestetika se odnosi na unutarfilozofska značenja koja proizvode pojedinačna umetnička dela."[16] Prema tome, kada govorim o ovoj novoj rediteljskoj praksi, ne bavim se ni antiestetikom, niti protivestetikom, već neestetikom, konceptom koji, istovremeno, ukazuje na nešto unutar estetike, kao i na njenu dezaktivaciju, ali i preispitivanje. U tom smislu, figura Bertolta Brehta od najvećeg je značaja za razumevanje **neestetike** takozvanog postrediteljskog pozorišta ili savremenih rediteljskih praksi u izvođačkim umetnostima. Prema Alenu Badijuu, Brehtova veličina je u tome što je on uporno tragao za imanentnim pravilima Platonove (didaktičke) umetnosti, umesto da se zadovolji, poput Platona, klasifikacijom postojećih umetnosti na dobre ili loše. Brehtovo „nearistotelovsko" (takođe, i neklasično platonovsko) pozorište predstavlja umetnički izum *par excellence* u okviru večnog nastojanja podređivanja umetnosti društvu. Značaj epske dimenzije u izvođenju takođe vodi poreklo od ovog koncepta. Za Brehta, umetnost *ne proizvodi istinu*, već je *stvaranje* uslova za *hrabrost istine*. Hrabra istina „predstavlja terapiju protiv kukavičluka. Ne protiv kukavičluka uopšteno govoreći, već protiv kukavičluka koji se javlja *uprkos istini*"[17].

Posmatrano na ovaj način, savremeno pozorište i izvođačke umetnosti najviše se približavaju „spoljašnjoj istini". Kako Badiju tvrdi, „ako istina za koju je umetnost sposobna" dopire spolja i „ako umetnost jeste didaktika čula", onda sledi da se „prava" suština umetnosti prenosi njenim javnim uticajem, a ne samim umetničkim delom. Stoga, kao **majstor spektakla,** reditelj (ili rediteljski tim, ili producent) je taj ko kontroliše i reguliše efekte sličnosti sa istinom, efekte koji su za uzvrat regulisani spoljašnjom istinom.[18] Prema Badijuu, merilo umetnosti mora biti obrazovanje; a merilo obrazovanja je filozofija. Na ovaj način on prvi put povezuje ova tri termina (umetnost, filozofiju i obrazovanje).

Ovo, takođe, podseća na Aristotelov koncept tragedije kao instrumenta od primarnog značaja za spoznaju i mudrost. Aristotel je tragediju smatrao više filozofskom od istorije, jer ne samo da prikazuje stvari onakvim kakve su bile već i prikazuje šta se sve može desiti prema *logosu* neophodnosti ili verovatnoće. Ovaj odnos između pozorišta i filozofije opstajao je godinama uprkos mnogim razlikama i bitan je za razumevanje novog postrediteljskog pozorišta. Savremeno pozorište i izvođačke umetnosti slede Aristotela kada je u pitanju pozorište kao oblik uvida, kao *logos,* ili skoro *logos,* moglo bi se reći „paralogička aktivnost mišljenja". Jedna od premisa ovog rada je da su koncepti filozofije i teatra teško razdvojivi. Međutim, filozofija i teatar predstavljaju dva potpuno različita iskustva ili prakse koje su istovremeno povezane na specifičan način. „Oboje zavise od autoriteta i vrednosti tipa vizije ili 'perspektive': ovde od prikaza ideja, a od misli tamo; naizgled neosporno čulno prisustvo, prikaza 'sveta' koje se ne može reprodukovati, a koji je predstavljen na sceni." [19]

Pored ovoga, celokupna savremena misao o pozorištu i dalje je puna intelektualnih istraživanja o tome šta sačinjava njegovu pravu suštinu, koja su se prvi put javila tokom istorijske avangarde. Nove umetničke konfiguracije stvorene u vreme istorijske avangarde, poput dodekafonske muzike, raskida sa figurativnim, upotrebe spajanja i montaže, opstale su iako je avangarda nestala. Međutim, jedinstven i specifičan jezik pozorišta nije određen. Naprotiv, u najboljem slučaju, pozorište može da se definiše samo kao *spajanje,* i to spajanje posve različitih elemenata, kako materijalnih tako i idejnih, koje jedino postoji u izvođenju, u samom *činu pozorišne izvedbe.* Ovi sasvim različiti elementi

[16] Alain Badiou, *Inestetica*, priredio Livio Boni, Mimesis, Volpi, 2007, 10.

[17] Ibid., Badiju takođe ističe zašto za Brehta *Galileo* predstavlja centralnu figuru, a u isto vreme i Brehtovo mučeničko remek-delo, u kome se paradoks epskog teatra okreće protiv samog sebe.

[18] U pokušaju da objasni odnos između istine i umetnosti, pored navedene didaktičke šeme umetnosti (istina je *izvan* umetnosti), Badiju je takođe osmislio romantičarsku šemu (*sama* umetnost sposobna je za istinu) i klasičnu šemu, koja je nastala kao spajanje didaktičkog proterivanja i romantičarske glorifikacije umetnosti. Danas, opštu situaciju, u suštini, obeležavaju dva toka: s jedne strane, *zasićenje* s ove tri nasleđene šeme, a sa druge, kraj svih posledica nastalih pomoću šeme koja je primenjivana u prethodnom veku, što je zapravo bila sintetička šema – didaktičko-romantičarska. Stoga, u situaciji zasićenja, potrebno je predložiti novu šemu, četvrti modalitet veze između istine i umetnosti: „Koje su savremene konfiguracije umetnosti? Šta se dešava sa istinom kada je uslovljena umetnošću? Šta se dešava sa temom obrazovanja?" (Ibid., 31)

[19] Hans-Thies Lehmann, „Theory in Theatre: Observation on an old question", u *Rimini – Protokoll*, priredili Miriam Dreyesse i Florian Malzacher, Alexandar Verlag, Berlin 2008, 152–168 (ovo na strani 152).



Breht: *Majka Hrabrost* (režija: Rlčard Šekner)

(izvođači, prostor, dekor, svetlo, zvuk, publika) spajaju se tokom jednog *događaja,* izvedbe ili, kako Badiju to naziva, ***reprezentacije***. Bez obzira na to koliko puta je ponovljena, svaka predstava predstavlja jedinstveni događaj i postaje „događaj misli". To znači, prema Badijuu, da spajanje različith teatarskih elemenata direktno proizvodi ideje, koje on naziva *pozorišnim idejama.*[20] To, takođe, znači da one ne mogu biti proizvedene uz pomoć nekih drugih sredstava ili na bilo kom drugom mestu, kao i da nijedan od elemenata koji se koriste zasebno ne može da proizvede pozorišne ideje, čak ni tekst same izvedbe. „Ideja nastaje tokom izvedbe i zbog izvedbe, kroz sâm čin pozorišne reprezentacije. Ta ideja je nesmanjeno pozorišna i ne postoji pre nego što stigne 'na scenu'."[21] Prema Badijuu, pozorišna ideja javlja se samo u kratkom vremenu tokom izvedbe, što je zapravo njena reprezentacija. „Pozorišna ideja, kao javno prosvetljenje istorije i života, javlja se samo kada je umetnost na svom vrhuncu."[22]

Osim toga, pozorište je eksperiment, istovremeno tekstualan i materijalan, u pojednostavljivanju. Međutim, bilo bi potpuno pogrešno pomisliti da je jednostavno dostići tu jednostavnost. Naprotiv, kako bi se razdvojio i pojednostavio *zamršen život*, potrebno je mnogo različitih umetničkih sredstava.[23] Bez sumnje, umetnost pozorišta je jedina umetnost koja bi trebalo da nastoji da upotpuni večnost uz pomoć sopstvene prolaznosti. Stoga je neophodno da se shvati da pozorišna izvedba koja rukovodi sastavnim elementima pozorišta (koliko je to moguće, pošto su oni izuzetno heterogeni) nije puka *interpretacija,* kao što se obično veruje, već da je sâm pozorišni čin jedinstvena *dopuna*

[20] Alain Badiou, „Tesi sul teatro", op. cit., 95.

[21] Ibid.

[22] Ibid., 96.

[23] Pod terminom „zamršen život", Badiju u suštini podrazumeva dve stvari: „želju koja cirkuliše između polova i figura društvene i političke moći (bilo uzvišenih ili uvredljivih), dok su na njihovim osnovama postojale i još postoje, tragedija i komedija".

pozorišne ideje.[24] Stoga, svaka izvedba ili reprezentacija je moguće, ali privremeno, ispunjenje ove ideje. Kada govori o svojim predstavama, Romeo Kasteluči kaže da postoje dve vrste vremena u kojima je moguće raditi: realno vreme, zapravo prošlo vreme koje neprekidno prolazi, i sadašnje vreme scene.[25]

Kako Badiju tvrdi, pozorište uvek nastoji da dostigne jednu večnu ideju, uz pomoć delimično kontrolisanog slučaja. Pozorišna predstava ili mizanscen često predstavljaju razumno testiranje tih slučajeva. Umetnost pozorišta je u *izboru,* koji, s jedne strane, može da bude veoma *dobro pripremljen* (rad reditelja), a s druge strane, može da bude *vođen slučajem* (gledalac, koji dopunjuje ideju). Prema tome, niko ne može da ignoriše činjenicu da, u zavisnosti od publike pred kojom se predstava izvodi, može da se dogodi da određeni pozorišni čin prenese ili ne prenese pozorišnu ideju, da je dopuni ili ne.[26]

Većina ovde citiranih autora i njihovih dela pripada onome što je Ričard Šekner nazvao *savremenom avangardom,* koja ne nudi iznenađenja kada su u pitanju tehnike, teme, interakcija sa publikom ili bilo šta drugo. Istorijska avangarda se tokom vremena pretvorila u savremenu avangardu: ono što su nekada bile radikalne aktivnosti, u smislu umetničkog eksperimentisanja, politike i životnih stilova, pretvorile su se u brojne otvorene alternative za ljude koji žele da se bave različitim vrstama pozorišne umetnosti. Savremena avangarda je postala stil, žanr, način rada, a ne prethodnica. Međutim, za razliku od nekih istorijskih primera, savremena avangarda nije „glavna struja", već su u pitanju različite mogućnosti nastale iz žara prvobitnih impulsa istorijske avangarde. Predstavnici ove savremene avangarde često su besprekorni u savladavanju nekadašnjih eksperimentalnih tehnika istorijske avangarde. Prema Šekneru, ovo majstorstvo, zajedno sa drugom i trećom generacijom umetnika koji rade na isti način, jeste ono što ovu savremenu avangardu čini klasičnom.[27] Prema tome, kako bih uopšte došla do bilo kakve teorije o „nerediteljskom pozorištu", osloniću se na jednu Šeknerovu teorijsku šemu, koja je njemu pomogla da dođe do određenih zaključaka o pozorišnoj režiji, koji će imati teorijsku a ne subjektivnu vrednost: „Pisanje o režiji je najteža stvar za mene, jer sam svestan da je sve što kažem subjektivno. Moje teorije lebde kao svetlo oko jakog gravitacionog polja – komada koji upravo režiram."[28] Stoga se ovih „sedam stupnjeva u stvaranju mizanscena", šema koju je početkom sedamdesetih napravio Ričard Šekner, pokazala višestruko korisnom radi preciznije teoretizacije savremene pozorišne režije.[29]

1. *Radionica*

Nasleđe evroameričke avangarde iz šezdesetih, *radionica* pruža mnogo mogućnosti izvan klasične pozorišne predstave, kao što su istraživanje, razmena dela i ideja, kao i određeni fokus na sâm proces, umesto na pozorišnu predstavu. Mada je tokom šezdesetih uglavnom služila kao sredstvo za komunikaciju i edukaciju izvan klasičnih akademija i pozorišta i bila podređena predstavi, danas radionica postaje, ako ne najviše korišćeni, onda najcenjeniji oblik rada, i mnoge trupe svoj rad predstavljaju u obliku radionice ili u formi *work-in-progress*. Rad se nikada ne smatra završenim, čak ni kada stigne pred publiku; naprotiv, tada postaje otvoreno delo umetnosti.[30]

Na primer, bez obzira na to sa koliko slobode radili sa dokumentarnim materijalima, dela Rimini protokola zahtevaju opširno istraživanje i nadasve duge rasprave sa stručnjacima, pri čemu se dobar deo toga ni ne završi na sceni. Ovaj dodatni materijal nekada direktno postaje sastavni deo performansa u vidu video-klipova ili citata u tekstu. Nekada služi da rediteljima pruži alternative na koji način je moguće razviti određenu temu. Međutim, tu je pre u pitanju procena mogućnosti, odbir priča i stvaranje određenih veza, nego stvaranje dosledne priče ili jednostavno bavlje-

[24] Alain Badiou, op. cit., 95.

[25] Videti intervju Analize Saki sa Romeom Kastelučijem, *Teatron,* br. 150–151.

[26] Alain Badiou, op. cit., 96. Badiju tvrdi da, pošto „publika predstavlja čovečanstvo u svoj nekonzistentnosti, u svojoj beskonačnoj raznovrsnosti, samo *generička* publika, slučajna publika, vredna je bilo čega".

[27] Videti Ričard Šekner, „Pet avangardi ili nijedna", *Teatron,* br. 142, 58–78.

[28] Šekner, op.cit., 44 (1992).

[29] Ibid., 47.

[30] Radi ovoga, pogledati radove Rimini protokola, Forced Entertainment i Arpada Šilinga (Árpád Schilling).

nje određenom temom.[31] Arpad Šiling i njegova trupa Krug kredom (Krétakör) eksperimentiše u vidu radionica, istraživačkih projekata i hepeninga u školama i različitim nepozorišnim institucijama.[32]

2. Uvod u radnju ili tekst

Kada govori o ovom aspektu dela, Šekner uvek misli na pisani tekst, na jedan ili nekoliko tekstova, bilo savremenih ili klasičnih komada, koji mogu da se dekonstruišu, kombinuju sa drugim tekstovima, ali pisani tekst je za njega ostao polazna tačka predstave. Međutim, u savremenim izvođačkim umetnostima ponekad tekst uopšte ne postoji: reditelj i njegov tim počinju od nule, od ideje, koncepta, nekog istorijskog događaja, izvođača, slike ili, jednostavno, naslova. Na primer, koreografkinja i pozorišna rediteljka Konstanca Makras uvek počinje od koncepta, vizije koja može da bude dovršena samo uz pomoć njenih saradnika. Za predstavu *Big in Bombaj* (*Big in Bombay*, 2005) pripremala se dugo:

„Sve je počelo od čekaonice u obliku staklenog kubusa i od toga šta se dešava kada su ljudi primorani da dugo čekaju voz i/ili autobus. Takođe sam se setila i dramske strukture holivudskih filmova, pošto su oni dugi i sastavljeni od dva dela, pri čemu je prvi sačinjen od dosta muzičkih tačaka, plesa i igre, dok stvarna drama nastupa tek u drugom delu i može da bude veoma tužna i dramatična. Takođe sam razmišljala i o manipulisanju koju vrši industrija zabave u zemljama Trećeg sveta. Tako da sam imala veoma jasnu ideju o onome šta sam htela, i radila sam na nečemu što se može definisati kao otvoreni proces. Istovremeno sam radila i sa kompozitorom, kao i sa glumcima i plesačima kojima sam unapred dala određene uloge, kako bi mogli da ih razviju i da rade na materijalu."[33]

Očigledno je da je najvažnije da se, tokom rada na predstavi, ovom zajedničkom radu pruži nekakva krajnja forma koja ima smisla, uprkos tome što je moguće da postoje mnoga neslaganja između različitih ideja i njihovog sprovođenja. Stoga, reditelj/koreograf postaje neka vrsta ***posrednika***, osoba koja koordinira ovim idejama i koja vodi računa o grupi: „Ja navodim izvođače i ostale saradnike da svoje ideje sprovode na najbolji mogući način. Tako da pažljivo posmatram ljude na audicijama, dajem im tekstove koji im odgovaraju, a potom te tekstove i ideje razvijam sa njima."[34]

Obično tekstovi u predstavama Konstance Makras potiču iz različitih izvora, popularne kulture, novinskih članaka, političkih monologa:

„Na primer, u delu *Big in Bombaj*, koristila sam dugačak politički monolog iz Argentine. Istovremeno, angažovala sam instruktora plesa iz Bolivuda, a glumci i plesači su takođe vežbali svoj glas. Probe za ovu predstavu trajale su četiri meseca, a pre toga sam ja sama radila još nekoliko meseci kako bih upotpunila sve ideje koje su stajale iza te predstave, na primer, ko su stvarni ljudi koji rade u industriji zabave. Takođe sam sa svojim saradnicima pogledala mnogo filmova kako bismo dobili inspiraciju, celokupnu filmografiju koja se odnosi na moj trenutni rad. Naravno, imam i dramaturga koji sedi pored mene tokom proba koji treba da uglanca i iščisti tekst(ove) koje koristimo i koji mi pomaže da jasnije sagledam svoje ideje. Osim toga, uvek je dobra vežba kada pokušavam da razjasnim i objasnim sopstvene ideje, jer kada treba da ih branim, one i meni postanu jasnije. Naposletku, dobijemo tekst performansa, pošto se sve tokom ovog procesa dokumentuje i snima. Volim da improvizujem, jer iz toga proistekne mnogo toga dobrog. U improvizaciji uvek postoje dva važna trenutka–trenutak kad se nešto izvede prvi put i trenutak kada si toliko umoran od ponavljanja istih stvari, jer je to trenutak kada si najiskreniji prema svom radu."[35]

Prema Šekneru, rad na mizanscenu nije postepen proces, „poput stapanja boja u dugi", već se razvija kroz pomake, periode koji izgledaju kao zastoji, ali koji bivaju razbijeni iznenadnim otkrićem. Mirni periodi su priprema za dramatične promene. Predstava prolazi kroz mnoge transformacije pre nego što bude dovršena, a kada je dovršena,

[31] Za potpuniji pregled kako funkcioniše Rimini protokol, videti Florian Malzacher, „Dramaturgies of Care and Insecurity: The Story of Rimini Protokoll" (2008, op. cit., 14–46).

[32] Videti tekst Ane Vujanović u ovom broju *Teatrona*.

[33] Constanza Macras, neobjavljeni intervju sa Aleksandrom Jovićević, 24. septembar 2008.

[34] Ibid.

[35] Ibid.



Euđenio Barba

onda je ne vredi više izvoditi.[36] Stoga, umesto da bude ideja koja se rađa u glavi reditelja, *proces stvaranja pozorišta postaje proces traganja za tekstom* i, možda preciznije rečeno, *stvaranja teksta predstave*, a ne interpretacija nekog teksta. Tekst, naravno, može da bude, u mnogim slučajevima, takozvani tekst predstave (kako su ga definisali Šekner i Marko de Marinis), koji takođe može da bude konačni proizvod, zabeležen tek nakon premijere predstave, ili može da bude bilo koji drugi tekst, uključujući i tradicionalni pozorišni komad. Dok za Šeknera jedan od odlučujućih činilaca u ovoj fazi nije tematski već vremenski, jer se asocijacije ne javljaju prema kategorijama već prema koegzistenciji u vremenu, a tematske veze nastaju tek kasnije; potpuno je suprotan slučaj sa savremenim pozorištem, gde je odlučujući činilac uvek tematski.

Kada počinje da priprema svoje predstave, Rene Poleš uvek kreće od različitih teorijskih tekstova. U svom radu kao autor često ispituje mnoge strane neoliberalnog kapitali-zma, pod motom „Ne želim da ga živim". Za predstavu *Pablo u supermarketu Plus* (*Pablo in der Plusfiliale*, 2004), za koju se činilo da je proizvod estetike kupona, telenovela, različitih tekstova koji su varirali između treša i teorije, Interneta i reklame, koja je zasnovana na sablasnom izgledu iz sedamdesetih, pri čemu su melodični zvuci iz te epohe podloga za velike blokove tekstova, Poleš je zapravo koristio teorijske tekstove raznih ekonomskih stručnjaka, kao što su delo Johena Bekera (Jochen Becker) *Learning from Lagos*, ukazujući na materijalno propadanje i brutalnu eksploataciju zemalja Trećeg sveta i njihovu sivu ekonomiju.[37]

[36] Šekner, op. cit., 47 (1992).

[37] „Na primer, moj komad *Pablo u supermarketu Plus* veoma je dvosmislen. Ne samo da kritikuje neoliberalne strategije već i prikazuje njima svojstveni intenzitet koji nam je veoma zanimljiv. U predstavi se ne tvrdi jednostavno da je 'neoliberalizam sranje', već se pažljivo proučavaju energija i intenzitet koje neoliberalizam oslobađa, a što mi potvrđujemo. Voleo bih da kapitalizam posmatram bez moralnih predrasuda, ne nameravam da ga tumačim moralno – a posledica toga je podvojenost, koja čini da prihvatam neke proizvode kapitalizma. Ne bih naše pozorište nazvao prokapitalističkim već pozorištem koje se bavi kapitalizmom i koje definiše sebe samo u okvirima kapitalizma. U buržoaskim predstavama tema se uvek čini udaljenom od kapitalizma, kao da ljubav ili moral nemaju ništa zajedničko sa njim. Nasuprot tome,

Ali, ovo je bila samo polazna tačka, jer su se probe pretvorile u produžetak ovih teorija i njihov jezik je korišćen u različitim dijalozima, a improvizovali su ga glumci u obliku spontane diskusije.[38]

Teorijski jezik ekonomije u ovoj predstavi činio se bliskim na paradoksalan način u vidu monologa likova. Tokom ovog procesa, kao i u svim Polešovim predstavama, nije postojala priča, ni subjekat, niti mogućnost za identifikaciju.[39] Polešovi likovi postali su objekti sveopšte kapitalizacije, višestrukih interfejsova i prikaza društva. Koristeći tehnološki i neoliberalni žargon, protagonosti govore o sopstvenom postojanju kao da je to najočiglednija stvar na svetu. Tokom proba, ali i kada je predstava prvi put prikazana pred publikom, nisu postojali stalni likovi, rodovi i identiteti. Glumci u Polešovim komadima nisu samo puki interpretatori njegovih ideja već debatuju i tumače sopstvene ideje. Tako da kada glume, njegovi glumci prihvataju određeni rizik, jer nikada ne znaju kako će publika razumeti njihovu izvedbu i kako će sve da se završi. [40]

3. *Projekat (umesto predstave)*

Za Šeknera ova faza gotovo da označava kraj rada na određenoj predstavi. Projekat je pokrenut, sažimanje interesovanja dovodi do osnove za ubacivanje određenih elemenata, a izbacivanje drugih, dok se teme, pokret, scena, muzika i karakterizacija međusobno približavaju. Međutim, u savremenim izvođačkim umetnostima ova faza može da se desi prilično rano, tako da celokupan umetnički tim može da učestvuje u daljem istraživanju. Pored radionica i improvizacije, ovo može da se desi i na mizanscenskim sastancima koji se održavaju sve vreme tokom priprema i predstavljaju intelektualni deo procesa. Kao što je Šekner zapazio, u pozorišnoj trupi svi koji su uključeni sastaju se sa rediteljem kako bi analizirali, raspravljali i razmenjivali ideje, mišljenja, osećanja i predloge. U delima Rimini protokola i trupe Forced Entertainment kolektivni rad nije uvek lak, posebno što snaga potiče od različitosti u grupi, a ne od sličnosti. „Svaki put moramo iznova da otkrivamo jedni druge."[41] Za početak, predložak rotira između članova grupe ili rediteljskog tima, tokom dugih diskusija, pre i posle proba, dodaju se primedbe i ispravke.

4. Izvođenje, prostor, uloge

Pronalazak prostora za izvođenje svakako je nešto što prvo dolazi na red i uvek prethodi celokupnom radu, a sastavni je deo izvedbe. Hajner Gebels, Romeo Kasteluči, Rimini protokol, Arpad Šiling, Bil Viola, Žerom Bel, Konstanca Makras, svi tragaju za posebnim scenskim prostorima, posebno kada su u pitanju predstave koje se ne postavljaju na klasičnim scenama u pozorišnim zgradama. Čak i u slučajevima kada su komadi postavljeni u zgradama klasičnog pozorišta, ovi prostori postaju deo konteksta predstave, a njihove specifičnosti postaju sastavni elemenat izvedbe, pored toga što su polazna tačka i strukturalna karakteristika predstave. Ovi (pronađeni) prostori postaju neka vrsta „narativa", koji služe kao premisa za predstavu, a koja će ih pretvoriti u prostore za izvođenje, na taj način iznova stvarajući njihove identitete. Rimini protokol je komad o bankrotstvu belgijske avio-kompanije u Briselu, *Sabenacija, idite kući i gledajte vesti (Sabenation. Go Home and Follow the News,* 2004), postavio u zgradi koja je ranije predstavljala simbol uspešne belgijske nacionalne kompanije Sabena.

Novo ambijentalno pozorište menja tradicionalne perspektive i pozicioniranje publike, brišući klasičnu hijerarhiju između izvođača i gledaoca, kao i odnos između izvođenja i gledanja. Kada izvođači dele isti prostor sa publikom, fokus predstave postaje promenljiv i fleksibilan. Svi elementi predstave govore sami za sebe, a nijedan nije nužno po-

mi kažemo da ljubav i moral imaju svoje mesto na teritoriji kapitalizma." (Rene Poleš, Katalog 39. BITEF-a, 2005, bez numeracije)

[38] „Čak su i autori koje citiram ubeđeni da bi njihove teorije imale velike koristi od toga da budu postavljene na sceni, jer pozorište pokazuje na koji način subjekti bivaju isprepletani sa njima. U pozorištu možemo pokušati da primenimo ove teorije. U pozorištu imamo tela koja su u vezi sa njima, tela isprepletana sa teorijama. Naše pozorište ne unapređuje te teorije; samo pokazuje da su primenjive, nekako povezane sa našim životima." (Ibid.)

[39] U predstavi *Hallo Hotel* (2004) Poleš je koristio bez ikavih izmena tekstove Đorđa Agambena (Giorgio Agamben) u vidu ljubavnih izjava između dve žene.

[40] Radi koncepta improvizacije, videti intervju sa Timom Ečelsom, *Teatron,* br. 150–151.

[41] Helgard Haug citiran u Florian Malzacher, „Dramaturgies of Care and Insecurity: The story of Rimini Protokoll", op.cit., 21 (2008).

dređen ostalima.[42] Na primer, predstava Rimini protokola *Kargo Sofija* (*Cargo Sofia*, 2006) izvođena je u kamionu, u kome je bilo ugrađeno 47 mesta za publiku, a bočna stranica kamiona zamenjena je prozorom, koji je takođe služio kao ekran za projekciju. Vozači su publiku vozili kamionom na različita mesta i tokom te vožnje preklopila su se dva putovanja: realno putovanje, koje je trajalo dva sata, kroz grad u kome se predstava izvodi i koji se video kroz prozor; i drugo fiktivno putovanje od Sofije do Nemačke, koje je emitovano na ekranu. Dva stvarna vozača kamiona iz Bugarske povremeno su komentarisala iz vozačke kabine, preko mikrofona, svoja putovanja od Sofije do Berlina, koje obično traje četiri dana i koje je bilo projektovano na video-snimku. Tako su tranzitne lokacije pretvorene u temu ove ambijentalne predstave. A prema Romeu Kastelučiju, kada prostor govori, onda govori poput bilo kojeg lika u predstavi.

Što se tiče uloga u predstavama, Šekner ovaj deo posla smatra trenutkom velike krize i nesigurnosti u stvaranju predstave, jer su svi svesni užasnog jaza između onoga kakvim se projekat činio i onoga kakav zapravo postaje. Na primer, pozorišni teoretičari i kritičari označili su izvođače/naturščike u predstavama Rimini protokola kao neku vrstu pozorišnog „*ready-made*". Međutim, čak i ovi izvođači prolaze kroz izvesne pripreme i transformacije. Okosnica postavljanja izvedbe na scenu i rad sa profesionalnim umetničkim timom pruža im izvesni stepen sigurnosti pre nego što se pojave pred publikom. Tokom predstave očigledno je da su njihove aktivnosti na sceni strogo određene, „tako da umesto da odaje utisak spontanosti, radnja izgleda kao proračunato izvršenje uvežbane sekvence, što otkriva formalnu strukturu koju je stvorio tim reditelja"[43]. U jednom trenutku izvođači, a to su stručnjaci i profesionalci iz različitih oblasti (stjuardese, vozači kamiona, naučnici, telefonski operateri itd.), a ne profesionalni glumci, dovoljno su se uvežbali da se osećaju sigurnim, pa počinju da grade svoje uloge i da glume.Većina tekstova predstava Rimini protokola oživljava kroz proces postavljanja pitanja i slušanja. Pre i tokom proba, ovaj odslušani materijal oblikuje se tako da bude usklađen sa stvarnošću izvođača. Najvažnije je odrediti kako zvuče ti tekstovi i kako se izvođači osećaju dok izgovaraju tekstove koji su nekada bili njihovi, ali su uzeti od njih, prerađeni i zatim im vraćeni. Ti konačni tekstovi su usklađeni sa onim što su izvođači voljni i sposobni da izgovore. Jedna od glavnih karakteristika rada Rimini protokola jeste da, nasuprot *rijaliti* emisijama, oni ne prikazuju izvođače u trenutku krize, već kada su mirni i usredsređeni, ne pokušavajući da sakriju činjenicu da je autentičnost izvođača na sceni jednostavno uloga. Bilo koji performans Rimini protokola nikada nije savršen, niti bi to trebalo da bude.

Slično mišljenje o izvođačkim „ready-made" može da se nađe u predstavi Romea Kastelučija *Božanstvena komedija* (*La Divina Commedia,* 2008). Na primer, u slučaju *Pakla*, Kasteluči nije odabrao izvođače zbog njihovih glumačkih kapaciteta, već prema njihovom fizičkom izgledu i načinu na koji hodaju. Međutim, u slučaju *Čistilišta,* glumce je birao onako kao što se to radi na filmu, zbog njihovih psiholoških sposobnosti. To je trebalo da budu dobri glumci kako bi predstavili stanje nekoga ko po ceo dan nema šta da radi. Najzad, u slučaju *Raja*, odbir glumaca bio je još brutalniji, ali pošteniji, jer im je otvoreno bilo rečeno da moraju da budu izuzetno fizički pripremljeni.[44] Euđenio Barba je primetio da se načini na koje ljudi koriste svoje telo u svakodnevnom životu znatno razlikuju od načina na koje ga koriste tokom izvođenja. U svakodnevnom životu koristimo tehnike tela koje su uslovljene našom kulturom, našim društvenim statusom, našim zanimanjem ili, kako bi to Šekner nazvao, „obnovljenim ponašanjem". Ali, tokom izvođenja upotreba tela potpuno se razlikuje, tako da je moguće napraviti razliku između svakodnevne i nesvakodnevne tehnike.[45] Štaviše, u savremenim izvođačkim umetnostima ove nesvakodnevne tehnike kombinuju se sa novim tehnologijama. Kada govori o telima izvođača na sceni, koreograf Rašid Uramdan (Rachid Ouramdane) ne misli na obična tela koja se nalaze na sceni. Umesto toga, on govori o *scenskim telima,* koja imaju sposobnost da budu u harmoniji sa različitim

[42] Richard Schechner, „6 Axioms for the Environmental Theatre", *Drama Review,* 12, 3 (Spring 1968).

[43] Jens Roselt, „Making an appearance", u Rimini protokolu, 2008, op. cit., str. 46–64 (ovo na str. 60).

[44] Videti intervju sa Romeom Kastelučijem, *Teatron,* br. 150–151.

[45] Eugenio Barba, „Tehnika", u Euđenio Barba i Nikola Savarese, *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije,* priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić, Beograd, FDU, Institut za pozorište, film, radio i TV, 1996, 227–238.



Danse macabre (režija: Maks Rajnhart)

elementima koji ih okružuju. Zapravo, on uz pomoć tehnologije konstruiše tela izvođača.

Prilikom analize izvođačke prakse samoprezentacije Rimini protokola ističe se jedan aspekt scenske radnje, koji je samo indirektno prisutan u profesionalnom pozorištu: gluma je kako estetska tako i etička aktivnost. Suočavanje izvođača sa ličnim biografskim materijalom pred publikom prikazuje lični odnos koji svako od njih ima prema predstavi. Kao takav, glumački proces stvara trenutke stida i straha, sreće, napora i frustracije. Iako izvođači glume u jasno datim i prepoznatljivim okvirima, ne čini se da oni jednostavno ispunjavaju rediteljeve namere. „Njihovo nesavršenstvo služi kao barijera između stvaralaca i publike", i kao takvo doprinosi ideji da su izvođači odgovorni za sopstvene postupke.

5. Organizacija

Prema Šekneru, ovo je trenutak pred samo prvo prikazivanje predstave. Celokupna aparatura je pokrenuta: publicitet, ulaznice, posteri; ali, ovo je i trenutak kada tekst dobija konačnu formu, scene počinju da dobijaju smisao, postignut je dogovor oko sleda događaja (scenskih i/ili tekstualnih), ambijent je izgrađen. Šekner je pre nekoliko decenija napravio razliku između klasičnog i ambijentalnog pozorišta na osnovu modela ritma proba-izvođenje. U klasičnom pozorištu probe se izvode dok predstava nije spremna za prikazivanje. Nakon premijernog prikazivanja, izvođenje se nastavlja sa što je moguće manje izmena. Ovde se predstava tretira kao komercijalni objekat ili „vlasništvo". Nasuprot klasičnom, u ambijentalnom pozorištu predstava se razvija tokom svog celokupnog postojanja, a veliki deo razvoja odvija se tokom otvorenih proba, kao i tokom zatvorenih proba i izvođenja za publiku, pošto ne postoji oštra razlika između njih. Čak i nakon premijernog prikazivanja predstave nastavlja se *rekonstrukcija* predstave, odnosno, prema Šekneru, *„proces probanja jednak je životu predstave"*[46]. Promene u mizanscenu dešavaju se ne samo

[46] Šekner, op.cit., 55 (1992).

kako bi se predstava poboljšala već i kao znak da se autori predstave menjaju. Čak i tokom „redovnih izvođenja" izvode se eksperimenti koji samo izvođenje mogu da pretvore u otvorenu probu, a predstava prestaje da se prikazuje kada izvođače i reditelja više ne zanima proces promene. Na taj način, život predstave, a ne njena komercijalna isplativost, određuje njeno trajanje.

6. Otvorene probe i rekonstrukcija

Otvorene probe su prvi poziv upućen publici da aktivno učestvuje. Prema Šekneru, ovo je trenutak kada grupa ponovo radi na celom komadu, od početka. Naravno, publika je dobrodošla da aktivno učestvuje u radu: da posmatra, raspravlja, kritikuje. Revizije se rade u skladu sa reakcijom publike, uključujući i poslednje izmene. Šekner je priznao da je za njega ovaj korak bio najteži, jer prisustvo publike čini da se svi osećaju nedoraslima. Otvorene probe ne ostavljaju prostora da se bilo ko sakrije u apstrakcijama i proklamacijama. Prema Šekneru, može da se desi da predstava nikada ne prođe ovu fazu, posebno ako izvođači i reditelj ne mogu da je kontrolišu, pošto se javlja kao nešto izvan njih i ostvaruje objektivnu realnost.[47]

Kada govori o izvedbama trupe Forced Entertainment, Tim Ečels govori o „suočavanju" sa publikom kao o najbitnijem delu njihovog rada. Na početku su igrali u veoma skučenim prostorima sličnim filmskim objektima, stojeći neposredno ispred publike. Nakon nekog vremena izvođači su počeli da primećuju prisustvo publike i da obraćaju pažnju na njih. Tokom 25 godina rada ovo je postajalo sve važnije i veoma nepredvidivo. Tako su i stigli do koncepta *performansa koji traju (durational performances)*. Na primer, u njihovoj predstavi *Ponoć je: budan sam i gledam nadole (12 am: Awake & Looking Down),* pet nemih izvođača je iznova beskonačno osmišljavalo sopstvene identitete koristeći gomile transparenata od kartona uz pomoć kojih su sami sebe imenovali, kao i nagomilanu odeću (kapute, haljine, odela, vetrovke, pantalone, pidžame), koju su oblačili i zatim se presvlačili. Komad traje šest sati, i kao i u ostalim dugim performansima ove trupe, izvođači su sve vreme improvizovali, dok je publika mogla slobodno da ulazi, izlazi i da se vraća kad god poželi.

[47] Ibid., 50.

7. Građenje partitura

Prema Šekneru, prilikom građenja partitura probe su često tehničke, zato što je potrebno da se „odrede tačne fizičke radnje, tonovi i ritmovi koji sadrže teme i načine predstave"[48]. Razvija se detaljna partitura za svaku ulogu, i celokupna predstava se usklađuje i harmonizuje. Uprkos utisku da se uglavnom bavimo otvorenim delima i formom „dela u nastajanju" („*work-in-progress*"), ako se dostigne ova tačka, znači da bi partitura mogla da bude ili kao muzička partitura ili takozvana „izvođačka partitura", kojom se određuju tačke oslonca – trenuci kontakta, osnovni ritam, detalji: mesta sa kojih se kreće i na koja treba da se stigne. „Tokom predstave partitura je najvidljiviji deo glumčevog života. (…) Unutarnji život svakog pojedinca isto je što i partitura za čitavu grupu u izvođenju predstave."[49]

Međutim, prema Šekneru, rediteljska partitura u ambijentalnom pozorištu je nešto drugačija od izvođačke, i reditelj ostaje u izvedbi samo uz pomoć svog domašaja i identifikacije. Ali, da li je to stvarno tako danas, u savremenim izvođačkim praksama? Bez obzira na nijanse tokom javnih proba, na kojima reditelj može da bude tretiran ili kao član publike, ili kao uljez, pošto je njegova uloga zvanično okončana, sama pozorišna predstava nikada nije gotova. Kada govori o ***performansima koji traju***, Tim Ečels tvrdi da oni nikada nisu fiksirani i da glumci kreću od skupa pravila na osnovu kojih improvizuju. Prema tome, svaka izvedba je jedinstvena i veoma različita, u zavisnosti od izbora koje načine učesnici. Pravila su obično veoma jednostavna, zasnovana na implicitnim, zajedničkim pravilima modaliteta igre. S obizrom na to, što se tiče režije, ne može ništa više da se uradi, jer su pravila već određena, Tim Ečels napušta ulogu reditelja i ostavlja po strani sopstveni autoritet kako bi kao jedan od izvođača učestvovao u onome što trupa radi.

Javne probe obično protiču dobro dok ne dođe do zastoja. Do tog trenutka proba je kao izvođenje, a zbog zastoja dolazi do velike napetosti. Ako reditelj počne da se obraća izvođačima, i njima i publici postaje nelagodno. Samo ako sami izvođači prekinu probu i traže da ponove scenu ili da diskutuju o njoj, situacija biva relativno opuštena, jer izvođači ne žele da publika vidi roditeljski odnos re-

[48] Ibid., 50.

[49] Ibid., 51.

ditelja prema njima, dok publika ima utisak da učestvuje u stvaranju predstave. Rediteljevo uplitanje može da prekine dvojni odnos koji postoji između izvođača i gledalaca, ali taj odnos zapravo je trojni, zbog prisustva reditelja. „U simfonijskom orkestru reditelj/dirigent je prisutan iako njegova uloga tokom samog izvođenja može da bude rutinska. Iluzija u muzici se razlikuje od one koja se javlja u teatru: izgleda kao da je dirigent mnogo neophodniji tokom izvođenja nego što on to zaista jeste."[50]

Mejerholjd gledaoca smatra četvrtim kreativnim umetnikom u pozorišnoj predstavi: „Mi svaku predstavu radimo nadajući se da će ona ostati nedovršena I onda kada bude prikazana pred publikom, mi to radimo svesno, uvereni da glavnu reviziju predstave čini gledalac."[51] Hajner Gebels je potvrdio skoro istu ideju nebrojeno puta, govoreći da je publika, sastavljena od nekoliko stotina ljudi, uvek mnogo pametnija i vidi više od malog rediteljskog tima sastavljenog od nekoliko ljudi, i zbog toga on svoje komade smatra nezavršenim ako ih nije videla publika. Slične ideje mogu da se nađu u delima Romea Kastelučija, koji je gledalacu dodelio ulogu boga, jer bez gledaoca predstava ne može da postoji.[52]

U svom eseju *Emancipovani gledalac*, Žak Ransijer traga za aktivnim gledaocem, koji će istovremeno biti otelotvorenje Artoovog i Brehtovog gledaoca, za nekim ko neće biti pasivan već će biti fasciniran predstavom i ko će se identifikovati sa likovima na sceni. Ova pozicija prilično je jedinstvena i veoma važna za novu pozorišnu konfiguraciju, jer sada gledalac stoji ispred predstave kao ispred kakve zagonetke i mora da istraži razloge za tu neobičnost, i zato će, umesto uloge pasivnog gledaoca, dobiti status naučnika, koji posmatra fenomene, odabira, upoređuje i tumači.[53] Više puta Breht je naglašavao da „publiku sačinjava skup pojedinaca, koji su sposobni da razmišljaju i rasuđuju, da osuđuju"[54]. Međutim, u savremenim izvođačkim praksama, istovremeno, gledalac mora da bude odvraćen od svog varljivog znanja, odvučen u magične moći pozorišne radnje, gde će svoju privilegiju racionalnog gledaoca zameniti radi posedovanje pravih životnih energija. I ovo je paradoks novog gledaoca, jer, s jedne strane, mora da zauzme distancu, ali istovremeno mora da se oslobodi svake distance.[55]

Na ovaj način, savremeno pozorište i nove izvođačke prakse zapravo ponovo poprimaju termine Platonove polemike, pozajmljujući od Platona ideju o pozorištu. Platon je nasuprot poetskoj i demokratskoj zajednici pozorišta postavio „pravu" zajednicu, odnosno koreografsku zajednicu gde niko ne ostaje nepokretan, gde se svi kreću u skladu sa ritmom zajednice, „određene matematičkom proporcijom"[56]. Pozorište ostaje jedino mesto direktnog suočavanja publike sa samom sobom kao kolektivom, jer se pozorišna publika razlikuje od bilo koje druge publike, uključujući i filmsku. To znači da je „pozorište" i dalje ime za ideju o zajednici kao živom biću i ono prenosi ideju o zajednici kao samoprisutnosti nasuprot distanci reprezentacije. „U pozorištu, to je eksplicitno, skoro fizičko, pitanje susreta sa idejom, dok je na filmu (…) to pitanje prelaska ideje, možda čak i prikaza ideje."[57]

Prema tome, značaj publike možda je najveća promena koja je uvedena u savremene izvođačke prakse od šezdesetih godina 20. veka i koja, danas, početkom 21. veka, dostiže svoj puni zamah. Dozvoljavajući publici da učestvuje u nezavršenom delu, insistirajući da ono bude prikazano u formi *work-in-progress,* ili otvorenih proba, usred procesa pravljenja predstave kako bi se to delo poboljšalo, jasno se suočavamo sa prevazilaženjem poslednjeg tabua. Stoga, radionice, otvorene probe, dela u nastajanju, *performansi koji traju* i improvizacije pomažu da se smanji pritisak na izvođače oko postizanja trenutnog uspeha i omogućavaju nastanak novog, opuštenijeg i iskrenijeg odnosa gledalac–izvođač. Što je važnije, ovo pomaže da se ukine ili, barem, umanji razlika između probe i izvođenja, zahvaljujući antiiluzionizmu otvorenih proba. Kao što je rečeno, potrebna je „demistifikacija celokupnog procesa" tako da „pozorišni

[50] Šekner, op.cit., 53–54 (1992).

[51] Meyerhold, op. cit., 256 (1969).

[52] Videti intervju sa R. Kastelučijem, *Teatron,* br.150–151.

[53] Jacques Rancière, op.cit., 20 (2010).

[54] Brecht, op. cit., 79 (1978).

[55] Takođe videti i zaključak u delu Valentine Valentini *Mondi, corpi, materie, il teatro del secondo 900,* Bruno Mondadori 2007.

[56] Jacques Rancière, op.cit., 8–9 (2010).

[57] Alain Badiou, op. cit., 96.



Roberto Kasteluči: *Inferno*

radnici" mogu da rade na stvaranju pozorišta, „baš kao što građevinski radnici rade na građevini dok nadzornici posmatraju stojeći sa strane. S jednom velikom razlikom: gledalaci na otvorenim probama mogu da utiču na promene u predstavi"[58].

Dakle, većina primera datih u ovom i prethodnom izdanju *Teatrona* bave se antiiluzionizmom, nereprezentativnim izvođenjem (Rimini protokol, Šiling, Bel): odnosom prema stvarnosti izvan pozorišta tako da ta stvarnost biva dovedena u pozorište. Forced Entertainment, Rimini protokol, Rene Poleš i Arpad Šiling rade u brehtovskom stilu, koristeći metode prekida, odvajanja i otkrivanja svojih sredstava. U većini predstava koje su postavile trupe Forced Entertainment i Rimini protokol izvođači stoje na sredini scene, izgovarajući tekst direktno ka publici i skoro da nikada ne postoji scenski dijalog između njih: obično izvođači izgovaraju duge monologe bez prekida i svetlo na pozornici i u publici uvek je isto, radno. U predstavama Rimini protokola, izvođači nikada ne bivaju predstavljeni kao afektirana lica, već kao subjekti sopstvenih biografija ili pre kao subjektivna verzija ličnih biografija (videti, *Sabenacija, Kapital, 100% Berlin*). „Dovođenje u pitanje stvarnog sadržaja posledica je udaljavanja, a to proces fikcionalizacije čini mogućim."[59] Izvođački stil distanciranja i demonstracija jasno se približavaju Brehtovom konceptu glume u njegovom eseju *Ulični prizor* (1940), ali, za razliku od njegovog koncepta, izvođači Rimini protokola daju „izveštaj" o događaju kome su prisustvovali i koji je značajno izmenio njihov život. „Karakteristika po kojoj se odlikuju izvođenja Rimini protokola jeste ta što izvođači neprestano imaju mogućnost da se distanciraju u okvirima formalne strukture predstave."[60]

Stoga bismo mogli slobodno da zaključimo da **pozorište postaje glavna intelektualna svojina emancipovanog gledaoca**, posebno ako emancipacija počinje od

[58] Šekner, op. cit., 53 (1992).

[59] Miriam Dreysse, „The performance is starting now, On the relationship between reality and fiction", u *Rimini Protokoll,* op. cit., 76–100 (2008). ovo na str. 84.

[60] Jens Roselt, op.cit., 61 (2002).

suprotnog principa, principa jednakosti, kao što je slučaj u predstavama Rimini protokola i Arpada Šilinga, gde gledalac postaje aktivan, jer se on ili ona nalaze u situaciji da posmatraju, biraju, porede i tumače:

„Ako ljudi dva ili tri sata sede u mračnom pozorištu i gledaju ono što ja mislim o svetu, tada moj cilj svakako nije da oblikujem zajednicu nego da se obratim već postojećoj zajednici. Ljudi se otvaraju samo kada se osećaju jednakima. Tako, kada kažemo da imamo odgovornost prema publici, tada tražimo priliku da iskoristimo uzajamnost koju nam nudi pozorište. Nadmašio sam ranije korišćene forme jer sa njima nisam mogao da nateram publiku da nadmaši izražavanje sopstvenog mišljenja."[61]

Kao što tvrdi Hajner Gebels, gledalac povezuje ono što gleda sa mnogo drugih stvari koje je prethodno video na drugim scenama, pri čemu može da ispriča sopstvenu priču o onome što se odvija pred njegovim očima.[62] Ovo je, takođe, veoma slično načinu na koji Romeo Kasteluci doživljava intelektualnu sposobnost gledaoca kao superiornu. Prema Ransijeru, ovo je ključna stvar za promišljanje publike: gledaoci vide, osećaju i shvataju nešto do trenutka kada počinju da stvaraju *sopstvenu predstavu,* poput glumaca, plesača ili izvođača pre njih. Međutim, izvođač ne želi da „podučava" gledaoca nečemu. Jedino što izvođač zaista želi je da proizvede određeni oblik svesti ili intenzitet osećanja, energiju za akciju kod gledaoca. Međutim, stvaraoci i dalje pretpostavljaju da će ono što publika oseća ili razume biti ono što su oni zamislilli kao dramaturgiju izvođenja, nadajući se uzajamnoj homogenosti, odnosno homogenosti uzroka i posledice. Očigledno, postoji distanca između izvođača i publike koja je svojstvena samoj izvedbi, pošto ona služi kao „posrednik" između ideje umetnika i osećanja i interpretacije gledaoca. Izvedba je treća strana kojoj obe strane mogu da se okrenu, ali koja sprečava bilo kakvu vrstu „direktnog" ili „neiskrivljenog" prenosa, jer predstavlja posrednika između njih.

U svom ***community-specific*** pozorištu, Arpad Šiling gradi potpuno nov skup odnosa, oslanjajući se na neke ključne jednakosti i na neke suprotnosti od ključnog značaja: jednakost pozorišta i zajednice, posmatranja i pasivnosti, suprotnosti između kolektivnog i pojedinačnog, slike i žive stvarnosti, pribranosti i otuđenosti. Njegov rad na emancipovanom gledaocu uključuje i Brehtovu paradigmu o gledaocu koji postaje svestan društvene situacije na kojoj počiva sâm projekat, i to njega ili nju navodi da stupi u akciju; ali istovremeno Šiling uvodi Artoovu paradigmu, koja čini da gledalac napusti svoju sigurnu poziciju: umesto da kao gledaoci budu ispred predstave, predstava se nalazi svuda oko njih, i gledaoci bivaju uvučeni u vrtlog radnje koji će im, navodno, vratiti njihovu kolektivnu energiju.[63]

Ovo nas vraća na ključno pitanje – šta se to dešava sa pozorišnim gledaocima, a što se ne dešava negde drugde? Da li postoji nešto što je interaktivnije, više zajedničko među njima, nego među pojedincima koji istovremeno gledaju istu emisiju na televiziji, ili učestvuju u direktnom prenosu na Internetu? Prema Ransijeru, to „nešto" je jednostavno pretpostavka da pozorište predstavlja *zajednicu* samo po sebi, odnosno „živa tela na pozornici koja se obraćaju telima okupljenim na istom mestu – reklo bi se da postaju dovoljan razlog da pozorište postane *vektor* smisla zajednice, radikalno drugačiji od situacije u kojoj pojedinci sede ispred projektovanih slika"[64]. Ovo, takođe, podseća na Badijuovu ideju o *događaju, izvedbi,* jer pozorišna izvedba nikada ne ukida slučaj, a u tom slučaju mora se uzeti u obzir i publika. Publika je deo onoga što čini ideju izvedbe potpunom. Kolektivna moć, koja je zajednička gledaocima, ne znači da su gledaoci članovi kolektivnog tela. „Što je više jedinstvena (u društvenom, nacionalnom, građanskom smislu...), to je manje korisna za dopunjavanje ideje i manje podržava, u vremenu, večitost i univerzalnost ideje."[65] Pojedinačna moć gledalaca leži u tome što, na sopstveni način, mogu da prevedu ono što gledaju i u čemu učestvuju. Zajednička moć sastoji se od moći koju im pruža jednakost inteligencije. Ova moć vezuje pojedince do te mere da ih drži odvojenim i omogućava im da sa istom snagom pronađu sopstveni put. Ovo bi mogao da bude princip „emancipovanog gledaoca" i kao njegova posledica, emancipovanog reditelja.

Prema Ransijeru, gledanje nije nešto pasivno što bi tre-

[61] Arpad Šiling citiran u tekstu Ane Vujanović, u ovom broju *Teatrona*.

[62] Videti intervju sa H. Gebelsom u ovom broju *Teatrona*.

[63] Videti tekst Ane Vujanović u ovom broju *Teatrona.*

[64] Jacques Rancière, op.cit., 24 (2010). (Kurziv je moj, op. aut.)

[65] Alain Badiou, op. cit., 74.

balo pretvoriti u aktivnost. To je normalno stanje u kome se gledalac nalazi: „Zašto identifikujemo 'gledanje' sa 'pasivnošću', ako ne zbog pretpostavke da gledanje znači uživanje u slici i prividu, ne saznavši istinu koja je iza slike i realnost koja je izvan pozorišta. (…) Tako se gledalac omalovažava, jer *ništa ne radi*, dok izvođači na sceni ili radnici van nje nešto čine sa svojim telima."[66] Međutim, nije potrebno pretvoriti gledaoce u izvođače, jer „gledaoce ne moramo da pretvorimo u glumce, a neznalice u znalce. Ono što moramo je da prepoznamo znanje na delu kod neznalice i aktivnost kod gledaoca. Svaki gledalac je već po sebi glumac u sopstvenoj priči, a svaki glumac i svaki čovek od akcije istovremeni je gledalac iste priče"[67]. U svim predstavama autora koji su ovde navedeni, zapravo, reč je o povezivanju onoga što znamo sa onim što ne znamo, o tome da nas sva njihove dela i izvedbe primoravaju da istovremeno budemo i njihovi gledaoci, kao i stvaraoci, kako bi iskazali sopstvene intelektualne, ali i emotivne sposobnosti kao gledaoaci, koji tragaju za onim što može biti stvoreno u novom kontekstu. A ova pozicija ne može i ne sme nikada da bude neutralna. Kako kaže Rene Poleš:

„Problem je što pozorištem dominira društveni konstrukt: usvojena je narativna pozicija i sada se ona shvata kao neutralna. Ova pozicija je bela, muškog roda i heteroseksualna, a moji napori usmereni su ka tome da pokažem da je daleko od toga da je neutralna. Uvek težimo da verujemo da ne postoji, ali zapravo ne postoji ništa osim toga! Pozicija naratora postoji! Smatram da bi pozorište trebalo da objavi, na primer, da oni u čije ime govori imaju sopstveni jezik! Na ovaj način ono može da govori u ime 'poniženih i uvređenih', tvrdeći da oni imaju sopstveni jezik i da on mora da bude shvaćen ozbiljno. Jedini jezik koje pozorište danas shvata ozbiljno je njegov sopstveni jezik – beo, muškog roda, heteroseksualan – i govori o svima ostalima: 'Oni su Drugi kojima nedostaje sopstveni jezik i zbog toga morate da govorite u njihovo ime'. Siromašnima i lišenim poseda pripisana je određena slika i potom oni bivaju predstavljeni u skladu sa tom slikom. Ali, prema mom mišljenju, ta slika nije stvarna. U pozorištu, kada govorimo o drugima, uvek naglašavamo činjenicu da su oni Drugi. I meni ne bi smetalo da tu sliku dovedem u pitanje."[68]

U savremenim izvođačkim praksama reditelj dovodi u pitanje celokupnu sliku stvarnosti i umetnosti, kao i njihovog dosadašnjeg odnosa, postajući neka vrsta hrabrog istraživača, koji tokom nastanka izvedbe ili predstave prati reakcije gledalaca, koji neprestano dovode u pitanje njegove sposobnosti, dok on uokviruje priču pred publikom, primenjujući nov način izražavanja. Efekat koji će taj novi način izražavanja imati ne može da se predvidi, on vodi u neku novu „intelektualnu avanturu". On zahteva gledaoce koji su aktivni kao tumači, koji pokušavaju da osmisle sopstveni prevod kako bi priču prilagodili sebi i kako bi prepoznali sopstvenu priču. „Emancipovana zajednica je zapravo zajednica pripovedača i prevodilaca."[69]

[66] Jacques Rancière, op.cit., 18–19 (2010).

[67] Jacques Rancière, op.cit., 26 (2010).

[68] Rene Poleš, op.cit. (2008).

[69] Jacques Rancière, op.cit., 33 (2010).

Valentina Valentini

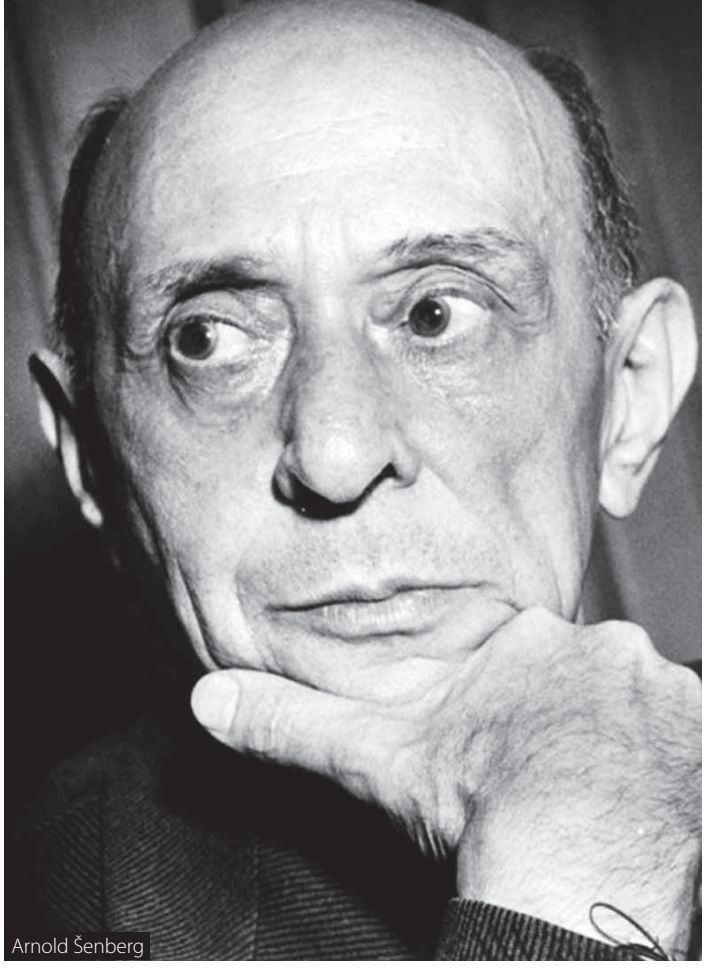
REŽIJA U DRUGOJ POLOVINI XX VEKA: APORIJE I DISKONTINUITETI

„Današnja specijalizacija rada" – piše Valter Benjamin u svom eseju *Šta je epsko pozorište?* (1930) – „transformisala je u mnogim važnim poljima koncept kreativnosti: kreativni čin je postao proces kolektivnog stvaranja, kontinuum koji nosi dijalektički karakter [...]."[1] Polazeći od ove Benjaminove izjave, koja je mnogo aktuelnija sada kada pozorišnu scenu u velikoj meri oblikuju nove tehnologije, možemo reći da proučavanje pitanja režije znači istraživanje njenih praksi. Brehtovo epsko pozorište, sa materijalističkog gledišta, smešta umetnički rad u produktivnu dimenziju karakterističnu za industrijalizovano društvo, nasuprot idealizmu koji kreativnost ne meša sa proizvodnjom. „Autor, u slučaju epskog teatra, podrazumeva kolektivnu odgovornost, grupni rad." U delu *Pisac kao producent* Valter Benjamin radikalizuje ovaj koncept, poveravajući umetniku zadatak da ponovo organizuje proizvodni aparat: „Njegov posao nikada neće biti usmeren samo na proizvode već uvek i na proizvodna sredstva. Drugim rečima: njegovi proizvodi moraju uvek imati organizacionu funkciju, povrh i pre svog karaktera dela."[2] To znači da se u rediteljskim praksama ukrštaju dva aspekta: modaliteti proizvodnje predstave i uloga reditelja.

Od Riharda Vagnera insistiralo se na tome da pozorišna predstava kao totalno delo ima jedinstvenog autora muzike i teksta (D'Anuncio je žalio što nije mogao da posluša taj imperativ). Reditelj, kao pokretač procesa stvaranja koji vodi predstavi, izraz je autorskog pozorišta, bez obzira na sporenje sa dramaturgom, glumcem ili drugima koji učestvuju u radu na predstavi. Ako je režija čin koji se bavi načinima komponovanja predstave, odnosno tehnologijama glumca, prostora, zvuka i vizuelnih kodova, ona se kreće na estetskom terenu. Baviti se praksama i idejom režije podrazumeva rasvetljavanje estetika koje uo-

[1] Walter Benjamin, „Che cos'è il teatro epico", u Id. *Opere complete*, vol. V Scritti 1930–31, Einaudi, Torino, 2002, 360. Videti o tome i Valentina Valentini, „Teatro epico e nuovo teatro", u *Cultura Tedesca. Brecht*, n. 36 gennaio-giugno 2009, 123–144.

[2] Walter Benjamin, „L'autore come produttore", u *Avanguardia e Rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, 211.


Arnold Šenberg

bličavaju *autorske* pozorišne predstave u određenim istorijskim epohama.

Budući da je internacionalna panorama pozorišnih fenomena raznorodna i složena, dati njihov istorijski pregled i sistematizaciju od neoavangarde do početka novog veka, kao i analizu rediteljskih praksi i ideja koje su dominirale scenom tih godina, predstavlja izuzetno složen poduhvat. Fenomeni koji su u poslednjih pedeset godina obeležili scenske ideologije i prakse markiraju značajne istorijske periode: revolucija neoavangardi koja je iznedrila fenomen novog evroameričkog teatra; kriza ranih osamdesetih sa postmodernom, *performance studies* i proklamovanje kraja avangarde (sa različitim periodizacijama u Evropi i Sjedinjenim Državama).

U ovom tekstu ćemo se ograničiti na istraživane aporija i diskontinuiteta koje je režija iznedrila u teatarskoj praksi druge polovine XX veka.

ORGANSKA MAŠINA

Kakva je bila koncepcija režije u istorijskim avangardama? Pozorište pripada mitovima modernog doba tako što postavlja pitanje režije, autora-umetnika koji stvara predstavu kao delo žive umetnosti, pre pojave prvih reditelja. Autor demijurg je osoba u kojoj se preklapaju muzička i literarna partitura: Šenberg u *Die gluckliche Hand* (*Srećna ruka*) komponuje muziku, libreto i vizuelnu partituru.[3] Za Kandinskog sinteza različitih jezika moguća je pod uslovom da postoji stvaralac koji ih oblikuje: „idealni umetnik Kandinskog [...] teži da bude polimorfan, superstvaralac u stanju da artikuliše osnovne jezike i da ih istovremeno dovede u međudejstvo"[4]. Za Mejerhollda reditelj je inženjer proizvodnje koji mora da poseduje maštu i kompoziciju i stoga mora biti i muzičar: „Biti dobar reditelj znači raspolagati velikim brojem varijanti za svaku scenu [...] i znati prihvatiti svaki predlog glumaca da se ne bi ograničavao njegov kreativni rad." [5]

Koncepcija režije u istorijskim avangardama naginje ka pokretu, ka viziji dela kao organske mašine; utopijski zahtev duha, ali i operativne prakse, kao što nam to pokazuju eksperimentalni ateljei koje su početkom XX veka stvorili Mejerholld, Stanislavski, Ejzenštejn. Ako je, kao što to kaže Mirela Skino, režija umetnost pokreta, najpre je ples, početkom XX veka, skrenuo pažnju na pokret, a interesovanje koje su mu poklanjali pesnici, muzičari, pisci (od Malarmea do Valerija, od Hofmanstala do Fuksa, od Krega do Rilkea) objašnjava se činjenicom da on ne predstavlja telo u pokretu nego pokret same misli. Franko Rufini tvrdi da je Kreg želeo da pokret, koji je otkrio u plesu Isidore Dankan, prenese na scenu zamišljenu kao organsko delo.[6]

[3] „Veliki deo Duha pokušava da umetnika pretvori u uho koje čuje *Urbild*, vidi zvuk i sluša svetlo, vezujći neraskidivim vezama, kao što to traži ekstatička doktrina sinestezijske patnje promovisana u Vagnerovom *Tristanu*, vid od sluha." Videti Francesco Bartoli, „Kandinsky tra apocalisse e astrazione", u Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* , Shakespeare and Company, Brescia 1984, 249.

[4] Francesco Bartoli, „Kandinsky tra apocalisse e astrazione" , op. cit., 247–248.

[5] Vsevolod Mejercholjd, *L'ottobre teatrale 1918/1939*, Feltrinelli, Roma 1977, 167.

[6] Videti Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della*

Koncepcija dela kao živog organizma dovela je do toga da skulptura imitira ljudsko telo, a pozorišna predstava teži da dosegne status naprave koja poseduje organski pokret. Analogno tome, modernizam je projektovao arhitekturu fokusiranu na telo, naglašavajući razlike između spolja i unutra, a prostor se više nije doživljavao samo kao mesto na koje je trebalo smestiti predmete, već je postao pokretan i providan.[7] Pokret, koji je kao konstruktivno sredstvo vodio ka organskoj mašini, odnosno jedinstvu i totalitetu predstave, odgovarao je zahtevu da se, putem umetnosti, reaguje na drobljenje karakteristično za sve oblasti čulnog u novom industrijskom i urbanom društvu, gde se stvarnost doživljavala kao celina sastavljena od arbitrarnih delova. Umetnici s početka XX veka, a naročito oni koji su se bavili scenskom praksom, težili su jedinstvu i totalitetu „kao uravnoteženom dvojstvu", kao sintezi suprotnosti. Umberto Artioli definisao je fenomen režije kao opsesiju jedinstvom scenske slike. Isto tako, Ejzenštejnova promišljanja montaže kao djalektičkog sklapanja rastavljenog – od montaže atrakcija – imaju za cilj eksperiment sa konstruktivnim sredstvom organičnosti koje potvrđuje umetničku autonomiju predstave oslobođenu narativnog prosedea, dramskog kontinuuma čiji je nosilac književni tekst.[8] Montaža i organičenost predstavljaju neraskidivu binarnost Ejzenštejnove estetike; figura montaže postaje dvostruka, animirana dekonstruktivnim pokretom koji teži cepanju, fragmentaciji delova nekad postojeće celine (dramski tekst, istorija, stvarnost) i komplementarnim pokretom koji teži ponovnoj integraciji delova u celinu.

crudeltà , Shakespeare and Company, Brescia 1984. Videti, takođe, Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma–Bari 2004.

7 Anthony Vidler**,** *La deformazione dello spazio*, Postmedia, Milano 2009.

8 […] Montaža je rez, cezura logičko-temporalnih veza, izopačenje integriteta teksta unošenjem heterogenih elemenata; njena dvostruka funkcija je da suprotstavlja i integriše reči i pokret, prostor i vreme. Montaža je, istovremeno, princip koji razdvaja i objedinjuje, ona je analitička i sintetička, u stanju da egzaltira svaki jezik i da ih sve orkestrira u odnosu na dominantnu boju, da dovede u odnos raznorodne i raspršene fenomene […]. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio,* citirano u Valentina Valentini „I principi costruttivi del montaggio nel teatro contemporaneo", u *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, (priredio Pietro Montani) La Biennale di Venezia, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Venezia 1991.

PRODUKCIJSKI MODELI NOVOG POZORIŠTA

„Baviti se teatrom u vezi je sa nepoznatim, sa dubokim slojevima bića. Drugo mesto, mesto koje je 's one strane', pre i posle rođenja, mesto odakle smo došli i kuda ćemo otići posle smrti, drugim rečima, nepoznato [...]"[9]

Ako je montaža predstavljala konstruktivni proces koji je Ejzenštejn usavršio da bi dosegao organsko delo, tek u neoavangadama pozorište ju je prihvatilo kao svoj specifični modus produkcije predstave, tako da je u drugoj polovini XX veka ona postala paradigma koja je ekvivalent produkcionom procesu: „Montaža", tvrdi Euđenio Barba, „jeste reč koja danas zamenjuje stari izraz 'kompozicija'." I komponovati (*porre con*) znači „montirati", staviti zajedno, tkati radnje: stvarati dramu. Kompozicija, nastavlja Barba, je nova sinteza materijala i fragmenata izvađenih iz njihovog originalnog konteksta. To je sinteza koja odgovara realnom fenomenu ili odnosima koje evocira ili predstavlja. Ona je i širenje, koje odgovara onom procesu glumca kojim on izoluje i fokusira neke fiziološke procese ili neke modele ponašanja, čineći da njegovo telo postane *prošireno telo*.

Širenje podrazumeva, pre svega, izolovanje i vršenje odabira. Barba se nadovezuje na Ejzenštejna, koji smatra da je montaža konstruisanje značenja, a osim procesa konstruisanja predstave, naglašava i posao reditelja: „Montaža, dakle, jesta osnova dramatruškog rada kao rada na radnjama, ili bolje: na efektu koje radnje treba da imaju na gledaoca. Ona usmerava pogled gledaoca na teksturu (*text*) predstave (izvođenja), odnosno, pomaže mu da iskusi tekst izvođenja. Reditelj drži gledaočevu pažnju služeći se glumačkom radnjom, verbalnim tekstom, odnosima, muzikom, zvukom, svetlom, korišćenjem rekvizita."[10]

Vreme-mesto radionice (*workshop)*, uz sredstvo montaže, predstavljalo je specifični produkcijski modus predsta-

9 Giorgio Barberio Corsetti, „Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto", *Biblioteca teatrale*, u pripremi.

10 […] Koncept režije, pre svega, podrazumeva montažu ritma, zapravo teži se istom principu karakterističnom za pokret, a to je napetost. Dijalektičkom procesu prirode i mišljenja. Ili, bolje: misli koja prolazi materijom.Videti Eugenio Barba, „Glumačka i rediteljska montaža", u *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije,* priredili Euđenio Barba i Nikola Savaresz, Institut FDU, 1997.



Hajner Gebels

ve karakterističan za novo pozorište. U njemu je umetnički odnos nerazdvojan od egzistencijalnog: odličan primer je iskustvo Skvot teatra iz Njujorka (u koji su stigli iz Budimpešte, posle godina lutanja po Evropi), koje je okončano sredinom šezdesetih: „Bilo je pravo čudo da se želja za različitim društvom izrazila kroz fenomen grupe. U našem slučaju grupa je mesto gde se mogla praktikovati umetnost iz razloga koji nisu počinjali niti se završavali sa umetnošću [...]."[11]U zlatnim godinama Skvota – svedoči Peter Halaš (Peter Halasz)– baviti se teatrom bilo je jednako životu. „Osnovni podsticaji dolazili su od članova trupe; nastajali su za vreme razgovora koje smo vodili kada smo počinjali da radimo na novoj predstavi. Diskutovati i razbistriti misli svakog od nas. To je bio najzanimljiviji, najzabavniji, a u isto vreme i najbolniji proces koji mogu da zamislim. Umesto da probamo, pričali smo o tome šta ćemo raditi na sceni. Svaka stvar je za nas bila nova na veče premijere […]. Scena i tehnički uslovi bili su dosta dobro pripremljeni."[12]

Tanc teatar Pine Bauš iz Vupertala počinjao je rad na predstavama bez prethodno razrađenog plana koji bi reditelj/koreograf donosio glumcima/plesačima (uglavnom u stalnom sastavu) da ga oni izvedu; naprotiv, njihov rad se odvijao tokom radionica i zasnivao se na improvizacijama; bio je to konstruktivan proces koji je već postao „klasika" novog pozorišta, proces u kome lično iskustvo i mašta, snovi i sećanja čine materijal (kao nađeni materijal u *arte povera*) koji se zatim montažom obrađuje i ponovo komponuje.[13]

Ovaj metod stvaranja predstave, suprotan demijurškoj

[11] Eva Buchmuller, „Il desiderio di una società diversa", u *Squat Theater 1969–1981* (priredile Sabrina Galasso i Valentina Valentini), Rubbettino, Soneria Mannelli (Cz), 1998, 137.

[12] Peter Halasz, „Sono finiti gli anni del futuro", u Ibid., 141.

[13] „Na početku" – kaže Pina Bausch – „nema ničega, samo osećanje, ludački jasno; zatim na slepo napipavamo mnoge, male priče; u trenutku kada postavljam pitanja, svako odgovara slobodno pokretima ili rečima; žene često ozbiljnije shvataju pitanja, muškarci su skloniji ironiji: ja sve beležim, zatim vršim odabir predloga, odbacujući najveći deo onoga što smo dobili […]." Pina Bausch, cit. u Elisa Vaccarino, *Altre scene Altre Danze Einaudi*, Torino 1991, 47 i 63.

ideji režije, postao je uobičajena praksa, i iz novog pozorišta prešao na scenu osamdesetih. Čezare Ronkoni naglašava vrednost iskustva koje se stiče u zajedničkom radu sa grupom glumaca na predstavi, u kome se ništa unapred ne zna i u kome dimenzija zajedništva nudi mnoštvo različitih gledišta koje treba usklađivati. U suprotnosti sa koncepcijom projekta, koji podrazumeva odnos između ideje, plana i realizacije, Čezare Ronkoni, kao i Romeo Kasteluči, doživljava rad na stvaranju predstave kao put koji se ne može predvideti i isplanirati: „U osnovi postoji određena ideja, ali, normalno, ono što mislim da želim na sceni nikada ne uradim. Stvari koje čine delo su sve već tu, ali nisu na pravom mestu […] ni reči, ni pokreti, ni slike; ali postoji tačka u kojoj se sve dovede na svoje mesto […]. Sve je tu, treba samo da slušam, da dopustim da me vodi istraživački instinkt. To je pozorište: uništavanje plana."[14]

Za Đorđa Barberija Korsetija, reditelj je vidovnjak: „Konačno, šta znači režirati[15]? Mi ničim ne upravljamo, *već bivamo vođeni*. Reditelj nije neko ko usmerava, već sluša, oblikuje dramu, ne gradi, već ga drama *diže*, i u seksualnom smislu, dozvoljava da prodre u njega, da glumci prođu kroz njega, on *njih* sluša. Najstrašnije što mogu da zamislim je da reditelj stvara. Reditelj ništa ne stvara, već dopušta da ga stvaraju, pušta glumce da rade, sluša. Priča ne kao prorok, ne kao vidovnjak, kao neko ko vidi. Reditelj ima vezane ruke, vezane noge, ima samo oči i usta, uši i kožu."[16]

Eksperimentalan metod podrazumeva da reditelj deli proces sa glumcima. Ali to nije jednosmeran proces, jer u novom pozorištu istovremeno postoje mnogi različiti produkcijski modusi: naglašavanje antiracionalne dimenzije koja iz eksperimentalnog metoda izbacuje uopštavanje podataka do kojih se došlo eksperimentisanjem, i sinteza, kojom se predstava planira do poslednjeg detalja kao precizno ispisana orkestarska partitura koju treba izvesti. Uopšteno govoreći, estetski projekat istorijskih avangardi, predstava kao organska mašina, ne iscrpljuje se linearno sa dolaskom neoavangardi, već se udvostručuje, artikulišući se kroz pokušaje ponovnog uspostavljanja jedinstva (na ivici rasturanja) i kroz formalizaciju strategija „ekstrakcije i izolovanja", loma narativnog kontinuiteta, čije rasturanje ne vodi ponovom sjedinjenju.[17] Isto tako, estetski projekat novog pozorišta ne prenosi se linearno na pozorište osamdesetih i na postmodernu spektakularnost...

POZORIŠTE–PERFORMANS–USMENO IZRAŽAVANJE

„Reditelj savremenog pozorišta postao je *umetnik* u najkompleksnijem i najtežem smislu te reči, i njegov jezik može uvek biti uticajniji nego vizuelna umetnost. On je postao figura koja stvara probleme umesto što pokušava da ih reši. Reditelj klasičnog teatra prenosi jasnu poruku, smisao, značenje ili pedagogiju koji proizlaze iz čitanja velikih tekstova prošlosti, koji su, kao što dobro znamo, nepobedivi, nedodirljvi, predivni."[18]

Uz radionice, novo pozorište se bavilo scenskim pisanjem, prepoznatljivim za novu režijsku autorsku praksu, koja podrazumeva konstruktivni princip montaže autonomnih elemenata, kao što su vizuelna, prostorna, gestualna, zvučna i druge partiture, na kojima se radi pojedinačno, a zatim se kombinuju, pri čemu verbalni tekst gubi privilegiju dominantog koda![19] U predstavi bez unapred utvrđenih hijerarhija, ne samo što svaki elemenat govori sopstveni jezik već se svaki jezik proizvodi autonomno, destrukturirajući

[14] Cesare Ronconi „Comporre in scena è come stare dentro una partitura musicale", intervju sa Ronkonijem vodio Antonino Pirillo, u *Biblioteca Teatrale* , u pripremi.

[15] Ostala značenja glagola *dirigere* –odnosno režirati, su: usmeravati, upravljati, rukovoditi, voditi, dirigovati. (Prim. prev.)

[16] Giorgio Barberio Corsetti, „Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto" , *Biblioteca teatrale,* u pripremi.

[17] Mislimo na pojam figuralnosti kod Žila Deleza: „Figuralno odgovara strategiji disgregacije klasičnog predstavljanja i očuvanju kohezije te disgregacije", videti Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, 195.

[18] Romeo Castellucci**,** *Il regista su questa terra*, razgovor priredio Alan Read, Avnjon, jul 2008.

[19] Esej „Six Axioms for the Environmental Theatre» Ričarda Šeknera, objavljen u *The Drama Review*, u proleće 1968., nastao je iz promišljanja i bavljenja idejama karakterističnim za hepening, interdisciplinarnost, ulično pozorište i takođe pozorište Grotovskog. Ovaj tekst daje bitan teorijski doprinos definisanju ideje novog pozorišta čiji je ključni pojam *performance tekst* kojim se bavio Ričard Šekner: „Tekst nije obavezna polazna tačka ili cilj predstave. Moglo bi, čak, i da ga ne bude". „Svaki elemenat predstave govori sopstvenim jezikom", a glumac nije najvažniji među njima.

svaki pojedinačni kod. I dok predstave Boba Vilsona predstavljaju odličan primer ovog principa razdvajanja, njegova teoretizacija potiče još iz Brehtovog epskog pozorišta.

Tu paradigmu u praksi novog pozorišta rasvetljava Đorđo Barberio Korseti: „Na svoj rad nikad ne gledam kao na režiju već kao na scensko *pismo*, u smislu da se rad odvija na tekstovima koji se stvaraju kroz neku vrstu geografije tela, geografije pokreta i terena vezanog za mitove i stare priče, ali se bavim i savremenijim pismom, dakle onim koje ima ime i prezime, pismom autora kao što su Kafka ili Barker, ali i u tom slučaju ono što radim posmatram kao *scensko pismo*, koje se ne služi samo rečima autora – kojima nastojim, skoro opsesivno, da dam što verodostojnije tumačenje – nego koristim i druge reči i drugi jezik, onaj scenski, koji pokušavam da realizujem koristeći se svim mogućnostima koje nam nudi savremeni jezik."[20] Univerzum koji pripada autoru teksta, u ovom stvaralačkom prosedeu jeste mesto imaginacije i nesvesnog, koje se grana u dva paralelna registra, reči i slike. Moguće je integrisati reč sa jezikom scene pod uslovom da ona postane pismo tela, fluidna, magmatska, da reč prođe telom i da se oboje transformišu, postanu telo pisma i pismo govora. Pisati predstavu na sceni znači naglašavati da je pozorište usmenost, rad i stvaranje *sadai ovde* u konkretnom prostoru –vremenu, u kome ništa nije unapred definisano. U praksi savremenih reditelja rad na stvaranju predstave dobija dimenziju konstruisanja mentalnog prostora u kome on treba da živi zajedno sa glumcima sve vreme koliko traje stvaralački proces predstave. Posle prvog izvođenja pred publikom reditelj nema više svoju funkciju i predstava postaje autonomna.

S obzirom na to da je scensko pismo kao produkcijski modus predstavljalo, dakle, nezavisnost od dominacije dramskog teksta, uzimanje tekstova iz različitih literarnih izvora, autonomiju različitih kodova predstave, rasklapanje i miksturu bez hijerarhija, ova njegova usmena dimenzija se suprotstavila onom što je režija izvorno bila, a to je, s jedne strane, zahtev za racionalizacijom, a s druge, zahtev za univerzalnošću zasnovanoj na dramskoj tradiciji. Ovo prvo podudarilo se, u Italiji, sa posleratnim periodom u kome se afirmisala „kritička režija", zasnovana na interpretaciji i postavljanju teksta, kao i na modernizovanju produkcionog ciklusa.[21] Reditelj je taj ko „pozorišni potencijal teksta čini stvarnim", što znači da predstava nije autonoman događaj u odnosu na literarni tekst. Realizovati predstavu znači baviti se zanatom koji u prvi plan ne stavlja maštu već organizacione sposobnosti da se brzo, standardnim procedurama dobije komercijalan proizvod.[22]

Upotrebom scenskog pisma, smatra Boni Maranka (Bonnie Marranca), razvila se lokalna perspektiva pozorišta, budući da ono zavisi isključivo od izvođenja predstava, koje se ne oslanjaju više na književni tekst. Boni Maranka je više puta naglasila da odbijanje pozorišta neoavangardi da rade na postojećim tekstovima onemogućilo stvaranje univerzalnog jezika i sveta-pozorišta, koji bi mogao da prevaziđe dramski žanr i da postane opšte kulturno dobro. Ovo odbijanje pothranjuje narcisoidnost, autobiografsku i metateatralnu dimenziju, kao i nastojanje da se od privatnog čini spektakl. Maranka brani dramu jer može da zasnuje pozorišnu tradiciju i da sačuva predstavu od ograničene egzistencije u prostoru-vremenu događaja. Njenu tezu o integraciji književnosti – bezvremene, i predstave – prolazne, ne bi trebalo brkati sa starim polemikama idealističkog tipa: Maranka želi da dâ vrednost predstavi uz pomoć teksta, a ne da potceni scensku dimenziju: to je pitanje *mimezisa*, odnosno kako da nam pozorišno delo učini svet bliskijim šireći duhovnu energiju koja unosi red, tako da se to može prepoznati i da se u tome možemo prepoznati.[23]

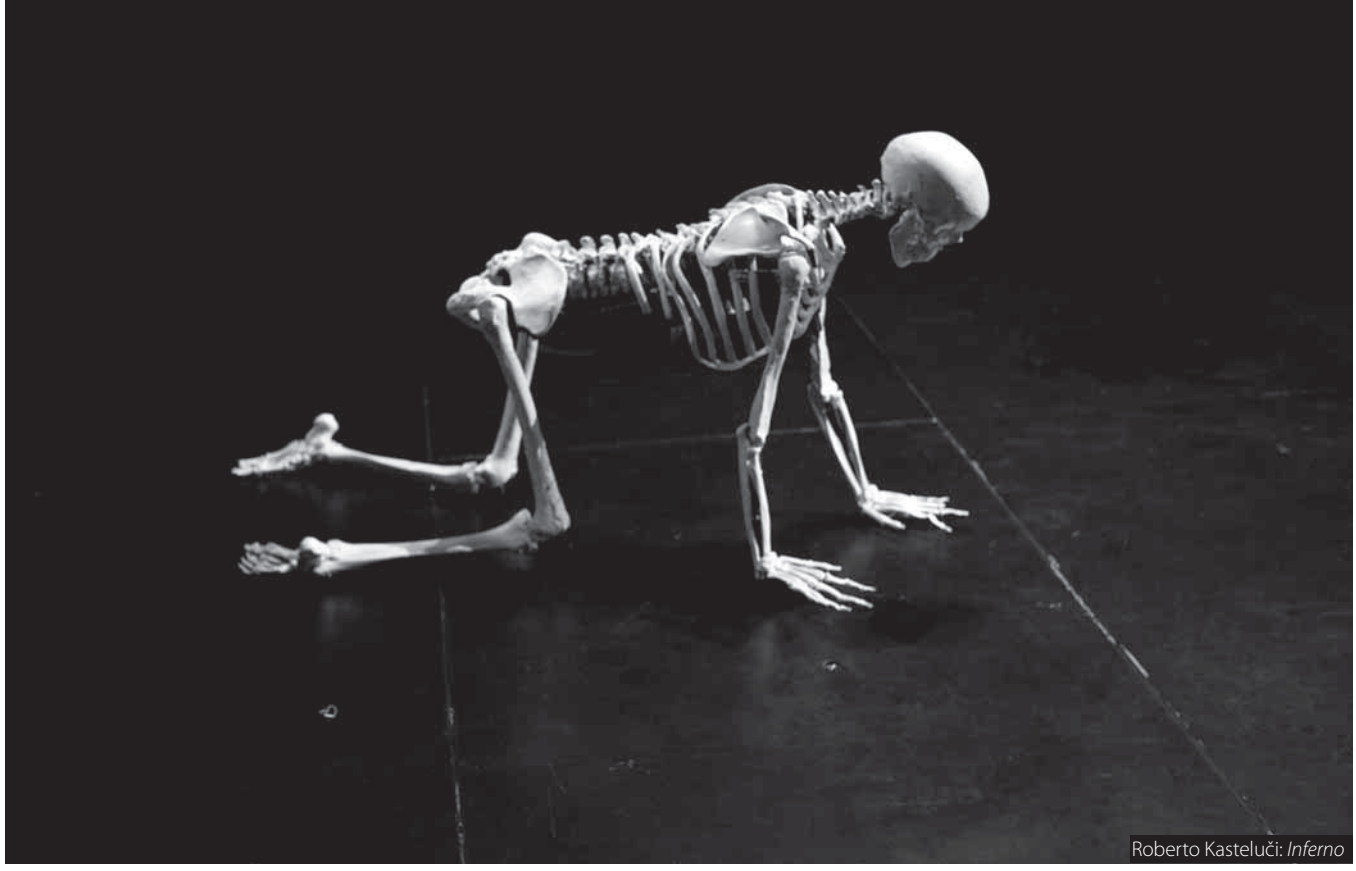
Umetnička praksa je u poslednjim decenijama XX veka iznedrila iskustva koja se ne podudaraju više sa teatarskim žanrom – ni modernim ni postmodernim. Može se zapravo generalizovati činjenica da fascinacija umetnika nije toliko

[20] Giorgio Barberio Corsetti, *Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto, Biblioteca Teatrale*, u pripremi.

[21] Videti Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1984.

[22] Videti studiju Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma–Bari, 2006 . Iz različite perspektive Alondje dolazi do istih zaključaka kao Boni Maranka. Za Alondjea, pesnici scene su oni reditelji koji ne prolaze kroz dramski tekst – inkarnaciju principa autoriteta, oca – već praktikuju scensko pismo i privileguju neverbalne jezike. U trenutku kada reditelj postaje autor i zamenjuje oca/tekst, odriče se svoga porekla, jer je predstava jedna jedina, dok literarni tekst ima više scenskih postavki: „Ako je režija nastala u trenutku kada je *autor postao reditelj*, krug se zatvara u trenutku kada *reditelj postaje autor*" (videti str. 183).

[23] Videti Hans Georg Gadamer, „Arte e imitazione", u *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, 97.



Roberto Kasteluči: *Inferno*

usmerena ka teatru kao žanru, koliko ka performansu, odnosno „umetnosti koja se stvara pred publikom"[24]. Kvalitet koji privlači u krug pozorišnih događanja jeste *liveness*, a ne pristajanje uz konvencije njegovog žanra. Pozorište kao *liveness* jeste okvir u koji se upisuje ono što pozorište nije. I aktuelno interesovanje nekih filozofa za pozorište ima fokus na njegovoj događajnoj dimenziji, na njegovom karakteru zajedništva, živog organizma, direktne komunikacije, neupetljane u formalne sheme. Kao što tvrdi Žak Ranisijer, „pozorište ostaje jedino mesto direktne konfrontacije publike sa samom sobom kao kolektivom"[25].

[24] Videti Riccardo Fazi, „Il territorio dell'indesiderabile. Intervista a Jemma Nelson del Big Art Group", u *Biblioteca Teatrale,* br. 74–76, april–decembar 2005, Bulzoni , Roma, 240.

[25] Jacques Ranciére, *Emancipovani gledalac,* Edicija Jugoslavija, biblioteka Sveske, 2010, 9. U strogom smislu, rečenica isključivo želi da napravi razliku između kolektivne pozorišne publike od pojedinačnih posetilaca izložbe ili čistog zbrajanja pozorišnih ulaznica. No, očigledno je da je „pozorište" vrsta zajednice za primer. Ona zagovara ideju zajednice kao samoprisustva, suprotstavljenu distanci reprezentacije.

REDITELJ/EMITENT I GLEDALAC/PRODUCENT

Od početka osamdesetih paradigmu režije doveli su u pitanje antropološki i pedagoški metod, kao i postmoderna. Režija je, kao u posleratnom periodu, postala sinonim za spektakularnost, autor je obezvređen i pažnja je pomerena na gledaoca, a prvenstvo u odnosu na rad na stvaranju predstave ima pedagoški rad, što je deo ideološkog suprotstavljanja predstave i procesa rada, između reditelja *demijurga* i reditelja *majeutičara.*

Marko de Marinis je u delu *In cerca dell'attore,* 2000 (*U potrazi za glumcem*), izneo tezu o prevazilaženju režije: prema ovom naučniku, trebalo bi da postoje dve vrste režije, glumačka i rediteljska. U pozorištu glumca on rad reditelja smešta na isti nivo kao i rad glumca, ili u svakom slučaju na jedan homogen nivo, s obzirom na to da bi trebalo da koegzistiraju „[…] dve osnovne dramaturgije (nisu jedine, ali su najvažnije): dramaturgija glumca i dramaturgija reditelja i u obe je izuzetno važna uloga montaže, odnosno kompozicije", „[…] razmatraću rad glumca kao dramaturški rad,

odnosno inventivan rad koji komponuje fizičke i vokalne radnje"[26].

Na jednoj konferenciji 1984. godine Grotovski je reditelja definisao kao „profesionalnog gledaoca". „[…] Reditelj je neko ko druge uči nečemu što on sâm ne zna da radi. Ali, upravo zato, ako zna da 'ja ovo ne znam da radim, ali sam gledalac„ u tom slučaju može postati kreativan. I može čak postati tehničar, jer je to jedna veoma precizna i kompleksna tehnika. Samo što se ova tehnika ne može naučiti ni u jednoj školi, ona se uči kroz rad […]. Jedan od najvažnijih problema gledalačkog zanata, to jest reditelja koji gleda [je] taj da bude sposoban da usmerava pažnju; sopstvenu i pažnju gledalaca koji će doći."[27]

Zanima nas kako se uloga reditelja redefiniše u svetlu novog određenja uloge gledaoca. Sedamdesetih godina sa razvojem umetnosti performansa postojala je tendencija da se međusobno zamene uloge umetnika i gledaoca, u cilju senzibilizacije gledaoca. Tim Ečels, reditelj engleske grupe Forced Entertainment, izjavljuje: „Tada, sedamdesetih godina, raspravljalo se o ideji kolektiva, grupne prakse, koja je često bila vezana za tradiciju političkog teatra. Ono što je zanimljivo je da je ona ponovo aktuelna, naročito u vizuelnim umetnostima."[28]

Dominantno ideološko-estetsko pitanje koja se proteže kroz čitav XX vek, od Piskatora do agitpropa, i svih formi kojima se eksperimentisalo u toku Oktobarske revolucije i kasnije u Rusiji, bilo je kako aktivirati gledaoca i prevazići barijeru koja deli producenta i potrošača. Napad na koncepciju „kontemplativnog gledaoca" bio je opravdan iz perspektive političkog pozorišta koje *kontemplaciji* – u kojoj se očitava istorijski rascep između producenta i potrošača – suprotstavlja *akciju*, kao sposobnost gledaoca da učestvuje u radu na predstavi kao […] saradnik u proizvodnji – u smislu da je pozorišni prostor shvaćen kao laboratorija društvene mašte", kako ga je definisao Hajner Miler.[29]

Isto tako, kao posledica političkih zahteva '68 godine, stvoren je otpor prema delu–proizvodu, vrednosnoj razmeni i razgraničavanju umetnosti od društvene dimenzije, dok se težilo raspodeli intelektualne svojine i kreativnosti izvan specijalizovanih elitnih krugova, stvaranju „alternativnih" načina proizvonje i potrošnje. To je vreme u kome su se političke i umetničke potrebe ujedinile u nastojanju da se gledalac obuči uz pomoć *feedbecka*, koji je kao sredstvo korišćen u video-instalacijama, u ritualima priključivanja anarhično-rajhovskog plemena, primenjivanim u predstavama Living teatra, zatim u strategijama razmene Odin teatra ... da pomenem samo nekoliko slučajeva u kojima je imperativ da se gledalac aktivira sproveden u delo.

U odnosu na tradiciju grupnog teatra iz šezdesetih, na kolektivno pisanje u kojem su se poništavale profesionalne specifičnosti da bi se mogle ponovo osmisliti, kojim zahtevima odgovara aktuelna potreba za praksom grupnog rada, o kojoj govori Tim Ečels, i koje svetlo ona baca na prethodna iskustva? „Ekstatički potrošač osamdesetih", piše Nikola Burio, a to isto jednoglasno ponavlja *doxa*, „nestaje u korist inteligentnog i potencijalno subverzivnog potrošača: korisnika formi. Kultura DJ negira binarnu opoziciju između ponude onoga ko emituje i učestvovanja onoga ko prima, koja je bila u centru svih rasprava moderne umetnosti – rad DJ-a sastoji se u koncipiranju lančanih veza unutar kojih se dela ukrštaju, predstavljajući svaki put neki proizvod, sredstvo ili podršku. Producent je samo emitent za producenta koji sledi, a svaki umetnik sada već odrasta u mreži bliskih formi koje se ukrštaju i preklapaju do u nedogled. Proizvod može da služi da bi se napravilo delo, a delo može ponovo da postane objekat: uspostavlja se reakcija koja je određena različitom upotrebom formi."[30]

Tendencija da se uloga autora izjednači sa ulogom gledaoca tako što se prvi depotencira na emitenta, a drugi kvalifikuje za producenta, simetrična tendenciji da se dâ prednost procesu u odnosu na predstavu, sastavni je deo postmoderne ideje da je autorstvo izraz dominacije poje-

[26] Reditelj mora da bude ne samo profesionalni gledalac već i učitelj glumaca, vođa (umetnički, pedagoški, organizacioni), videti Marco de Marinis, „La regia e il suo superamento", u *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000, 68.

[27] Grotowski, „Il regista come spettatore di professione" , Teatrofestival, 3,1986 ,30–31, cit. u Marco de Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000 , 60.

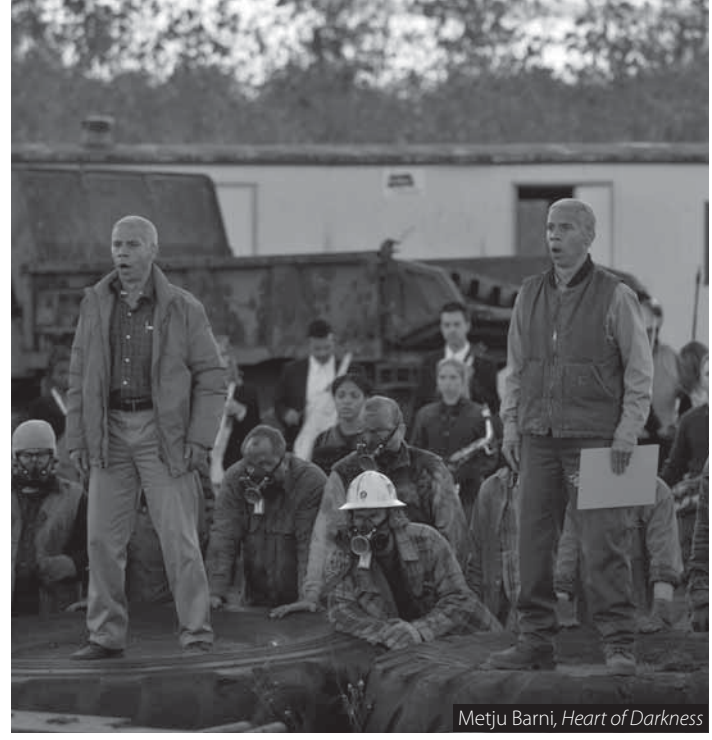
[28] Videti Marko Pustianac, Intervju sa Timom Ečelsom, *Teatron,* 150/151, proleće/leto 2010, 11–21.

[29] Videti Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, 139.

[30] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, 36.

dinca – autora, nad mnoštvom – čitaocima. Da bismo potvrdili ovu tezu, podsetićemo na autorstvo kod Rolana Barta koji je u svom eseju *Smrt autora* iz 1968. tvrdio da je „tekst sačinjen od mnogih tekstova, koji dolaze iz različitih kultura i koji su međusobno u dijalogu, parodiraju se ili opovrgavaju; postoji, međutim, mesto u kome se ta mnogostrukost sjedinjuje, a to mesto nije autor, kao što se do sada tvrdilo, već čitalac"[31], čitalac-model, kako će ga nazvati primenjena semiotika. Bartov esej značajno je pomerio pažnju sa umetnika stvaraoca na tekst i načine njegove recepcije, u skladu sa zahtevom za demokratizacijom umetnosti, kulture i društvenih institucija. Umberto Eko je u *Otvorenom delu* (1962), a zatim i u *Lector in fabula* (1979), razradio Bartovu tvrdnju sistematskom analizom funkcionisanja tekstualne kooperacije, odnosa čitalac/gledalac – tekst, što predstavlja čin dekodifikacije i interpretacije ovih fenomena.[32] Aktuelna promena ne tiče se ovog tipa interpretativne aktivnosti već preobražaja gledaoca u izvođača/producenta i autora u emitenta, što predstavlja transformaciju ne samo kompetencija nego i uloga i produkcionih procesa. Iz ove perspektive, definicija svih pozorišnih uloga pokazuje se kao neodgovarajuća, zato što su one prirodno vezane za istoričnost praksi, za njihov razvoj u vremenu u odnosu na različite kulture.

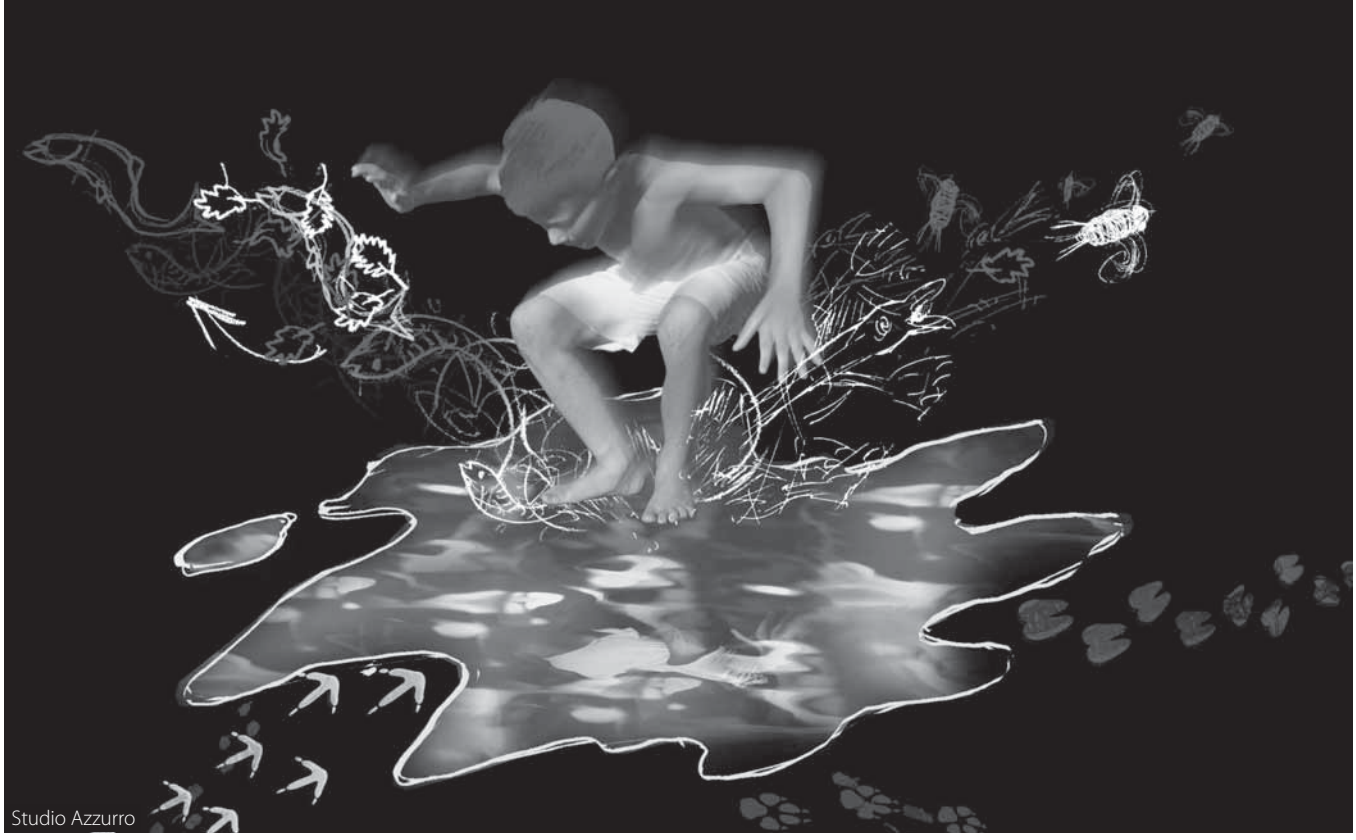
Žerom Bel, na primer, smatra da njegove predstave ne pripadaju plesu, niti da bi on mogao biti definisan kao koreograf, mada priznaje da mu je ples potreban kao kontekst u odnosu na koji može analizirati sopstveni rad: „Termin 'koreograf' mi se čini zastareo u odnosu na ono što koreografi rade i što ja radim. Ja bih rekao za sebe da sam pozorišni reditelj koji radi sa plesom. Ja proizvodim teatar plesa (neki proizvode teatar teksta, teatar slike, na primer). Ja koristim teatarski okvir (arhitektonski, istorijski, kulturološki i društveno gledano) da bih analizirao ples, da bih od njega proizveo diskurs."[33] Otuda toliko reditelja koji su obrazovanje stekli izvan polja izvođačkih umetnosti (film, fotografija, vizuelne umetnosti). Rad Džeme Nelson (Jemma Nelson), u Big Art Group, pripada književnoj i filmskog tradiciji, dok se Pipiloti Rist formirala na polju mas-medija, rok muzike, mode i reklame, pre nego na polju istorije umetnosti. Sve ovo znači da je uzdrman specifičan teatarski produkcijski modus i forma same predstave, u smislu da ona poprima format instalacije (videti Motus, Teatrino Klandestino); instalacija postaje perfomans i film (kao u *Cremaster Cycle* Metjua Barnija /Matthew Barney i u *Going Forth by Day* Bila Viole); pozorišna predstava se prikazuje kao *real time* film (Big Art Group). Predstava *Stifters Dinge* Hajnera Gebelsa ne predviđa prisustvo glumaca na sceni, tako da ne samo da se ne može utvrditi transfer i uživljavanje gledaoca u lik i priču nego ni zamena uloga između glumca i gledaoca brehtovskog didaktičkog pozorišta. *Call Cutta* Rimini protokola nije pozorište, nije predstava, ne dešava se u pozorišnoj sali, nema glumaca. „Ako nije pozorište, zašto to zovemo pozorištem? To je iskustvo, kao prisustvovanje nekoj konferenciji, trci, poseta koncentracionom logoru ili Istočnom Berlinu: razgovor na Skypeu sa nepoznatom osobom i šetnja Berlinom, začinjena istorijskim podacima o odnosima između Hitlera i Gandija. *CALL Cutta*, kol-centar u Indiji. Pozorište bez glumaca, samo glas, dakle *slušanje glasa*, iskustvo *glasa*


Metju Barni, *Heart of Darkness*

[31] Roland Barthes, „La morte dell'autore", u *Il brusio della lingua,* Einaudi, Torino 1984, 56.

[32] Umberto Eco, *Lector in fabula,la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

[33] Jérôme Bel u Una Bauer,„Jérôme Bel: An Interview", u *Performance Research*, vol.13, n.1, mart 2008, str. 42–48. Takođe videti prevod istog teksta u ovom broju *Teatrona.*



Studio Azzurro

naspram prisustva, prisustvo identifikovano kao autor, reditelj, narcisoidan glumac koji je u centru."[34] Režija predstave *CALL Cutta* za Hajnera Gebelsa predstavlja primer „aktivnog kolektiva reditelja, koji ne mora uvek da postavi na scenu i prezentuje ego da bi se u njemu ogledao – ekipu koja verovatno ne bi mogla da se složi oko jedne jedine slike, već se bolje oseća u procesu koji podstiče nego u jednoj centralnoj interpretaciji"[35]. Iz ove perspektive, produkcijski proces koji se afirmisao sa novim pozorištem (radionica kao prostor–vreme obuke–istraživanja sebe i vizije koju grupa u sintetičkoj formi izvodi u formi predstave) takođe je preokrenut.

Kod mlađih autora, od početka devedesetih godina prošlog veka, kreativnim procesom dominira korišćenje recikliranih materijala preuzetih iz mas-medijske produkcije, i komponovanje/sklapanje predstave od raznorodnih materijala, empirijski metod u kome je svet taj koji se nudi na gledanje i slušanje, a subjekat odabira, uzima, kombinuje iz ponuđenih izvora. Zapravo, dominantna tendencija savremene umetnosti (od muzike gde upotreba semplova izjednačava muzičku kompoziciju sa činom recepcije-slušanja i miksovanja muzičkog repertoara arhiviranog u kompjuteru) je *postprodukcija*. Nikola Burio piše: „Tako savremeno delo nije više poslednja tačka u kreativnom procesu (nije 'gotov proizvod' za kontemplaciju) već je mesto navigacije, portal, generator aktivnosti. Počevši od produkcije, surfujemo u mreži znakova, unosimo naše forme u postojeće linije"[36], stoga predstava nije samo sačinjena od delova stvorenih u i za različite kontekste, odloženih u arhive i raspoloživih da budu ponovo sklopljeni u nova dela različitih formata, za koja se tehnologije zvuka, arhivi medija i interaktivne naprave utrkuju da stvore prepoznatljive svetove kao nove predloge toka vidljive stvarnosti.

Devedesetih godina prošlog veka glorifikovanje performativne dimenzije gledalačke aktivnosti oslanjalo se na eksperimentisanje interaktivnim mehanizmima (delo zadobija oblik samo intervencijom gledaoca koji izvršava

[34] Videti Heiner Goebbels, „Call Cuta, Privlači nas ono što ne vidimo", u *Teatron*, 150/51, proleće/leto 2010, 37–43.

[35] Ibid.

[36] Nicholas Baurriaud, op. cit., 14.

određene radnje predviđene mehanizmom) i na produkcijske moduse definisane kao „relacioni", koji podrazumevaju učestvovanje u kreativnom i produkcionom procesu grupa ili pojedinaca, podsticanih, privoljenih ili usmeravanih od strane „autora", „reditelja", koji im daje zadatke koje oni treba da izvrše (često putem veb sajtova).[37]

Instalacije koje Studio Azuro (Azzurro) stvara, polazeći od izviđanja određene teritorije i uključivanja u proces njenih stanovnika, imaju dvostruku vrednost (interaktivnu i „relacionu"), kako zato što ono što se prikazuje slikom i zvukom jeste samo životno iskustvo te teritorije i te zajednice, tako i zato što način na koji se izvodi predstava zavisi od intervencije gledaoca koji odlučuje, zahvaljujući interaktivnoj putanji, šta želi da vidi i koliko dugo. Prenosimo zapažanja Paola Roze: „U slučaju ciklusa *Portatori di storie* (*Nosioci priča*) gest zaustavljanja figure koja se projektuje u prirodnoj veličini, koja prolazi ispred tebe, predstavlja manifestaciju jednog izrazito relacionog čina; zadržati je znači da ti ona govori, znači voljno uspostaviti direktan i trajan kontakt, i označava želju da se prihvati naracija koja ti se nudi. Preneti ovaj škart u aktivnu dimenziju, odnosno uraditi nešto, stvara uslove za mnogo jače iskustvo koje se često dugo pamti."[38]

Community art, relaciona i interaktivna umetnost su konstruktivne strategije i procesi nastali sa digitalnim tehnologijama, čija je priroda dvosmislena jer se naglašava „podruštvljavajući" karakter intervencije, dok je finalna destinacija proizvod koji se smešta u sistem umetnosti. Nikola Burio, u citiranom eseju, podvlači ovo izokretanje smisla: „Kao što su nadrealisti koristili dadaističke tehnike u konstruktivne ciljeve, umetnost danas rukuje situacionističkim metodima, a da pri tom ne teži po svaku cenu totalnom ukidanju umetnosti."[39]

Operacija simetrična dovođenju gledaoca na scenu u ulozi performera i producenta jeste pripisivanje kontemplativnom gledaocu (onome ko podleže iluziji – „nije istina, ali ja verujem", uživljavanju i transferu) stanje pasivnosti. Poistovećivanje recepcije sa pasivnošću je u poslednjih dvadeset godina postala *doxa*, toliko snažna i rasprostranjena da bi trebalo pretegnuti na suprotnu stranu kako bi se izbalansirala njena stečena „produktivnost". Identikit pasivnog gledaoca (na latinskom *passivitas* znači: „nerazlikovanje, ravnodušnost, neko ko ima poteškoće da deluje i reaguje) jeste nepomičnost, vežba gledanja: gledanje je suprotno spoznaji, smatra Žak Ransier, zato što se gleda privid, a ne poznaju se uslovi proizvodnje, i suprotno je delanju: „No, biti gledalac je loša stvar, kažu kritičari, i to iz dva razloga. Pre svega, gledati je suportno od znati. Gledalac se nalazi naspram neke pojave, ne poznajući njen proces proizvodnje niti stvarnosti koja stoji iza nje. Drugo, posmatranje je suportno delovanju. Gledalac ostaje nepokretan na svom mestu, pasivan. Biti gledalac znači istovremeno biti razdvojen od sposobnosti saznanja i od mogućnosti delovanja."[40]

Nije stvar proizvoljnog suda reći da psihička aktivnost koju proizvodi tekstualna kooperacija podrazumeva imaginativne, psihičke, emotivne i pragmatične sposobnosti, i stoga gledaocu koji gleda delo ne bi trebalo pripisivati pasivnost (ravnodušnost, nesposobnost delanja...), kao što fizičko kretanje samo po sebi ne znači delanje. Suprotnost

[37] Poslednjih godina XX veka, *community art* i takozvana „relaciona umetnost" su putem Interneta skrenule pažnju na neke društvene fenomene. Ono što je ovde problematično je umetničko korišćenje za potrebe tržista onoga što se ovde proizvodi, pa s time i njegovo slabljenje i narušavanje. „LEARNING TO LOVE YOU MORE" je *community art* projekat nastao saradnjom Mirande July i Harelda Flečera (Harreld Flatcher), u kome se putem niza zadataka koje je trebalo brižljivo izvršiti i zapisati na sajtu (koristeći se različitim medijima, od pisanja, preko videa, do zvučnih snimaka tipa: „Napravi ponovo neki predmet koji pripada nečijoj prošlosti"), stvorila komuna u kojoj su umetnici i neumetnici mogli da razvijaju sopstvenu kreativnost i svest o sebi. Godinama je, počevši od 2002. godine, do maja 2009, datum kada je projekat prekinut, broj učesnika iz celog sveta dosegao 7.000, a broj 'zadataka' porastao do 70, dok se veb aktivnostima priključuje niz izložbi na kojima se prikazuju odabrani izveštaji kuratora i izdaje čak i knjiga sa izabranim radovima." (Emidio de Berardinis, *Community art*, diplomski rad, Dass, Sapienza Università di Roma, referentni profesor Valentina Valentini, izrada rada je u toku.)

[38] Videti intervju Valentine Valentini sa Paolom Rosa, *Biblioteca teatrale*, u pripremi.

[39] „Ja ne verujem da kolektivno stvaralaštvo može još da ima pokretačku snagu i plodnost koju je imalo sedamdesetih godina. I to ne iz političkih razloga. Razlozi se nalaze prvenstveno u pronalaženju u istraživačkom radu na predstavi onoga što se najviše približava iskustvu umetnika kao jedinke. Ovo se ne odnosi na individualistički svet, već na usamljenosti umetnika. Usamljenost je druga strana individualizma, iskrenija i čovečnija strana stanja koje je zajedničko svim ljudima, kao da smo u velikom gradu." Videti Romeo Castellucci, *Il regista su questa terra*, intervju priredio Alan Read, Avinjon, jul 2008.

[40] Žak Ransijer, op. cit, str. 4.

pasivno/aktivno u izvesnom smislu ponovo stavlja u prvi plan suprotnost_distanca/uživljavanje, obeležje umetničke proizvodnje krajem milenijuma u kojoj je uloga gledaoca na razne načine bila veličana, pripisujući mu odgovornost da delu (razuđenom, rastavljenom) dâ smisao i koherentnost, kao i da se prepusti sinestezijskom i čulnom doživljaju. U oba slučaja reč je o različitim načinima uživanja umetnosti nezavisno od tradicionalne opozicije aktivno/pasivno.

Na kraju ove putanje koju smo iscrtali objedinjujući podatke dobijene istraživanjem praksi komponovanja predstave velikog broja reditelja, pravac ovog istraživanja kazuje na figuru autora/umetnika usmerenog bez razlike ka različitim praksama; ne više i ne samo reditelja koji pripada pozorištu ili izvođačkim umetnostima, budući da niti pozorište niti izvođačke umetnosti ne poseduju više svoj žanrovski identitet. Oslanjajući se na najradikalnije izjave, bićemo prinuđeni da iznesemo perspektivu nestajanja uloge reditelja, glumca i gledaoca istovremeno, zato što davanje prednosti procesu povlači sa sobom ukidanje autorstva ulozi i funkciji gledaoca (čak i kada se gledaocu pripisuje uloga saradnika u proizvodnji), budući da se eliminiše glumac na sceni (čak i kad se on uzdiže kao jedini delujući u predstavi), a autorska aktivnost se transformiše u aktivnost postprodukcije.

Ovakvu situaciju, ili barem njen nagoveštaj, nalazimo u predstavi *Inferno* (2007) Romea Kastelučija, u kojoj reditelj dovodi do krajnje istance svoju osnovnu i radikalnu upitanost nad odnosima kojima se uspostavlja delo: *Ja* autora, gledaoca, izvođača. Mešajući i premeštajući odnose među različitim zamenicama: *ja, ti, mi*, gledaoci u sali postaju delajući, a grupa izvođača isto što i gomila gledalaca čija se anonimna lica odražavaju na zidovima-ogledalima kocke.[41]

Zahvaljujem Ani i Kjari Piri, Noemi Pitaluga i Đovani Vergari.

Prevela s italijanskog
Tina Perić

[41] Videti Valentina Valentini, „Io e noi e la solitudine dell'artista, Intorno a l'*Inferno* di Romeo Castellucci", Lavanguardia Culturas.

Analiza Saki

GLEDALAC-MODEL I OBIČAN GLEDALAC

Za politiku anonimnosti u savremenom rediteljskom teatru

1. POTRESENOST KOJA DOVODI DO SPOZNAJE

„Četvorica mladih vojnika na konjima oprezno su se kretala, s mitraljezima u rukama, duž puta koji je ograničavao logor. Kada stigoše do žičane ograde, zaustaviše se da bi nas posmatrali, razmenjujući među sobom kratke i stidljive reči, i upravljajući pogled, koji je odavao neku čudnu nelagodnost, ka raspadnutim leševima, ka rasklimatanim barakama i ka nama malobrojnim živima. […] Nisu nas pozdravljali, nisu se smešili; izgledali su potišteno, ne samo zbog sažaljenja i smetenog obzira, koji su im zapečatili usta i upravljali oči ka sumornoj sceni. Bila je to ista ona sramota, nama dobro poznata, koja nas je obuzimala uvek nakon selekcije i svaki put kada bi nam se desilo da prisustvujemo ili da budemo izloženi nasilju: sramota koju Nemci nisu poznavali, sramota koju pravednik oseća pred tuđom krivicom i koga grize savest zbog njenog postojanja, zato što je neopozivo uvedena u svet postojećih stvari, i zato što se njegova dobra volja pokazala ništavnom ili nedovoljnom, i nije bila od koristi u odbrani."[1]

Tako počinje *Primirje* Prima Levija. Imamo scenu i predmet posmatranja – logor – prostor ograničen žičanom ogradom. Levi se nalazi u sceni, istovremeno je njen privilegovani svedok i savršeni gledalac. On nema samo neku vrstu tragičnog prvenstva kada je u pitanju dato posmatranje već, preuzimajući ga na sebe, preuzimajući odgovornost i obavezu svedočenja, on utemeljuje sâm razlog pisanja. Pa ipak, dok sastavlja opis logora, on to ne čini neposredno, ne gleda scenu koja ga okružuje, već preokreće posmatranje za 180 stepeni – *gleda onako kako gledalac gleda scenu*. I u pogledu koji gleda logor i u samom logoru, nailazi na sramotu.

Zašto govoriti o sramoti, koja se čini sasvim sporedna, gotovo bogohulna nasuprot opisu koji je Levi mogao dati (jer, ko bi drugi mogao biti bolji od njega?). Zašto se nije zaustavio na telima i na mrtvima, zašto nije opisao pornografiju užasa, zašto je pomerio fokus i posmatrao ta uglavnom nevina lica? Rolan Bart bi rekao da se upravo tamo nalazio „punctum", da odatle sve kulja. Svedok koji gleda preživelog koji samo što nije napustio scenu. Taj svedok, taj gledalac, jeste jedan mladi ruski vojnik: Levi, koji je gledalac-model, izuzima samoga sebe i stavlja u centar posmatranja jednog običnog gledaoca, mladog vojnika, neupućenog, anonimnog. Sumrak gledaoca-modela najavljuje dolazak *običnog gledaoca*,

[1] P. Levi, *La tregua*, Torino, Einaudi, 1997, 9–11, (1963).



Sergej Ejzenštejn

koji je shvaćen i očekivan na horizontu želje predstave, ne kao izabrani tumač, već kao neko s kim se može sklopiti neobično savezništvo utemeljeno na potresenosti. Italijanski reditelj, Čezare Ronkoni, tvrdi da su ideje te koje dovode do ideologije, a potresenost do spoznaje. Potresenost je neophodna na putu do spoznaje, jer se, tokom predstave, ne može razmišljati o onome što se događa gledaocu. Ronkoni tvrdi da mu se više sviđa raznovrsna publika, koja ostvaruje svoje pravo na distanciranost ili na bliskost.[2]

Potresenost je rezultat rada koji predstava vrši nad *valerima intenziteta* koji onemogućavaju gledaocu da posmatra delo na kritičan i distanciran način, kako to čini brehtijanski gledalac epskog teatra. Ovi intenziteti, ipak, nisu čak ni artoovskog porekla, te stoga gledalac koga predviđaju nije više subjekt čija će egzistencija biti trajno modifikovana posle datog scenskog događaja.

Običan gledalac, koji se sa delom sreće na patičkoj (*per via patica*)[3] pre nego na datoj ravni, stalno se vraća u nastojanjiima reditelja poput Kastelučija, Hermanisa, Viole, Ronkonija, Fijadeira, i, uopšte, vijuga između redova ovog temata. Nije, naravno, posredi novina, i još manje jedna postmoderna kategorija, ako uopšte ima smisla – još – govoriti o postmodernom. Naprotiv, u okviru rediteljskog teatra, *razumevanje preko potresenosti* ključno je za jedan važnan rodoslov dela i autora. Dovoljno je setiti se samo Ejzenštejnove ideje *ekstaze*, kojoj ću se uskoro vratiti.

U okviru ove konstelacije, ono što predstavi omogućava dubinu i efikasnost jeste uspostavljanje jednog odnosa potresenosti, jednog osećanja koje se ne prepušta uticaju predodređenog znanja na senzibilitet i na razum gledaoca.

[2] Cesare Ronconi, reditelj i osnivač italijanske pozoršne trupe Valdoca.

[3] Termini *patico* i *paticità,* koji se u italijanskom koriste prevashodno u filozofskoj literaturi, u evidentnoj su etimološkoj vezi sa starogrčkim korenom *path* iz kog proizlazi i sematička upotreba imenica kao što su „patimento" (patnja) i „passione" (strast). lako je poreklo ovih termina u znaku grčkog *pathos* i latinskog *sentire,* oni u njima ipak ne iscrpljuju svoj smisao. Zanimljivo je da se u italijanskom *patico* koristi i kao skraćena forma prideva *epatico* koji se odnosi na jetru (od gr. *hepar, hepatos* = jetra). Prim. prev.

To je jedan pokret, uznemirenost u *nepoznatom*. Nepoznato ovde ne predstavlja negativnu granicu spoznaje. Ovo neznanje je jednako suštoj bezrazložnosti prijateljstva, saosećanja (mladi ruski vojnici suočeni sa logorom), ono svedoči o beskonačnoj udaljenosti od drugoga, koju nikakva *kompetentnost* ne može da smanji. Kompetentnost, idealnost, integralna komunikacija su isto tako pretpostavke odnosa između predstave i gledaoca koje reditelji o kojima ovde govorimo ne žele: shodno tome, vidovi gledateljstva koje savremena režija u ovim slučajevima proizvodi kreću se ka slici gledaoca koji izbegava izvrsnost, ka gledaocu koji nije sposoban da apsorbuje i normalizuje delo unutar savršenosti jedne interpretacije, koliki god da je stepen gledaočeve nadležnosti.

U tom smislu, najveće ograničenje pretpostavke semiotike koja se tiče recepcije sastoji se u njenom naporu da dekodifikuje pozorišni odnos, naročito u definiciji gledaoca-modela (Spettatore Modello), koji je, kako to predlaže Marko de Marinis, „*implicitan*, budući da je upisan u TP [tekst predstave, *prim.red.*], i *idealan* što se tiče optimalnog karaktera njegove kompetencije. Samo u njegovom slučaju, zahvaljujući potpunoj koincidenciji između kompetencije pošiljaoca i kompetencije primaoca, ostvaruju se oni uslovi *integralne komunikacije* za koje smo videli da su nemogući na planu realne recepcije. Tačno je da, prema našoj teorijskoj šemi, čak ni kompetencija gledaoca-modela ne može sadržati spoznaju *pojedinačnih* konvencija (i kodova) na kojima se *uvek* (u određenoj meri) zasniva pozorišni događaj. Ali moramo pretpostaviti (budući da smo ga zbog toga postulirali kao model) da je enciklopedijsko i intertekstualno znanje takvog gledaoca dovoljno da mu omogući da bez teškoća identifikuje nove kodove pomoću pravilnog niza deduktivnih interferencija, a na osnovu kotekstualnih i kontekstualnih indikacija iz TP-a. Ukratko i preciznije, gledalac-model je onaj ko *prepoznaje* sve kodove iz datog TP-a, rekonstruišući ga kao celokupni StrTP na način koji je doslovno predložio pošiljalac: njegovo čitanje je, dakle, *nadležno čitanje* par ekselans"[4].

Dva elementa ovde predstavljaju problem i biće predmet moje analize: izbacivanje strasti iz procesa recepcije[5] i činjenica da, za razliku od čitaoca-modela – koga postulira Umberto Eko, i od koga polazi analiza de Marinisa – pozorišno gledateljstvo ne može biti analizirano kao da je utelovljeno u jedinstvenosti a da se tako ne izgubi i ne zaboravi jedno od njegovih temeljnih i bitnih osobina: *zajedništvo* iskustva. Za razliku od književnog teksta, naspram koga se korisnik nalazi u samoći čitanja, gledalac je uvek (izuzevši neke posebne slučajeve koji predstavljaju minimalni deo pozorišne produkcije) *subjekt-sa* drugim subjektima. To *subjekt-sa* je upravo specifičnost pozorišnog gledateljstva: *biti-sa* koje se stapa i potvrđuje, tokom predstave, uz pomoć afektivnog rada. Strasti su, naime, ono *opšte* kolektivnog iskustva publike pred predstavom, one su uopšteno posebnosti koja je karakteristična pojedinačnoj recepciji, pošto svaka emocija, prevazilazeći određeni opseg svoje motivacije, upućuje na jednu opštu celinu, odnosno na jednu klasu događaja i situacija koje su generalno prihvatljive. Nije reč, znači, toliko o tome da treba imati encikopedijske kompetence, već da treba odgovoriti na ono što je na sceni predstavljeno sa namerom da pobudi strast, dok patos nije obična slučajnost subjektivnosti nego, naprotiv, njen bitan sastavni deo. Ta strast je, ujedno, u savremenim reditelјskim predstavama prouzrokovana kompozicijskim radom *patetičnog* tipa (Ejzenštejn, kako ćemo uskoro videti, *konstrukcije patetičkog tipa* definiše kao izvorne umetničke kompozicije, smatrajući sve ostale *derivatima*), radom koji teži rastvaranju jednoznačnih referenci u jedan poseban kontekst pripadaništva, kako bi upravo dozvolio gledaocu ulazak u delo i olakšao njegovu patičku reakciju.

Otpala je uloga lika, izostao je svaki lako izvodljiv proces identifikacije, a predstava nastavlja da *provocira* gledaoca zahvaljujući onome što, u nedostatku drugog termina, možemo nazvati metonimijska moć. Metonimija oslobađa upućivanje od utvrđenog identiteta i omogućava ispunjenje scenskih figura izvesnim stepenom uopštenosti: jadnici Bila Viole, anonimne figure Kastelučija, seljaci i sablasti Hermanisa, tela isprskana bojom Ronkonija, svi oni sadrže crte određene individualnosti istovremeno sa metonimijskom

[4] M. de Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, (1982), 189. (Englesko izdanje: *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, 1993– Prim. prev.)

[5] Treba ipak pomenuti semiotičko istraživanje koje se odnosi na emocije, a čiji je cilj da potvrdi presudnost strasti u iskustvu gledaoca. Povodom toga, videti M. de Marinis, „Aspetti semiotici dell'emozione teatrale (Contro alcune mitologie postmoderne)".

silom koja se ne svodi na običnu razmenu (gledalac koji projektuje na predstavu svoj lični identitet i svoje unapred utvrđeno znanje), već omogućava jedan sistem upućivanja koji prouzrokuje patičku komunikaciju nazainteresovanu za intelektulana zadovoljstva.

Predstava se tako direktno poziva na potresenost gledaoca, priziva je uz pomoć gestova koji se izvode na sceni uz tolike druge signale koji su upućeni njemu, bilo kom gledaocu. Običnom gledaocu. Pošto bilo ko ima pristup, od početka, posmatranju scene; pošto se ono što se ostvaruje u delima mnogih, a možda i svih reditelja o kojima je ovde reč, približava, putem izvesnih nepravilnih pokreta lišenih kartografije, nečemu što bi se moglo nazvati privrženost koju predstava pobuđuje u gledaocu, dakle, osećanje i prijateljstvo; pošto ovi pokreti sigurno nisu interpretacije, pošto opstaju, s mukom, kao pomeranja za koja se ne može biti odgovoran ili koja se ne mogu predvideti. Pokreti koji ne mogu biti odmereni prostom okretljivošću razuma.

Prosečni gledalac učestvuje, jasno, u jednom „svetu života" (u huserlovskom smislu), odnosno u jednom nepromišljenom zapletu struktura mišljenja, osećanja i verovanja koji je podloga za njegov susret sa delom. Ali ako gledalac-model „upotpunjuje" delo zahvaljujući svojoj sposobnosti interpretacije (projekciona želja autora se, dakle, obraća njegovom znanju), običan gledalac uspostavlja značenjske veze koje se ne mogu neposredno analizirati. On izražava osećanja i opredeljenja koja nisu neophodno predodređena za transformaciju u konceptualne kristale, već koja radije stvaraju sistem rezonancija sa delom. Njegov položaj nije naspram predstave ili u predstavi, već sa-predstavom. U tom smislu je u pravu Ransijer (Ranciere) kada tvrdi da savremeni gledalac (koga on definiše kao emancipovanog) izmiče dvema velikim gledateljskim hipotezama 20. veka, Artoovoj i Brehtovoj, koje su, iako suprotstavljene, stremile ka istom cilju: učiniti gledaoca aktivnim učesnikom kolektivne izvedbe a ne pasivnim posmatračem. Rezultat koji se, po Brehtu, postiže transformacijom gledaoca u kritički subjekt, koga proizvodi i kome teži epski teatar, a po Artou, njegovom transformacijom u učesnika jednog kolektivnog rituala koji se vrši u znaku surovosti. U prvom slučaju predstava zamišlja jednog distanciranog gledaoca, u drugom predviđa poništavanje svake distance. U oba slučaja se teži stvaranju pozorišta u kome pasivni gledaoci postaju živo telo jedne zajednice koja na scenu postavlja sopstveno osnovno načelo.

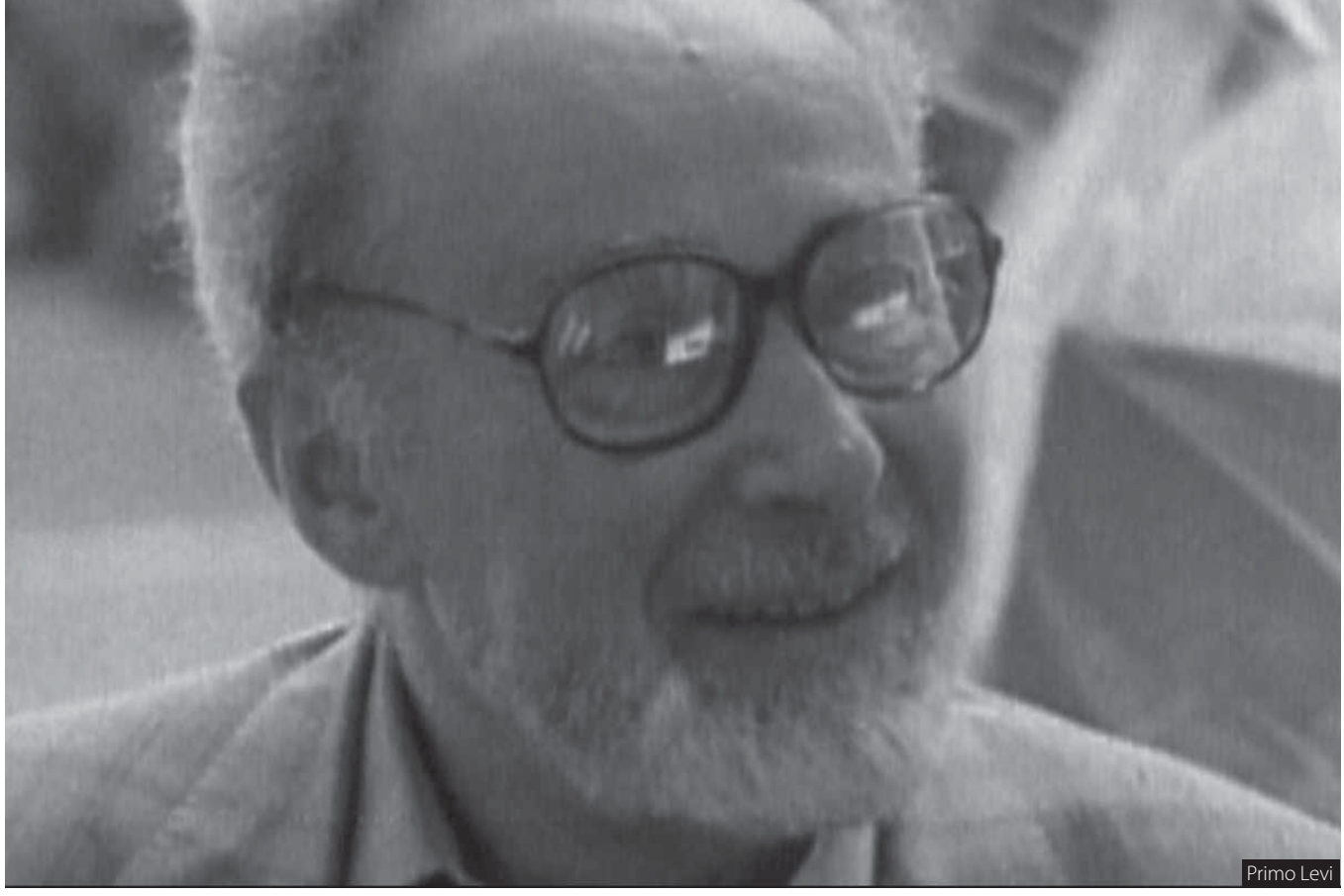
Međutim, ako, s jedne strane, pozorište danas ostaje jedino mesto neposrednog sučeljavanja publike sa svojim bićem zajedništva, s druge strane, tako shvaćena zajednica ima obeležje različito od one modernističke, kako s drugog aspekta tvrdi Valentina Valentini u svom članku iz ovog temata: „Trenutno iskliznuće [...] se tiče [...] transformacije gledaoca u performera/proizvođača i autora u prenosioca, transformacije uloga i proizvodnih procesa a ne samo kompetencija. Iz ove perspektive definicija svih uloga predstave ispostavlja se neodgovarajućom, pošto su one, naravno, vezane za istoričnost praksi, za način na koji se modifikuju tokom vremena u odnosu na različite kulture."[6] Jedini način koji gledalac danas ima na raspolaganju da postane proizvođač tiče se protokola svedočenja, što ćemo uskoro pokazati, i odnosi se na performativni karakter pozorišnih ostataka (*performing remains*, definicija i naslov važne studije Rebeke Šnajder[7]).

2. BITI POKRENUT I BITI DIRNUT

Kao što smo već pomenuli, najneposredniji pristup problemu gledaoca koji je zarobljen predstavom otvorio je Ejzenštejn. Kod njega gledalac dodiruje ambivalentnost po kojoj se potresenost razlikuje od mreže značenja i tumačenja koju ipak nastavlja da dodiruje. U njegovom radu svaka slika, svaki gest, svaka namera, svaka misao uvodi u igru jedno patetično svojstvo koje predstavlja apsolutni smisao (ili samu istinu) pozorišnog ili filmskog spektakla, ali koje, uprkos tome, ne prestaje da se udaljava od svakog značenja. U jednom od svojih poslednjih eseja *Neravnodušna priroda (La natura non indifferente*) Ejzenštejn analizira gledaočevu percepciju ili, tačnije, radnju koju delo izvršava nad gledaocem oslobađajući emotivni naboj koji ga, bukvalno, stavlja u pokret. Analiza se ograničava na opis spoljnih znakova u ponašanju gledaoca, kojim dominira patos, definisan kao

[6] Videti tekst Valentine Valentini u ovom broju *Teatrona*.

[7] R. Schneider, *Resti performativi*, u V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, (a cura di), *BMotion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Milano, Costa&Nolan, 2008, 16. (Na engleskom: R.Schneider, „Performing Remains", Performance Research 6:2 (2001), 100–08. Prim.prev.)



Primo Levi

ono što ga nagoni da skoči sa stolice na noge, što ga tera da se pomeri, viče, aplaudira. „Jednom rečju: sve ono što gledaoca nagoni da '*izađe iz sebe*.' Ako bismo hteli da upotrebimo lepšu reč, mogli bismo da kažemo da se patetično delovanje jednog dela sastoji u tome da dovede gledaoca u stanje *ekstaze*. Ali tom formulom ne bismo dodali ništa na ono što je upravo rečeno, pošto je *ex-stasis* ekvivalentna našem 'biti van sebe' ili 'napustiti uobičajeno stanje'. Svi pomenuti znakovi savršeno odgovaraju ovoj formuli. Ko je sedeo, ustao je. Ko je bio nepokretan, pokrenuo se. Ko je bio nem, uzviknuo je. Što je bilo ugaslo, zablistalo je. Suvo je postalo vlažno. U svakom slučaju se dogodilo 'napuštanje uobičajenog stanja', 'izlazak iz sebe'."[8]

Malo kasnije Ezenjštejn nastavlja:

„Izaći iz sebe, narušiti ravnotežu uobičajenog stanja, dosegnuti jedno novo stanje: sve to jeste, konačno, deo sredstava kojima umetnost izaziva potresenost i zanos. Mogli bismo klasifikovati umetnička dela po *stepenu* intenziteta kojim postižu taj efekat. Dobili bismo tako lestvicu na kojoj bi patetične konstrukcije trebalo da zauzmu najviše mesto. S druge strane, sve ostale načine kompozicije umetničkih dela mogli bismo smatrati *derivatima* po jednoj opadajućoj lestvici u odnosu na granični slučaj najvećeg 'izlaska iz sebe', koji predstavljaju *konstrukcije patetičnog tipa*."[9]

Strast proizvedena na sceni ostvaruje se, za gledaoca, kao strast na delu koja je sposobna da reaktivira, razdraži, uzbudi i „protrese" sve prethodno nataložene strasti, da ih prizove u trenutku, da ukine njihove razlike i njihovu istoriju. Predstava na taj način vrši funkciju kolektivnog detonatora pojedinačnih emotivnih naboja gledalaca. Patos na koji se poziva Ejzenštejn nije, naime, onaj, na kraju krajeva umirujući, koji se može poklopiti sa „estetičkom emocijom", niti onaj što se iscrpljuje u osporenom „vitalističkom emocionalizmu". To je radije način na koji se slika ukazuje bliskom, način na koji slika dotiče svoju granicu (bukvalno je

[8] S. M. Ejsenstejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, (1981) 2003, 32.

[9] Ibidem, 33.



Sonja (Režija: Alvis Hermanis)

dodiruje, poput dečijih kolica koja se klate na samoj ivici vrha stepeništa u Odesi). Nema uživanja u Ejzenštejnovom patosu, niti postizanja bilo kakvog zadovoljstva za gledaoca, nikakvog ugođaja koji ne bi istovremeno bio i nosilac patnje. To je afektivna slika što deluje na gledaoca dok ga istovremeno drži na ivici, koja, kada se bolje razmisli, nije različita od ivice ograde iza koje se pruža scena koju posmatraju mladi ruski vojnici. Ali Levijev prizor je možda, u ovom trenutku, isuviše snažan, isuviše sveobuhvatan za politike savremene scene koje, izuzimajući veoma retke slučajeve poput predstava Kastelučija, Ronkonija sa Valdokom ili pak radova Viole, ne uspevaju da preuzmu na sebe sličan teret. Emociju, tako, treba tražiti u intimnim, majušnim naborima sveta, ne obazirući se na polje istorije već osvrćući se ka beskonačno malom, ka onom što je za samu tu istoriju beznačajno. Treba je tražiti u mogućnosti koju gledalac ima da prepozna kao *dirljiv* i najbeznačajniji život. Tako Alvis Hermanis definiše svoje delo da može da pobudi jednu impersonalnu potresenost, odvojeno od nekog raspoznatljivog lika i neke posebne biografije, delo kome je strano bilo kakvo predznajnje gledaoca i koje se odnosi na jedan majušan oblik života, beznačajan, a koje ipak uspeva da zarobi gledaoca: „Pre dvadesetak godina, u Rusiji, jedan reditelj je postavio na scenu epizodu iz Drugog svetskog rata kroz ugao posmatarnja jednog insekta. Znamo koliko je bilo žrtava u tom konfliktu, ponekad poznajemo njihove priče i njihova imena. Ali preispitivati istoriju ne samo gledanu iz mikrougla, nego baš iz sićušnog ugla, posebno kada to sićušno može biti multiplikovano milionima života, predstavlja izvanredno sočivo za posmatranje sveta i ostavlja nam mogućnost da budemo potreseni."[10] Da bi ubrzo zatim izjavio: „Možda postoji politička mogućnost emocije. Jedina stvar na kojoj vredi raditi jeste emocija."[11]

[10] Annalisa Sacchi, Intervju sa Alvisom Hermanisom, za *Biblioteca teatrale*, u rukopisu, bez paginacije.

[11] Ibid.

3. IZUZETAN SVEDOK I MASA

Istorijat gledateljskog pogleda ili, bolje, pripisivanje istoričnosti gledateljskom pogledu, počinje s Panofskim i njegovim poznatim ogledom *Perspektiva kao simbolična forma*, u kome on podvlači uzajamni odnos koji postoji između razvoja formi predstavljanja prostornosti i „osećanja" prostora, te načina na osnovu koga različite istorijske epohe oblikuju perceptivni prostor. U renesansi, s pojavom perspektive, mesto gledaoca postaje istovremeno obavezno i privilegovano mesto, jedinstveno mesto: pošto ga je jednom osvojio, na njemu će i ostati, posmatrajući delo pred sobom. Svaka pravilno konstruisana slika s perspektivom pretpostavlja jednistveno „ispravno" gledište i proizvodi gledaoca koji treba da se postavi u precizno određenu tačku u prostoru naspram nje. U tom smislu, slika s perspektivom već predviđa svog gledaoca-modela, čija je kompetentnost prevashodno prostornog tipa: on zna gde da postavi svoj pogled. U godinama u kojima Panofski piše svoj ogled dešavaju se dve stvari presudne za ishod našeg izlaganja: Valter Benjamin analizira izmenjeno stanje gledaoca XIX i XX veka, a predstavnici modernističke režije počinju da posvećuju sve veću pažnju ulozi publike. Dok, s jedne strane, Benjamin zapaža da se gledateljska gomila nameće interesima kritike, postajući izabrani korisnik umnoženih i kopiranih slika, koje su postale dostupne pojavom različitih tehnika reprodukcije poput fotografije, s druge strane, teatar počinje da se obraća sve široj i raznovrsnijoj publici.

Rođenje režije se, naime, jasno iscrtava na jednom novom velegradskom pejzažu: na pojavi velikih masa. Jedno novo čovečanstvo se pomalja na sceni sveta. Gradovi se nastanjuju protagonistima koji su ranije bili nepoznati ili pak svedeni na ulogu običnih statista. Umetnost preuzima na sebe zadatak da dâ oblik toj beskrajnoj masi, anonimnoj i nemoj masi koja nije samo umetnikova muza već za kratko vreme postaje i njegov nov nalogodavac. Publika je postala osetno mnogobrojnija i, što je još značajnije, pojavljuje se kao jedan raznovrstan entitet. Ako početkom XIX veka zvanično pozorište ostaje domen aristokratskih klasa a običan narod ispunjava specijalizovane teatre, pre svega one posvećene melodrami, od druge polovine veka granice postaju sve nestabilnije, što strukturalno modifikuje potražnju publike. Bernar Dort je analizirao posledice jedne slične promene, insistirajući na tome da sastav publike ima osnovnu ulogu u samom nastanku principa moderne režije, pošto je: „Društveno homogenoj sali odgovarala jedna relativno uniformna scena."[12] To jest, kada se sa scene obraća publici koja je društveno i kulturno određena kao (relativno) homogena, onda scena predstavlja „modele impersonalnog i nadindividualnog predstavljanja, kao što je tragički model, u kome je stvarnost jedna intelektualna ideja koja prelazi sa pozornice da bi se u publici neposredno upotpunila, bez potrebe za filtrom predstavljanja."[13]

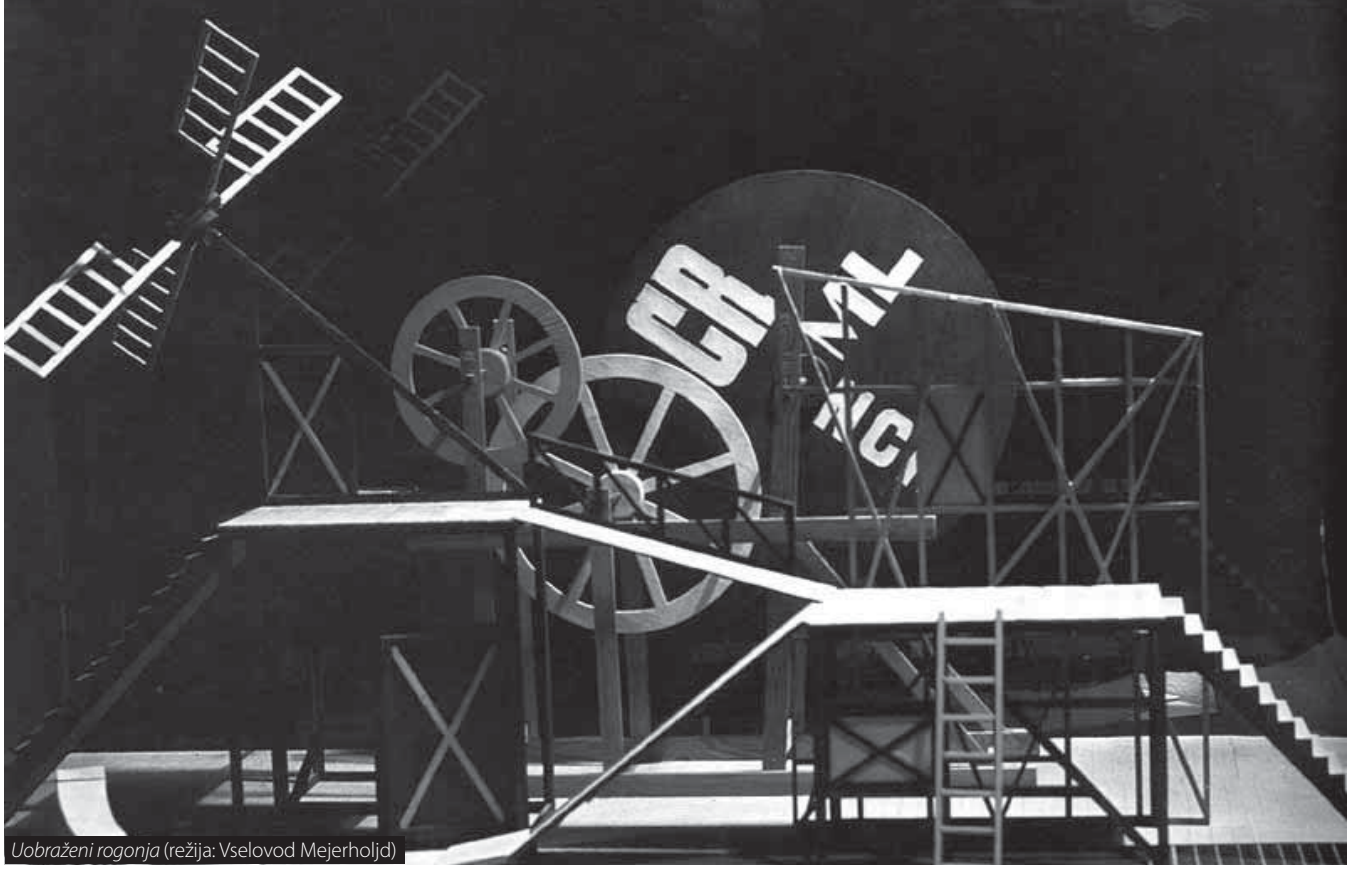
Naprotiv, kada se bude desilo ukrštanje publike i sala započne da prima neujednačeno lice gradskih masa, same estetske pozicije i operativne prakse scenske umetnosti radikalno će mutirati.

Publika postaje, u rediteljskoj praksi i teoriji, subjekat koji treba zavesti, ubediti, šokirati, razgneviti, skandalizovati, subjekat koji treba pokrenuti, modifikovati, podstaći na akciju.

Pored ove pluralizacije gledaoca, istorija režije nam, međutim, predaje još jedan subjekt: izuzetnog gledaoca, nosioca interpretacije, tvorca transmisije, odgovornog za slavu i za sećanje umetničkog dela. Pozorištu, naime, za razliku od ostalih umetničkih formi koje se mogu arhivisati, nedostaje original koji bi se mogao sačuvati. Izuzetnost izvesnih gledalaca se, tako, prepliće sa posebnim delima, s određenim rediteljima, pothranjujući jedan od velikih mitova modernizma, pored onog o reditelju: mit o izvanrednosti svedočenja. Ejzenštejn je istovremeno omiljeni gledalac Majakovskog i privilegovani svedok njegovih radova, kao što je Benjamin za Brehta, Barba za Grotovskog, Delez za Karmela Benea i tako dalje. To znači da se na jedinstvu tog susreta, i na opisu koji na osnovu njega pravi gledalac-svedok, zasniva sećanje i uspeh jednog iskustva. „Kanonizacija" izvesnih umetnika, posebno nekih predstava, izvesno se ne dešava zahvaljujući promotivnim kampanjama ovenčanih uspehom, već prevashodno zahvaljujući mlađim umetnicima i zahvaljujući izuzetnim svedocima koji osećaju da su

[12] B. Dort, *Théâtre réel. Essais de critique 1967–1970*, Paris, Editions du Seuil, 1971, 63. („À une salle socialement homogène correspondait une scène relativement uniforme". Na francuskom u tekstu. Prim.prev.)

[13] L. Mango, *La nascita della regia: una questione di storiografia teatrale*, *Culture Teatrali*, n. 13, autunno 2005, 183.



Uobraženi rogonja (režija: Vselovod Mejerholjd)

odabranile od strane izvesne figure. Tako odgovor na pitanje „ko je kanonizovao Stanislavskog?" na prvom mestu glasi: sâm Stanislavski, ali gotovo istovremeno i drugi reditelji koji su bili predodređeni da budu „kanonizovani": od Mejerholjda do Tairova, Vahtangova, Kopoa, kao i pojedini izuzetni gledaoci. To jeste neka vrsta „*second hand knowledge*" (znanja iz druge ruke) – prema lepoj definiciji Ane Vujanović – nas gledatelja koji smo došli kasnije, jer se zasniva na mitovima takvih svedočenja.

Stanislavski je imao mnogobrojne gledatelje-modele, štaviše, imao je izvrsne svedoke koji su preskočili pokolenja, recimo, Anđelo Maria Ripelino (Angelo Maria Rippelino) započinje knjigu *Varka i duša* (*Il trucco e l'anima)* kao neko ko je svojim očima video *Galeba,* kao da je te večeri bio jedan od gledalaca u MHT-u. Lista sličnih odnosa je dugačka. Utopija o savršenom gledaocu nadmašuje, tako, teorijski model semiotike i utelovljuje se u jednom subjektu i jednoj želji ili, još bolje, u prostoru koji se otvara između dva subjekta i dve želje: želje za stvaranjem i želje za spasenjem (ovo je razgraničenje nejasnih obrisa, pošto u svakom delu postoji jedna volja i jedna sila koje ga projektuju van vremena i prostora samog događaja i pošto je u svedočenju uvek kreativnost na delu).

Ako odnos između velikog reditelja i velikog gledatelja živi u modernizmu, i ako živi na granici svojih mogućnosti, uspevajući da prevaziđe istovremenost prisustva scenskog događaja i svedoka, on onda *živi*, oživljava, polazeći od potrebe za transmisijom i spasenjem. U sličnim odnosima je na delu ideja o pojedinačnoj i prepoznatljivoj osobenosti, koja se može odrediti jednim imenom i datim okolnostima (onima koje Bene opisuje povodom svog prvog susreta s Delezom, ili pak dolazak Barbe u Opole) polazeći od kojih sazreva određeno slaganje, iskustvo i učestvovanje. Sazreva, takođe, i trajanje, koje prolaznosti pozorišnog događaja suprotstavlja neprolaznost i postojanost prenesenog sećanja.

Subjektivnost savršenog-izabranog-gledatelja-svedoka modernizma danas deluje rastvorena u masi, dok reproduktivnost dela (nemoguća u teatru) biva potkopana od strane reproduktivnosti svedočenja. Logika privrženosti

koja je regulisala prethodno opisane odnose raspodelila se na mnogostrukost subjekata: stoga zaraza koju predstava širi više nije *obećanje* upućeno jednom izabranom gledaocu, već *pretpostavka* celokupnog gledališta.

Ako se pozorište iscrplo delujući na društvo, iscrplo u svojoj političkoj mogućnosti, u utopiji da može promeniti nečiju egzistenciju, onda treba učiniti da ono vibrira u mnogostrukosti, u prenošenju emocije masi običnih gledalaca koji će biti obuzeti urgentnošću da očuvaju jedan kristal iskustva. Marko Pustianaz (Marco Pustianaz) je veoma efikasno opisao mnogostrukost i ravnodušnost prema bilo kakvoj određenoj karakteristici gledaoca, kao i izvesnu prisilu na svedočenje koja se kolektivno prenosi na publiku, u ovom slučaju na publiku jedne umetničke instalacije. Bilo bi vredno truda citirati u celosti njegovu analizu: „Instalacija Doris Salčedo (Doris Salcedo) u Hali turbina galerije Tejt Modern u Londonu ništa ne nudi pogledu sem jednog ra-scepa koji se u cikcak liniji useca u teren u dužini od preko 170 metara. To je jedno kri(p)tično i šupljikavo mesto koje ne sadrži ni glumce ni radnje, već samo jednu scenu zasnovanu na rezu. Pod naslovom (čelantovskim i deridijanskim), *Šibolet (Shibboleth*), ovaj izbrazdani prostor se može tumačiti na plodan način samo kao prostor preispitivanja. Reprodukovan kao instalacija na fotografijama zvaničnog kataloga, *Šibolet* radije izgleda kao već završena scena, kao događaj koji se već desio i ne obećava ništa novo. Zbog toga onaj ko ga posmatra dokumentovanog na fotografiji ne može a da se ne oseti kao izostali svedok. Pa ipak, od trenutka kada je bila fotografisana pred otvaranje, instalacija postaje otvorena scena ili, još bolje, scena u iščekivanju. Posećujući je i brazdajući je nanovo, stotine hiljada „gledalaca" stvaraju i rastvaraju njen smisao. Posetioci i ja među njima ispitujemo teren otvoren sopstvenim džinovskim znakom – pokazateljem potresa, obeležjem različitosti, tragom usecanja. Pokušavajući da shvatimo gde je predmet koji nas priziva, mi samo fotografišemo. Što više fotografišemo prostor tog rascepa, ne bi li naslepo uhvatili nešto', to se prostor više zasićuje snimcima i preobraća gledaoce u pokretne dokumentariste. Sveprisutnost aparata za digitalno snimanje proizvodi jednu metadokumantaciju koja upisuje naše gledanje u mrežu gledanja drugog i to shodno afektivnom raspoloženju koje pokreće naše telo i prevazilazi puko gledanje. *Lutajući po sceni koju je umetnik ispraznio, gledaoci će zateći samo druge gledaoce i, gledajući ih, snimajući ih, gledaće i sopstveno gledanje.*"[14] (Kurziv A.S.)

Po okončanju dela gledalac je taj ko treba da prihvati posledice reprodukcije: gledalac odgovoran za tehničku reprodukciju onoga o čemu je nemoguće svedočiti osim u prostoru emocionalne, jedinstvene memorije, u prostoru jednog setiti-se pre nego jednog sećanja. Zato što je performans drugačiji oblik tog odsustva koje rez Salčeda sadržava u svojim šupljikavim dubinama: nešto što se dešava i što se desilo, ali što postaje samim sobom, kao što kaže Pegi Felan (Peggy Phelan), samo u nestajanju. Međutim, to je nestajanje koje već organizuje svoje ostatke: postoje, naime, čvorišta, tačke velike kondenzacije za koje možemo reći da nastaju u trenucima ispunjenim patetikom. To su virtualno neizbežni prolazi pošto određuju efikasnost i „citiranost" predstave, i oni su otprilike prepoznatljivi pošto odgovaraju delovanju dela koje se projektuje u budućnost pamćenja. Čezare Ronkoni je rečit tim povodom: „Ponekad sve postaje horsko. Na primer, na kraju *Pejzaža (Paesaggio),* gde se svi obraćaju publici, ali samo jedan zaista govori. Čujemo glas jedne osobe (u ovom slučaju Silvije Kalderoni), ali su svi tu i zbore nemi. Oni stvaraju kompaktnost i sudbinu dela. Verujem da to veoma *obuzima* gledaoca... Lišiti radnju svake subjektivnosti. Nije više posredi radnja pojedinca već radnja plemena, možda jedne vrste. Postoji napuštanje sopstva. Svrgavanje sopstva: to je čvorna tačka. Bilo je reči o glasovima. Glasovi su postojali pre istorije i pre pisma. Bilo je reči o pećinama, o odjecima, o grmljavini. Potom se sve zgrušava u pismo. Sve se prenosi u jedan jezik."[15]

Masa glumaca udvostručuje masu gledalaca, kao u *community specific* pozorištu Arpada Šilinga, koji je analiziran u odličnoj studiji Ane Vujanović iz ovog temata, ili kao u *Paklu (Inferno)* Kastelučija u kome, povrh svega, gledaoci bivaju zarobljeni unutar predstave i unutar scene na kojoj su postavljeni ogledajući panoi. Gledaoci tako inaugurišu scenu svojim ogledajućim prisustvom. Shvatamo tada, prepoznajemo, kako to *biti-sa onim* koje mi jesmo naspram predstave, jeste, sa svoje strane, jedna kompozicija i jedna slika

[14] M. Pustianaz, *Teatro superstite*, „Art'O_cultura e politica delle arti sceniche", n. 27, primavera 2009, 14.

[15] Antonino Pirillo, Intervju sa Čezarom Ronkonijem, *Biblioteca teatrale,* u pripremi, bez paginacije.



Bil Viola

koju nam predstava uzvraća. Uostalom, ni pri suočenju sa Levijevim logorom nijedan gledalac se ne može zaštititi, ali pogledi su umnoženi i udruženi jednim istovetnim osećanjem, bez ličnih nijansi i intonacija, kao kod nekog nemog hora.

4. VEZANI GLEDALAC

Da bi gledalac mogao biti pohranitelj posthumnog života predstave, potrebno je, pre svega, da oseti privrženost ka sceni, de se oseti vezan za predstavu. Đordano Bruno smatra da je veza rezultat magijskog delovanja i piše traktat *De vinculis in genere,* u kome definiše veze, koristeći jednu izuzetnu sliku: to su *vezice spoznaje zapletene pomoću osećanja*. Ovde se vraća misao Ronkonija o potresenosti koja proizvodi spoznaju, pozicija koju je inače podržala jedna duga fenomenološka tradicija (setimo se samo Spinoze) koju Hajdeger rezimira tvrdnjom: „Čovek nije misleće biće koje povrh toga i hoće, kome se potom, da bi ga napravili boljim ili lošijim, povrh mišljenja i htenja, dodaju osećanja, već je biće u stanju osećanja, što je prvobitna dimenzija čiji su deo misliti i hteti."[16] Međutim, pozorišna veza je po svojoj vrsti sasvim posebna, očigledno različita od veze koja se može uspostaviti između dve osobe u znaku ljubavne strasti, osećanja prijateljstva ili pak mržnje, različita je takođe od veze koja spaja neku osobu s jednim postojanim delom kao što je slikarsko, gde se proces nestajanja ne primećuje konstantno i sa kojim, ako to poželi, može ponovo da se sretne. Vezanost za prolazno delo je spoj u kom jedan od dvoje subjekata ostaje nedostižan, a dva elementa u odnosu ostaju neuporedivi i bez zajedničke mere, uzajamnosti, jednakosti, bez zajedničkog vremena osim onog koje podrazumeva trajanje predstave. Zato, da bi predstava mogla da veže gledaoca, mora u njemu pobuditi snažnu privrženost, patičku bliskost i, shodno tome, melanholiju prema svojoj prolaznoj vrednosti. Melanholiju bez tragova žaljenja pošto, ako je scena, kao uostalom i sve druge stvari, prolazna, ona uprkos tome ima pred sobom ceo svoj život, sačuvan i prelomljen kroz mnoštvo pojedinačnih sećanja

[16] M. Heiddeger, *Nietzsche*, trad. it. Milano, Adelphi, 1994, 63.

svojih gledalaca. Eto zašto gledoci, kao pluralitet, kao zajedništvo gledalaca, danas dobijaju tako veliku važnost, u Kastelučijevim hiperbolama (od „gledalac je bio uspeh" do „gledalac je konačna pozornica"), u razmišljanju o *Gesamtkunstwerku* Gebelsa povodom njegovog muzičkog tetara: „the total work of art, only comes together in the head of a spectator, and not as an artistic completeness on the stage"[17], ili u pokušajima Žoaoa Fiadeiroa (Joao Fiadeiro) da postavi gledaoca i izvođača u istovetne uslove predznanja koristeći se kompozicijom u realnom vremenu. Kasteluči još izjavljuje:„Za mene je promišljanje gledaoca radikalno jednostavno pošto je on u teatru fundamentalna figura; iskreno, ne čini mi se da je to moje otkriće. Bez gledaoca teatar prestaje da postoji; bez glumca teatar može – u krajnjem slučaju – nastaviti da postoji. Gledalac je bog koji vidi u figurativnom svetlu, glumac je njegova kreatura."[18] I nešto kasnije: „Ne želim da ga privlačim podvodačkim strategijama zato što su one uvek stereotipske i podilazeće. Što se mene tiče, gledalac može otići kad god mu se prohte. To nije moj problem. Ako ode, sigurno za to ima dobre razloge. *Uvlačenje* publike... sama reč je užasna. Uvlačenje podrazumeva da se gledalac nalazi izvana. Da je već napolju. Ja nemam potrebu da ga uvlačim; on je sve, sve je unutar njega. Ono što ostaje od jedne predstave je ono što je neka osoba osetila gledajući je, kako prestava odzvanja u njoj, kako ju je videla, kako je transformiše. Gledalac je taj ko samim sobom daruje život beživotnim stvarima koje je upravo video, čuo i osetio. Gledalac je taj ko im udiše život. Ovo nisu poetske rečenice; govorim o naponu vazduha koji se menja. Govorim o efektivnim stvarima. U grčkom je postojala precizna reč *epopteia*, sposobnost pogleda da *oblikuje* viđeni predmet."[19]

Gledalac tako uobličuje životom ono što se pred njim dešava i garantuje mu, uz pomoć pamćenja a ponekad i svedočenja, jedan drugi život, jednu odloženu formu postojanja. Ali, još bi bolje bilo reći, mnoštvo gledalaca, oni koji napuštaju salu pošto je predstava nestala u dubinama i koji možda tada, više nego u bilo kom drugom trenutku, predstavljaju nešto nalik jednoj zajednici. Nagoveštaj jedne anahoretske zajednice sačinjene od onih koji se vezuju udaljujući se i koji preuzimaju na sebe odgovornost. Zajednička i podeljena odgovornost, beskonačno izdeljena odgovornost, rasejana, odgovornost bez etike i bez politike, bez dužnosti, odgovornost da zapamtimo, ne za drugoga ili za one koji dolaze, već da bismo se setili, da bismo pamtili sebe, onakve kakvi smo bili i šta smo osećali dok se scena trošila pred našim pogledom običnog gledaoca.

Preveo s italijanskog
Branko Popović

[17] Videti intervju sa Hajnerom Gebelsom u ovom broju *Teatrona*.

[18] Videti intervju sa Romeom Kastelučijem u *Teatronu* br.150-151.

[19] Ibid.

Aleksandra Jovićević

MUZEJ NAŠIH OPAŽANJA

Intervju sa Hajnerom Gebelsom

Moje prvo pitanje odnosi se na ulogu reditelja u pozorištu. Da li ste zaista ubeđeni da će, u bliskoj budućnosti, rediteljski tim ili čak grupa reditelja zameniti sadašnjeg pozorišnog reditelja, kao što ste često napominjali u svojim intervjuima? Da li u tom smislu možemo već da govorimo o postrediteljskom ili čak o nerediteljskom pozorištu?

Ne, jer repertoar iz prethodnih tri hiljade godina i dalje mora da bude postavljan u klasičnom pozorištu. Pozorište jeste, i ono to mora da bude, takođe i neka vrsta muzeja. To se neće promeniti, uvek će postojati klasični pozorišni reditelj. I ako znate šta radite, onda tradicionalna podela rada i dalje funkcioniše. Na primer, to je način kako se režiraju Šekspir ili Verdijeve opere, zato što su mnoge činjenice koje se tiču komada već unapred date. Ali, ako imate grupu kreativnih ljudi koji su otvoreni za eksperimentisanje, koji istražuju nove oblike izvođačkih umetnosti, gde odnos između medija nije postavljen u hijerarhijskom smislu, gde se različiti elementi međusobno prepliću, onda se ne možete osloniti samo na klasična iskustva. Zbog toga, da bismo napravili nešto različito od onoga što možemo da zamislimo, potrebno je da postoji kreativni tim koji će jednu ideju sagledati sa različitih strana i koji će elemente predstave razvijati podjednako, uz istovremeno upotpunjavanje različitih vizura.

Ali ipak treba da postoji neko ko će sve to, na neki način, koordinisati?

Ne mora da znači. U mom slučaju to jeste tako, jer kao kompozitor posedujem izvesnu sposobnost da „komponujem" nezavisne pozorišne elemente, one koje kreiraju scenograf, dizajner zvuka, dizajner svetla, kostimograf, čovek koji je zadužen za video-rad i slično… u smislu komponovanja muzike. Kada uzmete u obzir većinu studentskih produkcija, čak i Rimini protokol, koji je potekao iz Instituta za primenjene pozorišne umetnosti u Gisenu, na kome predajem, možete primetiti da su nove strategije nastale kao rezultat novih struktura, da su one nastale kao rezultat zajedničkog rada. I da se to često ne može označiti kao rukopis pojedinca. Mislim da se uspeh Rimini protokola i zasniva na činjenici da tu postoji troje ljudi koji, verovatno, ne mogu da se slože na isti način oko jedne slike. Oni insistiraju na tri različita prizora, na tri elementa svog zajedničkog rada. Polifonija rezultata može se pronaći već tokom samog rada na komadu. Mene to pomalo podseća na rad u muzičkoj grupi koju sam imao tokom osamdesetih, eksperimentalni rok sastav koji se zvao *Cassiber*, i koju su činila četiri muzičara snažnog umetničkog izraza. Zbog toga, u svakoj numeri, možete da čujete ta četiri različita glasa i možete da čujete različita polazišta svakog umet-

nika, svakog saradnika na kompoziciji. Meni se čini da je to nešto što bi trebalo prevesti u savremenu pozorišnu praksu i ja to vidim u radovima mojih studenata.

Baš je prošle nedelje bila premijera predstave *Aljaska (Alaska)*, snažnog dela, sa moćnim svetlima, moćnim zvukom, sa moćnim scenskim pokretom, ali bez ikakvog teksta. I kad sam ih upitao kako su to postigli, oni su mi veoma detaljno objasnili da je svako od njih, od samog početka, sve vreme radio na komadu; tako da niko od njih nije mogao da stavi samo svoj potpis na delo. Mislim da polifoni pristup umetnosti može da proizvede mnoštvo glasova i vizura koje se mogu otkriti u publici.

Na primer, kada govorimo o mojoj predstavi *Eraritjaritjaka – Muzej fraza (Eraritjaritjaka - Museum der Sätze),* siguran sam da jedan deo publike taj komad posmatra samo sa muzičkog gledišta; dok ga drugi deo posmatra sa književnog aspekta, odnosno iz Kanetijeve (Elias Canetti) vizure; tu je zatim i treća grupa koja posmatra vizuelnu stranu predstave; a moguće je da postoji i četvrta koja sve posmatra iz pozorišne vizure, u smislu da su došli da vide sjajnog glumca. Dakle, imamo četiri različita pristupa toj predstavi, ili ih možda ima još deset puta više, ne znam. Čitavo delo sačinjeno je od prozirnih slojeva, prozirnih u smislu korišćenja elemenata različitih medija, tako da mu je moguće pristupiti sa različitih strana.

Dakle, govorite o idealnoj situaciji zajedničke saradnje, ali šta se događa ako neko želi iznenada da prekine rad s grupom ili ako odluči da se povuče iz projekta? Pošto opisujete složenu celinu sačinjenu od različitih umetnika, od različitih umetničkih sujeta, da li mislite da bi to moglo da ugrozi projekat ili čak da dovede u pitanje njegovu realizaciju?

Naravno, taj način rada je nešto što mora da se nauči. Potrebno je da postoji međusobno poverenje i poštovanje. Sećam se jednog pisma koje je Breht poslao Ajzleru (Hanns Eisler), u kojem mu je nudio načine kako da režira njegov tekst, čak mu je davao i neke muzičke predloge, ali je na kraju ipak bio velikodušan: „Sve zavisi od tebe!" Prema tome, više nije neophodno da se sujete hrane. Većina izvođača i studenata, koji su diplomirali na Institutu u Gisenu, retko postaju reditelji. Samo jedno ili dvoje njih to i postanu u klasičnom smislu reči. Većina njih veoma dugo radi zajedno u manjim grupama, jer se oni od samog početka obučavaju da tako rade, i kada se to uporedi sa rediteljskom školom, ili sa glumačkom, ili sa bilo kojom umetničkom školom, gde se studenti uče da budu snažni individualni umetnici, onda zaista možete da primetite pravu razliku. U Gisenu je važno da naučite da se može postići nešto što pre početka rada u grupi niste mogli ni da zamislite, kao i to da taj zajednički rad ne umanjuje vaše ideje. Sugestije koje vam daje neko ko je deo tima čini vaš rad boljim, i kada to prihvatite, više i ne želite da se vraćate na individualni, pojedinačni i egoistični način rada. Jer to je ne samo teže već nije ni preterano zabavno. A ni rezultat ne bude toliko zanimljiv.

Kako biste opisali proces svog rada? Na koji deo obraćate najviše pažnje? Na primer, na dugo promišljanje o ideji, postepene ili ubrzane pripreme, na tekst ili tekstove koje ćete koristiti, ili na rad sa ekipom tokom proba, na primer sa samim izvođačima, ili na razvijanje odnosa sa publikom?

Na samom početku, kada započnem sa procesom, dve godine pre premijere, nemam neku viziju sopstvenog rada. U toj početnoj fazi istražujem, maštam, razmišljam. Godinu dana pre premijere već počinjemo da imamo probe u trajanju od nedelju dana. Prolazimo kroz prve probe zajedno sa dizajnerom svetla i zvuka, sa kostimima, sa scenom, izvođačima, muzičarima, sa svim i svačim. Nikada ništa ne odlažemo za kasnije, jer ako se nešto kasnije pojavi, to će u predstavi na kraju delovati samo ilustrativno. Da bismo bili odgovorni za strukturu, u celosti i u detalju, svaki element mora da bude prisutan od samog početka.

U pozorištu Vidi u Lozani, gde postavljam većinu svojih komada, eksperimentišemo potpuno slobodno u toku prve nedelje; i svi – uključujući i izvođače, naročito izvođače! – mogu da eksperimentišu, a ne samo ja. Sarađujem sa ljudima sa kojima sam već radio u proteklih 10, 15 ili 20 godina. Dobro se poznajemo, tako da ne razgovaramo previše. Volimo da isprobavamo bez mnogo priče. I onda, možda pola godine kasnije, radimo još nedelju dana. Tokom tih šest meseci ponekad se desi da smanjim opseg građe ili da konkretizujem neka pitanja, da jasnije postavim viziju. Na kraju, radimo otprilike četiri nedelje pre premijere. Sveukupno, šest nedelja, kao i svi drugi, ali mi to raspodelimo u toku godine.

Probe su pune života; to je otvoreni proces poigravanja sa elementima, nema uobičajene tišine koja uznemi-

rava. To je prostor u kome svi zajedno maštamo, u kojem otkrivam sposobnosti izvođača i u kojem vrlo često i oni sami otkrivaju svoje mogućnosti za nešto što nikada ranije u životu nisu isprobali na sceni: da govore, da pevaju, da se kreću, da plešu. Nakon nekoliko meseci dešava se da uspostavim neki red, ali i da pronađem neki novi tekst. Na primer, sâm tekst u predstavi *Štifterove stvari* (*Stifters Dinge)* pojavio se prilično kasno. Pokušavali smo sa mnogim tekstovima i piscima i na kraju smo došli do Adalberta Štiftera (Adalbert Stifter).

Imate li nešto poput pisanog predloška, scenarija ili skice, nešto što filmski reditelji koriste, a na šta možete da se oslonite ili na šta možete da se vratite tokom te faze rada?

Ponekad ne, a ponekad ponešto i postoji. Ne verujem u ono što je napisano, verujem samo u ono što je iskustvo proživljeno u prostoru. Komponovao sam muziku za predstavu *Štifterove stvari* u poslednje četiri nedelje, onda kada sam već rešio pitanje prostora i pitanje „instrumenta". Celokupnu partituru i potpuni scenario imam tek kada je predstava napravljena.

Mislite onda na tekst predstave, odnosno tekst koji proizlazi kao finalni dokument predstave?

Da, ali svi imaju neku svoju viziju teksta. Ja imam svoju, dizajner zvuka neku svoju koju je napravio za sebe, dizajner svetla takođe itd. Ja ne znam šta drugi stvaraju, ne znam šta oni rade. Oni imaju neki svoj jezik, svoju partituru.

Kada govorite o rezultatima, o predstavi, koliko ona podseća na vašu početnu ideju, ili viziju, ili se ona drastično menja do kraja?

Ja nemam *viziju*. Nemam čak ni početnu ideju. Više volim da imam neko pitanje. Ako imate jasnu viziju, onda samo nju i možete da ostvarite – i to nikada u potpunosti – zato što stvarnost nije idealna. Za sve moje predstave, uključujući i predstave *Štifterove stvari* ili *Eraritjaritjaka – Muzej fraza* imao sam samo početnu zamisao na kojoj smo svi radili, pokušavajući da odgovorimo na neko pitanje ili da to pitanje učinimo još složenijim. Na primer, u predstavi *Štifterove stvari* jedina početna zamisao bila je da napravim predstavu bez izvođača. Nije bilo teksta, nisam imao ništa, pa čak ni Štiftera. Onda sam dodao klavire i zatim je početna ideja mog scenografa Klausa Grinberga (Klaus Grünberg), sa kojim radim već dvanaest godina, bila da radi sa vodom. Zatim je sve drugo počelo da pristiže, čak i te ekološke i etnografske teme, koje su sada veoma važne za predstavu; ali one su se pojavile u vidu unutrašnjih delova predstave. Nisam želeo da pravim predstavu koja će se baviti ekološkim pitanjima. Da sam to uradio, predstava bi verovatno bila veoma dosadna. Tema je proizašla iz same vode, iz šume, iz klavira, iz koncepta.

A vaš rad sa Hajnerom Milerom (Heiner Müller)? Jeste li radili na isti način?

Jesam. Kada sam radio na njegovom tekstu *Oslobođeni Prometej* (*Die Befreiung des Promoetheus)* imao sam mnogo pitanja koja se tiču samog teksta, a što nije imalo nikakve veze sa njegovim tumačenjem. Dopao mi se taj tekst, privukao me je i poželeo sam da to osećanje podelim sa publikom. Zatim sam počeo da analiziram tekst, želeo sam da njegovu strukturu učinim očiglednijom, da rečenicu pretvorim u izvođačku ideju, pokušao sam da otvorim tekst, da pronađem ključ za takav „zgusnuti" jezik; nisam želeo da ga svedem na prikazivanje jednog ega, da kažem ovo je tekst o Erihu Honekeru ili o Silviju Berluskoniju, ništa slično. Nisam imao viziju o tome kako treba čitati Hajnera Milera. Samo sam želeo da podelim zadovoljstvo što sam otkrio njegov tekst.

Pošto ste vi, pre svega, kompozitor, kako biste definisali svoju ulogu u pozorištu? Da li o predstavama razmišljate iz muzičke vizure? Jeste li zamenili klasičnu ulogu pozorišnog reditelja nečim što bi se moglo nazvati reditelj-kompozitor, ili ste ipak samo pozorišni reditelj? Ili mislite da postoji neki drugačiji, određeniji termin koji bi opisao vaš rad u pozorištu? Ovde koristim reč „pozorište" pošto ne znam koju drugu reč bih mogla da iskoristim da bih opisala ono što vi radite: oratorijum, muzičko pozorište, instalacija itd. Na primer Eraritjaritjaka – Muzej fraza deluje kao da je bazirana na gudačkom kvartetu, najsavršenijoj formi koja postoji u okvirima klasične muzike?

Ne, početno pitanje za mene bilo je Kanetijevo predavanje i moje uživanje u čitanju i svim ponovnim iščitavanjima Kanetijevih beležaka. Zatim smo tragali za načinom kako da zadržimo to zadovoljstvo, a da ga pri tom ne svedemo na samo jednu vrstu tumačenja. Jer, kada otvorite knjigu,

imate svu svoju maštu na raspolaganju i uključujete sopstvena iskustva u vezi sa onim o čemu čitate. U pozorištu veoma često vidite samo jednu vrstu tumačenja, a mi smo pokušali da pronađemo način na koji će Kanetijevo predavanje ostati otvoreno i jedan od načina je bio da se muzika koristi kao veoma važna pokretačka snaga, ali da bi muzika mogla da bude predstavljena kao pokretačka snaga, snaga kao takva, prvih deset minuta imamo gudački kvartet.

Ponekad kažem da ja, kada komponujem, zapravo radim kao reditelj, u smislu da tragam za mogućnostima koje muzičari nude, koja su njihova umeća, kakve su ličnosti, sve te informacije pokušavam da uklopim u svoju kompoziciju. To podseća na način rada reditelja sa glumcima u pozorištu. Ali kada režiram, radim kao kompozitor u muzičkom smislu: radim na ritmu predstave ili na kontrapunktu vizuelnih i zvučnih elemenata. Mejerholjd je jednom rekao da reditelj mora da bude i muzičar kako bi bio sposoban da raspoređuje različite pozorišne elemente. Mislim da je Romeo Kasteluči rekao jednom prilikom da on o pozorištu ne razmišlja na taj način, a da je Bob Vilson jednom kazao: „Sve je to deo individualne posvećenosti." Za mene se ta posvećenost u potpunosti tiče estetike u širem smislu reči. Na primer, moja muzika nije složena u onoj meri u kojoj savremena muzika to često ume da bude. Ali mislim da ja složenost postižem na drugom nivou. Moja složenost uključuje i svetlo, i scenu, i izvođača, i upotrebu jezika, i odnos između onoga što se vidi i onoga što se čuje. Moja složenost, u odnosu na ono što je samo pitanje muzike, izdiže se na neka sveobuhvatnija pitanja percepcije i estetike.

Mnogo se govorilo o muzičkim i zvučnim delovima vašeg rada, o odnosu između reči i muzike, o muzikalnosti jezika u vašim predstavama, ali čini se da je malo pažnje poklonjeno vizuelnim aspektima. Primetila sam da u intervjuima često govorite o uticaju vizuelnih umetnosti na svoj rad i da ste, između ostalog, često odlazili na Dokumenta u Kaselu. Naročito bih volela da prokomentarišete prizore koji se mogu videti u vašim predstavama, prizore koje stvarate za publiku.

I sâm često otkrivam vizuelnost, jer nisam uvek sasvim svestan šta radim i mislim da je to dobro. Pre svega, ja ne pravim razliku i ne procenjujem u sopstvenoj percepciji, ne pravim razliku između buke i muzike. Ja čujem zvukove, kao sad, na primer, zvuk ovog klima-uređaja, ili onu gospođu koja pere sudove u pozadini. Ja je čujem kao ritam, a klima-uređaj kao instrument… Čujem visinu tona ili fizičku stranu zvuka. Ne kažem „ovo je muzika" ili „a ovo je samo buka". Verovatno razmišljam na isti način, a nisam toga u potpunosti ni svestan, i kada su u pitanju vizuelni aspekti. Ne pravim uvek hijerarhiju između onoga što slušam u odnosu na ono što vidim. Na primer, ako mi kostim nekog pevača na koncertu odvlači pažnju, ja više ne slušam muziku. Nikada ne bih rekao da je u mojim predstavama muzika vrednija od zvuka ili, na primer, da je vrednija od teksta. Pokušavam sve to da uravnotežim. U predstavama nastalim po delima Hajnera Milera bilo je veoma važno postići ravnotežu između glasa, zvuka, muzike, prostora i njihovog međusobnog prožimanja.

I to se verovatno može reći i za vizuelnost. Volim da pravim razliku između onoga što se sluša i onoga što se zaista čuje, razmišljam o te dve stvari odvojeno zato što volim da razmišljam o vizuelnosti zvuka i akustičnosti prizora. Taj neki jaz koji postoji između ta dva uprizorenja – između onoga što vidimo i onoga što čujemo, što u mojim delima nikada nije isto – *upravo taj jaz* jeste ono što je pokretačka snaga naše pažnje, naše mašte. A naša mašta je aktivna samo onda kada nešto nedostaje. Ne bih rekao da je vizuelna komponenta važnija. Samo mogu reći da ja ne napravim razliku šta je od to dvoje važnije. U tim trenucima, kada nismo svesni šta se dešava, naša mašta je mnogo više stimulisana, naročito u onim trenucima kada mislimo da smo se izgubili.

Jednom prilikom ste za sebe rekli da ste graditelj, proizvođač raspoloženja i prizora za publiku. Da parafraziramo Mejerholjda, da li i publiku vidite kao deo rediteljskog tima? Ovo me veoma zanima zato što ja, na primer, nalazim da je vaš rad veoma emotivan i uznemirujući. Stvara mnogo asocijacija i analogija unutar publike, na primer, priča o usamljenom odbačenom čoveku u predstavi Eraritjaritjaka – Muzej fraza; ili svet „posle smrti" u predstavi Štifterove stvari, naročito taj momenat šta zapravo ostaje nakon nečije smrti.

Ali to je samo vaše viđenje, jer ja u predstavi *Štifterove stvari* nikada nisam razmišljao o nečijoj smrti. Naravno, dobro je ako ste predstavu povezali sa svojim iskustvima. U Beogradu, na primer, nakon predstave mi je prišla jedna gospođa i rekla mi je da je u jednom trenutku videla Boga.



Hajner Gebels, *Muzej fraza*

U predstavi Boga, naravno, nema, ali mi se dopalo to što sam čuo; dobro je, jer njoj Bog očito nedostaje…

Na to i mislim kada govorim o međuprostoru koji zauzima mašta, mašta u tom jazu između onoga što vidimo i onoga što čujemo, i taj ritam između različitih medija koji razbuđuje naše želje, naše nesvesno. Taj sudar različitih percepcija prisiljava nas da budemo svesni našeg nesvesnog, i to je nešto o čemu u poslednje vreme veoma razmišljam.

U poslednje dve decenije primena novih medija u izvođačkim umetnostima, posebno Interneta i digitalnih medija, pokazala se kao veoma značajna, naročito kada je reč o izvođačkoj saradnji i raspodeli uloga u radu na predstavama, što je na neki način omogućilo podeljenu kreativnost. Zbog toga nove tehnologije zahtevaju nova tumačenja izvođačkih umetnosti. Kako su nove medijske tehnologije uticale na vaš rad ili kako su ga promenile?

Nikada nisam radio predstavu u kojoj nije bilo tehnologije. U početku se tehnologija iscrpljivala na nivou zvuka. Već u mojim ranim kompozicijama, tokom osamdesetih, koristio sam semplove, tehnologiju semplova, kako bih radio sa snimcima. Kako raditi sa mašinama, sa zvukom mašina, to je oduvek bilo važan kontrapunkt izvođenju uživo. Uvek me je zanimalo to varničenje koje nastaje između muzičara koji nastupaju uživo i njihovog izraza nasuprot, na primer, otpora tehnologiji ili nekoj drugoj sili koju morate da prihvatite i sa kojom morate da se borite. U predstavi *Štifterove stvari* to je bilo očigledno zato što je „druga sila" bila ispred nas, ali i u mojim predstavama *Crno na belom (Schwartz auf Weiss)* i *Surogat-gradovi (Surrogate Cities),* ili čak u predstavi *Oslobođeni Prometej*, postojali su izvesni zvukovi koje muzičari nisu kontrolisali; oni su bili veoma jasno postavljeni u odnosu na trajanje numere, to je bilo nešto na šta je publika morala da reaguje.

To je moj stav i kad je reč o muzici i kad je reč o pozorištu: prisustvo *spoljašnje sile*. U muzici, posebno u kamernoj muzici, muzičari uvek misle da ono što stvaraju zavisi isključivo od njih, subjektivno osećanje se visoko ceni. Isto je i u pozorištu. Zato što pozorište, čak i ona velika politička ili sveobuhvatna pitanja, na neki način uvek redukuje na nivo

ličnog, psihološkog, na sukobe između ljudi. Ja u pozorištu tragam za silama koje su iznad tih psiholoških odnosa.

Mislim da svet ne možemo objasniti isključivo pomoću psihologije, mislim da nismo spremni za ono što se zaista događa, pozorište i muzika moraju da se suoče sa tim spoljašnjim silama koje mi ne možemo da kontrolišemo. Filmovima to vrlo često polazi za rukom. Ne koristim tehnologiju samo zato što je volim. Često umem da je ignorišem i da joj se ne divim; ali je koristim kao nešto što ne možemo da kontrolišemo. Ovo je veoma važno i može se posmatrati i kao političko pitanje – kako učimo da postavimo sebe unutar sistema koji ne možemo da kontrolišemo isključivo na nivou subjektivnog.

Već u mojoj prvoj muzičkoj predstavi *Ili neuspelo iskrcavanje (Ou bien la débarquement désastreux,*1993) postojala je ogromna aluminijumska piramida koja je mogla da se okreće i koja je imala sopstveno osvetljenje, a imali smo i pedeset ventilatora iza zida od crvenih svilenkastih vlasi. U svim mojim delima tehnologija se javlja kao otpor, kao spoljašnja sila. Čini mi se da je to veoma simbolično zato što naš jezik i naše misli isključivo predstavljaju razumni deo našeg postojanja. Ali postoji mnogo stvari koje su izvan nas, kao i u našem nesvesnom, koje naš jezik ne može da predstavi niti se odražavaju u našim mislima. Umetnost je dužna da stvori prostor za to iskustvo.

Šta se događa ako tehnologija preovlada predstavom, a rad umetnika postane manje važan u odnosu na tehnologiju?

Onda je verovatno reč o lošoj umetnosti. Često je umetnička predstava ispred tehnološkog napretka. Često je umetnik taj ko nešto stvara. I ti umetnici su, naravno, avangardni umetnici, koji zaista istražuju i koji preispituju medije, kao što je, na primer, slučaj sa video-radovima. U šezdesetim bilo je tek nekoliko umetnika poput Nama Džuna Pajka (Nam Jun Paik), koji su bili važni i unapredili su tehnologiju. A sada 95% video-instalacija nije zanimljivo zato što autori jednostavno prihvataju „društvo spektakla" takvo kakvo jeste, zajedno sa afirmativnom upotrebom medija i svim što to povlači za sobom.

Na primer, radio sam sa nekim trakama sedamdesetih godina da bih stvorio novu estetiku koja je kasnije povezivana sa tehnologijom semplova. Džon Osvald (John Oswald), kanadski kompozitor, stvorio je estetiku zrnastog uz pomoć traka, mnogo pre nego što je to bilo moguće izvesti sa kompjuterima. Sada se to uz pomoć računara obavlja veoma lako, ali u to vreme on je to postizao tako što bi traku sa numerom Majkla Džeksona isekao na hiljade komadića i zatim ih ponovo zalepio. Razvoj estetskog veoma često prethodi tehnologiji.

Vaš odnos prema vremenu i prostoru čini se kao važan deo svih vaših predstava, da li biste mogli da objasnite kako radite u obe kategorije, kako one utiču na dramaturgiju vaših radova itd. Na primer, deo nasleđa evro-američke avangarde jeste ambijentalno pozorište za koje bi se moglo reći da čini važan deo vaših predstava. Posebno me zanima i kako promena prostora u kojem se predstava izvodi utiče na promenu vašeg rada?

Svoje predstave stvaram u tačno određenim, posebnim prostorima i mogu da ih menjam dok se prilagođavaju različitim lokacijama. Odigrali smo predstavu *Štifterove stvari* u preko sto pedeset različitih zemalja, a to je i dalje ista predstava koja, naravno, mora svaki put da se prilagodi različitoj akustičnosti, upotrebi svetla, različitim scenskim prostorima. A prostor je jedna od tih sila koje ja uzimam kao polaznu tačku. Nikada ne pokušavam da promenim prostor; kada radim u prostoru, pokušavam da iskoristim moć onoga što on nudi, a ne da radim protiv njega. Kada uđem u neko pozorište gde treba prvi put da radim, prva stvar koju uradim jeste da u potpunosti ispraznim scenu, da sklonim zavese, da pokušam da sagledam šta mi moć tog prostora pruža i, naravno, da prihvatim njegovu estetiku. Onda pokušavam da ga popravim, da ga učinim moćnijim, da ga iskoristim za svoj cilj.

Predstavu *Štifterove stvari* obično izvodimo u prostoru koji nije pozorišni. U Beogradu nismo mogli da ga pronađemo, tako da smo se opredelili za scenski prostor iza gvozdene zavese, pa je sama scena postala neka vrsta industrijskog prostora. Inače tu predstavu izvodimo u fabrikama i napuštenim industrijskim zonama, zbog veličine takvog prostora i zbog njegove prošlosti koja doprinosi samoj predstavi.

A vreme?

Spremam se da promenim svoje viđenje vremena. Pokušavam da prihvatim veći rizik. U prošlosti sam razvi-


Hajner Gebels

jao svoje predstave u ritmu tri-četiri minuta za svaki prizor, ali sada razmišljam o dužem trajanju, što je za mene novo iskustvo, i, mislim, novi korak u mom radu. U mojoj novoj predstavi *Otišao sam do kuće, ali nisam ušao u nju (I Went to the House But Did Not Enter),* jedan od poslednjih Beketovih (Beckett) tekstova, koju radim sa Ansamblom Hilijard (The Hilliard Ensemble), u poslednjem činu postoji samo jedna muzika, i samo jedan prizor, i samo jedna atmosfera koja traje preko trideset minuta. To je novina u mom radu, biti toliko uporan i hrabar da bi se zadržao na jednoj slici, na jednom prizoru, na nekoj vrsti meditativne ili opčinjavajuće atmosfere. To je posledica mog istraživanja ritma u predstavama i to ima veze sa mojim iskustvima u pitanju realnog vremena, usporenih pokreta unutar izvođačkih umetnosti, a ima veze i sa mojim sve većim interesovanjem za ritualne trenutke, a što je još jedan od načina da se dosegne naše nesvesno. Uvesti sebe u ritam koji je suprotan našem svakodnevnom ritmu, koji se nalazi spolja, u svetu kojim vladaju mediji. Volim da otkrivam sve više i više pozorišnog prostora, kao neku vrstu *muzeja namenjenog našim zapažanjima*, kao prostora u kojem možemo da se preporodimo i da iznova otkrijemo različite načinje slušanja, posmatranja, svesti o sopstvenom ustrojstvu. Zbog toga se i usuđujem da usporim vreme u svojim predstavama u odnosu na sve ostalo što se oko nas ubrzava.

I u savremenom pozorištu i u izvođačkim umetnostima stalno se traga za novim oblicima teatralnosti, kao što sve više rastu i interesovanja za političke, socijalne i ekonomske teme. Ako se sve to ima u vidu, kako biste opisali svoj rad? Da li je on više politički ili umetnički orijentisan? Na primer, kada ste govorili o politici, rekli ste da je dobro da umetnik ne kontroliše politički kontekst predstave. Ali u vašim predstavama koje sam ja videla, na primer, u predstavama Eraritjaritjaka– Muzej fraza i Štifterove stvari, prisutan je snažan politički sadržaj; u prvom slučaju, korišćenje teksta Elijasa Kanetija, a u drugom, „priča"o prošlom veku koju ste nagovestili uz pomoć glasa Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss) u ulozi naratora. U svemu što ste do sada radili ja primećujem izvesne vrlo fine političke nivoe. Ovo postaje još zanimljivije pošto ste negde pomenuli da ste se bavili politikom i da ste bili u bliskoj vezi sa nekim političkim pokretima tokom ranih sedamdesetih, ali da ste sve to ostavili iza sebe.

Mislim da je politika u pozorištu jednako prisutna kao i sve ostalo što možemo da vidimo u pozorištu, poput seksa, humora ili drame. Hajner Miler je jednom rekao da drama ne bi trebalo da se odigrava na sceni, drama bi trebalo da se odigrava u publici. Isto je i sa politikom. Ako počnete da šaljete poruke sa scene, postižete suprotno. Ali ako ono što je prikazano potakne publiku da počne da postavlja pitanja ili da se zamisli, onda se to može smatrati političkim. Na primer, nisam mnogo razmišljao o dvadesetom veku kada sam citirao Kloda Levi-Strosa, jer su za mene u predstavi *Štifterove stvari* etnografske teme, poštovanje nepoznatog, poštovanje Drugog, poštovanje elemenata i prirode, bile neke od najvažnijih tema. Naravno, to i jesu politička pitanja. Ali nisam želeo da iznosim nikakve stavove o toj temi. Zato što te misli koje ste sada pomenuli i jesu one misli koje moraju da se probude u percepciji publike. Predstava *Štifterove stvari* nije predstava bez publike. To je predstava čije središte verovatno i čini nekih sto pedeset ljudi.

U vašim intervjuima često govorite o značaju Brehtovog nasleđa u savremenom pozorištu, ali me i dalje zanima šta on za vas predstavlja. Možda je ovo trenutak i da porazgovaramo o uticaju Hansa Ajzlera na vaš rad? Ili, da budem preciznija, da li je nemačka tradicija korišćenja elemenata popularne kulture u klasičnom pozorištu, takozvani kabaretski performans, ili čak muzičko pozorište, uticalo na vaš rad?

Mrzim tu tradiciju i nikada se na nju ne pozivam. Čak ni Hansa Ajzlera nije zanimala ta vrsta pozorišta. Na ovoj vrsti tradicije je, verovatno, mnogo više radio Kurt Vajl (Kurt Weill), što se meni ne dopada. Radije bih sebe povezivao sa muzikom romantizma, koja je bila bliska i Ajzleru, ili sa barokom, sa muzikom pre baroka, sa srednjovekovnom muzikom, i držim se onoga što su rekli Breht i Ajzler: „Moramo da zaobiđemo sve klasike i da se vratimo u vreme kada je muzika imala jasnu ulogu, kada je bila neka vrsta kolektivnog izražavanja."

Breht me zanima sa drugog gledišta – isto kao i Ajzler – jer u svojoj teoriji pozorišta on razvija snažan kritički odnos prema institucijama, zajedno sa njegovim „razdvajanjem elemenata". Iako nije mogao da režira u pozorištu kakvo je danas. Bob Vilson je mogao da radi sedamdesetih godina na tom razdvajanju elemenata: svetlo, gluma, telo, glas… Čak je i samo telo uspeo da razloži. Tokom sedamdesetih najviše sam učio od Boba Vilsona; kakvo zadovoljstvo se krije u tom razdvajanju elemenata. Ali ako se ovo stavi na stranu, brehtovska tradicija je gotovo sasvim prekinuta; sve one rasprave protiv psihološkog građenja likova i tekstova ignorisane su još od pedesetih godina XX veka. I pozorište se vratilo u XIX vek. I pozorišna pedagogija i glumačke škole još su tamo zaglavljene. Mladi glumci ne rade sa formom. Prisiljeni su da rade na unutrašnjoj identifikaciji po sistemu Stanislavskog. To je razlog zbog čega se više oslanjam na Brehta i druge avangardne reditelje kao što su Mejerholjd ili Adolf Apija. Apija je, na primer, veoma važan ako govorimo o svetlu; a to još nije otkriveno u pozorišnoj pedagogiji, jer ne predaju Apiju, Mejerholjda, F. T. Marinetija i sve te različite vidove izvođačkih umetnosti, već se usredsređuju samo na tradicionalni psihološki model. Na taj način se sugeriše određena vrsta „normalnosti" pozorišne estetike, što uopšte nije normalno, to je samo jedna nepromišljena, priznata konvencija.

Ali Ajzlerov rad je različit i on zahteva složeniji odgovor, jer sam zbog njega i postao kompozitor. Kao političko biće, koje je živelo u vremenu spontanih političkih pokreta početkom sedamdesetih, uopšte nisam mislio da muzika može da bude posmatrana kroz politiku. Upravo me je taj prvi susret sa Ajzlerovom muzikom i njegovim pisanjem uverio da muzika i politika mogu da imaju dobar odnos. U muzici koju je komponovao, u svakoj reči koju je izgovorio, čak i u načinu na koji je govorio, možete da primetite koliko su u toj osobi ta dva sveta povezana zahvaljujući savremenoj osvešćenosti na temu društvenih pitanja: kako stvoriti muziku, kako primetiti muziku, ko treba da je primeti; sva ta pitanja briljantno je postavio Hans Ajzler, i to veoma jasno, još dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka. Takođe je razmatrao već tada izolovanu ulogu savremene muzike.

Već tokom sedamdesetih godina posvetio sam se proučavanju uloge ritma, pulsa u njegovoj muzici, i „ponovo sam ga otkrio" kada sam 1998. godine radio predstavu *Ajzler materijal (Eislermaterial)*. Možda je čak i moj dugogodišnji odnos sa Hajnerom Milerom sličan načinu na koji je Ajzler radio sa Brehtom.

Gde biste u tom smislu postavili Karlhajnca Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen) i izvođačke aspekte njegove muzike?

Veoma poštujem njegovu muzičku inovativnost, naročito iz perioda pedesetih i šezdesetih. U smislu vizuelnog promišljanja nismo imali isti ukus… ali razmišljati o muzici kao o „trećoj dimenziji" koja treba da bude oživljena na sceni, o tome da izvođački aspekt mora da bude izražen i preispitan, to smatram veoma važnim.

Kako biste postavili sebe u odnosu na vagnerovsku ili postvagnerovsku tradiciju?

Moje viđenje pozorišta veoma se razlikuje od njegovog rada jer je – da pojednostavim i budem jasan – njegov pozorišni koncept sastavljen od rastapanja elemenata i njihovog ponovnog spajanja. Kod mene je sasvim obrnuto: reč je o razdvajanju, o različitosti koja postoji između elemenata i o tome da svaka zasebna umetnička forma ima svoj život. Nikada ne bih mogao da primenim ideju *potpune umetnosti* (*Gesamtkunstwerk*) na svoje muzičko pozorište, mada ima ljudi koji mogu da kažu: „Ali i ti si i kompozitor i reditelj, istovremeno razmišljaš u obe uloge." Ali to nije prava reč, jer u mojoj viziji muzičkog pozorišta *potpuna umetnost* nastaje



Hashirigaki (režija: Hajner Gebels)

samo u glavama posmatrača, a ne kao umetnička celina na sceni. Ali ovaj stav ima veze i sa tradicionalnim načinom na koji se Vagner i dalje postavlja na sceni; hoću da kažem da se opere i dalje režiraju praktično isto kao u XIX veku.

Međutim, prošle nedelje otkrio sam Vagnera u jednom novom smislu. Bio sam u Eks an Provansu i slušao Berlinsku filharmoniju, dirigovao je ser Sajmon Ratl (Sir Simon Rattle), a izvodili su *Sumrak bogova (Götterdämmerung).* Postavka na sceni mi se uopšte nije svidela, ali sam sedeo veoma blizu orkestarske rupe i muzika je bila toliko jasna, toliko snažna da sam na trenutak pomislio – bilo bi zanimljivo postaviti Vagnera na neki apstraktniji način; ne podvlačiti te, ponekad čak i smešne narative, te besmislene priče, već insistirati na apstraktnosti i neodređenosti muzičke strukture, na bogatstvu instrumentacije. To je možda moglo da se vidi samo jednom u postavci Hajnera Milera u Bajrojtu.

Svi govore o snažnoj nemačkoj tradiciji koja se oseća u vašem radu, ali niko ne govori o interkulturalizmu koji je, kako primećujem, veoma prisutan u gotovo svim vašim predstavama, kao, na primer, u predstavi Rimski psi (Roemische Hunde, 1991), gde ste istovremeno eksperimentisali sa nekoliko glasova i različitih jezika.

A u mojoj predstavi *Haširigaki* (*Hashirigaki,* 2000) učestvuju tri žene: prva iz Japana, druga iz Švedske i treća iz Kanade; one govore odlomke iz dela *Stvaranje Amerikanaca (The Making of the Americans)* Gertrude Stajn (Gertrude Stein), uz muziku Bič Bojza (Beach Boys) i uz tradicionalnu japansku muziku… Rad sa različitim jezicima mnogo bolje otkriva samu muzikalnost jezika zato što ga ne razumete. Ali je to, takođe, i čista radoznalost, to je takođe i ideja da se radi na nečemu što je nepoznato, da se otkrije nešto što do sada nisi video, da se otkrije kultura sa kojom nisi upoznat i da joj se ukaže poštovanje – a da se zatim podele sva ta iskustva. Jedna od mojih prvih predstava bila je *Ili neuspelo iskrcavanje*, po delu Hajnera Milera, koju sam radio u Francuskoj sa dvojicom griota[1] iz Afrike, iz Senegala, koji pevaju i sviraju koru[2]. To je, na neki način, bila trodimenzionalna poema o Drugom, o tome kako prići Drugom, o tome kako prihvatiti činjenicu da nekoga ne možete da razumete, o tome kako prihvatiti različitosti i kako insistirati na različitosti i ne misliti da smo svi mi ista ljudska bića koja mogu divno da koegzistiraju. Ali ne možemo. Mi jesmo ljudska bića, naravno, ali veoma smo različiti i moramo da naučimo kako se prihvata činjenica da ponekad nekoga ne možemo da razumemo. Meni se čini da je opšti cilj umetnosti da nas tome nauči (to takođe možete da primetite i u predstavi *Štifterove stvari*). Ili da se poslužim citatom Morisa Blanšoa (Maurice Blanchot): „Taj drugi nije tvoj brat."

Pošto smo završili rad na predstavi *Štifterove stvari,* pronašao sam jednu priču koju je Adalbert Štifter pisao u prvoj polovini devetnaestog veka, u kojoj opisuje jednu seljačku porodicu koja živi na Alpima u Austriji. Jednoga dana iz šume se pojavljuje devojčica „tamne kože" i ona spasava živote porodice tokom oluje i požara, ali porodica ne zna odakle je ona stigla i kojim jezikom govori. I tako se oni trude da je uklope u sredinu, uče je kako da govori, da ide u školu, da piše, da čita, da se oblači kao devojčica (jer se nije ponašala kao devojčica). Na kraju priče cela porodica

[1] Grio (griot) – pripovedač u zapadnoj Africi koji usmenim predanjem prenosi prošlost neke porodice ili sela. (Prim. prev.)

[2] Kora – žičani instrument, sličan harfi i lauti, sa 21 žicom, napravljen od jedne vrste bundeve, koji se često koristi u zapadnoj Africi. (Prim. prev.)

srećno sedi na okupu, plačući od radosti jer je srećna što su uspeli da je uklope. U tom trenutku devojčica nestaje i nikada je više ne vidimo. A Štifter ništa ne objašnjava. I to je predivno – mislim to je ipak devetnaesti vek – to što on ostavlja nepoznato, to Drugo, on devojčicu ostavlja takvom kakva jeste. Ne ponaša se pokroviteljski prema njoj čak ni kao pisac. To možemo da prevedemo čak i u političku strategiju: kada govorimo o integraciji populacije različitog kulturnog i etničkog porekla: ne treba akcenat stavljati na činjenicu da smo svi mi u suštini isti – da smo svi ljudska bića. Umesto toga treba da insistiramo na različitosti i treba da naučimo da je prihvatimo uz poštovanje prema tom Drugom.

Na kraju nešto što već duže vreme želim da vas pitam. Razgovarali smo o Ajzleru, Vagneru i Štokhauzenu, ali šta je sa Bahom?

Nedavno sam ponovo otkrio, ili možda sam to sada primetio više nego što sam ranije primećivao, da Bahova polifonija predstavlja slobodu da odlučite koji ćete glas pratiti dok slušate njegovu muziku. To je ono što volim u muzici; uvek sviram Baha na klaviru, i to ima veze sa mojim načinom razmišljanja o pozorištu. Recimo, u predstavi *Eraritjaritjaka– Muzej fraza* na kraju postoji Bahova fuga, a onda peti glas ulazi u tu fugu namenjenu za četiri glasa, peti glas je tekst koji izgovara glumac, i taj glas, na neki način, preuzima isti ritam, melodiju i motive koji već postoje unutar teme. A tu je i vizuelni aspekt. Zbog toga sve više i više volim taj termin „polifonija", pošto on potiče iz našeg „polifonog" načina na koji stvaramo sve te elemente i pošto nosi u sebi nešto od te slobode u kojoj nedostaje središte. Ne možete reći gde se nalazi središte Bahove fuge za četiri glasa. Kad god je čujete, birate sopstveni put kojim ćete pratiti neki od glasova, i svaki taj put ispadne različit, fugu za četiri glasa nikada ne čujete na isti način, i to podseća na moje pozorište koje je različito za svakog posmatrača pojedinačno. I to veoma različito.

(Zahvaljujem Valentini Valentini i Slobodanu Obradoviću.)

Prevela s engleskog
Danica Ilić

Una Bauer

SVI MOJI IZBORI SU POLITIČKI

Intervju sa Žeromom Belom

U vašem prvom delu, Nom donee par l'auteur (Ime koje je nadenuo autor), *(1994), predmeti, uz pomoć izvodjača, oblikuju rečenice i izjave. Izostanak pokreta ljudskog tela prisiljava nas da se usredsredimo na pokrete predmeta i na njihov „razgovor", te da koreografiju tražimo negde drugde, a ne u ljudskom pokretu ili kao ljudski pokret. U* Veronique Doisneau *(2004), Veronik Doano(Veronique Doisneau) igra odlomke iz baleta Koralija i Peora, Petipa, Kaningema i Nurejeva, tehnički zahtevnije od bilo čega što je u vašim delima iko igrao. Medjutim, koreografija komada kao da se ne otkriva u njenoj igri. Izgleda da ste našli način da izložite najelaboriranije plesne pokrete, one iz čuvenih baletskih dela, a ipak predlažete da je koreografija nešto potpuno drugo.*

Mislim da su radovi koji imaju najviše veze s koreografijom *Nom donee par l'auteur* i *Veronique Doisneau*. Moj prvi rad, *Nom donnee par l'auteur*, zasnovan je na paradigmi vremena i prostora na sceni, što jeste paradigma koreografije. *Jerome Bel* (Žerom Bel, 1995), na primer, zasnovan je na vremenu i prostoru tela igrača; *The Last Performance (Poslednja izvedba)* zasnovana je na istorijskom vremenu plesa sa rekonstrukcijom sola Suzane Linke (Susanne Linke), *Wandlung* (*Preobražaj,* 1978). Jedina operacija koju sam proizveo u *Nom donnee par l'auteur* jeste postvarivanje tela. Tada onda više nema tela, a koreografija se nastavlja kroz predmete. *Veroniqe Doisneau* se dešava u Pariskoj operi, u Palais Garnier, a delo je *in situ*, kako je Danijel Buren (Daniel Buren) rekao na kraju premijernog izvodjenja. Tema *Veronique Doisneau* je ona sama, balerina iz te trupe, zato tu ima mnogo plesa. Tačnije, osnovno u tom delu jeste odnos jednog tačno odredjenog ljudskog bića s koreografijom, s njenom strukturom, koja je slična socijalnoj strukturi te trupe i društva devetnaestog veka. Koreografije koje igra Veronik Duano strukturisane su kao socijalna organizacija u kojoj Veronik Duano živi i radi. Koreografija nikad nije moj cilj. Koreografija je samo jedan ram, jedna struktura, jedan jezik u koji je upisano mnogo više od igre.

Isprva sam htela da vas pitam kako ste od fascinantne dosade naizgled beskrajnog premeštanja svakodnevnih predmeta u Nom donne par l'auteur *stigli do balerine koja „ogoljava svoju dušu" u* Veronique Doisneau, *kako ste izjavili u intervjuu Pariskoj nacionalnoj operi (Bel, 2004). Ali, onda sam ponovo gledala* Nom donnee par l'auteur, *1. februara 2008, na retrospektivi vašeg rada u Londonu*[1]*, a igra označitelja iznenada je delovala kao neverovatno dirlji-*

[1] Retrospektiva Belovog rada, *Jerome Bel 1995 – 2005*, predstavljena je u pozorištu Sedlers Velz (Saddler's Wells)

va komedija skoro animiranih predmeta. Da li su Veronique Doisneau *ili* Pichet Klunchun and Myself (Pičet Klančan i ja, 2005) *uticali na* Nom donnee par l'auteur*, ili, da malo uopštim ovo pitanje, kako vaš sadašnji rad utiče na vaš raniji rad? Jedna zanimljiva stvar koju je vaša retrospektiva u Londonu naglasila u vezi s predstavama jeste da neka predstava iz prošlosti nikad nije predstava iz prošlosti ako se i dalje izvodi, jer je uvek u stalnoj promeni, makar po tome što su izvodjači stariji, raste im kosa i tela im se menjaju; ali (možda) takodje i zato što se menja vaša ideja o onome što radite.*

To delo je uvek isto kao i na premijeri 1994. Ja sam probao da ga menjam jer sam mislio da je mnogo dosadno i teško za publiku, ali nisam mogao. Kad bih pokušao da promenim bilo šta, cela struktura bi se raspala. Zato sam odlučio da prestanem da izvodim ovo užasno dosadno delo, ali blizak krug mojih saradnika, izvodjača, predstavljača i prijatelja, uverio me je da to ne radim. Snobovi se pretvaraju da mi je to najbolje delo. Ja se ne slažem. To delo je veoma zatvoreno, skoro autistično.

Ali, kad već pominjete nedavno izvodjenje u Londonu, morate znati da je upravo ta izvedba prvi uspeh te predstave. Obično makar nekoliko ljudi izadje tokom predstave, a ako se i dogodi da ne slušamo kako neko glasno hrče, na kraju dobijemo samo učtivi aplauz i ništa više. Zato je to izvodjenje u Londonu bilo sjajno, moram da kažem. Čuo sam kako se publika smeje, što znači da su shvatali šta se na sceni dešava, a to nas je dovelo u tako prijatnu atmosferu da smo svi uživali – i izvodjači i publika. Onda je pitanje – zašto?

Nemam prijatelja u Londonu osim Džonatana Barousa (Jonathan Burrows) koji ovo delo zna napamet. On ga obožava, pa zato na njega ne mogu računati da mi otkrije bilo šta o tom iznenadnom uspehu (posle četrnaest godina tokom kojih ga izvodimo od Tajvana do Brazila). Ne, on je, štaviše, pričao samo o britanskom humoru. Što da ne, ako je tako, smesta se selim u Veliku Britaniju. Videćemo s drugim predstavama. Ali, bez šale, možemo da pretpostavimo da je publika sve više upoznata s mojom estetikom. Pripremljeniji su da razumeju moj rad. Mislim da kasniji radovi pomažu razumevanju ranijih radova, ali takodje neki diskursi i komentari igračke zajednice pojašnjavaju moj umetnički projekat. Ali, zašto se to desilo baš u Londonu? Ja ne znam. Ako neki čitaoci imaju odgovor, molim ih da ostave poruke na www.jeromebel.fr.

u Londonu tokom nekoliko vikenda februara 2008.

Zašto mislite (i da li i dalje mislite) da je reč koreograf „pogrešno korišćena reč", kao što ste rekli u intervjuu za Mouvement *(Bel, 2003)? Zar nije jedna od stvari zbog kojih je vaš rad zanimljiv upravo taj rad na polju plesa, predstavljanje na plesnim festivalima, rad s plesnim institucijama – preispitivanje plesnih formi iznutra? Kako biste delovali bez tog okvira? Kako bi vaša graničnost funkcionisala da posredi nije graničnost plesa? Ili, da li je to takodje i granično područje pozorišta? Može li ples ikada da preispituje pozorište izvan i iznad činjenice da on pozorište preispituje već samim tim što jeste?*

U pravu ste, moj rad može da deluje samo u kontekstu plesa. Ako ga posmatrate s nekog drugog stanovišta, to stvara nesporazume. Termin „koreograf" meni izgleda zastareo u pogledu toga šta koreografi rade i šta radim ja. Rekao bih da sam ja pozorišni reditelj čija je tema ples. Ja stvaram pozorište plesa (neki stvaraju pozorište teksta, pozorište slika, na primer). Ja koristim pozorišni okvir (arhitektonski, istorijski, kulturološki i sociološki govoreći) da analiziram ples, da iz njega stvorim jedan diskurs. Ja stvarno mislim da preispitivanje plesa može da ponudi neke interesantne zaključke. Ali, preciznije, ili možda odnedavno, ono što je za mene tu posredi jeste ono što je pozorišna reprezentacija, ono što ta vrlo čudna struktura proizvodi (mislim na ceo *dispositif* – publiku, izvodjače, glumce, pisce) i kako može da bude zanimljivo shvatiti odnos ljudskog bića prema reprezentaciji. Zato, kad me ljudi pitaju šta radim, ja kažem da pravim predstave u pozorištima. Tačno, to je moj posao. Jedino što znam pre nego što išta drugo pomislim je pozorišno mesto. Ništa drugo. Ništa drugo me ne zanima. Onda mogu da mislim o tome šta će se dogoditi na pozorišnoj sceni: šta god, sve dok možemo da ga dovedemo od službenog ulaza do same pozornice.

Na način sličan onome kako je drama izostavljena iz ideje dramaturgije u postdramskom pozorištu, kao da od sredine devedesetih ples isparava iz ideje koreografije. Možete li da uporedite pojmove dramaturgije i koreografije?

Slažem se, u nekim svojim radovima ja koristim koreografsku paradigmu, ali bez plesa. Ja ne mogu da govorim o svojim kolegama, ali mislim da Gzavje Le Roa (Xavier Le Roy), na primer, ili Boris Šarmac (Boris Charmatz), Mirijam



Veronique Doisneau

Gorfink (Myriam Gourfink), kao i Džonatan Barouz, i dalje rade s plesom, što je predivno. Ali, ono što je sigurno jeste da se iznenada za sve te ljude pojavio procep izmedju ideje koroegrafije i ideje plesa. Dramaturgija koristi sve alate koje pozorište može da ponudi; koreografija koristi samo tela igrača. Dramaturgija je organizacija svih elemenata koji mogu da se koriste u pozorištu (zavese, svetla, rekvizita, izvodjači, muzika, kostimi, vreme, prostor itd.) da bi se stvorio smisao. Dramaturgija je jezik pozorišta. Mislim da je to vrlo konzistento s onim što sam probao da artikulišem ranije u toku ovog intervjua – prelaz s plesa na ono što je oko plesa: život igrača (*Veronique Doisneau*), telo igrača (*Jerome Bel*), publika igračke predstave (*The Show Must Go On [Šou ne sme da prestane]*), istorija igre (*The Last Performance [Poslednja predstava]*), uloga autora (*Xavier Le Roy*), ples kao kultura (*Pichet Klunchun and Myself*), pravila plesa (*Nom donnee par l'auteur*).

Da li vaše interesovanje za ples dolazi od ideje da kao plesač gotovo možete da imate izgovor da ne reprezentujete ništa osim samog tela koje igra? Virtuoznost tela koje igra opravdava njegovo pojavljivanje na sceni, telo se iskupljuje virtuoznošću, ništa drugo ne mora da bude na svom mestu. Ali, šta se dešava ako isključite virtuoznost? Vraćamo li se pozorištu ili možemo li da ostanemo u tom prostoru „posle plesa – pre pozorišta"?

Šta vas čini autorom dela Gzavjea Le Roa *(2000)? Koji je to predlog koji pokušavate da istaknete pri atribuciji autorstva? Uza sve teškoće s terminom „konceptualan", kad se taj termin primenjuje na rad odredjenih koreografa, to, na neki način, neugodno liči na izjavu Donalda Džada (Donald Judd): „Ovo je umetničko delo ako ja tako kažem", „Ja sam autor ovog dela ako ja tako kažem." To se doživljava kao čisto govorni čin. A ipak, izgleda, ovde su posredi drugačija pitanja. Takodje, uloga Gzavjea Le Roa ovde nije nimalo slučajna – izgleda kao da savršeno ima smisla upravo njega pitati da li bi učestvovao u delu čiji biste autor bili vi, umesto, na primer, pitati Mari Šuinar (Marie Chouinard). Znači, ne bi se reklo da bi tek bilo ko mogao da učestvuje u delu čiji ste vi autor. Takodje, kako to da Xavier Le Roy nije izveden na vašoj londonskoj retrospektivi?*

Zanimaju me konkretni praktični detalji o tome kako se došlo do tog autorskog aranžmana Xavier Le Roy *od Žeroma Bela? Da li ste vi potpisali ugovor sa festivalom, ili Gzavje? Ko je dobio honorar za rad? Koja ste konkretna uputstva dali Gzavjeu? Da sve radi kako biste vi radili? Kako bi takvo uputstvo moglo išta da znači ako „ne postoji pojednačni subjekt ili centralni fokus" (neki „ti" ili „ja") kako ste izjavili u „I'm the (W)Hole between Their Two Apartments" („Ja sam celina/rupa izmedju njihova dva stana", Bel, 1999, 36–7)?*

Meni je ideja reciklaže u vašem radu veoma seksi. Ali, kao i kod svih seksi ideja, nisam sigurna je li posredi ideja ili neka lepa zloupotreba reči? I da li uopšte postoji razlika. Možete li nešto više da kažete o konceptu recikliranja rada drugih autora? Koji bi bili ekološki aspekti citata u medijumu plesa?

Pre svega, morao je uzeti u obzir moju lenjost. Citiranje je sjajna stvar za ljude koji su lenji kao ja.

Zatim, a tome me je *The Last Performance* naučila, nemogće je citirati ples jer ga ne možete reprodukovati, u čemu i jeste zanimljivost pozorišta. Sve što vidite na sceni jeste živa radnja koja nikad ne može da se reprodukuje. Tačno u tom procepu počinje moj rad.

Nisam potpuno sigurna kako da artikulišem ovo pitanje, ali vaš rad izgleda vrlo opšti, bavi se osnovnim principima (plesa, pozorišta, ljudskog postojanja) unutar struktura značenja umesto posebnostima: „nesvodivi ljudski element", „ljudska sememea", pri čemu je semema „najmanja jedinica značenja" (Zigmund *(Siegmund, 2002:27). To se ogleda u pisanju o vašem radu koji nekako odoleva principima dobrog akademskog pisanja, koje, pored ostalog, mora da bude krajnje specifično. Reći da vaš rad preispituje medijum igre jeste jedna vrlo tačna tvrdnja, ali kad pokušate da je potkrepite, izgubite se u pretpostavkama – u jednom dogmatskom skupu pretpostavki o tome šta je igra i kako preispitivanje funkcioniše. Jer, paradoksalno, mora se ostati uz vrlo konzervativnu ideju o tome šta igra jeste, kako bi moglo da se kaže da nju vaš rad preispituje.*

Pa draga voditeljko intervjua, ovde nema pitanja. Šta da kažem?

Zašto ste prestali da izvodite The Last Performance*?*

Zato što to delo nije imalo nikakvog uspeha. Mislio sam da je glupo nastaviti s nečim što vrlo mali broj ljudi može da razume. Zato sam odlučio da napravim predavanje o njenim problemima, nastojeći da objasnim šta je bilo posredi u izvedbi koju ljudi nisu mogli da razumeju u tom delu. Ali, mnogi se žale na to. Hoće da vide samo delo. Zato imam jedan projekat da ga dam kao repertoarsko delo jednoj trupi u Njujorku. Nek im je sa srećom!

Da li mislite da bi imalo ikakvog smisla da vaše predavanje/predstavu The Last Perofrmance *izvodi neko drugi? Na primer, Marten Spangberg (Marten Spangberg) ili Martin Nahbar (Martin Nachbar)? Šta bi to donelo ovom delu?*

Ja bih mnogo voleo da čujem predavanje o *The Last Performance* Martena Spangberga, ali njegovo. On ume da bude briljantan. Ali, lako mogu da zamislim nekog glumca ili glumicu kako izvodi *The Last Performance: A Lecture* umesto mene. Onda bi to postalo *The Last Performance: A Lecture (A Performance)*. Ako je neko zainteresovan, slobodno ostavite poruku na www.jeromebel.fr.

Meni i zgleda da ste prilično zaštitnički raspoloženi prema interpretaciji vašeg rada. Početne fraze predavanja/performansa The Last Performance *glase otprilike: „Izgleda da je vrlo mali broj ljudi shvatio delo* The Last Performance*. Sad ću da vam kažem zašto je to delo zanimljivo." Snažno ste se protivili interpretaciji vašeg rada kao ideje „demokratije tela koje pleše", tvrdeći da je Andre Lepecki (Andre Lepecki) „potpuno pogrešno protumačio vaš rad" (Bel, 2000). Jeste li vi vlasnik interpretacije svog rada? I ko je taj „vi" uopšte? Kojih od svih onih trideset tri tela koja ste bili/jeste (I'm the (W)Hole between Their Two Apartments, Ballet International/Tanz Actuell Yearbook, 36) misli da je Lepecki „potpuno pogrešno protumačio vaš rad" idejom „demokratije tela koje pleše". Gde bi bile granice ovog pogrešnog tumačenja?*

Svako može da kaže, misli ili piše bili šta o mom radu, ali kad imam priliku da se izrazim, sebi dozvoljavam da kažem, mislim ili pišem bilo šta o tome što su ti ljudi rekli, mislili ili pisali o mom radu. To je jedan dijalog putem performansa, kritika, predavanja i – upravo sad – intervjua! Primetio sam da Andre Lepecki, uopšte uzev, sili moj rad da kaže nešto što on želi. Izgleda kao da instrumentalizuje moj rad za sopstvenu teoriju.

Rečenice koje sam citirala u prethodnom pitanju izgovorene su s kombinacijom arogancije i drskosti koja vredja većinu publike svojom mešavinom dvosmislene sramežljivosti, stidlji-



The Last Performance

vosti i neodoljivog šarma. Stiče se utisak pažljivo konstruisane ambivalencije, koju podržava vaš fizički izgled (u izvodjenju performansa/predavanja The Last Performance *koju sam ja gledala 2. oktobra 2005. u Atelierfrankfurt, nosili ste nekoliko slojeva košulja i majica u različitim, vrlo jarkim bojama: ružičasta košulja preko crvene i narandžaste majice). Vaše izjave je obično pratila zaigrana gestikulacija ruku. Smešili ste se ili biste čak prsnuli u smeh, ostavljajući utisak nekog nestašnog dečaka koji ne može baš da veruje šta izgovara. Do koje mere svesno stvarate ovaj lik „Žeroma Bela" koji prezentuje vaš rad? Mislite li da je deo vašeg umetničkog rada stvaranje diskursa oko vašeg umetničkog rada i oko vas? Ili, postoji li razlika izmedju ta dva momenta?*

Hvala za taj neodoljivi šarm! Polaskan sam! Ako sam šarmantan, to je verovatno zato što pričam o nečemu za čime sam stvarno lud: o pozorištu i, preciznije, o izvodjenju. Ja sam oko toga totalno ostrašćen.

Predavanje u Frankfurtu je bilo strašno. Kontekst je bio vrlo loš, nikog u stvari ne zanimaju predstavljačke umetnosti, ali ovo predavanje je bilo samo o tome. Ono je uglavnom namenjeno fanovima pozorišta i plesa. Sećam se strašne težine te publike koju ta tema uopšte nije zanimala.

A što se tiče odeće, pominjete moju omiljenu ružičastu košulju koju obično nosim preko narandžaste majice. Često nosim tu odeću pošto mi je jednom, na nekoj zabavi u Parizu, Kristijan Lakroa (Christian Lacroix), modni kreator, rekao da mi je to vrlo lepo. Taj čovek je jedan od majstora mode, pa sam odlučio da mu verujem i da nosim ta dva odevna predmeta zajedno kad god hoću da budem elegantan, kao na primer kad držim predavanje! Čudno, upravo sam se setio da sam Kristijana upoznao posle pariske premijere *The Last Performance*. Hteo je da me upozna i od tada dolazi na svaku moju premijeru, a ja idem na njegove revije visoke mode, koje su stvarno čudesna performativna iskustva. Stvarno pomaže da se razmišlja o tome šta je to reprezentacija, pošto bude to deo jednog od najmedijatizovanijih performativnih činova na svetu – fotografije u časopisima i na TV-u. Onda shvatite šta je to „uživost", šta je, u ovom konkretnom slučaju „stvarnovitost": fotografije i video su beskorisne kao reprezentacija onoga što vidite na

modnoj pisti. Nisam mogao da verujem.

Moj umetnički projekat uvek je bio da stvorim diskurse. Ali, nažalost, moje predstave su stvarale mnoga pogrešna tumačenja sve do *Veronique Doisneau* i *Pichet Klunchun and Myself*, koje je većina ljudi razumela. Ne pravim nikakvu razliku izmedju umetničkih dela i diskursa. Meni su oni isto.

Bilo je mnogo priče o mestu koje smrt zauzima u vašim predstavama. Džerald Zigmund (Gerald Siegmund) je vrlo lepo zamislio „jednu malu metaistoriju" vaših dela. „The Last Performance *najavila je nestanak Žeroma Bela i njegovih predstava.* Xavier Le Roy *bio je način da se nastupa kao druga osoba, kao duh.* The Show Must Go On *je bilo kao uskrsnuće s dvostrukim značenjem: jedno je bilo uskrsnuće predstave, a drugo, uskrsnuće, na sceni, glumaca i igrača, koji, prošavši kroz ceo život od rodjenja u* Tonight *do smrti u* Killing me Softly, *ustaju za* Show Must Go On. *Ta predstava je kao memoari s one strane groba, što jedino pozorište može da učini mogućim" (Zigmund, 2002:30). Vi sami ste citirali Hajnera Milera (Heiner Mueller) o tome šta publika dolazi da gleda u pozorištu – smrt glumaca. U* Pichet Kluchun and Myself *tvrdite da vas ideja inscenacije smrti privlači. A opet, meni izgleda da u vašim predstavama ima nečeg pred-životnog, što je suprotno od prisustva sablasti, nečega što još nije postalo biće (i možda ni neće), re-afirmacije potencijalnosti koju je Djordjo Agamben (Giorgio Agamben) rehabilitovao kao „ono što takodje može da ne bude" (1999:177–84). Kad pomislim na vaše predstave, izgleda mi da istovremeno pravite radove i da ih ne pravite, kao da u vašem radu i sa vašim radom mi visimo u nekom mestu koje je pre nego što smo došli u život. Nekako vaš rad uspeva da održi odnos sa sopstvenim ne-bićem, sopstvenim izostankom, sopstvenom nesposobnošću. Da li vam to išta znači?*

Kad sam čitao prvi tekst Džeralda Zigmunda o *Jerome Bel,* 1996, imao sam istinsko osećanje, što sam više čitao tekst, da me on razodeva. Na kraju sam bio potpuno go i počeo sam da plačem, jer je makar jedna osoba videla tačno ono što sam ja želeo da stvorim ovom predstavom. Video je tačno ono što je posredi u mom radu. Potpuno isto iskustvo dogodilo mi se s tekstom Tima Ečelsa (Tim Etchells) o *The Show Must go On* (2004:196–200). To je bilo takvo olakšanje: „Rečeno je, više ne moram da izvodim to delo!" „Mala metaistorija" Džeralda Zigmunda je tako istinita.

Smrt, odsustvo, nestajanje, praznina, ništavilo uvek su tu negde u tom komadu. Marijan Alafant (Marianne Alaphant), francuska spisateljica, napravila je jednu primedbu o važnosti „kraja" u mom radu. Moram priznati da uvek znam kraj nekog performansa pre nego što počnem rad na njemu. Kraj performansa je negova smrt, jer posle njega više neće biti isti, biće to isto delo, ali ne ista izvedba. Zato, takodje, održavam repertoar živim, jer je nepodnošljivo izgubiti neko delo. Ja ne želim da ona umru.

Smrt je vrlo zanimljiva u izvodjačkim umetnostima jer su izvodjačke umetnosti zasnovane na živosti. Smrt je njihova granica. Mene veoma zanima da mapiram teritoriju izvodjačkih umetnosti: koliko daleko mogu da idu izvodjačke umetnosti? Ovo stvara mapu gde crtam granice s drugim umetnostima, na primer, ili s realnošću, što je takodje jedna granica. Bilo bi sjajno ako bih jednog dana mogao da ostvarim ovu mapu kako bih definisao šta jeste performans. Ali, mislim da ću umreti ne znajući gde je.

Kako razmišljate o pitanju stručnosti? Znam da vi više volite amatere, umetnički, politički i lično – one koji vole ono što rade. Ima li još mesta za stručnjake? I šta bi bila revidirana ideja stručnjaka? Da li biste za sebe rekli da ste stručnjak za bilo šta?

Da, ima mesta za stručnjake od Veronik Duano – balerine u Pariskoj operi. Pičet Klančan je takodje ekspert u klasičnom tajlandskom plesu. To je novi aspekt mog rada. Ja takodje mogu da kažem, u slučaju Veronik Duano, da je izabrana ne zato što je najbolja stručnjakinja/igračica u celoj trupi, nego zato što je *corps de ballet* igračica, ne glavna igračica. Ali, unutar trupe, stručnjaci su solisti, očigledno. Sve je relativno.

Smatram sebe ekspertom za performans. Ima već nekoliko godina kako sam shvatio da imam stručnost. Odjednom mi je izgledalo da sam mnogo naučio o pozorišnoj reprezentaciji, da imam znanje. Moj projekat je da sada radim na prenošenju tog znanja i da ga uvećavam.

Kako razmišljate o humoru u svojim performansima? Da li ste ikad razmišljali o tome koju vrstu smeha izazivate?

Ja nikad ne radim na humoru, ni u jednom delu. Nikad tokom rada ne pomislim: ovde će da bude smešno. Nikad. To izlazi tokom performansa kroz smeh publike i onda ja režiram izvodjače „oko" tog humora. Uopšte uzev, izvodjače molim da poštuju smeh publike. Moraju da sačekaju da



Xavier le Roy

smeh utihne pre nego što nastave s delom. Ovo je vreme publike, gledaoci zauzimaju svoj prostor/vreme u performansu, i to je fantastično. Isto je i s tišinom. Nekad publika „proizvodi" tišinu. Njihova tela prosto stvaraju jednu tihu napetost, sva zajedno, u pozorištu. Oni reaguju zvukom ili tišinom.

Da li mislite da je vaš rad politički? Kako razmišljate o ideji autonomije umetnosti?

Verujem da je moj rad politički. Politički je po telima izvodjača koje biram. Teško mi je, na primer, da radim s nekim ko je vrlo snažan i lep! Jasno je da sam odlučio da reprezentujem slaba tela. Politički je u stavu izvodjača na sceni. Ako su gordi ili arogantni, ako pokušavaju da zavedu publiku, začas ih otpustim. Tražim od njih da na sceni budu skromni. Ako su u nečemu vrlo dobri, hoću da to sakriju, neću da se publika oseća kao da njome dominiraju veštine tog izvodjača. Odlučio sam da nikad na sceni ne koristim fizičko nasilje, čak iako je ono uvek moćno u teatarskom smislu. Ako postoji solo deonica, uvek za nju izaberem najslabijeg izvodjača.

Ja nastojim da pravim komade koji se ne prostituišu. Kako je Jan Ritsema (Jan Ritsema), holandski glumac i reditelj, jednom rekao: „Ti publici vraćaš dostojanstvo". Pokušavam da ne obmanjujem publiku iluzionizmom ili trikovima. Svi moji izbori učinjeni su politički. Ja predstavljam odredjenu ideju bivanja, odredjenu ideju odnosa s publikom, koja je prvenstveno politička.

Poslednji put kad je Jerome Bel *izveden (u Londonu, 2. februara 2008), peti izvodjač, obično Izolt Roš (Yseult Roche), koja mrmlja* Posvećenje proleća (The Rite of Spring) *tokom čitavog komada, nije bila tu. Umesto nje, bio je prisutan DVD plejer na kome je puštano* Posvećenje proleća. *Ovo odsustvo jednog izvodjača, bez obzira na to zašto je do njega došlo, otvara čitav skup novih pitanja. Mnoge interpretacije ovog komada (uključujući i vašu: „Hteo sam da muzika bude u najvećoj mogućoj meri na nultoj tački! Mislio sam da će glas biti najmanje naporan i najtelesniji instrument" [iz intervjua s Džeraldom Sigumundom, Tanz Aktuell/Bellet International,*

mart 2002]) oslanjale su se upravo na korišćenje mehaničkih naprava, i na što manje rekvizita. Kako konceptualizujete ovu upečatljivu promenu?

Ne konceptualizujem, ja se borim sa stvarnošću. Izolt je u Dizeldorfu zakasnila na avion za London. Hajde onda da imamo CD plejer! Šou ne sme da stane.

REFERENCE

Agamben, Giorgio (1999), „On potentiality", u Potentialities: Collected Essays in Philosophy (Potencijalnosti: Sabrani filozofski eseji), Stanford: Stanford University Press.

Bel, Jerome (1999), „Ich bin dieses Loch zwishchen ihren beiden Wohnungen" („Ja sam ta rupa izmedju njihova dva stana"), u Koerper.kon.text: Das Jahrbuch der Zeitschrift Ballet International / Tanz Aktuell, Berlin: Friedrich Berlin Verlag in Zusammenarbeit mit Klett Cotta.

Bel, Jerome (2000), Intervju u Dossiers – Journal de l'ADC, Ženeva (februar). Pogledati www.jeromebel.fr.

Bel, Jerome (2003), Intervju za Mouvement (septembar). Pogledati www.jeromebel.fr.

Bel, Jerome (2004), Intervju o *Veronique Doisneau* za Parisku nacionalnu operu (septembar). Pogledati www.jeromebel.fr.

Siegmund, Gerald (2002), Ballettanz; Hall of Fame: Das Jahrbuch 2002 (Berlin: Friedrich Berlin Velragsgesellschaft).

Etchells, Tim (2004), „More and more clever watching more and more stupid" („Sve pametniji i pametniji gledaju sve gluplje i gluplje"), u Live: Art and Performance, ur. Adrian Heathfield, London & New York: Routledge.

Prevela s engleskog
Marija Stojanović

Ana Vujanović

COMMUNITY SPECIFIC TEATAR ARPÁDA SCHILLINGA I GRUPE KRÉTAKÖR: "DA LI JE OVO UOPŠTE TEATAR?"

Rad Árpáda Schillinga i grupe Krétakör menjao se tokom petnaest godina postojanja, istražujući, praktikujući i reflektujući različite principe i poetike rada u teatru. Njihova temeljnost i doslednost, kao i precizne eksplikacije metoda rada i njihovih društvenih i pozorišnih razloga, čine ih radikalnim primerom opštih pomeranja na savremenoj internacionalnoj sceni, od promene uloge reditelja, preko kolektiviteta i saradnje, pa do kreiranja predstave kao socijalne situacije za izvođače i gledateljstvo. Čak i sâm Schilling, jedan od najznačajnijih istočnoevropskih reditelja mlađe generacije, u poslednjim izjavama počinje da se samoodređuje pre kao organizator svojih *community-specific* predstava nego kao reditelj u tradicionalnom, tj. dvadesetovekovnom pozorišnom smislu. Svakako, odrednici „tradicionalno" odmah treba i objašnjenje „dvadesetovekovno", jer zapravo tradicija teatra koju Schilling istražuje, izaziva i, konačno, napušta i ne traje mnogo duže. Iako se unutar evropskog institucionalnog teatarskog sistema ona i danas smatra oduvek prisutnom i sveprisutnom, pa samim tim i normom stvaranja teatra kao umetnosti, ovakva tradicija ima ograničene istorijske i geografske konture. Ona je zasnovana, s jedne strane, na principima uživo izvedene reprezentacije značenja (predstave, odnosno spektakla), a s druge, na konceptu reditelskog teatra. Prvi deo odrednice potiče iz konteksta formiranja zapadne modernosti u 18. veku, kada dolazi do razdvajanja i specifikacije društvenih oblasti, odnosno disciplina. Drugi deo odrednice nastaje kasnije, na preseku a) konsekventnog produbljivanja zahteva za specifikacijom teatra i b) dominantne epistemologije i ideologije zapadnog indvidualizma, i etablira se početkom 20. veka. Oba aspekta su bila ulog u moderno, a zatim i modernističko definisanje teatra kao jedinstvene i

autonomne umetničke discipline, koja se po svojom specifičnostima diferencira od svih drugih, a s druge strane, ulog u emancipaciju izvedbe od dramskog teksta, kao izvora značenja koje je predmodernistička dramska izvedba, koji je trebalo što vernije da prenese publici. Na taj način, u 20. veku dramsko pozorište se definiše kao reprezentacijska izvedba, zasnovana na dramskom tekstu, ali kreativno autonomna od njega, iza koje umesto drame stoji jedan slobodan kreativan autorski um – reditelj. Promene koje uvodi postdramski teatar poslednjih decenija nisu epistemološki rez sa tom teatarskom tradicijom. Naprotiv, one je kontinuirano izvode dalje, ispitujući rastegljivost njenih granica.[1] I sâm Árpád Schilling, razmatrajući svoje poslednje radove, objašnjava da aktuelna definicija teatra nije nešto što je on oduvek bio – te stoga atak na nju nije atak na sâm teatar, njegovu prirodu i suštinu – već je vezana za kratak istorijski period, koji je možda došao do kraja, te nam sada sledi izumevanje teatra 21. veka.[2] Za Schillinga ono znači ponovno promišljanje funkcije teatra u aktuelnom društvu, odakle zatim proizlaze teme i estetika dela, načini rada i saradnje, odnosi sa publikom i uloga reditelja.

Árpád Schilling (Cegléd, Mađarska, 1974) je, zajedno sa Mátéom Gáspárom, osnovao Krétakör kao nezavisnu pozorišnu grupu u Budimpešti 1995.[3] Prvih pet godina funkcionišu kao tim mladih *free-lancera,* bez stalnog radnog prostora i stabilnog izvora prihoda. Zatim se transformišu od grupe ka nekoj vrsti kompanije, prelaze na tzv. projektni menadžment, i 2000. Krétakör postaje prva nezavisna teatarska kompanija u Mađarskoj sa 14 stalnih članova pod ugovorom. Od početka grupa je bila orijentisana ka alternativnom teatru, i njen rad karakterišu radikalni fizički izraz i politički jasan, kritičan i direktan govor o aktuelnom društvenom kontekstu – naročito postsocijalističkoj mađarskoj realnosti.[4] Krétakör u političkom i poetičkom smislu slobodno remiksuje nasleđe evroameričke pozorišne neoavangarde šezdesetih godina i Brechtovog političkog epskog teatra.[5] U tom remiksu nastaju i kasnije, lokalno i internacionalno priznate predstave, kao što su *Nexxt* (2000, po tekstu Istvána Tasnádija), *W – Radnički cirkus* (2001, prema Büchnerovom *Vojceku*), *Otadžbino, ti si mi sve* (2002, po tekstu Istvána Tasnádija i Arpáda Schillinga), *Galeb* (2003, po Čehovu), *CRNAzemlja* (2004, po tekstu Istvána Tasnádija i Mihalyja Babitsa), *Pre/posle* (2006, po tekstu Rolanda Schimmelpfenniga) itd. Grupa je još od devedesetih godina nagrađivana brojnim nagradama u Mađarskoj, a od dvehiljaditih počinju da izvode u mnogim pozorištima i na festivalima širom sveta (Avinjon, Salcburg, Edinburg, Berlin, Pariz, Amsterdam, Dablin, Brisel, Moskva, Atina, Beograd, Njujork, Seul…), pa i da bivaju koproducirani i producirani (MC93 Bobinji, Berliner Schaubühne, milanski Piccolo Teatro, bečki Burgtheater's Kasino).[6]

Većina predstava Krétaköra iz ovog perioda je dramska, ali nastaje kroz proces laboratorija i radionica, u kojem se kreira tekst predstave ili se polazni dramski tekst prerađuje, te u njemu glumci imaju značajan doprinos u stvaranju dela. Predstava *CRNAzemlja* je crnohumorna satira o savremenom mađarskom društvu i u celini je kolektivni rad grupe. Tekst predstave se sastoji od SMS poruka sakupljanih od 1. januara 2004, kada je Mađarska postala članica Evropske unije, i potpisuju ga Tasnádi i Babits, članovi Krétaköra. Tekst je poslužio kao osnova glumcima da tokom procesa kreiraju izvedbene materijale, a sama predstava ima muzičku (a ne dramsku) strukturu i sastoji od improvizacija scena i muzičkih numera. Drugi primer je rad na dramskoj predstavi *W – Radnički cirkus*, zasnovanoj na Büchnerovoj drami *Vojcek*. Proces rada je započeo serijom radionica organizovanih izvan Budimpešte, u tvrđavi Komárom. U laboratorij-

[1] Reditelj/ka ovde ne samo da ima legitimaciju da kreativno interpretira dramski tekst koji inscenira (kao u reditelskom dramskom teatru) već se prema njemu odnosi kao prema opštem dobru, kulturnoj baštini koju koristi na bilo koji način koji odgovara njegovoj/njenoj zamisli predstave, kao reditelskog autorskog dela.

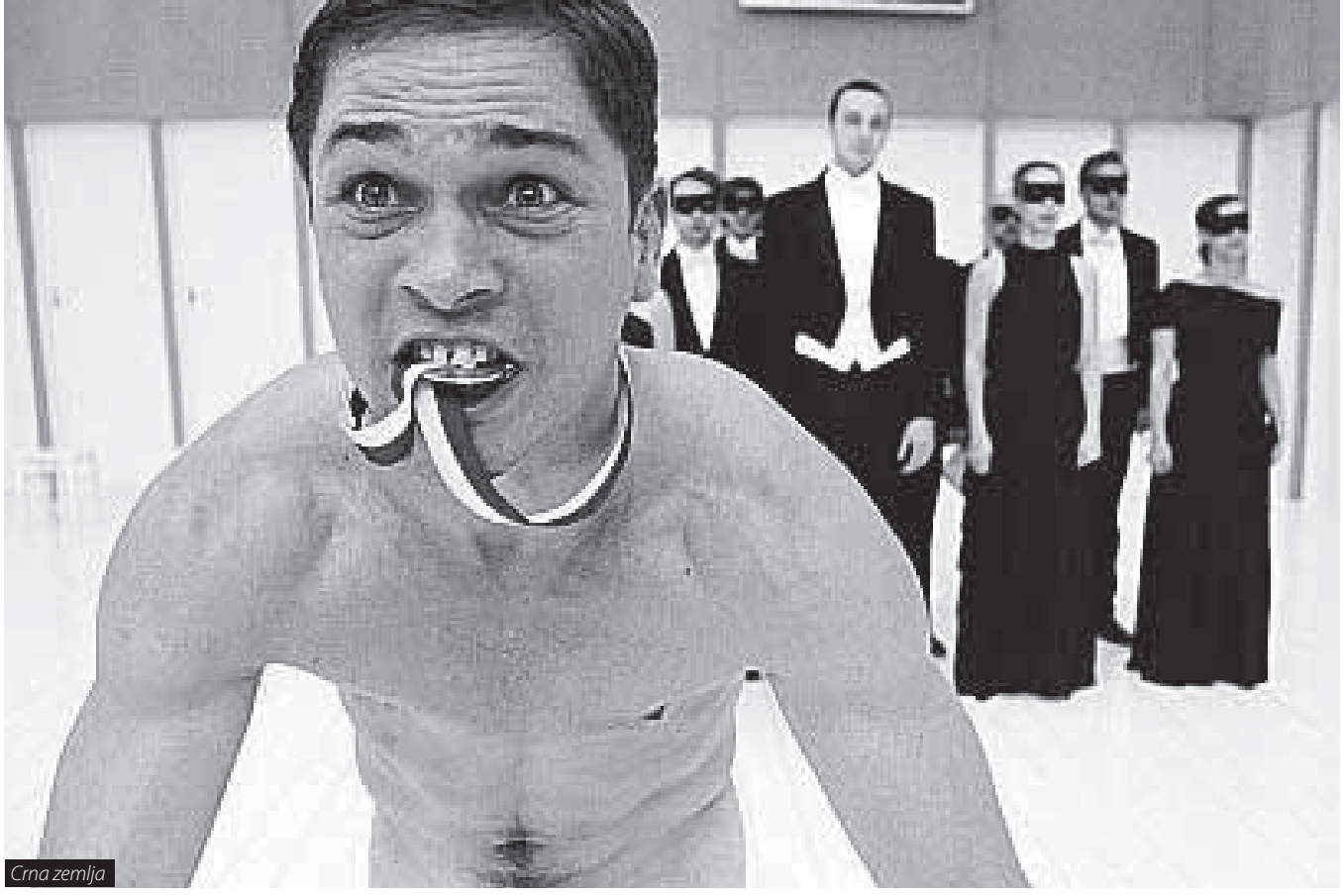
[2] Prezentacija na festivalu New Drama Today, Bratislava, 12. 05. 2010. Vid. i: Arpád Schilling, „Notes of an Escapologist", http://www.kretakor.hu/, PDF (10. 06. 2010)

[3] Vid. http://www.kretakor.hu i http://static.kretakor.hu/eng/ (17. 05 / 20. 06. 2010), odakle i preuzimam sve podatke koje dalje navodim o radu grupe, osim ako nije drugačije naznačeno.

[4] Videti razmišljanja o društvenom kontekstu i pozorišnom sistemu u: Arpád Schilling, „Notes of an Escapologist".

[5] I sâm naziv grupe „Krug kredom" direktno je preuzet iz naslova čuvene Brechtove drame.

[6] O velikom uspehu grupe svedoče i statistički podaci: recimo, u sezoni 2002/3. imali su 133 izvedbe u zemlji i inostranstvu, pred 37.000 gledalaca, dok su u 2005. godini imali 242 izvedbe sa 40.000 gledalaca u 35 gradova u 13 zemalja.



Crna zemlja

skom ambijentu povezivani su delovi Büchnerovog teksta sa tekstovima radničkog pesnika Józsefa Attile, u skladu sa interpretacijom „vojceka" kao radnika, što je osnovni ideološko-politički postulat ove predstave. Time dolazi do razdvajanja dramskog teksta i teksta predstave, koji nastaje tokom procesa rada i koji se posebno potpisuje kolektivnim autorstvom nekoliko članova Krétaköra.

Kao što ovi primeri pokazuju, kolektivni rad je nezaobilazan na različitim nivoima u ovakvom kreativnom procesu, no obično mu treba staviti i ogradu „delimično". Delimično, jer se sastav Krétaköra poklapa sa tradicionalnom pozorišnom podelom poslova (reditelj i glumci), koja implicira i vertikalnu hijerarhiju. Shematski, reditelj donosi polaznu ideju, koncept ili viziju, tokom rada se kolektivno prave izvedbeni materijali, a na kraju reditelj uobličava materijale prema svojoj zamisli predstave kao finalnog dela. Stoga, ultimativno pitanje kolektivnog rada u savremenom teatru – za koje je Krétakör jedan primer – postaje ne ko i koliko učestvuje u procesu stvaranja predstave, već: ko donosi odluke? Još od pozorišnih kolektiva iz neoavangarde šezdesetih, odgovor obično ne prelazi nasleđene pozorišne podele kompetencija – u slučaju The Performance Group, ipak je to grupa (reditelja) Richarda Schechnera ili, u slučaju The Living Theatera, teatar (reditelja) Judith Maline i Juliana Becka. Prema izloženoj shemi kolektivnog rada, reditelj/ka i u ovom slučaju ostaje autor/ka predstave, s tim da je u to autorstvo uložen i bezimeni rad ostalih članova kolektiva. Zato, bitno pitanje glasi: Kako izmeriti doprinose u autorstvu koji se čine nemerljivim? Kritički polazni stav je da oni nisu ontološki nemerljivi već su nemerljivi iz navike – oportunog komformizma koji vodi komplicitnosti sa ustaljenim pozorišnim sistemom produkcije i distribucije. Stoga je merenje doprinosa u kolektivnom kreativnom radu gest koji se suprotstavlja nasleđenoj pozorišnoj podeli kompetencija i hijerarhiji, kao i zahtevu pozorišnog sistema i tržišta za jednim imenom – kao robom i *brandom*. Izumevanje naziva za te doprinose, koji ne postoje u pozorišnom rečniku, od predstave do predstave, a zatim njihovo jasno

kreditiranje, svakako su ključni koraci ka rešavanju ovog pitanja. Kada govorimo o Krétaköru, situacija je najpreciznija u pogledu teksta predstave, koji se razlikuje od dramskog teksta i često ga potpisuje više članova grupe. Ali, recimo, ako se (rediteljski) koncept s kojim se ulazi u ovakav kreativni proces a ne direktno u probe posmatra u analogiji s polaznim dramskim tekstom, često ostaje nejasno šta se dešava sa tim konceptom u toku procesa i ko je autor koncepta predstave koji se formira tokom njega.[7] U svakom slučaju, oba pitanja kolektivnog autorstva treba shvatiti kao kulturno-politička pitanja, čija su uobičajena rešenja odozgo nadole ugrađena u strukturu samog radnog procesa svake predstave. Međutim, upravo zato ona se tu i mogu rešavati, generišući odozdo nagore drugačiju kulturnu mikropolitiku teatra, bez čekanja na revolucionarne promene pozorišnih paradigmi.

Drugi, manje egzemplaran, a za temu broja indikativniji aspekt rada Árpáda Schillinga i grupe Krétakör razvija se krajem dvehiljaditih. Promene u pristupu teatru i samom kreativnom procesu polaze upravo od pomenutog pitanja o funkciji pozorišta u savremenom društvu i, prema Schillingu, predstavljaju kretanje ka *community specific* teatru, koje dovodi do velikog zaokreta u radu grupe 2008.[8] Kretanje ka *community specific* teatru može se pratiti od izvođenja predstave na otvorenom (*site specific* u fizičkom, a ne simboličkom smislu), ka radu sa određenim zajednicama izvođača i izvođača i publike koji kolektivno kreiraju izvođenje. Ovako zasnovani, nastaju pre svega radovi u okviru šireg projekta *Apology of the Escapologist* (2008–2010), kao i *Astronomer's Dream* (2006), *hamlet.ws* (2007) i *URBAN RABBITs* (2009).

Community specific teatar predstavlja pomeranje fokusa od rada sa glumcima na predstavi ka radu sa izvođačima na sopstvenoj situaciji saradnje i kolektiva i, naročito, ka radu sa publikom koja postaje akter pozorišnog događaja. Predstavu *The Astronomer's Dream* je kolektivno kreirao veliki broj umetnika iz različitih zemalja i sa različitim iskustvima i istorijama. Proces rada se odvijao tokom mesec dana u ambijentu koji sve učesnike izmešta iz njihovih konteksta – malom mađarskom selu gde su „okupirali" sovjetsku tajnu obaveštajnu stanicu iz doba hladnog rata. Istovremeno, komunikacija kao simbolička vrednost fizičkog mesta postaje osnovni *topos* ovog rada. Ona je glavni izazov raznolikom kolektivu tokom kreativnog procesa – kako sarađivati, kako izumeti zajednički jezik, kako koegzistirati, a takođe i kako pristupiti meštanima i uključiti u predstavu njihova svedočanstva? Predstava se i tematski bavi komunikacijom – sastoji se od scena nastalih procesom asocijacija članova kolektiva koje kreiraju pseudodokumentarni scenario, koji se umesto linearnim narativom izvodi kao svetlosna i zvučna instalacija, čiji je semantizam arbitraran, promenljiv i otvoren. Projekat *The Apology of the Escapologist* odlazi najdalje u ovom pristupu. Predstava s ovim nazivom je prvi put kreirana u MC93, gde je radilo i živelo zajedno dvadeset glumaca, muzičara i vizuelnih umetnika, što je ujedno poslužilo i kao osnov jednomesečne serije hepeninga i akcija. Tokom projekta teatar je postao otvoren za komšije iz siromašnog, imigrantskog Bobinjija i druge posetioce, od kojih su se neki priključili radu. Sâm hepening, kao komentar na „40 godina posle 1968", dešavao se u različitim prostorima teatra, sukcesivno ili simultano, sve do izvođenja publike izvan teatra, na ulicu. Predstave u strogom smislu i nije bilo, već je to bio teatarsko-muzičko-plesni „program" koji je kolektiv pripremao, a zatim ga otvarao za *sad i ovde* performans, koji je svaki dan bio drugačiji, u zavisnosti od publike/učesnika pojedinačnog događaja. Projekat je zatim proširen na više radova, koji izlaze izvan pozorišne scene i zgrade, tražeći i praveći teatar negde drugde – u javnom prostoru koji delimo sa ljudima sa kojima živimo. Tako je,

[7] Videti Schillingovo objašnjenje kolektivnog rada: „It is dangerous to rely solely on your own visions in theatre. I find it important to see the shining eyes of the actors, because then I understand that, I am on the right track. The theatrical experiments of Kretakor express the general reflection of our company", naročito u kontekstu Brookovog razlikovanja „directorial conception" i „sense of directing" (Peter Brook, *The Shifting Point; Forty years of theatrical exploration 1946–1987*, Methuen Drama 1988, 6), u Audronis Liuga, „The hunger for ideas on the glutted theatre market", http://www.eurozine.com/articles/2006-04-20-liuga-en.html (15. 06. 2010).

[8] Prezentacija u Bratislavi, 12. 05. 2010. Vid. i: „Chalk Circle's **(**Krétakör**)** most important question remains: what is theatre for? How does theatre, as a branch of the arts, affect the community which it considers as its audience? Theatre is a direct encounter, the art of interaction: an inimitable moment before an audience of inimitable composition. We must not run away from this responsibility, we must come to understand and develop its laws and modes of creation. Krétakör Theatre's operation has been increasingly dictated by this experimental force over the past two years" http://www.kretakor.hu/?sub=C10 (10. 06. 2010).



kao svojevrsnu „gradsku terapiju", 1. maja 2009. Krétakör za i sa sugrađanima organizovao veliki hepening/procesiju na ulicama Budimpešte, koji je, osim ludističkog karaktera, imao i proaktivni kritički društveni stav – okupirajući javni prostor i vraćajući ga građanima.

U intervjuu iz 2009. Schilling ovako objašnjava fokus svog aktuelnog rada:

You said that you turned your attention from working with the actors to the audience. Does this mean that you are turning your audiences into active citizens of state?

If I have people sit in a dark theatre for two or three hours and have them watch what I think about the world, then my aim is certainly not to shape the community but to address an already existing community. People only like to open up when they feel equal. So when we say that we bear a responsibility to the audience, then we are seeking an opportunity to utilise the mutuality offered by the theatre. I have transcended previously used forms because they were incapable of getting audiences go beyond expressing their opinion.

... In *hamlet.ws* and the *Apology of the Escapologist*, direct contact with the viewers is unavoidable, which requires more personal involvement from the actors. In *The Seagull*, viewers would not interrupt the play to ask what the actor was thinking, but this is possible now. And the actor must be able to make a relevant answer, which involves disassembling the limits of the role, in other words building a link.[9]

Oba aspekta Krétakörovog rada sa zajednicom zasnivaju se na tvrdo i doslovno shvaćenom značenju sintagme „community specific", koja postaje britka kritika izlizanih i lako nalepljivanih etiketa „site specific" i naročito „community (-based)" umetnost. Obe umetničke forme, simptomatično opisane u Adrenovoj knjizi *Kontekstualna umetnost*[10],

[9] „I want to start a dialogue" – Interview with Árpád Schilling (2009), sisso - Lilla Proics http://kultura.hu/main.php?folderID=1360&articleID=283616&ctag=articlelist&iid=1 (10. 06. 2010)

[10] Pol Arden, *Kontekstualna umetnost*...



pokazale su se kulturno i društveno nedelotvorne – najčešće ne rešavaju probleme, već simuliraju i uprizoruju njihova rešenja. Pri tome, one impliciraju zapadnocentrične i oportune društveno-ideološke pozicije: 1) da je umetnik/ca angažovan/a u radu sa specifičnom društvenom zajednicom izvan tog konteksta, nastupajući sa transcendentne pozicije umetnosti kao izvandruštvene prakse i/ili sa privilegovane pozicije društvenog *insidera* koja mu/joj, tipično zapadnocentrično, ako ne i kolonijalistički, daje legitimitet da on/ona zna šta je rešenje, šta je najbolje za tu, obično *outsidersku*, zajednicu i 2) da je sa društvom kakvo postoji i njegovim vladajućim poretkom sve u redu, da u njemu ništa ne treba menjati, već samo treba integrisati u njega specifične zajednice koje su nekako ostale *out*, po strani, problematične, marginalne ili marginalizovane. *Community specific* teatar Krétaköra nudi radikalnu alternativu obema pozicijama: 1) umetnik/ca je deo zajednice sa kojom radi i, zajedno sa saradnicima, izvođačima i publikom, koju ne patronizira, stvara tu zajednicu, deli je i snosi odgovornost za nju i 2) društveni kontekst kojim se bave ovi radovi i, kada rade sa marginalnim grupama, nisu društvene margine i ostaci već opšti, javni društveni prostor koji delimo, čime se kritički adresira upravo epicentar društvene strukture i iz njega generisana vladajuća distribucija moći. Što se tiče delotvornosti, sâm Krétakör ne veruje niti pretenduje na rešavanje društvenih problema. Ono što oni pokušavaju jeste stvaranje predstave kao privremenog „foruma" u kojem učestvuju i umetnici i publika.[11] Teatar tako postaje javni događaj, u kojem je moguć drugačiji društveni poredak, u kojem se trenira drugačije bivanje zajedno i koji uvodi u javni diskurs različite, često inače nečujne glasove.

Što se tiče uže pozorišne problematike, ovakva koncepcija teatra predstavlja udar na oba polazna aspekta definicije modernog teatra. Zato *Apology of the Escapologist* sa punim smislom i započinje pitanjem: „Da li je ovo uopšte

[11] Árpád Schilling, „Hungary's theatre must mirror society once more", http://www.eurotopics.net/en/dienste/autorenindex/autor_schilling_arpad/ (10. 06. 2010)

teatar?"[12] Prvo, *community specific* teatar vodi ukidanju reprezentacijskog ustrojstva predstave, koji znači da se publici, složenim scenskim znakovnim sistemima ili označiteljskim mehanizmima predstavljaju ili sugerišu više ili manje fiksirana značenja. Ukidanjem reprezentacije dolazi do disolucije samog pojma „predstave" u adekvatniji pojam „izvedbe"/„performansa", s obzirom na to da se ovde ništa više nikome ne predstavlja, već se kolektivno „igra" (stvara i izvodi) u *sad i ovde* realnosti:

Theatre is when in real space and real time one plays with real space and time in order to communicate something towards another human being. Action.[13]

Disolucija predstave dovodi i do širenja kreativnog rada Krétaköra na istraživačke procese, rad u školama i edukativne projekte i različite eksperimente koji ne vode nužno predstavi kao finalnom delu. Pored toga, *community specific* teatar dalje uzdrmava premise reditelјskog teatra, već dovedene u pitanje kolektivnim kreativnm procesom. Korak dalje učinjen je uvođenjem elemenata *happeninga*, čime se izvođenje predstave postavlja kao u velikoj meri otvoren, neizvestan socijalni događaj, koji reditelj/ka ne može sasvim predvideti niti kontrolisati. Njegova/njena uloga ovde je da organizuje igru (*life-game*)[14], koja je otvorena za učesnike i time vodi redelegiranju i distribuciji odgovornosti. Pozicija reditelja/ke time postaje nesigurna i on/ona zaista pre svega deluje kao organizator/ka performansa, otvorenog za realnost socijalne situacije.

Na kraju teksta želim da naglasim da nije bez realnih posledica ovakvo temeljno promišljanje teatra kakvog znamo, odnosno kakvog evropski pozorišni sistem uglavnom i dalje prepoznaje kao jedini, i pokušaj kreiranja teatra kao foruma, životne igre i događaja „komunalne misli" usred društvene realnosti. Čak, izazivanje i snošenje posledica je možda jedino merilo ozbiljnosti kritičkog promišljanja i nepristajanja, jer u neoliberalnom svetu važi „anything goes" ali se ne dešava sve. Tako, nakon velikih uspeha i priznanja, koji očigledno nisu bili dovoljan motiv Krétaköru da nastavi rad „which works", poslednje radove prate često negativne kritike, negodovanje i podeljena mišljenja publike. Konačno, nakon dugogodišnje podrške, mađarsko Ministarstvo kulture 2010. ukida sve subvencije grupi Krétakör, poručujući da za teatar kakvim se sada bavi traži podršku negde drugde.[15] Reditelj-organizator koji izjavljuje da je „pozorište anarhija, a glumac kulturni terorista, bio-bomba"[16] propisno je kažnjen. Sada i realno isključen iz pozorišnog sistema, rad Krétaköra se na ovoj tački možda završava, a možda i otvara za neku sasvim drugačiju budućnost. Za svaki slučaj, ja bih ovim tekstom da mu osiguram mesto u svojevrsnoj istoriji savremenosti teatra na početku 21. veka koju donosi ova publikacija.

Ana Vujanović, 2010.

licencirano pod Creative Commons licencom Attribution-Noncommercial-Share Alike 3.0 Serbia (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/rs/)

[12] *Escapologist Summary* (Bobigny 2008), 2, www.escapologist.kretakor.hu/Escapologist%20Summary%20(Bobigny,%20May%202008).pdf (15. 06. 2010)

[13] Arpád Schilling, „Notes of an Escapologist", 11.

[14] Ibid., 13 i dalje.

[15] Informacija prema Schillingovoj prezentaciji, Bratislava, 12. 05. 2010.

[16] „Theatre is anarchy, the actor is a cultural terrorist, a bio-bomb", „Notes of an Escapologist", 17.

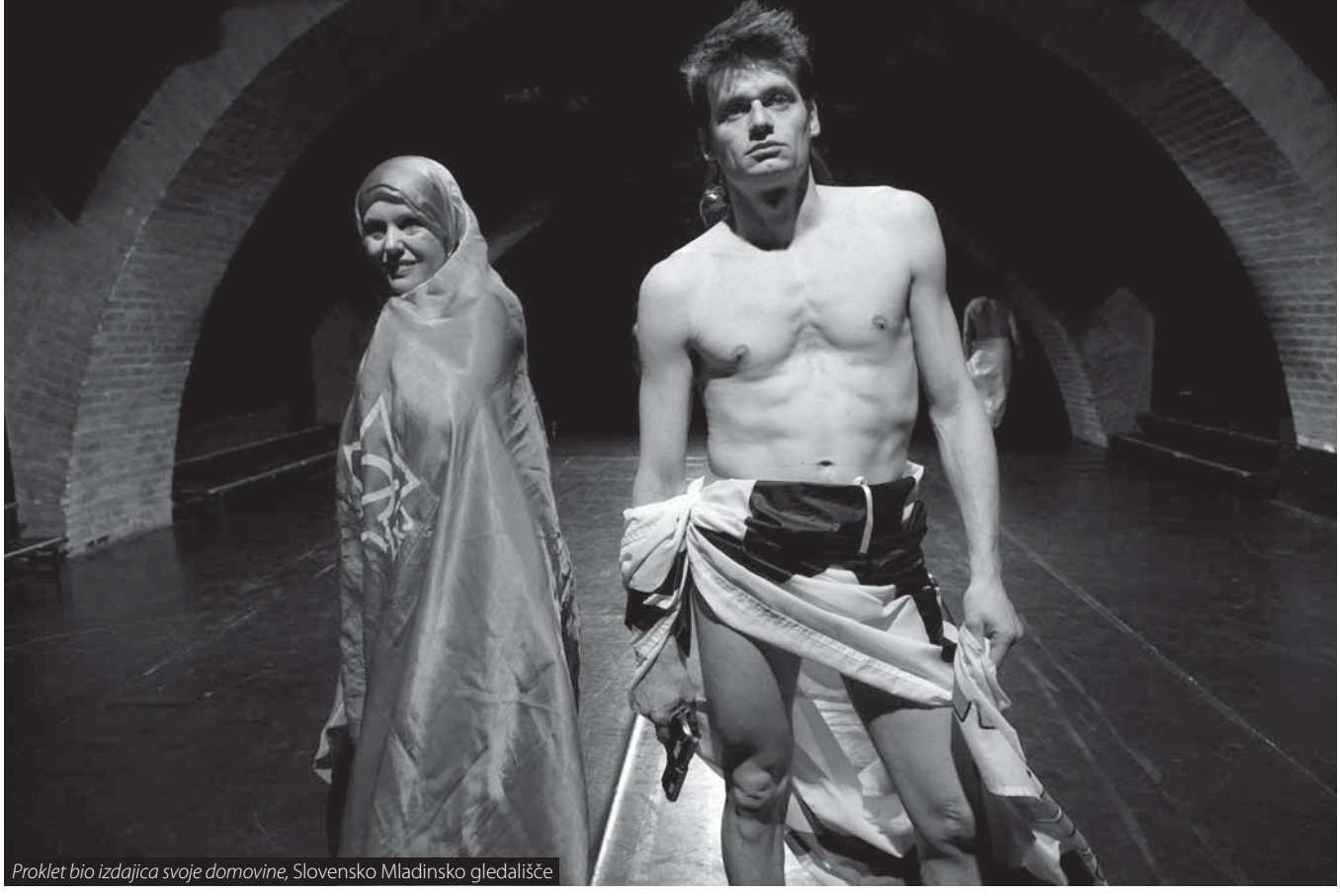
Oliver Frljić

ČEMU REDATELJ?

Funkcija kazališnog redatelja oduvijek mi je bila problematična, i to iz više razloga. Kazališni redatelj je ako govorimo o njegovoj funkciji u dramskom kazalištu, u krajnjoj instanci uvijek ostajao interpret dramskog autora. Pokušaji redateljskog kazališta uglavnom su osnaživali i potvrđivali ovu funkciju bez obzira na napore u pravcu emancipacije od iste. U isto vrijeme, uz interpretiranje dramskog autora, redatelj je vršio specifičnu vrstu nadzora, ostajao instanca koja je verificirala ili diskvalificirala izvedbu. Klasičnu deridijansku shemu teološke pozornice redatelj je prividno napustio kada se postavio na mjesto dramskog autora, ali je ona zapravo samo osnažena, jer logocentrički model i u ovom slučaju ostaje dominantan, iako redatelj ostaje raspolučen na svoju interpretiranu i interpretativnu polovicu. Iz kojeg god rakursa sagledamo redatelja i njegovu funkciju, on ostaje u polju kazališne reprezentacije reprezentirajući vankazališne distribucije moći. Pitanje koje se postavlja danas, kada je u vankazališnom prostoru distribucija moći sve difuznija, kada više ne postoje njezine centralizirane i prepoznatljive točke, ili, drugačije rečeno, kada smo iz društva nadzora prešli u društvo kontrole, jest – zašto kazalištu i onome za što je ono od društva danas delegirano treba redatelj?

Predstave koje sam radio prethodnih godina bile su prvenstveno zaokupljene pitanjem redatelja. Njihova političnost, točnije propitivanje političkog u kazalištu i onoga što bi političko kazalište moglo biti danas, bilo je samo pretekst za promišljanje pozicije i fukcije redatelja. To pitanje nije dobilo jednoznačan odgovor, ali nekakav odgovor svakako jest dobilo u odnosu koji se iz tog razmišljanja razvio i prema društvenoj stvarnosti u kojoj sam radio, ali i prema kazališnim reprezentacijskim modusima te stvarnosti. Za ilustraciju tog procesa napravit ću kratki *tour de force* kroz svoj ciklus o raspadu. Nigdje se pitanjem redatelja neću baviti direktno, ali se nadam da će se ono postupno početi pojavljivati na marginama ovog pisanja.

Ciklus o raspadu uključuje moje tri recentne predstave, – *Turbo folk* Hrvatskog narodnog kazališta Rijeka, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* Slovenskog mladinskog gledališča Ljubljana i *Kukavičluk* Narodnog pozorišta Subotica – nastale na tragu promišljanja kazališta u trenutku kad je evidentno da kazalište (društvenu) stvarnost ne može obuhvatno i adekvatno reprezentirati, ali i kad su antireprezentacijske strategije kazališno iskušavane u proteklih trideset i više godina odrekle ovom mediju bilo kakvu operabilnost u polju makrofizike moći ili barem u reprezentaciji makrofizike moći. Postdramska paradigma političko u kazalištu ne vidi se u njegovoj direktnoj tematizaciji, nego u kritičkoj reevaluaciji



Proklet bio izdajica svoje domovine, Slovensko Mladinsko gledališče

kazališnih modusa reprezentacije. Međutim, predstave iz ciklusa o raspadu predstavljaju upravo pokušaj da se kroz direktnu tematizaciju političkog dovedu u pitanje kazališni modusi reprezentacije koji su se pojavili, a postupno i institucionalizirali upravo u postdramskoj paradigmi.

Turbo folk, koji je na početku ovog ciklusa, nastao je kao direktan odgovor na depolitizaciju kazališta u Hrvatskoj, koja traje kontinuirano od početka devedesetih godina prošlog stoljeća. Kad govorim o depolitizaciji kazališta u devedesetim, mislim o najmanje dva procesa – prvi je izostanak pokušaja kritičke reprezentacije društvene stvarnosti, a drugi problematizacije samih reprezentacijskih modusa. Puno više od fenomena turbo folka, koji je bio tema predstave, zanimao me je sâm kontekst u kojem će se predstava dogoditi, koncept nacionalne kulture i visoke umjetnosti koji je u slučaju hrvatskih nacionalnih kazališta specifičan i konstitutivan, kako u proizvodnoj tako i u recepcijskoj sferi. Sâm turbo folk uzet je kao pretekst za predstavu koja je jasno računala na jednu vrstu gledateljskog sentimenta koji se razvio kao (nus)produkt onih kulturnih politika koje su esenciju nacionalnog bića i njemu pripadajućeg kulturnog prostora proizvodili kroz negaciju drugog i Drugog. S druge strane, htjelo se ispitati kako određeni, već institucionalizirani, postupci novog kazališta funkcioniraju u ovom specifičnom okruženju i da li njihovo konzekventno razvijanje uspijeva učinkovito problematizirati očekivanja i navike gledateljske zajednice kojoj se predstava prvenstveno obraća. Jer *Turbo folk* je puno više nego o fenomenu turbo folka htio govoriti o određenom tipu gledanja koji, paradoksalno, počiva na esencijalističkim politikama, a u isto vrijeme razvija hermeneutiku površine, i kojeg u sferi neoliberalnog kapitalizma na ovim prostorima najbolje oprimjeruje upravo rečeni turbo folk.

Predstava je na sadržajnoj razini pokušala balansirati između stereotipa koji se vezuju uz ovu glazbu i ovaj fenomen i koji, između ostalog, uključuju mačističko nasilje, nacionalističku mobilizaciju i prenapregnute heteroseksualne normative, te onoga što se takvom poimanju turbo folka



Proklet bio izdajica svoje domovine, Slovensko Mladinsko gledališče

postavlja kao direktan izazov: seljenje na plan privatnih, polufiktivnih biografija izvođača, invertiranje rodnih politika koje se pojavljuju na površini predstave itd. U samoj predstavi ne postoji pregledan narativ. Pojedine scene uspostavljaju određeni narativni minimum, ali on se, u trenutku kad se pojavljuje, ne razvija dalje, nego koristi za punjenje vremenske strukture koja se uspostavlja glazbenim brojevima. Uspostavljeni narativni minimum pojedinih scena i glazbeni brojevi, koji se koriste kao vremenska struktura, ulaze u kompleksne odnose: ponekad funkcioniraju kao međusobna ilustracija, ponekad kao komentar, a ponekad se razvijaju potpuno neovisno, u dramaturškoj divergenciji. Među pojedinim scenama nisu uspostavljane jasne montažno-značenjske premosnice, nego se išlo na proizvodnju zijevova kroz koje se prethodno uspostavljeni narativni minimum brisao ili prekidao. Izvođački aktivitet organiziran je tako da ni u jednom trenutku ne omogućuje individualizaciju koja bi otvorila prostor za formiranje scenskog lika. Dvije scene u kojima svjedočimo pokušaju konstituiranja scenskih likova, scena u kojoj glumci pričaju svoje polufiktivne biografije i scena u kojoj, kroz dramaturšku autokatalitičku petlju, psuju redatelja koji ih je natjerao da ga u toj sceni psuju, ne uspijevaju nikada prije ili poslije naći komplementaran fikcionalni plan kojim bi se verificirao onaj koji se pokušao s njima i u njima uspostaviti.

Autoreferencijalnost *Turbo folka*, opsesivno tematiziranje i analiziranje vlastitih izvedbenih uvjeta otišlo je korak dalje u predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine*. Iako za svoj pretekst uzima raspad jugoslavenske državne zajednice sagledan iz slovenske vizure, predstava se fokusira na same mehanizme koji kazališnu reprezentaciju uspostaljaju i dokidaju. Najbolja ilustracija ovoga je završetak svake scene u kojoj jedan od izvođača, Primož Bezjak, uvijek iznova „pobije" svoje kolege, koji uvijek iznova realistično umiru, ulazeći time u liminalno polje reprezentacije smrti i problema realizma u kazalištu, da bi zatim uvijek iznova „oživjeli" i nastavili igrati predstavu. Pitanje smrti kao fenomena, koji dokida repetativnost kao osnovni kazališni princip (različiti

repetativni ciklusi: od probanja do ponavljanog izvođenja pred publikom), postaje dominantno u odnosu na onaj sloj predstave u kojem se pokušava tematizirati i reprezentirati raspad nekadašnje državne zajednice. Nasuprot realitetu jednog političkog raspada i neumitnosti i neponovljivosti njegovog procesa (barem u sferi ljudskih života koje je ugasio), stoji repetativnost kao osnovni kazališni princip, kao prva točka sumnje u legitimnost i valjanost kazališne reprezentacije.

Kukavičluk, predstava koja dolazi na kraju ovog ciklusa, funkcionira na nekoliko razina. Na jednoj ona plete gustu metateatarsku mrežu s poviješću kazališta u kojem se događa, kako onoj davnijoj tako i onoj recentnoj. Citirajući i parafrazirajući, između ostalog, izvedbu i proces rada na Ristićevoj predstavi *Šiptar* iz 1985. godine, ona ideju jedinstvenog jugoslavenskog kulturnog prostora, KPGT i članove koji su ga činili stavlja u polja različitih političkih odgovornosti. U isto vrijeme ona teatralizira i odgovornost njezinih aktera, glumaca kojima se permanentno ukida prostor skrivanja iza fikcionalnog i koji su na kraju nominalno i realno osuđeni da igraju sami sebe. Referirajući se na različite metode epizacije izvedbe, ona stalno razbija ono što Philip Auslander naziva „nultom razinom karakterizacije", stalno invertirajući i inflatirajući vlastitu značenjsku ekonomiju. *Kukavičluk* paralelno otvara i prostor šire društvene odgovornosti, te analizira što kazalište danas (ne)može napraviti u tom prostoru. Za to je možda najreprezentativnija posljednja scena u predstavi, u kojoj u isto vrijeme svjedočimo krajnjoj redukciji scenskog izraza, ali i jednoj vrsti osmoze i sukoba svih značenjskih polja koja se uspostavljaju tokom predstave. U toj sceni glumci odlaze sa pozornice i sjedaju s njezine desne i lijeve strane. Na pozornici ostaje rekvizita iz prethodne scene, izgaženo „srce Srbije", te zastavice sa imenima kosovskih gradova. Glumci oko vrata nose table s imenima članova KPGT-a koje su im stavljene još u prethodnoj sceni i počinju s nabrajanjima 505 ubijenih u Srebrenici. Imena su naučena napamet. U dvorani je upaljeno svjetlo koje ukida razdvojenost izvođača i publike. Dramatika ove scene događa se u srazu nekoliko faktora. Najprije u značenjskom potencijalu koji leži u izgovaranju imena srebreničkih žrtava, ali čija polisemantičnost ne dopušta ukotvljenje u dominantnom političkom diskursu žrtve i agresora. Zatim u srazu koje izgovaranje dobiva s označiteljima od kojih se glumci u više navrata tijekom predstave pokušavaju „osloboditi" (natpisi s imenima KPGT-ovaca). Potom sa gledateljskom zajednicom koja se postupno polarizira, a zatim i individualizira u pitanju izgovaranja i zahtjeva za relativiziranjem onog u što se izgovaranje značenjski može pretvoriti (ovaj pokušaj relativizacije sadržan je u pitanju koje sam u nekoliko navrata čuo, a koje je glasilo – zašto paralelno nismo izgovarali ili, u drugoj varijanti, zašto nismo izgovarali samo izmena žrtava iz Bratunca).

Sve tri predstave iz ciklusa o raspadu bile su pokušaj dramatizacije redateljskih dilema o funkciji i poziciji redatelja, kako u društvenoj tako i kazališnoj hijerarhiji. Nadam se da završetkom ciklusa rad u tom pravcu ne prestaje.

Slobodan Obradović

PRIVILEGIJA GLEDAOCA

44. Bitef

Izabelina soba i
Kuća jelena
režija: Jan Lauers

Ujka Vanja
režija: Jirgen Goš

Sve dok na svetskoj teatarskoj berzi postoje predstave koje imaju proću, novijeg ili relativno novijeg datuma (a i one dugovečnije koje iz mnoštva razloga do sada nisu mogle da stignu do nas – „nove pozorišne tendencije" posmatrane iz perspektive „bolje ikad nego nikad"), nada da će se na Bitefu dogoditi neka nikada ranije viđena pozorišna pojava i treba da umre poslednja...

HOD PO ŽICI

Izabelina soba je prvi, a *Kuća jelena* treći deo Lauersove trilogije *Sad Face / Happy Face, A Trilogy, Three Stories on Human Nature*.

Pripovedanjem, pevanjem i plesom belgijske predstave na pozornicu iznose melodramske zaplete o porodičnim tajnama i lažima, distanciranost u odnosu na opsednutost zapadnjaka egzotikom dalekih predela (Afrika i druge zemlje Trećeg sveta),

sporadične osvrte na noviju i stariju istoriju, politiku, popkulturu, sprovođenje egzorcizma kako bi se počinjeni zločini (ratni ili per se) isterali na čistac.

Obe su usredsređene i na vizuelno impresioniranje gledaoca (na emotivnom se još radi), a svoje uporište traže u pružanju otpora svemu „standardizovanom", počevši od trenutka kada sâm reditelj, u belom odelu (think Goran Bregović), u privatnom obraćanju publici, počne da predstavlja članove i članice trupe koji će tumačiti likove iz *Izabeline sobe*.

Centralna pozicija na sceni rezervisana je za glavnu junakinju. Izvođači su strateški raspoređeni u odnosu na centar. Centar je starija gospođa, onako, impozantnije građe. Okružena je mnoštvom afričkih eksponata. I falusnih.

Početak *Izabeline sobe* zagolicava libidalno-scenskom metaforom: „s kim je sve opštila Izabela – s kim je sve opštila Belgija". Sa rudnim eldoradom Afrike, svakako. Ali nije stiglo da



Kuća jelena (foto: Sonja Žugić)

se kaže ni kako je, na primer Kongo, bukvalno, poklonjen belgijskom kralju u drugoj polovini 19.veka, ni da je poklonu sloboda vraćena tek 1960. godine, kamo građanski ratovi, masovne grobnice, brojna politička ubistva i genocid...?

Nema se vremena. Nižu se prisećanja iz Izabeline biografije: preletanje po datumima iz oba svetska rata, i način na koji je oslepela, i Hirošima, i sećanja na detinjstvo, i Ziggy Stardust, i incestuozna ljubavna afera koju u poznim godinama ostvaruje sa unukom, zarez za zarezom...

Kako se broj iznetih informacija povećava, a stalno se povećava, prvobitni fokus Lauersove sage srazmerno tome opada, onda ga trivijalnost zatrpa i na kraju ga više nema. U isto vreme, počinje da se kruni i vizuelni aspekt predstave – afrički eksponati poređani po sceni ostaju samo načičkana ilustracija, nešto poput „video-rada" koji se sve vreme emituje na televizijskom ekranu smeštenom u jednom delu scene, ako ga se neko uopšte još seća. Pridavanje jednake važnosti odabranim pa nostalgično nabrojanim dešavanjima iz 20.veka, naravno, nije aboliranje kolonijalne politike Belgije u odnosu na današnja pokrštavanja „necivilizovanih" (koja se sprovode *demokratskim* metodama), ali je teško oduperti se utisku da je izbor godina i datuma o kojima se predstava izveštava krajnje fluidan, arbitraran i politički sasvim proizvoljan.

Što se tiče predstave *Kuća jelena*, ona se na početku poziva na pismo koje je jednoj od glumica poslao brat, pripadnik mirovne misije na Kosovu, gde je i poginuo (što je momenat koji se dalje ne razvija, odnosno ispostavlja se da je mogla da bude u pitanju bilo koja druga „crna rupa" na kugli zemaljskoj, ali može i Kosovo). Predstava se u pripovedačkom tonu zatim seli u Kuću jelena, bajkovitu oazu skrivenu negde iza svih borbenih linija sveta, i Kuća jelena upravo to jeste – okruženje u kom se dešavaju zapleti onoliko monstruozni koliko to bajke umeju da budu. U njoj vlada na oko „idiličan" matrijarhat, a zapravo je u pitanju primitivno leglo kojim gospodari talionski način mišljenja („oko za oko, zub za zub").

U obe Lauersove predstave postoji nekoliko stavki, koje,

mora se priznati, u svakom trenutku besprekorno funkcionišu.

Na prvom mestu, to je kamen temeljac trupe, glumica Viviane de Muynck. Bilo da tumači lik Izabele ili dominantne gazdarice u Kući jelena, ona znalački plasira hipnotičko umeće pripovedanja kojim održava pažnju publike dok se oko njene majčinske figure svijaju ostali članovi trupe.

Literarno štivo predstave se čini formalno neuobličenim, ali se u njemu pletu jednostavne i tačne misli koje lako komuniciraju sa publikom („Niko od nas mrava ne bi zgazio, ali zato svi jedemo meso ubijenih životinja.")

Uprkos tome što u mnoštvu songova ima onih koji umeju da zaliče na ukras ili na strano telo bez jasne dramaturške funkcije, u trenutku kada je rediteljski predviđeno da se izgovorena reč pretvori u stih ili notu, događa se filigransko pretapanje dramskih scena u muzičke numere. I nije čudno što su one uglavnom ostavile najsnažniji utisak na publiku. Maštovite su i emotivne (melodijski i izvođački), a zaogrnute su plaštom misticizma i imaginarnih svetova mrtvih i nestalih koji se vraćaju da bi pevali i plesali sa živima. Šteta je što se obe predstave posle ovakvih prizora zaustavljaju na vizuelnoj pretencioznosti ili, još gore, teško gledljivim glumačkim monolozima na nivou amaterizma, poput polučasovnog lamenta Izabelinog pijanog oca ili neubedljivog cijukanja glumice koja tumači lik mentalno zaostale devojčice u *Kući jelena*.

Valjda sve zajedno u skladu sa poslovicom „Deca, pijanci i budale pravdu govore"...

U okviru koncepta „pričanja priča", koji je i forma a i sadržaj obe predstave (posebno u slučaju *Izabeline sobe*), iznošenje ličnog i opšteg jasno se posmatra kao neka vrsta traganja za individualnim i kolektivnim identitetom. Lauersova scenska roba na tržištu može da se prodaje i kao brendirani panegirik srdačnosti, pohvala neposrednosti scenskog jezika, oda slobodi mišljenja, vizuelna dirljivost scenskih prizora, i tako dalje. Ali se ne bi moglo reći da belgijske predstave uzdrmavaju stereotipe (socio-istorijsko-političke), naprotiv, one ih češće ušuškavaju bekstvom od života ili veštački izazvanom euforijom, blagonaklone su u stavu (kad ga imaju), eventualno upućuju poneki poetski prekor zbog nečijeg neprimerenog ponašanja (sve to u jednoj ili više atraktivnih poza).

DRAMATIS PERSONAE

Ujka Vanja spada u red onih predstava koje čine da se po izlasku iz pozorišta osetimo privilegovanim. Kompaktnost predstave rezultat je nekoliko činilaca: nije nastala u procesu nasilne modernizacije Čehovljevog teksta, baš suprotno, režirana je gotovo dogmatizovano, sa doziranim ironijskim otklonom prema lirskoj melanholiji, istančanim osećanjima i tajnama „slovenske duše"; u njoj nema bežanja od psihološkog realizma, naprotiv, ansambl se sa njim suočava suptilno i bez trunke patetike; svaku situaciju, svako od junaka, osvetljava iz svog ugla, uz virtuoznu prirodnost, do te mere, kako je primetila jedna koleginica, da bi naslov predstave komotno mogao da bude i neko drugo ime sa Čehovljeve liste uloga iz ovog komada.

Imanje Serebrjakova, u Goševoj režiji, podseća na iskrzanu kartonsku kutiju, čije je dno iskrenuto prema gledalištu, i sa tog dna nema se kuda dalje. Jednom kada izađu na pozornicu, glumci je više ne napuštaju. Kada završe svoju scenu ili ako treba da presvuku kostim, oni se disciplinovano sklone u stranu, obavljaju šta treba da obave tu pred nama ili stoje i čekaju narednu pojavu, ali sa potpunom svešću o tome da ne raditi ništa u pozorištu znači činiti nešto. Tu vrstu neaktivnosti Goš gotovo udžbenički dosledno koristi kao priliku za izvođenje određenih scenskih radnji – dok na proscenijumu kulminiraju sulude ideje koje plasira Serebrjakov, ujka Vanja u svom ćošku priprema pištolj kojim planira da okonča vladavinu dementnog alfa-mužjaka.

Na drugom kraju istog zida Sonja svoj pogled sakriva naočarima za sunce kako bi nesmetano mogla da prati Astrova…

Umrtvljeni kolorit scenskog prostora čini da Jelena Andrejevna (Konstanca Beker) u prvim delovima predstave zbunjeno pokušava da shvati: prvo, o kakvoj se idili govori kad pastorale u tom sivilu nema ni u naznakama, i drugo, zbog čega „oni" nju doživljavaju kao *femme fatale*. Iako se stiče utisak da radikalnijih intervencija u tumačenju Čehovljeve drame nije bilo, najvažnija je načinjena upravo u rediteljko/glumačkoj postavci ovog ženskog lika. Raskošna lepota, na kojoj se u drami insistira, u predstavi se, pre svega, preispituje iz perspektive glumičine fizičke neposebnosti. A opet, ni Vojnicki ni doktor Astrov nisu imuni na nju.

Vojnicki (Ulrih Mates) nije bezvoljan, on pre deluje kao



Izabelina soba (foto: Sonja Žugić)

da je čovek mirne naravi ili čovek koji je bar ubeđen u to da još ne mora robusnije da se otima sopstvenoj tromosti. Doktor Astrov (Jens Harzer), naočit, ali reklo bi se bez suštinske unutrašnje snage, zatvorenik svojih poslovnih i privatnih opsesija (medicina i neutoljiva strast prema ekologiji), često je pijan. I isprva ih zatičemo upravo kao prisne prijatelje u piću, setnom dokoličarenju i negovanju ideje (za koju će se kasnije ispostaviti da je privid) da za njih dvojicu ne postoje iluzije o svetu u kojem žive.

Pojava Jelene Andrejevne osveženje je za njihovu otužnu stalnost ali ona nema moć da ih pretvori u suparnike. To ipak nije jedini razlog zašto Goš ne raspiruje priču o „ladanjskom rivalstvu". Vojnicki i Astrov jednostavno nisu borci iz iste kategorije. Vojnicki mora propisno da se potrudi ako uopšte misli da razgovara sa Jelenom Andrejevnom (kod Goša se ona njemu već od samog starta obraća vrlo jetko). Sve ono što se njemu čini kao pogodan gest zbližavanja ona vidi kao potencijalno otvaranje neprijatnih tema koje valja izbeći. Osim toga, Vojnicki u Goševoj postavci (sa izuzetkom pucanja na Serebrjakova) uopšte nije postavljen kao bukač. Naprotiv. Na poljubac Astrova i Jelene, kojem je sticajem okolnosti prisustvuvao, on reaguje otprilike kao da je očekivao da će do toga doći još ranije. Doktor Astrov ipak ostavlja utisak čoveka koji iza sebe ima pregršt iskustva, on je pravi seoski zavodnik sa negovanim brkovima, koji se oko žena trudi minimalno, ponekad i manje, a opet mu polazi za rukom da ih pridobije. Jelena Andrejevna, iako na korak od toga da upadne u još veću indiskreciju, donosi odluku da se pred njim povuče. Ne zato što bi je optuživali da unosi nemir u „srećno seosko domaćinstvo", niti zbog griže savesti, jer je u prvom trenutku već poklekla pred Astrovom (Goševa Jelena Andrejevna vrlo dobro zna da je ta epizoda od starta osuđena na propast), već zato što je i sama upala u drugu zamku – počela je da veruje u to kako bi iluzija o njenoj lepoti, ona koju su drugi o njoj stvorili, možda mogla da bude i istinita.

Njen znatno stariji suprug Serebrjakov (Kristian Grašof), u Goševoj predstavi vlada se ili kao dete ili kao despot, ništa između. Prilikom dečijeg pokušaja da despotski otuđi imanje ne bi li od tog novca kupio omanji letnjikovac u Finskoj,

gde bi se živelo dugo i srećno, Vojnicki, do tada naslonjen na svoj deo zida, pripremi pištolj, opali jednom, istupi dva koraka i uperi ga prema Serebrjakovu. Ono što tom prizoru daje pravu životnost jeste nemogućnost da se utvrdi ko je od njih dvojice više uplašen (ali i smešniji) – Vojnicki nespretno žmuri dok povlači obarač obuzet besom koji iz njega kulja, a Serebrjakov bi da se izmakne ispred revolvera, samo kad bi ga noge, ili štap, ili bar jedno od to dvoje, slušali. Slična situacija, u kojoj fizičke radnje šalju jednu, a reči neku drugu poruku, ponavlja se i u sceni njihovog kasnijeg pomirenja – Serebrjakov i Vojnicki čine sve što treba da se obavi tim povodom (rukuju se, ljube, tapšu po ramenu). Sada kada je izvesno da se Serebrjakov povlači, Vojnicki nije više ni ljut na njega. Ljut je na sebe. I zato što je pucao, i zato što je promašio. S druge strane, oproštajnim filozofiranjem o traktatima koje prosto mora da napiše, posebno sada pošto je život obogatio iskustvom za dlaku izbegnute smrti, Serebrjakov prikriva stvarni gubitak *pater familias* položaja koji mu je ranije pripadao.

Brigu o imanju na sebe će preuzeti Sonja. Ona nosi dečački kratku frizuru, kabaste čizme koje ne skida (bez obzira na to da li u tom trenutku nosi pantalone, haljinu ili spavaćicu), nastavlja dosledno da pati za Astrovom uz blagu nervozu što se svojevremeno poverila maćehi, ne zbog količine poverenja koje ima u nju već zbog količine votke koju su jedne večeri podelile na ravne časti (ženski pidžama-party zapečaćen žensko-ženskim poljupcem u usta). Ali Goševa Sonja (Meike Droste) ne prihvata sa jednostavnom pomirenošću sve što se oko nje dešava, ona pre deluje kao osoba koja se pred svojim ili tuđim nedaćama ne zadržava duže nego što je potrebno. Ako već mora da bude okružena ljudima koji su, isto kao i ona, zapleteni u pomamu koja se zove svakodnevica, onda je bolje da prihvati sebe takvu kakva jeste – slika muškobanjaste čvrstine koja na oko možda i nije privlačna, ali zato može da bude od velike koristi za porodično gazdinstvo.

A doktor Astrov i Vojnicki, ma koliko različiti bili njihovi karakteri, obojica na kraju dolaze do iste spoznaje – ono što ih je sve vreme mučilo nije bila zgađenost nad sivilom koje iskrsava sa svih strana, mučila ih je ogorčenost koju osećaju prema samima sebi. Kraj Goševe predstave zateći će ih i jednog i drugog uverljivo nesrećne i pomalo posramljene zato što su u prethodnim danima dali sebi slobodu da kao muve bez glave jurcaju za prividom sreće koji ni sami ne mogu da definišu. Snagu udara koji ih je pogodio Goš dodatno boji deziluzionističkim pravljenjem zvukova konjskih kopita i praporaca sa karuca u kojima odlaze Serebrjakov i njegova supruga (glumci koji su tumačili ta dva lika proizvode zvukove pred publikom).

Najosetljiviju tačku Čehovljeve dramaturgije – pronalaženje komičnih niti u njegovim dramama – reditelj je prihvatio kao upozorenje, ali i kao važan putokaz prilikom daljeg uplitanje likova u taj čvor. Jirgen Goš se pažljivo potrudio da humor bude udobno i na sigurnim mestima smešten u njegovoj predstavi. Diskretno ga crpe iz užurbanosti likova da zaštite sebe od otrežnjenja usled mogućeg sudara sa realnošću, ne preza ni od slep-stika, ni od humora koji izvire iz očajanja kada se likovi dosete da svaka iluzija poseduje lepotu ograničenog trajanja, a dobrodošao je i ogorčeni humor svih onih koji misle da bi sreća, evo, svaki čas mogla da nastupi...

Vesna Radovanović

UMETNOST TRANSFORMACIJE

Metamorfoze
autor: Ovidije
reditelj: Aleksandar Popovski
JDP, Velika scena „Ljuba Tadić"

Predstava *Metamorfoze* koju su, prema istoimenom Ovidijevom delu, priredili Jelena Mijović i Aleksandar Popovski koji ju je i režirao, prikazana je kao poslednja premijera prošle sezone na sceni „Ljuba Tadić" Jugoslovenskog dramskog pozorišta i odmah doživela pozitivan prijem, kako kod kritike tako i kod publike. Razlog tome je, nesumnjivo, visok kvalitet svakog segmenta predstave, ali pre svega zanimljiva obrada klasike, što na našim scenama nije uvek slučaj.

Mada se najpoznatijim delima rimskog pesnika Publija Ovidija Nazona smatraju tri zbirke erotske poezije, a on često navođen kao „lascivni pesnik", delo *Metamorfoze* tek u izvesnoj meri ima dodirnih tačaka sa tom vrstom pesništva. Iako po formi odgovara herojskom epu, ono predstavlja specifičan pesnički rod, takozvano etiološko pesništvo, koje teži da objasni uzroke pojava iz svakodnevnog života putem priča iz mitske prošlosti.

Metamorfoze predstavljaju pregled većih antičkih mitova o transformacijama putem kojih je došlo do nastanka sveta i svega što ga sačinjava – vode, stenja, biljnih vrsta, životinja – pri čemu je motiv metamorfoza, transformacija jednog u drugo, bio osnovni kriterijum odabira priča. Ono što, međutim, predstavlja vezu između vrste poezije kojom se Ovidije prevashodno bavio i ovog dela jeste motiv ljubavi koji prožima sve te pripovesti. Najčešće razdiruće, mučne, neuobičajene, neuzvraćene, bolne, ponekad smešne, ali uvek teške, te ljubavi su, peva on, bivale dezintegrisane i transformisane u nešto što je ostalo da zauvek na njih seća. Iako je formalna karakteristika te vrste pesništva jednostavno nabrajanje, kataloško navođenje koje podseća na enciklopediju ili rečnik, pesnici su težili ka tome da „izbrišu" ili bar ublaže te nagle prelaze između međusobno nepovezanih priča tako što su se trudili da svaka, na neki način, nagovesti, uvede narednu, te da stvore celinu koja, uprkos suštinski nepovezanim pripovestima, prema sličnosti tema i motiva ipak tvori sklad.

Odlučivši se za poduhvat dramatizacije i inscenacije dela ovako neobične strukture, Popovski i Mijovićeva u velikoj meri ostaju dosledni takvom načinu povezivanja priča u scenski jedinstvenu celinu.

Osim što su se prevashodno opredelili za ljubavne pripovesti, koje Ovidija i jesu u najvećoj meri zanimale, oni postavljaju celu predstavu u okvir „scene na sceni", koji nam odmah na početku nagoveštavaju glumci. Sakupljeni oko pripovedača, kao na starinskom



poselu, oni radoznalo slušaju priče o davnim vremenima kada se „živelo i volelo“ drugačije nego danas. Glumci-slušaoci postepeno i sami aktivno učestvuju u pripovedanju, preuzimajući na sebe uloge likova iz priče, ali i pripovedača, pri čemu često jedan glumac naglo prelazi iz jednog u drugi lik, a ponekad jedan isti lik tumači više glumaca. Zanimljivo je da takav način igre, iako svesno i stalno narušava pozorišnu iluziju, zapravo doprinosi razigranosti i dinamici, čineći predstavu zabavnom za gledanje. Glumački ansambl veoma vešto odgovara zahtevima predstave, koja ne samo što se kreće između žanrovskih ekstrema već i nameće potrebu za različitim stilskim pristupima neophodnim da bi se ostvarile transformacije i prelazi između pripovedanja, podražavanja, „igranja“ lika i komentara na njegove postupke ili osećanja. Tim brehtovskim zahtevima stavljenim pred glumce pripadaju i songovi koje oni izvode uživo na sceni, a koji, zajedno sa ostalom muzikom koja je, u skladu sa razlikama između pojednih priča, i sama žanrovski širokog spektra, imaju funkciju da prodube osnovnu emociju, daju komentar na završetak jedne i uvedu narednu scenu.

Istom idejom je vođen i scenski pokret sa nekim malim, zanimljivim rešenjima (kakvo je, na primer, odabrano za scenu „potere“, prikazane na način da glumci Jelena Đokić i Radovan Vujović, sedeći jedno pored drugog, prstima „trče“ po podu što, iako u potpunosti razbija iluziju, uspeva da stvori dinamiku i napetost u iščekivanju krajnjeg ishoda) koja daju poseban „šmek“ predstavi. Koreografija (Dalija Aćin) i plesni segmenti iskorišćeni su na više načina: osim što dodatno naglašavaju atmosferu mitološkog, oni u izvesnom smislu pokretom i „prepričavaju“ priču, pogotovo u onim delovima kada je priroda izgovorenog takva da bi teško bilo prikazati ga na sceni (padanje i ustajanje tokom iznošenja izveštaja o opštoj tuči na banketu, na primer), ali i čine „vezno tkivo“ između scena, zajedno sa scenografijom koja je, možda, najupečatljiviji pojedinačni element ove predstave.

Zagrebačka kreativna grupa NUMEN, sa Svenom Jonkeom na čelu, stalni je saradnik Aleksandra Popovskog. Opredelivši se, kao i obično u svom pozorišnom radu, za minimalističko scenografsko rešenje, NUMEN „prepušta" glumcima izradu scenskog prostora, omogućivši da motiv metamorfoze bude dosledno sproveden. Naime, na početku predstave, kada glumci stupaju na scenu, na njoj se nalazi samo nekoliko jednostavnih crnih stubova. Rekvizita koju glumci unose jesu kolutovi providnog selotejpa koji oni, iz scene u scenu, obmotavaju oko različitih stubova, presecajući prostor, ograđujući ga i otvarajući, te ga na taj način menjaju iz priče u priču. Takvo scenografsko rešenje zanimljivo je iz više razloga. Kao prvo, ono doprinosi povezanosti između pojedinačnih priča i ublažavanju prelaza između scena, čemu i sâm pesnik posvećuje posebnu pažnju. Osim toga, trake selotejpa koje glumci oblepljuju ali ih ne kidaju – osim u jasno naznačenim trenucima kada to kidanje ilustruje prekide, krajeve i jasne granice – doprinose ne samo utisku nastavljanja i neprekidnosti događaja iz scene u scenu, već se, metaforički, mogu posmatrati i kao simbol beskrajnosti osećanja, strasti, borbe i ostalih oblika međuljudske interakcije. Podizanje stubova oko kojih glumci oblepljuju selotejp otvara mesto za nove intrige i zaplete, ali dočarava i protok vremena koje spaja doba nastanka Ovidijevog dela sa našim, u kom je ono i te kako aktuelno.

Kao što su *Metamorfoze* napisane na način koji je odgovarao ukusu tadašnje publike, tako je i sama inscenacija te mitološke pesme veoma bliska savremenom čoveku. Sve strasti i njihova izopačenja – silovanja, nasilje, mučenja, osvete, požude, čedomorstva, prevare – koja su tema antičkih mitova, a o kojima Ovidije peva, ne samo da su prisutna i danas, već su neprekidno i neposredno „servirana" savremenom čoveku putem elaboriranih i ilustrovanih crnih hronika u senzacionalistički nastrojenoj štampi, *reality show* programa, sapunskih opera i eksplicitnih bizarnih snimaka koji su na medijima virtuelne masovne komunikacije pristupačni svima, te time pretvorena u nešto svakodnevno i uobičajeno, nešto na šta ravnodušno sležemo ramenima. Reakcije publike u sali dokazuju upravo to da su dešavanja na sceni doživljena kao šarmantno prepričane simpatične i pomalo „uvrnute" priče iz prošlosti čudnih starorimskih bogova, ne uviđajući da je sve to, među nama smrtnicima, prisutno i danas. U tom smislu je pomalo šteta što je napravljen toliki otklon, što je pripovedanje smešteno unutar scene na sceni, te priča uvedena kao prepričavanje drevnih vremena, jer je na taj način jedna važna poruka – stav da ljubavi ima raznih te da, kada je ljubav u pitanju, kategorija (ne)normalnog ne važi – ostala izgubljena u moru plastično prikazane raznolikosti odnosa. U društvu u kom bi većini bila potrebna osnovna obuka iz oblasti svakog vida tolerancije, bilo bi dobro da je ova strela odapeta iz prošlosti malo preciznije pogodila cilj.

Olga Dimitrijević

NOSTALGIJA BEZ POLITIKE

Rođeni u Yu
dramaturški tim:
Milena Bogavac, Maja Pelević, Filip Vujošević, Božo Koprivica, Miloš Krečković
reditelj: Dino Mustafić
JDP, Velika scena

Sâm naslov predstave, koja je otvorila novu sezonu na Velikoj sceni „Ljuba Tadić" JDP-a, sugeriše njenu tematiku – *Rođeni u YU* iscrpno se bavi pokojnom nam državom. Koncept reditelja Dina Mustafića bio je jasan: da okupi glumce, da oni ispričaju svoje lične priče, da se to, uz pomoć dramaturškog tima, uobliči u pojedinačne scene, da se one scenski ožive, a sa ciljem da se ovaj pozorišni kolaž pozabavi izuzetno važnom temom jugoslovenskog identiteta ili bar onim što je od njega ostalo.

U prvoj sceni glumci izlaze i govore brojeve; na kraju predstave definitivno se otkriva ono što smo i pretpostavili na početku – da su to njihovi matični brojevi. Matični brojevi nam daju znak da će glumci nastupiti ovde pod svojim imenom, kao oni sami, a takođe nam posredno govore i o generacijskim razlikama među njima. Činjenica je da je više generacija obuhvaćeno projektom, od Branke Petrić koja je rođena još u Kraljevini Jugoslaviji, do Radovana Vujovića iz generacije rođene osamdesetih godina; zajedničko im je, naravno, da su „rođeni u YU". Sve njih reditelj smešta u dugački sajber tunel sa svojom neodređenom metaforičnošću (scenografiju potpisuje Dragoslav Broz), a svedenim kostimom (Maja Mirković i Biljana Tegeltija), koji se sastoji od mahom crno-belih odevnih kombinacija, daje protagonistima još jedan identitetski okvir. Od ove jednakosti, tj. ujednačenosti, ansambla ne ostaje puno kako predstava odmiče i glumci dobijaju priliku da se razmahnu. Tada mlađi članovi ansambla padaju u drugi plan, tako da, na primer, od ostvarenja Radovana Vujovića pamtimo samo nepotrebno zauzet stav „batice iz kraja", koji odaje utisak da ne zna o čemu priča. Tako su posledice raspada po one koji sâm raspad slabo pamte pale u drugi plan na uštrb priča popularnijih glumaca. I ostvarenja ostalih članova ansambla drastično variraju. Branka Petrić pre svih poentira ležernim i opuštenim tonom dok pravi posvetu pokojnom Bekimu Fehmiju, govori albanske reči i seća se studentskih protesta. Problemi nastaju kada se intimna sećanja zapravo – glume. Tako *ponori pakla* ove predstave nastupaju sa preteranim izlivima emocija na sceni, na primer Anite Mančić dok govori o vetrovima koji duvaju kroz razrušeni Vukovar i, pre svega, Mirjane Karanović koja iz nepoznatih razloga nekoliko puta drhtavim glasom ponavlja famozne reči „volim te, volim te, volim te" i koja na samom kraju prelazi sve granice patetike u svom lamentu nad nikad izvršenom intimnom sahranom države.



Ovako postavljena, predstava se sastoji iz mnoštva scena koje se nižu jedna za drugom u dužem vremenskom periodu. Baš kao što je izvođenje glumaca neujednačeno, tako i kvalitet pojedinih scena drastično varira. Dok su pojedine uspešno duhovite i ironične (na primer, song sa međunacionalnim psovkama), druge su često preilustrativne i / ili banalne (samoumotavanje Anite Mančić u lastiš ili zamena crvenih marama crnim). Najuspeliji momenti nastupaju kada neka od ličnih priča biva dodatno razrađena na sceni, i kada reditelj iz toga uspeva da napravi duhovitu metaforu i njome poentira. Takav je prizor u kome dva „ugledna intelektualca" staju iznad izmeta nasred proscenijuma i počinju da se bave *prebrojavanjem zrnaca*, tj. kreću u apsurdno izmišljanje nacionalnih korena i dokaza o jedinstvenosti, uz veliko međusobno uvažavanje – scena koja jasno i efektno pokazuje autorski stav o nacionalizmu i neizbežnim bulažnjenjima koja idu uz njega, kao i činjenici da se nacionalisti svih zemalja vrlo dobro slažu jedni sa drugima.

Iako se scene dosta dugo vrlo dinamično smenjuju jedna za drugom, njihova kvalitativna neujednačenost ipak se odražava na ritam predstave, tako da on pred kraj počinje ozbiljno da pada. Uprkos tome i uprkos povremenim banalnostima ili preterivanjima, ovaj projekat je sa svojom kolažnom formom i razigranim scenskim pokretom (koji potpisuje Sonja Vukićević) možda najuspeliji projekat koji se posle ko zna koliko vremena pojavio na Velikoj sceni JDP-a. Nažalost, sa društveno-političkog aspekta ne donosi ništa više od jalovog kuckanja po čelu, uz postavljanje opšteg pitanja: „Pa kako li nam se to dogodilo?" Tačno je da je od starta jasno da ćemo u predstavi gledati intimne ispovesti i intimne odnose prema temi Jugoslavije i jugoslovenskog porekla; takođe je tačno da ove intimne priče otvaraju prostor za identifikaciju i emocionalni odgovor, ali se na kraju postavlja pitanje koliko je ta intimnost depolitizirajuća. Koliko god lična sećanja na komične avanture i pojedine greške iz prošlosti manje ili više ostvaruju emotivni uticaj, ona



predstavi daju izražen nostalgičan ton, koji uljuljkuje i ne dopušta dublja društvena preispitivanja. Revija intimnosti na kraju postaje previše sentimentalna, na momente patetična, ali na kraju krajeva ugodna za gledanje, te i posledično izostavlja katarzični efekat. Predstava ne idealizuje jugoslovensku prošlost: pomenut je nacionalizam, pomenut je rat, pomenuta su nacionalna raznovrsnost i problemi, pomenuti su studentski protesti, i himna, i zamena crvenih crnim maramama, i slogani poput „ubij, zakolji", i nacionalni stereotipi, ali su svi oni, stavljeni tako na jednu gomilu, pali u drugi plan spram „ličnih priča" obojenih nostalgičnim tonom. Stiče se utisak i da se vodilo računa o samoj komercijalnosti projekta, jer na kraju ovo ostaje predstava koju može neuvređeno gledati i onaj ko je išao sa puškom na Vukovar i ona koja je palila sveće na antiratnim protestima.

Tako i famozno provejavajuće pitanje „kako li nam se to dogodilo" na kraju nije upućeno nama samima nego misterioznim entitetima poput sudbine i drugih viših sila, a mi smo ostavljeni da se, uz red suza i red smeha, podsetimo iskustava sa bivšom državom. Ako bismo bili malo radikalniji, mogli bismo reći i da ovoliko insistiranje na intimnosti zapravo prikriva težnju da se niko ozbiljnije ne isprovocira. Ova predstava će definitivno vratiti publiku, a i malo smisla Velikoj sceni JDP-a, ali takođe je i propustila dobru priliku da bar na beogradskim pozorišnim scenama zaista napravi provokaciju i otvori prostor za katarzu. Pitanje je da li uopšte imamo prava, posebno iz srpske (beogradske) pozicije, da priču o staroj Jugoslaviji zatvaramo u intimu, koja na kraju svodi stvari na ličnu interakciju i međusobno razumevanje, i gde na kraju niko ne ostaje ni kriv, ni odgovoran. Nekako, kada imamo u vidu fašističke tendencije proistekle iz raspada Jugoslavije, pljačke i zločinstva koja su krenula upravo iz Beograda, kao i današnje agresivno brisanje socijalističkog nasleđa, reklo bi se da su direktnija provokacija i bezobrazluk mnogo potrebniji od udobne i, na kraju krajeva, depolitizirajuće nostalgije.

Gorica Pilipović

DIFFERENTIA SPECIFICA NOVE LUČIJE

Lučija od Lamermura
autor: Gaetano Doniceti
reditelj: Džon Ramster
Narodno pozorište, Opera

Dolazak Katarine Jovanović na čelo Beogradske opere mnogima od nas dalo je nadu da će ova institucija, posle sporadičnih uspeha, konačno krenuti jednim stabilnim putem umetničke produkcije gde će moći da se razgovara o dometu svake pojedinačne predstave, ali se više nikada neće dovoditi u pitanje duh savremenog pozorišta. Drugim rečima – da jednom za svagda raščistimo sa svim pojavama konzervativizma i malograđanskog ukusa, tj. kiča. Takođe, nadamo se i značajnoj obnovi repertoara, posebno u odnosu na noviju epohu, kao i barokne opere, nikad prikazane na sceni Narodnog pozorišta. Prvi rezultat rada nove uprave – premijera opere *Lučija od Lamermura* Gaetana Donicetija – govori da su naše nade bile opravdane. Mada ne predstavlja neku posebnu teatarsku inovaciju, ova postavka uspostavlja standard visokih kriterijuma ispod kojih se više ne bi smelo ići.

Dakle, izbor Katarine Jovanović je pao na jedan naslov tzv. gvozdenog repertoara, tj. na jednu od najpopularnijih opera koja je prikazivana na sceni Narodnog pozorišta relativno nedavno – tokom poslednje decenije XX veka. To nije rizičan repertoarski potez, naprotiv, ali je zato izbor reditelja, tj. očekivani umetnički rezultat, veoma provokativan. Katarina Jovanović je kao gosta pozvala engleskog reditelja, pisca i profesora mlađe generacije, Džona Ramstera, s kojim je sarađivala u Portugalu i koji iza sebe ima već čitav niz operskih naslova u pozorištima Engleske i Evrope. Njegov prvi zahvat na Donicetijevoj *Lučiji* bio je da premesti radnju iz originalnog XVII veka u dvadesete godine XX – time je srž radnje očuvana, u Škotskoj tog vremena žena je i dalje u podređenom društvenom položaju, te je njen život samo oruđe u rukama muškaraca, i mada Lučija pokušava da se odupre, njena jedina mogućnost bekstva je u ludilo. Ali, premeštanjem radnje u XX vek Ramster je i za nijansu podvukao Lučijino žensko samoosvešćenje, tj. težnju za slobodom (simbolično – Lučija je u pantalonama), te tako njen gubitak slobode pre deluje kao dobrovoljna žrtva radi dobrobiti porodice. Osavremenjujući radnju, reditelj je, naravno, dobio i ambijent bliži današnjem gledaocu, te utoliko prihvatljiviji i razumljiviji. Ali, Ramster je preduzeo i neke još smelije poteze, pogotovo u smislu manipulacije likovima. Prvo, dodao je neke, ranije nepostojeće – to su, naravno, nemi likovi, konkretno žena i deca Lučijinog brata



Lučija od Lamermura, Igor Matvejev i hor (foto: S.Bibić)

Enrika, lorda Eštona, čime njegovo ponašanje dobija bolje opravdanje – on se, dakle, bori za spas porodice. Pored tog prenesenog značenja, žena i deca dobijaju i direktan značaj u nekim važnim scenama. Dalje, lik Lučijinog nametnutog muža Artura je bitno produbljen – to je, u svakom slučaju, moćan čovek, deluje nam poput nekakvog političara ili lokalnog biznismena, koji paradira, šepuri se i širi oko sebe glumljenu toplinu, od koje vam se zapravo ledi krv u žilama.

Ramster je, u stvari, sve likove, počev od tri glavna, koncipirao u čitavoj lepezi karaktera, ostavljajući one najjače boje za brata i sestru, Enrika i Lučiju, koji su u središtu zapleta i čiji je duet u središtu opere – na početku II čina – ujedno i jedno od najuzbudljivijih mesta, upravo tako i odigrano. Lučija je, nesumnjivo, žrtva, ali i lik čiji se razvoj kreće u jednom pravcu – ona se od zaljubljene žene transformiše u osobu poremećenog uma. S druge strane, njen brat Enriko je višeslojna ličnost, beskrupulozan čovek koji će prevariti sestru, uništiti joj život, pokazati čak i elemente incestuoznog ponašanja, o grubosti da ne govorimo, ali će posle svega biti sposoban i za kajanje i iskrenu žalost. To ga, međutim, neće odvratiti od ubistva Edgarda, Lučijinog ljubavnika, koji takođe predstavlja jednodimenzionalni lik prevarenog čoveka zagnjurenog u sopstvenu patnju.

Ramster je i u pogledu postavke pojedinih scena pokazao istu maštovitost, počev, na primer, od same uvertire, tj. kratkog instrumentalnog uvoda koji je zamišljen kao scena pogreba Lučijine i Enrikove majke. I Lučija je u povorci, ali u jednom trenutku zastaje, obasjava je svetlost, ona skida crni veo i smeši se – u tom momentu jasna je njena sudbina žene koja žudi za slobodom, ali je i ne dobija – simbolično, družbenica Eliza brzo joj vraća veo. Posebno je zanimljivo kako je Ramster rešio potencijalno statične scene, konkretno neke duete, uvođenjem treće osobe. U drugoj slici I čina, u duetu Lučije i Edgarda, na primer, upravo je Eliza ta treća osoba. Iako bi trebalo da ode sa scene, Ramster je ostavlja da prati ljubavni duet, da reaguje, zgražava se, upućuje značajne poglede, ne dozvoljava Lučiji da na kraju suviše poneseno maše Edgardu – ukratko, dinamizuje scenu. U duetu Lučije i sveštenika Rajmonda u drugoj slici II čina tu je i komandant Normano, koji prima telefonski poziv za nekoga od njih, čekajući da završe, a u duetu Enrika i Edgarda na početku III čina ta treća „osoba" je grupa telohranitelja.



Lučija od Lamermura, Dejan Maksimović i Sanja Kerkez (foto: S.Bibić)

Horske scene takođe nisu statične, daleko od toga. Ramster priznaje da ima zaštitni znak – diskretno koreografisane pokrete hora koji deluju vrlo efektno, upotrebljeni s merom i retko. Posebno je u tom smislu uspeo hor lovaca iz I čina, dok je veselje svatova u III činu igrački pomalo i preterano. Hor je, inače, u vokalnom smislu bio odlično pripremljen, kultivisan, iznijansiran i sugestivan.

Za same protagoniste, međutim, kao da nijedan Ramsterov zahtev nije bio preteran. I s pravom. Upravo je u njihovoj igri postignut najveći dramski potencijal predstave. Sanja Kerkez je kao Lučija ostvarila svoju životnu ulogu. Ne samo da je bila superiorna u vokalnoj deonici, sa svim dinamičkim nijansama, savršenom dikcijom, intonacijom, dobrom tehnikom, već je i sâm lik dočarala glumački krajnje uverljivo, sa svim emotivnim nijansama – od ljubavi, preko tuge, otpora, do očajanja, naravno sa kulminacijom u čuvenoj sceni ludila, gde je prikovala pažnju publike svojim maksimalnim angažovanjem. Isto važi i za pomenuti duet Lučije i Enrika iz II čina, čijoj dramatici nije bila potrebna nikakva treća osoba. Duet zamišljen kao jutarnja scena u Enrikovoj spavaćoj sobi omogućio je reditelju da iskoristi čitav niz, ponekad i provokativnih scenskih radnji, a Vladimiru Andriću u ulozi Enrika da pokaže sav svoj izuzetan glumački dar, kao i sposobnost trenutnog prilagođavanja neželjenim, sitnim propustima. U vokalnom smislu on je više nego pouzdan i sugestivan izvođač, ali, kao i Dejan Maksimović koji je tumačio Edgarda, nedostatak volumena glasa nadoknađuje glasnom dinamikom – to kod njega deluje grubo, a kod Maksimovića se pretvara u plač. Darko Đorđević kao Arturo je takođe glumački briljirao, njegov glas je pak suviše otvorene boje, dok je Iva Profaca kao Eliza ostvarila jednu od onih malih uloga koje otkrivaju izvođača ogromnih mogućnosti. Njen fini, zaobljeni, moćni glas odlična je preporuka za buduće veće uloge. Ivan Tomašev je, kao Rajmondo, glasovno superioran, ali glumački krut mada igra sveštenika, dok su mu pogledi koje upućuje dirigentu suviše primetni.

Dirigovala je Zorica Mitev-Vojnović, tretirajući orkestar na krajnje kultivisan način, bez preteranog forsiranja i sa svim suptilnim nijansama partiture, posebno u smislu solističkih nastupa. Na početku druge slike bila je istaknuta harfa, na početlu II čina horne, dok je flauta u sceni ludila drugi protagonista. Muzički dijalog između deonica flaute i Lučije ostvaren je maestralno.

Velika zasluga za modernu estetiku ove predstave pripada i izvanrednoj kostimografkinji Marini Medenici i scenografu Borisu Maksimoviću. Na gotovo praznoj sceni, sa izuzetkom najneophodnijih rekvizita, gde je ambijent dočaran izuzetno uspelom svetlosnom, tj. video-prezentacijom, još više se ističu prelepi kostimi, autentično odgovarajući odabranom vremenu i mestu radnje, kao da su u najboljoj tradiciji BBC-a, počev od svakodnevne ženske odeće, preko škotskog narodnog kostima, do Lučijine luksuzne, a prefinjeno elegantne venčanice u završnoj sceni u kojoj je sad ona duh. Dobra prilika za Sanju Kerkez da se, posle raščupane Lučije iz scene ludila, pojavi u punom sjaju u defileu ansambla pred publikom, koja je oduševljeno pozdravila ovu odličnu predstavu.

Milena Jauković

HOD PO STRUNAMA

Otelo
kompozitor:
Đuzepe. Verdi
koreografija:
Zoran Marković
i Maša Kolar
Koprodukcija
Grada teatra Budva i
Bitef teatra iz Beograda

Koreografiju plesne predstave *Otelo*, u koprodukciji Grada teatra Budva i Bitef teatra iz Beograda, potpisuju Zoran Marković i Maša Kolar. Mladi umetnici, zavidnih igračkih biografija, tokom svog igračkog delovanja angažovani u najprestižnijim evropskim igračkim trupama, poslednjih godina se sve učestalije okreću koreografskome radu, beležeći, i na ovom polju svog stvaralaštva, prve uspehe i zvanična priznanja.

Već sâma priroda odnosa autora prema literarnom predlošku svog koreografskog ostvarenja ukazuje da je posredi prostudiran, ozbiljan i savestan stvaralački pristup. Ovaj put autori *Otela* u scensku komunikaciju sa književnim delom nisu ušli površno i proizvoljno, kako to često biva u plesnim ostvarenjima, kada se od jednog velikog dela svetske književnosti očekuje da, uz minimum stvaralačkog udela, obezbedi i garantuje legitimitet scenske zamisli. Naprotiv. Znajući da čvrsta koreografska struktura može iznići samo na osnovama jasne i čvrste dramaturške koncepcije, Marković i Kolar su svoje viđenje *Otela* fundirali na preciznoj i doslednoj karakterizaciji Šekspirovih likova, i njome suštinski obeležili koreografsko uobličenje ove tragedije ljubavi, lakovernosti i sunovraćujuće prevare. Iskusno procenivši igračko-interpretativni potencijal igrača Bitef dens kompanije, Marković i Kolar su, snagom svoje koreografske imaginacije i spremnošću da leksiku svog koreografskog izraza znalački prilagode ipak donekle limitiranim tehničkim mogućnostima tumača dva glavna muška lika, sazdali uloge koje će „raditi" za svoje igrače, ističući ono najvrednije u svakom od njih. Značenjski potentno kontrastiranje furiozne violine Lajka Feliksa, poistovećene sa grupnim scenama uskovitlanog igračkog tempa, i elektronske muzike Sakamota i Alva Nota, pune sablasno-tragičkog nagoveštaja u tananim, strastvenim duetima Otela i Dezdemone, sve intenzivnije će prerastati u lajtmotivsko preplitanje, postajući pouzdan oslonac iznijansiranoj strukturno-koreografskoj dinamici komada. Kompaktan i uvežban igrački ansambl bio je predvođen scenski upečatljivim i sugestivnim interpretacijama Nikole Tomaševića (Otelo), Strahinje Lackovića (Jago), Tamare Ivanović (Dezdemona) i Ane Ignjatović-Zagorac (Emilija), u potpunoj saradnji sa promišljenim izvođenjem sporednih uloga, u tumačenju Milice Jević, Miloša Kecmana i Miloša Isailovića. Dodelivši svakom liku njegovu boju raspoznavanja, Angelina Atlagić je, rafiniranim izborom nijansi, stilski usaglašene kostime učinila gotovo učesnikom predstave, načinivši ih kadrim da uspostave najrazličitija formacijska i značenjska poigravanja.



Otelo

Zadovoljstvo je bilo pratiti način na koji su autori i izvođači svoje likove jednim pročišćenim, minucioznim koreografsko-scenskim postupkom transponovali u igrački izraz, postižući da jednim pokretom, jednim trzajem, najmanjim detaljem, bude zahvaćeno ono preovlađujuće u svakom od likova. Izdvojimo Jagovo skrajnuto, leđima okrenuto stajanje, puno intrigantskog naboja, simbolično prelaženje Bjanke iz ruke u ruku, Emilijino šunjanje, kao izraz nesvesnog zavereništva sa mužem-zlikovcem i njihov upečatljivi duet, značajnog koreografsko-igračkog intenziteta. U ovom koreografskom čitanju predstava se završava Dezdemoninom smrću. Žena ubijena iz neznanja, u zabludi, biva simbolično zamršena u gumene rese koje, u tom trenutku, kao da postaju ovaploćenje Otelovih zloslutnih reči da će proterati Dezdemonu, makar joj „uzice vezane za noge bile strune srca" njegovog.

Žorž Bani

BOL I NEŽNOST ILI MANJE ISTAKNUTO NASILJE

Avinjon 2010: Anhelika Lidelj i Kristof Martaler

Vizuelne umetnosti su nasiljem prezasićene. To osećanje viška proističe kako iz utiska prepoznavanja sveta na sceni – ono se nameće za njegovu ikonu kako bi, kaže se, zabeležilo stres i agresivnost koji potresaju današnjicu – tako i iz same ograničenosti predstave. Ostaje sumnja, a „efekat realnog" otkriva svoje granice. U pozorištu on će uvek biti delimičan, krnj, „isfabrikovan". Uostalom, provala nasilja je izgubila svoj polemički naboj – scena ga je prihvatila, da bi ga, na kraju, ispraznila – i nasela je na „mitologiju" , na opšte mesto pomodnosti. Pod pretnjom da zapadne u spektakularno i preteranom upotrebom istrošeno – direktno, neposredno, krvavo nasilje postalo je samo neuspela senzacija. Simulacija čiji su se izvori fascinacije i moć agresivnosti, na kraju, potpuno iscrpli. *Preterano istaknutom* nasilju pretpostavljamo *manje istaknuto* nasilje.

Ovo uverenje se iskristalisalo pod uticajem predstave koja, ne povinujući se rečniku nasilja, isto zamenjuje onim što nasilje zahteva a više ne uspeva da postigne : *bolom*. U prvom delu predstave *La casa de la fuerza* (*Kuća nasilja)* Anhelike Lidelj (Angelica Liddell), uopšte ne posežući za znakovima kojima se služe poklonici nasilja, na sceni se uspostavlja tragika svakodnevice sa svim onim što dovodi do razdiranja ljudskog bića. Spajajući, kao kod Grka, reč i pesmu, umetnica se predstavlja u punom usijanju, kao buktinja patnje, potpuno ogoljena pred nama – užasnutim svedocima. Ta muzika i te reči, osnažene prisustvom te žene koja nam upućuje krike i svoje pesme – eto tragičnog izraza bola, pomislio sam ! Nema „spektakularnog" gomilanja reči, eksplicitnih ukazivanja na urbanu scenu, instrumentalizacije vizuelnog šoka, samo „duh" umetnika koji živi suprotstavljen patnji



Kuća nasilja, režija: Anhelika Lidelj

sveta, koju iskazuje telom i dušom, bez histerije i bez isticanja sebe. Darovanje bola ! Suočena sa Anhelikom Lidelj, publika oseća efekat moderne katarze nastale kroz iskustvo predstave koja istovremeno ukazuje na stanje stvari i na izraz bola ovog sveta. Ispražnjen, ja kao gledalac izlazim ojačan i, na izvestan način, okrepljen : iako sam verovao da sam utrnuo, evo još reagujem nad sudbinom jednog povređenog ljudskog bića koje je tu preda mnom na sceni. To prepuštanje i to vaskrsnuće doživeo sam jedne noći u karmelićanskom manastiru.

Posle samo nekoliko dana našao sam se u Collège Champfleury na predstavi Kristofa Martalera (Christoph Marthaller) *Zaštiti se od budućnosti*. To je bio drugi način, drugi tonalitet, istog odbijanja nasilja. A nema teme koja bi više zahtevala osudu i optužbu od ove višeglasne priče o nacističkom programu, sprovodjenom u Beču, programu uništavanja dece lažno predstavljene hendikepiranom, kako bi se stvorilo zdravo čovečanstvo, a nauci pribavili organi za istraživanja. Đavolski poduhvat, teorijski i naučno formulisan! On apriori poziva na očajničku pobunu, na stravično upozorenje, na sve ono što može izazvati ogorčenje ovom bezmernom suludošću duha. Na početku, pod kestenima, jedan film nam pruža podatke o „gradu ludih" , neku vrstu replike jednog bečkog kvarta, a onda, tu i tamo, nailazimo na igračke izrađene tamo ili čitamo priče o ubistvima dece…a ja kao gledalac ostajem zatečen ! Kuda nas vodi ovo putovanje ? Jer reč je o putovanju koje nas vodi od jednog do drugog prostora u kojima, uz muzički fon, prisustvujemo čitanju o zaprepašćujućim planovima lekara poremećenog duha ili nas ono podseća na život zabranjene, žrtvovane, uništene dece. Nemački lid, stalno te pesme čiji projektovani tekst neprestano govori o jednoj jedinoj stvari : o smrti dece. U meni one odzvanjaju još jače jer sam objavio knjigu *Smrt deteta* koja obuhvata pisce od Grka do Ibzena (Ibsen) i Meterlinka (Maeterlinck), od Pirandela (Pirandello) i Hauptmana (Hauptmann) do Bonda i Sare Kejn (Sarah Kane). Deca umrla nesrećnim slučajem ili deca ubijena planski ili iz straha od budućnosti. Ali ono što u ovim tekstovima priziva uspomenu na pojedinačno biće ovde se strmoglavo umnožava u serijska ubistva. Sistematsko čišćenje! Organizovano uništavanje ! Nasilje nad decom ! Nema teme koja bi više pozivala na osudu i optužbu. Ali Martaler



Zaštititi se od budućnosti, režija: Kristof Martaler

to dobija i čini neočekivano poetski zaokret. Njegovi glumci, raznoliki kakav je i svet, krupni i debeli, ružni i feležični, tekst o strahotama čitaju umilnim i toplim glasom kao da je reč o pričama koje se pred spavanje čitaju deci ; oni najčešće kruže oko nas da bi tek na kraju stali, na jednu improvizovanu scenu, uz neprestano pevanje melodija koje podsećaju na dečju tugu, strašnu tugu, koja je Dostojevskog u *Braći Karamazovima* inspirisala na razdirući krik očaja.

Tragedija na koju su ova deca bila osuđena ovde se priča šapatom, izgovara nežno, priznaje obazrivo. Bez krika i suza, bez optužbe i kletve. Tako Martaler pribegava veoma čudnom hodu u suprotnom smeru i, skoro poput „istočnjaka", odbija da na snagu protivnika odgovori otporom onoga ko se brani i, vešte li strategije, zločine razotkriva pozajmljujući govor zaljubljenih roditelja, njihovu ljubav i pažnju kojom zrače. Martaler usvaja nežnost da bi pričao o strahotama i tako izbegava svaku prekomernost i predlaže spoj suprotnosti svojstven oksimoronu tako retko korišćenom : izreći tragediju kao molitvu. Pribeći najsuptilnijoj muzici da bi se evociralo kolektivno ubistvo, odbaciti krik u korist beskrajnog, beskonačnog andantea, tihe lamentacije : reči plaše, a muzika umiruje. I tako nas prožima skoro nemi užas kada, kao u molskom tonalitetu, postajemo svesni ovog neizrecivog nedela. Skoro u tišini, okrenutošću sebi, usamljenim glasom, predstava otkriva snagu i potresnu moć nežnosti. Ona izražava skoro nemu zbunjenost ljudi pred destrukcijom ljudi. Zagledan duboko u predstavu, mislio sam na Adorna i na njegovu čuvenu opomenu da je posle Aušvica nemoguć umetnički rad. Izgledalo mi je da je ovom predstavom Martaler dao najubedljiviji demanti.

Na kraju predstave – nezaboravna slika – dok glumci s malim maskama na licu pevaju poslednju pesmu – reklo bi se glumci nô pozorišta – setio sam se da mi je ovakva nežnost stegla grlo dok sam gledao Mnuškinine (Mnouchkine) *(les Ephémères)* ili poslednje Griberove (Grüber) režije, tog umetnika koji nam nedostaje. Nežnost je bol preobraćen u melanholiju, tragedija okrenuta unutrašnjem koja ništa manje ne potresa od one druge okrenute spoljašnjem. Bol i nežnost – dva načina da se zaboravi nasilje !

Prevela sa francuskog : Katarina Ćirić-Petrović

Gorica Pilipović

NOVE KAMERNE OPERE

Muzička scena na ovogodišnjem Bijenalu savremene muzike u Veneciji

Za razliku od prošlogodišnjeg Bijenala, kada je prikazana samo jedna opera, ove godine je dat poseban značaj muzičkoj sceni. Ne samo da je već drugo veče Festivala, 24. septembra, bilo rezervisano za tri kamerne opere iz najnovijeg stvaralaštva već je i samo otvaranje proteklo u znaku muzičke scene, tj. u vidu specifičnog ostvarenja pod naslovom *Don Đovani u Veneciji,* i podnaslovom *Don Đovani i čovek od kamena*. Naravno, u svakom od ovih slučajeva u pitanju je krajnje inovativno shvatanje muzičke scene, te ostvarenja koja su bliža ili dalja u odnosu na tradicionalni pojam opere.

Don Đovani u Veneciji je, prema konceptu selektora, kompozitora Luke Frančeskonija, podrazumevao kombinaciju izabranih scena iz opere *Don Đovani* Volfganga Amadeusa Mocarta, fragmenata odgovarajućih dramskih dela Tirsa de Moline i Molijera, te naručenih novih dela mnogih, uglavnom italijanskih stvaralaca – kompozitora i likovnih umetnika, kojima je, na jedan ili drugi način, inspiracija bila upravo Mocartova opera. Nazvavši ovaj projekat operom-lavirintom, Frančeskoni ga je smestio u prostore venecijanske palate Pizani, ostvarivši na taj način nekoliko značenjskih slojeva. Prvo, publika je postala aktivni posmatrač, krećući se kroz dvorane i hodnike trospratne palate u potrazi za odgovarajućim prizorom, tj. delom. A oni su pak – muzičke kompozicije, video-radovi, dramske scene, Mocartove numere – bili organizovani po sistemu ogromne partiture, bili su njeni delovi, deonice, sinhronizovani u vremenu, neki i preklopljeni i više puta ponovljeni. Drugim rečima, ako ste slučajno propustili neki prizor, prateći u međuvremenu neki drugi, to ste lako mogli da nadoknadite. Odnosno, gledalac, kao aktivni posmatrač sâm bira sopstvenu partituru, svoj sled događaja, svoje vreme posmatranja, oslobodivši se stega klasičnog koncerta i prikovanosti za fotelju. Nešto slično onome što je grupa naših umetnika uradila sa *Orfejem* K.V.Gluka, pre nekoliko godina u Muzeju *25. maj*, tumačeći operske fragmente kao izložbene eksponate koje publika obilazi. Ali, za razliku od Muzeja, prostor venecijanske palate odigrao je posebnu ulogu kao mesto nataložene prošlosti, u kojem se odvija hipermoderna umetnost. Taj spoj saglasan je spoju Mocartove muzike i dotičnih novih ostvarenja, ponekad krajnje radikalnih po formi i realizaciji, od uživo izvedene muzike (kamerni ansambl, dva klavira, hor i udaraljke) do video-instalacije, što je delovalo vrlo

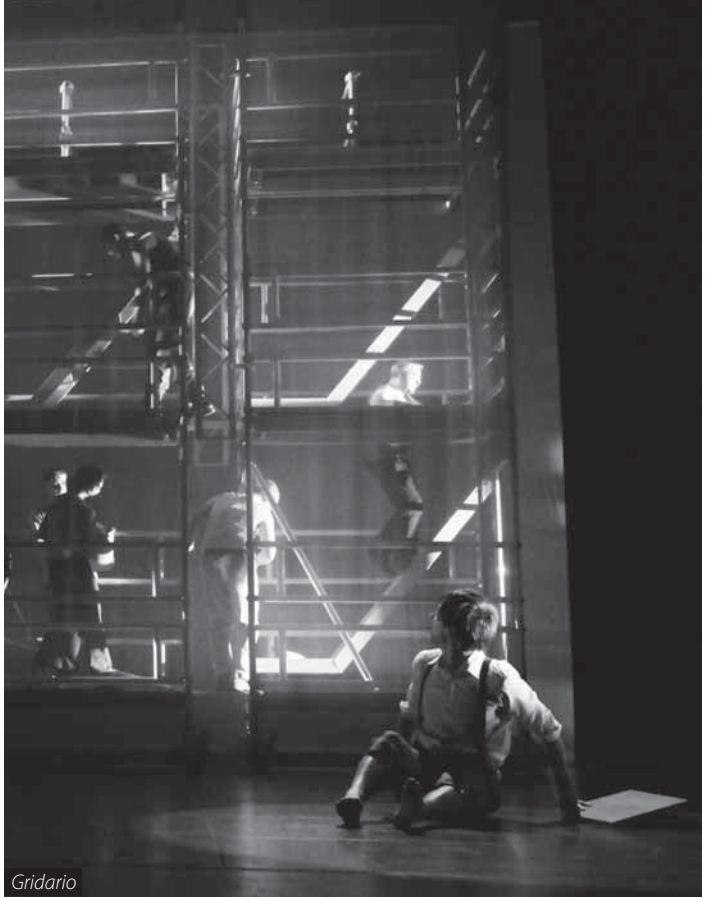


Don Đovani u Veneciji

uzbudljivo, u svakom slučaju nesvakidašnje. Ali, to je bio i povod za najvažnije pitanje upućeno Frančeskoniju – zašto baš Mocartov *Don Đovani*, da li je on neprimeren na festivalu savremene muzike? Odgovor je, naravno, sadržan u tumačenju ove teme kao jednog od najvažnijih evropskih mitova, aktuelnog uvek i svuda, mita o svemoćnoj muškoj seksualnosti, ali i o traganju za pravim predmetom želje. Frančeskonijevo tumačenje krije se, zapravo, u podnaslovu, gde je naglašen odnos između živog i neživog, prolaznog i večnog, pojedinačnog i univerzalnog, aktuelnog i starog... Palata Pizani ne samo da je bila, na neki način, preparirana savremenom likovnošću, odnosno scenografijom, već je i kao sedište Konzervatorijuma *Benedeto Marčelo* ponudila svoje izvođačke snage – mlade pevače, tj. studente koji su bili izvrsni, svedočeći o visokom nivou obrazovanja na ovom jedinstvenom mestu.

Drugo veče Bijenala, dakle, bilo je posvećeno novim viđenjima muzičke scene. Izabrana su tri ostvarenja po preporuci ENPARTS-a, Evropske mreže izvođačkih umetnosti, i sva tri su bila formalno i sadržinski potpuno različita.

Dvojica nemačkih umetnika – kompozitor Hans Zajdl i autor video-instalacija Danijel Keter – osmislili su delo pod naslovom *Freizeitspektakel (Spektakl o slobodnom vremenu*). Pored toga što asocira na društvo spektakla, tj. posmatračku kulturu, u krajnjoj liniji voajerizam, reč spektakl sadrži i blagu ironiju jer je ovaj pojam ovde sveden na nimalo spektakularno scensko dešavanje, odnosno crno-beli film u banalnom narativu. Naime, u pogledu forme, to je naizmenični sled dve vrste numera: prvu uživo izvodi petoro pevača na sceni (izvanredni *Novi vokalisti iz Štutgarta)* i ona je zasnovana na specifičnoj partituri sačinjenoj od najrazličitijih zvukova i šumova koji se mogu proizvesti glasom, pri tom vrlo virtuoznoj. Između pevača postavljeni su veliki video-ekrani na kojima se predstavlja druga vrsta numera – otpevani segmenti u maniru ranobaroknog koloraturnog stila. Instrumentalne pratnje nema. Iznad pevača i ekrana



Gridario

postoji i displej sa trećim značenjskim slojem – nizom citata bitnih za temu, između ostalog i ključne rečenice odavno već izgovorene u muzičkoj javnosti – opera je mrtva. Opera je, dakle, mrtva, njenim prizorima, a pogotovo libretima, više se ne veruje i ono što je potrebno jeste da ona postane hiperrealistična, odnosno – reality-show. Na ekranima je, naime, prikazan narativni tok: isti izvođači snimljeni su u različitim svakodnevnim situacijama, prati se njihova dnevna rutina – od ustajanja i spremanja doručka, preko trenutaka relaksacije u prirodi, bazenu, teretani, vožnje kroz grad, do zatvaranja kruga – dolaska u pozorište i pripreme za izvođenje istog ovog dela. Perspektiva je na kraju izokrenuta u gledište izvođača. Uživo izvedeni i snimljeni delovi su u korelaciji zbog onomatopejskih zvukova u „refrenu" vezanih za snimljene prizore, dok su „arije" u vezi sa tekstom na displeju . Iako je ideja jasna i dosledno sprovedena, sama struktura ponavljanja dovodi do jednoličnosti, a zbog specifičnog „muzičkog jezika", delo može delovati vrlo hermetično sa stanovišta prosečnog gledaoca.

Mnogo je prijemčivije bilo drugo ostvarenje prikazano te večeri – u pravom smislu kamerna opera pod nazivom *Gridario* (*Proklamacija*) mladog italijanskog kompozitora Matea Frančeskinija. Ovde postoji klasičan narativan tok u klasičnoj predstavljačkoj formi: dete (glumac, narator) prelistava knjige i nailazi na priču vezanu za jedan istorijski trenutak italijanske pokrajine Trento, kada je tamošnji biskup ustanovio mnoštvo zabrana za obične građane; priča se interpretira sa pozicije deteta, otuda i kompjuterska animacija odgovarajućeg stila. Muzička partitura sadrži klasične operske numere – arije, horove – a sâm muzički jezik vrlo je asocijativan, efektan i dopadljiv, sa naznakama rep muzike i folklora, konkretno klapa. Instrumentalna pratnja je realizovana na kompjuteru. I scena je zamišljena na klasičan način, sa odgovarajućim scenografskim rešenjem u vidu ogromne skele, a razigrano i dinamično zbivanje, te njegova vizuelna raznolikost, deluju poput dečje slikovnice. Lokalni karakter priče podvučen je upotrebom dijalekta i, uz asocijaciju na folklor, delo ostavlja utisak isečka iz određenog kulturnog miljea. Prigovor bi se, zapravo, mogao odnositi na relativno prevaziđen muzički jezik ako se delo posmatra sa stanovišta novih muzičkih tendencija Bijenala.

Treća kamerna opera takođe sadrži klasične elemente žanra, ali je to sada jedna intimistička priča vezana za pesnički svet argentinske pesnikinje Marije Negroni, dok je autor dela pod naslovom *En la medida de las cosas* (*Mera stvari*) španski kompozitor srednje generacije Sezar Kamarero. Na sceni je kamerni ansambl (klarinet, viola, violončelo, klavir), pesnikinju personifikuje pevačica, sopran, a video-segment podrazumeva projekciju lika protagonistkinje. Jedini scenski element uz pomoć kojeg pevačica ostvaruje minimum scenske radnje jesu jedne merdevine, a i u samom muzičkom toku apstraktnog, ekspresivnog muzičkog jezika ima vrlo malo stvarnog pokreta, mada je autor, navodno, inspirisan vodom i svim asocijacijama na nju. U svakom slučaju, to je najhermetičnije od sva tri ostvarenja, koje svojim specifičnim usporenim ritmom na planu svih događanja (muzičkom, scenskom, sadržinskom) stavlja na veliko iskušenje pažnju gledaoca.

DRAMA

Roland Šimelpfenig

OVDE I SADA

Porudžbina Šauspilhausa *iz Ciriha*





Prevedeno uz pomoć Goethe-Instituta Beograd

LICA KATJA, mlada, u srednjim četrdesetim ili nešto starija
GEORG, mladoženja, u srednjim četrdesetim ili ranim pedesetim
ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA, u srednjim tridesetim
MARTIN, godišta bliskog Katji i Georgu
INGRID, u ranim šezdesetim
TILO, u srednjim ili kasnim tridesetim
PETER, Tilov brat, teško ga je nositi
LOTAR, evidentno u ranim sedamdesetim ili stariji
ILZE, njegova supruga
HORST, u ranim sedamdesetim
DEVOJKA

Prevela sa nemačkog:
Bojana Denić

Lektura:
Periša Perišić

Jedan od gostiju pored sebe ima gitaru ili mandolinu.
Duga svadbena trpeza na otvorenom.
ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA s vremena na vreme uspavljuje dete.

Možda i drugi gosti poseduju poneki instrument – bas ili još neku gitaru. Na početku komada na stolu ispred Georga leži zlatno-sjajni duvački instrument – horna.

Letnje veče. Vrućina je, iako je kasno.
Svadbena proslava na otvorenom u sumrak.
Duga trpeza spojenih stolova.
Lampe ili reflektori, kao izvor svetlosti, na stativima.
Puno flaša, čaša, tanjira. Puno se jede i pije.

Raspored sedenja gostiju za stolom, na početku komada, sleva nadesno:
MARTIN (levo čelo stola), LOTAR, INGRID, TILO, KATJA, GEORG, ILZE, PETER, DEVOJKA, HORST, ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA (desno čelo stola).

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA sve vreme štrika. Dečija kolica su pored ili iza nje.
Muškarci, kako prilike već nalažu, nose tamna ili svetlija odela različitog kvaliteta, a žene su u haljinama ili kostimima.
U sredini stola – bračni par, KATJA i GEORG, oboje u kasnim tridesetim ili četrdesetim, a možda i stariji. Ona je u beloj venčanici, možda ima i veo. On je u tamnom odelu.
Ni venčanica ni mladoženjino odelo nisu sašiveni po meri.
Neki muškarci su skinuli sakoe.

Na početku scene niko ne priča. U ovom trenutku, niko, zapravo, nema šta da kaže.
Umesto toga – svi žvaću, piju, gutaju. Zveckanje pribora za jelo.

Nakon izvesnog vremena čovek, između šezdeset i sedamdeset godina, sa leve strane stola ustaje.
U ruci mu je čaša, u koju je upravo nalio još vina. Flaše vina uvek su nadohvat ruke.

LOTAR, čovek koji je ustao, želi nešto da kaže.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA, *prekida da štrika, pogleda u kolica tik uza se, lagano ih ljulja. Izmenjenim glasom, između ushićenja i pretvaranja, obraća se detetu.* Je li? Je li ti, šta kažeš?

Kratka pauza.

Je li ti, šta kažeš?

Odojče u kolicima spava, uopšte se ne čuje.
Kratka pauza.

INGRID *u toku jela:* Ugojila se...

Kratka pauza.

TILO Ona se baš ugojila.

INGRID Baš se ugojila.

Kratka pauza.

TILO Čoveče!

INGRID Narasla.

Kratka pauza.

TILO Ovoliko...

Pokazuje koliko. Kratka pauza.

INGRID A tek nos...

Kratka pauza.

A nos...

TILO Alkohol.

Ispije gutljaj.

INGRID Da, da...

ILZE Da!

TILO Alkohol.

INGRID Neverovatno.

Kratka pauza.

Da ne veruješ.

Kratka pauza.

Koliko čovek mora da popije, da bi takav nos...

TILO Ovoliko...

Pokazuje obim tela.

Ovoliko debela!

Kratka pauza. Svi nastavljaju da jedu, kruže činije, svako nešto stavlja u tanjir.

LOTAR *i dalje stoji*
Rano ujutro,
napolju,
pred gradom,

sunce
tek što se pojavilo
prst iznad horizonta,

otpočinje letnji dan
bez oblaka.

Opet sedne.

Trenutak kasnije ustaje HORST.

HORST Ptica poj. Poseban.
Tišina.
Ptica poj.

Ostaje da stoji, razmišlja, ili možda namerava još nešto da kaže.

ILZE *sedeći, u toku jela*
Zujanje nekog insekta
u cikcak letu.
Taj insekt

je osa.
Osa,
tako rano ujutro...

Kratka pauza. Čudi se. HORST nastavlja.

HORST Nešto dalje
šuma,

ispred nje polje pšenice

i divlja livada.

Kratka pauza. HORST sedne.
Svi nastavljaju da jedu i piju.
PETER ustaje, pomalo nespretno, pomalo naglo. Zamalo je oborio čašu, ali uspeva da spase situaciju.

PETER Divlja livada:
hajdučka trava i bulka,
detelina i različak,
trava, travke,
na obodu malog jezera
nešto trske.

Povetarac.

Pauza. Sedne. Gosti, koji za sve ovo vreme ne progovaraju ni reč, i dalje jedu i piju, a ipak zainteresovano slušaju. Samo je MARTIN na levom kraju stola, izgleda, upravo zaspao. Ustaje ILZE. Belom servijetom ovlaš briše lice.

ILZE Leptir,

Hitro belom servijetom ovlaš briše lice.

još jedan leptir.

Zujanje pčele u letu
odjednom prestaje.

TILO *sedeći, dobacuje:*
U visokoj travi
zec,
nepomičan.

Sasvim kratka pauza.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA *svom detetu*
Je li? Je li, ti?

DEVOJKA jede prstima, pomalo neukusno, moguće da joj nešto i ispadne iz usta dok govori.

DEVOJKA: Vetar.

ILZE *i dalje stoji za stolom*
Puževi. Sporo.
Insekti.
Miševi.

Sunce je sada
četiri prsta
iznad horizonta.

Danas
biće opet vrelo i opet:
let pčele
odjednom prestaje.

Ispija gutljaj. Zatim:

I opet:
Krila pčele.
Odjednom zastaju.

Pauza. Sedne. Svi nastavljaju da jedu. LOTAR opet ustaje.

LOTAR Mrav.

Mrav nosi
četrdeset puta veću težinu od svoje,
mrav je najjača životinja
na svetu,
i on težinu nosi,
nijedna životinja na čitavoj kugli zemaljskoj
ne može toliku težinu da nosi
kao što može mrav,
pa čak
ni slon.

DEVOJKA *neophodna bi joj bila čačkalica.*
Mmm, neprijatno – bio je nekako – nekako...

Ne zna kako da se izrazi.
TILO celom dužinom stola pokušava na leđima da ponese nešto baš teško, na primer debelog PETERA ili INGRID – što mu isprva ne ide od ruke. Gosti koji poseduju instrumente nešto odsviraju – na primer: neku laku notu iz italijanskog ili francuskog filma.

KATJA zagrize u paradajz, paradajz prsne na njenu venčanicu, ona servijetom pokušava da ukloni fleku, u čemu ne uspeva baš u potpunosti.

HORST *ustaje.*
Odjednom:
čovek.

Čovek se
pojavljuje iz šiblja,
pojavljuje se,
izbija iz šume,
približava se,
crnih, bosih nogu,
crvenih, razrogačenih očiju
s podlivima,
u rukama
nosi
hornu
zlatnu hornu.

GEORG ima hornu. Sve vreme je na stolu ispred njega.

GEORG pokušava da svira hornu, ali ne uspeva isprve.

HORST Čovek
odsvira znak

ili želi da ga odsvira,
ali ne uspeva

njegove usne ispucale,
izgorele od sunca,

ne ispuštaju nikakav zvuk.

GEORG pokušava da svira. HORST sedne.
ILZE ustaje.

ILZE Rosa sa lišća upada
u hornu,

čovek iskašljava krv,
pokušava još jednom.

GEORG uz izvestan napor uspeva da proizvede neki zvuk.

ILZE To
je znak,
u ovim trenucima
to je znak
predstojećeg rađanja

znak rađanja
komarca,

GEORG proizvede još jedan zvuk.

čovek
pokušava ponovo
i nestaje
u visokoj travi,

ne vidi se,
nestao je, otišao.

GEORG odlaže hornu. MARTIN je neko vreme spavao, glave položene u tanjir. Upravo se budi.

ILZE U jezeru,
u bari,
u lokvi
nedaleko odavde,
u ovom trenu migolji se
komarac.

MARTIN otvara oči i pažljivo se proteže. LOTAR ustaje, hoće nešto da kaže, ali ne kaže ništa, jer ne može da prekine ILZE.

ILZE Komarac
izmigolji iz vode,
još kao da je ošamućen,
novorođen,
potom širi krila,

zuji,
stoji
za tren
na vodi,

poleti u vazduh
i odleti

put grada.

ILZE je završila. Sedne. Zveckanje pribora za jelo.

MARTIN Hm?

Popije nešto. LOTAR ostaje da stoji. Sa čašom vina u ruci. Duža pauza.

LOTAR Dakle, to...

Kratka pauza.

stvarno nemam pojma – radije...

Smeje se. Svi jedu i piju. Zveckanje posuđa.

Mladoženja, GEORG, takođe ustaje sa čašom u ruci.

GEORG Da...

LOTAR Smatram da je...

LOTAR napravi neki pokret.
GEORG pije. LOTAR pije. Obojica sednu.

PETER *odjednom:* On je poludeo. On hoće da ja to promenim, ali da ja to promenim, to, naravno, nikako ne dolazi u obzir. Ni u kom slučaju. Potpuno je poludeo!

Kratka pauza.

Ni u kom slučaju.

Kratka pauza.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li ti, šta kažeš? Je li?

Pauza.

Je li?

TILO otvara flašu.

KATJA Jesi li za vino?

KATJA je u mislima negde daleko.
Šta? Šta si rekao?

DEVOJKA: To se, ipak, dešava da nekoga ugledaš i pomisliš: pobogu, šta je sad to...

TILO Još vina?

DEVOJKA: Mislim šta je sad *to*...

KATJA, *potreban joj je trenutak, potom radosno:*
Oh – da, molim.

Bračni par deluje pomalo odsutno.

HORST Šta je?

Kratka pauza.

Noć tek što je počela!

Gosti odsviraju nekoliko taktova. HORST sebi doliva piće.

Neka vam je uzdravlje!

Neki gosti kucnu se čašama.

INGRID *zadovoljno:* Grozno!

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA, *takođe, zadovoljno* Ja tu stvarno ništa ne mogu.

INGRID *i dalje zadovoljno*: Grozno!

DEVOJKA *ispljune na tanjir nešto što joj ne prija ili što ne može da sažvaće – neku košticu ili koščicu*
Zar ne? Zna se – glup kô noć!

INGRID *i dalje zadovoljno*
Ne želim da budem u njegovoj koži, ni u kom slučaju.

DEVOJKA: Ili lud. Potpuni odlep.

TILO Ovoliko debela!

Pokazuje kolika je osoba o kojoj govori.

LOTAR Četiri Dankinje, mlade Dankinje...

DEVOJKA: Odlep.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Postoji, naravno da postoji.

Kratka pauza.

PETER *ustaje*
Žena između četrdeset i pedeset.

Još rano ujutro. Upravo se probudila.
Stoji u kupatilu, pere zube.
Na sebi ima staru, preveliku, isprintanu majicu,
koju nosi kao spavaćicu.

Kratka pauza.

DEVOJKA: Pomislila sam, ne vidim dobro.
Pomislila sam, nešto mi je upalo u oko.

PETER *i dalje stoji*
Nakon izvesnog vremena pridružuje joj se muž.
Otprilike je njenih godina.
U donjem delu pidžame.
Njih dvoje su zajedno više od deset godina.
Nisu želeli decu.

Kratka pauza.

GEORG *ka* KATJI
Zar ne?
Ili si ti želela decu? Ipak?

Kratka pauza.

KATJA Ja?

Kratka pauza. Bez ikakvog odgovora. Ona pije.

GEORG Ne. Ne! Ja nisam.

Kratka pauza.

Ali ti – možda jesi. I nisi mi to rekla.

PETER stane pored nje i pere zube.

ILZE Zvuk četkica za zube. Ispiranje. Ispljuvavanje paste za zube.

Kratka pauza.

GEORG Ja nisam, ja ih nisam želeo.

A nisi ni ti.

Gosti sviraju. PETER sedne. Za njim ustaju INGRID i ILZE.

INGRID i **ILZE** Tog istog prepodneva
samo nekoliko sati kasnije
samo nekoliko sati nakon buđenja
žena, Katja će...

INGRID Koja upravo još
pored svog muža
uspavano pere zube,

INGRID i **ILZE** upoznati nekoga,
nekog drugog čoveka.
Martina.

Opet sednu. Neko sipa piće, pokupi dva tanjira, zveckanje. Kratka muzička deonica.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Je li ti, šta kažeš? Je li? Je li? Šta kažeš?

INGRID Četrdeset, pedeset kilograma čistog sala.

DEVOJKA *ustaje.*
Ona,
KATJA,
Upoznaće njega,
Martina,
u Tehnomarketu.
Sve je počelo
u Tehnomarketu

DEVOJKA sedne. GEORG pokušava da svira hornu.

KATJA *ustaje*
U Tehnomarketu.

DEVOJKA hoće da otvori flašu vina, što joj isprva ne uspeva.

KATJA Prvo
će misliti

da dobro izgleda,
da je simpatičan,
potom duhovit, posvećen,
šarmantan, i vrlo ubrzo potom
smatraće njega,

Martina, nešto starijeg od četrdeset,
privlačnim,

osetiće
snažnu privlačnost
baš
kao i on.

DEVOJKA: U Tehnomarketu.

KATJA Reći će joj
da je očaravajuća,
za kraj
malo pre nego što se raziđu,
reći će joj
da se zaljubio
u nju.

ILZE Ispljuvavanje paste za zube.
Ispiranje.

KATJA To
nije čula
godinama već.
To joj
niko nije rekao
godinama već.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Je li ti, šta kažeš? Mališa?

GEORG takođe ustaje.

GEORG *i* **KATJA** Čovek i žena,
Martin i Katja
često se viđaju
od tada,
sreću se krišom
srećni,
ljube se,
krišom,
jer njen muž,
Georg,
ništa ne zna, ništa ne sluti,
ili nešto sluti, ali ne zna, šta,

GEORG Ali nakon izvesnog vremena
on, Georg,
prevareni,
otkrio je prevaru;
pozove je na
odgovornost.

I tek tad ona,
Katja,
reći će svom
mužu
da voli nekog drugog,
a Georg
od mahnitog, užarenog bola
završtaće.

GEORG završti u mahnitom, užarenom bolu.
Zveckanje kašika; MARTIN još nešto stavlja u tanjir.

KATJA I **GEORG** Katja ga napušta
već iste te noći
i seli se
u kuću svog ljubavnika.

Sreća
i nesreća.

GEORG i KATJA sednu. KATJA nehotice obori flašu crvenog vina. Možda će se sa haljine skinuti tek pokoja fleka. TILO uspravi flašu.

HORST Georg ostaje sâm.

Mlada ustaje i promeni mesto, sedne pored MARTINA, pored

kojeg je jedno mesto bilo slobodno. KATJA uzima so, koja stoji na ovom kraju stola, i posipa je po haljini.
Gosti odsviraju nekoliko taktova.

GEORG *ponovo ustaje.*
Napušteni
čini sve,
sve,
sve moguće,
sve zamislivo,
ne bi li povratio
ženu koju voli,
trudi se oko nje,
piše joj duga pisma.

GEORG vadi dugo pismo i tako presavijeno stavlja ga na sto.

Noćima će
stajati pred kućom
ljubavnog para
i pevaće im,

peva pred kućom
u kojoj
zamišlja ljubavnike,

u ma kojem god stanju
da se
nalaze
tokom njegove pesme,
on peva
ne bi li povratio
svoju ženu Katju,
ali ona se

neće vratiti.

DEVOJKA *ustaje i peva*
Zar se,
zar se nećeš vratiti,
zar ćeš,
zar ćeš me
samu ostaviti,
zar se,
zar se nećemo sresti,
zar
zar ne želiš uz mene ostati,
ti ne želiš uz mene ostati.

Otkako,
otkako više nisi tu,
otkako
otkako si otišao,
ništa nije,
ništa nije kao pre,
zar si
zar si me zaboravio,
za tebe gotovo je sve.

GEORG ustaje, ako je u međuvremenu seo.

DEVOJKA nastavlja da peva
Sada
izgubljeno je sve,
sada
sve gotovo je,
da li ste
još srećni.
Kao mi
vi nikada nećete biti
kao mi
neće biti niko
kao mi neće biti niko.

DEVOJKA *sedne. Kratka pauza.*

PETER Ona se
neće vratiti.

LOTAR *ustaje*
Georg, napušteni,
izaziva čoveka,
koji mu je ukrao ženu, Martina,

izaziva ga na dvoboj
i u dvoboju ga pobedi,

ali

Georg ne može da ga ubije,
on ne može da ga ubije,
zbog čega
gubi razum

i od tada
po livadama i šumama
izvan grada

luta unaokolo
sa starom hornom
od zlatnog metala
bosih nogu,

crnih,
i crvenih, upaljenih očiju
i popucalih usana.

LOTAR sedne. Mladoženja sedne i doliva sebi piće.

TILO i **PETER** Dva muškarca.
Svaki ima po šlem i veoma dugačak mač.
Vuku mačeve za sobom. Mačevi su toliko teški da mogu da se drže isključivo dvema rukama. Muškarci se pljuju. Potom stavljaju šlemove.
Otpočinje borba.
Mačevi su toliko teški da, nakon skoro svakog udarca i svake odbrane, nastupa pauza. Sevaju varnice kada teško gvožđe udari jedno o drugo. Nakon samo nekoliko udaraca: zadihani su, teško dišu, potpuna iscrpljenost. Novi zamasi. Opet su zadihani.
Na kraju, nakon ne više od pet ili šest udaraca, jedan čovek ostaje da stoji zadihan, boreći se za vazduh, onaj drugi odlazi, vuče mač za sobom.

Kratka pauza.

KATJA Dakle, Georg, ovo je Martin.
Martine, ovo je Georg.

Ustali su sve troje.

GEORG Martin.

MARTIN Georg.

Muškarci ne progovaraju, nakon izvesnog vremena sednu, i dalje se merkaju, ne progovaraju.

INGRID Da, smeškale su se. Ne, pre su se, dakle, cerile. Ispred mene su sedele fufe. Prave fufe, ispred mene su sedele prave fufe, to je odjednom bilo sasvim jasno. Fufe, koje su odjednom postale nešto, sasvim slučajno. To nije smelo da se dogodi. Ali, dogodilo se, niko to nije sprečio. I šta sad? Sada niko više ne može da ih zaustavi, osim ako se ne zaustave same.

LOTAR Na plaži *Marielyst*: četiri Dankinje, nijedna nema više od dvadeset.

Kiša počinje da pada.
Postoje veliki i mali kišobrani za goste, ali nedovoljno za sve goste, tako da više gostiju mora da se tiska pod jednim kišobranom, što ne uspeva baš uvek, niti je jednostavno. Neki gosti nastavljaju da jedu. Muzičari nešto odsviraju.
Neke postavljene lampe pucaju.

INGRID *smeje se*
Petoro poslovnih ljudi na kiši. Dva kišobrana.

PETER Ili samo jedan kišobran. A četiri čoveka. Kakav se dogovor tu postiže?

Smeje se.

Nikakav se dogovor tu ne postiže!

DEVOJKA *ustaje*
Dolazi jesen,
a s njom
dolazi
kiša.

Kasno popodne
ili

rano predveče:

dan se
sada
završava već
oko šest

s kišom.
Sada pada kiša. I pada.

Sedne.

INGRID *ostaje da sedi po kiši*
Već se pale
ulična svetla,
i svetla u kućama
i u stanovima.

TILO *ustaje*
Ova kiša
i njene teške kapi,

nije ni kišica
ni pljusak
ni provala oblaka
ni nevreme

prevlači se preko grada i sela...

Ostaje da stoji još koji trenutak, onda sedne.

DEVOJKA *opet ustaje. Kiša prestaje da pada, ali kišobran joj je još otvoren.*
Drvo kestena
na kiši,

kapi kiše padaju
s lista na list,
i kestenovi padaju,
i listovi onda postaju
crveni i žuti i smeđi,

i onda

listovi u spirali
jedan za drugim
padaju
na zemlju.

Pada nekoliko listova.

Ili naleti vetar
i pokupi ih sve sa sobom.

Nalet vetra.

Drveće je
sada skoro golo.

DEVOJKA sedne. Kratka pauza.

LOTAR Ništa se ne čuje...?

Osluškuje. Drugi, takođe, ako upravo baš ne jedu ili ne piju.

ILZE *ustaje*
Zujanje insekta
u cikcak letu.
Taj insekt

to je osa.

Ovo su njeni poslednji dani
ili nedelje,
jer kad se jesen približi svom kraju,
osa umire.

ILZE ostaje da stoji. GEORG, sedeći ili stojeći, pokušava da proizvede ton na horni.

HORST *ustaje*
Nešto podalje
šuma,
ispred nje polje pšenice,
dugo nakon žetve,
korov je već izrastao
između strnjika,

a pored požnjevenog polja,
divlja livada.

PETER *ustaje*
Hajdučka trava i bulka,
detelina i različak,
sve precvetalo

trava, travke,
od vetra
zgnječene,

na obodu malog jezera
nešto trske.

ILZE Leptir,

Belom servijetom ovlaš briše lice.

još jedan leptir.

TILO U mokroj travi
zec,
koji se u sumrak usudi da promoli napolje.

ILZE Šum leta pčele,
pčela, umorna, bolesna, gladna,
šta li još cveta?

Beskrajno sporo:
puževi.

LOTAR *ustaje*
Mrav.
Taj mrav
uvek istim putem ide.

Mrav nosi
četrdeset puta veću težinu od svoje,
mrav je najjača životinja
na svetu,
i on težinu nosi,
nijedna životinja na čitavoj kugli zemaljskoj
ne može toliku težinu da nosi
kao što može mrav,
pa čak
ni slon.

TILO celom dužinom stola pokušava na leđima da ponese nešto baš teško, na primer INGRID ili debelog PETERA – što mu isprva ne ide od ruke. Muzičari nešto odsviraju. Drugi sednu ili delimično ostaju da stoje. Tada TILO i PETER ponovo sednu:

ILZE U mokrom jesenjem lišću
čovek,
Georg,
zbunjen, zapušten,
izgreban, izboden.

GEORG proizvede ton na horni.

Čovek duva
u hornu pred sobom,
to je pesma
o pčeli
koju je pogodila kaplja,

to je pesma
o kišnoj glisti,
o pužu i o horni,

to je pesma
o mušici,
koji se vozila tramvajem
i pomislila da je
podrobno ispitala
kako je nastala.

ILZE sedne, nešto popije. GEORG izbaci još jedan ton.

HORST *stojeći:*
A kada čovek
ne svira hornu
najbolje što ume,
on onda jede,
on onda jede sve što nađe:

kišne gliste,

GEORG zabaci glavu i pojede jednu kišnu glistu. Ili je to valjušak? Žvaće glistu, nešto popije.

on pije iz bara
i svojom hornom

razbija kućice puževa

GEORG hornom razbija kućicu puža i iščačka i isisa ga. Ili je to jaje?

I isisa ih.

Pauza.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Je li? Je li ti? Šta kažeš?

DEVOJKA Usrao se, jednostavno, postoji gomila ljudi koja me se plaši, pre svega muškarci, naročito muškarci, a on je upravo taj tip: koji se jednostavno usrao, koji sa mnom ne može da izađe na kraj.

PETER Ona je u apoteci jednostavno zaplakala. Nisam je poznavao. Stajala je tamo i zaplakala je.

TILO *iznervirano:* To si već ispričala.

ILZE Ma nema veze.

TILO Ali ona to priča svaki put – svaki put...

ILZE Ma nema veze što znamo tu priču, stvarno nema veze.

Kratka pauza.

Naprotiv! Još bolje! Zato priče i postoje – da se ponovo pričaju i ponovo slušaju.

Kratka pauza.

To je to.

TILO Ne razumem.

ILZE Naravno...

TILO Ne razumem.

ILZE Pa naravno – da ne razumeš. Potpuno jasno da ne razumeš.

KATJA *je u međuvremenu ustala, peva neku veselu pesmu, možda uz pratnju.*
Kada si mi došao,
sve je počelo iznova,
kada sam te ugledala,
prvi put ugledala,
sve je počelo iznova,
čaša i kiša,
dan i kvaka
san i kafa
sto i krevet.

Kada si me poljubio,

Ostale žene se pridružuju:

sve se promenilo,
kad sam te ugledala,
prvi put ugledala,
sve je postalo tako drugačije
čaša i kiša,
dan i kvaka
san i kafa
sto i krevet.

Pesma se završava.

Pauza.

KATJA *stojeći:*
Uprkos izgubljenoj bici,
ili baš

zbog toga
ljubavnici su sada
kao u groznici,

KATJA i **MARTIN** oni se vole
predano, nežno
strasno,
konačno slobodno,

ali, ipak,
nakon izvesnog vremena

ali, ipak,

KATJA nakon izvesnog vremena,
mada to
ne želi,
kreće u potragu za Georgom,

pesme
nisu izgubile na značaju,
ali, sada,
prekasno je,

svuda ga traži
po livadama, šumama,
na otvorenom,

ali ga ne nalazi
i zato što ga ne nalazi,
i zato što istovremeno želi i
ne želi da ga nađe,
jer želi da ga zaboravi
i zato što joj to
ne polazi za rukom,

nešto u njoj cepa se
po sredini
na dva dela

kvrc

Ona pocepa nešto na dva dela.

i potom će
konačno
sama, pokidana,
možda trudna,
ko će ga znati! možda,
napustiti grad,
i zbunjeno
uzaludno
tražiti utočište
na pustom vrhu nekog brda.

Sedne.
Muzičari počinju da sviraju nešto brzo.
Neki parovi kratko zaigraju.
Potom, nakon muzike:

LOTAR Četiri Dankinje u kupaćim kostimima...

TILO *ga prekine*
On je stalno urlao u telefon...

LOTAR Kad...

TILO On je sve vreme urlao u telefon, a ja sam sedeo pored...

LOTAR A za to vreme ti si...

TILO Stalno je govorio, oni to ne mogu da urade,

LOTAR U telefon...

TILO Oni to ne mogu da urade, neću dozvoliti da me jebu, oni hoće da nas jebu,

LOTAR napravi grimasu.

TILO i tako stalno, a ja sam sedeo pored, i mislio se, zašto to slušam, zašto moram to da slušam, kakve ja veze imam s tim, i napravio grimasu koja sa mnom nikakve veze nije imala.

TILO odmahne glavom. Pauza.

LOTAR Kad ono...

TILO Sve vreme, neću dozvoliti da me jebu, oni hoće da nas jebu, oni nas jebu u bulju, u bulju, u bulju, a ja, ja pravim grimasu koja sa mnom nikakve veze nema.

Kratka pauza.

KATJA *iznervirano:*
Četiri selidbe u deset godina, i uvek se pojavi ta horna. Taj poštanski rog. Ili, šta je to horna? Kakva je to horna – to sranje! Zar ne možemo da je bacimo?

Kratka pauza.

Mogli bismo konačno da je bacimo.

GEORGU je potreban trenutak da shvati na šta ona misli. Potom će užasnuto:

GEORG Ne bismo! Zašto?

Svađaju se.

KATJA Ne koristiš je, ne umeš da sviraš, samo ti nepotrebno smeta...

GEORG Ne smeta mi, niti mi je ikad smetala...

KATJA U redu, onda smeta u ormanu, dobro, onda smeta svuda unaokolo, neupotrebljiva, sve ove godine, baci je, uskoro ćeš da napuniš pedeset...

Kratka pauza.

GEORG Dobio sam je na poklon kad sam imao sedam godina!

KATJA Pa?!

Kratka pauza.

Sedam!

Kratka pauza.

To je bilo pre četrdeset godina!

GEORG Tako je! Tako je! To je bilo pre četrdeset godina!

Kratka pauza.

Ko zna čemu još može dobro da posluži!

HORST Mislim da je to dobro.

ILZE Šta?

HORST Mislim da je to – nakon svega – ispravno.

ILZE U radnji specijalizovanoj za tehniku. Kažu da ga je upoznala u radnji specijalizovanoj za tehniku...

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Ostarila.

Kratka pauza.

Ranije...

Kratka pauza.

A ranije sam mogla...

Ne nastavlja da priča.

Dakle, ranije...

GEORG Naprslina u staklu,
s njom je sve otpočelo.

PETER Šta je otpočelo...

GEORG Zalupila je vrata, bez razloga, vrata od kupatila, bila su to stara vrata, stvarno stara, sa peskiranim staklom, i od tada mi već šest godina živimo u tom stanu, ili skoro toliko, staklo je naprslo još od tada.

INGRID Toliko jednostavno, to je stvarno veoma jednostavno.

GEORG baš onako tresne o sto. Popucaju čaše i flaše.

GEORG Pa dobro – u svakom slučaju – staklo je puklo.

GEORG ponovo tresne o sto.
U svakom slučaju. Mora da dođe staklorezac. Kad dođe. Nisam zvao stakloresca. Sve košta. Košta.

Kratka pauza.

Staklo se polomilo. Polomilo se i ostalo polomljeno.

ILZE U Tehnomarketu.
Kažu da ga je upoznala u Tehnomarketu. Baš strava.

KATJA Da. Da! U Tehnomarketu. Pa šta?

GEORG Pa i...

KATJA Da.

Kratka pauza.

KATJA Ne moramo više o tome da razgovaramo.

DEVOJKA: Svašta tamo prodaju, televizore...
televizore i telefone...
Tamo možeš da kupiš telefon,

ILZE U radnji specijalizovanoj...

DEVOJKA: i onda nešto uneseš...

ILZE Na primer...

DEVOJKA: Nešto uneseš, brojeve...

TILO Da, ali to nisu nikakvi brojevi, to su signali, signali, zar ne?

HORST Signali, sigurno, signali.

DEVOJKA: Signali, dobro, brojevi za signale – i već...

INGRID Odašilju se.

Kratka pauza.

Samo kako...

HORST Putem odašiljača, a kako bi inače...

LOTAR Četiri Dankinje u kupaćim kostimima. Svaka od te četiri Dankinje je onako jedra, plava, nijedna nema više od dvadeset. Lenja.

Kratka pauza.

Ili naizgled lenja, ko će ga znati. Ko to može da zna?

Kratka pauza.

Leže na stomaku u pesku, satima, nepomične, neme, osim kad se čuje telefon.
Kada dobiju poruku.
Njih četiri, jedna pored druge, u kupaćim kostimima. Mlade. Naizgled lenje. Ljute.

INGRID Možda zbog skoka.

TILO Kao krokodili.

LOTAR Četiri sjajna dupeta od kojih ti se srce slama.

LOTAR odmahuje glavom i ispije gutljaj.

DEVOJKA: Omota i tome slično. Praznih CD-ova, takođe, ali, pre svega, bilo je tih omota. Plastičnih omota.

Kratka pauza.

MARTIN *ustaje*
Kako sam ženama postao heroj – ja, zapravo, nikada žena-

ma nisam bio heroj. Nikada. Zar ne – dakle...

Kratka pauza.

Jednostavno sam počeo da ih startujem. Eto. Kako se to već radi. Bez...

Kratka pauza.

Bez razmišljanja. Eto tako. I u tome...

Kratka pauza.

U tome je cela tajna.

Kratka pauza.

Čovek mora...

Kratka pauza.

Čovek mora da priča. Čovek mora...

Kratka pauza.

Da otvori gubicu.

MARTIN sedne.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA *nakratko prestane da štrika, pojede nešto*
Biće to jakna.

PETER Žena pere zube.
Čovek pere zube.
Niko ništa ne sluti.

Kratka pauza.

Uvek je tako.

Kratka pauza.

Elementarna stvar je – pranje zuba.

ILZE Pa jeste.

KATJA Perem zube, kao i svako jutro. Stajao je tu pored. Stajao si tu pored.

GEORG klimne glavom.

GEORG Kao i uvek. Sve je kao i uvek.

KATJA A onda, samo nekoliko sati kasnije...

DEVOJKA: Ma ja sam videla, ma bila sam tamo, stajala je tamo, kraj televizora, ili ispred njih, kraj štekera ili utičnica – ili tu pored, kraj omota i praznih CD-ova...

Kratka pauza.

On ju je tako posmatrao – i ona njega.
Bilo je to – poput groma.

Kratka pauza.

Ili poput varnice.

KATJA Bilo je…

Diže ramena bespomoćno, savladano.

Bilo je...

DEVOJKA: Stajali su jedan naspram drugog, gledali se u oči i pričali, pričali, kao da se znaju celu večnost...

KATJA Stajali smo kraj jednog rafa sa praznim CD-ovima i omotima, i on je rekao da sam očaravajuća.
Rekao je da ga podsećam na Odri Hepbern iz filma *Praznik u Rimu*.
I za kraj,
pre nego što smo se razišli, ja sam nekud morala, a i on je, inače bismo verovatno odmah...
Odmah jedno s drugim...

Rekao je
da se smesta zaljubio u mene.
To je rekao.

Kratka pauza.

Da se smesta zaljubio u mene.

Kratka pauza. Glasno.

Ja to nisam čula godinama već.
Godinama već. Prijalo je čuti to.

GEORG *prenerаženo*
Ti si – koliko dugo traje to, koliko dugo to već traje...

LOTAR Koliko dugo je to trajalo?

ILZE Trajalo je mesecima. Mesecima. Sretali su se krišom. Kod njega.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Mislila je – velika je to ljubav. Mislila si, zar ne...

KATJA Mislila sam.

Glasno. MARTIN jede.

Mislila sam – velika je to ljubav. Još jednom. Možda poslednji put u mom životu, ko će ga znati? Moguće!

HORST Poslednji put – dakle – možda, da.

Kratka pauza.

Možda i ne.

TILO Dakle, za mene je to pre...

KATJA Pre – šta? Pre – šta?

Kratka pauza.

Tako nešto se prihvati...

TILO Ne znam, to je baš...

INGRID Prihvatati...

ILZE Prihvatati, stalno prihvatati, sve što se dâ prihvatiti...

KATJA Ne moramo više o tome da razgovaramo.

Kratka pauza. Svi nastavljaju da jedu i piju.

MARTIN *ponovo ustaje*
I onda, kad je čovek otvorio gubicu, on mora nešto i da kaže, mora da priča, svejedno šta, zapravo, mora da izgovori lepe stvari... Ko još ne želi da čuje lepe stvari, i ko još ne želi da izgovori lepe stvari?

Kratka pauza.

MARTIN Zar ne? Čovek to želi. Dakle, izgovorio sam lepe stvari.

Muzika, možda neka kraća deonica. Kratka pauza.

Stvari poput:
imate veoma lepe oči.
Ili: lep vam je osmeh.
Ili: imate divnu kosu.
Ili: ovo mora da se izgovori kao da ste pomalo zapanjeni, kao kad čoveku od iznenađenja zastane dah:
Izgledate baš sjajno.

Kratka pauza.

Ili, može i ovo: jednostavno samo: uuuh, uuuh. Jednostavno samo: uuuh.

Sedne.

TILO i PETER krenu jedan na drugog sa dugim, veoma teškim mačevima, ali ne doguraju daleko. Onda opet sednu.

MARTIN *opet ustaje*
Ili: izgledate očaravajuće, izgledate zanosno, jeste li svesni, dozvolite mi da Vam kažem, izgledate jednostavno fantastično, moram to da kažem, ne mogu drugačije.
Već sada mi nedostajete.
Bože, mislim da sam se – mislim da sam se smesta zaljubio, šta imate u planu narednih pet, deset ili petnaest godina.
Ko još ne želi da čuje ovako nešto?

Sedne.

ILZE Ko još ne želi da čuje ovako nešto, naravno.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Svako to želi da čuje.

Pauza.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Je li? Je li ti, šta kažeš? Šta kažeš?

HORST Odri Hepbern. Ona mi ne budi ništa seksualno. Ona mi nikada još ništa nije budila. Ništa.
A ni Ketrin Hepbern.
Baš ništa.

Kratka pauza.

Grejs Keli – okej.

Kratka pauza. Grejs Keli mu nešto budi. A i ove druge.

Ili Katrin Denev.
Ili Silvana Mangano, ili Žaklin Bise, ili Anuk Eme, ili Ana Manjani – okej.

Kratka pauza.

One mi nešto bude.

Kratka pauza.
Ali Odri Hepbern...

Gosti sa instrumentima nešto odsviraju.

KATJA Jebali smo se ceo dan, bukvalno smo nasrnuli jedno na drugo. Kao ludaci.

GEORG je gleda nemo.

Dovoljno je bilo da se pogledamo i već smo bili napaljeni. Fuuu!

Ispušta neki zvuk koji nastaje dubokim izdahom.

Kao ludaci.
Tri, četiri, pet, šest puta dnevno.

Opet onaj zvuk.

PETER se na drugom kraju stola upravo sprema da pojede sladoled na štapiću. Sladoled curi. PETER ustaje, pokušava da jede sladoled, a da ne isfleka košulju, kravatu ili odelo. Pri tom se sav iskrivio.
KATJA opet nastavlja svoje.

KATJA Stalno sam ponavljala, matora sam za tebe, a on je ponavljao, mator je za mene,

MARTIN Zašto…

KATJA *smeje se*
i onda smo se složili da to neće moći tako, oboje smo prestari za tako nešto, neće to moći tako.

Kratka pauza. Smeje se.

Bila sam srećna kad je to izletelo iz mene.
Bila sam srećna, u suštini.

Kratka pauza.

Plakala sam, jesam, ali zapravo...

Kratka pauza. Plače.

Zapravo sam bila presrećna. Mogla sam kud sam htela. Zar ne?
Kratka pauza.

Nismo mogli da nastavimo. Zaista nismo mogli da nastavimo.

MARTIN Pošto sam je startovao – u Tehnomarketu – kao nagradu – sebi sam kupio – sladoled, sladoled na štapiću, nisam to uradio godinama, stajao sam na suncu, a sladoled se topio sve vreme, sladoled mi je curio po rukama, i nisam želeo da mi iscuri po odelu, ili po kravati, jedva sam uspevao da ga savladam, ali istovremeno nisam hteo da ga bacim, i zato sam stajao sav iskrivljen, nagnuo sam se daleko napred, a istovremeno pokušavao da se nagnem i u stranu, kako sladoled uopšte ne bi curio, a ja ipak mogao da ga ližem.

Kratka pauza.

Nagrada kao mučenje. Tačno. Tako je bilo.

Pauza. Promena teme.

Kako je samo otišla.

DEVOJKA: Kada sam ga prvi put ugledala – pomislila sam – ovaj je lud. Ili glup. Izraz lica, način na koji je gledao.
Ovako:

Pokušava da napravi isti izraz lica.

TILO To si već ispričala, to si već ispričala ...

ILZE Nema veze...

DEVOJKA: Gledao je ovako.
To je bio prvi utisak.

INGRID *vidno iznervirana*
Ma naravno, ma naravno, ti, kao i uvek, sve znaš najbolje, pa sigurno.

LOTAR Ne, ne...

INGRID Ti si, kao i uvek, u pravu, pa naravno.
Kratka pauza.

Jer ti si uvek u pravu.

LOTAR Nisam...

INGRID Jer ti si uvek, uvek u pravu.

Kratka pauza.

Mora da je lepo, mora da je lepo, kada si uvek u pravu, Bogu hvala, pa si ti u pravu. To mora da je lepo.

Muzičari opet sviraju, grupišu se parovi, kratko odigraju. Onda svi ponovo sednu.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA *i dalje stoji nakon igranja*
Jednog iznenađujuće toplog jesenjeg popodneva, na jednoj od onih niskih, plastičnih stolica napolju, na trotoaru, pre „English Fruit Company", radnje sa sveže ceđenim sokovima. Đumbir – pomorandža – cvekla, na primer, ili jabuka – šargarepa – celer. Kaže da joj je on rekao da ga podseća na Odri Hepbern iz filma *Praznik u Rimu*.

KATJA Rekao je da ga podsećam na Odri Hepbern iz filma *Praznik u Rimu*.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA A onda, ne bi li još više istakla ono što priča, ona ispušta neki zvuk, nešto poput dubokog izdaha.

Ispušta isti zvuk.

Snažna, puna života.
Još mlada. Na njenom licu s osmehom – tračak straha.

Zavali se unazad, dobro raspoložena, i ženi, svojoj drugarici, koja sedi preko puta nje, kaže:
Ja nemam decu.

Kratka pauza.

MARTIN Verovatno je otišla.

KATJA Tri, četiri, pet, šest puta dnevno.

Kratka pauza. Ispusti zvuk. Smeje se.

Jedva sam bila u stanju da hodam!

Kratka pauza. Dobro raspoložena.

Dobro, možda sam preterala.

Kratka pauza.

Ali, skoro toliko.

LOTAR U pravu. Kao i uvek.

INGRID Mora da je lepo. Mora da je zaista lepo.

GEORG *iznenada ustane. Ka KATJI na kraju stola.*
Kada bih imao bilo šta tvoje. Cipelu. Ili haljinu.
Kada bi mi poslala bilo šta. Pošalji mi tvoju svetlu haljinu, takvu kakva je, baš takvu, nimalo drugačiju. Sa flekom od crvenog vina, od flaše koja se prevrnula. Pošalji mi bilo šta, ne mogu više da izdržim, a da nemam nešto tvoje.

Kratka pauza.
Pošalji mi tu svetlu haljinu sa flekom i mrvicama, i, znaš šta, sećaš li se još kad si se posekla kad si htela da usitniš ruzmarin…

Kratka pauza.

Uzmi mali, oštar kuhinjski nož, ubodi se u vrh prsta, pošalji mi haljinu sa flekom od vina i mrvicama i mrljom od paradajza koji si jela jedne od onih večeri i sa kapljicom krvi iz tvog prsta.

TILO *opet priča o nekome ko nije za stolom*
I sledeći put je opet bilo isto. Opet!

Ja sedim tu, pored, a on...

Kratka pauza.

Urla u telefon.

HORST *ka* PETERU *uporno*
To je razlog zbog kojeg ne gradiš karijeru.

Kratka pauza.

Upravo to je razlog.

INGRID Moglo je da bude i šezdeset kilograma čistog sala.

LOTAR Te devojke u Danskoj...

INGRID Šezdeset kilograma...

TILO Ovako...

Pokazuje obim tela.

LOTAR Te devojke...

ILZE Previše piješ...

DEVOJKA: Kao zgažena. A omiljena izjava je – „Šef će to". Ovako:
Napravi grimasu.

Ili ovako:

„Šef će to."

Glasno se smeje, vrišti.

KATJA Ništa gore od restorana.

LOTAR *stoji sa časom u ruci*
Lav!

KATJA Pogled u jelovnik. Nemi parovi.

ILZE *takođe ustaje, isto sa čašom u ruci.*
Da, lav! Na drugoj strani: stvarno je neobično...

LOTAR *poletno:*
Da,

Smeje se.

u pravu si! Stvarno je neobično! A oni…

KATJA Nemi pogled u jelovnik. Je l' znaš šta ćeš, šta ćeš da naručiš...

ILZE *oduševljeno, pripito:*
A oni, njih dvoje – lav i ajkula.

KATJA To tome vodi – ovako ili onako.

LOTAR Ajkula!

KATJA Ovako ili onako – pre ili kasnije.

ILZE Dakle, lav u pustinji...

LOTAR A, ajkula u vodi...

ILZE Da!

HORST *ka PETERU*
A, za to vreme ti si baš mislio...

PETER *ka HORSTU*
Želiš, ali ne ide – jednostavno ne ide, a ti ipak želiš...

LOTAR Da, da!

GEORG *prazno*
Jer me laže. Ona nenormalno laže. Gleda te pravo u oči i laže te.

ILZE Uopšte nemaju pojma!

LOTAR Jer nikad se ne sreću – pa čak, da kažemo to ovako, kada jedan šeta plažom, a onaj drugi upravo...

ILZE Ne znaju da onaj drugi postoji, niti će to ikada saznati – nemaju pojma.

GEORG Puno smo se smejali, kada smo se upoznali, smesta smo se razumeli. U svakom smislu.

GEORG drži pismo u ruci.

Pronašao sam pismo, njeno pismo upućeno njemu, koje još nije poslala, stajalo je ispod računa za telefon.

KATJA Zašto čitaš moja pisma?

GEORG Zašto pišeš tako nešto?

Kratka pauza.

I zašto mi ništa ne govoriš?

KATJA To se ne radi, tuđa pisma se ne čitaju.

GEORG Da, dobro, tuđa pisma, u redu, ali ovo – tvoje...

KATJA Da, i?

GEORG *urla:*
Ovo...

KATJA Šta...

GEORG Ti si to napisala. Ti si to napisala. I nije za mene. Ko je ovo? Ko je onda ovo?

KATJA *urla:*
Šta se to tebe tiče?

GEORG Tiče me se...

KATJA Šta se to tebe tiče, kakve to ima...

GEORG *čita pismo:*

Volim te, volim te, volim te, ja...

KATJA *snažno*
Ti si potpuno...

Pokušava da se dočepa pisma i da ga uništi, ali ne uspeva.. Koškanje, borba, tuku se.

GEORG *nastavlja da čita pismo:*
„Budim se usred noći, pored njega, ovo se odnosi na mene, i razmišljam: zašto nisi ti pored mene, kako možeš to da mi činiš, da sada ne budeš tu, želim da spavam sa tobom, želim da spavam sa tobom. Spasi me!"

Pljune ga u lice.

Pauza.

MARTIN Dakle, rekao sam nešto poput ovoga.

Kratka pauza.

Svako to želi da čuje.

Ustaje.

Zaljubljen sam u Vas. Lepo je reći tako nešto. Izgovara li se uopšte tako nešto? Šta se desi ako se tako nešto izgovori svaki dan?

Kratka pauza. Sedne.

Strava je.
Isplati se.

Kratka pauza. Devojka ispušta zvuke dok jede.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Ti! Mališa!

LOTAR Leže na stomaku u pesku, satima, nepomično, nemo, osim kada se čuje telefon.

Kratka pauza.

Četiri sjajna dupeta od kojih ti se srce slama.

Kratka pauza.

MARTIN Čovek mora da priča. Čovek mora da otvori gubicu.

GEORG ustaje. MARTIN ustaje takođe. Za trenutak GEORG se baca na MARTINA, udara ga po licu i vuče za kosu sve do poda. Udara MARTINA i skače po njemu, a on leži na podu. Pri tom, teško diše.
MARTIN se dere kao da ga deru.
GEORG se potom okrene. MARTIN se uspravi, iznuren opet legne. GEORGA ponovo spopadne napad besa, uzme stolicu na rasklapanje i mlati njom po MARTINU dok se stolica ne polomi.
MARTIN eventualno uspe kratko da ustane i umakne nekoliko koraka, ali GEORG ga ponovo udara, i MARTIN opet pada.
MARTIN se dere, stenje.
GEORG, takođe teško diše i stenje, napreže se i skoro je na izmaku snaga.
GEORG potom baci ostatke stolice i opet sedne.
MARTIN se nakon nekoliko trenutaka pridigne, krvav, sedne na svoje mesto, servijetom obriše lice i napola se uredi.

KATJA U restoranu. Sa jelovnicima.

Kratka pauza.

Čula sam da jede kišne gliste.

GEORG pojede još jednu kišnu glistu. Ili je to valjušak?

I da sisa puževe iz kućice.

GEORG pojedne još jednog puža, kojeg je smrskao hornom.

KATJI se gadi.

I onda – onda...

Kratka pauza.

Onda više nisam mogla. Nisam mogla pet puta dnevno –

stalno sam mislila na tog crva.

Zgađena.

I na puža.

Kratka pauza.

Jelovnik. Nije više išlo.

GEORG hornom smrska još jednog puža. Ili je to jaje?

Pauza.

INGRID I ILZE *ustaju.*
I potom ona,
Katja,
konačno
sama,

ILZE možda trudna?

INGRID ko će ga znati,

ILZE I **INGRID** napušta grad,
i zbunjeno, uzaludno, traži utočište
na pustom vrhu nekog brda,
gde se hrani ničim drugim do
kamenjem i travom.

Martin, njen ljubavnik,
sada, takođe, napušten,
ostaje u gradu
i besciljno
tumara unaokolo,
čeka
satima u Tehnomarketu
ili stoji na stanicama.

Sednu. Gosti kratko sviraju.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li? Ti? Šta kažeš?
Klupko vunice ispadne joj iz krila ili sa stola i otkotrlja se. KATJA ustaje, podigne klupko, namota ga i sedne pored žene sa dečijim kolicima.

DEVOJKA I **PETER** *ustaju i pevaju*
Na nekom brdu
na nekom brdu
visoko gore
sedi jedna žena
sedi jedna žena
i gleda dole

gleda svet
gleda svet
duboko dole
iznad nje ništa
iznad nje ništa
iznad nje ništa do neba.

DEVOJKA I PETER ponovo sednu.

INGRID Da, znaš, rekla sam – znaš...

Ustane.

Tako je – kada se ti, kada se mi – cele noći raspravljamo, pričamo, raspravljamo dok nije svanulo, i ja sam onda otišla.

Peva:

Ribe i ptice,
ribe u rekama,
ptice na drveću,
one ništa ne znaju,
one ništa ne znaju o tome,

one ništa ne znaju,
one ništa nisu čule,
one ništa nisu čule o tome,
ribe i ptice,
one ništa nisu čule o tome,

šta si mi tada šapnuo,
šta si mi tada na uvo šapnuo,

ribe i ptice,
oni ništa ne znaju o tome,

da je tako u mojim ušima,
da je tako nastao svet,
jer to što si mi ispričao,
reči koje si mi šapnuo,

one su postale reke,
one su postale drveće
jer tako je nastao svet,

a u rekama su ribe,
plivale uokolo,
a u drveću su ptice
sedele svuda,

bila sam u svojoj najboljoj haljini,
a ti u svom najboljem odelu,
jer to što si mi ispričao,
reči koji si mi šapnuo,

one su postale reke,
one su postale drveće,
a u rekama su ribe,
plivale uokolo,
a u drveću su ptice,
sedele svuda,

ribe i ptice,
ribe u rekma,
ptice na drveću,
one ništa ne znaju,
one ništa ne znaju o tome,

one ništa ne znaju,
one ništa nisu čule,
one ništa nisu čule o tome,
ribe i ptice,
one ništa nisu čule o tome,

šta si mi tada šapnuo,
šta si mi tada na uvo šapnuo,
ribe i ptice,
one ništa ne znaju o tome,

da je tako u mojim ušima,
da je tako od tvojih reči,
da je tako nastao svet,

i šta je, kada si otišao,
šta je tada s tobom nestalo,
i da je, kada si otišao,
da je tada nestalo sve.

INGRID sedne.

TILO *ustaje, sa čašom u ruci.*
Već pao je mrak,
uskoro će zima,
sneg samo što nije.

Počinje da pada sneg.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA *ustaje*
Pojavljuje se mesec,
pojavljuje se mesec,
mesec već stoji
čitavu šaku iznad horizonta,
ali niko ga ne vidi,

jer pada sneg.
Sneg pada li pada.

Sedne. Sneg nastavlja da pada.

DEVOJKA *zaprlja se*
U hodniku zalepljena žvaka, odmah nakon trećeg sprata, na dvadeset drugom nivou, kad brojiš odozgo, uvek smo to zvali: pun mesec.

ILZE *ustaje*
Pala je noć,
i baš je zahladnelo.

HORST Ledeno, dosta ispod nule.

PETER *ustaje.*
Reska hladnoća.

Kratka pauza.

Sve se potpuno umiri.

Kratka pauza.

Puca grana. Inače
tišina.
Lepet krila
zimske sove.

Kratka pauza.

ILZE Evo, dolazi smrt:
šklopocija od kostiju
šupljih očnih duplji.

LOTAR Sâm kostur
u nekoj staroj mantiji,
svira
neku pesmu
o dve koske,
o butnim kostima
nekog časovničara –
služe mu kao violina,
a palac
neke porodilje
kao gudalo.

Sedne.

HORST *ustaje, a sneg i dalje pada*
Sve umire
Ili nestaje.

Ostaje da stoji, razmišlja, ili možda namerava još nešto da kaže.

ILZE *sedi*
Mrtva osa.
Kratka pauza. HORST nastavlja tamo gde je stao.

HORST Pčela se povlači
u košnicu.

Sedne. LOTAR ponovo ustaje.

LOTAR Mrav
prezimi zimu
skoro nepomičan
nekoliko metara duboko u zemlji
ispod korena nekog drveta.

Kratka pauza. Pada sneg, svi nastavljaju da jedu i piju. Činije i veliki tanjiri se po potrebi dodaju tamo-vamo. Ljudi se služe, sipaju piće.

INGRID *ustaje*
Pred svetlećim plakatom
na tramvajskoj stanici,
jedan čovek,

zimska mušica
i miš
nadaju se toplom mestu
u njegovim otvorenim ustima.

Sedne. ILZE ostaje da stoji.

ILZE U podrumima i štalama,
u majušnim prorezima i pukotinama
zimu prezime bube i muve
i komarci,
oslabljeni, iznureni, skoro smrznuti.

GEORG ustaje, odsvira nekoliko nota na horni, ili makar pokušava. Opet sedne.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li? Je li, ti?

DEVOJKA *ustaje*
Sve je belo.

HORST Snežni pokrivač
prostire se belo
preko polja,
livada,
šuma.

Devojka jedne pomalo neukusno.

TILO *ustaje*
Na svetlećem plakatu
na tramvajskoj stanici
slika neke zgodne
plavuše sa loknama,
uzbudljivog tela:
to je
kolumbijski seks simbol
Šakira.

Kratka pauza. Ponavlja:

Šakira.

Sedne.

PETER *ustaje*
Ispred Šakire,
žene na plakatu,

stoji
Filip,
jedanaestogodišnjak, ide kući iz škole
ili sa treninga.
Kao i uvek na putu ka kući
sâm na tramvajskoj stanici,
strah ga je.
Pored njega: grupa muškaraca,
surovih, glasnih, grubih,
muškarci pevaju:

PETER, TILO, LOTAR, HORST, GEORG I MARTIN ustaju i pevaju glasno i grubo i raspadnuto.

Sednu. HORST ostaje da stoji.

HORST Pored glasne grupe,
na klupi
jedan čovek
sa skorelom krvi na rukama
krastom i jodom na čelu.

Čovek se,
uprkos svojim povredama,
obraća ženama koje čekaju na stanici
i govori im:
Imaš lepe oči.
Lep ti je osmeh.
Imaš divnu kosu.

Zaljubljen sam u vas.

INGRID *ustaje*
Ali
žene,
kad pogledaju
krvavog čoveka
i kad čuju
šta govori,
odlaze.

PETER *ustaje. Sneg lagano prestaje da pada.*
Kod Filipa jedanaestogodišnjaka se
od straha
dešava prekretna akcija.

LOTAR *ustaje*
Filip debelim vodootpornim flomasterom
crta

TILO Marke *Edding 3000*

po svetlećem plakatu
reklo bi se slučajnu
geometrijsku skicu,
po Šakrinom telu

ili po njenom licu

PETER Pravougaonik.

kroz koji on

HORST besmisleno

ILZE pravougaonik

kroz koji on

HORST besmisleno
povlači dve manje-više paralelne linije
koje prolaze tik jedna pored druge.

INGRID Možda je Filip,
jedanaestogodišnji dečak,
samo želeo da nacrta
tramvajsku stanicu,
stanicu i šine,
ali mu nije
pošlo za rukom...

TILO Pravougaonik
i dve
manje-više paralelne linije

PETER Po Šakirinom svetlećem telu
ili po njenom licu.

Svi sednu osim MARTINA.

MARTIN *ka* KATJI
Mi uopšte nismo dotle dogurali. Tek smo počeli. Hej…

Kratka pauza.

Imaš lepe oči.
Lep ti je osmeh.
Imaš divnu kosu.
Zapanjeno, savladano, pretučeno:

Jednostavno – izgledaš sjajno.
Kratka pauza.

Očaravaš me,
izgledaš zanosno, moram to da kažem, ne mogu drugačije.
Bože, mislim da sam se zaljubio – šta imaš u planu narednih pet, deset ili petnaest godina?

Kratka pauza.

Podsećaš me na Odri Hepbern iz filma *Praznik u Rimu*.

Ne podnosim da budem sâm.
Ne mogu to dugo da izdržim.

KATJA *otpije gutljaj*
Svako želi da čuje tako nešto.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li? Ti? Šta kažeš?

TILO On kaže, moram to da promenim. Kaže, treba to da promenim, trebalo bi još jednom da...

Kratka pauza.

Mislim – on je mislio, čovek mora, nekako...

Kratka pauza.

Nema tu šta.

Kratka pauza. Laje.

To govori sve!

MARTIN Naravno, čovek uvek može da počne ispočetka, svejedno mi je, ili mi je makar do sada bilo svejedno.

Kratka pauza.

Uvek je isto i uvek se ponavlja.
Ispusti vazduh, onako kako je KATJA to do sada često radila.
Ali, kako je ona...

Kratka pauza.

Pa stvarno.

Odmahuje glavom.

To je stvarno bilo nešto.

Kratka pauza.

Šta da radim? Kako da –
ako ne –
ako ne ovako, kako onda?

Kratka pauza.

Na tramvajskoj stanici video sam plakat, na kojem je bila neka devojka, lepa i mlada, veoma seksi, i neko je na plakatu nešto nacrtao, neku geometrijsku figuru, neku formulu.

Kratka pauza.

Pravougaonik, višestruko presečen dvema paralelama.

Kratka pauza.

I najpre sam pomislio: šta je to, šta to treba da znači, da li je to neko pokušao da nacrta tramvajsku stanicu...

Sasvim kratka pauza.

I onda sam sve shvatio, odjednom sam razumeo formulu.

Kratka pauza.

Bio je to odnos površina, podele i potpodele – to – ta skica, ta skica, ili taj pravougaonik na ženi, nije bio ništa drugo nego objašnjenje lepote, objašnjenje žene po sebi, nešto poput zlatnog preseka, ali univerzalnije. Ovako:

Crta skicu po vazduhu, možda stane na stolicu, niko ništa ne razume.

Ovako!

Ponovo oduševljeno crta skicu po vazduhu, i dalje niko ništa ne razume.

To je objašnjenje! To je ključ svih srazmernosti i nesrazmernosti, esencija bića muškarca i žene, lepote i propasti, ljubavi, očajanja, lakomislenosti, nepostojanosti, razočaranja, prevare, besa, tuge i prolaznosti, života i smrti.

Kratka pauza. MARTIN sedne.

HORST I sve je deblja.

TILO Ne, nije!

HORST Nije?

INGRID Ne, nije, ona je u međuvremenu…

HORST A, tako...

Kratka pauza.

INGRID U međuvremenu ona je – debela, masna, jeste, ne znam, još masnija, da masnija, ali nekako – nekako onako...

Kratka pauza.

dežmekasta.

Sneg lagano i dalje pada.

MARTIN *glasno:*
Baš lepo!
To je to!

Kratka pauza.

HORST Oćelavio.
Kratka pauza.

Ovde – vidi.

Kratka pauza.

Ćelava lobanja. Uskoro.

Kratka pauza.

Ćelava! Ćelava kao mrtvačka glava!

PETER Nešto mi upravo pade na pamet – potpuno sam zaboravio...

PETER vadi mrtvačku glavu iz svoje tašne i stavlja je na sto.

ILZE njapre ne primećuje lobanju, onda je ugleda, strahovito se uplaši i lobanja potom nekako poleti u GEORGOVO krilo, koji, prestravljen, hoće da je se oslobodi, tako da glava odluta do nekog sledećeg, koji takođe ne želi da je ima u svojoj blizini. Niko ne želi da dotakne lobanju, a tek nikako rukama, ako se to i desi, onda što je kraće moguće. Tako glava luta ili leti, pada ili se kotrlja od jednog do drugog niz celu dužinu stola, da bi se na kraju stola zaustavila kod MARTINA.
Situacija se smiruje.
Muzičari nešto odsviraju.

MARTIN Ili: i ovo je, takođe, mogućnost, kada čovek želi da bude ženama heroj: ništa više ne govoriti. Ćutati. Ili reći nešto, onda duže vreme ćutati, i onda: jednostavno poljubiti. Što naprasnije – to bolje. Ili: za trenutak čvrsto držati ruku žene, ali samo za trenutak, mada, taj trenutak, ipak, naravno, mora da bude malkice duži.

Kratka pauza.

INGRID O, Bože!

TILO Smršala.

INGRID Sasušila se.

TILO Kao ispošćena.

INGRID Bolesna, moguće.

TILO Može biti.

Kratka pauza.

INGRID Od nje uskoro ništa neće ostati.

Kratka pauza.

KATJA Nisam mogla to da kažem! Ne mogu to da kažem, i nisam mogla to da kažem.
Ne ide.

Pauza.

GEORG Da...

KATJA Nisam ti rekla, i ne mogu da ti kažem. Ne ide. Ne mogu da kažem. Jednostavno ne mogu.

Kratka pauza.

Želim. Stvarno želim.

Kratka pauza.

Ali, ne mogu to da prevalim preko usta.

Kratka pauza.

LOTAR Znaš, to je strašno. Kada niko drugi više ne bude tu. Svi mrtvi.

TILO *odjednom glasno:*
Ja tu ništa ne mogu! Ja tu stvarno ništa ne mogu!

GEORG još jednom kreće ka MARTINU, stegne ga za okovratnik, prodrma ga u vazduhu. GEORG neprestano šutira MARTINA koji leži na podu, obojica teško dišu, obojica urlaju. GEORG MARTINA tresne još jednom drvenom stolicom na rasklapanje. Nakon izvesnog vremena GEORG ponovo seda, potpuno iznuren. MARTIN ustaje, sedne na svoje staro mesto.

TILO Ma to su koještarije. I to kakve koještarje. Sve su to samo glasine.

Kratka pauza.

TILO *veoma uzbuđen ka Devojci*
Da! Pa naravno! Pa naravno! Pa naravno da to ne dolazi u obzir!

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li?

KATJA Ne moramo više o tome da razgovaramo.

Kratka pauza.

Nisam izdržala.

Kratka pauza.

Ni sa jednim, ni sa drugim, a tek ne sa sobom.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA
Prstićima, prstićima,
dlanom, dlanom,
pesnicama, pesnicama,
laktovima pljas, pljas, pljas
pa šljis, šljas, šljas
pa šljis, šljas, šljas
to je zvuk biča
pa bum-tras, pa bum-tras
to je hod slonova

Bez prelaza.

Kao zastavica na kuli
koja se na vetru i oluji vrti
neka se i tvoja ručica vrti
i neka sve od radosti pršti.

Muzičari počinju nešto da sviraju. U međuvremenu i dalje svi jedu.

LOTAR *uzbuđeno:*
Ono što mu nikada nije rekla – ono što mu, na primer, nikada nije rekla...

INGRID Ne, nije, nikad nije...

LOTAR Nije, naravno, ono što nikada nije rekla, je da ona – da ona

GEORG Ono što nisam znao, a što sada znam, čak iako mi ona ništa nije rekla, a što je ranije trebalo da znam.
Da znam.

ILZE Pa dobro, šta onda? Čovek ne može da...

PETER Ne, ne može.

GEORG Bez obzira – trebalo je da znam.

TILO Pfuuu.

GEORG A verovatno sam i znao.

Kratka pauza.

Da. Sigurno.

Muzičari opet prestaju da sviraju.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA Je li?A ti? Šta kažeš?

TILO Dete ne kaže ništa, a i kako, a i kako bi!

Kratka pauza.

Šta treba da kaže? Ono ne ume ništa da kaže!

PETER Da smo se upoznali pod drugim okolnostima – pomislio sam tad. Ali: okolnosti nikada nisu iste, dakle, u tom jednom trenutku možda i jesu, ali zatim, već u sledećem više nisu, okolnosti su uvek drugačije – i stoga uopšte nema smisla razbijati glavu zbog okolnosti.

Kratka pauza.
U redu, ako promenimo okolnosti, pretpostavimo da je to moguće, menja se sve.
Kada bi sve moglo da se promeni!

Promenimo sve.
I šta sledi onda? Kazna? Onda sledi: da smo samo sve ostavili kako je bilo!

LOTAR Te četiri devojke...

ILZE Moraš da povedeš računa...

LOTAR Četiri! Jedna pored druge!

ILZE Vodi računa!

LOTAR Dobro!

ILZE Dobro, samo kažem...

LOTAR *malkice pripit, ustaje*
Čovek i žena,
zajedno su dugo već.
Prilično dugo.
Ona ga pogleda
i kaže mu,
iako je on u tom trenutku
potpuno priseban:
puno piješ.

ILZE Puno piješ, samo sam to htela da kažem. Da primetim.

MARTIN Pravougaonik i dve linije kroz isti.

Kratka pauza.

Može biti da je to trebalo da bude samo tramvajska stanica. Stanica sa šinama. Može biti.

Kratka pauza.

Ali, nije tako izgledalo.

HORST *uznemiren zbog sebe*
Ostario?
Da! Ostario, evo, pogledaj, samo pogledaj!

Pokazuje, prilično komplikovano, jedno mesto na svojoj glavi.

TILO Ona je tako lepa – tako lepa...

Kratka pauza.

PETER On je jedan – dakle – prilično...

TILO On? Njega je teško izdržati, stvarno teško izdržati.

Kratka pauza.

Ali ona – ona je tako lepa, srce da ti prepukne – da ti prepukne.

INGRID Zašto nije uspelo? Ja ću da ti kažem...

Kratka pauza.

Nije moglo da uspe.

ŽENA SA DEČIJIM KOLICIMA: Tako – ima li neko makaze?

Kratka pauza.

Da neko slučajno nema makaze?

Kratka pauza. Pregrize ili pokida nit vune.

Gotovo!

Podigne gotovo pletivo u vazduh.

PETER To...

ILZE Šta...

PETER *sa viljuškom u ruci*
To je trebalo da znam.

ILZE A, kako, kako?

PETER Čim sam ugledao tašnu...

ILZE Zašto?

PETER Zašto? Čim sam ugledao tašnu, trebalo je da znam.

ILZE Šta?

PETER Sve.

Kratka pauza.

GEORG *ustaje*
Ako ti žena ikad ode,

Kratka pauza

s nekim idiotom,

Kratka pauza

s nekim blejačem, a ti poželiš da je vratiš, ti onda pođi do Arntija u *Šenhauzer Ale*, i tamo traži Arnta ili Arntija. Može da potraje dok se on ne pojavi, jer Arnti je najčešće pozadi u magacinu, ili dole u magacinu, i dok se Arnti penje iz svog magacina, možeš da se osvrneš po radnji, i primetićeš da je malo stvari u *Šenhauzer Ale* koje Arnti nema. To znači, nema oružja koje Arnti nema, jer Arntijeva radnja prodaje oružje. Ima tamo lovačkih noževa, lisica, vazdušnih pištolja, revolvera, pušaka, helebardi, mačeva, a sa plafona vise sportski luk i strela od lakog metala, lovačke vile – s tim čovek može nekoga da ubije. I onda dođe Arnti, konačno, zna da može da te pusti da čekaš, jer on zna da je pravi čovek za tebe, i pita te koji je tačno tvoj problem. A ti mu opišeš tačno svoj problem.
Kažeš mu, na primer:

Kratka pauza.
Moja žena me više ne voli.

Kratka pauza.

Ili: moja žena je potpuno poremećena.

Kratka pauza.

Ili: moja žena me neprestano laže.
Ili: moja žena me je ostavila, otišla je s nekim idiotom, i ja bih rado da mi se ona vrati, uprkos svemu, ali ne znam gde je, niti kako to da uradim.
Aha, kaže Arnti. Dobro.

I on onda nestane, šunja se, Arnti ima taj šunjajući hod, nestaje u magacinu, a za to vreme ti možeš da razgledaš oružje, koje do tada još nisi video. Pre svega: lovačke vile i sportski luk i strelu i vazdušne pištolje. A onda se on vraća, drži u ruci revolver, staru američku stvarčicu iz građanskog rata duge cevi.
Ovim ćeš je vratiti, kaže.
To je ono pravo za tebe. To je baš ono pravo.

Kratka pauza.

Šta ti je, naravno, potrebno, to su, pravi meci. Ne bilo kakvi meci. Potrebni su ti meci koji nikada ne maše metu. Potrebni su ti meci koji pogađaju u srce.

GEORG vadi malu kutiju i revolver duge cevi. Počinje da stavlja metke u revolver. Završi.
Potom ispružene ruke cilja u KATJU. DEVOJKA zaciči. GEORG sačeka još trenutak, više puta okine.

Polako se razdanjuje. Razišla se gusta magla. Gosti kratko sviraju.

LOTAR *ustaje*
Hladno, mokro jutro.

PETER *ustaje*
Vlažno.

INGRID Magla.

ILZE *ustaje*
Proleće.

DEVOJKA: Stiže proleće.

LOTAR Proleće

i cvat jabuke.
Cvat trešnje.

MARTIN za to vreme stojeći pokušava da pojede sladoled koji se topi. Uvrće se, kako ne bi isflekao odelo, ali ne polazi mu za rukom. Potpuno se usvinji.
Nagrada kao mučenje.

HORST *ustaje*
Cvat trešnje u beloj i ružičastoj boji.

Drveće stoji
u sivoplavoj jutarnjoj magli,
jutarnjem svitanju.

Zemlja
teška, mokra,
natopljena,

prvo je okopneo mraz
a onda je padala kiša
tri nedelje bez prestanka.

PETER Sve je novo.
Visoka trava
prošlogodišnja,
požutela i potamnela,
nepokošena
na zemlji.

ILZE Izgladnele prve pčele
u potrazi za hranom,
prvo nalaze plod vrbe,
a nekoliko nedelja kasnije
i cvat voćaka,
šum leta pčele
koji odjednom prestaje.

LOTAR Nekoliko ptica,
neke se
još nisu vratile
sa juga,
neke su preko zime
ostale ovde
senica,
zeba
vrana
i drozd.

DEVOJKA nešto čačka.

ILZE Oštra zima komarcu ne može ništa,
on se vraća
on se uvek vraća,
komarac preživi
i milion puta
oštriju zimu
u Finskoj
i u Kanadi.

GEORG duva u hornu.

LOTAR Mrav,
još ošamućen
od zime,
upravo se probudio.
Mrav nosi
četrdeset puta veću težinu od svoje,
mrav je najjača životinja
na svetu,
i on težinu nosi,
nijedna životinja na čitavoj kugli zemaljskoj
ne može toliku težinu da nosi
kao što može mrav,
pa čak
ni slon.

TILO celom dužinom stola pokušava na leđima da ponese nešto baš teško, na primer INGRID ili PETERA – što mu tek s naporom uspeva. Drugi sednu. Muzičari nešto odsviraju. Zatim ostali prisutni sednu. Potom:

KATJA Pa?

GEORG Kako si mogla to da uradiš?

Kratka pauza.

Pa ne možeš da se ošišaš, a da me ne pitaš – tvoju lepu kosu – ti više ni ne izgledaš kao pre...

ILZE Zvuk četkica za zube. Ispiranje. Ispljuvavanje paste za zube.

INGRID Je l' ti to smrdiš?

TILO Šta?

INGRID Neko smrdi. Neko se oseća na ribu.

INGRID omiriše TILA.

HORST *uporno:*
To je razlog zbog kojeg ne gradiš karijeru.

Kratka pauza.

Upravo to je razlog.

PETER Zašto...

INGRID Atrakivno ostarila.

PETER Zašto...

HORST Da...

ILZE To je zbog kose.

Kratka pauza.
Gusta kosa to je nagovestila, još kad je imala dvanaest.

PETER Gde onda grešim...

Kratka pauza.

ILZE Repići.

INGRID Nije imala dece. Meni je kosa počela da opada kada sam dobila prvo dete.

Pije.

PETER Ne razumem. Sve radim kako treba.

INGRID Deca ti kradu lepotu. Tako se kaže.

Kratka pauza. Nasmeje se.

I istina je. Stvarno je istina. Vidi kako izgledam!

PETER Čovek ne može da uradi više od toga!

LOTAR uzima pismo koje je GEORG ostavio na stolu.

HORST Pa to i govorim,

PETER Govoriš, šta...

INGRID Vidi kako izgledam.

HORST Nigde ne grešiš, baš nigde.

PETER Da...

HORST Da.

ILZE Bez upozorenja. A onda bude kasno.

PETER Ali...

HORST Nigde, baš nigde, ali...

Kratka pauza.
PETER I onda? Šta to treba da znači? Šta to znači! Ne mogu da uradim više od toga!

KATJA Ja sam to zamišljala mnogo drugačije. Sasvim drugačije.

Kratka pauza.

Mislila sam doći će kočije.
Ujutro.

Kratka pauza.

Sasvim rano ujutro dolazi jedna žena koja mi pomaže pri oblačenju, i koja mi doteruje kosu, koja me, dakle, frizira. A onda dolaze kočije.

Kratka pauza.

I kočije me odvoze do crkve, ti si već tamo, i ti si došao kočijama, ali, naravno, iz drugog pravca i, osim toga, baš si mu ga dao prethodne noći, i tvoji drugari su ti već nešto organizovali, to uopšte ne želim ni da znam, i kažem – nije moguće da si potpuno pijan došao na sopstvenu svadbu, još si potpuno pijan.
Nisam, nisam, kažeš, dobro mi je, nisam pijan, uopšte nisam, šta umišljaš, i uz to: Izgledaš sjajno. Kažeš. Sjajno. Sjajna haljina. Bela, obnaženih ledja.

Kratka pauza.

Sa velom. I onda odlazimo u crkvu, ispred nas idu male deveruše, u posebnim haljinama, sve od istog materijala. Latice ruža po podu. Crkva je popunjena do poslednjeg mesta, svi su došli, svi, pola grada je tu i žene nose šešire. Svečana muzika.
Nakon venčanja ogromno posluženje. Moramo da iznajmimo jednu celu salu kako bi bilo mesta za sve. U sredini sale, ili u sredini hale, svetlucava fontana, u kojoj plivaju srebrne ribe. Potrebna nam je cela hala kad ima toliko gostiju. U hali: slobodno šetaju paunovi i fazani. Jedan dugačak, dugačak sto za kojim sede svi gosti, a po stolu, postavljenom s puno stila, skakuću livrejisani kunići. Kunići su u livreji i sipaju šampanjac. Služe se samo voda i šapmanjac. Hiljade sveća.
A jelo – poniji ili mali beli magarci šetaju unaokolo, na leđima nose srebrne poslužavnike, na kojima leže najdivnija jela, ostrige i langusti, fazani i prepelice, rakovi i školjke.
Kiša zvezda.
Vatromet.

Ona najkasnije u ovom trenutku ponovo sedne pored Georga.

TILO *odjednom:*
Greda...

INGRID *iznervirano:*
Stub...

HORST Zašto stub?

INGRID Jeste, nego?

TILO Nije, nego je greda...

INGRID Misliš tribine...

HORST Misliš kapitel...

INGRID Ne!

TILO Greda…

HORST Možda stvarno misli na tribine.

TILO Baš me briga! Baš me briga!

GEORG *sa čašom*
Sve to, nekoliko sati ranije, pri pranju zuba, nije bilo jasno.

Kratka pauza.

HORST Poslednji put – dakle – jeste, možda.

KATJA Jeste!

INGRID Mora se prihvatiti. Mora se prihvatiti.

ILZE Bolje je sve prihvatiti.

ŽENA SA DEČJIM KOLICIMA Je li? Ti? Je li, šta kažeš?

GEORG *ustaje. Pokušava da sažme stvari.*
Zašto nije uspelo? Šta to nisam znao, a što sada znam? Što

je ranije trebalo da znam. Što nikada bolje ne bih ni znao. Što ne znam. Što nikada neću saznati. Što nikada nisam shvatao, niti ću ikada shvatiti.

Slegne ramenima.

Nemam pojma.

Kratko stavi ruku KATJI na ramena i ponovo je skloni. Sedne.

ILZE Moraš malo da povedeš računa – uzmi gutljaj vode.

HORST Mislim da je to ispravno. Mislim da je to sasvim ispravno.

INGRID Kost i koža.

TILO Strašno!

INGRID Sama kost i koža.

PETER Slobodno ispričaj još jednom, u redu je, rado ću te saslušati još jednom, vrlo rado.

LOTAR ustaje.

LOTAR Četiri Dankinje na plaži *Marielyst*. U kupaćim kostimima, a nijedna nema više od dvadeset.

Pauza. Niko ga ne prekida.

Je li – vi slatkice, rekao sam. Sjajno izgledate. Zaista imate četiri zanosna dupeta, i mislim da nešto slično nisam video celog svog života.
A one su se smejale. Baš sam im se svideo.
LOTAR sedne.

MARTIN Čovek mora da priča.

GEORG ustaje, malo je pripit, ali ne mnogo. Sprema se da odmeri nešto važno, da preračuna, da razvije važnu misao, i posluži se obema rukama, iako mu to baš i nije sasvim od pomoći.

GEORG Ovo ovde i ovo sada.

Pauza. Nova faza u mislima.

Ovo sada ili nikada.

Pauza.

Ranije; uskoro.

Pauza.

Tako ti je to.

Da, da! Ovo nikada više.

Kratka pauza. Objašnjenja, alternative.

Nažalost, ne.
Možda ipak, da.

Pauza. Iskrivi lice.

Prekasno, prerano.

Toliko se u ovom trenutku – okvirno – dâ zaključiti:

Sada ne.

Duža pauza. Ništa mu više ne pada na pamet.

Dakle – to je onda to.
Hvala vam što ste bili, hvala što ste došli. To je to.

Kratka pauza.

Hvala. Idemo. Ugasite svetla. Kraj.

KRAJ



BELEŠKA O PISCU

Roland Šimelpfenig (*Roland Schimmelpfennig)* je rođen u 1967. u Getingenu. Najizvođeniji je nemački savremeni dramatičar, sa nekoliko desetina internacionalnih postavki. Kod nas se igraju njegovi tekstovi *Arapska noć* (JDP) i *Životinjsko carstvo* (Narodno pozorište).

Živi u Berlinu.

Slađana Kilibarda

OGLEDNA RASPRAVA

DIJALOZI O GAVELLI
priredila: Anja Maksić-Japundžić
Eurokaz,
Zagreb 2009.

„Gavella je bio konvencionalan redatelj sa ponekim nekonvencionalnim postupkom.On nije bio moderan redatelj, ali zacijelo jest moderan teoretičar i mislio je teatar mnogo dalje nego što je bio onaj na kojem je mogao raditi. Gavellin teatar načelno je **mainstreamski**, ali je njegova veličina u tome da se nije dao zarobiti ni od čega, a pogotovo ne od **realiteta**."

Vjeran Zuppa



Kada govorimo o hrvatskom teatru, ime dr Branka Gavelle postaje povijesna nezaobilaznica, njegov korijen, bit i biće, u krajnjoj liniji, modernim riječnikom rečeno, *hrvatski teatarski brend*. Na njemu počivaju temelji Akademije dramskih umjetnosti, Dramskog kazališta Gavella, kao i rad i postignuća mnogih današnjih velikih hrvatskih kako redatelja tako i glumaca. Pojam „gavelijanska" gluma i režija postao je neka vrsta parametra. Međutim, čovječanstvo evoluira, tehnologija vrtoglavom brzinom napreduje iz dana u dan, život dobija jednu nedostižnu brzinsku konotaciju i sve navedeno odražava se na teatar koji ide u korak sa vremenom i upušta se u utrku sa istim.

Zbog svega navedenog, knjiga *Dijalozi o Gavelli* (Biblioteka Eurokaz 003, 2009) je teatrološko djelo koje treba pozdraviti iz više razloga. Jedan od njih (ne manje važan) je vrlo dominantna kontradiktornost na nekoliko veoma bitnih planova. Naime, knjiga *Dijalozi o Gavelli* nastala je kao prikaz istoimene radionice održane u organizaciji Eurokaza i Kulture promjene SC-a 2008. godine, pod vođstvom profesora i redatelja Branka Brezovca. Rad i stvaralački opus tog redatelja potpuno je suprotan od svega što je radio dr Branko Gavella i time je zanimljivije da teorijski rad velikana hrvatskog glumišta propituje, preispituje i, u krajnjoj liniji, promovira redatelj (i njegovi studenti režije) koji – u režijskom i estetskom smislu – nikada nije bio sputan Gavellinom „školom" režije i glume.

Knjiga je objavljena u trodijelnoj formi (Dijalozi I, Dijalozi II, Dodatak), gdje studenti režije, glume, kao i svršeni glumci, te ljudi vezani za teatar, kroz razgovore, vježbe, diskusije i izvođenje različitih zadataka, dolaze do spoznaja vezanih za neke glumačko-teorijske postulate kojima se bavio Gavella. Prvi dio knjige – Dijalozi I – nastao je na osnovu petodnevnog radioničkog pristupa tokom kojeg se promišlja, raspravlja, zaključuje i konkretno isprobava sve što je vezano za mitspiel**,** statički centar, gestu, mimiku, samokontrolu glumca. Drugi dio – Dijalozi II – nastavlja kroz sljedećih devet dana (i prethodnih nekoliko mjeseci pauze) propitivati pojmove glumačkog zračenja, formiranja statičkog centra, geste, kao i glumčeve samokontrole. Novitet ovog dijela je vrlo zanimljiv i konkretan eksperiment u obliku *predstave eseja* (režija Feđa Vukić), gdje dvije glumice igraju Schillerov tekst *Maria Stuart,* u čijoj postavci je pokret minimaliziran (neki dijelovi tijela fizički blokirani), gesta je suzdržana i nerealistična, a koristi se samo minimum retoričkih sredstava. U ovom dijelu knjige vrlo je značajan posljednji dan zbog zaključnih predavanja, sumiranja odrađenog i pogleda na realitet i svrhovitost ove radionice. Posebno zanimljiv je iskaz glumice, redateljice i redovnog profesora na ADU Ivice Boban, inače Gavelline učenice, gdje ona vrlo konkretno daje poveznicu između Gavellinog teatra (teorije i prakse) i onoga što je ona kao jedan od nastavljača njegova učenja postigla, dostigla, unaprijedila, prilagodila sebi i studentima, te time postigla mnoge značajne praktične rezultate unutar nekih Gavellinih (samo teorijskih) pretpostavki. Posljednji dio knjige je pismo redatelja Božidara Violića, kome je Gavella bio profesor i uzor, a koji je i nastavio gajiti gavelijansku tradiciju. On u svom kratkom obraćanju govori o značaju Gavellina rada i posebno ističe slijedeće: **„**Njegova 'fragmentarna' teorija glume nije međutim teorija njegova teatra. Po tome se on bitno razlikuje od teorija nekih kazališnih stvaralaca (Brechta ili Stanislavskog). To ne shvaćaju oni koji ga nisu vidjeli kako radi ni gledali njegove predstave**."**

Dakle, knjiga *Dijalozi o Gavelli* ima neospornu vrijednost kao jedan zanimljiv teatarski i umjetnički eksperiment, gdje su se mladi ljudi, studenti glume i režije, pozabavili teorijom (u praksi) o kojoj su do tada samo slušali na predavanjima. Neosporna vrijednost je i fantastično povezivanje, komparacija i uzročno-posljedični slijed kojeg prof. Brezovec prezentira i podastire polaznicima, a u obliku paraleliziranja Gavelle sa velikanima teatarske teorije i prakse kao što su Craig, Artaud, Brecht, Grotowski, Wilson i mnogi drugi (od poznatih književnika do velikih filozofa i mislilaca).

Posebno treba istaći dvije studentice kazališne i radio režije ADU, Anju Maksić Japundžić i Ivu Srnec, koje su sve ovo zapisale, priredile i omogućile da ova knjiga posluži današnjim i budućim generacijama kao neka „ogledna rasprava" o Gavellinoj teoriji, njenoj iskoristivosti u praksi i njegovom sveukupnom značaju, kako za hrvatski tako i za teatar u širem smislu riječi.

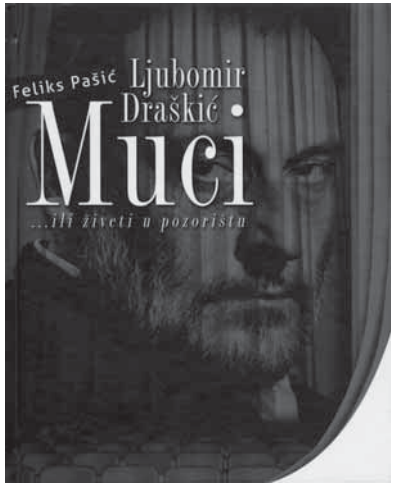
Jedini nedostatak ili zamjerka koja bi se mogla iznijeti na račun ovog po svemu navedenom vrlo zanimljivog i značajnog djela (o značaju svjedoči i interesantan prikaz redatelja i redovnog profesora na ADU Ozrena Prohića u časopisu *Kazalište* 41/42;2010 pod naslovom *Putevima ozbiljnog praktičnog i teorijskog promišljanja*) jeste pretjerana upotreba stranih riječi, izraza i kovanica, koje svojom baroknošću i filozofskom potkom odvlače pažnju od jednostavnosti misli koja je potrebna za razumijevanje jednog ovakvog pisanog djela namijenjenog ponajviše mladim studentima režije i glume koji tek zadiru i prodiru u intelektualni svijet (dugogodišnje bavljenje ovim poslom donijet će im mogućnost da sa lakoćom sve napisano dešifriraju bez stalne uporabe rječnika stranih riječi).

Imati jednog Gavellu unutar baštinskog kulturnog ozračja stvar je prestiža i, samim tim, vođenje neprestanih *dijaloga o njemu i sa njim* treba biti zadaća sadašnjih i budućih generacija ljudi kojima je kazalište način života i promišljanja.

Vladislava Gordić-Petković

OSOBEN SLUČAJ ZALJUBLJENIŠTVA

Feliks Pašić,
LJUBOMIR DRAŠKIĆ MUCI
ILI ŽIVETI U POZORIŠTU
Muzej pozorišne umetnosti
Srbije, 2010.



Srpski čitalac koji je iole upućen u čuda i tajanstva anglosaksonske književne scene uvek požali što se u našem okruženju nije uspostavila vladavina biografije kao rado čitanog žanra. Nefikcionalna proza čiji su junaci istorijske ličnosti, istorijski događaji, savremenici i bezvremenici – čak i onda kad nije više nego fiktivna memoaristika fiktivnih modela i fenomena – jeste čitalačko štivo bez premca, primereno za duge sate odmora ili iscrpljujućeg putovanja, relevantna alternativa praznom hodu televizijskog programa u globalističkoj i posttranzicijskoj perspektivi. Slogan koji nam tvrdi da onaj ko čita pobeđuje trebalo bi da čoveka odlutalog od čitanja primami upravo pitkom memoaristikom kao najdostojanstvenijim vidom negovanja čitalačkih navika.

Zbog čega biografija, ako ne kao razobličenje tajni i čuda? Postoji niz mogućnosti da se istini dâ *lik* istinitosti, a to je ono što biografija upravo i čini – za razliku od postmoderne proze, koja iluziji obezbeđuje samo *efekat* istinitosti. Biografija je jedan, možda i jedini, vid plemenitog razobličenja: ako zadre u senzacionalizam i rasprodaju intime, ona više nije nefikcionalni žanr, već oblik blasfemije.

Biografija Ljubomira–Mucija Draškića iz pera Feliksa Pašića jedna je od onih koje raskrivaju intimni svet jedne ličnosti tako da ne povrede svetu teritoriju intime. Biograf na svež, jednostavan a upečatljiv način vaja profil umetnika koji je strasno posvećen pozorištu. Čini se da nijedna druga grana umetnosti nema tu snagu kulta i strasti kakva se može uočiti kod pozorišnih poslenika. Da li je u pitanju obnovljiva energija ili ono što bi

pesnikinja Tanja Kragujević nazvala zaljubljeništvo teško je znati, ali je sasvim sigurno da je u Draškićevom odnosu prema pozorištu bilo i duboke odanosti od koje se nije moglo sakriti, i doživotnog zatočeništva koje je bilo potpuno dragovoljno. Ljubav koja je žuđeno ropstvo, osenčena melanholijom i napetom zapitanošću o vrednosti svoje samozadate misije, predstavljena je upečatljivo u svedenom Pašićevom pripovedanju koje privileguje koherenciju uredno poredjanih podataka, ali ne preza ni od razbarušene skokovitosti, sučeljavanja različitih vremenskih planova i impresija različitih svedoka. O Draškiću govore porodica i prijatelji, slučajni i izabrani partneri, koji u ovoj monografiji daju i lep presek srpskog pozorišnog života.

Draškićeva sećanja na rano detinjstvo vezana su za Beograd, u koji porodica stiže nakon velike životne avanture, okupacijskog putešestvija tokom kog su dedu, majku i sinčića hapsile ustaše, da bi ih oslobodili zato što je majka, s devojačkim prezimenom Albaneze, Hrvatica. Nisu mogli znati da se Nada Albaneze odrekla vere zbog braka sa Sretenom Draškićem. Rano zaražen pozorištem, Draškić se, nakon neuspešnih pokušaja da upiše glumu, pojavljuje na audiciji u Akademskom pozorištu, gde se ubrzo njegova glumačka karijera i okončava. Godine 1957. počinje da studira režiju, druguje i sarađuje sa Bojanom Stupicom, pozorište mu je zamenilo svaku mladalačku strast. Svedočanstva prijatelja i kolega otkrivaju Mucija kao čoveka koji je živeo u „svakodnevnoj dramaturgiji" neprestanog druženja, u kome sa prijateljima jede, pije, peva, ali i očarano posmatra svoju prvu mašinu za rublje dok traje pranje. Ta spremnost da svako iskustvo podeli sa drugima i jeste doprinela da Muci postane reditelj koji je uvek otvoren za glumačke ideje, ali i reditelj rešen da ospori stav autora, kao što je pokazao u sukobu sa Dušanom Kovačevićem 1992. koji se ticao skidanja predstave *Sveti Georgije ubiva aždahu* sa repertoara.

Mucijeva energija posvećena koliko komplikovanom majstorisanju svetla u jednoj predstavi, nemogućem zadatku da zahtevan komad na nepoznatom jeziku režira u osamnaest proba ili hvatanje u koštac sa dugogodišnjom bolešću prve supruge i potpuna posvećenost odrastanju kćeri Ive, ne samo da je nesvakidašnja nego je i zapisana na nesvakidašnji način. Mera s kojom Feliks Pašić razmerava činjenice i utiske, izjave i fakta, svakako je teško ostvariva bez ljubavi prema pozorištu i bez volje da se uči pisanju strasne mere. Pašić je prepoznao nesvakidašnji, osoben slučaj zaljubljeništva i potpuno se predao misiji da taj slučaj verodostojno predstavi, da umetničkoj istini dâ lik neponovljive autentičnosti.

BITEF NA PLAKATU

BITEF NA PLAKATU (1967–2010)
Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije
autorka: Aleksandra Milošević



Prošlo je već mnogo godina od kada je Bitef došao među nas. On nije mogao da stigne niotkuda, zato što na drugom mestu nije postojao. On se, zapravo, pojavio iz nečega što se ne vidi, iz nečega što ne postoji. I onda je lagano, kao nešto što je kroz izmaglicu jedino moglo da se vidi – sve vidljiviji.

Naravno, Bitef se, zapravo, tokom ovih – skoro 50 godina, nije menjao, a sve ostalo, ceo svet se promenio. Mi više ne živimo u vremenu u kome je Bitef nastao. Mi više ne živimo niti u onom trenutku kada je taj svet nestao i kada se pojavio novi svet. Mi sada živimo, zapravo, u jednom drugom vremenu. A šta je to što je označavalo jednu fantastičnu vitalnost kojom je Bitef uspevao da opstane kod nas? Kada bismo imali mogućnost, kada bismo imali snage duhovne, da sagledamo, zapravo, sve karakteristike pozorišta koje se menjalo tokom 50 godina – a na Bitefu se nije menjalo – šta bismo mogli da zaključimo? Mogli bismo da zaključimo da je pozorište jedan trajan duh, da je pozorište mnogo jače nego sve druge sfere ljudskog postojanja. Pozorište je, nekako, kao slika, pozorište je, zapravo, kao pesma, kao poezija. Pozorište je, naravno, kao sve druge umetnosti. Mnogo jače, mnogo čvršće i mnogo trajnije nego svi drugi oblici koji se stalno menjaju. Nauka dolazi do novih naučnih otkrića, pa nekadašnje naučne istine pretvaraju se u naučne zablude; medicina nas, naravno, sada leči na način koji je tu, doskora – moguće 20, 30 godina – pre smatran neprikladnim za lečenje ljudskih bića. Sva sredstva informisanja su se promenila, svi izvori saznanja, ceo školski sistem, sve se promenilo. Jedino što se nije promenilo, ili što se sporo menja, jeste pozorište. Moram priznati da me ta činjenica zbunjuje i da sam tokom svog prisustva u pozorištu i na Bitefu, pokušao, zapravo, da uvek registrujem ono što će biti trajno. Naravno, trajno u nekim ne stotinama – to je malo, pa čak da kažemo, hiljadama. U nekim vremenima koja će doći posle mnogo hiljada godina. Treba, zapravo, u tom nepromenljivom delu, u tom vrlo značajnom delu, koji nadilazi snagom, filozofijom, koji nadilazi snagom socijalne pokrete, pojedinačna osećanja,

pronaći to trajno, to što će, na neki način, ljude zbunjivati u nekoj budućnosti, kad više neće moći da kažu: ovo je iz tog vremena, ili ovo je iz ovog vremena. Bitef je mali, skroman, skroman događaj koji je to trâjno nagovestio. Bitef je, zapravo, velika stvar; vredi gledati zaustavljene slike, predstave. Inače, predstava više nema: neke od njih se više ne igraju, glumci su pomrli, glumci su sahranjeni, reditelji su se, u međuvremenu, preorijentisali, reditelji više ne režiraju. Pozorišne zgrade su nesrećnim sticajem okolnosti izgorele. Sve je, zapravo, bilo i u pozorištu, u nekoj vrsti promena. Ali, ono što je svake godine u septembru registrovalo trajnost bio je – pored čitavog niza nekih festivala koji ispunjavaju iste funkcije – naš, beogradski Bitef.

I sada, na kraju, hteo bih da kažem: ima jedan čovek koji je prvi pokušao da nam pokaže kako – a mi smo to mogli da vidimo – glumac laje sa scene, to je Vlada Lalicki, i možda ova izložba treba da bude posvećena njemu.

Govor Slobodana Mašića na otvaranju izložbe Bitef na plakatu (1967–2010)*, 18. septembra 2010. u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije*

LJUBA TADIĆ - KRALJ GLUME

LJUBA TADIĆ –KRALJ GLUME
Izložba Muzeja pozorišne umetnosti Srbije
Autorka: Mirjana Odavić



Dobro veče! Imam preveliku čast što sam dobio poziv od Pozorišnog muzeja da nešto ispričam o Ljubi. Zapravo, nemam prava kao glumac da govorim o Ljubi kao glumcu, ali imam prava da govorim kao neko koga je on zvao „drugić". Nekako, eto – rekla je Ksenija – pre pet godina je Ljuba otišao. Ali trideset godina unazad, nekako smo se prožimali na sceni, počevši od Gombovičevog *Venčanja,* kada me je taj veliki čovek sa ogromnom glavom i neverovatnim habitusom uhvatio za ruku i uveo na scenu prvi put, i nekako sam tako krenuo da pratim taj trag. Ali od tog trenutka smo postali „drugići", od tog trenutka su te naše vožnje od Beograda do Novog Sada sa njegovom „arđentom" postale nezaboravne. Tad sam prvi put video da postoji čovek i glumac koji može da vozi jednosmernom ulicom u suprotnom pravcu, a da niko ne sme da ga zaustavi; tad sam prvi put video da možemo da vozimo preko mosta kod Beške ugašenih svetala, iako je odavno prošla ponoć. Tad sam mnoge stvari prvi put od njega neočekivano doživeo, a negde na sredokraći tog druženja sam čuo najneočekivaniju rečenicu iz njegovih usta. Kako sam zapaljeno govorio o pozorištu, zapaljeno govorio o toj našoj predstavi, koju smo radili, o jednoj od naših predstava ili nekoj od predstava u kojoj je on učestvovao, on mi je rekao: „Drugiću, šta se sekiraš, mnogo lepših stvari ima u životu nego što je pozorište." I to mi je nekako ostalo kao njegova tačka. To što je Ljuba radio bilo je veličanstveno, njegova pojava je svuda, u svakom trenutku, u svemu što je on radio, u svemu gde sam bio prisutan ja ili neko drugi – bila je i ostala jedinstvena i upečatljiva. Ali, izvan toga i iznad toga je bio život, i mislim da je to jako važno za Ljubu. Mislim da je ta lepota života i lepota svega onoga što je okruživalo njegovo pozorište, upravo njega činila većim od najvećeg glumca. Naši roditelji mere vreme sa nekim vremenom pre rata i posle rata. Nažalost, i moja generacija meri sad neko vreme – pre ovog poslednjeg rata. Ali, mislim da mi u pozorištu logično možemo da merimo vreme sa pre i posle Ljube. Ljuba je bio tačka na te odlaske glumaca koji su zadužili ovo naše pozorište, bar što se

tiče moje generacije. Od tog trenutka izgleda drugačije i to pozorište. Zbog toga pozorište – kao jeftina umetnost zaborava – na ovom mestu, u Pozorišnom muzeju, biva osporena ovim fotografijama. Jer one ne samo da dočaravaju nešto što je fizička pojava jednog velikog glumca u našem teatru već one zbilja dočaravaju duh tog čoveka, duh tog glumca i duh njegovog života. Zato mislim da dugujemo veliku zahvalnost Pozorišnom muzeju što je na ovom mestu uperio prst nekim generacijama koje tek sada dolaze, a koje ne znaju ni ko je Bojan Stupica, ni ko je Mira Trailović. Da ne zaborave ko je Ljuba Tadić.

Govor Svetozara Cvetkovića, dramskog umetnika, na otvaranju izložbe 28. oktobra 2010. u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije

Milivoje Mlađenović

PUBLIKA NE MARI ZA KRITIČARE

Jelica Stevanović,
NUŠIĆ I KRITIKA
Centar za kulturu Smederevo,
Smederevo 2010.



Detaljna i sveobuhvatna, znalačka analiza šest izvođenja Nušićeve komedije *Gospođa ministarka* na sceni Narodnog pozorišta Beograd od 1929. do 2007. godine rezultirala je obimnom studijom (398 str.), koja zahvata široko područje i osvetljava s različitih aspekata pojave u našem pozorišnom životu. Istraživanje ima dvostruki smer: da nam ukaže kakvu su kritičku recepciju *Gospođa ministarka* i sve izvedbe na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu imale u savremenoj kritici, a kako kasnije pozorišni kritičari i drugi teatarski znalci pišu i misle o ovom stožernom dramskom delu Branislava Nušića. Jelica Stevanović nudi i konkretne odgovore na pitanja: koliki je uticaj kritike na potencijalnu publiku, kako se kritika reflektuje na repertoarsko opredeljenje pojedinih pozorišta itd.

Analizi premijernih izvođenja *Gospođe ministarke* prethode dva bitna poglavlja. Prvo se tiče temeljnih pojmova koji se koriste u istraživanju: pozorišna predstava, publika, kritika i uže specijalizovano – pozorišna kritika. U drugom poglavlju razmatra se relacija Branislav Nušić – kritika. Opisujući pozorišnu kritiku u doba Nušića, autorka nas najpre upućuje na prethodnicu kritike koja je više imala odlike novinskih izveštaja. Sve do Prvog svetskog rata pozorišna kritika je izrazito okrenuta književnim vrednostima dramskog teksta i tako biva, s neznatnim unapređenjima, i između dva svetska rata. Kad je reč o kritičarima-savremenicima Branislava Nušića, ukazuje se najpre na Skerlićevu netrpeljivost izazvanu Nušićevom sklonošću ka „nižim žanrovima" (komedija naravi i vodvilj), „plitkoću njegove ironije" prema oceni Jovana Popovića, te nešto umereniji stav Milana Grola o Nušićevoj komediji naravi kao žanru „najprolaznije sudbine". Izuzetak je mišljenje Milana Bogdanovića koji uočava vrednosti njegove komike i poredi ga s Molijerom, Sviftom, Maksom Frišom. U ovom poglavlju interpetirana je i Nušićeva odbrana od nepovoljnih kritika, u stvari, opis sopstvenog stvaralačkog metoda.

Analizi premijernih izvođenja *Gospođe ministarke* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu (1929, 1945, 1955, 1964, 1982. i 2004) Jelica Stevanović pristupa hronološki i pridržavajući se dosledno sheme koju je sama izgradila: najpre razmatra društvene prilike u vreme priprema premijere, potom govori o nosiocima glavnih uloga, reakciji kritike i publike posle premijernog izvođenja, analizira svedočanstva iz kasnijih vremena i opisuje život predstave, potkrepljujući ga empirijskim podacima (broj odigranih predstava, nosioci uloga itd.).

Prvom izvođenju *Ministarke* u režiji Vitomira Bogića (1929) zamera se da je skribovski vodvilj, a hvali jedino Nušićevo dramaturško umeće, poznavanje zakonitosti dramske i pozorišne umetnosti. Te kritičarske primedbe (kafanski, površno, banalno, sirovo, plitko, feljtonističko itd.), uočava Jelica Stevanović, neinventivne su i s osnovanom sumnjom da ih je sve uobličio isti autoritet: Jovan Skerlić. Mada su svedočanstva o prvoj poslerat-

noj premijeri *Ministarke* u režiji Dragoljuba Gošića vrlo oskudna, Stevanovićeva uspeva da izgradi jasnu sliku o recepciji premijere iz 1945. Autorka nalazi da su mnogi od onih kritičara koji su zdušno, skoro horski ponavljali Skerlićeve zamerke, sada revidirali svoj stav. Kritičari nalaze oštru satiru (upravo ono svojstvo koje je predratna smatrala da nije izraženo), oštru kritiku malograđanskog i građanskog društva. Milan Bogdanović nalazi da je „živa, skoro neobuzdana komika najsadržajniji i najtrajniji kvalitet njegove komediografije". Karakteristike *Gospođe ministarke*, premijerno izvedene 1955. godine u režiji Dušana Vladisavljevića, jesu smeh, veselost, čista radost, dar za preterivanje i karikiranje, urnebesne replike. Naravno, uz napomenu kritičara da je reč o obnovljenoj predstavi, sa starom koncepcijom i sitnijim prepravkama u karakterisanju. Samo je stav prema Nušiću komediografu sada bitno drugačiji. Jelica Stevanović napominje da„kritika ponovo skoro da i ne govori o akterima predstave. Sa izuzetkom, razume se, Ljubinke Bobić", koja je svojom igrom obeležila ovaj poslerartni period, kao što je Žanka Stokić obeležila predratnu epohu. Četvrtu izvedbu Nušićeve *Gospođe ministarke*, 1964, u godini Nušićevih jubileja, režirao je Braslav Borozan. Tada je prvi put *Ministarka* na sceni Narodnog pozorišta ocenjena pozitivno. Eli Finci brani tradicionalnu režiju koja podseća na posleratne postavke, ističući dovršavanje, zaokruživanje komičnih scenskih obrazaca. Slobodan Selenić odobrava rediteljski postupak kojim je „tačno uočen familijarni, palanački šarm i istina *Gospođe ministarke*". I Vladimir Stamenković ceni rediteljsku odlučnost da ne dozvoli glumcima da izađu iz okvira zajedničke igre i odmerenosti. Kritičari nisu bili naklonjeni ni *Gospođi ministarki* iz 1982. godine u režiji Milenka Misailovića, s Oliverom Marković u glavnoj ulozi. Sve ocene mogu se sublimisati i izraziti stavom Dragana Klaića da je ova predstava oličenje starog istrošenog teatra, neduhovita, uprkos komediografu, da je komični mehanizam prigušen režijom... Nakon prvog premijernog izvođenja *Gospođe ministarke* u 21. veku, u postavci Jagoša Markovića, pozorišna kritika bila je podeljena. Neki su smatrali rediteljsku koncepciju sasvim pogrešnom, neinventivnom, drugi su veličali jedistvenu poetiku Jagoša Markovića i proglašavali ga majstorom groteske, hvalili žanrovski pomak koji je on načinio.

Mnoštvo je digresija, poniranja u opisivanje društvenih i istorijskih okolnosti u kojima su nastajale premijere *Gospođe ministarke,* koje su uzbudljive, zanimljive, naročito kada je reč o nedovoljno istraženom i opisanom delovanju Narodnog pozorišta u Beogradu za vreme nemačke okupacije i poratne „revolucionarne stvarnosti i nove kulture socrealizma". Jelica Stevanović se ne zaustavlja samo na opisu odnosa pozorišne kritike prema predstavi nego, kad god je to moguće, do detalja rekonstruiše i proces nastajanja predstave, iznosi na videlo malo poznate činjenice iz života aktera, reditelja, kritičara, pozorišnog sistema i pozorišnog ustrojstva u Beogradu, Srbiji, Jugoslaviji...

U ovoj su studiji u stalnom preplitanju biografski (Žanka Stokić, Ljubinka Bobić) i istorijski i analitičko-sintetički metod. U istraživanju su, osim pozorišnih kritika, korišćeni i drugi zapisi: sećanja, teatrološki portreti, romansirane biografije. Dvanaest jezgrovitih zaključaka koje Jelica Stevanović izvodi na osnovu istraživanja šest premijernih izvođenja *Gospođe ministarke* na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu nameću se kao neporeciva istina o odnosu pozorišne kritike i scenskog života predstave. Stevanovićeva zaključuje da Branislava Nušića za života nije prihvatala pozorišna kritika, ali da se publika nije ravnala prema mišljenju kritike dok je stajala u redovima pred Narodnim pozorištem kako bi videla *Gospođu ministarku* ili neku drugu Nušićevu komediju. Ni pozorišna uprava se nije usklađivala sa stavovima zvanične kritike pa je, uprkos negativnim ocenama predstava rađenih prema njegovim komedijama, decenijama Nušić bio najizvođeniji pisac. Na takvo je opredeljenje sigurno uticalo interesovanje publike. To potvrđuje i podatak da se u Beogradu, pred Drugi svetski rat, uspehom smatralo kada jedna predstava doživi dvadeset repriza, a da je u isto to vreme *Ministarka* živela trinaest godina i izvedena 180 puta! Tako je, smatra Stevanovićeva, zahvaljujući publici, Nušić doživeo da ga „prizna sud istorije", jer čuvenu kritičarsku zlovolju prema Nušiću Jovana Skerlića, a pogotovo njegovu gorku anatomiju pozorišne publike, u stvari optužnicu sopstvenoj sredini, nije bilo jednostavno podneti.

Zaključak Jelice Stevanović, da „pozorišna kritika u našoj sredini ne utiče na scenski život predstave", izveden na osnovu istraživanja i empirijske provere anketom (doduše na malom uzorku), dovodi nas u apsurdnu situaciju – čemu onda pozorišna kritika danas? Da li je moguće da se njen cilj izgubio?Ako je funkcija pozorišne kritike da nagovori ili da odvrati publiku od pozorišnog događaja, pa se ustanovi da je njena važnost, legitimnost ograničena, kao i njen uticaj na sudbinu predstave, postavlja se pitanje njene funkcije. Na umanjeno dejstvo pozorišne kritike, sigurno je, utiče i to što je, danas, prostor dodeljen pozorištu u našim medijima znatno smanjen. Ali to je već novi prostor koji Jelica Stevanović otvara za nova istraživanja na relacija predstava–pozorišna kritika.

IN MEMORIAM

BEKIM FEHMIU (1936–2010)
MIODRAG ĐUKIĆ (1940–2010)
PREDRAG TASOVAC (1922–2010)
RADE MARKOVIĆ (1921–2010)
BORISLAV GRIGOROVIĆ (1928–2010)
VOJISLAV–VOKI KOSTIĆ (1931–2010)
FELIKS PAŠIĆ (1939–2010)



BEKIM FEHMIU (1936–2010)

AH, KAKAV ŽIVOT !

Skaska o glumcu u četiri čina sa prologom, međučinom, krvavim raspletom, epilogom i post skriptumom

PROLOG

Da li je reč **istina** u jednini ili množini? Vuk je znao da citira narodnu mudrost :„Laž je slepa, ali lepa." Ili možda narod nije u pravu. I onda kada se desio i onda kada nije. **Hrabrost.** Druga velika reč. Haksli je rado citirao apokrifnu priču o prvom susretu ljudi i lavova. Jedna grupa ljudi je prišla lavovima.Ovi su ih proždrali. Ljudi koji su pretekli svoje drugare su nazvali hrabrima. Za sebe su govorili da su mudri.

Breht je u *Baladi o Fransoa Vijonu* karikirao hageografski stil zvaničnih biografija političara i znamenitih ličnosti DDR-a. „Fransoa Vijon dete siromašnih je bio ...". Pa da krenemo. Bar onako kako su mnogi reagovali na agencijsku vest „da je 15. juna 2010. u svom stanu na Zvezdari pronađen mrtav glumac Bekim Fehmiu ..."

Rođen u Sarajevu 1. juna 1936. Četiri godine mlađi od Džejmsa Dina, sedam godina stariji od Mika Džegera. Ili Slobodana Miloševića. Albanac. Mada mediji pomalo okolišaju kada je reč o etnicitetu. Nesporno talentovan, upisuje tadašnju Akademiju za pozorište, film, radio i televiziju (a ne, kako se uglavnom pogrešno navodi, Fakultet dramskih umetnosti) u Beogradu. Pod uslovom da dobro nauči srpski. Samo četiri godine kasnije slede uspesi na pozornici, a onda, nešto kasnije, otvara se prostor veči od života. Film.

ČIN I
TA STRAŠNA FILMSKA TRAKA

Godine 1962. diskretnom epizodom u filmu *Saša* drži opelo u jednoj od najduhovitijih montažnih scena jugoslovenskog patriotskog filma. Komika se bazira na ponavljanju govornika na grobu narodnih neprijatelja koje odstreljuju „đaci a već junaci". Film *Saša* je iz nepoznatih razloga bio omiljen urednicima televizija, pa je prigodno išao u dane žalosti kad bi preminuo neki istaknuti drug. A bilo ih je. Drugova.

Zahvatio ga je onda cunami „crnog talasa". Godine 1965. je u *Neprijatelju* Živojina Pavlovića, koji ovaj radi za slovenačke producente čekajući da se odbunkeriše debitantski dugometražni film *Povratak*. Iste godine je i u *Klaksonu* Vojislava– Kokana Rakonjca, čija se životna avantura završila strasno i tragično, nalik na sudbine junaka njegovih filmova. Kruna ranih radova je godinu dana kasnije u *Roju* Miće Popovića, nepravedno „potcenjenog" filmskog autora zarad jedinstvenog slikarskog genija. Romantični intermeco bile su *Tople godine* (1966) Dragoslava Lazića, koje otkrivaju njegovu nežnu stranu naspram muževne pojavnosti i dramske uverljivosti, i otkrivaju potencijal romantičnog junaka.

Godina 1967. Oluja se sprema. Perje će da leti na sve strane. Aleksandar–Saša Petrović smešta večnu (biblijsku?) priču o prokletstvu lutanja u potrazi za srećom (Bogom)

u milje Roma, skupljača perja, kako će biti i jednostavan i tačan naziv filma koji će za svetsku distribuciju biti preimenovan kao *Video sam i srećne cigane*. Minuciozna fotografija Tomislava Pintera, bazirana na naivnom slikarstvu u smislu tabloiodnosti i kolorita (sličan eksperiment ponovljen je uspešno i u *Brezi*), uspela je da uhvati kreativni vatromet, žeđ za životom Fehmiua kao Belog Bore, uz kolosalnog antagonistu, velikog i jedinstvenog Velimira – Batu Živojinovića i strasnu i rasnu Oliveru Vučo (danas Olivera Katarina). Kvintesencija balkanskog derta. Nekolicina antologijskih filmova iz istorije umetnosti bavi se onim prostorom gde se život i smrt prepliću do neraspoznatljivosti entiteta. Samo nekoliko treptaja oka. Srča. Krv. „Đelem, đelem ...." Bio je to njegov prvi Odisej (Uliks), negde između Homerovog originala, Džojsove transpozicije i ciganske magije.

Trijumf u Kanu (ali ne „Zlatna palma" kako to piše „copy paste" generacija) i „Oskar" nadohvat ruke za holivudski hepiend, tužne drame sa bodenjem i pevanjem. Pričao mi je Jerži Mencel. Nepredvidljiv i jurodiv, smislio je u trenutku proglašenja laureata pozlaćene statuete malu i možda pomalo okrutnu šalu. Doviknuo je Saši Petroviću: „Pobedio si!" Naravno te 1968. pobedili su *Strogo kontrolisani vozovi*, a manje kontrolisani, sovjetski i bratski, tenkovi prvi put su posle II svetskog rata silom počeli da menjaju stvarnost blede majke Evrope. Ali bilo je to vreme kada su još ljudi pevali posle rata. Tu 1968. zvali su još „leto slobode i ljubavi". A onda je Veneru još jednom silovao Mars, pa je čovek opet morao da peva posle rata.

Ipak za Bekima je to vreme kada postaje deo globalnog sazvežđa najmlađe među umetnostima. Kažu da izuzetno objektivni, inteligentni i stabilni ljudi sa nekih 10% realno prihvataju svet u kojem žive, ostatak je tek ono kako ga vide i doživljavaju. Bekim Fehmiu je svojom suštinskom koncentracijom, kvalitetom i željom, obrnuo ove procente. I onda je sve krenulo svojim tokom.

Da li je presudio antički potencijal *Perjara*, tek italijanski producenti, sinjor De Laurentis pre svih, prepoznali su u njemu hrabrog i lukavog Odiseja, koji će herojski zablistati u TV serijalu koji i danas mladi Italijani smatraju nezaobilaznim delom svog detinjstva. Bilo je to vreme kada se naivnost smatrala vrlinom. Bioskopski film uhvatio je samo deo magije, u vreme kada se jedan mali ekran u stanu smatrao luksuzom.

ČIN II
NAPORAN DAN U FABRICI SNOVA

Karta za Holivud bila je već kupljena. I overena. *Avanuristi* (1969) su bili raskošna ekstravagancija „Paramaunt pikčers", vredna tadašnjih 10 miliona dolara, bazirana na bestseleru najprodavanijeg škrabala epohe, Harolda Robinsa. Na čelu zvezdane internacionalne podele, u kojoj su bili Kendis Bergen, Šarl Aznavur, Fernando Rej, bio je Bekim Fehmiu kao Daks Ksenos, baziran na karipskim plejbojima - mangupima, tipa Porfirija Rubiroze. Iako je kritika sasekla film – ali svakako ne i Bekimovu harizmatičnu interpretaciju, gde je bio jednak, i na momente „jednakiji" sa najvećim filmskim artistima epohe – sasvim je dobro zaradio na blagajnama, vratio uložene pare i malo preko toga, a danas ga „internet filmofili" smatraju rasnim primerkom epohe.

Definitivno tu demonstrira onaj oniričkи kvalitet, koji je francuski kritičar Mišel Murle prvobitno prepoznao kod Čarltona Hestona, ono što mnogi veliki glumci nikada neće imati, a to je **filmska pojavnost**. Harizma (u vorholovskom i originalnom hrišćanskom smislu).Materijal od kojeg su bili sagrađeni oni najveći, Žan Gaben, Lino Ventura, ali i Paja Vuisić i Bata, koji je sa svojih 77 posle 55, spreman za još poneku filmsku avanturu. Režiju potpisuje „bondovski" reditelj Luis Đilbert, pa svaka sličnost Fehmiua sa legendarnim agentom 007, u belim smokinzima, dok podjednako uspešno igra polo i zavodi lepotice, možda i nije sasvim slučajna. Kažu da je postojala i „žešća" verzija sa malo više nasilja i golišavih scena, tako prirodnih za vreme u kojem je film nastao.

Zatim je otelotvorio misterioznog grofa Kaljostra (1974) u istoimenoj kostimiranoj biografiji, sa nešto manje zvezda a više zvezdica, i opet bio ubedljiv u političkom trileru *Izvršilac* u istoj sezoni.

Kontroverzni pornograf Tinto Bras prepoznao je u njemu ratnika na odmoru u javnoj kući u *Salonu Kiti* (1976), koji sasvim izvesno ima i meku i tvrdu verziju, ali ga poznavaoci filma smatraju ravnim i u nekim aspektima superiornim kultnom Pazolinijevom *120 dana Sodome i Gomore*, jednoj od najžešćih kritika fašizma, kroz bitku Erosa i Tanatosa. Godine 1977. ponovo je sa elitom. *Crna nedelja* Džona Frankenhajmera, čija se originalna karijera protegla i do novog milenijuma, holivudskog profesionalca, koji je jedinstvenim

stilom znao da govori o krucijalnim temama. Ovaj film je u velikom budžetu otvorio Pandorinu kutiju terorizma, ali kao prvi u nizu nije pobrao lovorike nego izazvao polemike, zbog rediteljevog ambivalentnog odnosa prema negativcima.

Svim ovim ulogama Bekim demonstrira gotovo nestvarnu lakoću trasformacije, dajući svojim junacima sa raznih paralela suštinsku uverljivost i magnetizam koji su prepoznavali gledaoci, bilo da im se obraćao na italijanskom ili engleskom (koji je, kažu, naučio za nedelju dana).

ČIN III
JAHAO SAM SA DŽONOM HJUSTONOM

Posebno izdvajam mitsku epizodu sa filmom *Dezerter* (1977) reditelja Berta Kenedija, holivudskog saborca, patrijarha vesterna Džona Forda, koji je svoje poruke slao poštom a ne publici preko bioskopskog platna. Špageti vestern koji potpisuje hrvatski reditelj Nikša Fulgosi (zakon je u to vreme bio takav da na koprodukciji mora da bude potpisan i domaći autor koji se na snimanju nije mešao u svoj posao), bio je neka vrsta Eldorada za vestern veterane koji su tada tražili sreću i egzil u Evropi, kada je Holivud, koji se odrekao svojih korena, bio prepušten producetima mediokritetima. Zamislite u jednom filmu jednog od najvećih reditelja svih vremena Džona Hjustona, instinktivnog glumca (koji je kockarske dugove često odrađivao u ovakvoj vrsti projekata), Patrika Vejna, sina velikog Džona, Brendona de Vajlda, tinejdžerskog idola, crnog akcionog idola, još jednog Fordovog miljenika, Vudija Strauda ... Na čelu ove prelepe bande otpadnika, čija se životna slika amalgamirala sa mitskom, jeste Bekim Femiu, velik i veći od života, sa aurom filmskog besmrtnika.

A evo i jedne anegdote u kojoj se prepoznaju pravi heroji.

„Vidite, kćerka reditelja Berta Kenedija, u čijem sam filmu *Dezerter* igrao, bila je član nekog društva u Los Anđelesu gde su se igrale srpske narodne igre. Gospodin Bert me je zamolio, ako mogu, da mu nabavim našu narodnu nošnju. Dao mi je mere svoje kćerke. U Narodnoj radinosti u Knez Mihailovoj ulici kupio sam kompletnu šumadijsku narodnu nošnju od opanaka do jeleka. Gospodin i gospođa Kenedi nisu mogli da nađu prave reči zahvalnosti, a radost kćerke je bila neopisiva. Ono što je najlepše, upravo je različitost tradicije koja čoveka obogaćuje i raduje." (*Vreme*, br.539, 3. maj 2001)

MEĐUČIN

Šta za vas znači besa?

„Ne za mene, već za sve Albance besa je bila najviša ljudska etička vrednost. Besa je bila jača nego bilo koji ugovor. Zbog te bese kroz istoriju Albanci su plaćali svojim glavama i zbog svojih zabluda. To je ono što je najviše krasilo albanski narod, u okruženju sa svetom. Takvu besu je imao i moj profesor dr Miloš Đurić, čiji je ceo život bio čas iz etike." (B.Fehmiu, samim sobom).

ČIN IV
SVOJ MEĐU TUĐIMA, TUĐ MEĐU SVOJIMA

Dok je na „službenim putovanjima" u inostranstvu heroj, u domaćem filmu on je antiheroj sa margine, bilo u kriminogenom miljeu *Depsa* (1974) ili naprslom brodu samoupravnog socijalizma u *Košavi* (1974) ili *Pavlu Pavloviću* (1975). Za uloge u domaćim filmovima nije dobivao nagrade na domaćim festivalima. Tadašnja kritika i publicistika preferirala je metodski pristup, teatralno sečenje vazduha, nasuprot njegovom intuitivnom biheviorizmu i tehnici „podglumljivanja", minimum sredstava za maksimalni emotivni udar. Kao da nekako u to vreme vodi bitku za sopstveni, umetnički i ljudski identitet, svetska zvezda, uspešan jugoslovenski glumac, ponos Albanaca ... Internetom cirkuliše snimak iz 1972. kada je bio u poseti filmskim studijima u Tirani. Bekim, prava zvezda u kožnoj jakni, njegovi domaćini u poddizajniranim odelima, snimanje nekog dečijeg filma u „partizanskim" uslovima! Na Bekimovom licu osmeh, oko njega divljenje ... Nisu različiti ni snimci iz Pule iz istog vremena, gde njegova aristokratska pojavnost nekako prirodno štrči, pa i u društvu svemogućeg balkanskog filmskog mogula kakav je bio Ratko Dražević.

Možda Bekim Fehmiu ne bi ni „dobacio" do novih generacija, nego tek ostao deo usmene legende, da nije zasjao

kao vaspitač Munižaba u debiju Gorana Markovića *Specijalno vaspitanje* (1977), gde je, prema tvrdnji reditelja, ova velika zvezda, praktično besplatno odigrao ulogu u koju je verovao. Slavko Štimac je imao od koga da „pokrade" trikove zanata za svoju skoru i kratku holivudsku avanturu.

Jedno od postmodernih čuda jugoslovenske kinematografije, i šarmantnih i dekadentnih pokušaja, svakako je *Partizanska eskadrila* Hajrudina–Šibe Krvavca, rekvijem za partizanski film, ali ispostaviće se i za državu istine, ljubavi i slobode – SFRJ. Šiba i Bekim, čiji su talenti i dostignuća mogli da se mere svetskim aršinom, iz tame bioskopa prelaze u mrak života.

KRVAV, IAKO OČEKIVAN, RASPLET: *GOSPOĐA KOLONTAJ* I DRUGE OKRE(U)TNE IGRE

U vreme kojem salvete postaju ishodište iscrtavanja granica, a ljudi postaju meta velikih nacionalista, prekida jednu predstavu (*Gospođa Kolontaj* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu) i odlazi u dobrovoljno ćutanje, dajući oproštajni intervju u *Politici* 1987, za koji mu sve misleće i pošteno odaje priznanje. I dok odzvanja „Hapsite Vlasija", njegovo ćutanje više nije dovoljno glasno, a moralni kredo prepoznaje u stihovima Dušana Vasiljeva iz grke i teške pesme, *Čovek peva posle rata*:

„Ja sam gazio u krvi do kolena i nemam više snova..."

EPILOG STRAŠNO

Iako je autobografiju *Blistavo i strašno* napisao još 1985, ona se pojavljuje tek početkom milenijuma, kada se, valjda, nakon užasa na beskonačnoj traci balkanske istorije i kola srpsko – albanske mržnje, pojavljuje makar simboličan tračak nade. On kao Odisej jezdi opustošenim i spaljenim predelima, u emotivnom bermudskom trouglu, Beograd – Priština – Prizren. Deo utehe ležao mu je verovatno u harmoničnom porodičnom životu sa suprugom, glumicom Brankom Petrić, i sinovima Hedonom i Uliksom, gde je ovaj drugi izrastao i uzrastao u sjajnog glumca, ali i zatvorio krug porodičnog prokletstva, kada je, nakon incidenta, i sâm iz Srbijice otišao put Amerike, da bi se, na svu sreću, vratio sa novim ulogama.

POST SKRIPTUM

Hroničari će zabeležiti 15. jun. i njegov čin koji može da se dešifruje samo u nizu dugom kao porodična istorija, gde su još preci trpeli zbog pobune protiv Turaka. Njegovo ćutanje na kraju se pokazalo gromoglasnim. Brujali su mediji Srbije, Kosova, Italije, Albanije, sveta ... Setili su se glumca, a veličali čoveka.

Sâm čin kremacije bio je, po želji porodice, privatni čin. Njegove kolege i poštovaoci, poštujući to, takođe su privatno došli da budu tu blizu, bez rituala, neki u crnom, neki u belom, jednog sparnog letnjeg dana pred oluju koja nije došla. Čula se *Oda radosti*. Više puta. Prah će biti razvejan u Prizrenu. Sada tamo dolazi sezona svadbi. Pun je života i neke čudne svetlosti koja podjednako obasjava različite bogomolje, neke nove, neke spaljene pa obnovljene, ali i neke ljude koji bi želeli da žive baš kao Bekim. Neko me je pitao da li slučajno znam šta znači ime Bekim. Rekao sam: „Čovek!" – „Na srpskom ili albanskom?" insistirao je moj sagovornik. „Na našem", odgovorio sam.

I to je to. Tako je rekla njegova Branka ispraćajući Bekima na Elisejska polja večnosti.

Dinko Tucaković



MIODRAG ĐUKIĆ (1940–2010)

Miodraga Đukića sam upoznao u Leskovcu, posle premijere mog pozorišnog komada, pre petnaestak godina. Bilo je to u kafani, prostoru koji je, simbolički, obeležio naše privatno, ali u dobroj meri i profesionalno druženje. Đuka je, jednostvano, voleo kafanu i nije voleo da mu se protivureči.

Taj kult „kafančenja", koji je Đuka negovao, kult kojim se kod „najbolesnijih" lečila malograđanština, a kod najbezvoljnijih i najtupljih oštrili volja i um, bio je, uveren sam u to, njegov pokušaj da životu podari smisao. Bojim se, nažalost, da je u toj večitoj potrazi poklekao, da se od života oprostio ne pronašavši smisao postojanja, jer je način na koji se borio bio osuđen na poraz. A Đuka, jednostavno, nije voleo poraze, zato je, valjda, i umro pre ishoda bitke.

Za razliku od današnjih licemera koji vam s osmehom na licu kopaju jamu u koju vas nogama guraju dok se sa vama rukuju, sa Đukom se znalo na čemu ste. To, često, nije prijalo, ali je izvesnost delovala smirujuće.

Kad je voleo, on je to činio oprezno, ali kad nekoga nije voleo, činio je to direktno, javno, tj. neoprezno. Nije umeo da sakrije nijednu emociju, mada je držao do tajanstvenosti, tumačeći je kao svoju vrlinu. I bio je, s obzirom na nespornu inteligenciju, nepojmljivo nekritičan, ubeđen u svoju zabludu, tačnije u svoju mentalnu sposobnost da preboli trenutak istine.

Veliki majstor istočnjačkih borilačkih veština, tražio je spas u jogi, misleći da je ona svemoguća zaštitnica. Gledao je na svakodnevicu sa onom dozom prezira koja pretpostavlja ozbiljno životno iskustvo i veliku duhovnu snagu. Pa ipak, umeo je kao malo dete da se raduje i najmanjoj pobedi u svojim ratovima, koji nisu ugrožavali ničiju egzistenciju, ali u kojima je sve prštalo od strasti.

Teatar koji je stvarao oko sebe, da bi se u njemu osećao kao heroj u nekakvom trileru, umeo je da podari divne epizode prepune empatije, čiji su supklimaksi ostajali dovoljno upečatljivi. Dovoljno u odnosu na ono o čemu ne želim da pišem, mada bi Đuku to posebno oraspoložilo. Voleo je da provocira u čoveku onu tamnu stranu, da s njom koketira, to ga je ispunjavalo neobičnim zadovoljstvom. Jer, ako je išta mrzeo, onda su to bile konvencije koje je poistovećivao sa dosadom, svojim najljućim neprijateljem.

A eto, došle su, u ovom tekstu, na red i konvencije.

Miodrag Đukić je rođen 1938. godine u Prokuplju, gde je završio osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirao je na Pozorišnoj akademiji u Beogradu. Radio je kao dramaturg i reditelj u Televiziji Beograd, bio predsednik KPZ Beograda, predsednik Odbora za verske zajednice grada Beograda, predsednik Konferencije umetničkih udruženja Srbije, predsednik Saveza kulturno-umetničkih društava Srbije, direktor Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, direktor Izdavačkog preduzeća „Prosveta" i ministar za kulturu Republike Srbije (1991–1993).

Njegove drame *Potraživanja u motelu* i *Krtičnjak* izvođene su u Narodnom pozorištu u Beogradu, *Krčmareva smrt* u Narodnom pozorištu u Leskovcu, *Aleksandar* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, *Kiseonik* u Narodnom pozorištu u Zrenjaninu i *Testament* u Beogradskom dramskom pozorištu i Narodnom pozorištu u Nišu.

Autor je i drama *Striptiz kod Džakera*, *Baštinik*, *Svetionik*, *Mlin*, *Papagaj*, *Somnambuli*, *Ugovor*, *Labudovo jezero*, *Čudan stric*, *Faraon i lav*, *Vila metamorfoza*, *Kočijaš* i nedovršene drame *Tramvaj*. Autor je brojnih radio drama emitovanih na Radio Beogradu, a dramu *Dr Kelava* emitovao je i Radio Varšava. Njegove drame prevođene su i objavljivane na engleskom i italijanskom jeziku. Sahranjen je na Novom groblju u Beogradu.

Željko Hubač



PREDRAG TASOVAC (1922–2010)

Gospodin Predrag Tasovac nas je zadužio mnogo – najpre, sa blistavom glumačkom igrom, kreacijama u svim žanrovima, koje su sve bile, i to uvek, na najvišem nivou! Svaka njegova uloga bila je doprinos umetnosti glume! Svaka je bila u slavu dobrog ukusa, u slavu teatra, u odbranu dostojanstva naše profesije, naše umetnosti i našeg zanata. A svaki susret sa njim na probi ili na predstavi bio je dar za nas. Uz njega smo svi bili manje prosti nego što jesmo, manje sitni i manje balkanski ljuti, a više ljudi koji žive spoj etike i estetike, kao što je to činio on. Gospodin na sceni, gospodin iza scene, gospodin na turneji, jednako blistav i u unutrašnjosti i u svetskim metropolama. Jednako predan i u epizodnoj i u glavnoj ulozi! E, takvih glumaca više nema! Fascinirala me je njegova radost igre! Radost koju je on imao igrajući Krizala u Molijerovim *Učenim ženama* je nedostižna. A rafinman, majstorstvo, osećaj žanra, moć transformacije, uverljivost... sve je to bilo sastavni deo svake njegove uloge.

Sećam ga se u u *Buđenju proleća* u JDP-u. Više uloga je igrao u toj odličnoj predstavi. Bila je to moderna predstava, nama tada novog, neviđenog! A davno! Igrao je i sa čika Rašom Plaovićem, koga mi nismo stigli ni da gledamo! Koliko je to decenija bio budan, glumački živ, savremen! Kako je istovremeno nosio i klasični repertoar literarnog pozorišta i bio stub najmodernijih predstava svog doba! Uverljiv i u klasici i divan u TV dramama ili seriji *Pozorište u kući* uz koju smo rasli. Bio je na sceni i dobri tata Nataše Rostove, i okrutni Vedekindov autoritet. I neodoljivi naški, a opet građanski ujka Vasa, zaumni ujka iz *Ujkinog sna* Dostojevskog. Znao je da zagrmi duboko basovski tamno, i da se smeje zarazno, visoko, svetlo. Učitelj igranja u *Madam San Žen*! Stalno aplauzi na otvorenoj sceni! Senator u *Kaliguli*! Karakter, transformacija, dostojna uloga najvećih glumaca današnjeg svetskog teatra!

I uvek svoj, odan sebi, časti, teatru, izvan intriga pozorišne margine, izvan intriga političkog i politikantskog! A poštovan od svih, i od kolega i od publike. Otac dva izuzetna čoveka, dva genijalca, Ivana i Tome, suprug izuzetne gospođe i dame par ekselans Mace. Uvek sam im se divio kad ih vidim u njihovoj loži u Narodnom pozorištu. Kakva porodica, građanska u najlepšem smislu te reči! Ivan nastavlja taj put u umetnosti na isti način, aristokratski, kao i gospodin Tasovac! I ne treba da smo tužni i ljuti, a jesmo, što gospodin Tasovac ne počiva u aleji velikana! Za aleju gde je njemu mesto obezbeđeno zauvek, mi se, smrtnici, i ne pitamo i ne određujemo. Ta aleja ne potpada pod opštinske faktore, nagrade koje smo dobili ili nismo. Partijske podobnosti ili nepodobnosti. U njoj se gledaju samo one vrline čiji je gospodin Tasovac suvereni vlasnik. On je sada u toj aleji velikih i tamo mu je svejedno šta ja sada o ovome pišem. Zaslužio je i više od toga. A mi smo srećni što smo bili uz njega u vremenu koje je ulepšao svojom igrom i svojom ličnošću.

Jagoš Marković



RADE MARKOVIĆ (1921–2010)

Ispričaću nekoliko intimnih momenata vezanih za poslednji period života moga oca, ne da bih pikantnim podacima zadovoljio znatiželju publike, već da bih upotpunio sliku misterije koja se zove GLUMAC.

Pre nekoliko godina moj tata je teško povređen na predstavi *Skup*, na neobezbeđenoj bini pozorišta „Bojan Stupica". Propao je kroz dekor i tom prilikom povredio glavu. Najgore je bilo to što nije odmah potražio pomoć lekara. Uzdajući se u svoje još prisutne fizičke sposobnosti, on je prilikom pada napravio akrobatski kolut, koji je, smatrao je on, bio dovoljan da ublaži udarac. Tu je grdno pogrešio.

Te večeri je odigrao predstavu i sledećih dana je normalno nastupao u tri beogradska pozorišta u kojima je, iako penzioner u dubokoj starosti, još uspešno glumio, da bi po završetku sezone otišao na zasluženi odmor u dom svoje supruge u Zagorju.

Tamo su počele prve teškoće koje su ukazivale na to da je u pitanju neurološki problem. Tata se hitno vratio u Beograd, gde mu je konstatovan veliki hematom na mozgu i odmah je prebačen na Neurološku kliniku. Tamo ga je odmah operisao profesor Vasa Antunović. Trebalo je da to bude relativno rutinski zahvat, ali su, zbog tatinih godina, nastale komplikacije. Vasa ga je ponovo operisao i, samo zahvaljujući njegovom požrtvovanju i stručnosti, moj otac je ostao živ.

Oporavak je trajao dugo i bio je veoma dramatičan. Posle mesec dana laviranja između života i smrti, tata se najzad probudio. Upitao sam ga: „Kako si, tata?" Odgovorio je: „Savršeno." Rekao sam: „Sada je najvažnije da se odmaraš i sakupljaš snagu." On se pobunio: „Taman posla! Čekaju me moje uloge." Smatrao sam da je reč o buncanju: „Lako ćemo za to. Moraš lepo da se oporaviš." On je rekao: „Ne razumeš. Ja bez glume ne mogu da živim."

Uprkos sve većim zdravstvenim tegobama, on je nastavio da igra. Imao je problema sa pamćenjem teksta, ali je vredno radio svaki dan. Nije samo do besvesti ponavljao svoje uloge nego je upražnjavao i govorne vežbe i, vežbajući, pokušavao da ostane u zadovoljavajućoj fizičkoj kondiciji. Bilo je dirljivo sa koliko truda pokušava da pobedi osipanje svojih sposobnosti. Nekoliko puta sam pokušavao da ponovo pomenem odlazak sa scene, ali on nije hteo ni da čuje za to. Gurao je kao da je pred njim budućnost.

Kada nije radio na sebi, čitao je. Iako mu je i vid na kraju bitno oslabio, gutao je, malne, knjigu dnevno. Bilo je zapanjujuće sa koliko znatiželje i gladi za novim saznanjima troši svoje poslednje dane. Nije pamtio obične, dnevne stvari, ali se do detalja sećao onih koje su se odigrale pre skoro sto godina. Nije znao koji je dan u nedelji i da li je podne ili veče, ali je mogao da analizira svet oko sebe sa neshvatljivom pronicljivošću i tačnošću. Bio je pomalo izgubljen, ali u isto vreme mudar do bezgrešnosti.

Proletos sam počeo da radim na dramatizaciji *Zlatnog teleta* Iljfa i Petrova i pomislio da bi ulogu Funta, lika čija je prva replika: „Ja sam Funt i imam devedeset godina!", mogao da odigra moj tata. Nesigurno sam mu to predložio,. On je pročitao tekst i rekao: „Uloga je mala, ali efektna. Pristajem." Kada su počele probe, njegovo stanje je, nažalost, počelo da se pogoršava. Iako je nastojao da ničim ne oda svoju nemoć, postajalo je sve jasnije da neće smoći snage da odigra svoju poslednju ulogu.

Premijera je bila predviđena za početak sledeće sezone,

pa je tata opet otišao na odmor u Zagorje. Njegova supruga mi je javljala da se pomalo oporavlja, ali da provodi noći ponavljajući Funtov tekst. Zaspao bi tek pred zoru i spavao po ceo dan. Sledeće noći ponavljalo se isto – on i Funt.

Kada sam došao da ga posetim, izgledao je slabašno, ali je bio pun ideja oko svoje uloge. „Mislim da ga treba igrati kao čoveka punog optimizma! Šta drugo ostaje nekom ko ima devedeset godina!" Nisam bio siguran da li to ozbiljno misli ili ironiše povodom sopstvene situacije. Na kraju mi je rekao: „Mislim da bih mogao da odigram barem premijeru." Znao sam da su za to mali izgledi, ali sam potvrdio taj dogovor.

Ubrzo zatim moj tata je umro. Poslednji časovi njegovog života nisu bili sumorni. Ili nije bio svestan nadolazeće smrti, ili nije želeo da prizna da tako nešto uopšte dolazi u obzir. Do poslednjeg daha spremao se za Funta. Večeras je premijera *Zlatnog teleta*. Moj otac je tu, samo se neće na kraju pokloniti.

Goran Marković
6. 10. 2010.



BORISLAV GRIGOROVIĆ (1928–2010)

Borislav – Bora Grigorović (1928–2010), dugogodišnji reditelj i u dva navrata vršilac dužnosti direktora Drame Narodnog pozorišta, profesor režije na Akademiji umetnosti, napustio nas je 22. septembra 2010. Rođen je 26. aprila 1928. u Trebinju. Kao dete je došao u Beograd, gde je i diplomirao pozorišnu režiju, kod profesora Josipa Kulundžića. U sarajevskom Narodnom pozorištu bio je angažovan od 1954. do 1964, kada je prešao u Narodno pozorište u Beogradu, kojem je ostao veran do kraja karijere. Gostovao je u Mostaru, Zrenjaninu, Užicu, Pirotu, Banjaluci... te u Nemačkoj i Rumuniji. Sve ukupno, za njim je ostalo više od 100 režija. *Koštana* Bore Stankovića u režiji Bore Grigorovića igrana je kao kultna predstava na sceni Narodnog pozorišta punih 14 godina, gotovo 300 puta. Ovde donosimo delove neobjavljenog razgovora, u kojem se prisećao ove svoje postavke.

Kako ste 1984. godine pristupili postavci Koštane*?*

Malo pre toga sam radio *Tašanu* i pročitao, uglavnom ponovo, sve što je Bora napisao, pa sam smatrao da u sâm komad ne treba dirati, jer on pruža dovoljno mogućnosti za nova glumačka i rediteljska rešenja. Poučen mnogim dotadašnjim verzijama *Koštane* na drugim scenama, gde su reditelji pribegavali „adaptacijama", ili „inovacijama", uglavnom iz straha da njihova predstava ne liči na neke prethodne, izmene u samom tekstu nisam pravio. Bio je to samo normalan, i to mali, rediteljski štrih ili poneka intervencija... Pogledajte samo tekst *Koštane*. On ima neobičnu, ali čvrstu dramaturšku strukturu. Tu su monolozi Mitka i Hadži Tome kao arije u operi, kada sve stane, a između njih buja dinamičan, pun, pravi život. Sve kratke replike, kratke rečenice od po nekoliko reči, ali vrlo podatne za glumačku nadgradnju. Bora je majstor da sa nekoliko replika ocrta potpun i epizodni lik. Naročito se ponosim svojim završetkom predstave. Dovode Koštaninu majku Salče da se oprosti sa kćerkom. Opet samo pet-šest reči: „Koštan, čedo, odvedoše mi te." A Koštana joj odgovara hamletovskom rečenicom: „Ćuti, stara!" Vadi iz svoje bošče daire, baca ih na pod, penje se u kola i svadbena povorka polazi. Iz povorke se izdvaja mala cigančica, uzima daire i posle spektakla na praznoj velikoj sceni ostaje dete, koje podiže daire iznad glave i uz zvuke odlazećeg „Nizamskog rastanka", čini prve nevešte pokrete čočečke igre. Publika prihvata poruku i uvek je nagrađuje burnim aplauzom.

Muzika je u Koštani *veoma važna...*

Zato sam okupio najkompetentnije saradnike. Sa legendarnim Đorđem Karaklajićem napravio sam kompletan muzički aranžman predstave. On je u predstavu uveo članice svog tada čuvenog ansambla „Šumadija" i formirao orkestar. A za igre je bio zadužen Branko Marković, solista Baleta i vrhunski poznavalac igračkog folklora, koji je odabrao grupu odličnih igračica čočeka. Svi su oni ostali verni predstavi tokom dugih godina njenog života... Ne mogu da zaboravim doprinos divnog gospodina Žarka Milanovića, kome je povereno muzičko vođstvo, koji je bio ne samo prva violina u svom orkestru već je pomno vodio računa da svi elementi ovog bitnog dela predstave budu uvek na zavidnom nivou.

Za Vas se uvek govorilo da mnogo pažnje posvećujete likovnom aspektu predstave...

To mi nije bilo teško, jer sam imao sreću da u Narodnom pozorištu sarađujem sa velikim scenografima i ko-

stimografima. Sa Denom sam mnogo radio, a i sa vrsnim kostimografom Ljiljanom Orlić već sam duže vreme sarađivao. Sećam se gostovanja u Kruševcu, na Slobodištu. Ne znam kako, ali tadašnji upravnik, Aleksandar Berček, uspeo je da usred najveće krize obezbedi perfektno ozvučenje. Svi glumci, čak i prva violina, imali su „bubice", tada je to bila novost. Tekst se mogao čak i šaputati. Okupilo se tri-četiri hiljade ljudi, imali smo utisak da je čitav grad došao na predstavu. A neuporedivi Dena napravio je pravo čudo. Na udaljenoj šumi projektovao je poznati profil Bore Stankovića, a na uzvišenju iznad scene napravio je pravi ciganski logor gde se dešavala paralelna radnja oko vatre, pesma i igra, naročito u prelazima između činova. Bilo je to nezaboravno gostovanje.

Za mnoge je Usnija Redžepova sinonim za Koštanu...

Nosilac naslovne uloge u Putnikovoj verziji bila je velika glumica i sjajna pevačica Olivera Marković. Međutim, ona je uskoro zamolila da bude oslobođena te uloge, jer više nije u godinama da igra mladu Cigančicu. Jednoga dana Ljuba Tadić je rekao Velimiru Lukiću da je nastupio na televiziji sa jednom mladom, prelepom Romkinjom iz Skoplja, koja je u Beograd došla da studira orijentalistiku i koja bi bila Koštana kakvu bi i sâm Bora Stanković poželeo. Bata Putnik je predložio da ja uvedem Usniju u predstavu. Njena pojava izazvala je pravu senzaciju. Publika je pohrlila u pozorište, novine su bile pune njenih intervjua i fotografija. Zvezda je bila rođena!

Kada sam ja dobio režiju *Koštane*, poželeo sam da načinim sasvim novu podelu. Usnija je bez i najmanjeg otpora prihvatila da novu premijeru igra nova podela, a da ona i dalje ostane u predstavi. Tako je premijeru igrala Maja Odžaklijevska, a kasnije su se oprobale i glumica Suzana Petričević i solistkinja Opere Gordana Kesić. Ipak, Usnija je tokom dve decenije na sceni Narodnog pozorišta ostala jedan od najubedljivijih tumača ovog vrhunskog ženskog lika naše dramske literature. Mi smo taj njen jubilej dostojno obeležili...

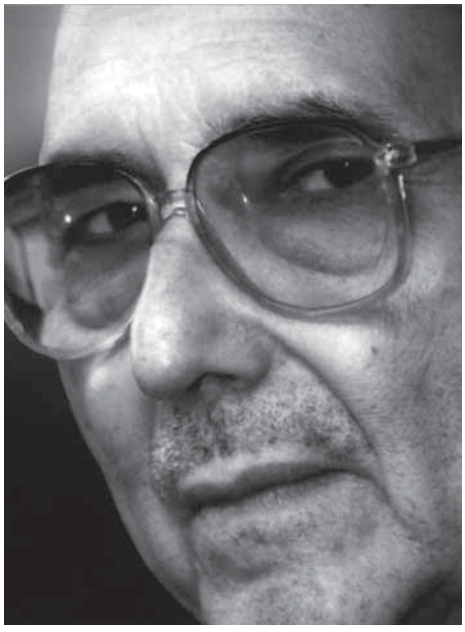
Jednom ste rekli: „Kreativna saradnja glumca i reditelja podseća na let kroz beskraj, kroz beskonačno, gde čekaju mnoga iznenađenja." Jeste li leteli za vreme rada na Koštani*?*

Da, zaista je tako i bilo. Veca Lukić, koji je voleo svoje glumce, govorio je često da nema klasičnog ni savremenog komada koji se uspešno ne bi mogao podeliti u našem ansamblu. I to je zaista bilo tačno. Bilo je prijatno i da gotovo deceniju i po osluškujem, uglavnom iza kulisa, prave glumačke bisere kojima je predstava bila prebogata. Sećam se, recimo, Slavke Jerinić kada tvrdokorni i surovi adžija kinji njenu nesrećnu Katu, a na bujicu njegovih reči i stravično pitanje: „Sin tvoj, gde ti je sin?" – u odgovor se iz sićušnog presavijenog Slavkinog tela izvije onaj potresni, neponovljivi, a uvek ponavljani uzdah, i samo jedna reč: „Čoveče!" Znam samo koliko sam puta bio negde blizu da ne propustim taj blistavi glumački trenutak. Pa Cigin briljantni monolog o Redžepovici, ili Jovan Milićević dok posmatra Koštaninu raspojasanu igru i pesmu... pa skladna igra Usnije i Dare Plaović, majke i kćerke, koje se suptilno dopunjavaju i prepliću u igri i pesmi... Predstava je dugim igranjem samo dobijala na kvalitetu. Osećao sam da je svi učesnici igraju sa radošću, na zadovoljstvo publike koja je uvek punila salu.

Ja ne mislim da je *Koštana* moja najbolja predstava. Ali ona zauzima značajno mesto u mojoj rediteljskoj karijeri.

Delovi neobjavljenog intervja
s Borislavom Grigorovićem, mart 2005.

Jelica Stevanović



VOJISLAV–VOKI KOSTIĆ (1931–2010)

U Beogradu je 29. septembra, posle duge bolesti, u 79. godini preminuo kompozitor Vojislav–Voki Kostić.

Rođen je u Beogradu 1931. godine i tu je, na Muzičkoj akademiji, učio flautu kod Jakova Srejovića i kompoziciju u klasi Predraga Miloševića. Još tada se veoma uspešno uključio u pozorišno i filmsko, kasnije i televizijsko stvaralaštvo, kao što je bio uspešan i kao generalni sekretar Saveza kompozitora Jugoslavije (SOKOJ). Najveći deo života proveo je kao slobodan umetnik.

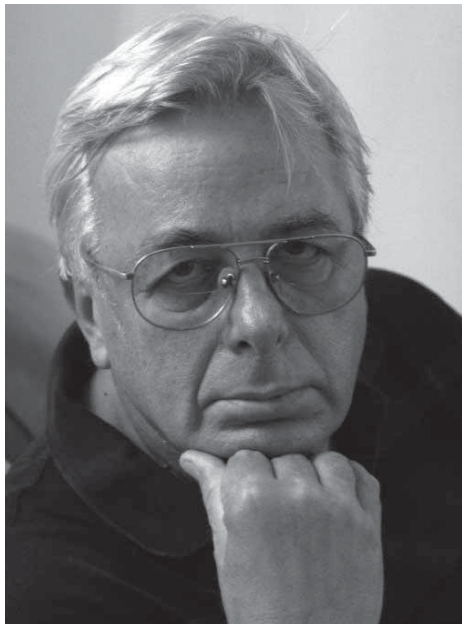
Njegovo stvaralaštvo nastajalo je pod jakim uticajima primenjenih žanrova kojima se najviše i bavio, i gde je ostvario najbrojniji, najraznovrsniji i najkvalitetniji opus u srpskoj muzici. Duhovit, radoznao i sklon eksperimentu, Kostić je naročitu pažnju obraćao na tembralne karakteristike zvuka i instrumentalni kolorit, i to u službi što zanimljivije tonske slike vanmuzičkih zbivanja na sceni, platnu ili ekranu. Kako bi što plastičnije i duhovitije ostvario karakterne kvalitete svoje muzike, on je često kombinovao do tada nespojive instrumente, izmišljao nove izvore zvuka, bavio se elektronskom i konkretnom muzikom, te najraznovrsnijim montažama.

Nemoguće je nabrojati sve pozorišne predstave za koje je muziku pisao Vojislav Kostić. Počev od *Filipa i Jone* Irvina Šoa (1955), pa do *Šume* Ostrovskog (1995), bilo ih je više od 300. Za mnoge od njih je bio nagrađivan, između ostalih, i Sterijinim nagradama i nagradama *Joakim Vujić*. Između 1966. i 1995. Kostić je napisao muziku za 20 TV serija, između ostalih za *Kamiondžije, Vuk Karadžić, Bolji život,* a takođe je muzički opremio i 28 TV drama i 12 muzičkih emisija. Ovom spisku treba pridodati i muzike za 20 radio drama, između 1957. i 1987. godine. Za veliki ekran Kostić je takođe mnogo komponovao i za taj svoj rad dobio *Zlatnu arenu* i nekoliko nagrada na inostranim festivalima. Počev od 1961. i filma *Pedagoška bajka,* pa do *Tri karte za Holivud* (1993), napisao je muziku za 44 filma, a tom broju treba dodati i muzičku opremu 14 crtanih i osam dokumentarnih filmova.

U odnosu na ovako obiman opus u oblasti primenjene muzike, Kostić je napisao srazmerno malo kompozicija za klasične ansamble u tradicionalnim žanrovima. Tu spadaju: kantata *Opelo pesniku poginulom od bombardovanja,* za tenor, mešoviti i dečji hor, duvački orkestar, udaraljke i klavir (1964); *Svodovi senke,* vokalni ciklus za recitatora, ženski hor, gudače, harfu i udaraljke (1965); kantata *Tažim pomilovanje,* za bas, recitatora, hor i orkestar (1966), kao i orkestarska svita *Maštarije* (1960). Tu su i kamerna ostvarenja *Karakteri,* za klarinet, klavir i udaraljke (1958); Sonata za violinu i klavir (1961); Duvački kvintet (1963), kao i Tema sa varijacijama za kamerni ansambl, te *Ostinato,* za udaraljke (oba dela 1968). Među horskim ostvarenjima Vojislava Kostića su i *Sedam pripeva* (1955), *Ciganska svita,* za muški hor, dve violine, trubu, kontrabas i doboš (1959) i *Ciganska priča,* za mešoviti hor (1964).

Već krajem šezdesetih godina prošlog veka Vojislav–Voki Kostić je prestao da piše klasična dela standardnih žanrova i formi, potpuno se posvetivši primenjenoj muzici. Vratio im se početkom ovog veka kada je, na osnovu vlastite, višestruko nagrađivane muzike za film *Ko to tamo peva,* napisao celovečernji balet koji se sa uspehom igra u beogradskom Narodnom pozorištu.

Zorica Premate



FELIKS PAŠIĆ (1939–2010)

Da nije bilo Feliksa Pašića, verovatno nikad ne bih čula, recimo, za jednu Meri Podhraski. Ušao bi u moju kancelariju i izgovorio to neobično ime: Meri Podhraski.

Ko bi mogao da zna za izvesnu glumicu koja se tek u nekoj rečenici i nekoj fusnoti pominje u istoriji srpskog pozorišta? Kao i obično u takvim sluačajevima, na sastanku uredništva *Teatrona* kažem da bi Feliks napisao esej o izvesnoj Meri Podhraski, celo uredništvo odgovara: Ko god da je Meri, ako Feliks tvrdi da je to zanimljivo – kupljeno na neviđeno. Tako smo sarađivali: bio je jedan od retkih autora čije smo sve predloge i ideje kupovali na neviđeno, iz jednog jedinog razloga: znali smo da će biti odlično. I onda, naravno, Feliks danima i nedeljama istražuje profesionalnu i životnu biografiju Meri Podhraski – jednako neobičnu kao i njeno ime – dolazi svakodnevno, čita, fotokopira, skenira, traži fotografije s najboljom rezolucijom. Tekstovi odlaze na lekturu, kod stroge ali pravične lektorke Ljubice Marjanović, koja je *uvek u pravu*. Ljubica je uvek u pravu, jer zna do tančina najnoviji pravopis, gramatiku, i ne vredi da joj se suprotstavljate. Feliksov tekst se vraća u izvornom obliku, ni zarez nije promenjen. – Da su svi poput Feliksa, kao lektor ne bih ni dinara zaradila – kaže stroga i pravična lektorka. Isto važi i za Zoricu Pašić. Bračni i kolegijalni par Pašić – među poslednjim čuvarima lepote srpskog jezika, stila, pravopisa, sintakse. Jezički redaktori na njima retko šta mogu da isprave.

Nakon što je objavljen tekst o Meri Podhraski – sad već znamo ko je – komentarišu naše mlađe kolege, studenti i diplomci dramaturgije i režije: Pa ova žena je čist kemp, a nismo ni bili čuli za nju. Pa čekaj, ko bi znao da je srpsko pozorište imalo i tako zanimljive a nepoznate ličnosti?

Čini mi se da imam pravo da koristim žargonski izraz kemp, jer je Feliks, iako čovek tradicionalnih vrednosti u najplemenitijem smislu, bio uvek otvoren za novo, zagledan u ono što tek predstoji. To što klinci s dramaturgije kažu da je priča o Meri Podhraski čist kemp – to je bio kompliment, i on je to znao.

– Ostavite mitove u prošlosti, tamo gde pripadaju, pustite decu da žive…

Tako je govorio Feliks koji je neumorno istraživao našu kulturnu prošlost. (…)

Odgovorno tvrdim, a vi i sami znate da je to istina: skromno i nenametljivo, Feliks Pašić uradio je za srpsku kulturu neuporedivo više od naših „vajnih patriota" koji su svoj patriotizam pre svega naplaćivali i unovčavali. I to je jedina rečenica koju imam nameru da izgovorim o toj temi.

Četrdeset godina proveo je kao saradnik u Pozorišnom muzeju. Izgledalo je to ovako. – *Dušan Kovačević, 23. februar, piši*. I ja zapisujem To je značilo da će Dušan tog dana biti naš gost, u ciklusu *Razgovora s umetnicima*, a moje je bilo samo da obavestim medije. Nisam morala ni o čemu drugom da brinem. Precizan, odgovoran, vrhunski profesionalan, a bez imalo mistifikacije.

Nekad ne znam kako da napravim impresum, kako da formulišem ovaj ili onaj dopis… Nema veze, sad će Feliks da svrati, pa ćemo ga pitati. Postavljali smo najrazličitija pitanja, a on je, kao retko ko, uvek znao odgovor.

Tako smo sarađivali i na tri izdanja, na knjigama o Karlu Buliću, Miri Trailović i Ljubomiru Draškiću. Ovu poslednju završio je doslovce herojski, uz nesebičnu pomoć svoje Zorice. Do poslednjeg trenutka, poslednjim atomima snage: pronaći još neku fotografiju, skenirati u boljoj rezoluciji,

ispraviti fusnotu na 73. stranici…

… Molim da oprostite na ovom ličnom tonu, ali verujem da i ovo govori o ličnosti Feliksa Pašića: sticajem okolnosti, i profesionalnih i komšijskih, a ja bih rekla pre svega ljudskih, postala sam prijatelj porodice Pašić. I to prvo sa Zoricom i Feliksom, čiji su Jelena i Damjan moji vršnjaci.

Feliks se radovao kad sam se iz roditeljskog doma preselila u mali iznajmljeni stan, isto u našem dorćolskom komšiluku.

– Kako ti je u stanu? – sa iskrenim interesovanjem je pitao.

– Šta da kažem, 30 kvadrata, od mame sam dobila peglu, pošto ima viška, a od sestre ćebe – isto joj je višak.

– Pegla i ćebe su ti dve ključne stvari, a ostalo će ići svojim tokom.

I bio je u pravu. Naizgled jezgrovita rečenica – a zapravo stara istočnjačka mudrost.

…Stvari neminovno idu svojim tokom. Zato su imena njegovih unuka Lenke i Relje na prvoj stranici knjige o Muciju.

Delovi govora sa komemoracije održane 3. avgusta u Ateljeu 212

Ksenija Radulović

Predstave koje sam radio prethodnih godina bile su prvenstveno zaokupljene pitanjem redatelja. Njihova političnost, točnije propitivanje političkog u kazalištu i onoga što bi političko kazalište moglo biti danas, bilo je samo pretekst za promišljanje pozicije i fukcije redatelja. To pitanje nije dobilo jednoznačan odgovor, ali nekakav odgovor svakako jest dobilo u odnosu koji se iz tog razmišljanja razvio i prema društvenoj stvarnosti u kojoj sam radio, ali i prema kazališnim reprezentacijskim modusima te stvarnosti. Za ilustraciju tog procesa napravit ću kratki *tour de force* kroz svoj ciklus o raspadu. Nigdje se pitanjem redatelja neću baviti direktno, ali se nadam da će se ono postupno početi pojavljivati na marginama ovog pisanja.

Oliver Frljić, *Čemu redatelj?*