

t^eatron

časopis za pozorišnu umetnost

156
157

TEMA BROJA

Novo političko pozorište (II)



... Ne može dramski pisac da sedne da piše i kaže sebi: „Sada ću malo da budem angažovan. Šta ima problematično na svetu? *Reality show*. Eto, o tome ću da pišem!“ Ja nemam takav pristup pisanju. Moj pristup pisanju je takav da se išamaram u životu, da mi se dese grozne stvari i da kroz pisanje rešavam neke svoje lične probleme. U svim tim tradicionalnim tekstovima koji imaju tendenciju da budu „angažovani“, glavni je problem kada vidite da to neko izmišlja, da ne oseća autentičnu potrebu da progovori o tim problemima. Grozno je kada, čitajući neki tekst imaš osećaj da je naručen ili osećaj da je neko rekao sebi: „Nisam ništa napisao godinu dana, evo morao bih sada.“ Naravno, poštujem sve kolege koje žive od tog posla, jasno je da se svako od nas našao i u takvim situacijama, ali se to u komadu uvek prepozna.

Milena Bogavac

Razgovor s piscima: *Okolnosti nas neminovno obeležuje*

teatron

156/157

JESEN/ZIMA 2011

teatron

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 156/157

Godina XXXVI

YU ISBN 0351-7500

Glavni i odgovorni urednik:

Ksenija Radulović

Uredništvo:

Aleksandra Jovičević

Anja Suša

Ivan Medenica

Slobodan Obradović (sekretar)

Dizajn i prelom:

Milan M. Milošević

Jezička redakcija:

Ljubica Marjanović

Štampa i povez:

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeve 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno decembra 2011.

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 Republike Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK	5
EDITORIAL	7
TEMA BROJA: NOVO POLITIČKO POZORIŠTE (II)	
Jovan Ljuštanović, <i>Biljana Srbljanović: ples na žici</i>	9
Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, <i>"Ja eto žalim za salamom"</i>	15
Ana Tasić, <i>Kritička kultura sećanja – političnost dokumentarnog pozorišta u Srbiji 2010–2011</i>	19
Razgovor s piscima: <i>Okolnosti nas neminovno obeležje</i>	29
Ana Isaković, <i>Angažovani teatar kao izgovor</i>	39
Bojan Đorđev, <i>Teorija kao praksa kao politika</i>	44
DRAGAN KLAJČ: SEĆANJE (1950–2011)	
Aleksandra Jovičević, <i>On se nikada više neće vratiti</i>	55
Milena Dragičević Šešić, <i>Otvaranje novih svetova</i>	63
Guido Snel, <i>Stapanje činjenica i mašte</i>	68
Dragan Klaić, <i>Produkcioni modeli: repertoarska pozorišta, trupe i produkcijske kuće</i>	70
OGLEDI	
Svetislav Jovanov, <i>Motiv utopije u modernoj srpskoj drami</i>	85
Dunja Dušanić, <i>Projekat Kardenio</i>	93

SAVREMENA SCENA — KRITIKE

Dunja Petrović, <i>Valter se brani</i>	97
Slobodan Obradović, <i>Citiranje pozorišta</i>	100
Olga Dimitrijević, <i>Teme, teze i floskule</i>	103
Slobodan Obradović, <i>Otkrivanje publike</i>	107
Olga Dimitrijević, <i>Poslednji performans</i>	110
Gorica Pilipović, <i>Začudni izlet u scensku poeziju</i>	112
Gorica Pilipović, <i>Žensko pitanje</i>	115
Milena Jauković, <i>Igra za Dantea</i>	118
Milena Jauković, <i>Izvan stereotipa</i>	120

MEĐUNARODNA SCENA

Bojana Janković, <i>Umetnost ili marketinški trik?</i>	123
Ivan Medenica, <i>Novo u Šaubine</i>	127

DRAMA

Tanja Šljivar, <i>Grebanje (ili kako se ubila moja baka)</i>	137
--	-----

PRIKAZI KNJIGA

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, <i>Kapitalna studija</i>	153
--	-----

HRONIKA MUZEJA

Ivan Medenica, <i>Bitef kao krivo ogledalo</i>	155
Mirjana Odavić, <i>Pozorišna fotografija i njeni autori zastupljeni u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije</i>	157

IN MEMORIAM

Goran Marković, <i>Olivera Marković (1925 – 2011)</i>	176
Aleksandar Milosavljević, <i>Stevan–Baja Gardinovački (1936 – 2011)</i>	178
Milan Vlajčić, <i>Muharem Pervić (1934 – 2011)</i>	180
Zorica Pašić, <i>Petar Kralj (1941 – 2011)</i>	182
Uredništvo Teatrona, <i>Milutin Mišić (1936 – 2011)</i>	184
Jovan Ćirilov, <i>Marina Čuturilo Helman (1956 – 2011)</i>	185

UVODNIK

U ovom broju *Teatrona* objavljujemo drugi i završni deo temata *Novo političko pozorište*, započetog u prethodnom broju. Posle tematizovanja opštih fenomena značajnih za novi politički teatar, ali i teatarskih scena u regionu (jedan od povoda za ovu temu bilo je i komparativno iskustvo susednih zemalja), nastavak temata zasnovan je na istraživanju dosadašnjih iskustava pozorišta u Srbiji. Kao što je u prethodnom broju navedeno, nekoliko su razlozi zbog kojih se pojam novog političkog pozorišta (ili *političnosti* u teatru i izvođačkim umetnostima) u ovom kontekstu odnosi na prvu deceniju ovog veka.

Iako je afirmacija spisateljice Biljane Srbljanović vezana za period devedesetih godina 20. veka, i prva decenija ovog veka obeležena je komadima u kojima autorka, spajajući lokalno i globalno, antropološko i političko, izražava samosvojnu i angažovanu sliku savremenog sveta. O angažmanu, ili savremenom društvenom aktivizmu ove autorke, piše Jovan Ljuštanović. Na drugoj strani, afirmacija Milene Marković upravo se poklopila s prvim periodom posle petooktobarskih događaja u zemlji: Ljiljana Pešikan Ljuštanović analizuje primere putem kojih se autorkin dosadašnji opus pokazuje kao referencijalan u odnosu na stvarnost, ali uvek zaokupljen jednom vrstom antropološkog angažmana, ispitivanjem pozicije jedinke u svetu.

Savremena scena u Srbiji obeležena je i fenomenom dokumentarnog pozorišta: naravno, reč je o postupku čiji pojedini elementi nisu posebnost našeg vremena, ali koji je u obnovljenom i savremenom obliku snažno prisutan i na evropskim i regionalnim pozornicama. Ana Tasić analizuje primere dokumentarne dramaturgije u našem pozorištu kao potrebu autora da društvene događaje reflektuju na što neposredniji i istinitiji način, bez upotrebe fiktivnih likova. Tokom prve decenije veka afirmaciju je steklo i nekoliko značajnih mlađih dramskih pisaca: zato je *Teatron* organizovao razgovor s Majom Pelević, Milenom Bogavac i Filipom Vujoševićem, koji na autentičan način govore o savremenom pozorištu i sopstvenom učešću u njemu. O različitim vidovima angažmana u pozorištu piše Ana Isaković, navodeći, pored ostalog, i institucionalne primere balansiranja između zahteva osnivačima da podrže umetničko stvaralaštvo i potreba tržišta, odnosno pravila neolibe-

ralnih (ekonomskih) tendencija. Temat zatvara tekst Bojana Đorđeva o delovanju Teorije koja Hoda, teorijsko-umetničke platforme čiji se početak i dosadašnji kontinuitet rada takođe poklapa s prvom postpetooktobarskom decenijom, a aktivnost Tkh ovde je posmatrana kao stalno intervenisanje u polju društvene javnosti. Naravno, uredništvo *Teatrona* izražava uverenje da bi ovakav temat mogao da postane i polazište za nova istraživanja, za tematizovanje i drugih aspekata scene koji ovim kontekstom nisu obuhvaćeni.

Povodom smrti Dragana Klaića (1950–2011) priredili smo temat o delovanju ovog značajnog dramaturga, teatrologa, profesora više univerziteta. O Klaiću pišu kolege Aleksandra Jovićević, Milena Dragićević Šešić, Guido Snel, a objavljujemo i poglavlje o produkcionim modelima u pozorištu iz knjige ovog autora koja će biti objavljena ove godine (*Resetting the stage: Public theatre between the market and democracy*).

U rubrici *Ogledi* Svetislav Jovanov bavi se motivima utopije u savremenoj srpskoj drami, na primerima komada *Čudo u Šarganu*, *Supermarket* i *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*, a Dunja Dušanić piše o zanimljivom projektu šekspirologa Stivena Grinblata *Kardenio*, nedavno prezentovanom i u Beogradu. U *Savremenoj sceni* naši kritičari valorizuju novije predstave iz oblasti drame, opere i baleta.

U rubrici *Međunarodna scena* objavljujemo kritički prikaz predstave *Život i smrt Marine Abramović* u režiji Boba Vilsona (autorka Bojana Janković), kao i tekst Ivana Medenice o aktuelnoj pozorišnoj sceni u Berlinu, u kojem se, na primeru tri predstave pozorišta Šaubine analizuju ne samo visoki profesionalni standrati već i radikalnost i inovativnost njihovog izraza.

U ovom broju predstavljamo i dramu *Grebanje (ili kako se ubila moja baka)* mlade spisateljice Tanje Šljivar, dobitnice Mihizove i nagrade Slobodan Selenić za najbolju diplomsku dramu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Kroz dramaturški precizne, stilski prepoznatljive, sirovo poetične i duhovito napisane scene, tema odrastanja nekoliko dečaka i devojčica predstavlja samo paravan iza kojeg su skrivene posledice građanskog rata i raspada države. Reč je o društveno angažovanom tekstu, jasno pozicioniranom prema temama koje obeležavaju stvarnost Srbije na početku 21. veka.

U *Prikazima knjiga* predstavljamo studiju Petra Marjano-

vića o umetničkim počecima Srpskog narodnog pozorišta, a u *Hronici muzeja* izložbu *Svi eksremi Bitefa*, kao noviju postavku Muzeja pozorišne umetnosti Srbije. U vezi s delatnošću ove ustanove je i tekst Mirjane Odavić o pozorišnoj fotografiji i njenim autorima zastupljenim u zbirci muzeja.

Rubrika *In memoriam* posvećena je našim preminulim kolegama.

Uredništvo

EDITORIAL

In this edition of our *Teatron* magazine we carry the second and final part of our topical series on The New Political Theatre, which we started in the previous issue. After delving into the general phenomena relevant for the new political theatre and the theatrical scenes in our region (one of the prompts for exploring the topic was looking into the comparative experiences of neighbouring countries), the second part of this article is grounded in the exploration of experiences the theatres in Serbia have had so far. As we mentioned in the previous issue, there are several reasons why the concept of the new political theatre (or the concept of *being political* in the theatre and performing arts) in this context is mostly connected with the first decade of the XXI century.

Although playwright Biljana Srbljanović achieved recognition during 1990s, the first decade of the XXI century was also marked by plays which, in their combination of the local and the global, the anthropological and the political dimension, express a distinctly individual engagement in and a picture of the contemporary world. Jovan Ljuštanović wrote the article on Srbljanović's social engagement and activism. Another author, Milena Marković, achieved recognition immediately after the events of October 5 in Serbia: Ljiljana Pešikan Ljuštanović analyses examples which reveal the author's opus as referencing the reality but always with a focus on the kind of anthropological engagement which explores the position of an individual in the world.

The Contemporary Scene in Serbia also features documentary theatre: naturally, some of its elements are not specific to our time, but it nonetheless maintains a strong presence on European and regional stages in a renewed and more modern form. Ana Tasić analyses examples of documentary dramaturgy in Serbian theatre as the authors' need to reflect events in the society in the most direct and truthful manner possible, without using fictitious characters. During the first decade of the XXI century, several relevant authors of the younger generation also received recognition, which is why *Teatron* magazine organized a round of discussion with Maja Pelević, Milena Bogavac, and Filip Vujošević, who speak authentically about contemporary theatre and their involvement in it. In addition, Ana Isaković writes about the different forms of theatrical engagement, citing, among other things, institutional examples of balancing founder demands to support artistic creation and the demands of the market (i.e. the neoliberal economic trends). This section of our

latest issue ends with an article by Bojana Đorđev on the activity of "Teorija koja hoda" (Walking Theory), a theoretical and artistic platform whose beginnings and continuing activities can also be traced to the first decade after October 5. The activities of TkH are thus perceived as constant intervention in the public field. The editors of *Teatron* would like to express their conviction that this series of topical articles might, naturally, also serve as a springboard for new research dealing with some aspects of the scene that were not examined in this context.

We have also prepared a section on the work of Dragan Klaić (1950-2011), a renowned dramaturge, theatrologist, and university professor, occasioned by his passing. His colleagues Aleksandra Jovičević, Milena Dragičević Šešić, and Guido Snel write about Klaić, and we also carry a chapter on production models in the theatre from the author's book due to be published in 2012 (*Resetting the stage: Public theatre between the market and democracy*).

In our *Review* section Svetislav Jovanov tackles the motif of utopia in contemporary Serbian theatre, using the examples of *Čudo u Šarganu* (*The Miracle in Šargan*), *Supermarket*, and *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* (*Larry Thompson, the Tragedy of a Youth*), while Dunja Dušanić writes about the intriguing *Cardenio* project by Shakespearean scholar Stephen Greenblatt, which was recently presented in Belgrade. In *The Contemporary Scene*, our critics evaluate the latest productions in drama, opera and ballet.

In our *International Scene* section we bring you a review of *Život i smrt Marine Abramović* (*The Life and Death of Marina Abramovic*) directed by Bob Wilson (author Bojana Janković), and a text by Ivan Medenica on the contemporary theatrical scene in Berlin, analyzing, on the example of three plays of The Schaubühne, not just the high professional standards but also the radical and innovative qualities of their expression.

In this issue, we present the play entitled *Grebanje (ili kako se ubila moja baka)* (*Scratching, or How My Grandma Killed Herself*) by young playwright Tanja Šljivar, winner of the Mihiz and Slobodan Selenić Prizes for the best graduation drama at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. In dramaturgically precise scenes characterized by a recognizable style, raw poeticism and wit, the subject matter of several boys and girls growing up is only a cover for the

examination of the consequences of the civil war and break up of Yugoslavia. This is a socially engaged text, with a clear position on topics characterizing the reality of Serbia in the beginning of XXI century.

The *Book Reviews* section presents a study by Petar Marjanović on the artistic beginnings of the Serbian National Theatre, and the *Museum Chronicle* features an exhibition on *All the Extremes of Bitef* as one of the recent ones staged at the Museum of Theatre Art of Serbia. An article by Mirjana Odavić also refers to the Museum's activities in the sphere of theatre photography and the authors in this field represented in the Museum's collection.

As always, our *In Memoriam* section is devoted to those of our colleagues who have passed on.

The Editors

TEMA BROJA

NOVO POLITIČKO POZORIŠTE (II)

Jovan Ljuštanović

BILJANA ŠRBLJANOVIĆ: PLES NA ŽICI

Ima li u životu i radu Biljane Šrbljanović ičega drugog sem žestokog, beskompromisnog socijalnog i političkog angažmana? Sudeći po početku teksta na srpskoj Wikipediji, reklo bi se – nema: „Njen dramski rad karakterišu politička angažovanost i oštra kritika savremenog društva. U politici, poznata je po beskompromisno proevropskom stavu, liberalnim shvatanjima i podršci manjinskim i LGBT pravima“ (sr.wikipedia.org). U ovim dvema rečenicama „dramski rad“ pominje se samo toliko da bi se sveo na „političku angažovanost i oštru kritiku savremenog društva“. U vremenu esteticizma s kraja 19. i u različitim modernističkim epohama 20. veka ovakva karakterizacija nekog književnog i, uopšte, umetničkog dela značila bi pomanjkanje estetske autonomije, a time i vrednosnu diskvalifikaciju. Danas, čini se da je kantovska estetika do kraja raskrinkana, da je otkriven njen samozatajni kripto-politički angažman – da „čista“ umetnost „bez interesa“ nije moguća. Univerzalistički patos prosvetiteljstva raspao se, možda i nepovratno, na socijalne konstrukte i polja socijalne moći. Sve više je onih koji umetničko stvaranje vide kao performativni čin koji ima određene socijalne učinke (Paternai, 2005) i nije tvorenje samosvrhovite lepote. Ideja o osporavanju kanonizovanih socijalnih vrednosti potiskuje umetnički postupak, subverzivnost postaje jedan od zajedničkih imenitelja dela savremene umetnosti.



Barbelo, o psima i deci, režija Dejan Mijač, JDP (foto: Adnan Šahbaz)

Biljana Srbljanović svakako je u epicentru ovog savremenog kulturnoistorijskog procesa. Ona u srpskoj kulturi pripada pretečama i logotetima (post)postmodernog socijalnog angažmana. Pri tome, ona je i nastavljatelj tradicije, one sterijanske – tradicije „ružanja naroda“ – koja se tako eminentno objavila u Sterijinim *Rodoljupcima*, pa se na svoj način obnovila, u predvečerju devedesetih, u *Ruženju naroda* Slobodana Selenića, ili u *Je li bilo kneževe večere* Vide Ognjenović. Ipak, Biljana Srbljanović „ruži narod“ na dalekosežno drugačiji način nego dalji i bliži prethodnici, ona odbacuje socijalni mimezis, u svet njenih drama socijalna stvarnost prodire snažno, ali u fragmentima, u, često, detronizovanim i ironizovanim, do besmisla dovedenim okrajcima, ta stvarnost postaje gradivni materijal jednog metastabilnog stanja čije ime je apsurd. Uprkos tome, Biljana Srbljanović je zaokupljena pitanjima umetničke forme na „starinski način“, i to mnogo više nego većina angažovanih pisaca koji se javljaju u poslednjih desetak godina na srpskoj javnoj i kulturnoj sceni, a istovremeno ostaje angažovana „do koske“, ne samo u dramama nego i u jav-

nim nastupima, na blogovima i na društvenim mrežama i u ukupnoj političkoj delatnosti.

U njenim dramama iz devedesetih taj angažman je izrastao iz nužne samoodbrane pred socijalnim silama koje su se generisale u srpskom društvu u vreme vladavine Slobodana Miloševića. Čini nam se da je televizijski serijal *Otvorena vrata* bio prvi korak u nastanku dramskog jezika koji vodi do njenog angažmana. U njemu, porodica, demistifikovana i ogoljena u svojim unutrašnjim emotivnim relacijama, parodirana i prevedena u grotesku, u simulakrum, postaje krivo ogledalo u kome se reflektuju aktuelna socijalno-politička zbivanja. U benignoj, umereno satiričnoj karikaturnosti i apsurdnosti ovog televizijskog serijala nagoveštena je ona smesa porodično-emotivnih i socijalno-političkih izglobljenosti kojom se gradi eksplozivna smesa nakaznosti u potonjim dramama Biljane Srbljanović. To je formula koja izvodi njene drame na tananu žicu na kojoj one neprestano igraju između antropološkog i političkog angažmana, promeću se između priče o čežnji za ljubavlju, o porodičnoj i ljudskoj mržnji, o prolaznosti i smrti i priče o politici, o kulturnim i

socijalnim fetišima, o pervertiranosti ukupnog socijalnog i političkog života. Ova smesa je eksplodirala, možda najjače, u *Porodičnim pričama* (Srbljanović, 2000). Deca se prividno igraju odraslih, a, u stvari, višestruko žive svoje, ljudski i socijalno izvitoperene živote. U toj igri prepoznavali smo, kao u krivom ogledalu, i svoje živote iz devedesetih godina dvadesetog veka. Smejali smo se, u predstavi Ateljea 212, Branki Šelić koja na kuli od stola i stolica, uznesena do neba, ispisiuje sentimentalni, zaneseni majčinski dnevnik, lako prepoznatljivu parodiju dnevnika Mirjane Marković. Ti dnevници, emfatično sentimentalni, bili su za mnoge u Srbiji devedesetih privatna šarena laža, svojevrsna socijalna prevara, ušecerene pege otrovne gljive koja raste na trulom deblu srpske socijalne svakodnevice. Svaka scena u *Porodičnim pričama* završava se neposrednim ili posrednim ubistvom roditelja. Činilo nam se onda da ako „ubijemo roditelje“, njihov način političkog mišljenja, njihovu socijalnu svest, onaj sistem vrednosti koji je doveo Slobodana Miloševića na vlast, da ćemo se spasti od socijalnog pakla u kome smo. Nemilosrdna, ponekad mizantropska imaginacija Biljane Srbljanović nije nam davala nade, pomećaj je dubok, možda do samih korena, roditelji su mrtvi, ali nasilje koje su oni generisali ne prestaje. Nadežda, dete-pas koje izaziva ponajviše samilosti u drami i predstavi, na kraju baca bombu. Uprkos toj bombi, čiju smo eksploziju svi čuli, pa možda i razumeli, drama i predstava donosile su nam, na zalasku miloševićevske ere, neku čudnu obećavajuću katarzu. Nešto od simboličke konfiguracije *Porodičnih priča* ponovilo se destak godina kasnije u *Skakavcima* (Srbljanović, 2007), potvrđujući da nade nema. Opet je reč o sukobu generacija kao sukobu zla i goreg, ali, umesto čistih patrijarhalnih modela iz *Porodičnih priča*, *Skakavci* sadrže aluzije na srpsku građansku klasu, na njenu spregnutost sa centrima moći, Akademijom, televizijom, tajnim službama. Umesto socijalnog pakla devedesetih imamo okrajke tranzicionog haosa iz prve decenije 21. veka, i imamo, umesto do bola nesrećne Nadežde-psa, monstruozno dete koje je oličenje čistog zla, Alegru, unuka pesnika, akademika Ignjatovića, monstruozniju od svoga dede, velikog kombinatora.

Na delu je formula po kojoj se u porodične, ljubavne i, uopšte, svakodnevne međuljudske odnose projektuju refleksi širih i opštijih socijalnih i političkih odnosa da bi se, pre svega, pokazali ispražnjenost ljudskih egzistencija i uza-

jamnosti i da bi se preko te ispražnjenosti konceptualizovala dramaturgija apsurdna. Ta formula je prisutna i u ostalim dramama, kako onima koje se bave socijalnim i egzistencijalnim prostorom Evrope i Amerike, kao što su *Supermarket i Amerika, drugi deo* (Srbljanović, 2004) tako i onima koje se bave srpskom savremenošću, poput već pomenutih *Skakavaca*, *Barbela* i drame *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* (Srbljanović, 2011).

U *Supermarketu* predrasude postnacionalističke Evrope učestvuju u generisanju egzistencijalne obesmišljenosti imigranta iz Istočne Evrope, koji ne uspeva da se uklopi u novi socijalni milje. U *Americi, drugi deo* postoji jaka referencijalnost kako na Kafkinu Ameriku tako i na sudbine ljudi izginulih u terorističkom napadu 11. septembra 2001. u Njujorku, koje su predmet političkih i ideoloških manipulacija. U dramama Biljane Srbljanović, ni u Njujorku ni u Beogradu „smrt nije biciklo (da ti ga ukradu)“: uz one čija je smrt medijski promovisana i ideološki iskorišćena (uzorne poslovne ljude i očeve porodica, policajce i vatrogasce u Njujorku, odnosno Patrijarha u Beogradu) postoji i smrt običnih, anonimnih ljudi, često beznačajnih: ruskog emigranta koji je prao sudove u jednom restoranu Svetskog trgovinskog centra kada je došlo do napada, ili Nadeždinog bezimenog ostarelog oca, koji umire u nekoj od srpskih bolnica, dok osoblje gleda Patrijarhovu sahranu.

U svim ovim dramama Biljanu Srbljanović ne zanima socijalna stvarnost po sebi, ona i njeni likovi je žive, svako na svoj način reaguju na pojedine socijalne i političke događaje i činjenice, stvarnost prodiere u međuljudske odnose, u svesna i nesvesna ponašanja, ona je pomešana s nagonskim zlom, s destrukcijom i autodestrukcijom Srbljanovićinih likova. Povrh toga, i spisateljica se meša u svet svojih drama više nego što je običaj u tradicionalnoj drami, njene didaskalije su više od uputstva za glumce i reditelje, u njima ne živi samo prozni pisac koji opisuje i više nego što se u pozorištu može uprizoriti, već se i javlja osoben lik, sličan samoj spisateljici, koji komentariše likove, često raskrinkava njihovu ljudsku prirodu, povremeno ih mrzi. I to je neka vrsta angažmana. Biljana Srbljanović je velika pesnikinja apsurdnosti ljudskog života, pesnikinja zla i goreg, pesnikinja velike egzistencijalne praznine u kojoj povremeno blesnu tragovi autentične ljudske patnje.

Tanana igra na granici antropološkog i socijalno-politič-



Supermarket, režija Alisa Stojanović

Na fotografiji: Predrag Ejdus, Natasa Tapušковиć (foto: Nenad Petrović)

kog angažmana jeste onaj tvorački princip na kome počiva biće Srbljanovićkinih drama. One često nastaju i otkrivaju se kao varijacije određenog simboličkog sprega, kao lajtmotivsko ponavljanje, kao muzička forma. To je postupak u kome postoji dvosmeran proces u kome se estetsko politizuje, a političko estetizuje. Tu leži i najveći stvaralački rizik Biljane Srbljanović – ne sunovratiti se ni na jednu ni na drugu stranu.

Uz to, angažman Biljane Srbljanović uveliko prelazi granice njenog književnog dela. Savremeni društveni aktivizam našao je u njoj svoju živu inkarnaciju, svoju prvo-sveštenicu, koja se neće zaustaviti ni na granicama Miloševićeve epohe, ni na granicama Srbije, ni na granicama dramskog teksta, ni na granicama partijskog političkog angažmana... Za takvu ulogu potrebna je posebna struktura ličnosti, vrsta hipersenzibilnog i reaktivnog temperamenta koji vodi u stalnu socijalnu „paranoju“. Ponekad taj temperament doživi privremeni smiraj i trenutke samospoznaje: „Živim jedan drugačiji život od onog koji sam navikla, nisam više okružena poplavom reči, konstantnim sukobima s

okolinom, nemam više priliku da na sve odmah reagujem iz sve snage i iz petnih žila. To me i čuva i manje troši, daje mi neki neobičan mir, ličnu sigurnost, ali mi i ukida onu na- valu adrenalina što te drži zategnutim, prenašpanovanim, stalno pred pucanjem, pa brzo misliš i brzo radiš. Taj mir mi ukida onaj neki ludački optimizam, koji ipak, uprkos svemu, vodi sve nas koji se svađamo s televizorom, uterujemo ko- mšije u red, kritikujemo vladu, i domaću i stranu, ljutimo se na banke, na tajne službe, na ozonske rupe, na crkvu i ovu i onu, na stare što su stari, a na mlade što nisu ništa. Taj mir ti zameni iluziju da možeš i moraš da promeniš svet“ (Ćirić, 2005).

Biljana Srbljanović ni posle privremenih smiraja – nema mira. Učestvuje u partijskoj izbornoj kampanji, kandiduje se za gradonačelnika, pa se razilazi s partijskim drugovima, piše blogove, raspravlja se na društvenim mrežama. Taj aktivizam više je od odbrane vlastitih uverenja i promocije izabranih socijalnih vrednosti. Reč je o hiperangažovanosti koja ponekad zaliči na nesmajnost hiperaktivnog deteta. Kao što u didaskalijama njen glas mora da „dosoljava“



Skakavci, režija Dejan Mijač, JDP
Na fotografiji: Isidora Minić i Nikola Simić

likovima, tako i u javno iznesenim vrednosnim sudovima ona često prenaplašava svoje stavove, beskompromisno ih brani – „smećuje“ i „zakucava“. I to je svojevrsna igra na žici u kojoj spisateljica povremeno rizikuje da vrednosti za koje se zalaže predstavi ne kao opšte dobro, već pre kao psihološki interes „prenašpanovane“ osobe.

Biljana Srbljanović dobila je mnoge ugledne književne nagrade, srpske i evropske. Teško ih je sve pobrojati, kao i pozorišta širom sveta u kojima su njene drame igrane ili se igraju. Njena internacionalna slava svakako ima veze s njenim socijalno-političkim angažmanom, kao što je taj angažman nesumnjivo strukturalni činilac njene dramske umetnosti. Socijalna „paranoja“ u njenim dramama često je i „paranoja“ njenih čitalaca i gledalaca. Istovremeno, dramska umetnost Biljane Srbljanović jeste i više od toga. Ta umetnost je velika poezija o ispražnjenosti ljudskih egzistencija, ne samo u ovim neoliberalnim (post)postmodernim vremenima već i egzistencija uopšte, velika poezija o mračnoj strani ljudske prirode i ljudske sudbine, o zlu, krivici, patnji i besmislu. Njene najbolje drame, poput

Porodičnih priča ili *Skavaca*, umivaju nas svojim mrakom, potežu povremeno tanane niti samilosti, suočavaju nas s tragovima krvi na egzistencijalnoj praznini, izazivaju neku vrstu katarzičnog osećanja sličnog onoj katarzi koju opisuje Aristotel, ali i bitno različitog. Bez obzira na ideologeme, kanone, prihvaćene i neprihvaćene socijalne vrednosti, Biljana Srbljanović nam neprestano govori da smo na tananoj žici po kojoj vozimo bicikl koji nam ne može niko ukrasti. I spisateljica svoj bicikl vozi li vozi – na svoj način.

LITERATURA

Ćirić, Sonja (2005), *Biljana Srbljanović, Ožiljci na svemu – intervju*, *Vreme*, 748, 5. maj 2005, WWW.Vreme.com.

Jovičević, Aleksandra (2005), „Post-teatarska drama: *Skakavci* Biljane Srbljanović, sezona 04/05, Biljana Srbljanović, *Skakavci*, premijera 26. aprila 2005, Velika scena Jugoslovenskog dramskog pozorišta, Beograd.

Ljuštanović, Jovan (2008), *Tranziciona stvarnost i fikcija u „Skakavcima“ Biljane Srbljanović*, u zborniku: *Književnost i stvarnost*, Naučni sastanak slavista u Vukove dane, 37/2, Beograd, MSC.

Peternai, Kristina (2005), *Učinci književnosti*. Performativna koncepcija pripovednog teksta, Zagreb, Disput.

Srbljanović, Biljana (2000), *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*, Beograd, Otkrovenje.

Srbljanović, Biljana (2004), *Nove drame. Amerika, drugi deo, Supermarket, soap oper*, Novi Beograd, Otkrovenje.

Srbljanović, Biljana (2007), *Barbelo, o psima i deci. Skakavci*. Beograd, Jugoslovensko dramsko pozorište.

Srbljanović, Biljana (2011), *Nije smrt biciklo (da ti ga neko ukrade)*, Beograd, Danas – Dan Graf, Zavod za udžbenike, Službeni glasnik.

Stamenković, Vladimir (2000), „Pojačana svest o savremenosti“, u Srbljanović, Biljana, *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*, Beograd, Otkrovenje, 275–283.

Stamenković, Vladimir (2004), „Pogled na Zapad: kritika ostvarene utopije“, u Srbljanović, Biljana, *Nove drame. Amerika, drugi deo, Supermarket, soap oper*, Novi Beograd, Otkrovenje, 214–220. sr.wikipedia.org/sr/Biljana_Srbljanović, 16. 1. 2012.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

„JA ETO ŽALIM ZA SALAMOM“

Ima ljudi kao ti
Žale za spomenikom
Grobom
Nepravdom jadom
Ja eto žalim za
Salamom
(Milena Marković, *Istorija, sok, salama*)

Ukupno stvaralaštvo Milene Marković naglašeno je referencijalno u odnosu na stvarnost i, pre svega, snažno zaokupljeno jednom vrstom antropološkog angažmana – ispitivanjem i propitivanjem ljudske prirode i pozicije jedinke u svetu. Pesma *Istorija, sok, salama* (Marković, 2006, 8–9) upravo paradigmatično odslikava onaj osobeni socijalni angažman, koji se i u njenim dramama i u njenoj poeziji izlučuje iz naglašene senzitivnosti jedinke koja reaguje na svet. Taj angažman je ideološki neutralan i podrazumeva, pre svega, lični odnos autorke prema vlastitoj socijalnoj zajednici, njenom aktuelnom sistemu vrednosti, prošlosti, ideologemama i mitemama na kojima ona počiva. Efemernih „pola kile leba“, „salama“, „sok što je pola popio“, akcentuju sudbinu čoveka iza kojeg ostaju i u vizuri lirskog subjekta ravnopravni su s istorijom. Prošlost, koju sugerše istorija iz naslova pesme i zvanični poredak „velikih“ vrednosti, oličen u trajnosti spomenika i groba, bivaju iz te vizure opozvani: lirski subjekat se ne seća onoga čemu je posvećen spomenik i ne žali za grobom. Umesto njih, on opaža skele oko spomenika i „siromaška“ koji gradeći ga („grade ga grade ponovo“), u večitom prezentu, a neopozivo i samo jednom, „sa skele padne“. Žaljenje se pretače u samosažaljenje i prepoznavanje vlastite pozicije: Žalim za sobom što sve to



Šine, režija Slobodan Unkovski, JDP

Gledam
A imam pare u džepu
I ne znam odakle sam
Od kurjaka i medveda
Od onih što su na skeli
Bili pa pali

Iz pristajanja na tu poziciju postranca, na marginalizaciju koju ona nosi i vetrometinu usamljenosti koju otvara, proističe nesentimentalna, lična, duboko individualna slika sveta i vodi se stalni dijalog sa njom. Od diplomske drame *Paviljoni*. Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru, koja tematizuje egzistenciju višestruke gradske i socijalne margine, taj dijalog sa svetom snažno obeležava i dramsko stvaralaštvo Milene Marković. Veliki sistemi smisla, mitovi, istorijski i ideološki usrećiteljski projekti razoreni su. Temeljna pitanja *kuda idem* i *odakle dolazim* trivializovana su pitanjem *šta ima za večeru*, koje stoji uporedo sa njima. U tom gotovo blasfemičnom manipulisanju jezikom, u propitivanju njegovog smisla i ispražnjenosti, u muzičkoj orkestraciji fraza, u preplitanju i kumulaciji osobenih staleških, rodnih,

mas-kulturnih, prostornih idioma – oblikuje se u *Paviljonima*, ali i u ostalim dramama Milene Marković, više rastakanje identiteta nego identitet suštinski marginalizovanih junaka.

Iako su pisane za pozorište i potčinjene njegovoj logici, ove drame, gotovo uzgred, ostvaruju i snažnu poetsku sugestivnost, često zasnovanu na estetici ružnog i na iskustvu modernog pesništva i pesnika „operatora jezika“. Bliske postdramskom teatru po postupku „eklektičnog citatno-montažnog teatarskog strukturiranja referentnih tragova teatra, književnosti i drugih umetnosti“ (Šuvaković, 2010, 194), one su snažno obeležene pesničkim talentom svoje autorke i poetičkim odlikama moderne poezije.

Ideologija je u dramama Milene Marković svedena na osobeno minus-prisustvo, kao ono čega više nema, ali što je jednom bilo i ostavilo često groteskne tragove. Junaci *Paviljona* žive u prostoru oblikovanom pod snažnim uplivom minulih ideoloških koncepata. Novobeogradski paviljoni tipični su projekt socijalističkog graditeljstva preuzet iz sovjetske prakse, a u drami prerastaju u metaforu skućenog

životarenja na marginama istorije. Mešavina autoritarnih pijanaca, siledžija i prežitaka patrijarhalnosti, socijalističkih penzionerki – tragikomične mešavine dama i drugarica, i narkomana, lopova, tatinih ćera i propalih lepotica, gradi ironičnu sliku društva i, pre svega, njegove „osnovne ćelije“ porodice, koja više ne pruža ni zaštitu, ni toplinu, ni oslonac. Ta sputavajuća, nefunkcionalna porodica na različite načine je osvetljena u većini drama Milene Marković. U dramu *Šuma blista* ulazi parodijski, ironično izobličena malograđanska idila „Kućica u cveću“ u koju Maca nikad neće stići:

KUĆA MALA NASRED BLATA

VOLELI SE TI I JA

PIVSKE FLAŠE NA PROZORU

TUKO SI ME DO PRED ZORU

(Marković, 2008/9, 40, 41).

Devojke – vile, predmet tragovine, samo zamenjuju prostore jednog zatočeništva drugim:

OKO KUĆE OGRADA MI

NA OGRADI SRČA LEŽI

OČUH MENI SRČU SPREMA

[...]

OKO KUĆE BLIZU KUĆE

DALJE NISAM SMELA

[...]

OČUH STRAŠAN STOMAK BOLI

ZUBI JASTUK GRIZU

A MUŽ MOJ DOMAĆIN PRAVI

UZEO ME BLIZU

OKO KUĆE BLIZU KUĆE

DALJE NISAM SMELA

(Isto, 34, 35).

One sanjaju o velikim mostovima, velikim gradovima, srećnim narodima i strašnim brodovima „gde se vidi zastava/ neka sva u cveću“, ali reka „majčica“ kao prenosilac nagoveštava da su ti idealizovani prostori mogući jedino kao prostori onog sveta, majčine utrobe i smrti. Opšteg zajedništva, o kome fantazira Srećko – „dece i majki i staraca, daće mi hleba, sešćemo svi zajedno“ (Isto, 27), nikada nije ni bilo, samo nasilja, sputanosti, incesta... iza zidova zaštićenih srčom. U *Brodu za lutke* autorka neposredno asocira, parodira i ironijski izokreće onaj vid kič-sentimentalnosti koji produkuje idiome tipa: lepo, srećno, poetično, čedno, raskošno kao u bajci, srećan kraj, dvorac iz bajke, prava princeza, princ na

belom konju, onaj pravi ili ona prava... Naivna moralnost i ukupni pozitivni aktivizam koji bajka kao žanr nudi dosledno se izvrću u vlastitu suprotnost, poričući samu ideju bajkovitog srećnog kraja i strategije „pravih izbora“ koja do njega vodi. Izbori koje u *Brodu za lutke* pravi mnogolika junakinja Milene Marković, ako ih posmatramo kao put do sreće i ispunjenja, dosledno su pogrešni. Bilo da krene ka prividnoj slobodi gradskog narkomanskog podzemlja, bilo ka konvencionalnoj verziji građanskog braka, bilo da bira oca, bilo sina, bilo da je kći, bilo majka – za nju nema srećnog kraja. Ako kao srećan kraj ne doživimo upravo onaj vitalizam koji izbija iz njenog završnog vapaja za tim i takvim nesavršenim i nesrećnim životom:

hoću opet da se rodim

tatice moj

(Marković, 2006, *Brod za lutke*, 207).

Mala sestra, u prvoj slici drame, živi u porodičnom domu sa jasno hijerarhizovanom porodičnom situacijom: odsutni, moćni otac, majka zaštitnica, ali i čuvarka koja stoji na granici doma i sveta odraslih i Velika sestra, socijalno snađenija, veća, lepša, lukavija. Kao i u bajci, ta početna situacija biva narušena udaljavanjem člana porodice, koje je, istovremeno, i kršenje roditeljske zabrane. Međutim, ono što u bajci vodi do stvaranja nove porodice u drami se okončava samotničkom smrću: sin Studen je samo pijano snoviđenje, zaštitnička figura oca samo-obmana, muž je napušta kada rodi hendikepirano dete i ne zna kako je umrla, sestra se pravda što je nije viđala... Visokostilizovanog porodičnog sklada, kakav sugerše uvodna formula bajke, u drami nema ni na početku. Majka, iako ima dve devojčice, više voli dečake, sestre se mrze, otac Alisu „ružno gleda“. Porodični dom – kolibić – podeljen je: roditeljska soba je zabranjena za decu: „U toj sobi su zveri“, kaže majka, razvijajući opomenu u sablasnu razbrajalicu visoke pesničke vrednosti:

Jedna ti kaže: sad,

druga ti kaže: ne,

treća te gleda i ceri se,

četvrta sedi i jede meso koje mrda,

ali su joj dobre oči,

peta kaže: uradi, uradi,

neće ništa da ti bude,

šesta nema oči,

sedma nema uši,
osma nema usta,
deveta je sećanje,
deseta je smrt.
(*Isto*, 73).

Seksualno licemerje građanske porodice ne može da se suoči sa odrastanjem i erotskim buđenjem seka i bata. „Srećnog kraja“ nema ni kada se pojavi princ – mladoženja. U pećini tri medveda. Zlatokosa je uljez, isto kao i njena imenjakinja iz bajke. Mladoženja – Medvedić, kome su roditelji „sve dali“, groteskna je parodija i same ideje o „onom pravom“, spasiocu, princu koji briše posledice predašnjih loših izbora. U „stanu sređenom nekom lepom“ nema mesta ni za hendikepirano dete i bitno je samo „ko je kriv“ za njegovo rođenje. – Raspad građanske porodice i socijalnih, ekonomskih i emotivnih relacija na kojima ona počiva senči drame Milene Marković lirskim brutalizmom, moćnim, zastrašujućim slikama i snažnim emotivnim izbojima. Ne funkcionišu ni zamene za porodicu, bilo da poriču tradiciju, poput gradskog narkomanskog podzemlja patuljačke kuće, bilo da proističu iz nje, poput tradicionalnog manastirskog bratstva u *Nahodu Simeonu*, koje je i samo osenčeno nasiljem i incestom. Slabi, sputani, nemoćni, oni koji ne „jedu meso koje mrda“, žrtve su nasilja. Iako Milena Marković, kao sve forme ideološkog angažovanja, odbacuje i pripadanje „ženskom pismu“ („Ne zanima me žensko već ljudsko pismo“ – „Dnevnik“, 5. jul 2006, 11), jedan od bitnih segmenata njenog angažmana ostaje i naglašena rodna senzitivnost. Nasilje nad ženama u ovim dramama jeste najnaglašeniji vid stradanja i ugroženosti socijalno marginalizovanih. Cela drama *Šine* ili *Bog nas pogledao* ratni užas oblikuje u stradanju Rupice „a ona je žensko a takođe DEVOJČICA, LAKA ŽENSKA, PSIHOLOG, ZAROBLJENICA I MEDICINSKA SESTRA“ (Marković, 2006, 40). U svetu čija je zvučna šifra „kombinacija klanja svinja, harmonike, smeha, ljudskih jauka i zapomaganja“, koji su „tako pomešani da se ne razazna odmah šta je u pitanju“ (*Isto*), nema bezbednog mesta za slabe, ako to nije rajska večnost u kojoj su Veseli i Rupica osuđeni na večitu radost i istinu. U delima Milene Marković činjenica da je neko žrtva ne zači da mu je sve oprošteno, ali ni to što žrtva nije jagnje ne opravdava njene dželate. Unekoliko paradoksalno, ironične, crnohumorne, na momente cinično distancirane drame Milene Marković, poput njenih pesa-

ma, svojim osobenim ritmom i snažnim osećanjem nemi-
ra, nezadovoljstva i bola, dostižu naglašen emotivni patos
i postaju duboko uznemirujuće, razotkrivajući u govornom
činu elemente „stvarnoga čina koji ima materijalne poslje-
dice“ (Pternai, 2005, 7).

Sve tradicionalne predstave i vrednosti bivaju suštinski
desemantizovane u dramama Milene Marković. Njeni juna-
ci ne žive više u svetu čvrste strukture, u kome postoje Bog,
ogrešenje i kazna, prestup i ispravni postupak, narušavanje
i vaspostavljanje reda... U tom svetu nema ni majke ni do-
movine, ni mitova o bogovima i herojima, početku i kra-
ju. Rođeni u zemlji koja se „više tako ne zove“, na prostoru
višestruko onečišćenom smrću i stradanjem – junaci ovih
drama nemaju izlaza. Temeljni antropološki pesimizam
Milene Marković projektuje se u suštinskom obesvećenju
sveta, u ukidanju svrhovitosti i smisla. Između prošlosti
koju izmišljaju i neostvarivih, utopijskih tlapnji o buduć-
nosti, njeni junaci zaglibljeni su u svakodnevici, koja bi se,
možda, i mogla promeniti. „SAMO KAD BI OVAJ VETAR PRE-
STAO/ I OVI LJUDI KAD BI NESTALI“ (Marković, 2008/9, 43).

LITERATURA

Intervju s Milenom Marković. „Dnevnik“, god. 64, br. 213335 (5. jul 2006), 11.

Jezerkić, Vesna – Jovanov, Svetislav (2006), *Predsmrtna mladost. Antologija najnovije srpske drame /1995–2005/*, I deo, Novi Sad, Sterijino pozorje.

Marković, Milena (2006), *Crna kašika*, Beograd, LOM.

Marković, Milena (2006), *Tri drame (Paviljoni, Brod za lutke, Šine)*, Beograd, LOM.

Marković, Milena (2006), *Nahod Simeon*, drama, Novi Sad, Srpsko narodno pozorište - Sterijino pozorje.

Marković, Milena – Crnjanski, Vladimir, Čovek je u svim vremenima ista zverka, intervju, „Scena“, 1–2/2007, 47–48.

Marković, Milena (2008/9), *Šuma blista*, Drama koja počinje jedne večeri i završava se ujutru, Beograd, Atelje 212, 20–44.

Pternai, Kristina (2005), *Učinci književnosti*. Performativna koncepcija pripovjednog teksta, Zagreb, Disput.

Šuvaković, Miško (2010), *Moć žene: Katalin Ladik / The Power of a Woman: Katalin Ladik*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Ana Tasić

KRITIČKA KULTURA SEĆANJA – POLITIČNOST DOKUMENTARNOG POZORIŠTA U SRBIJI 2010–2011

Sezonu 2010/2011. u srpskim pozorištima bitno je obeležila produkcija bar pet predstava koje se mogu definisati kao *dokumentarne*: *Čekaonica*, *Rođeni u YU*, *Kukavičluk*, *Hipermnezija* i *Patriotik Hipermarket*. Teoretičar Attilio Favorini dokumentarno pozorište definiše kao „pozorište nastalo na osnovu dokumentarne drame karakteristične po centralnim ili isključivim oslanjanjem na realne, a ne na zamišljene događaje, na dijaloge, pesme i/ili vizualne materijale ‘nađene’ u istorijskoj građi ili prikupljene od strane dramskog pisca/istraživača, i raspoređene u određeni politički i društveni kontekst”¹. Tako definisan, dokumentarni izraz u pozorištu uvek je reflektovao potrebu umetnika da istinu direktno dramatizuju na sceni, da izraze krupne društvene probleme neposredno, frontalno, bez skrivanja iza fiktivnih likova. Ove karakteristike je već uspostavila predstava *Uprkos svemu* Ervina Piskatora, koja se u teatrologiji tretira kao početak dokumentarnog pozorišta.² Drugi teoretičar i praktičar dokumentarne drame i pozorišta Derek Pedžet zapaža da je dokumentaran izraz fundamentalno bez kontinuiteta, u pogledu istorije i forme, ali je, kada je reč o njegovoj funkciji, uvek koncentrisan oko konkretnih društvenih događaja.³ Dokumentarno pozorište je, kako tvrdi Pedžet, deo „prekinute tradicije” aktivizma koji ima tendenciju da se reaktivira u teškim vremenima, pri čemu je taj istorijski diskontinuitet uvek bio istovremena snaga i slabost: „Snaga proizlazi iz činjenice da dokumentarno pozorište ima sposobnost da se ponovo pojavljuje kao novo i uzbudljivo drugačije; slabost je

¹ Attilio Favorini, „Representation and Reality: The Case of Documentary Theatre”, u *Theatre Survey* 35, American Society for Theatre Research, 1994, 32.

² *Ibidem*, 34.

³ Derek Paget, „Acts Of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre”, *New Theater Quarterly* 26, May 2010, Cambridge University Press, Cambridge 2010, 173.



Kukavičluk

rezultat toga što su njegovi praktičari, naročito mladi ljudi, odsečeni od njegove istorije."⁴ Pedžet još akcentuje ključne karakteristike dokumentarnog pozorišta koje se postojano javljaju kao deo te „prekinute tradicije”: direktnost, istinitost, energičnost, velika komunikativna moć.⁵

Specifičnosti dokumentarnog pozorišta koje navodi Pedžet nalaze se u tematsko- formalnim osnovama pet predstava koje su se koncentrisano pojavile na institucionalnim srpskim scenama u 2010. i 2011. godini. Podeliću ih u dve grupe, različite u pogledu procesa nastajanja njihovih tekstova, kao i u pogledu relacije između glumaca i likova, što proizlazi iz načina nastanka tekstova. U **prvu grupu** ću svrstati tri produkcije u čijim osnovama se nalaze tekstovi nastali na osnovu ličnih, istinitih, autentičnih iskustava autora predstava, u procesu rada u kome su, pored glumaca, učestvovali dramaturzi i reditelji koji su ih vodili kroz ove procese, dajući im teme i okvire istraživačkih procesa.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, 176.

Predstava *Rođeni u YU* primarno analizira odnos prema jugoslovenskom nasleđu, ali i posledice života u Jugoslaviji, kroz bavljenje ratnim užasima koji su pratili njen raspad (Jugoslovensko dramsko pozorište, reditelj Dino Mustafić). *Hipermnezija* tematizuje odrastanje osam mladih glumaca iz Sarajeva, Beograda i Prištine, u vremenu devedesetih godina prošlog veka koje formira društveno-politički bekgrund ličnih priča aktera, fokusirajući se na prećutavane istine o porodičnim i društvenim odnosima (koprodukcija Hartefakt fond i Bitef teatar, reditelj Selma Spahić). *Kukavičluk* analizira značajne društveno-političke događaje iz nedavne srpske prošlosti — (NATO bombardovanje, petooktobarska dešavanja), kao i problematična pitanja srpske sadašnjosti — nezavisnost Kosova, homofobija, ksenofobija, odnos između Mađara i Srba u multietničkoj Subotici itd. (Narodno pozorište u Subotici, reditelj Oliver Frlić). Načini nastajanja ove tri predstave su međusobno bliski – njihovi tekstovi su stvoreni iz ličnih iskustava samih izvođača. Oni ne nastupaju kao interpretatori života drugih ljudi već kao tumači sopstvenih sećanja, misli i stavova o pitanjima koje predsta-

ve tematizuju. U **drugoј grupi** dokumentarnih predstava nalaze se slučajevi *verbatim pozorišta* koje predstavlja posebnu vrstu ili podskup dokumentarnog pozorišta u širem smislu. Proces nastajanja *verbatim pozorišta* drugačiji je od prethodno navedenih predstava. Njegova tekstualna baza je *verbatim drama* – ovaj pojam označava dramski tekst koji nastaje dramaturškom adaptacijom niza snimljenih razgovora sa odabranim ljudima koji otkrivaju svoja stvarna, autentična iskustva na zadatu temu.⁶ Ključni primer *verbatim pozorišta* u Srbiji u 2010—2011. godini je predstava *Čekaonica*, koja je fokusirana na analizu aktuelnog života u Srbiji u vremenu društvene tranzicije, što podrazumeva suočavanje sa brutalnom bezličnošću vrednosti liberalnog kapitalizma koji pokušava da pusti korene u ekonomski i moralno duboko osakaćenom društvu (Atelje 212, reditelj Boris Liješević, autori/adaptatori tekstova Branko Dimitrijević i Boris Liješević). Druga predstava za koju se može reći da je bazirana na *verbatim* formi je *Patriotik Hipermarket* (Bitef teatar, reditelj Dino Mustafić). Njen tekst je drugačiji od teksta *Čekaonice* jer su tu dokumentarni materijali koji se nalaze u osnovi kombinovani sa autorskim tekstovima Milene Bogavac i Jetona Neziraja. Ova predstava je tematski usmerena na lične priče Srba i Albanaca sa Kosova koje je tim novinara intervjuisao tokom leta 2010. godine, istražujući njihove uspomene, poglede na svet i razmišljanja o budućnosti. Način nastajanja predstava *Čekaonica* i *Patriotik Hipermarket* razlikuje se od načina stvaranja dela u prethodnoj grupi, *Hipermnezije*, *Rođeni u YU*, *Kukvičluka*, utoliko što glumci *Čekaonice* i *Patriotik Hipermarketa* interpretiraju dokumentarne materijale, misli i ideje drugih ljudi, a ne svoje. Ove dve grupe predstava su međusobno drugačije u formalnom pogledu, ali su njihovi tematski planovi međusobno vrlo bliski, u smislu podudarnog kritičkog odnosa koji imaju prema društveno-političkim okolnostima življenja u današnjoj Srbiji. U daljem tekstu ću ove manje-više zajednički tretirati jer ću se fokusirati na njihove teme i sadržaj, odnosno prići ću im kao jednoj široj tematskoj celini i analizirati ih u okviru studija sociologije kulture i teorija izvođačkih umetnosti.

⁶ Videti Derek Paget, "Verbatim Theatre": Oral History and Documentary Techniques", *New Theatre Quarterly*, vol. 3, issue 12, Cambridge University Press, Cambridge 1987, 317.

KRITIČKA KULTURA SEĆANJA – DEMITOLOGIZACIJA NACIONALNE ISTORIJE

U tematskim osnovama svih pet predstava nalazi se kritičko suočavanje sa sećanjima na burne društveno-političke događaje iz skorašnje srpske istorije. Ova činjenica je posebno zanimljiva utoliko što se ta upadljiva zainteresovanost autora za bavljenje individualnim sećanjima poklopila sa opštijim pokretanjem problematike sećanja u kontekstu nedavnih sukoba na Balkanu. Gete institut je 2010. godine inicirao književni projekat *Smelost sećanja — kultura sećanja na postjugoslovenskom prostoru*, koji je okupio autore iz deset zemalja Jugoistočne Evrope koji su napisali tekstove koji na različite načine preispituju fenomen sećanja, individualnog i kolektivnog. Povodom iniciranja ovog projekta u medijima u Srbiji je pokrenuta priča o potrebi suočavanja sa sećanjima na nedavne sukobe na prostoru bivše Jugoslavije, sa ciljem prevazilaženja predrasuda i zabluda koje često prate interpretaciju naše (savremene) istorije. Regionalni direktor Gete instituta u Jugoistočnoj Evropi Ridiger Bolc istakao je, između ostalog, da se reč *balkanski* i dalje poistovećuje sa rečju *vulkanski*, pri čemu zemlje Jugoistočne Evrope neguju svoju istorijsku raznolikost i razvijaju izrazito etničko-nacionalne identitete: „Nema neoštećenih susedskih odnosa... Emocionalni naboj intelektualnih debata sećanjima na rat, pogrome, beg i progonstvo smanjuje se samo polako. Uz stalno istorizovanje društvenog diskursa kod svih je istorijski pogled prožet nacionalizmom i često konotira gubitničku istoriju izgubljene veličine i značenja.”⁷ Ovi stavovi prema nacionalnim istorijama balkanskih zemalja bitno usporavaju procese evropskih integracija, zbog čega je projekat primarno i pokrenut. Mišljenje autora ovog projekta je da evropske integracije treba da započnu prevazilaženjem etičko-religiozno-nacionalističkih napetosti i razmatranjem i priznavanjem spornih sećanja – njih treba poštovati jednakim intenzitetom sa kojim se poštuju monetarna unija i otvorene granice. Složenost političkih značenja ovog projekta ću razmotriti kasnije.

Bolcova razmatranja se podudaraju sa razmišljanjima

⁷ Ridiger Bolc, navod iz agencijskog teksta „Smelost sećanja u regionu”, na Internet adresi <http://www.seecult.org/vest/smelost-secanja-u-regionu> (tekst je pristupljeno 1. novembra 2011. godine)



Hipermnezija

sociologa Todora Kuljića koji kritički analizira pojam *kulture sećanja*⁸. On tvrdi da se neće preterati ako se kaže da je savremeno zanimanje za prošlost, načine njenog održavanja (pamćenja) i aktiviranja (sećanja) u nauci, a i van nje, postalo skoro opsesivno: „Istraživanje upotrebe i iskrivljavanja prošlosti je nužno jer prošlost ne govori za sebe, već se instrumentalizuje i poriče na različite načine... Svaki organizovani poredak sećanja počiva na manje ili više osećajnom suprotstavljanju žrtava i dželata u prošlosti. Što je kriza snažnija, to se ovaj dualizam prikazuje u uprošćenijem obliku, i to ne samo kod kolektivnog pamćenja nego i u istoriografiji.”⁹ Kuljić dalje piše da je neophodna kritička istorija da bi se ublažio konfliktni potencijal prošlosti: „Važan zadatak kritičke istorije nije brisanje vlastite prošlosti nego kritički zaborav njene lažne slave... Tek kada samoviđenje nacionalne prošlosti postane ambivalentno, ljudi se mogu uzajamno priznavati. Dakle, valja isticati dijalektičke

napetosti i diskontinuitete u istorijskom iskustvu, namesto sudbinskih monumentalnih i žrtvenih vertikalala.”¹⁰ Nasuprot tom politički dirigovanom uproščavanju savremene istorije, preovlađujućem, pojednostavljenom, zvaničnom, nacionalnom sentimentu prema sukobima na bivšem jugoslovenskom prostoru, dokumentarne predstave koje su predmet ovog istraživanja grade složeniju, realniju, kritički utemeljenu sliku skorašnjih istorijskih prilika na teritoriji bivše Jugoslavije, kroz otkrivanje ličnih doživljaja politički turbulentnih događanja. Može se tvrditi da se u osnovama ovih dokumentarnih predstava nalaze premise kritičke kulture sećanja, u smislu u kojem Kuljić definiše kulturu sećanja: one demonumentalizuju i deglorifikuju zvaničnu, romantizovanu verziju nacionalne istorije (*Hipermnezija*, *Rođeni u YU*, *Kukavičluk*), suprotstavljaju se uprošćenom тумачenju nacionalističkih tenzija (*Kukavičluk*, *Hipermnezija*, *Patriotik Hipermarket*), kao i jednostranom, ograničenom

⁸ Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, Čigoja štampa, Beograd 2006.

⁹ *Ibidem*, 273.

¹⁰ Todor Kuljić, „Kritička kultura sećanja, tri načela“, tekst je preuzet sa Interneta 15. juna 2011. godine, adresa www.kczr.org/download/.../todor_kuljic_kriticka_kultura_secanja.pdf



posmatranju složenih etničkih odnosa u srpskom društvu (*Kukavičluk, Patriotik Hipermarket, Hipermezija*).

Kuljić takođe napominje da se treba još dugo truditi da rat ostane živa rana zato što je pamćenje aktivnost koja utiče na donošenje odluka u društvu, politici, ekonomiji i svakodnevnom životu: „Pamćenje nije samo ispoljavanje kulture nego je i stvaralac kulture, verovanja i vrednosti u svakodnevnom životu.“¹¹ On dalje piše da skoro ne treba dokazivati da se neželjena prošlost lako zaboravlja: „Planski zaborav aktivno oblikuje spontano selektivno sećanje. Ukoliko je značaj neke tragične prošlosti za naš osećajni sklop snažan u toj meri da je ne možemo zaboraviti ni integrisati u simbolički poredak tekuće sadašnjice, tada je potiskujemo... Prevladavanje prošlosti je pomodan, višeznačan i rastegljiv pojam. Njegove strane su: ćutanje, amnezija, poricanje krivica, relativizovanje, stid, sramota, trauma, senke prošlosti... Kulturu sećanja uvek prati kultura zaborava.“¹² U

osnovi kritičke kulture sećanja nalazi se, dakle, imperativ održavanja sećanja na prošlost i na nasilje koje se ne sme zaboraviti. To je polazište dokumentarnih predstava nastalih u Srbiji u 2010. i 2011. godini. Karakteristično za njih je to što su društveno-politički horor prikazani iz ličnog ugla. Autori ne bombarduju publiku političkim parolama već pojedinačnim, ličnim iskustvima koja u fragmentima grade relevantnu refleksiju katastrofalno vođene politike devedesetih godina. Lično je skoro uvek i političko, naročito onda kada je, kao ove predstave, u tesnoj vezi sa usijanim društvenim pitanjima. Navešću nekoliko primera. U osamnaestoj sceni predstave *Rođeni u YU*, Anita Mančić otkriva svoja sećanja na zastrašujuće ratne okolnosti tokom snimanja filma u Vukovaru:

Ja sam snimala neki francuski film u Vukovaru. Duvao je vetar, ulazimo u grad i zvuk tog vetra, e to nikad neću zaboraviti... Kako se provlači kroz šuplje zidove i zvuk plastike kojima su oni zaštitili prozore i ne znam šta... Tako smo išli i ušli u tu komandu gde je trebalo da nam daju dozvolu za snimanje... Francuzi su ušli, a ja sam

¹¹ Kuljić, *op.cit.*, 2006, 277.

¹² *Ibidem*, 278.



Hipermnnezija

ostala ispred. I valjda od te moje neprijatnosti i užasa, ne umem da ti objasnim koji je to osećaj jer obično kad mi je loše ja se borim na neki čudan način i tako, pokušavajući da pobegnem odatle, ulazim u neku prostoriju gde su neki ljudi sa ogromnim bradama i kokardama i oni su me pogledali. Ili je tamo bila tišina, ili sam ja ogluvela u sekundi. Ali ja sam tamo ugledala smrt. Ja ne znam da li se tako zove smrt. Valjda tako izgleda smrt, ta energija. Izašla sam i taj zvuk tog vetra, e to ne može da se zaboravi nikad, ta melodija tog vetra. Ako vetar može da bude tako zastrašujući, onda je to u Vukovaru. Ako hoćeš sutra da vodiš rat, na bilo kom mestu na ovoj planeti, prvo dođi u Vukovar. Vidi to. Oslušni zvuk tog vetra. Namiriši taj užas i onda se vrati kući i razmisli da li ćeš to da radiš ili ne.¹³

U predstavi *Hipermnnezija*, čiji naslov odmah ukazuje na tematsko središte predstave, odnosno na važnost sećanja u tretmanu suočavanja sa nedavnom traumatičnom prošlo-

šću (hipermnezija je hipersećanje, pojam suprotan pojmu amnezije), akteri se sećaju vremena odrastanja u devedesetim godinama. Citiraću jedan reprezentativan monolog glumice Maje Izetbegović iz ove predstave, jedno od njenih mučnih sećanja na detinjstvo obeleženo hororinim detaljima iz ratnih vremena. Njena priča ističe individualan doživljaj strahota društvenih okolnosti i otkriva dečju naivnost koja je imala i funkciju štita u tim vremenima. Efekat ove scene je snažan zato što ona komunicira neposredno sa gledaocem, na emotivnom nivou:

Imam nepunih devet godina, u mom naselju na Ali-pašinom polju u Sarajevu desio se masakr u kome je poginulo šestoro djece. U tom trenutku sam bila kod svoje drugarice Zvezdane, kod koje smo otišle da pospremimo stan prije nego što se njena mama vrati sa linije. Mama joj je bila vojnik. Kada su pale tri granate, nas dvije smo se automatski bacile na pod i čekale da se rasprše geleri i razlete stakla. Poslije par sekundi, izlećemo na prozor. Pogledam i vidim da je prva granata pala na mjesto gde sam ja čekala Zvezdanu. Okrenem

¹³ Monolog Anite Mančić, nepublikovan tekst predstave *Rođeni u YU*, dokumentacija Jugoslovenskog dramskog pozorišta, 2011, 46.

se na drugu stranu prema zgradi u Klare Cetkin 3 i vidim kako nose jednog mog druga koji je ranjen i dvije mrtve sestre iz komšiluka. Onda sam čula na haustoru buku, galamu i sve tako, odjednom je počela neka vrev. Svi su potčrali da vide da li su njihova djeca poginula, šta se desilo. Izlećem na haustor. Zvezdana živi na četvrtom spratu, ja živim na devetom. Moja mama je počela peške da silazi niz stepenice, jer je prethodno vidjela mog brata na mjestu gde je pala treća granata. I tako je ona silazila unezvjereno niz stepenice, čupala je kosu i jako mnogo je psovala: „U pičku materinu! Šta nam ovo radite? Jeste li skroz ludi, nabijem vas na kurac! Jebem vam mater četničku, da vam jebem! Da pocrkate svi!“ Ja sam je presrela i stajala sam na stepenicama ispod nje. Sva ta galama i sve... Govorila je: „Gdje su mi Bubi i Kiki?“ To su mi braća. Do mene to ništa nije dopiralo, to da su mi braća možda mrtva. Sve vrijeme mi je samo jedna misao bila u glavi. To je koliko je mene stid što moja mama psuje pred svim tim ljudima.¹⁴

Kuljić dalje piše da rat najpre treba demonumentalizovati, da bi se sećanje, na primer o Srebrenici, problematizovalo, ali se u nastavku ove tvrdnje pita na koji način to uraditi jer: „Mitizirana slavna ratna prošlost duboko prožima idejne tvorevine i kolektivnu svest Balkana, a naročito Srbije. Osvajanje će još dugo biti slavljeno kao oslobađanje.“¹⁵ Završna scena predstave *Kukavičluk*, nazvana „Srebrenica“ ide korak dalje, izlazi iz okvira ličnih refleksija, otkrivanja pojedinačnih sećanja i direktno se obraća savesti gledalaca, brutalno ih suočava sa društvenim krivicama koje se kontinuirano zakopavaju. Ova scena je u publici, tokom njenih prvih izvođenja u Subotici, izazvala vrlo primetnu napetost, muk, nelagodu, suze, čak i napuštanje sale nekih pojedinaca. I tokom kasnijih izvođenja, na festivalima i gostovanjima, predstava je uvek izazivala burne i podeljene reakcije. U tom smislu je ova predstava, posebno njena završna scena, očigledna potvrda da je srpskom društvu neophodno urgentno raščišćavanje iluzornih uverenja o učešću Srbije u ratovima na teritoriji bivše Jugoslavije, odnosno primenjanje Kuljićevih ideja o *kulturi sećanja* u praksi svakodnevn-

ne politike. Srđan Sekulić, jedan od glumaca u predstavi, obraća se u toj poslednjoj sceni *Kukavičluka* publici sledećim rečima, posle kojih sledi desetminutno izgovaranje 505 imena srebreničkih žrtava od strane svih glumaca koji u predstavi igraju:

Scena koju ćemo izvesti za kraj predstave je vrlo jednostavna. U njoj ćemo samo nabrajati imena 505 ubijenih i identifikovanih žrtava iz Srebrenice koji su ukopani 11. 7. 2006. Neće se dogoditi ništa spektakularno, kao što smrt uglavnom nije ništa spektakularno. Nećemo nikoga optuživati. Nećemo pokušati dati tačne i konačne brojeve. Sve što će se dogoditi, ako se išta dogodi, dogodit će se u vama. Čut ćete imena koja vam ništa ne znače, koja su teška za izgovor, koja smo naučili napamet. Čut ćete imena koja ne možete povezati ni sa kakvim likom jer su kolektivne smrti uvijek bezlične. Proći će neko vrijeme jer je za čitanje ovih 505 imena potrebno između osam i devet minuta. To vrijeme je puno kraće od vremena koje je potrebno za ubijanje 505 ljudi.¹⁶

Zbog društveno-političkih implikacija srpskih dokumentarnih predstava, moglo bi se reći da su one političke. Ipak, u savremenim teorijama izvođačkih umetnosti pojam političkog nije jednostavan, diskusije o političkim funkcijama drame i pozorišta opravdano izazivaju mnoge napetosti, imajući u vidu složenost okolnosti u kojima teatar danas nastaje. U narednom delu teksta ću razmotriti politička značenja savremenog pozorišta i u okviru toga definisati političke implikacije predstava koje su predmet moje analize.

MOGUĆNOSTI I GRANICE POLITIČNOSTI

S jedne strane je sasvim legitimno tvrditi da su ove dokumentarne predstave političke, imajući u vidu da se one bave društveno bitnim temama, u formi čije su premise razbijena iluzija i učešće publike što, takođe, ima potencijalni politički značaj. To ću sada objasniti. Autori poput Žaka Ransijera i Luka Boltanskog pišu da je za savremenu umetnost koja ima društveno-političku važnost ključna promena razumevanja tradicionalne pozicije gledaoca

¹⁴ Maja Izetbegović, monolog iz nepublikovanog teksta predstave *Hipermnezija*, dokumentacija Hartefakt fonda, Beograd 2011, 27.

¹⁵ Kuljić, *op.cit.*, 2011.

¹⁶ Oliver Frlić, *Kukavičluk*, nepublikovan tekst predstave, dokumentacija Narodnog pozorišta u Subotici, 2010, 19.



Rođeni u YU

– od pasivne do aktivne persone. Pišući o neophodnosti *emancipacije gledaoca* u savremenoj društveno i politički relevantnoj umetnosti, Ransijer ističe da pozorište treba da bude institucija nove jednakosti, kroz izmenu shvatanja tradicionalne pozicije gledaoca: „Mora se stvoriti pozorište bez gledalaca, odnosno pozorište u kojem gledaoci neće biti samo gledaoci, u kojem će oni učiti, a ne biti zarobljeni slikama, gde će postati aktivni učesnici umesto pasivnih posmatrača.”¹⁷ Ransijer dalje piše da treba transformisati tradicionalno razumevanje pojma *gledalac*. On tvrdi da gledanje nije pasivnost koja se mora transformisati u aktivnost: „To je naša normalna situacija. Mi učimo i obučavamo... Ne treba da pretvorimo gledaoce u glumce. Treba da priznamo da je svaki gledalac već i glumac.”¹⁸ Luk Boltanski takođe raspravlja o odnosu gledanja i učestvovanja, ističući

¹⁷ Jacques Ranciere, „The Emancipated Spectator”, tekst na adresi <http://digital.mica.edu/departamental/gradphoto/public/Upload/200811/Ranciere%20%20spectator.pdf> (tekstu je pristupljeno 15. juna 2011. godine)

¹⁸ *Ibidem*.

da se ključan momenat nalazi u transformaciji stanja *biti-gledalac* u stanje *biti-glumac*, kao i to da je reč o političkom momentu *par excellence* jer tu dolazi do stapanja posmatranja i delanja, ukidanja distinkcije između ove dve radnje.¹⁹ U strukturalnim osnovama svih pet dokumentarnih predstava koje su predmet istraživanja nalaze se krotine tradicionalne pozorišne iluzije. U njima nema likova, nema iluzija, nema fiktivnih priča, igra je ogoljena, bazirana na premisi odsustva pretvaranja. Takođe, glumci često komuniciraju sa publikom, uvlače je neprestano u tok radnje, motivišu je da učestvuje u predstavi (naročito u *Kukavičluku*), rušeći tako tradicionalnu rampu, granicu koja odvaja izvođače od gledalaca. To su direktni načini ukidanja pasivnosti publike, odnosno transformacije tradicionalnog razumevanja statusa gledaoca, u smislu u kojem govore Ransijer i Boltanski. Gledaoci ovih dokumentarnih predstava nisu *čisti gledaoci*, kako još pojam pasivnog gledaoca definiše Boltanski, već su gledaoci/učesnici. Imajući u vidu tezu Boltanskog da

¹⁹ Luc Boltanski, *Distant Suffering, Morality, Media and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 31.

činjenica prisustva gledaoca/učesnika u umetničkom delu ima politički značaj, može se izvući zaključak o postojanju političkih značenja predstava koje analiziram – to su argumenti za tvrdnju da su one političke.

S druge strane, istovremeno, postoji ozbiljna sumnja u političnost ovih predstava. U knjizi *Radikalno u performansu*, Baz Keršo unosi opravdano ozbiljne skepse u mogućnost postojanja političkih funkcija savremenih scenskih umetnosti. On piše da sva umetnost u vremenu postmodernizma, uključujući pozorište i umetnost performansa, gubi mogućnost da stoji izvan ideoloških okvira, kao što je to nekada bio slučaj, odnosno da je ona uvek uključena u neki specifični oblik borbe za društvenu moć: „Nije više moguće da se pojam ‘političkog teatra’ odredi kao zasebna kategorija, jer su svi oblici pozorišta, kao i umetnost performansa, na ovaj ili onaj način uključeni u diskurse moći.”²⁰ Manje isključiv od Keršoa, Filip Auslander smatra da postmoderno stanje, kako ga je definisao Žan-Fransoa Liotar, nije učinilo političko pozorište nemogućim, ali je učinilo neophodnim preispitivanje osnova političke umetnosti, kao i predlaganje grubljeg nacrtu koji bi opisao postmoderno političko pozorište, njegove teme i strategije: „Ako postoji kriza u teoriji i praksi političke umetnosti, u vremenu postmodernizma – a jasno je da postoji – reč je o istorijskoj krizi, koju je proizvela neizvesnost u opisivanju kulture, u okvirima multinacionalnog kapitalizma... Kao što to sugeriše postojanje obilja termina koji opisuju naše vreme (postmoderno, postindustrijsko, superindustrijsko, kasnokapitalističko, neokapitalističko, multinacional-kapitalističko i drugi), nije ga lako definisati, a sve ove odrednice nagoveštavaju da klasični koncepti kapitalizma i modernizma nisu više adekvatni.”²¹ Blisko Keršou, Auslander smatra da je fundamentalna osobenost postmoderne kulture ukidanje odvojenosti između ekonomije i kulture, slamanje stare strukturalne opozicije između kulture i ekonomije kroz simultanu komodifikaciju prve i simbolizaciju druge, zbog čega je nemoguća kritička distanca.²² Razmatrajući dalje politička

značenja savremene umetnosti, Auslander prihvata tezu Hala Fostera koji ističe da je transgresivna politika avangarde imala za pretpostavku granice u kulturi koje više nemaju smisla, u vremenu dominacije multinacionalnog kapitalizma — zato je Foster predložio (a Auslander usvojio njegova razmišljanja) da se savremena politička umetnost razume kao *rezistantna*, a ne kao *transgresivna*.²³ Slično razmišlja i Hans-Tis Leman. Govoreći o političkom aspektu postdramskog pozorišta, on se takođe nadovezuje na Fosterove teze, smatrajući da je postdramski teatar izgubio gotovo sve funkcije koje se obično definišu kao političke, odnosno, da je ono, po stanju svoje prakse, *virtualno političko* jer više ne postoji *transgresivna* politika umetnosti nego samo još ona koja se opire (*rezistantna*).²⁴

Ova razmišljanja sam navela jer smatram da su bitna za dublje razumevanje složenosti političkih značenja pet dokumentarnih predstava koje su predmet ovog teksta. Njihova složenost je rezultat haotičnosti društvenih okolnosti u Srbiji koje se nalaze u shizofrenom procepu, između starog, postkomunističkog uređenja i novog, liberalno-kapitalističkog koji još nije sproveden jer prethodni nije potpuno srušen. U takvom okruženju, politička značenja predstava koje analiziram su vrlo složena i neophodno ih je raščlaniti. S jedne strane, smatram da je njihov politički angažman u odnosu na zastarele, ali i dalje u društvu temeljno prisutne, nacionalističko-patriotske struje, i te kako prisutan, izuzetno značajan (njihov kritički tretman kulture sećanja, što sam detaljno objasnila). S druge strane, istovremeno, kako nije reč o predstavama koje su nastale potpuno nezavisno od svih centara političke i ekonomske moći, za razmatranja njihove ukupne političnosti su izuzetno važna razmišljanja Keršoa, Auslandera, Fostera, Lemana. Politički diskurs ovih predstava jeste u konfrontaciji sa zvaničnom istorijom i nacionalističkim glorifikacijama nedavnih „oslobodilačkih” ratova na teritoriji bivše Jugoslavije, ali su, s druge strane, neke od njih sasvim izričito deo diskursa alternativnih centara moći. Konkretno, *Hipermnezija* je nastala kao produkcija Hartefakt fonda, *Patriotik Hipermarket* je, između ostalih

²⁰ Baz Kershaw, *The Radical In Performance*, Routledge, London and New York 1999, 63.

²¹ Philip Auslander, *From Acting To Performance*, Routledge, London 1997, 59.

²² *Ibidem*.

²³ Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, 1985, 153, navodi Auslander, *op.cit.*, 60.

²⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd 2004, 334.

finansijera, takođe finansijski podržao Hartefakt fond, kao i Sorosov Fond za otvoreno društvo. Ove fondacije podržavaju projekte u umetnosti koji podstiču i sprovode premise politike liberalnog kapitalizma, pod direkcijom međunarodnih korporacija. Dakle, ove predstave nikako nisu nezavisne, odnosno za procenu njihovih političkih značenja postaju značajne teze Keršoa, Auslandera, Fosterera, Lemana koje su validne upravo u okviru liberalno-kapitalistički uređenih institucija, o njihovoj nemogućoj *stvarnoj* političnosti, odnosno o njihovoj *virtualnoj* političnosti.

Politički aspekti ovih dokumentarnih predstava su, dakle, višeznačni i ambivalentni. U kontekstu njihove direktne kritičke usmerenosti prema tradicionalnim, anahronim političkim shvatanjima koje sam objasnila, može se reći da one *jesu* transgresivne, političke u tradicionalnom, Brehovom smislu političkog teatra. To je posledica specifičnih lokalnih društvenih okolnosti, odnosno činjenice da je Srbija u političko-kulturološkom zaostatku u odnosu na druge evropske države, te da joj predstoji transformacija sistema (i svesti), prelazak iz diskursa dominantnog retrogradnog, paradnog, mitologizovanog pogleda na sopstvenu istoriju i sadašnjost, u diskurs liberalnog kapitalizma, evropskih integracija. S druge strane, *Hipermnezija* i *Patriotik Hipermarket* najočiglednije su produkcije alternativnih centara moći, fondacija koje deluju u okviru sistema korporativnog neoliberalnog kapitalizma, što ih stavlja na polje odsustva stvarne političnosti, odnosno u domen u kome su validna navedena razmatranja o *rezistantnosti* politički angažovane umetnosti. I ostale predstave iz ove grupe, *Rođeni u YU*, *Čekaonica*, *Kukavičluk*, manje direktno i u manjoj meri, ali ipak prisutno, podržavale su institucije koje promovišu neoliberalni kapitalizam i multikulturalno društvo. Činjenice koje sam navela u prvom delu rada, o *opštijoj društvenoj zainteresovanosti za problematiku sećanja na bivšem jugoslovenskom prostoru* i pokretanje projekta Gete instituta, u sklopu internacionalnih inicijativa evropskih integracija Srbije, takođe je moguće tumačiti u okviru razmišljanja o složenim političkim implikacijama društveno angažovanih umetničkih dela u Srbiji.

Analizirajući različite aspekte značenja dokumentarnog pozorišta, Den Ajzak navodi rad autorke Marije Piskator za

koju je „pozorište sredstvo čuvanja prošlosti“²⁵, a cilj njenog rada je da „pokaže značaj prošlosti za sadašnjost“²⁶. To je funkcija koju nesporno imaju i dokumentarne predstave analizirane u ovom radu: one pokreću savest i kritičko mišljenje, čuvaju prošlost od zaborava, u smislu neprestanog podsećanja na krvavost naše skorašnje istorije. One pokazuju značaj prošlosti za sadašnjost u smislu održavanja svesti o greškama sa kojima se treba frontalno suočavati. Psiholozi i sociolozi uporno insistiraju na tome da je značaj prošlosti ogroman za percepciju sadašnjosti i donošenje odluka u budućnosti. Profesor socijalne antropologije na Univerzitetu u Kembridžu Pol Konerton tako ističe da naš doživljaj sadašnjosti u velikoj meri počiva na našem znanju o prošlosti: „Doživljavamo svoj sadašnji svet u kontekstu koji je uzročno povezan s prošlim događajima, dakle oslanjajući se na događaje i objekte koje ne doživljavamo kad doživljavamo sadašnjost. A sadašnjost ćemo različito doživljavati, u zavisnosti od različitih prošlosti s kojima možemo da je povežemo.“²⁷ Ako budemo svesni grešaka iz prošlosti, ako o njima ne čutimo i „ne guramo ih pod tepih“, što je bila dominantna osobenost društvenog ponašanja u procesu raspada Jugoslavije²⁸, u sadašnjosti i budućnosti ćemo smanjiti mogućnost njihovog ponavljanja, a to je put građenja društva na zdravijim i stabilnijim osnovama.

²⁵ Dan Isaac, „Theatre of Fact“, *The Drama Review*, vol. 15, no. 3, Summer 1971, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 135.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Pol Konerton, *Kako društva pamte*, Reč, Beograd 2002, 10.

²⁸ Videti Gordana Đerić, „Semantika čutanja, nasilje i društveno pamćenje (intima hrvatske i srpske politike)“, u *Intima javnosti*, zbornik, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga, Beograd 2008, 65.

OKOLNOSTI NAS NEMINOVNO OBELEŽE

Sliku prve decenije 21. veka u pozorištu Srbije bilo bi nemoguće zamisliti bez dramskih pisaca mlađe generacije, danas pretežno tridesetogodišnjaka. Iako međusobno različiti u pogledu tematskih i poetičkih osobenosti, predstavnici ove generacije na autentičan način na naše scene unose savremeno osećanje sveta, ali i lokalne sredine. Njihova dramska afirmacija upravo se poklapa s periodom postpetooktobarskih promena u zemlji.

Tim povodom, *Teatron* je organizovao razgovor s dramskim piscima Majom Pelević, Milenom Bogavac i Filipom Vujoševićem.

Moderatori razgovora: Vesna Radovanović i Ksenija Radulović

Teatron je pre deset godina sproveo istraživanje na temu pozorišta tokom devedesetih. Tada se izdvojio opšti stav da su se dezintegracioni procesi, koji su se u tom periodu dogodili u tadašnjoj zajedničkoj državi, manje osećali u pozorištu nego na drugim poljima. Vi ste svi bili angažovani kao dramaturzi na predstavi „Rođeni u YU“ reditelja Dina Mustafića, u produkciji JDP-a, koja se bavi društveno-političkim kontekstom raspada te države: osim toga, imate iskustvo i u radu na drugim predstavama iz oblasti dokumentarnog pozorišta koje su nastale kao rezultat saradnje, koprodukcije u regionu. Da li je danas vaše osećanje slično kad je posredi „integracija“, saradnja, vraćanje na staro? Da li se može govoriti o tome?

Filip: Svakako da do toga dolazi, ali nešto je ipak neophodno primetiti. Raspad Jugoslavije se nije osećao na polju pozorišta jer su postojale neke veze među umetnicima koje su opstajale. Sada govorimo o nekoj novoj generaciji umetnika koji su počeli da rade, sarađuju, učestvuju u nekim regionalnim projektima i regionalnim produkcijama, i u tom smislu stvar jeste nova.

Milena: Verovatno se od tadašnjih dezintegracionih procesa napravila dovoljna vremenska distanca da su umetnici počeli intenzivno da se bave tom temom, jer sada postoji izuzetno veliki broj predstava koje se, na neki način, njome bave. Interesantno je da upravo u tim predstavama koje govore o raspadu Jugoslavije postoje velike koprodukcije na regionalnom nivou. Osim toga, bitno je napraviti razliku između toga šta je politički teatar i šta je teatar koji tematizuje politiku ili neku političku situaciju.

Maja: Da, volela bih da definišemo šta znači političko pozorište. Za mene to, s jedne strane, može da bude društveno angažovano pozorište, a s druge strane, postoji pozorište koje je, po mom mišljenju, daleko više političko, ako želimo da kažemo da je politički teatar nešto što subverzivno deluje u društvu, a to je ono pozorište koje na drugačiji način koristi pozorišni jezik i ima tendenciju da ruši neke stare pozorišne paradigme. Smatram da je to



Foto: Nenad Janković

značajniji aspekt u svim ovim predstavama koje su se bavile raspadom SFRJ, odnosno u većini njih.

Filip: Kod Frlića, na primer...

Maja: Da. Nije stvar u tome da su se te predstave bavile određenom temom, već način na koji su se one njome bavile, jer je sama tema postala do te mere pomodna da je postala „izlizana“. Ona je postala centar interesovanja svih tih reditelja u trenutku kada više nije bila politička ni na koji način, u trenutku kada je istorijska distanca postala tolika da ih je stavila u krajnje bezbednu poziciju. Pri tome, oni su pristupili temi koja je sada već davna prošlost na način za koji bi se moglo reći da je prilično fetišistički. Iz tog razloga smatram da je mnogo subverzivnije baviti se, eventualno tom ili nekom drugom, dublje političkom temom, kroz neka drugačija pozorišna sredstva, jer se na taj način može izvršiti veći uticaj na način na koji će publika razmišljati o svetu i teatru. Mislim da je to veliki problem u naletu tog kvazipolitičkog teatra.

Koji su bili motivi da se uključite u rad upravo na takvoj predstavi?

Maja: Pored finansijskih razloga, koji su uvek veoma bitni, a pogotovo kada si nezaposlen umetnik u Srbiji, moj motiv bila je i radoznalost jer sam oduvek, na neki način, želela da se bavim dokumentarnim teatrom, radom na apropiaciji tuđih materijala. Problem je, međutim, u tome što je tokom samog procesa rada predstava postala sve ono što ja smatram da dokumentaristički teatar ne bi trebalo da bude. Ušla je u najklasičniju moguću paradigmu teatra koji se bavi nekom vrstom spektakularizacije stvarnosti koja tretira temu kao sredstvo za izazivanje površne emocije na najjednostavniji način, putem, po mom mišljenju, prilično jeftine nostalgije note. Naravno, sâm proces rada je bio izuzetno zanimljiv, ali je krajnji rezultat bliži toj struji koja koristi dokumentarne materijale ne za neku vrstu političkog ili društvenog preispitivanja već kao neku vrstu prijemčivog pozorišnog materijala koji će moći, s jedne strane, da kaže da je koketirao sa „novom“ dramskom formom, pod znacima navoda, jer znamo da to već decenijama postoji u svetu, a s druge strane, da je približi kroz neku temu koja je svima bliska, a to je ta jugonostalgija od koje mi se „baca

pegla“ (želim tim rečima da ostane). (Smeh)

Milena: Ja moram priznati da sam u početku, kada sam čula šta je u pitanju, bila potpuno skeptična i da uopšte nisam htela u tome da učestvujem, te sam pokušavala da se povučem iz rada na predstavi. Međutim, kada sam videla pitanja na koja glumci odgovaraju, pomislila sam da bi bilo dobro da, čisto eksperimentalno, i sama pokušam na njih da odgovorim. Mislila sam da će mi biti potrebno sat-dva, a pisala sam celu noć i nakucala četrdeset strana, a to je bio čitav moj život. Tu se moj stav o radu na toj predstavi promenio. Koliko sam u početku bila skeptična, razmišljajući koga to, uopšte, zanima, šta me briga što vam se raspala Jugoslavija, ja se Jugoslavije ni ne sećam, primetila sam kroz taj autointervju da to čini ogroman deo mog života. Naravno, sâm proces rada je bio drugačiji jer sam se bavila tuđim, a ne svojim materijalima, ali ta predstava i nije politička, jer je Dino *apriori* želeo da se bavi ličnim pričama ljudi.

Maja: Ne, mislim da je ona, s jedne strane, imala tendenciju da, na neki način, bude politička. Ona je imala polazište u ličnim isповestima, ali se to lično političko, koje je za mene najdraži stav u političkom teatru, izgubilo i cela priča se pretvorila u nekakav spektakl upravo zato što se nije sve zadržalo na tim ličnim pričama. Nekoliko priča jesu potrebne, ali većina priča je rađena tako kao da je promašena forma; kao da je čitava predstava krenula u pravcu da bude intimistička, ali je, potom, ubačena u formu jedne klasične predstave koja treba, na neki način, da govori o raspadu Jugoslavije kroz razne generacije. Problem je u tome što, umesto da ostane bar na granici nečega što nije pozorište, ili nije pozorište kakvo bi se očekivalo na velikoj sceni nekih pozorišta, nije bila hrabrija. Jer, političko pozorište, koje može da bude sve i svašta, u svojoj suštini mora da bude subverzivno i hrabro jer je to ono što ga čini političkim, makar bilo i lično.

Milena: Ne može biti previše subverzivno i hrabro na Velikoj sceni JDP-a.

Filip: Zašto ne bi moglo?

Milena: Ja ne idem tamo da bih videla nešto subverzivno i hrabro, a mislim da predstava *Rođeni u YU* predstavlja iskorak za institucionalno pozorište kod nas, počevši od toga da nismo imali tekst na početku, da ga nismo imali ni do kraja, da većina glumaca nije nikada učestvovala u takvom procesu i da im je to bio potpuno pionirski poduhvat.

Da li sada istovremeno govorite i o izvesnoj vrsti konformizma? Koliko je on uopšte prisutan?

Milena: Vrlo.

Maja: Apsolutno.

Filip: Apsolutno, ali se menja. Ali je tragično zašto se menja — zato što nema novca za produkcije. Pa ako radite, kao što ja radim, u maloj nezavisnoj fondaciji koja ima neki novac za produkciju (*Hartefakt* - prim.ur.), možete da uđete gde hoćete. To je tragično, ali je tako. I nikoga neće preterano interesovati šta vi to radite, već će im biti bitno samo da imaju još jednu produkciju.

Pomenuli ste na početku Frlića, a sada i repertoarske politike. Kako tumačite to da je Oliver Frlić prvo radio u Subotici — dakle, ipak van glavnih pozorišnih centara Srbije — pre nego što je postao jedan od najzaposlenijih reditelja u regionu?

Maja: Ja se sećam Olivera Frlića i predstave *Turbofolk*, prikazane na Sterijinom pozorju, posle koje su isti ljudi koji ga sada zovu da režira bili skandalizovani, i to je klasičan palanački stav tipičan za beogradska pozorišta, prema kom nešto mora da bude priznato, ako je moguće i adekvatno nagrađeno, da bi moglo da se nađe na repertoaru bilo kog beogradskog pozorišta. To je palanački mentalitet koji će, i pored svih tranzicija, očigledno ostati duboko ukorenjen u našu nacionalnu svest.

Da li u Srbiji prepoznajete neku autorsku ličnost koja bi bila pandan Frliću?

Maja: Po mom mišljenju, i po mom ličnom afinitetu, jedini reditelj koji radi neku vrstu teatra koja nije politička u smislu da tretira društveno angažovane teme, ali istovremeno je i politička jer ih na drugačiji način tretira, jeste...

Filip: Lolić?

Maja: Ne. Nikola Zavišić.

Filip: Nikola Zavišić?!

Maja: Da. Miloš Lolić jeste specifična teatarska figura, ali po mom mišljenju on pravi neku vrstu svog autorskog teatra koji ne bih upoređivala sa Frlićem. Mislim da Frlić jeste, u nekom smislu, radikalan u izrazu i tretira neke određene i autoreferencijalne teme, svoj pogled na sebe kao autora u specifičnoj sredini. Njemu je Zavišić mnogo bliži u nekom pozorišnom izrazu. Lolić je i te kako specifičan i dragocen,



Maja Pelević

ali ne bih ga stavljala u isti kontekst.

Pomenuli ste presudan značaj finansijske dimenzije za realizaciju predstave. Postoje li bunt i revolt kod stvaralaca u savremenom teatru? Želja da se ide protiv uobičajenog, protiv podržanog, da se bude protiv da bi se izrazilo nešto važno?

Milena: Ja to više uopšte ne očekujem. Kad idem u pozorište, ne osećam nikakvu vrstu uzbuđenja, niti očekujem da ću videti nešto fascinantno. Ako se desi, ja sam oduševljena, ali to je toliko retko da je na nivou ekscesa.

Ipak, pre desetak godina formiran je Tkh, kao teorijska platforma, i još funkcioniše. Mnogo pre toga nastao je DAH teatar koji je i dalje aktivan, ali i druge alternativne teatarske trupe. Da li je danas zavladała apatija, da li je i pozorišna sredina poput celog društva, koje je anestetizirano, nesposobno i nevoljno da se suprotstavi bilo čemu?

Filip: Jeste, ta sredina je anestetizirana zbog načina na koji se postavljaju ljudi na rukovodeća mesta u pozorištu, zbog načina na koji se vode, odnosno ne vode, kulturne

politike i tako dalje. Pozorište je slika jednog opšteg stanja u kom se društvo nalazi. Vreme se promenilo. U jednom trenutku ste imali neke grupe koje su i tada funkcionisale na marginama kulturnih dešavanja, producirale svoje projekte u nezavisnim, mislećim prostorima i institucijama, i to je bilo vreme u kom se jasno shvatala društvena uloga i odgovornost tih trupa. Danas umetnost više ne može da funkcioniše na taj način. DAH teatar i dalje postoji, ali je njegova uloga još više marginalizovana, jer danas postoje i u institucionalnim pozorištima, kakve-takve ali ipak postoje, nekakve niše u kojima možete da prepoznate neku potrebu za angažmanom. Ono što je takođe važno jeste da su sve ove predstave o kojima govorimo koprodukcije nezavisnih grupa, pokreta, insitutucija, sa institucionalnim pozorištem, a do njih dolazi onda kad neko obezbedi neki novac.

Milena: Glavni problem nezavisne scene jeste u tome što je ona jako atomizovana. Postoji izuzetno veliki broj grupa koje rade, ali odvojeno jedne od drugih, i nikada ne dođe do ujedinjavanja resursa koji bi doveli do toga da to postane ozbiljna kulturna sila koja nudi neki drugačiji mo-



Filip Vujošević

del institucije. Što se tiče koprodukcija između institucija i nezavisnih trupa, čini mi se da se tu, možda, nalazi klica neke buduće kulturne politike. Naime, svi mi u ovoj partiokratskoj državi imami stav da je pozorište „njihovo“, „on“ je sada došao na mesto upravnika, „on“ će sada trošiti te resurse. Gotovo da ne postoji svest o tome da se ta budžetska sredstva obezbeđuju i doprinosom ljudi koji rade na nezavisnoj sceni, te da i oni treba da polažu prava na te resurse kojima raspolažu institucije.

Maja: To je tačno kao ideja, ali kako je tako nešto moguće realizovati u praksi?

Milena: Mislim da je neophodno, da se tako izrazim, ujedinjenje nezavisne pozorišne scene, jer je ogroman problem što je ona potpuno rasparčana – svako se bavi svojim malim pozorištem.

Maja: Mislim da je mnogo bitniji činilac ovo što je Filip rekao: bilo koja nezavisna trupa koja ima dovoljno novca uspeće da dopre do institucije vrlo jednostavno. To je uopšte veliki problem nezavisne scene, jer su to uglavnom grupe koje žele da funkcionišu kao marginalizovane grupe,

ne teže da uđu u institucije. S druge strane, grupe koje su marginalizovane često imaju neke svoje ideološke okvire i veoma je teško da se ujedine ako nemaju bar slične stavove. Mislim da je to gotovo nemoguće i, kako mi se čini, ni u svetu nije praksa da dođe do ujedinjenja grupa u cilju stvaranja neke nove institucije.

Milena: Ne mislim da bi trebalo da se ujedine da bi stvorile novu instituciju, već da bi se zalagale za neke zajedničke interese u odnosu na instituciju.

Maja: Postoji drugi problem. Sve grupe koje funkcionišu na marginama retko dopru o šire publike, a živimo u društvu u kome ako nisi prisutan u medijima, ni ne postojiš. Samim tim nemaju ni šireg političkog ili društvenog uticaja.

Milena: Problem je u tome što mi jedni drugima glumimo publiku.

Maja: O tome je reč. Logičniji način da se dopre do šire pozorišne publike, pa i do toga da se čak i edukuje neka nova publika koja će radije posećivati tu vrstu teatra nego ići na burleske, jeste ova Filipova priča da je neophodno doći do izvesne količine novca da bi se ušlo u instituciju,



Vesna Radovanović

pa i na Veliku scenu JDP-a, i da se nešto prezentuje ne kao institucionalizovano nego da može vrlo praktično da dopre do neke šire publike koja bi, na taj način, mogla da se edukuje da bi, u nekoj budućnosti, na toj sceni mogli da se nađu neki mladi reditelji a da ne budu prazne sale, jer je u poslednje vreme rasprodata sala najčešće jedino merilo za uspeh predstave.

Filipe, ti radiš u jednoj fondaciji... Koliko fondacijska sredstva danas u Srbiji uslovljavaju ili apriori ograničavaju potencijalne autore, u smislu izbora tema, ideološkog fokusa, pitanja od značaja poput političke korektnosti, rodne ravnopravnosti i slično?

Filip: To zavisi od snalažljivosti samih ljudi koji se time bave, jer sada se sredstva nabavljaju na najrazličitije moguće načine. S druge strane, moguće je da, kada do tih sredstava dođete, autoru, umetniku ili umetničkoj ekipi koju angažujete date apsolutu slobodu. To znam zbog predstave *Hipermnezija*, jer to je funkcionisalo upravo na taj način. Nabavili smo novac tako što smo slali predloge projekta

svima, i kada smo novac pribavili, angažovali smo Selmu Spahić da radi šta god želi. U tom smislu nije bilo cenzure ili ograničavanja.

A ako se pojavi autor koji, primera radi, ima odliču ideju za predstavu o ljubavnom trouglu mimo političkog konteksta, kakve su šanse da konkuriše za bilo kakva sredstva?

Filip: To zavisi od političke sposobnosti autora da tu priču proda ili predstavi. Osim toga, postoje različiti fondovi: oni koji su vezani za politička pitanja, umetnički fondovi, privatne fondacije koje ne zahtevaju da se bavite političkim temama. Često su fondacije u sprezi s politikom, ali to ne znači da ne treba pokušavati.

Maja: Tu se, opet, vraćamo na pitanje šta je to politički teatar. Postoje fondacije koje podržavaju projekte koji se bave, na primer, suočavanjem sa prošlošću, ali se postavlja pitanje zašto bi suočavanje sa prošlošću moralo da ima političku dimenziju. Zašto taj ljubavni trougao, na primer, ne bi bolje oslikao period raspada Jugoslavije? Problem je u tome što ti prilikom dobijanja novca moraš nečim izriči-

to da se baviš, i to tako da svima bude jasno da si se time bavio, ili je tu vrstu političkog teatra moguće primeniti na neki sasvim drugačiji način – tako što ćeš, na primer, pokušati da preispitaš sebe. To je, po mojoj proceni, mnogo jači politički teatar nego stav koji ovde često dominira da politički teatar mora da se bavi izričito društveno angažovanim temama. Retko ko je dovoljno vešt da to uradi na način na koji je to radio *Rimini Protokol* u svojim ranim produkcijama, da kroz neke intimne i, na prvi pogled trivijalne priče, obradi temu koja je mnogo više politička nego što je to postigla bilo koja od ovih predstava o kojima pričamo. Kao da postoji neki strah, čak i stid, od intimnog, kao da želimo da se bavimo svim tim stvarima, ali da isključimo sebe iz cele priče. Zato se i dešava u ovom našem novom političkom teatru, srpskom političkom teatru, kako mi zamišljamo da to treba da izgleda, da na sceni stoje ljudi koji se odriču odgovornosti. To je, na primer, po mom mišljenju, problem *Hipermnezije*. Iako je predstava donela izvestan pomak i osveženje u našu pozorišnu sredinu, problem koji ja osećam je da je ona prilično „očišćena“ od lične odgovornosti – sve su nam to uradili neki drugi zli ljudi – i utisak koji sam stekla je da nije dublje zadrila u pravu problematiku međunarodna netrpeljivosti na ovim prostorima. Ta tema se mene i te kako tiče, i ja negde pripadam toj generaciji, ali me nije ni blizu dotakla kao, na primer, *Generacija 91–95*. Boruta Šeparevića.

Filip: Kako to misliš? Ta cela predstava se bavi time kako su ljudi u neposrednom okruženju glumaca koji u njoj učestvuju odgovorni za razne stvari, samo ne na političkom nivou. Predstava se bavi intimnom istorijom koja, onda, postaje i politička. Ona nije frljićevski politička, ali nije ni trebalo da bude. Ako govorimo na nivou pomeranja granica, te predstave jesu pomak.

Maja: U odnosu na srpski teatar.

Filip: Ne može se odmah očekivati ne znam kakav uspeh. Kao i kada smo počeli da se bavimo novom dramom. Jesmo li očekivali da postanemo genijalni pisci? Ja nisam. Hteli smo da se pišu drame, pa će možda za pedeset godina moći da se govori o nekom umetničkom kvalitetu. Ono što je zanimljivo je da ta predstava (*Hipermnezija*) jeste politički značajna onog trenutka kada dođeš u Vranje i kada se vidi kakav šok ta predstava tamo izaziva, i politički i estetski. Reakcije ljudi su neverovatne. Nisam nikada prisustvovao

tako zategnutoj i neprijatnoj atmosferi. Ne mogu da komuniciraju sa formom, doživljavaju je kao izuzetno antisrpsku, ili kao sasvim suprotno od toga. U nekim manjim, zatvorenijim sredinama bi trebalo prikazivati takve predstave. Ne znam koliko utiču u smislu edukacije i promene stava, ali svakako izazivaju reakciju, za razliku od toga kad se igra pred publikom Bitef teatra.

Maja: I to što imaš albanske glumce...

Filip: To je samo po sebi preveliki šok za te ljude i mnoge stvari su pokrenute te večeri. Predstava je dobila ubedljivo najgore ocene publike, ali nešto jeste izazvala.

Milena: Htela bih da dam primer rada na predstavi *Patriotic Hypermarket* koja je u Beogradu dočekana sa ovacijama, niko nije pričao o tome da li je antisrpska, proalbanska i slično, dok u Prištini ne može da se odigra. A ona je politička samo utoliko što dopušta da se čuje i druga strana, ali je u Prištini poprimila potpuno drugačiji kontekst.

I ove predstave koje pominjete nastale su na osnovu dokumentarne građe. Forma drame doživljava velike promene, i u Evropi i u regionu. Da li je klasični obrazac drame danas dovoljan da izrazi novo osećanje sveta koji se raspada i koji se frapantnom brzinom menja u svakom pogledu, pa i u kontekstu političnosti modernog čoveka? Da li je eventualna „nedovoljnost“ klasične forme jedan od razloga što se veliki broj autora okreće dokumentarnoj građi?

Filip: Mislim da to nije pitanje „ili-ili“. Lično, u ovoj fazi zaista mnogo razmišljam o tome jer se u jednom trenutku desilo da je jedna forma postala privlačnija, jer otvara mnoga vrata. Možda sam ja pogrešno umislio da je o stvarima potrebno da se govori direktno, otvoreno i jednostavno, možda iz nekog drugog razloga, ali činjenica je da se nalazimo u fazi kada dramski pisci više ne pišu drame nego se bave dokumentarnim materijalom zato što im se čini da to otvara neke mogućnosti u odnosu na način tretirane teme, na građu, na stav prema istinitosti u pozorištu ili nešto drugo. Dokle će to da traje, ostaje da se vidi.

Milena: Mene više uopšte ne zanima da pišem dramu. Kad samo pomislim na priču i bilo kakvu narativnu matricu na kojoj bih ja sprovodila dramaturške zakonitosti, osećam čak i gađenje. Čini mi se da se drame još mogu pisati samo u pozorištu za decu i mlade, gde je u redu da se ispoštuje priča da bi se prenela poruka i da bi se reklo nešto pošteno.



Milena Bogavac

Inače, kada pišem, a pišem mnogo, čini mi se da pišem tekstove koji su, pre svega, u poetskoj formi i vrlo me privlači dokumentarni materijal. Sve što sam napisala u poslednje vreme imalo je uporište u određenom dokumentu, ili je u pitanju bila tema koju sam morala da istražim, a tokom tih procesa pravila sam dnevnik tog istraživanja o tome kako se ta tema reflektuje lično u meni.

Maja: Mislim da će drama sve ovo da preživi, a mislim i da treba da preživi. Slažem se sa Filipom da nije pitanje „ili-ili“ već i jedno i drugo. Ono što je novo vreme donelo jeste upravo pluralizam u mišljenju. Sigurna sam da će se u jednom trenutku desiti neka vrsta neoklasicističke drame, nakon ovog što se sada naziva postdramskim teatrom će se sigurno desiti neki post-post-dramski teatar koji će biti ta smena, jer posle svakog post- pravca dolazi do povratka na nešto što predstavlja „red, rad i disciplinu“. To će se ponovo desiti, uz refleksiju na ovo naše stanje koje jeste, po mom mišljenju, i dalje postmodernističko. Pošto kaskamo za svetom u svakom pogledu, za nas je sve to novo i sve nas fascinira. Pričamo o raspadu klasične dramske forme kao da je to nešto sasvim novo, a drama se raspala odavno.

U Evropi trenutno počinje da se priča o postspektakularnom teatru, novom intimističkom teatru, i dešava se zatišje koje je, naravno, delom prouzrokovano i krizom i recesijom. Ne možemo znati šta će se desiti, ali verovatno će doći do povratka nekom siromašnom teatru koji će, možda, biti veoma jednostavan u formi. Ono što je donelo ovo novo vreme jeste mogućnost da se sagledavaju stvari i na ovaj način i da se to prihvati kao moguća alternativa. Samim tim što živimo u informatičkom dobu od pojave civilne upotrebe interneta, naša pažnja više nije centralizovana i teško da može da bude.

Milena: Internet je izvršio ogroman uticaj na percepciju, a time i na dramaturgiju. Kao što se stvari povezuju preko linkova, na taj način smo počeli i da pišemo. Nema više drama koje imaju početak, sredinu i kraj, koji idu nekim redosledom i nekim kauzalitetom, već se odnosimo prema motivima kao prema nekoj relacionoj mreži pojmova koje povezujemo.

Maja: Ali to je kod nas sve novina. Ja imam flat-internet tek dve-tri godine, a to u svetu postoji već deset. Mi tek sada imamo mogućnost da uopšte tri-četiri sata može-

mo da budemo na internetu, tako da je kod nas ta svest o postmodernom subjektu stigla sa zakašnjenjem, kao i sve ostalo.

Milena: Publika ima očekivanja prema tome šta pozorište treba da predstavlja. U vezi sa ovim što si ti sada rekla, ali i Filipovom pričom o recepciji *Hipermnezije* u Vranju, mislim da je važno primetiti da se, iako sve kod nas stiže prekasno, mi ovde krećemo u prilično elitističnom krugu beogradske publike koja ne može da bude iznenađena. Čini mi se da se sa veoma malim stvarima u malim mestima mogu izazvati burne reakcije i mislim da je najpolitičija stvar koju sam ikada radila bila predstava *Ti i ja smo mi*, koju sam radila sa decom sa juga Srbije. Ovde je ona samo simpatična predstava, lep rad sa decom, i ništa više od toga. Međutim, kada publika dođe na premijeru u Bujanovcu da gleda decu iz Bujanovca kako pričaju priču o njima, neverovatno je kada vidite da ljudi to doživljavaju kao nešto najpotresnije i urliknu od smeha kada ta deca iz njihovog grada kažu: „A u Bujanovcu? Kako je u Bujanovcu?“, i pogledaju ih. Oni nikada sa scene nisu čuli pominjanje svog grada, mogućnost da se predstava bavi njima, njihovim identitetom, da su na sceni njihova deca... To je parateatarski fenomen.

Maja: Eto, po mom mišljenju to je pet puta angažovanije pozorište nego kada neko pokušava da stvori nešto što bi apriori trebalo da bude radikalno i političko. Pogrešno je, a kod nas vrlo prisutno, da se nešto što je imalo tendenciju da bude političko, da osvesti građane, ne sme kritikovati, jer te to automatski etiketira kao protivnika takvog načina mišljenja. Nepostojanje ozbiljnijeg političkog teatra kod nas je i prouzrokovano time što ne postoji kultura dijaloga, već postoji tendencija da se svi podele u dve grupe: one koji „vole“ i one koji „ne vole“, a ne uzimaju se u obzir oni koji, na primer, „ne vole“ ali smatraju da određena predstava otvara polje za neka nova delovanja.

Da li postoji potreba i mogućnost za postojanjem takozvane „taktičke“ kritike kao legitimnog oblika umetničke kritike gde se razdvaja umetnička valorizacija jedne predstave od njenog društvenog ili političkog značaja u datom trenutku? To je bilo izraženo u doba jednopartijskog komunizma, a donekle i tokom devedesetih (u najkraćem, neke su predstave dobile na značaju više zbog ideološkog stava nego zbog sopstvenih estetskih dometa). Da li u Srbiji danas, u doba pluralizma i pro-

klamovane demokratije, i dalje postoji ta potreba?

(Duža pauza)

Filip, Maja: Zanimljivo pitanje...

Filip: Pokušavam da se setim predstava koje sam gledao a da su politički možda bile bitne i vredne da postoje, ali da zato umetnički nisu bile relevantne...

Maja: Mislim da to ne može tako da se razdvaja.

Filip: Da, ne može da se razdvaja. Mislim da bi bilo neophodno uspostaviti neki minimum kriterijuma.

Milena: Mene zanima nešto drugo: da li postoji predstava za koju smatramo da je izuzetno umetnički relevantna, savršena, ali koja politički u ovom trenutku ne znači ništa?

Filip: Pa jeste li gledali takvu predstavu u skorije vreme?

Maja: Ja bih uvek bila spremna da podržim kvalitetnu melodramu...

Milena: Ne može dramski pisac da sedne da piše i kaže sebi: „Sada ću malo da budem angažovan. Šta ima problematično na svetu? *Reality show*. Eto, o tome ću da pišem!“ Ja nemam takav pristup pisanju. Moj pristup pisanju je takav da se išamaram u životu, da mi se dese grozne stvari i da kroz pisanje rešavam neke svoje lične probleme. U svim tim tradicionalnim tekstovima koji imaju tendenciju da budu „angažovani“, glavni je problem kada vidite da to neko izmišlja, da ne oseća autentičnu potrebu da progovori o tim problemima. Grozno je kada, čitajući neki tekst imaš osećaj da je naručen ili osećaj da je neko rekao sebi: „Nisam ništa napisao godinu dana, evo morao bih sada.“ Naravno, poštujem sve kolege koje žive od tog posla, jasno je da se svako od nas našao i u takvim situacijama, ali se to u komadu uvek prepozna.

Maja: To zašto neko odlučuje da se bavi određenom vrstom političkog teatra jeste vrlo bitna tema. Postavlja se pitanje da li je to zaista iskrena, lična potreba ili potreba koju nameće tržište.

Da li možemo da govorimo o ulozi gledaoca u savremenom pristupu pozorištu, onog koji, u lemanovskom smislu, zajedno sa glumcem kreira ili rekreira predstavu? Koliko je to u našem pozorištu prisutno? U krajnjoj liniji, da li imamo takvog glumca ili nam je on tek potreban?

Maja: Nije nam potreban novi glumac već nova publika. Glumac će uvek da posluša reditelja ako on ima jak

autoritet i jasan stav o tome šta želi da postigne i istraži. Glumci su slušali Tomija Janežiča u radu na predstavi *Šuma blista*, ali sam ja ipak prisustvovala izvođenju te predstave sa koje je izašlo – brojala sam – sto ljudi. Savremeni gledalac u srpskom pozorištu ne postoji, jer se njemu, radi bolje prodaje karata, stalno povlađuje.

Milena: Ali mi ne činimo ništa da na bilo koji način ostvarimo procenjivanje predstava, niko nikada ne pita publiku šta misli o bilo kojoj predstavi, niti postoji bilo kakav institucionalni način da se gledalac nekako edukuje.

Maja: Dovoljna edukacija bi bila da se na Velikoj sceni JDP-a puste tri mlada reditelja, koja mislim da postoje u ovoj sredini, da naprave tri radikalne predstave, pa da postojeća publika kupi karte jer je to jedino što mogu da gledaju i da budu osuđeni na to da prilikom predstavljanja svojih večernjih toaleta prisustvuju nečemu sasvim drugačijem.

To je ogroman producentski rizik...

Maja: Onda možemo da se vratimo na zaključak da će se to desiti tek onda kada glavne političke strukture budu rekly: „U redu, hajde da edukujemo publiku, pa bilo to po cenu da se cele sezone u JDP-u ne proda nijedna jedina karta.“

Milena: Ja mislim da bi JDP bio pun koliko je i sada pun.

Maja: Ne znam, možda prve sezone ne bi bio pun, ali naredne bi bio. Kao što je sigurno i nemački teatar postepeno edukovao svoju publiku.

Milena: Mora se imati takva repertoarska politika. Dakle, mora se reći: „U redu, ove sezone imamo najradikalniji JDP ikad, pustite reditelje da vršljaju i prave haos.“ Uverena sam da bi bilo puno gledalište, jer mislim da prosečni gledalac koji je dobio karte preko radija, zapravo i nije siguran šta mu se gleda.

Ali da li bi primetio razliku kada bi došao tamo?

Milena: Bi, ali taj prosečni gledalac primeti, sigurno, i da su ove tradicionalne predstave koje sada gleda užasno dosadne, ali ih trpi „zbog kulture“.

Maja: Kada je na Maloj sceni Narodnog pozorišta bio postavljen Rejvenhilov *Bazen bez vode* koji je, za pojmove prosečnog gledoca, poluautističan, prve dve predstave su bile rasprodate, jer su gledaoci po navici kupili karte. Vrlo

brzo se iskristalisalo pravo stanje – gledaoci su se vratili predstavama kakve su *Laža i paralaža* ili *Ribarske svađe*, za koje su morala da se uvedu i matine izvođenja, a prestali da idu na predstave rađene po savremenim tekstovima, koje su vrlo brzo i skinute sa repertoara. Dakle, publika mora dugoročnije da se edukuje.

U kojoj meri su društvena i politička dešavanja u Srbiji u poslednjih deset godina izvršila uticaj na vaš dosadašnji pozorišni rad? Koliko vas je to oblikovalo kao pisce?

Milena: Apsolutno.

Filip: Apsolutno.

Maja: Sredina te neminovno obeleži, ali ne stoprocentno. Za profesionalni razvoj svakog čoveka bitni su lični afiniteti koji prevazilaze granice nekog društveno-političkog konteksta. Sigurno da me nije oblikovalo samo to što živim u ovoj sredini, već i nešto što sam pročitala ili videla, neke tendencije kojima sam bila izložena i inspirisana, dramskim pravcima koji su postojali u Evropi. Da nije bilo toga, verovatno ne bih ni saznala da postoji mogućnost da se drama piše na neki drugačiji način.

Milena: Mogla si sve to da čitaš i da si živela u nekoj drugoj sredini. Zahvaljujući tim uticajima, tvoje promišljanje dramaturgije je drugačije, ali tvoje teme su, vrlo specifično, sigurno diktirane okolnostima u kojima si živela i živiš.

Da li možete sebe da zamislite kao autore komada koji nisu tematski pozicionirani u konkretnom miljeu savremenog srpskog društva?

Filip: Sada trenutno treba da napišem priču koja je naručena, koja se dešava u nekoj drugoj zemlji, na temu koja je bitna ovom društvu i koja je bliska meni, ali imam veliki problem.

Milena: Trebalo je da pišem dramu koja nema veze sa ovim miljeom, ali ima veze sa evropskim nasleđem. Razmišljala sam o tome, pisala, ali čak i kad su mi neke verzije izgledale veoma privlačno, bilo me je sramota da to pošaljem bilo kome da počita, jer sam imala utisak da nešto lažem, jer to nije „moje“ moje.

ANGAŽOVANI TEATAR KAO IZGOVOR

Politike sećanja su odavno postale predmet analiza, studija, medijskih nastupa na prostoru koji se najčešće obeležava kao prostor bivše Jugoslavije — dakle, i u Srbiji, i u većem delu zapadnobalkanskog regiona koji je bio izložen ratnoj traumi devedesetih godina prošlog veka, a koji je nekad bio objedinjen zajedničkom državom i zajedničkom političkom i društvenom sudbinom. Koliko god takve analize bile neophodne, one postaju i neugodne, mesto nelagode, izvor straha i savršeno polje za manipulaciju, što na kraju, paradoksalno, dovodi često do „nevidljivosti“ onog „predmeta“ kome su posvećene. Strategije ovih politika deluju, očekivano, i na kulturalno-društveni kontekst u Srbiji, na sâm diskurs savremenog teatra, pa se pojedini događaji smeštaju u kategoriju nevidljivog. Prirodno, u teatru je trebalo izabrati neke reperne tačke ovog sećanja koje će biti dramski obrađene. Prva od njih je bila nostalgичno intonirano zajedničko iskustvo u nekadašnjoj zajednici; druga, identifikovanje onih zametaka što su se kasnije razvili u kancerozno tkivo koje je tu zajednicu razorilo; treća, retrospektivna aluzija na prošlost posle ratnih događaja, a neke su se pak sastojale u traganju za izgubljenim potencijalima ranijeg društva koje treba tumačiti ili verifikovati u novim istorijskim okolnostima. Mnoge od ovih predstava bile su zajednički poduhvati umetnika iz više država nastalih raspadom bivše jugoslovenske zajednice. Takva je predstava *Rođeni u YU* (autorski projekat Dina Mustafića), stilizovan oblik ispovesti i intervjua sa glumcima i glumicama koji su živeli u državi koja je nestala. Zatim *Hipermnezija* (režija Selme Spahić), jedna vrsta eksperimentalnog ispovednog i dokumentarnog teatra, u kome nekoliko mladih ljudi iznosi sećanja na traumatska iskustva iz rata u kome se raspadala njihova zemlja. Među njima je i *Proklet bio izdajica svoje domovine* (režija Olivera Frljića u Slovenskom mladinskom gledališću): ona svedoči i o propasti nekadašnje Jugoslavije (i naslov je iz himne te bivše zemlje), ali i direktno o društvenom stanju u Sloveniji, tamošnjoj ksenofobiji i nacionalizmu koji se prikriva. Tu spada i predstava *Generacija '91 – '95* (režija Borut Šeparović, zasnovana na romanu Borisa Dežulovića), sa sećanjima na regionalne ratove devedesetih godina prošloga veka, koja kombinuje ispovedni model sa pozorišnom igrom. Takođe, i *Leksikon YU mitologije* (režija Oliver Frljić, na osnovu rada grupe okupljene oko Dubravke Ugrešić), prizivanje sećanja na



Rođeni u YU

Jugoslaviju u kojoj se nekad živelo kroz pojmove nekadašnje popularne kulture. U tom trendu je i predstava *Patriotski Hipermarket* (režija Dina Mustafića, sa glumcima iz Prištine, Albanije, Srbije), kao i skorašnja predstava (u sezoni Ateljea 212 nazvanoj *NEXT YU*) u autorskoj obradi Kokana Mladenovića *Zbogom SFRJ* (inspirisana filmom *Zbogom Lenjine* Wolfganga Bekera) sa pričom o zemlji koje više nema, kao sećanje na nekadašnji jedinstveni društveni prostor i mogućnost njegovog revitalizovanja u novom ključu.

Ali ovom niza pridružile su se i one predstave, posebno u beogradskom pozorištu Ateljea 212, koje bi trebalo da na nov način interpretiraju revolucionarne potencijale nekadašnjeg društva i smisao i mogućnost ovoga revolucionarnog duha danas, čemu je inače bila posvećena i čitava jedna sezona najavljena pod markentinški uzbudljivim nazivom „Revolucija“ (2009/2010) ovog pozorišta. Na čelu ovog obećanog pohoda našao se novi upravnik Ateljea 212 Kokan Mladenović. Motiv takvog izbora bio je sasvim legitiman i, naizgled, dobrodošao u nameri da uzdrma izvesnu društveno-političku aseptičnost savremenog

pozorišnog života u Srbiji. Prirodno je bilo da je najava takve orijentacije obradovala pozorišnu publiku i probudila u njoj očekivanja da će se teatarska scena fokusirati na bolna pitanja društvenog života, na procese koji su razorili društvo, na dileme koje otvara sadašnji istorijski trenutak Srbije, a pre svega da će uneti novu energiju u teatar. Šta je publika mogla da očekuje? Estetski relevantnu turbulenciju pozorišnog života? Promišljanje fenomena revolucije u prošlosti? Kritiku današnjeg društva? Otvoreno ispitivanje polarizovanih ideologija neoliberalizma i antiglobalizma? Teatarski snimak potencijala radikalnog društvenog preobražaja? Provociranje makar stida zbog pojava koje nas okružuju i u kojima učestvujemo, jer „stid je već početak revolucije“? Najava je svakako budila ovu nadu u vremenu izvesnog zamora repertoara pozorišta, uz činjenicu da smo postajali svesni kako pozorišta nedovoljno i teatarski mahom neubedljivo reflektuju dramatična zbivanja oko nas. U seriji ovih predstava svoje zaslužno mesto našla je i predstava *Kosa*, reminiscencija na revolucionarne procese šezdesetih godina prošlog veka, čije je tumačenje trebalo



Zbogom SFRJ

da se smesti u novo vreme globalizacije i uspona liberalnog kapitalizma. Marketinška kampanja za novu postavku predstave *Kosa* počela je mesecima pre premijere. Njena svrha, izgledalo je, nije bila samo reklamna već i demonstriranje ambicije da se napravi jedan (pro)boj u repertoarskoj politici Ateljea 212, ali i da se sugerise slična promena u repertoarskoj politici drugih pozorišta koja je u nekoj vrsti stagnacije i pomirljivosti. Međutim, priroda ove kampanje mogla je da izazove određenu sumnju zbog trivijalne činjenice da su se karte za gala premijeru *Kose* prodavale po ceni od 7.000 do 9.000 dinara. Uskoro je i sama postavka prodaje predstave kao proizvoda na koju će publika doći privučena značajnim imenima ili sećanjem ili željom da živi medijsku sliku koja ih fascinira, pokazala nešto suprotno od „revolucije“ — jedno malograđansko koketiranje sa kritikom društva, uz antiglobalistički i antineoliberalistički kič koji se udobno smešta u svet koji navodno kritikuje. Dalji tok sezone svedočio je o degradaciji koju je doživela ova, naizgled, plemenita namera. To je, pre svega, slaba predstava Sartrovih *Priljavih ruku* u kojoj se, da nije bilo lika Oderera

Borisa Isakovića, ne bi mogla uopšte prepoznati ni unutrašnja drama revolucionarnih protagonista niti ono što je bučno najavljivano kao veza sa našim današnjim (pogotovo ne lokalnim) društvom. Približno na sličan način može se proceniti i predstava *Dokle?*, sastavljena od opštih mesta naše novije istorije. Ako su „revolucionarni put“ te sezone potvrdile predstave kao što su *Šuma blista* i *Čekaonica*, kojima se i sâm upravnik hvalio, to je bio samo recidiv jedne dobre tradicije ovoga pozorišta. Ali ovi promašaji sami po sebi dovoljno ne potkrepljuju tezu da se u Ateljeu 212 ne događa nikakva teatarska revolucija, niti da je najava predstava koje bi trebalo da budu kritički „prst u oko“ društvu samo pretenciozna buka bez pokrića. Trebalo je da se dogodi jedan „banalan“ slučaj (nesporazum oko predstave *Da nam živi živi rad* između pisca teksta Milana Markovića i rediteljke Anđelke Nikolić, s jedne strane, i upravnika tog pozorišta Kokana Mladenovića, s druge) da u potpunosti ogoli lažnost ovog „revolucionarnog programa“. U toku rada na predstavi upravniku će zasmetati, i tražiće da se iz predstave uklone: aluzija na predsednika države, imena klubova i



Patriotic Hypermarket

organizacija čiji su navijači i sledbenici sejači nasilja kod nas a, valjda u strahu da ne bude ekskomuniciran iz crkve, i pominjanje sveca Nikolaja Velimirovića u kritičkom kontekstu. Dakle, „revolucionarni duh“ je, na neki način, usahno pred političko-ekonomskim okruženjem, progutan od komercijalnih zahteva i trivijalne (ne)ideologije establišmenta za kojom se povodi publika.

Bilo bi, međutim, nepravedno u potpunosti osuditi ovaj pokušaj. Ma koliko bili kritični prema repertoarskim promašajima ili demonstriranju lažne matrice „revolucionarnog“, njemu treba ipak odati izvesno priznanje. On je izazvao polemike koje donekle remete mahom sterilni život naših pozorišta, pa i sterilni vid pozorišne kritike. Njegova akcija je, iako samo u začetku, otvorila mogućnost agilnijeg razmišljanja i o našem taetru, o dramskom stvaralaštvu kao refleksu društvenih prilika, o potrebi da se te prilike iskažu daleko snažnijim teatarskim jezikom i, na kraju, dilemama između finansijske i umetničke uspešnosti jedne predstave. Ono što je za žaljenje je verovanje da bi uspešniji i iskreniji pohod u ovom smeru zaista mogao da izazove kreativnije i društve-

no relevantnije procese u pozorišnom životu Srbije. Repertoarska politika nastavila je uhodanim stazama. To ne znači da nije bilo relativno dobrih predstava, ali ne onih koje bi imale prekretničku ulogu, kako u umetničkom tako i u pogledu društvenih agensa. Tako su se u ovoj sezoni pojavile predstave kao što su *Višnjik* u režiji Dejana Mijača (JDP), *Zlidi* po romanu Fjodora Mihajloviča Dostojevskog u režiji Tanje Mandić-Rigonat (Narodno pozorište), koje, i pored izvesnog nekonvencionalnog otklona, ne deluju ubedljivo ni na estetskom ni na društveno-teatarskom planu. A takva „estetska subverzija“ bila bi plodna i za one predstave koje su sračunate na tzv. društveni angažman. Nije dovoljno da se one, temom ili proklamacijom, smeste u tu kategoriju. A neke od njih oglašene kao predstave kojima je cilj takav angažman pale su, kao što smo videli, u zamku pomodarstva, lažnog osavremenjivanja ispod kojeg je, često, prvenstveno komercijalni motiv. Jer, „Pozorište ne postaje političko kroz direktnu tematizaciju politike, već kroz implicitni sadržaj i kritičku vrednost svog načina predstavljanja“ (Leman). Takve predstave mogu da budu kočnica stvarno

angažovanom teatru, zatvaraju mu prostor i, pod vidom politizacije teatra, doprinose njegovoj depolitizaciji. Ovde je potrebno navesti i skeptične, sumnjičave reči Olivera Frlića da u „...društvu slobodnog tržišta ne možemo očekivati da pozorište izbegne depolitizaciju. Ono ulazi u isti proces komodifikacije kao i bilo koji drugi proizvod. Njegov politički potencijal postao je roba kao bilo koja druga i ima određeni značaj u procesu preterane politizacije sa ciljem depolitizovanja društva!“ (Časopis *Teatron*, br.154/55).

Ova opasnost preči i onoj orijentaciji, zabeleženoj na početku ovoga teksta, onih predstava koje se direktno vezuju za promišljanje prostora i društva bivše Jugoslavije ili provokativno prisećanje na one događaje koji su to društvo i državu razorili. U intervjuu objavljenom u hrvatskim novinama *Vjesnik*, 4. decembra 2011, Oliver Frlić kaže: „Jugoslavija je trenutačno roba koja se jako dobro drži.“ I dodaje: „Sada se stvari polako mijenjaju i ljudi, nakon dvadesetogodišnjeg iskustva samostalne države i duhovne i ekonomske devastacije koja se u tom razdoblju dogodila, počinju drukčije promišljati Jugoslaviju.“ Bez obzira na to što izbor ovakvih tema može da se opiše pozitivnim epitetom, ovde je u samoj reči „roba“ skrivena opasnost koja može da kompromituje i umetnički degradira ovu, inače, ohrabrujuću orijentaciju. Da li će i ona doživeti sudbinu kakvu je doživio „revolucionarni“ iskorak Atelja 212? Svakako da se ovaj trend promišljanja bivše jugoslovenske zajednice — bez one zatrovanosti koja je uzrokovala i održavala ratove u njoj, ili netrpeljivosti koja je ostala posle tih ratova — može oceniti kao pozitivan pomak, kao neka vrsta ideološke dekontaminacije. Ali koliko god on bio ohrabrujući, u teatru izloženom delovanju „slobodnog tržišta“ ova tema je u opasnosti da izgubi oštricu upravo zato što postaje „kurentna roba“. Kurentna roba je ono što može da zadovolji najširi ukus, koja je subverzivna samo u onoj meri u kojoj zadovoljava sklonost ka pikanteriji.

Tu se vraćamo u začarani krug društva u celini i politike kao posebne društvene delatnosti. Treba biti svestan i samog dometa „revolucionarnih promena“: „Pokazalo se da ne postoji nijedna forma vladavine kojoj se može verovati da će, kada jednom osvoji vlast, obuzdati sopstvene ambicije, proširiti slobode i skloniti se. Ovo znači da je na građanstvu, dakle onima koji su izvan vlasti, da vode stalnu borbu sa državom... koristeći nešto više od uglađeno-

sti glasačkih kutija...“ (Haurad Zin). Dakle, i ovde, u ovom posebnom slučaju — ma koliko on bio sitan — treba se osloniti na takvo saznanje. Teatar nije prostor koji treba da bude izvan ove borbe, bez obzira na skepsu s kojom se procenjuje njegova moć. Tačno je da institucije i pojedinci laviraju između prodora neoliberalnih kapitalističkih tendencija i zahteva koje upućuju državi da podrži umetničko stvaralaštvo. Ovo je posebno prirodno u zemljama u kojima su očiti kako ekonomska insuficijencija tako i kulturna zaostalost. Ali se ova bitka ne može dobijati paktiranjem u kome se, lažnom revolucionarnošću, estetskim kompromisima, u senci „finansijskog straha“ lansira privid društvenog angažmana teatra. Cilj ovog teksta je i bio da bar delimično upozori na ovu opasnost.

Bojan Đorđev

TEORIJA KAO PRAKSA KAO POLITIKA

Izvedba teorijsko-umetničkog aktivizma Teorije koja Hoda

Aktivnosti teorijsko-umetničke platforme Teorija koja Hoda – TkH, čiji sam i sâm su-osnivač i stalni saradnik, u ovom tekstu pokušavam da posmatram iz perspektive politike kao konstantne intervencije u javno društveno polje. Ovde pojam **politika** koristim u ransijerovskom smislu u kojem se on razlikuje od **policije**, pojednostavljeno: dok **policija** (*la police*) uspostavlja i reguliše odnose društvene moći u javnom polju, **politika** (*la politique*), kao emancipatorska praksa ih dovodi u pitanje, preuređuje i menja u konstantnom neslaganju (*la mésentente*) i konstantnim zahtevom za jednakošću.¹ Od svojih početaka i rada na promeni statusa teorije u umetničkoj praksi, konstantnom doprinosu i razvoju polja i koncepcije izvođačkih umetnosti i performansa kao kritičkih praksi i analitičkog oruđa; istraživanju i promovisanju kolektivnog samoobrazovanja kao kritičke društvene prakse i modela emancipacije i jačanja regionalne nezavisne kulturno-umetničke scene, TkH aktivno participira u promeni scene izvođačkih umetnosti u Beogradu dvehiljaditih.

TkH je započela rad 3. oktobra 2000. godine, samo nekoliko dana pre pada Miloševićevog režima, u atmosferi entuzijazma političkog, društvenog i kulturnog prevrata. TkH je nastala kao pokušaj prevazilaženja i otvaranja u emancipacijskom smislu svih onih teorijskih, umetničkih i egzistencijalnih granica sa kojima su se suočavali njeni osnivači. TkH se pojavila na sceni u teoriofobičnoj atmosferi haotičnog Beograda na početku dvehiljaditih kao zajednički napor da se postavi i izvede **tvrda** teorijska platforma za kritički rad i akciju u domenu izvođačkih umetnosti, kulture, teorije i obrazovanja.

Glavni nedostatak lokalnog umetničkog obrazovanja, osim što je bilo okrenuto tradi-

¹ Detaljno razmatranje ove problematike vidi u Ana Vujanović, „Policije i politike izvedbe“, *Teatron* 154/155, proleće/leto 2011. i Jacques Rancière, *Dissagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, naročito poglavlje 2, „Wrong: Politics and Police“.

ciji u svakom svom aspektu – od favorizovanih umetničkih praksi do obrazovne metodologije, takođe je generalni teoriofobičan i čak antiintelektualan stav. U tom kontekstu – koji je i dalje dominantan u akademskim krugovima u Srbiji – na teoriju se gleda kao na nešto što se dešava u kabinama, istraživačkim institutima i, takođe, kao na nešto što kastrira umetničku praksu. Našim imenom – *Teorija koja Hoda* – naglašavamo da je teorija uvek aktivna i telesna društvena praksa, koja je relevantna, potentna i društveno interventna alatka, koja se ne može odvajati od umetničke prakse, a kamoli biti njen neprijatelj. Da bismo naglasili njevu performativnu funkciju, uzeli smo izvođačke umetnosti kao glavno polje interesovanja. U ovom okviru istražujemo potencijalnosti performansa/izvedbe kao nove naučnoteorijske paradigme – kako Jon McKenzie to postavlja², ali takođe promoviramo ideju o izvođačkim umetnostima ne kao klasifikatornom već kritičkom konceptu koji je karakterističan za društvo bazirano na spektaklu u kojem živimo.

TkH se, takođe, zanima za kolektivni rad, pre svega na nezavisnoj kulturnoj sceni, podržava lokalne i internacionalne saradnje i razmene i intenzivno sarađuje sa mnogim nezavisnim organizacijama, platformama, grupama, teoretičarima i umetnicima iz inostranstva, naročito iz regiona Jugoistočne Evrope ili, preciznije, bivše Jugoslavije, kao i iz Beograda i Novog Sada. Osim toga, TkH je aktivno angažovana u problematici kulturne politike i redovno sarađuje sa samoorganizovanom platformom Druga scena iz Beograda, kao i evropskim i regionalnim organizacijama i inicijativama, na poboljšanju infrastrukture i diskursa nezavisne kulturno-umetničke scene. I, na kraju, ali svakako ne najmanje bitno, TkH zajedno sa Drugom scenom nastupa sa pozicija bliskih levo orijentisanom političko-kulturnom aktivizmu i vidi sopstvene aktivnosti, kao i umetnost, kulturu, teoriju, stvaranje simboličke vrednosti uopšte, kao deo javnog prostora i javne sfere kao kolektivnog društvenog dobra kojim ne smeju upravljati ni država, ni tržište, ni političke partije.³

² Jon McKenzie, *Perform or Else!*, Routledge, London-Njujork 2001, ili u prevodu na hrvatski *Izvedi ili snosi posledice!*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb 2006.

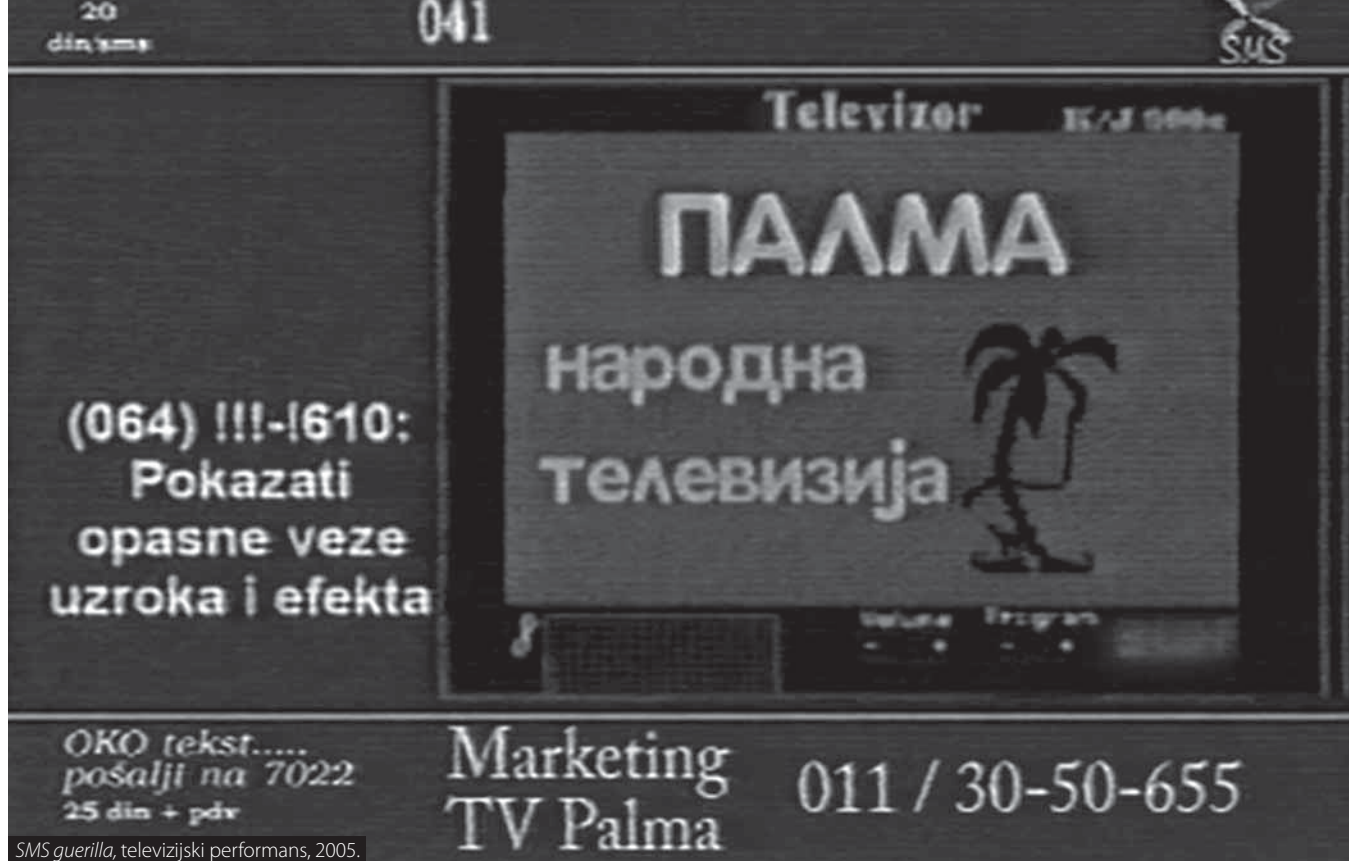
³ Prema Načelima Druge scene, vidi <http://drugascena.org> (3.12.2011)

ORGANIZACIONE STRUKTURE, ILI VERZIJE MODELA HIBRIDNE ORGANIZACIJE

TkH su 2000. godine osnovali studentkinja teatrologije i studija kulture Ana Vujanović, student pozorišne i radio režije Bojan Đorđev, student slikarstva Siniša Ilić, studentkinje muzikologije Jelena Novak, Bojana Cvejić i Ksenija Stevanović, studenkinja komponovanja Jasna Veličković i profesor estetike i teorije umetnosti Miško Šuvaković, uz podršku teatrologa i direktora tadašnjeg Centra za novo pozorište i igru (CENPI) Jovana Ćirilova i još nekoliko profesora i aktera kulturne scene.⁴

Inicijalni korak TkH je bio serija samoorganizovanih radionica u CENPI-u. One su sprovedene po postpedagoškom modelu rada zasnovanom na istraživanju u onim oblastima teorije i umetnosti (performans, izvođačke umetnosti, eksperimentalna muzika, postdramsko pozorište, opera, ples...) koje u to vreme nisu bile deo zvaničnog kurikulumata državnih univerziteta niti privatnih umetničkih škola. Fokus radionica je takođe bio na promeni statusa studenata od pasivnih slušalaca i primalaca znanja u aktivne aktere u konkretnom svetu umetnosti. TkH je nekoliko meseci funkcionisala kao umetnička grupa, od priprema za prvi teorijski performans *Teorija koja Hoda* za scenu Peti sprat Narodnog pozorišta u Beogradu u aprilu 2001. godine pa do izvedbe modifikovane verzije ovog performansa u Zagrebu, na festivalu *Akcija Frakcija* novembra iste godine, realizujući nekoliko teorijskih performansa i akcija u Beogradu, Novom Sadu, Zagrebu i Piranu. Grupa je podrazumevala čvrstu kolaboraciju jednog broja kontributora u realizaciji kolektivnih umetničko-teorijskih projekata. Kasnije, nakon prepoznavanja unutrašnje nekoherentnosti, TkH je kratko funkcionisala kao *cartel*. Idejom cartela TkH je definisana kao obrtna kompanija gde su akcije cartela

⁴ Brojni učesnici TkH projekata – pored osnivača – dali su svoj doprinos u periodu od 2000. do 2009: psihološkinja Tanja Marković, muzikološkinja Ivana Stamatović, kostimografkinja Maja Mirković, umetnica Katarina Zdjelar, reditelj Vlatko Ilić, umetnik Mirko Lazović, dramaturškinja Marija Karaklajić, pozorišni reditelj Ljubiša Matić, dramaturškinja Maja Pelević, istoričarka umetnosti Ana Vilenica, filmska rediteljka Marta Popivoda, kao i veliki broj kontributora *TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti* iz Beograda, regiona i inostranstva. Danas su stalni saradnici i urednički kolektiv TkH Ana Vujanović, Bojan Đorđev, Marta Popivoda, Siniša Ilić, Jelena Knežević, Bojana Cvejić i Dragana Jovović, a Miško Šuvaković i Jelena Novak aktivni su u uredništvu *TkH časopisa*.



SMS guerilla, televizijski performans, 2005.

produkcija, razmena i konzumacija umetničkih i teorijskih koncepata. Termin *cartel* je pozajmljen iz rečnika Marxovog *Kapitala*, kao i iz istorije lakanovske teorijske psihoanalize. U isto vreme TkH organizuje *PATS – Performing Arts Theory School* u okviru CENPI-a. Reč je o interdisciplinarnoj školi malog formata čiji je cilj bio angažovanje drugih apsolviranih i postdiplomske studenata umetničkih škola u pravcu savremenih umetničkih i teorijskih pravaca kroz kreativni, kritički i postdisciplinarni rad. Kasnije su neki od njih postali saradnici na nekoliko TkH programa i aktivnosti. Najzad, TkH je u pravnom smislu postala nevladina organizacija – udruženje građana TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti. TkH centar je postavljen kao organizacija za produkciju, prezentaciju, interpretaciju i zastupanje nove, atipične, problemske, anarhistične ili dekonstruktivističke produkcije u domenu savremene teorije i prakse izvođačkih umetnosti. Organizacija je posmatrana kao *telo* koje ulazi u sistem društvenih borbi za uticaj, moć, hegemoniju, centriranje ili izmeštanje, drugim rečima, transfiguraciju sistema izvođačkih umetnosti kroz teorijske pretpostavke,

intencionalne konfliktnosti i neočekivane potencijale materijalistički orijentisanog poststrukturalizma, studija kulture, tehno-teorije i kritičke biopolitike. TkH centar je zasnovao svoja istraživanja na ideji dinamično isprepletanog projekata koje izvedu različiti timovi umetnika, istraživača i teoretičara. Tako identitet TkH centra nije bio *Gestalt*-identitet grupe nekoliko autora – već *pokretna mapa* prelaženja i indeksacije problema savremenih izvođačkih umetnosti i teorija kroz konkretne projekte i radove. Od 2007. zvanični puni naziv TkH je TkH platforma, dok se TkH centar koristi samo u legalnim i administrativnim pitanjima. Prilikom pre-registracije 2011. godine naziv je zvanično promenjen u TkH: Teorija koja Hoda.

Organizaciona struktura i nivo i „gustina“ aktivnosti su se dodatno usložnili 2007. godine kada je TkH dobila na korišćenje prostor u novom kulturnom centru „Magacin“ u Kraljevića Marka, posvećenom nezavisnim kulturnim organizacijama, ali datom na administrativnu upravu Domu omladine Beograda. TkH je jedna od šest organizacija koje su dobile prostor (kancelariju i prostor za javne događaje).

je) u „Magacinu“ od Gradskog sekretarijata za kulturu, na određeno vreme, počev od datuma finalizacije renoviranja prostora – što se nikad nije desilo. Rad u ovoj „liminalnoj zoni“ usmerava TkH ka više javnim i nekad nebudžetskim programima kao što su **ilegalni bioskop**, ili kao što je bio **Šverc znanja!** (o kojima će biti više reči kasnije u tekstu) uz pomoć kojih se otvara prostor za širu nezavisnu scenu nje-nu i samoorganizovanu platformu Druga scena, pa tako i TkH postaje konkretnije angažovana u domenu kulturne politike nezavisne scene i njenih odnosa sa vlastima, polisi mejkerima i ekspertima. Useljenje u prostorije u „Magacinu“ se tako poklopilo sa proširivanjem interesovanja i aktivnosti TkH iz uske teorijsko-umetničke problematike ka kulturno-političkoj – poziciji nezavisne scene, samoobrazovanju i samoorganizaciji itd. TkH definiše nezavisnu scenu – kritički orjentisane kulturno-umetničke aktere i aktiviste kao svoje primarne korisnike – jezikom menadžmenta rečeno, svoju ciljnu grupu, ili svoj community. Tako se većina programa TkH od 2006. godine (kada je Druga scena formalno osnovana) realizuje sa nezavisnom kulturnom scenom, sa njom i za nju usmereni su na jačanje kako diskurzivne tako i infrastrukturne pozicije ove scene – kulminirajući dugoročnim samoobrazovnim projektom Raškolovano znanje (2009–2011) realizovanim sa Kontrapunktom iz Skoplja.

Takva vrsta rada TkH postaje prepoznatljiva u regionu, ali i u evropskom kontekstu, pa je 2009. usledio poziv kulturnog centra Les laboratoires d'Aubervilliers da TkH u naredne tri godine napravi „transplantaciju“ svojih aktivnosti u Parizu. Ovo se, pre svega, odnosilo na pokušaj da se u kontekstu Pariske nezavisne scene uradi ono što je TkH uradila u Beogradu – uspostavljanje veze između teorijske i umetničke prakse koje su u Parizu ništa manje odvojene nego u Beogradu dveihiljaditih godina kada je TkH započinjala svoj rad. Paradoksalno, TkH se u svom radu i definiciji pozicije teorije kao interventne prakse u velikoj meri oslanjala upravo na francusku teorijsku misao od šezdesetih godina nadalje, koja se izgleda u svojoj originalnoj sredini nije uspela da probije izvan zabrana akademije, ili je taj uticaj u međuvremenu u potpunosti zamro.

Ovaj poziv je inicirao temeljnu refleksiju pozicija i do-prineo preciziranju TkH domena rada koji je od 2010. programom osmišljenim za Les laboratoires **How to do things**

*by theory (Kako delovati teorijom)*⁵ definisan kao teorijski aktivizam. Teorijsko-umetnički aktivizam se odnosi na kritičko i eksperimentalno intervenisanje u određenom kontekstu – u polju umetnosti, intelektualnoj zajednici, kulturnoj i društvenoj praksi. Cilj nam je da ostvarimo političke efekte izvedbe kritičke teorije u umetnosti i kulturi. Drugim rečima, teorijsko-umetnički aktivizam se suprotstavlja neutralnom, totalizujućem i bezinteresnom akademskom znanju, ali i oportunom instrumentalizovanju teorije u svrhe ostvarenja ličnog projekta.

Teorijsko-umetnički aktivizam obuhvata, u prvom redu, istraživačke eksperimentalne projekte, koji se ostvaruju u ograničenom periodu samostalno ili u saradnji sa sličnim organizacijama i pojedincima/kama, kao i prakse koje se razvijaju u kontinuitetu u neograničenom periodu. U manjem obimu – kada se ukaže urgentna potreba za javnim kulturno-političkim mobilisanjem javnosti – TkH izvodi akcije i intervencije. Time ispitujemo političku delotvornost kritičkog diskursa, ali koji u presudnim trenucima može da postane oruđe javne političke borbe.

Bitna karakteristika delovanja TkH je problemsko iščitavanje i delovanje na određeni kontekst. Kontekstualni pristup ne označava jedan kontekst, koji nas uvek unapred određuje ili koji smo dužni da predstavljamo, već se kontekst menja u zavisnosti od opredeljenja i mesta delovanja. Tako je teorijsko-umetnička praksa TkH kontekstualno zasnovana, a ne lokalno-specifična, te se realizuje u širem internacionalnom ili užem lokalnom okruženju.

TkH sprovodi i predstavlja svoja istraživanja u ovih deset godina kroz različite teorijsko-umetničke prakse, koje, sva-ka za sebe, jesu vidovi teorijsko-umetničkog aktivizma: kroz **TkH časopis za izvođačke umetnosti** (18 brojeva sa brojem 19 u pripremi u vreme nastanka ovog teksta), obrazovne projekte, teorijske performanse i javne akcije (oko 20 produkcija) i druge javne umetničke i teorijske akcije, uključujući simpozijume i konferencije, web platformu tkh-generator.net, projekat **ilegalni bioskop**, saradnju na nezavisnoj sceni i angažman u sferi kulturne politike. Delovi teksta koji slede pozabaviće se glavnim sredstva sprovođenja i pre-

⁵ <http://www.howtodothingsbytheory.info>



Illegalni bioskop, Les laboratoires d'Aubervilliers, Pariz

zentacije TkH teorijskog aktivizma: časopis, teorijski performans, (samo)obrazovni programi i rad na kulturnoj politici nezavisne scene, iako su u većini slučajeva ova polja istraživanja nerazdvojna. Svaka od ovih programskih linija na vrlo konkretan način sprovodi intervenciju u svom polju, pre svega u domenu proširivanja diskursa i polja prakse, kao intervencije u sferi javnog.

TKH ČASOPIS ZA TEORIJU IZVOĐAČKIH UMETNOSTI

TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti osnovan je kroz kolektivni istraživački rad TkH saradnika. Objavljuje se dva puta godišnje na srpskohrvatskom ili engleskom jeziku (broj 17, u saradnji sa Les laboratoires d'Aubervilliers, objavljen je i na francuskom). Svako izdanje ima poseban tematski fokus, kao što su: nova dramaturgija, digitalni performans, savremeni ples, *readymade* teatar, samoorganizacija, samoobrazovanje, pravo na teoriju, kritika nematerijalnog rada itd. Kontributori su autori iz TkH platforme

i njihovi mlađi saradnici – studenti umetnosti, teorije i humanistike iz Beograda, zatim prominentni autori sa lokalne i regionalne scene, iz Evrope i SAD, a s vremena na vreme i najvažniji internacionalni teoretičari i pisci. Članovi Saveta časopisa su: dr Milena Dragičević Šešić, dr Jerko Denegri, Jovan Ćirilov i dr Aldo Milohnić. Aktivni urednički kolektiv časopisa je: Ana Vujanović (glavna urednica), Miško Šuvaković (odgovorni urednik), Siniša Ilić (likovni urednik), Bojana Cvejić, Bojan Đorđev, Jelena Novak i Marta Popivoda.

Časopis *TkH* je formiran kao instrument i pokazni ekran teorijskog i umetničkog istraživanja u područjima *tvrde* teorije, hibridnih diskursa i poližanrovskog pisanja. Pod *tvrdom* teorijom podrazumeva se uspostavljanje konsekvantne kritičke i analitičke teorije izvođačkih umetnosti i savremene kulture. Hibridni diskursi označavaju uključivanje različitih konceptijskih, ali i životnih tumačenja i interpretacija teorije i umetnosti. Hibridni diskursi istovremeno potiču iz različitih teorija (poststrukturalizam, studije kulture, biopolitika, filozofija novih medija) i umetničkih praksi (teatar, opera, muzika, slikarstvo, strip, film/video, performans

art, novi mediji) koje se suočavaju u izvođenju hibridnog teoretičara ili teoretičara-kao-simptoma. Poližanrovsko pisanje u *TkH časopisu* puno duguje materijalističkoj teoriji teksta, kao i iskustvima rada sa potencijalnostima hiperteksta ili baza podataka miksovanih kulturalnim pluralizmom. Poližanrovsko pisanje u *TkH* vođeno je kritičkom konfrontacijom teorijskog i umetničkog teksta u traganju za bitnim problemskim tačkama ili intervalima umetnosti kao teorije, teorije kao umetnosti. A to znači trenutnim *probojima* označitelja u sigurna područja značenjskih identifikacija.⁶

TkH časopis nastoji da obezbedi uvid u relevantne savremene prakse teorije i izvođačkih umetnosti danas, ali i nova polja u nastajanju aktivno uvodi u izvođačke umetnosti na lokalnu scenu i organizuje debate problematizacijom aktuelnih tema. Ono što je možda najvažnije, *TkH* služi kao alatka za (samo)obrazovanje teoretičara i umetnika sa referencijalnim okvirom savremene umetničke i teorijske prakse i stimulise svoje teoretičare i umetnike da se razvijaju artikulišući problematiku kojom se bave.

TkH časopis je 2007. bio jedan od učesnika *Magazines project* (Projekat časopisi) Dokumenta 12 u Kaselu. Od 2007. godine sva izdanja časopisa su dostupna onlajn www.tkh-generator.net/casopis.

TEORIJSKI PERFORMANS⁷

Pozicioniranje performerskog rada TkH-a postavljeno je i razvijano na više određujućih kritičko-teorijskih postavki:

1. Umetnost i teorija su interaktivno povezane materijalne izvođačke, hibridne i interventne prakse u specifičnom društvenom i kulturalnom kontekstu (kontekstu tranzicijskog jugoistoka Evrope);

2. Performans art nije postavljen kao nova disciplina ili novi prošireni medij za umetničke bezinteresne kreacije, već kao konfliktno, problemsko izvođenje u heterogenim, nestabilnim, pluralnim odnosima umetničkih i teorijskih praksi;

3. Umetnost i teorija nisu racionalističko, pozitivističko ili instrumentalno prezentovanje mogućnosti delanja, već dramatično isključivo ili transgresija kojom se svaki pojedinačni autor, upravo telesno, suočava sa granicama i potencijalnostima, doslovnostima i fikcionalnostima horizonta umetničkog i teorijskog delanja;

4. Teorijski performans TkH-a je izveden kao poligon akribičnog preispitivanja pokaznosti događaja postajanja teorije kroz telesni intersubjektivni i intermedijski performans na sceni, odnosno potencijalnih pokaznosti događaja bilo koje umetničke prakse kao materijalne prakse u nužnom problemskom odnosu sa teorijom.

Na mestu očekivanih „iracionalnosti umetnika“, „opsevnosti stvaraoča“, „opscenosti umetničkog čina“ ili „moći pozorišnih ludosti“, ponuđene su taktike karakteristične za umetnost na prelazu 20. u 21. vek. Teorijski performansi TkH-a i saradnika su, u fenomenalističkom smislu, postavljeni kao verbalni, bihevioralni, fragmentarni, poližanrovski medijski događaji. Verbalno izvođenje je usmereno ka pripovedanju konzistentnih ili nekonzistentnih i fragmentarnih narativa koji imaju problemsku teorijsku potku. Bihevioralna izvođenja su usmerena ka teoretizaciji ponašanja, transfigurisanju scensko-čulne ili vanskensko-perceptivne situacije u proces konceptualizacije teorijske figure koja se upisuje na mesto očekivane *umetničke figure*. Fragmentarnost je svojstvena svim performansima TkH-a jer je ona izvođena kao političko sredstvo pokaznosti hrapavog ili *queer* odnosa označiteljskih praksi teorije i umetnosti. Ona vodi ka uočavanju da značenje ne proizlazi iz fabule teorijskog narativa već iz načina kako se teorijski narativ bihevioralno ili medijski izvodi sa svim otporima konteksta izvođenja. Fragmentarnost je ovde oružje označiteljske prakse. Poližanrovski karakter performansa TkH-a proizlazi iz postavke performansa kao „instrumentalnog označiteljskog polja“ ili „izvođačke mape“ kroz koju se mogu propuštati, filtrirati, dekonstruisati ili regulisati tradicionalni izvođački žanrovi i dispozitivi, na primer, opera (*DreamOpera*, Piran 2001), dramski teatar (*Psihoza i smrt autora: algoritam – YU03/04.13*, Beograd 2004) i TV (*SMS guerilla*, Beograd 2005), ili čak sport (*Boks- meč – readymade teatar*, Beograd 2007). Performansi TkH-a su izvođeni u raznim medijima, od telesno-verbalnog ili telesno-bihevioralnog scenskog izvođenja preko intermedijskog povezivanja različitih

⁶ Miško Šuvaković, *Uvod u TkH mitologiju/ideologiju & teoriju/politiku*, rukopis.

⁷ Miško Šuvaković, „Strategije i taktike teorijskih performansa: ‘Ludilo + Organizacija = REMEK DELO’, *Scenska teorija ≈ Primenjena umetnost* (katalog), Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2005.

umetnosti do upotrebe tehničkih medija: radio, TV i digitalni film, CD-rom, LAN, Internet itd. Ovim se pokazao medijski nomadizam TkH produkcija, ali i bitan stav da je „medij“ instrument ideologije. Biranjem različitih oblika i dispozitiva medijskih prezentacija postulirana je teza da svaki medij postavlja složene probleme ideoloških identifikacija i transfiguracija u sinhroniji i dijahroniji umetničkog, kulturalnog i društvenog prostora.

Kao primer teorijskog performansa ovde navodim **SMS guerilla** iz 2005. godine, koju je inicirao Siniša Ilić u saradnji sa Anom Vujanović i Bojanom Đorđević. Ovaj performans je zasnovan na jednostavnoj premisi – nekoliko tada popularnih SMS-chat emisija na televiziji se „hakuju“ i privremeno preuzmu. Petnaest izvođača u udarnom terminu od 22 sata do ponoći zasipalo je TV stanice (Palma, Košava, Stan-kom, Treći kanal RTS-a...) sa oko nekoliko stotina poruka-citata teorijskih i umetničkih stejtmenta. Poruke se mešaju sa ličnim oglasima i muzičkim željama, a u jednom trenutku stalni gledaoci i korisnici SMS-chata stupaju u interakciju sa izvođačima akcije, dok neki čak i preuzimaju inicijativu i sami kreću da šalju citate. Cenzura od strane televizija se nije desila. Ovaj performans/akcija je projektovan i izveden kao direktna repolitizacija javne medijske sfere, iz koje je kritički diskurs savremene umetnosti i teorije skoro u potpunosti evakuisan. Prostor u medijima je privremeno osvojen na najneočekivanijem mestu.⁸ Ali postoje i drugi mikropolitčki aspekti ovog performansa koji su važni: na primer, izmeštene i donekle pomešane pozicije performer a i publike kroz korišćenje nove tehnologije, koja je postala deo svakodnevice; ili posmatranje performansa iz ugla *readymade-a*, gde se već postojeća struktura – televizijski SMS-chat program kroz akciju privremeno „proglašava“ prostorom za umetnički performans i sl.

⁸ Više o ovome u Ana Vujanović, „SMS GERILA kao/ili promišljanje pravnih/vlasničkih odnosa u prostoru umetnosti i kulture u doba postsocijalizma“, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 12, Beograd 2006/07.

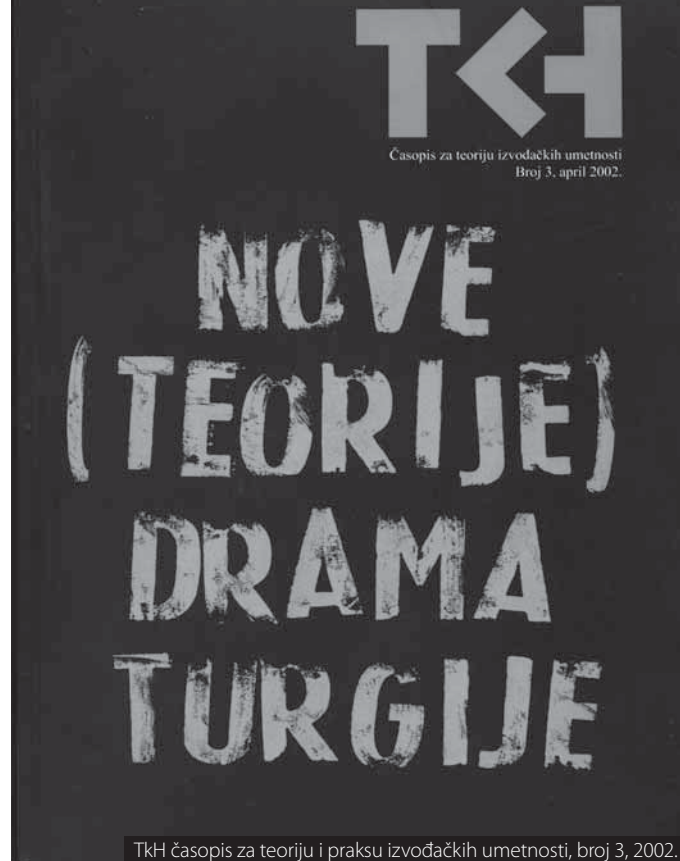
(SAMO)OBRAZOVNI PROJEKTI⁹

Nezavisno kritičko obrazovanje i kolektivno samo-obrazovanje umetnika i teoretičara od samog početka centralna je praksa TkH. Na početku ono je obavljano na primarnom nivou, intuitivno i zasnovano na potrebama da se prevaziđu nedostaci institucionalnog umetničkog i teorijskog obrazovanja u lokalnom kontekstu. Kasnije ova problematika i (manje ili više nesvesno) primenjene metode su sistematično reflektovane. Od 2006. i inicijacije **s-o-s projekta** – samoupravni obrazovni sistem u umetnosti) TkH je snažno angažovana u tematici kritičkog samoobrazovanja kroz seriju projekata i programa, kako na lokalnom tako i na regionalnom i internacionalnom nivou, produkujući diskurs samoobrazovanja uz metodologije, alatke, šire kontekstualizacije itd. Samoobrazovanje koje nas interesuje je, pre svega, kolektivno samoobrazovanje na koje gledamo kao na interventnu političku praksu u društvenom polju, u javnoj sferi, nasuprot privatnoj praksi autodidaktika. Samoupravljanje iz naziva projekta je kritička apropijacija termina radničko samoupravljanje kao specifičnog ekonomskog organizacionog modela gde radnici u direktnom demokratskom procesu imaju moć donošenja odluka i gde je podela između onih koji donose odluke i onih koji ih izvršavaju, onih koji proizvode i onih koji odlučuju o proizvodnji, ukinuta.¹⁰

Prvi korak u refleksiji metodologija obrazovanja koje smo praktikovali je odmah preduzet formalizacijom inicijalnih TkH radionica kroz **PATS – Performing Arts Theory School** (2001/02). U okviru inicijalnih neformalnih radionica istraživanje je organizovano kroz seriju predavanja i radionica koje je uglavnom vodio M. Šuvaković, koje su služile našem sopstvenom istraživanju i obrazovanju u polju savremenih teorija i umetnosti. U okviru **PATS**, TkH je organizovala zvaničniji obrazovni program u četiri kursa za petnaest mladih teoretičara, umetnika i studenta i sa njima, kao i sa TkH saradnicima. Kurikulum i teme su predlagali

⁹ Zasnovano na tekstu *Selfinterview* za everybodystoolbox.org i prezentaciji Marte Popivode i Bojana Đorđeva na konferenciji *Forum for Creative Europe* 2009. godine u Pragu.

¹⁰ Ovo objašnjenje samoupravljanja zasnovano je na tekstu Ane Vujanović (*Workers' Self-management / Radničko samoupravljanje*, napisanom za Lost Highway Expedition 2007, još neobjavljen).



saradnici TkH koji su već prošli kroz radionice, a predavanja i diskusije su pripremali i inicijatori i studenti, koji su menjali uloge od sesije do sesije.

Godine 2006. TkH je pokrenula nezavisni obrazovni *s-o-s projekat* sproveden kao istraživanje, a 2008. i njegov praktični produžetak *Šverc znanja!* i veliki regionalni a delom i internacionalni projekat *Raškolovano znanje* 2009. godine. Svi ovi projekti istražuju procedure kritičkog, ne-institucionalnog, nehijerarhijskog, kolektivnog samoobrazovanja kao odgovor na poraznu komodifikaciju znanja u institucijama visokog obrazovanja.

S-o-s projekat (2006–07) koncipiran je kao otvoren sistem teorijskog istraživanja, javnih časova i tekstualne proizvodnje koji je implementirao prakse postpedagogije u polju teorije umetnosti, kulturnog aktivizma i obrazovnih metoda. Ovaj projekat je predstavljan – i, što je još važnije, s obzirom na to da je rađen bez pomoći zvaničnog budžeta – razvijan kroz javne prezentacije na: Dokumenti 12, Kasel; Summit of Non-aligned Initiatives in Education Culture (*Samitu nesvrstanih inicijativa u kulturi obrazovanja*), Ber-

lin; PAF (PerformingArtsForum), St.Erme; Tanzquartier i Die Theater Spielplatz, Beč; EDA nedelja, Zagreb; kao i u Beogradu u nekoliko različitih faza. *S-o-s* tim su činili saradnici TkH M. Popivoda, B. Đorđev, S. Ilić i A. Vujanović, kustoskinje iz galerije *Kontekst* Ivana Marjanović i Vida Knežević, i nezavisne teoretičarke i umetnice Ana Vilenica i Iva Nenić, i funkcionisali kao čitačko-istraživačka grupa koja je takođe izvodila javne akcije. Javne akcije – *javni časovi* organizovani su sa namerom da predstave, preosmisle i komentarišu sadržaj proučavanih knjiga, koristeći metodologiju iz same knjige kao dramaturški algoritam predstavljanja njenih ključnih koncepata. Preispitivanje obrazovanja, tj. edukacije, gde etimologija pojma (*educere*, lat. „izvođenje iz mraka“¹¹) nudi ideologiju odnosa student–profesor kritikovanu u *Le maître ignorant* (*Učitelj neznalica*) Jacquesa Rancièrea¹², predstavljeno je kroz javnu čitačku sesiju, u

¹¹ *S-o-s* tim i TkH, „Edukacija – privremeni pojmovnik“, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br.14, Beograd 2007, 52.

¹² Jacques Rancière, *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation*



Raškolovano znanje (o^o), grupa Termini, radionica sa Bojanom Kunst, 2010, Magacin, Beograd

skladu sa autorovim insistiranjem na knjizi pre nego profesorovim interpretacijama, kao arbitru napretka u znanju. Koncept postpedagogije i afektivnog znanja/učenja Gregorija Ulmera u *Applied Grammarology (Primenjena gramatologija)*¹³ predstavljeno je kroz multimedijalni teorijski performans, uz korišćenje performansa, videa, zvuka, žive akcije, instalacije itd., kao sredstava učenja u vreme (digitalnih) medija. Konačno, koncept Ivana Illich o neposredovanom, nehijerarhijskom vršnjačkom (*peer-to-peer*) učenju izvan institucija iz njegove knjige *Deschooling Society (Raškolovano društvo* – kod nas prevedena kao *Dole škola!*)¹⁴ predstavljeno je kroz chat sesiju, a kasnije dalje el-

intellectuelle, Fayard, Paris 1987.

¹³ Gregory Ulmer, *Applied Grammarology: Post(e)- Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985/1992.

¹⁴ Ivan Illich, *Deschooling Society*, Harper and Row, Njujork 1971, dostupno online <http://www.preservenet.com/theory/Illich/Deschooling/intro.html> (3.12.2011)

borirano u praktičnim projektima koji su sledili posle *s-o-s*, naime *Šverc znanja!* i *Raškolovano znanje*.¹⁵

Šverc znanja! (2008/09) je osmišljen kao samoobrazovni projekat u polju izvođačkih umetnosti, kritičke teorije, digitalne tehnologije i slobodne kulture, koji je nastao nakon intenzivne zimske škole januara 2008. godine. Namera projekta je bila da otvori privremenu pukotinu na lokalnom tržištu znanja i interveniše u postojeći sistem produkcije i razmene znanja, švercujući ga iz zvaničnih obrazovnih institucija u sferu individualnih potreba i, koliko je moguće, slobodnih kulturnih prostora. Program je realizovan kroz otvorene sedmične radne sesije samoobrazovnih grupa: Razmena veština – slobodni softver, KKH – kritika koja hoda, Slobodna improvizacija u muzici i, jedno vreme, Digitalna postprodukcija. Osim njihovog redovnog samoobrazovnog rada u prostorijama KC „Magacin“, s vremena na vreme (kad je skromni budžet to dozvoljavao) organizovani

¹⁵ Za detaljni dosije *s-o-s projekta* i kontekstualnu pozadinu TkH istraživanja u polju samoobrazovanja vidi izdanja *TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 13, 14, 15, Beograd 2007. i 2008.

su i javni događaji: radionice, predavanja, prezentacije knjiga, laboratorije.

Raškolovano znanje (2009–11) je veliki regionalni projekat organizovan u saradnji TkH i nezavisne organizacije Kontrapunkt iz Skoplja. Projekat promovise otvorene, kritičke, saradničke i krosdisciplinarne formate kulturne produkcije kroz kritičku refleksiju obrazovnih sistema u regionu Jugoistočne Evrope. Metodološki, projekat se udaljava od konceptata hijerarhijskih modela edukacije, individualnog autorstva i ekspertize, i zastupa kolektivne obrazovne strukture, gde samooorganizovane zajednice – radne grupe ostvaruju horizontalnu produkciju, razmenu i raspodelu znanja. Organizacija aktivnosti je slična kao u **Švercu znanja!** ali na višem produkcijskom nivou – tako da se, osim redovnog samoobrazovnog rada grupa u Beogradu i Skoplju, preko video-linka, organizuju i javni događaji kao što su otvorene nedelje i letnje škole, kao i brojna javna predavanja i radionice. Kurikulum svih programa kreiraju sami polaznici, i cilj projekta jeste ostvarivanje istinskog samoobrazovnog kolektivnog programa vidljivog i prepoznatljivog u regionu, a kao što se pokazalo, primenljivog i na širi internacionalni kontekst (rad jedne od samooorganizovanih grupa 2010/11. godine. podrazumevao je i saradnju sa kulturnim radnicima iz Pariza), kao alatku za kritičke i interven- tne prakse u polju kulture.¹⁶

Projekat koji na specifičan način pristupa temi samoo- obrazovanja i koji je imao i najveći uspeh – doživeo je neko- liko internacionalnih izdanja – je **ilegalni bioskop**. Koncipi- rala ga je Marta Popivoda kao otvoreni samooobrazovni pro- jekat razmene i kontekstualizacije filmova. **Illegalni bioskop** koristi filmske projekcije kao pokretače diskusije. Ilegalno iz naslova odnosi se, pre svega, na nespecijalistički diskurs koji se proizvodi o filmu i oko njega – osobe koje predla- žu filmove i diskutuju su gledaoci, koji i formiraju mesečni repertoar. U obzir za prikazivanje dolaze svi filmovi (autor- ski, dokumentarni, aktivistički, video–radovi itd.) koji nisu zastupljeni u mainstream distribuciji, uz obavezu da osoba koja predlaže film takođe uz film predloži i teme za disku- siju. **Illegalni bioskop**, međutim, ne treba shvatati (samo) kao mesto na kojem je moguće pogledati opskurne i teško

dostupne filmove. **Illegalni bioskop** je, pre svega, alatka za proizvodnju diskursa. Tako je nezavisna scena već prepo- znala **ilegalni bioskop** kao mogućnost za govor o nekim nemedijalizovanim društveno–kulturnim temama preko medija filma, te je IB imao svoja specijalna izdanja u okviru festivala Kondenz, Pride week–a, Raškolovanog znanja i kao specijalni tematski program posvećen borbi protiv trgovi- ne ljudima. Ovaj projekat je doživeo veliku popularnost i medijsku pažnju u Beogradu (dešava se više od četiri godi- ne u kontinuitetu), ali i u inostranstvu, pa je tako u modifi- kovanim verzijama **ilegalni bioskop** kao rad učestvovao na izložbama **Salon revolucije** (29. Salon mladih) u Zagrebu i **No More Reality: Crowd and Performance** u Istanbulu, obe 2009. godine. Od 2010. godine **ilegalni bioskop** redovno i uspešno funkcioniše i u Parizu¹⁷ i Bilbao¹⁸. I, što je najvažnije, **ilegalni bioskop** na najdirektniji način demonstrira teorijsku praksu kao intervenciju u javni prostor – gde procedure umetnosti i kulture postaju prostor za proizvodnju znanja.¹⁹

SAMOORGANIZACIJA – MODEL KULTURNE POLITIKE NA NEZAVISNOJ SCENI

Rad na diskurzivnom i svim ostalim jačanjima nezavisne scene izvođačkih umetnosti odvija se kroz različite formate istraživanja i javnih akcija – od već pomenutih obrazovnih projekata u Beogradu i Skoplju, rad na godišnjaku neza- visne izvođačke scene u Beogradu **Raster** (2009. i 2010)²⁰, **Re–hallucinating contexts** u Parizu (2010/11)²¹, **Escenas discursivas** u Madridu (2011)²² i, pre svega, kontinuirani rad

¹⁷ Sajt **ilegalnog bioskopa** u Parizu <http://www.leslaboratoires.org/projet/illegalcinema/illegalcinema> (3.12.2011)

¹⁸ Sajt **ilegalnog bioskopa** u Bilbao <http://www.bulegoa.org/en/lines/illegal-cinema> (3.12.2011)

¹⁹ Detaljnije o projektu vidi Marta Popivoda „Story of illegal cinema“, **Le journal des laboratoires**, septembar–decembar 2010, 38.

²⁰ Izdanja **Rastera** su dostupna online na <http://www.tkh-generator.net/sr/Raster2009sr> i <http://www.tkh-generator.net/sr/Raster2008sr> (3.12.2011)

²¹ Dosije projekta objavljen je u **Le journal des laboratoires**, maj–avgust 2011, 40–52.

²² Istraživanje je dostupno online na <http://escenasdiscursivas.tkh->

¹⁶ Sve informacije o projektu, programi, kao i istraživački materijali nastali u okviru projekta, dostupni su na sajtu www.deschoolingclassroom.tkh-generator.net.

na pregovaranju, samoorganizaciji i solidarnosti u okviru Druge scene.

Jedno od stalnih pitanja postavljanih kroz rad TkH na nezavisnoj sceni je koja je kritika efikasnija, relevantnija ili čak moguća – iznutra ili izvan institucije. Praktično govoreći, TkH je pokušala oba. S jedne strane, TkH je sve vreme nezavisna organizacija, kako na konkretnom ekonomskom i pravnom nivou (nismo osnovani niti sistemski budžetski podržani od države ili grada), kao i na nivou manifesta ili ideologije, koja promoviše kritičke prakse u umetnosti i kulturi. S druge strane, mnogi saradnici TkH su kroz profesionalne karijere na neki način povezani sa institucijama (A. Vujanović je predavala na Univerzitetu umetnosti, B. Đorđević režira u gradskim pozorištima, S. Ilić i M. Popivoda razvijaju karijere kao vizuelni umetnici itd.).

U poslednjih nekoliko godina, sa našim novim programima i angažmanom u okviru Druge scene (čiji je TkH jedan od inicijatora) došli smo do tačke problematizacije validnosti ove dihotomije ili dileme. Kroz svoje aktivnosti TkH platforma sugerise stvaranje novih organizacionih modela, koji idu preko binarnog modela opozicije ili kompeticije, i koji su adekvatni za novu nezavisnu scenu. Oni nisu alternativa već nude paralelno polje, a u perspektivi, mnoštvo paralelnih polja delovanja, manje ili više privremenih autonomnih zona koje se razvijaju simultano u umetničkom ili/i društvenom polju. Zato smo sada zainteresovani za čitavo mnoštvo načina pružanja otpora, za akcije, aktere i prakse koje dele prostor sa kulturnim i obrazovnim institucijama. Naši napori su usredsređeni na povezivanje ili doprinos povezivanju ovih aktera i praksi u nekoherentan i provizorni, ali ipak front delovanja koji potencijalno može kritički da transformiše javni prostor.

DRAGAN KLAJĆ: SEĆANJE (1950–2011)

Aleksandra Jovičević

ON SE NIKADA VIŠE NEĆE VRATITI

Na jednoj od brojnih komemoracija posvećenih Draganu Klaiću (1950–2011) neko je rekao da svako od nas ima svoju priču o Draganu („Everyone has a Dragan story!“), a ja imam barem tri...

1. Prof. dr Dragan Klaić: Etika i estetika

„On se nikada više neće vratiti“, izgovaram ovu rečenicu sa suzama u očima, u kišno nedeljno jutro, 10. novembra 1991. godine, dok ulazim u svoj auto, sa naramkom knjiga iz istorije jacobinskog pozorišta i pismom, već mokrim od kiše, kao od suza. Moja mama i sestra na smenu zagledaju pismo, i ne mogu da veruju šta je tu čudno, „Draga Sanja, razumećete verujem da mi je pukao film, da nisam mogao da dočekam sredu da otputujem, već sam krenuo danas...“ Potom sledi detaljno i precizno uputstvo šta bi trebalo da uradim na predavanjima iduće nedelje, ali i one posle, i one krajem meseca itd. „Sve sam vam već u kabinetu spremio za predavanja...“ pismo je, u stvari, uputstvo gde se nalaze razne beleške, slajdovi, testovi, knjige...dovoljno da zaključim da ću menjati profesora Klaića, ne samo naredne nedelje, kako smo se prethodno lično dogovorili, već više nedelja, a na najintimnijem nivou, znam, predosećam, da se on više nikada neće vratiti! Bombardovanje Dubrovnika, „ratne operacije oko Vukovara“, prisilna mobilizacija, početak inflacije, nestašice, nesigurnost i strah...sve to čini okvir ovom strogo profesionalnom pismu. Nošenje crnog flora, klečanje u Pionirskom parku, žute trake i razne druge simboličke mirovne akcije, na kojima smo zajedno učestvovali, nisu urodile plodom i, mada nikad o tome nismo otvoreno razgovarali, predosećala sam egzodus velikog broja prijatelja. Osim toga, veoma nas



Sećanje na Dragana Klaića, Sterijino pozorje 2011.

je bolela ravnodušnost s kojom su ostali građani Beograda reagovali na bombardovanje Dubrovnika.

I mada sam, kao novopečeni doktorant sa Njujorškog univerziteta, formalno bila pripremljena za akademsku karijeru, uopšte mi nije bilo tako jednostavno da „uskočim“ u predavanja i nastavim jedinstvenu metodologiju profesora Klaića iz Istorije svetske drame i pozorišta! Čim je došao na Fakultet dramskih umetnosti (1978. godine po odlasku u penziju divnog profesora Stanislava Bajića) dr Klaić je zainteresovao studente ne samo zbog svoje mladosti (samo 28 godina) ili zato što je doktorirao na prestižnom američkom univerzitetu Jel, već zato što je bio prototip nekonvencionalnog profesora na ionako veoma nekonvencionalnom fakultetu. Profesor Klaić bio je učenik i nastavljac metode čuvenog istoričara pozorišta A.M. Naglera koji je bio tvorac istorije pozorišta kao moderne akademske discipline koja se oslanjala na socijalnu i kulturnu istoriju. Nagler je smatrao da je zadatak pozorišnog istoričara, poput arheologa, da traga za primarnim dokumentima iz istorije pozorišta: pravnim aktima, pismima, fotografijama, putopisima, crte-

žima, beleškama, impresijama, obrazloženjima za zabranu ili nagrađivanje itd., i da polako od fragmenata rekonstruiše određenu pozorišnu epohu ili predstavu i da je interpretira. Na časovima profesora Klaića prisustvovali smo projekcijama dijapozitiva upravo takvih tragova iz istorije pozorišta, uz koje je on pravio kritičke opaske, zahtevajući da neposredno učestujemo u nastavi sa našim komentarima pročitanih tekstova, razgovorima o viđenim predstavama, traženjem veza između klasičnih tekstova i savremenog pozorišta... Profesor Klaić nas je izlagao svojoj strogoj „obuci“, obavezno začinjenom njegovim smislom za humor i ogromnom erudicijom u postavljanju i obaranju hipoteza i u diskusiji oko raznih pojedinosti. U tom smislu, nije štedeo ni sebe, jer je odmah na početku karijere uveo anonimnu anketu za studente kako bi ocenili nastavu i nastavnika na kraju školske godine.

Jedinstvena i savremena metoda prof. Klaića dobila je epilog u dve knjige koje su izašle jedna za drugom 1988. godine: *Pozorište, Hronologija 4000 godina*, kao i *Pozorište i drame srednjeg veka*. U *Hronologiji* profesor Klaić je, pre-

ko najznačajnijih datuma za istoriju pozorišta, pokušao da ukaže kako je pozorište preuzimalo oblike svog vremena, kako se menjalo pod uticajem društvenih okolnosti, ekonomskih i političkih promena, nauke i tehnologije... Iako prvobitno namenjen studentima FDU, ovaj hronološki presek, podstaknut dobrim prijemom na koji su apstrakti njegovih predavanja naišli kod studenata, inspirisali su profesora Klaića da postojeću građu sredi, upotpuni i dopuni novijim pozorišnim zbivanjima, nastojeći da izbegne duboko ukorenjeni evropocentrizam svih dotadašnjih istorija pozorišta. Tako su u knjizi uključeni podaci o delovanju najznačajnijih dramskih pisaca, glumaca, reditelja, scenografa, teoretičara, producenata i kritičara u rasponu od oko 4.000 godina. Ovo nije bila puka hronologija, tek upotpunjena ponekim dokumentom, jer je profesor Klaić u nju uneo više od sto priloga, svedočanstva iz prve ruke, odlomke pisama, memoara, dnevnika, kritika i članaka, po uzoru na kapitalnu Naglerovu knjigu *A Source Book in Theatrical History* (1952), u kojoj je 25 vekova pozorišne istorije bilo predstavljeno kroz 300 osnovnih dokumenata, na 600 strana. Sećam se da je ranih devedesetih bilo moguće naći ovu knjigu po antikvarnicama, kada su ljudi na brzinu napuštali zemlju i rasparčavali svoje biblioteke.

Knjiga *Pozorište i drame srednjeg veka* nastala je po istom principu, ali kao daleko potpunija i bogatija od prethodne, kada je profesor Klaić u šali primetio da mu studenti moraju verovati na reč kad predaje o srednjovekovnom pozorištu, jer gotovo ništa do tada nije bilo prevedeno na srpskohrvatski! Klaićevo veliko interesovanje za srednjovekovno pozorište takođe je bilo podstaknuto predavanjima A.M. Naglera. I kao što je Nagler uspostavio istoriju pozorišta kao modernu naučnu disciplinu, profesor Klaić je učinio isto za jugoslovensku teatrologiju: i njemu, kao i Nagleru, učinilo se da je srednjovekovni teatar najpogodniji materijal za razmatranje metodoloških problema u obuci budućih istoričara pozorišta, dramaturga, teatrologa, reditelja, glumaca, producenata. Ova dvodelna, odnosno trodelna, knjiga od 500 strana, mozaičke strukture, bila je istovremeno i hrestomatija i antologija, jer se nije samo sastojala od prevoda izvornih tekstova već je uključivala i komentare najpoznatijih istoričara i teoretičara srednjeg veka, tako da i dalje predstavlja izuzetno izdavačko delo, barem u oblasti teatrologije, koje je okupilo desetine vrsnih prevodilaca,

kao i najbolje Klaićeve studente. Svejedno, profesor Klaić ju je smatrao tek uvodnim štivom u ovo nepregledno polje (mislim da je gotovo nepotrebno reći da ništa iz ove oblasti od tada nije objavljeno u Srbiji).

Profesor Klaić je tokom svog rada na FDU, od 1978. do 1991. godine, pre bilo koje reforme univerziteta počeo da uvodi specifične kurseve za studente druge i treće godine dramaturgije i pozorišne režije, kao na primer kurs Projekat klasika, ili Istorijski koreni savremenog pozorišta, kako bi naveo studente da se bave samostalnim istraživačkim radom van časova na nekoliko projekata realizacije klasika u beogradskim pozorištima. Nastojao da kod studenata razvije sposobnost detaljne analize dramskog dela, kao samostalnog književnog dela, ali i kao predložka za pozorišnu predstavu. Tako mi je te školske 1991/1992. godine u „nasleđe“ ostavio kurs pod naslovom Dramska topografija, koji je predstavljao istraživanje mesta dramske radnje od grčkih tragedija do savremene drame, baziran na razmatranju autorskih strategija da se mesto radnje fizički i simbolički uspostavi i izgradi, kao dominantna metafora u različitim žanrovima, kao povlašćeno mesto društvenog života, oblik prostorne imaginacije, u odnosu na pozorišnu arhitekturu i aktuelna svojstva scene i teatarske tehnologije, ali i njegovo značenje za teoriju drame.

Kroz sve ove kurseve provlačila se jedna crvena nit: nastojanje profesora Klaića da proširi poznavanje i razumevanje istorije pozorišta i drame i da ih poveže sa savremenim fenomenima; da studentima ponudi metode i sredstva tematskog povezivanja i žanrovskog diferenciranja raznorodnih dramskih tekstova; kao i njegovo nastojanje da osposobi studente za kritičku recepciju, usmenu i pisanu analizu, kao i procenu dramskog dela u njegovim estetskim i intelektualnim dimenzijama. Jedno pitanje u anonimnoj anketi profesora Klaića bilo je: „Koliko je profesor stvarao pogodnu atmosferu za rad?“ Sigurno sam mu, još kao student, dala peticu na skali od 1 do 5, jer sam samo nekoliko godina kasnije, inspirisana njegovim načinom rada, otišla na posleddiplomske studije u Sjedinjene Američke Države, 1983. godine.

2. Klaja: Patnja i mudrost

Kada sam se početkom 1991. godine vratila sa doktorskih studija u Njujorku, pored mojih najbližih, najviše



Sećanje na Dragana Klaića, Sterijino pozorje 2011.

se obradovao moj kolega, Klaja! Najzad je imao s nekim da podeli muke svog predmeta, da ima kako-tako ravnopravnog sagovornika, američkog đaka kao i on. Stigla sam u srce martovskih demonstracija, ali to nije omelo Klaju i mene da kujemo planove o objavljivanju raznih knjiga iz istorije i teorije pozorišta (u to vreme Klaja je uveliko uređivao *Euromaske*, prvi pravi evropski pozorišni časopis). Jednom smo otišli kod Bate Tomaševića, direktora Yutela, sa vrlo elaboriranim izadavačkim planom, u kome se nalazio i prevod gorepomenute Naglerove knjige. S ponosom se sećam kad je sekretarici rekao da su „stigli dr Jovičević i dr Klaić“! Sav taj rani prolećni polet polako je bio ugušen u stravičnim političkim događajima, koji su se nizali jedan za drugim bez ikakvog predaha. Kada je u Novom Sadu, u okviru Sterijinog pozorja, početkom juna održan međunarodni simpozijum kritičara i teatrologa, u Klajinoj organizaciji, „Vavilonska kula ili globalno selo“, Hrvatska i Slovenija su već otkazale svoje učešće. Rat koji se približavao nije sprečio neke od najpoznatijih domaćih i svetskih kritičara i teatrologa da ipak dođu da raspravljaju o kraju paradigme dramskog teatra i nagoveštaju onoga što će nekoliko godi-

na postati najzloupotrebljavanija sintagma, postdramskog kazališta.

Mnogi ljudi koji su, kao Klaja, napustili Beograd (ispostavilo se da će tokom devedesetih to biti pravi intelektualni egzodus više od 300.000 fakultetski obrazovanih ljudi), vremenom su prekinuli svoje kontakte sa bivšom domovinom, dok je on bio jedan od retkih koji je uporno održavao svoje prijateljske veze, čak i sa onima koji su politički otišli na sasvim suprotnu stranu od njegove. Klaja je pomagao, na različite načine, svoje odbegle studente i njihovu rodbinu i partnere, bez obzira na to što se i sâm tek snalazio u novom životu. Istovremeno je saučestvovao u patnjama svojih bivših studenata koji su nastavili da žive u Beogradu. S druge strane, on sâm se smatrao prilično srećnim i povlašćenim izgnanikom koji udobno živi u Amsterdamu, jer je odmah po dolasku postao direktor Holandskog pozorišnog instituta (Theater Instituut Nederland). Bez obzira na lični komfor, osećao je bedu, izopštenje i nesigurnost koje sve izbeglice osećaju, ma gde i pod kojim okolnostima. U egzilu, po sopstvenom priznanju, otkrio je razmere sopstvene ranjivosti, jer je za sobom ostavio sve što je imao, lišen glavnine svo-

jih intelektualnih, društvenih i profesionalnih putokaza. Do samog kraja mučio ga je tragični raspad zemlje, s nesmetanom pažnjom je pratio sve što se događa, pitajući se šta smo mogli da uradimo, opsedao ga je kukavičluk intelektualaca, ravnodušnost kolega, apolitičnost studenata. Još na samom početku svog egzilantskog staža sebe je definisao kao postjugoslovena (u postmodernističkom duhu kako bi objasnio prirodu postideologije i posthladnoratovskog perioda, ali izvesni bol za konačnim gubitkom zemlje, kao i nesigurnost i nestabilnost takve pozicije).

Tokom svoje desetogodišnje karijere na čelu Holandskog pozorišnog instituta Klaja je uneo bezbroj novina, transformišući ga od provincijskog muzeja i arhiva lokalnog značaja u savremeni međunarodni pozorišni centar sa veoma bogatim programom i izadavačkom delatnošću. Tako je 1994. godine pokrenuo međunarodni pozorišni projekat *Disidentska muza*, koji se bavio kritičkim teatrom i pozorišnom cenzurom u Istočnoj i Centralnoj Evropi od 1945. do 1989. godine, i koji je kulminirao velikom međunarodnom konferencijom, predavanjima, filmovima, čitanjima tekstova u novembru 1995. godine u Amstedramu. To je bio jedan od prvih takvih projekata ujedinjene Evrope koji je doveo u vezu veliki broj veterana, pisaca i reditelja, i mladih istoričara teatra i kritičara, koji su nastavili da sarađuju i produbljuju ovo dragoceno istraživanje, koje nikada nije objavljeno u celini, ali njegovi delovi jesu svuda u svetu, nagoveštavajući novu metodologiju: proučavanje skrivene istorije pozorišta, devijacije glavne struje i promene usled političkih okolnosti. I ta tema ga je opsedala do kraja života, jer poslednji kurs koji je održao na Centralnoevropskom univerzitetu u Budimpešti, u zimu 2011. godine, bio Kontrakulture u istočnom bloku i bivšoj Jugoslaviji, 1960–1990, i tada smo mi, njegovi nekadašnji saradnici, na tom projektu sukcesivno predstavili naše zapostavljeno, ali ne i zastarelo, istraživanje.

Kada je 2001. godine holandska vlada prepolovila budžet za kulturu, a samim tim i sredstva za Pozorišni institut, u znak protesta, Klaja je napustio direktorsko mesto. Nažalost, njegove najcrnje slutnje su se ostvarile, jer prošle godine ovaj pozorišni institut nije dobio ni evra za svoje programe, i uskoro će prestati sa radom. Čini mi se da je tokom devedesetih Klaja prestao da se interesuje za istoriju pozorišta, da bi, vremenom, zbog svog upravljanja jednom

kompleksnom institucijom i zbog briga oko finansiranja projekata, počeo sve više da se interesuje za probleme u kulturnoj politici, prvenstveno u zemljama u tranziciji. Sada je Klaja sve više bio u prilici da često putuje, drži predavanja, radionice i seminare iz oblasti kulturne politike na akademskom i profesionalnom nivou. Ponekad je bilo zaista jako teško ispratiti sva ta njegova putovanja, kontakte, ideje, tekstove, sajtove, blogove... Bilo je teško zapamtiti sve te skraćenice i tela kojima je pripadao i s kojima je sarađivao: ENICPA, ONDA, EFAH, EFA, OSI, IETM, ECF, LIFT, BO, ERA-SMUS, FITZCARRALDO, FELIX MERITIS...

Tek sada mi je jasno da je hteo da iskoristi što bolje kratko vreme koje mu je preostalo (veoma mali broj ljudi je znao da je već početkom 2001. godine oboleo od opake bolesti). Stoga, pokušavam da smislim neke pogodnije reči od običnog nekrologa (na internetu ima više od pedeset sajtova na kojima se nalaze prigodni tekstovi povodom njegove smrti, puni pohvala i zahvalnosti). A onda, sasvim slučajno, u jednoj knjizi nailazim na ono što je Ajzenštajn napisao o Mejerholjdu između 1943. i 1946. godine, što mi sasvim pogodno zvuči: „Nikada nisam nikog tako voleo, tako obožavao kao svog učitelja. Da li će neko od mojih učenika reći nešto slično o meni? Ne, neće reći. A to neće zavisiti niti od mojih učenika, niti od mene, već od mog učitelja i mene. Jer ja nisam bio dorastao ni pertle na cipelama da mu vezujem, bez obzira na to što je u ledenim odajama na bulevaru Novinski uvek nosio filcane čizme.“ Ali, kad malo bolje razmislim, to se Klaji ne bi nimalo sviđelo, osećao je neku vrstu odbojnosti prema patetici, sentimentalizmu, nostalgiji, prema svim krupnim izjavama. Pored otmenosti, krasile su ga skromnost i suzdržanost u ekstremnim stavovima.

3. Dragan: „Rastajanje, ostajući vezan“

Kada je Dragan 2004. godine napisao svoju knjigu *Vežbanje egzila*, u kojoj je ocrtao sopstveni mise-en-temps, bilo je to sećanje na promakle godine, smeštene u dva vremenska okvira, pre i posle 1991. godine, kada je napustio Beograd i došao u Amsterdam. U toj knjizi, međutim, dva vremenska okvira su se premrežila i mnogobrojni događaji bili su izvučeni iz hronološkog reda, jer je dramaturgija sećanja remetila propisani sled. Tako je sad i sa ovim tekstom: pokušavam svega da se setim, da ne bih zaboravila potpu-



Dragan Klaić i Aleksandra Jovičević, Amsterdam novembra 2008.

no, svaku sliku ili detalj, jer posle izvesnog vremena sećanje na nekog ko je umro postaje statično, ne obnavlja se novim slikama, a stare blede. Ispada da se jasnije sećam istorijskih trenutaka nego ličnih događaja iz poslednje dve decenije. Ali ne smem, ne smem ništa da zaboravim u vezi sa svojim divnim prijateljem Draganom! Pokušavam da odredim tačno od kog trenutka smo postali veoma bliski prijatelji, iako gotovo nikada nismo pričali o ličnim stvarima; niti smo u jednom gradu proveli više od tri-četiri dana zajedno, odnosno taman onoliko koliko traje neka konferencija ili prijateljska poseta krajem nedelje. Da li je to bilo što smo se često prisećali naše izgubljene domovine, večno raspravljajući ko je šta mogao da uradi, a nije; ili zbog prirode posla i naklonosti prema izvođačkim umetnostima; ili što smo rado pričali o našim roditeljima i porodicama, i njihovim sudbinama pre i posle Drugog svetskog rata; ili što smo delili simpatije za američku kulturu, pa smo redovno jedno drugom nabrajali dokaze kako bismo je odbranili od imaginarnog antiamerikanizma? Samo preko Yahoo mreže, na kojoj sam otvorila adresu pre četiri godine, razmenili smo 523 pisma (barem onih koje sam sačuvala). Dragan je imao specifi-

čan talenat za sticanje i održavanje prijateljstava, odisao je neverovatnom toplinom i empatijom, a tome je, naravno, doprineo internet i e-mail jer, pored lične prepiske, nekolicinu prijatelja je uredno obaveštavao o svojim utiscima sa raznih putovanja (upozoravao nas kojih avio-kompanija i lanaca hotela da se klonimo), komentarisao političke događaje (bio je aktivista, levičar i jedan od osnivača i članova jugoslovenskog Helsinki watch-a), ukazivao je na novu literaturu iz raznih oblasti, slao prikaze najnovijih predstava, operskih premijera, izložbi (čak nam je jednom prosledio pismo protesta gradskoj sekretarki za kulturu grada Rima zbog lošeg rada rimskih muzeja). Dragan je bio do te mere inspirativan kao prijatelj da smo se svi mi u njegovoj blizini osećali boljima i pametnijima nego što smo to zaista. Često smo razmenjivali utiske, knjige i diskove. On mi je otkrio Filipa Rota, Agotu Krištof, Hanu Kral, V.S. Najpala, Šandora Maraija, Imre Kerteša, *Financial Times* vikendom, flamanske majstore...bio je neverovatan storyteller, fantastičan vodič kroz svetske gradove, muzeje, izložbe...

Jednom smo se tokom dugih šetnji po Amsterdamu zaustavili ispred holandskog pozorišta Šouburg (Hollandi-

sche Schouwburg), popularnog teatra koji je bio sagrađen 1890. godine. Za vreme Drugog svetskog rata to je bilo jedino pozorište u kome su Jevreji mogli da se pojave kao izvođači, ali i da odlaze na predstave. U ironijskom obrtu, kasnije je to postalo sabiralište odakle su Jevreji tramvajima odvoženi u istočno predgrađe Muidepoort, a otuda vozom u tranzitni logor Westerbork na istoku Holandije, svakog utorka. Posle rata bilo je nezamislivo da Šouburg postane ponovo pozorište, tako da je devedesetih godina otkriven spomenik u dvorištu sa večnom vatrom u spomen 110.000 deportovanih Jevreja, čija su imena sada uklesana na zidovima dvorišta. Pozorište je postalo muzej Holokausta, a na prvom spratu se nalazi „obrazovna“ izložba o progonima, deportaciji i raznim oblicima skrivanja po Amsterdamu (na tavanima, po podrumima, s lažnim dokumentima...). Naravno, čito je potresan deo posvećen deci: Dragan mi je sa ogromnim uzbuđenjem pričao o grupi studenata iz Utrehta koji su pripadali ilegalnoj grupi Valtera Saskinda koja je, kao pokret otpora, delovala tokom okupacije Holandije. Prekoputa pozorišta nalazilo se jevrejsko sirotište. A ispred pozorišta je stalno stajao nemački vojnik, čiji bi vidik zaklanjao tramvaj kada bi se zaustavljao na stanici. U odsudnom trenutku, studenti bi se bacili na vrata, zgrabili neko od dece i odveli ga u skrovište. Tako je, tokom okupacije, spaseno oko 2.000 dece.

Biti s Draganom u Amsterdamu bila je neverovatna privilegija, jer je poznao ovaj grad bolje od onih koji su se rodili u njemu. Jednom sam se zatekla tamo početkom maja, u vreme kada se Holanđani sećaju žrtava i pokreta otpora u Drugom svetskom ratu i slave oslobođenje. U sumrak, 4. maja, zastave se spuštaju na pola koplja i svi odlaze do najbližeg spomenika žrtvama fašizma da polože cveće, uključujući i samu kraljicu koja polaže cveće na trgu Dam u centru Amsterdama. U osam sati uveče cela zemlja stane na dva minuta, sećajući se svih žrtava pet godina okupacije i svoje ambivalentne prošlosti kolaboracije i otpora. Tek u ponoć zastave se podignu na vrh jarbola, počinje veselje i tokom čitavog 5. maja se nazdravlja slobodi i proslavlja. Kako je Dragan primetio. „Prvo ide sećanje, potom radost. Prvo moralna obaveza, potom pravo na slavlje.“

Tako smo nas dvoje stajali na raskršću dveju prometnih ulica, u blizini njegovog stana, gde se nalazi spomenik trojici crnoberzijanaca koje su ubili nacisti. Većina okupljenih

ne zna ko su oni zaista bili, ali to nikom nije važno, kao ni govor koji drži neki zvaničnik, jer se ne razume dobro preko razglasa. Nekoliko stotina ljudi i dece stoji strpljivo na kiši čekajući da se oglase sirene kao znak za dva minuta ćutanja u čitavoj zemlji. Draganu prilaze brojni poznanici i prijatelji, i mi ostajemo još skoro dva sata posle dva minuta tišine. Ta veoma jednostavna ceremonija, za mene je ostala nezaboravna baš zato što dolazim iz zemlje gde se ljudi odnose s nipodaštavanjem prema sećanju, gde se manipuliše istorijom, žrtvama, istinom, iz zemlje koja živi u stalnom zaboravu i negacionizmu. To je ujedno i jedini trenutak kada istinski zavidim Draganu, jer on više nije egzilant u Holandiji, on je njen pravi građanin. To i on sâm priznaje: „Ovde je sada moj dom“, kaže. Kaže i to da mu to uvek pada na pamet kad god se vrati s putovanja u inostranstvo, kada ga obuzme ista vrsta uzbuđenja, kao i 4. maja, neka vrsta ponosa pripadnosti.

Razdragani, idemo polako ka Draganovom domu. Kuje-mo planove da sutra idemo na čuvenu Albert Cuypmarkt pijacu da pokupujemo đakonije za večeru koju ćemo zajednički spremati za Draganove i Julijine prijatelja (sada već pomalo i moje, usled čestih dolazaka). Nema nikakve razlike ići s Draganom u neki muzej ili na pijacu, stepen poznavanja raznih svetskih kuhinja i njihovih začina isti je kao i poznavanje istorije umetnosti, pozorišta, kulture, antropologije! Mogli bismo tako satima da se smucamo kroz kilometarsku pijacu, na kojoj se može naći prah od sušenog repa iguane do kamiljeg mleka. S Draganom je i kuvanje pravi praznik, nema napetosti, pije se neko vino, smeje, smišljaju se jela na licu mesta, sluša se BBC world na starom, musavom, kuhinjskom tranzistoru, i istovremeno raspravlja o novoj knjizi, seriji predavanja, kulturnim akcijama...Kod Dragana nema nikakve razlike između lagodnosti slobodnog vremena i napora rada: sve je jednostavno, on sve obavlja sa istom lakoćom, strašću i radošću, njegov joie du vivre je zarazan, prenosi se na njegovu porodicu (suprugu Juliju i ćerku Noru, čije oči sijaju istom veselošću kao Draganove), kao i na prijatelje, pa tako i najsumornija politička rasprava postaje vesela debata za dugačkim Ikeinim stolom koji je on „ovekovečio“ u svojoj knjizi *Home is Where Your Friends Are, Exile Between Internet and Ikea Table* (2004) koja je u Zagrebu izašla pod naslovom *Vježbanje egzila* (2006). Užasno mi je zabavno kako se govori za tim stolom, svi se služe jezi-

cima koji su im maternji, potom onima koje su dobro ili loše naučili, mešaju se akcenti i reči: zbog velike brzine kojom se priča, od mađarskog mi se čini da je holandski, od nemačkog da je jidiš, od srpskog da je hrvatski...Slična situacija se ponavlja nekoliko puta u stanu moje sestre u Rimu, gde je poslednjih godina Dragan bio čest gost. Od italijanskog mi se čini da je francuski, od francuskog da je španski... Draganu je to sasvim u redu, jer je naviknut na česte promene jezika, internalizovao je logiku premeštanja i pokretljivosti, u jedan jezik ubacuje reči iz drugog kad ne može da se seti nekog izraza, i ta lingvistička nesavršenost postaje njegovo prirodno stanje (uostalom, u njegovoj porodici se oduvek govorilo nekoliko jezika, istovremeno!).

I u tome se vidi da je čitavim svojim bićem, više od postjugoslovena, Dragan bio pravi Evropljanin, da je za njega Evropa predstavljala jedan jedinstven kulturni prostor, bez obzira na jezičke ili ideološke razlike. Od 2001. do 2010. godine učestvovao je na raznim evropskim kulturnim projektima, koji su kulminirali njegovom poslednjom knjigom *Početi iznova* – pozorište između tržišta i demokratije, čiji je rukopis uspeo da dovrši nekoliko meseci pre smrti (jedno poglavlje te knjige objavljujemo u ovom broju *Teatrona*), duboko i strasno poznavanje pozorišnih prilika i u Zapadnoj i u Istočnoj Evropi, svih njihovih dobrih strana, ali i mana, kao i pokušaja da se pronađe najbolje rešenje za nove, buduće oblike izvođenja. Dragan je od početka do kraja bio čovek pozorišta, ali pozorišta shvaćenog u širem društvenom i političkom kontekstu, pozorišta kao prostora za umetnički eksperiment i društvenu emancipaciju. Njegova neverovatna moć zapažanja, ali i moć sinteze, omogućavali su mu da odmah „snimi“ određenu situaciju, sintetizuje je i pronađe najbolje rešenje. U nekoliko projekata na kojima sam sarađivala sa Draganom uvek je bilo tako, bio je fantastičan koordinator, uvodničar na konferencijama, tvorac sintetičkih tekstova koji su pratili ta istraživanja. I kao što je imao neverovatan dar za prijateljstva, tako je povezivao ljude različitih akademskih profila i zemalja, koji bi potom nastavljali saradnju, ponekad i bez njega, jer je on već bio na drugom kraju sveta, na nekom sasvim novom projektu.

Draganovu intelektualnu radoznalost i želju za radom najbolje odslikava opis njegove bolničke sobe koja je ličila na biblioteku u njegovom stanu i činjenica da su mu donele postolje na kome je mogao da stoji njegov laptop kako

bi do kraja mogao da čita ili piše, kao i da se dopisuje sa svojim prijateljima, iako nije više mogao da ustane iz kreveta. Tako mi je 17. juna 2011. stigao njegov poslednji e-mail „mila Sanja, hvala na divnom pismu. ja sam 70. dan u bolnici i ostaću još nedeljama, iako je oporavak počeo - ide sporo (...) radim malo i čitam. mnogo spavam i dremam, jer sam iscrpljen. kad stignem kući, ostaću tamo ovo leto, jesen. na domaku lekara, u rekonvalescenciji. pratim šta se zbiva ali ne uspevam uvek da reagujem. pozdrav Djidji. grli te Klaja.“

Usred travnjaka koji deli široku Churchill laan u kojoj Dragan živi sa porodicom prolazimo pored, ne preterano dobro izrađenog, Gandijevog kipa, koji deluje gotovo groteskno, ali činjenica da se njegova statua nalazi usred ulice koja nosi Čerčilovo ime ukazuje na izvesni humor Holanđana, i to nas užasno veseli. Dragan to naziva svojom „mikrotopografijom“, u kojoj se on oseća udobno i zaštićeno i zaista kod kuće. Razumem da je jedino Amsterdam, prirodno mesto za čoveka poput Dragana, neodvojiv deo njegovog bića, ali tada još ne znam da mu je preostalo tako malo vremena i da žuri da uradi što više, kao i to da se više nikada neće vratiti u Beograd, Rim, Njujork... da će on ovaj put zauvek ostati u Amsterdamu. Još sam, kada je stigao njegov poslednji e-mail 6. jula 2011, verovala da će uspeti svojom neverovatnom snagom da preživi, da ima još volje da ocenjuje studentske radove: „back for a while online after being in bed for a week with fever. yesterday a new medicine. so awaiting some improvements. now in a real chair at the real desk but cant do much. have student papers to grade. thank you for your support. yours dragan klaic.“

Želim i dalje da mislim da nas je Dragan napustio kao što je napustio Beograd, ostajući zauvek prisutan. Jer kako stoji na sajtu IETM-a, i ja hoću da verujem da je Dragan napustio ovaj svet kako bi otišao u neki drugi, gde će veoma brzo naučiti nov jezik, proceniti situaciju, saslušati predloge, potom izneti svoje mišljenje, stvoriti lojalnu grupu prijatelja i obožavalaca, jedino što će nama ovde, dole, veoma nedostajati.

¹ Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Editoria Laterza, 2009, 156.

² Videti <http://ietm.org/index.lasso?p=information&q=newsdetail&id=589&date=2011-11-07>

Milena Dragičević Šešić

OTVARANJE NOVIH SVETOVA

U ovakvim prilikama uobičajeno je pročitati tekst, ali Dragan nikada nije čitao već samo govorio na svojim predavanjima. Govorio je strasno, ubedljivo, iskreno, sa entuzijazmom, elanom, žarom... Imao je poseban temperament, živost duha, radoznalost...

I najobičnija klasifikacija pozorišnih sistema ili kulturnih politika oživljavala je u njegovim rečima, pokretima, izrazima lica... kroz reč koju je izabrao i koja se tada prvi put pojavila u profesionalnom diskursu... Poliglota, umeo je reč iz jednog jezika da umetne u drugi i da joj dà pravi smisao: sklerotizacija institucionalnog sistema kulture... institucionalni umor – „fatigue“... I samo smo mi – stranci, lako razumevali istinsko značenje tih novih engleskih reči u međunarodnom pojmovniku kulturne saradnje...

A godinama je na predavanjima koristio te *pojmovne igre*, ne samo da bi naveo studente da kroz definisanje pojmova upoznaju nauku, teoriju, već i da bi on upoznao druge načine mišljenja, druge pozicije koje su se odslikavale u interpretacijama istih termina kod skandinavskih ili mediteranskih studenata...

Predavački eros, želju za transmisijom znanja, uverenja, strasti, zadržao je do kraja... Na svom poslednjem predavanju u Beogradu govorio je o Lublinu, svojoj neostvorenoj želji da to postane kulturna prestonica Evrope.

Šta Dragan znači nama, kolegama i studentima sa FDU?

Dragan, naš Dragan, bio je ličnost retke erudicije, retke po svojim osobinama, sposobnostima, željama...

Prijateljstvo sa Draganom za mene je bila privilegija od trenutka kada sam ga upoznala. To je bilo 1978. godine kad smo se oboje zaposlili na Fakultetu, on po povratku iz Amerike, a ja iz Francuske. Vrlo brzo smo prepoznali slična interesovanja, temperament, želju za znanjem, za otvorenošću prema svetu... i počeli da radimo zajedno na seminarima, naučnim projektima, publikacijama...



Na Čileanskim Andima, avgusta 2008 (foto: Beka Vučo)

- Osamdesete - naš prvi *međunarodni kongres*, na kojem učestvujemo mi, sasvim početnici. A taj kongres je igrom slučaja bio u Subotici. I tada upoznajem porodicu Bala, a već sledeće godine, na kongresu u Novom Sadu i gospođu Ani Klaić (Draganu je porodica bila neraskidiva komponenta i njegovog profesionalnog života – porodica je bila uvek prisutna, kao i prijatelji).

- Prvi *naučnoistraživački projekt* FDU „Tokovi i svojstva pozorišne komunikacije“.

- Prvi tekstovi koje smo napisali i objavili na engleskom - u časopisu „Euromaske“... Naručivao je i druge tekstove, kao urednik „Književnih novina“, i prve tekstove o kulturnoj politici namenjene široj javnosti (recimo tekst o novim politikama Žaka Langa).

- On nas je naterao da kupimo i prve personalne kompjutere – da prva istraživanja o sponzorstvu i pozorišnoj publici radimo koristeći „nove tehnologije“, još krajem osamdeseti.

- Omogućio nam je sagledavanje pozorišnog alternativnog sistema – onog koji se tada stvarao kod nas.

- Uvide u nove modele pozorišne produkcije, međunarodne turneje i MREŽE – on je bio čovek mreža – od IETM-a preko ENCATCA, ELIA, Asocijacije muzičkih festivala...

Zainteresovao se za kulturnu animaciju - pozorišni outreach... uvažavanje novih pozorišnih profesija (sa Ognjenkom Milićević, Dragan i ja pravimo prvi kurs animacije za profesore i učitelje).

- Uspostavio je tada originalne, nove modele interkulturnog dijaloga – kao dramaturg Madačeve – *Čovekove sudbine* u Subotici, u kojoj svi glumci govore tekst na svom maternjem jeziku. Bio je preteča politike interkulturnog dijaloga.

Erudicija, energija, interdisciplinarnost, inspiracija – podsticaj ... ključne su reči koje tek delimično odslikavaju njegovu ličnost.

Usput, otkrili smo nešto tada sasvim neobično za to

vreme - ljubav prema eksperimentu u kuvanju i međugeneracijskom okupljanju... To je bila novina u društvenom životu Beograda.

Od Ognjenke Milićević do Katarine Pejović (tada studentkinje) svi za istim stolom u raspravama, kritičkim opservacijama...

A onda smo počeli da čitamo „Borbu“, da čitamo „Vreme“... i kada je došao Žan-Pjer Deru, kada smo planirali prvu Evropsku diplomu u Jugoslaviji... u IUC-u u Dubrovniku, razgovor je skrenuo na Vukovar, na politiku... Dragan je bio aktivno političko biće, kritički intelektualac sa čvrstim etičkim stavovima... U vremenu rasula vrednosti – odlazak je za njega postao jedina opcija.

Evropska diploma nije održana tada u Jugoslaviji (u ovaj njen deo tek će stići 2006. godine).

Dubrovnik je bombardovan ... Protesti 9. marta, iako sa delimičnim uspehom, ništa bitno nisu promenili.

Odluka o odlasku postala je definitivna.

Njegovim odlaskom iz zemlje čini mi se da su se naši odnosi još pojačali, jer smo u mnogim evropskim mrežama bili zajedno, saradjivali sa fondacijama u Briselu i Amsterdamu, bili zajedno u brojnim upravnim i programskim odborima...

Paradoksalno, mnogo smo se više družili prijateljski kad je otišao nego kad je bio tu – kad smo bili kabinet do kabineta... Na seminarima u Delfima, Tbilisiju, Amsterdamu, Briselu, Budimpešti, Bangaloru, Montrealu, Berlinu, nekoliko puta u Helsinkiju, pa onda u Norčepingu u Švedskoj. Svuda smo otkrivali skrivena sećanja gradova i uzbudljive umetničke scene, kritički razmatrali nove muzejske postavke, poput one u Muzeju terora u Budimpešti, ili nove režije operskih ili dramskih predstava...

A planirali smo i druga putovanja i istraživanja - još i Perm, ali i Uzbekistan i Kišinev... Nismo stigli.. I pitanje je da li će se uopšte ikad i otići tamo, jer nema Draganove energije da zahteva, da traži uprkos teškoćama.

Mislim da nas je posebno vezala i činjenica da sam predstavljala, na neki način, i sponu sa Fakultetom koji je studirao i na kome je radio 12 godina... Posle mnogo pregovora, uspela sam da ga dovedem 1997. da održi mali seminar (u tad već „slobodnom“ Beogradu), a nakon promena, od 2002. je naš stalni gost-profesor UNESKO katedre... Omiljeni gost-profesor, uvek sa najboljim evaluacijama, sa mnogo studenata koji žele dalji rad sa njim... Teško ga je bilo odbraniti od onih koji su želeli da im pročita rad, da kritičko mišljenje o projektu, savet... A samo najhrabriji bi zamolili da im bude mentor!

On je stalno slao poruke svojim studentima. Izrazima lica, gestovima, odobravajući ili neodobravajući glasno neke njihove postupke, projekte. Noseći uglavnom majice sa tekstom, bilo da su deo nekog umetničkog projekta, ili da su deo festivalskog marketinga, on je skretao studentima pažnju na savremene jezike i oblike komunikacije u širem polju kulture.

Dragan je bio svima njima, a i meni, i mnogim drugima u celoj Evropi, velika podrška! Ohrabrivao nas je da pišemo, da govorimo, slao „u vatru“, verujući u nas... Mi smo čitali njegove tekstove, slušali predavanja, pokušavali da ga pratimo u brojnim poduhvatima...

Maja ove godine koncipirao je Letnju školu za 2012. u Budimpešti – iz bolnice... Sa ogromnim interesovanjem okrenuo se novoj temi – kulturnoj baštini! Možda je to posledica i Norinih studija, i ... činjenice da je hteo da uči i dalje... kao što je pred svaki put učio po jedan strani jezik... tako je njegova otvorenost za sve ljude oko sebe i za sve teme činila da se i teme njegovih istraživanja i knjiga razvijaju i granaju u različitim pravcima

On je bio inicijator konferencije u Sarajevu koja će, na žalost, proći bez njega, ali sam sigurna da ćemo sećanju na njega posvetiti bar jedan njen deo... A znam sigurno da ću ja prošetati ulicama Sarajeva, njegovog rodnog grada, i u sebi oživljavati uspomene na život njegove porodice u Sarajevu, onako kako smo zajedno to činili u Pešti...



Odbrana doktorata na univerzitetu Jejl

Najveći Klajin talenat je ipak bio talenat za prijateljstvo. To možda nije bilo očito na prvi pogled, zbog njegove strogosti, zahtevnosti, preciznosti, oštrine, ponekad i nestrpljivosti sa zahtevnim tonom... Ali već nakon nekoliko susreta postajalo je jasno da je Klaja, pre svega, sagovornik, a ne kritičar, da ume da sluša, ali još važnije, da ume da čuje, a zatim da konceptualizuje i iskaže savet, misao, stav, da pokaže ljubav, brigu i pažnju...

Na seminarima uvek je sedao za sto sa različitim ljudima i sa pažnjom slušao njihove priče i odgovarao na pitanja – bilo da su vezana za tranzicione probleme, programske umetničko-estetske probleme ili pitanja menadžmenta, kulturne politike... A u osnovi svih komentara bio je jasan etički stav o odgovornosti umetnika i intelektualaca...

A kao usput uvodio ih je u tajne kuhinja različitih zemalja, izbor odgovarajućih vina... i ostajao sa svima njima prijatelj zauvek.

Tako je Klajin odlazak u tuzi sjedinio Jetona s Kosova i Milana iz Novog Sada, Mariju iz Niša, Aleksandra iz Užica, Asu sa Islanda, Sedu iz Jermenije, Bahodira iz Uzbekistana,

Ritvu iz Helsinkija, Žaka iz Liona...

Oni kažu da je bila čast i privilegija biti Draganov student i kolega, imati šansu da slušaš takve analize. „Ne bih bio ista osoba da nisam upoznao Dragana“ (napisao je Milan), Maja i Mima govore o „kosmičkoj nepravdi“, a gospođa Irena Veisaite iz Litvanije šalje pismo svima nama, Draganovim prijateljima, i kaže da je u mislima sa svima nama jer je Draganov odlazak naš zajednički gubitak. Ivana piše: „Od Klaje smo mogli još toliko toga naučiti...“

Kosmopolita, građanin sveta, networker, istraživač, erudita, analitičar, kritičar, aktivista – ali pre svega profesor, kolega i prijatelj koji nas inspiriše, otvara nove svetove i nova iskustva!

Ostavio nam je u nasleđe, kao zadatak, ili bolje kao inspiraciju:

- da razvijamo dalje našu UNESCO katedru i kurs festivalske politike u Beogradu – kurs koji je osmislio još 2002. i iz koga se razvio i Evropski festivalski istraživački projekat;
- da uspostavljamo jače i snažnije veze na širokom području Balkana i Centralne Evrope, veze koje moraju da se

suprotstave ksenofobiji i nacionalnim megalomanijama,
a kulturnim aktivistima iz Evrope:

- da razvijamo cultural policy stream na CEU u Budimpešti ... (pa i kroz letnje škole CEU) ;
- da dalje osmišljavamo Roma mentor program – i da celokupno znanje pozorišne pedagogije, svega onoga što se radi u centrima za dramski odgoj širom regiona, stavimo na raspolaganje romskoj populaciji – da, grentovi su dati pre nedelju dana – i već su stigli i ovde u Beograd, u Mostar, Zagreb, Skoplje;
- da *Mobility of imagination* širimo i dalje kroz Evropsku diplomu kulturnog menadžmenta;
- da dajemo podršku umetnicima centralne Azije i Kavkaza u Odboru za kulturu i umetnost Instituta za otvoreno društvo;
- da pomažemo studentima u egzilu – onima koji dolaze iz celog sveta;
- da razvijamo interkulturalni dijalog i medijaciju na Balkanu – i konferenciju u Sarajevu, za dve nedelje, ugrađene su njegove poslednje misli i želje... svi njegovi prijatelji od Ljubljane do Skoplja biće tamo, ali i oni iz Brisela, Amsterdama, Beča... od Gotfrida do Izabel... koji su ove predele držali u srcu i zbog njega...

Napomena: Govor na komemoraciji povodom smrti Dragana Klaića, održanoj u Centru za kulturnu dekontaminaciju.

Guido Snel

STAPANJE ČINJENICA I MAŠTE

Dragana sam upoznao pre sedamnaest godina dok sam još bio student. Studirao sam njegov jezik, srpskohrvatski, kako ga je on uporno nazivao. To nije bio susret dva ravnopravna čoveka. On je vodio bar dva velika projekta, TIN (Theater Instituut Nederland) i Sorosovu mrežu namenjenu studentima koji su izbegli sa prostora bivše Jugoslavije. U to vreme on je takođe bio jedan od značajnih predstavnika emigracije sa prostora koji je odabrao da naziva „post Jugoslavija“. Svoju ulogu je shvatao veoma ozbiljno i pretpostavljam da je to ono što je preneo i na mene, ali i na mnoge druge iz moje generacije u Holandiji i Zapadnoj Evropi: razumevanje istorije koja se dešava ovde i sada, baš tu gde jesmo. Za nas, koji smo odrastali u deceniji suštinskih sumnji i sveprožimajuće ironije, ovakav stav, koji je istovremeno bio i promišljen i usmeren prema delovanju, činio se šokantnim, ali mi nije trebalo mnogo vremena da shvatim koliko je moja ironija naivna i besmislena u odnosu na Draganovu posvećenost koja je bila daleko više u dosluhu sa stvarnošću.

Ja sam slušao, on je govorio.

Počeo sam da shvatam da rat u Jugoslaviji nije bio jedini okidač koji je doveo do formiranja takvog stava. Još kao mladić, planirao je sve unapred. Ni dan-danas ne znam da li je to radio zato što je tačno znao kuda želi da ode i šta želi da postigne, ili zato što je shvatio da svet čini nešto mnogo više od onoga što predstavljaju Novi Sad ili Beograd, i da pojedinac jednostavno mora da se izmesti, ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga da bi se kasnije vratio.

Otišao je u London gde je usavršio engleski i kuvanje. Zatim je otišao na Jel da napiše doktorat o Edenu fon Horvatu, nemačkom emigrantu kome nije pošlo za rukom da stigne do Sjedinjenih Država, a koji je na svom putu do Pariza zastao u Amsterdamu, što je bilo od presudnog značaja. Na Jelu je među naučnicima koji se bave komparativnom književnošću i bibliotekarima pronašao preostale pripadnike srednjoevropske inteligencije iz vremena pre Drugog svetskog rata. To je, verovatno, bio jedan od ključnih događaja za njegov razvoj, ne samo intelektualni već i emocionalni. Napuštanje jednog grada ili države samo po sebi nije tragedija; tragedija je samo ako neki čovek smatra da to predstavlja nenadoknadiv gubitak i ništa drugo sem toga. U Draganovom slučaju to nije bilo tako. Često

je hvalio Amsterdam kao mesto koje u početku predstavlja utočište, a zatim i dom za sve one koji su došli sa različitih strana, a ipak, nije se libio da pomene ni one najgore primere, počevši od Kausa Mana koji nije bio srećan tokom svog boravka u Amsterdamu.

Slušajući Dragana, naučio sam da kod njega nije postojao jaz između reči i iskustva. Nikada nije preuveličavao, njegov um je uvek bio okrenut prema tačnom mestu, motivima i razmišljanjima onih ljudi koji su ga fascinirali, bez obzira na to da li su živeli u Amsterdamu kao izgnanici iz Nemačke tokom tridesetih, kao emigranti iz Srbije u Londonu tokom pedesetih, kao Mađari koji su tokom šezdesetih bili u egzilu u Parizu ili kao „postjugosloveni“ širom sveta tokom devedesetih godina prošlog veka.

Termin „postjugoslovenski“, koji je Dragan skovao kao suprotnost terminu „eksjugoslovenski“, fatalističkom i punom očajanja, uvek sam doživljavao kao znak njegovog optimizma: prvo je postojala Jugoslavija, a onda je došao neki drugi život. On je prihvatio tranziciju, iznova podsećajući da umetnost, a pre svega pozorište, pruža sredstva zahvaljujući kojima možemo da se približimo našoj promenljivoj stvarnosti najbliže što je moguće. Gotovo da je njegov moralni imperativ bio da ostane u dosluhu sa vremenom.

Ali, Gospode, koliko je samo bio talentovan kada je u pitanju nostalgija. Taj talenat prevazilazio je možda samo njegov prustovski dar da ceni mirise i ukuse dobre hrane. Lako je banalizovati ovaj segment života, ali treba se setiti šta je rekao kada se vratio iz jedne od retkih poseta Beogradu: pronašao je komorač na pijaci. Kakvo oduševljenje! Možda je komorač za njega bio znak nade.

I vrlo je moguće da je njegov najveći dar upravo bilo maštanje.

Ružna aerodromska stvarnost, u kojoj je maltene proveo više vremena nego za svojim omiljenim stolom iz „Ikee“, u njegovoj mašti poprimala je oblik jedne fantastične pozornice za performanse. Dosadni redovi, nemaštovita uputstva koja ograničavaju putnika samo na ukrcavanje ili iskrcavanje iz aviona, uz nešto malo kupovine kao jedinog mogućeg bega, predstavljali su pravu uvredu za njegov kreativni um.

A jednom je sanjao i da je imao sastanak sa Mao Cedungom. Veoma mi je žao što ne mogu da se setim svih detalja tog njegovog sna, koji je istovremeno bio i urnebesno

smešan i smrtno ozbiljan, ali sam siguran u to da ga je Mao Cedung pažljivo slušao i da je napustio Draganov san kao mudrija osoba i veći kosmopolita.

Sanjao je o Evropi u onoj meri u kojoj je „živeo“ Evropu. Sa Julijom i Norom lutali smo ulicama Antverpena gde smo upoznali ortodoksne Jevreje, braću Hofi, koji imaju restoran košer hrane u blizini Glavne železničke stanice, a koji su rođeni u Budimpešti; lutali smo ulicama Budimpešte i svaki korak nas je vodio mnogo dalje ka onome što je suština grada, prema onome što bih opisao kao Draganov prostor: scenografija za jedan veliki, ambiciozni filmski scenario, stanje činjenica i mašte, o čemu je tek ponešto skromno napisao, i nikada nije prestao da nas podseća kako smo svi mi zajedno autori te priče, jer bez naše privrženosti, bez naše posvećenosti, naše strasti, ništa od svega toga ne bi moglo da se dogodi, ništa od svega toga zaista ne bi ni postojalo.

U tom svom velikom tekstu on je imao samo sebi ravne i tu je naše prijateljstvo postepeno počelo da biva ravnopravno. On je govorio, ja sam slušao, ja sam govorio, on je slušao.

Pozdravljam te, Klajo, uz nekoliko stihova koje je napisao Česlav Miłosz:

Ako se, iako su naše greške samo istorijske, nećemo proslaviti na duge staze, pa šta, na kraju krajeva? Neki dobiše spomenike i mauzoleje, a ipak na blagoj majskoj kiši, ogrnuti jednim mantilom, mladić i devojka protrče pored, potpuno ravnodušni prema tom savršenstvu.

I ostaće pokoja naša reč, u svakom slučaju, neko sećanje na naše poluotvorene usne: koje nemaše vremena da izgovore ono što su želele.

Prevela s engleskog
Danica Ilić

Napomena: govor na kremaciji u Amsterdamu.

Dragan Klaić

PRODUKCIONI MODELI: REPERTOARSKA POZORIŠTA, TRUPE I PRODUKCIJSKE KUĆE

U ovom poglavlju razmatraćemo repertoarska pozorišta i nezavisne pozorišne trupe kao dva nezavisna modela pozorišnih produkcija čije postojanje omogućavaju javni fondovi. Uzete su u obzir brojne varijante i opcije, ali analiza ima cilj da istakne njihov međusobni uticaj, nove trendove i mogućnost promene.

REPERTOARSKO POZORIŠTE: OGRANIČENJA I PRILAGOĐAVANJA

Model repertoarskog pozorišta, onako kako je ustanovljen i potvrđen na primeru MHAT-a još 1898. godine, obeležio je mnoge faze razvoja umetničkog pozorišta tokom XX veka i, uz male izmene, primenjivan je u stotinama pozorišnih kuća. Ideja o postojanju pozorišta na čijem čelu se nalazi snažna umetnička figura koja oblikuje prepoznatljiv estetski profil, pozorišta koje ima stalni glumački ansambl, kao i administrativno i tehničko osoblje, u svojoj zgradi, sa jednom ili više scena, sa svojim radionicama i objektima za izradu dekorata, i koje računa na stalnu, raznovrsnu publiku – to je ideja koja čak i danas preovlađuje pozorišnim pejzažem zemalja nemačkog govornog područja i dobrim delom Srednje, Istočne i Severne Evrope. Uz određene izmene i specifičnosti, javlja se i u Zapadnoj i Južnoj Evropi, ali ređe i tamo ne predstavlja preovlađujući model. Taj oblik pozorišta naziva se repertoarskim zato što ista grupa umetnika i ostalih saradnika pravi određeni broj predstava tokom sezone, koje se zatim prikazuju prema rotirajućem ili sekvencijalnom rasporedu.

Ovaj obrazac zasnovan je na pretpostavci da jedno pozorište može da održava stalni glumački ansambl u kome su glumci različitih generacija, i da će oni biti deo tog pozorišta nekoliko sezona, ako ne i tokom čitavog svog radnog veka, učeći jedni od drugih uz umetničko sazrevanje, počevši od malih uloga pa sve do onih koje zahtevaju veću odgovornost u okviru repertoara. Specifičan i prepoznatljiv pozorišni stil spaja pojedinačne talente u jednu snažnu kolektivnu umetničku celinu, koju pojačava prisustvo jednog ili više stalnih reditelja. Očekuje se da predstave budu uspešne do te mere da postignu veliku gledanost

i ostanu na repertoaru nekoliko sezona, a da neke od njih budu izvedene sto ili više puta.

U praksi, međutim, većina današnjih glumaca želi da njihova karijera bude dinamičnija i promjenljivija. Oni žele da rade na različitim projektima i s različitim partnerima i rediteljima, kao i da, pored pozorišta, budu angažovani i na filmu i televiziji. Mnogi osećaju potrebu da iskorače iz stalnog angažovanja u okviru ansambla. Unutar ansambla glumcu je sve poznato i može da se oseća lagodno, ali takođe postoji i jasna hijerarhija, sve je predvidljivo, „zagušljivo“, ima previše planiranja i logistike, a može i da ne bude dovoljno inspirativno u umetničkom smislu. Naročito glumci koji žive u većim gradovima imaju svest o većem broju mogućnosti i imaju potrebu da ih iskoriste.

Međutim, interesovanje publike za predstave nije dovoljno veliko, pa se one sve češće igraju samo jednu sezonu, možda dve, i onda se skidaju s repertoara da bi se stvorilo mesto za nove predstave. Većina pozorišta danas nema dovoljno sredstava za održavanje jednog velikog stalnog ansambla sačinjenog od dvadeset, četrdeset ili čak šezdeset glumaca, koliko je inače potrebno za stvaranje i održavanje jednog velikog i složenog repertoara. U pozorištima koja još nude stalna zaposlenja postoje glumci na plati koji se veoma retko pojavljuju na sceni – što je pozorište veće, veći je i procenat tih „mrtvih duša“. U većim pozorištima je teže optimalno iskoristiti sve članove ansambla i obezbediti da igraju nove ili stare uloge iz meseca u mesec. Ako jedno pozorište na svojim scenama pravi ne samo pet ili osam predstava tokom sezone već petnaest ili čak dvadeset pet (što je slučaj sa nekim nemačkim pozorištima), uspešna predstava koja ima dug vek trajanja predstavlja izuzetak. Takvo pozorište neminovno se pretvara u model fabričke proizvodnje u kome režim strogog planiranja uništava kreativni proces i otuđuje glumce do te mere da su spremni na to da na nekoj drugoj strani potraže mesto gde će moći da budu više posvećeni i gde će biti izloženi manjem pritisku od onog koji takva logistika nosi sa sobom.

Mnoga pozorišta finansijski nisu u mogućnosti da održe čak ni mali ansambl tokom jedne sezone. Tokom jedne sezone zapošljavaju samo nekoliko glumaca koji čine glumačko jezgro, a onda im daju uloge u nekoliko novih predstava, a pored njih igraju gostujući glumci koji se angažuju za potrebe neke konkretne predstave. U ovom slučaju ter-

min repertoar se više odnosi na jednu sezonu, a manje na pun obim predstava, starijih i novijih, koje se održavaju iz sezone u sezonu.

Rotirajući repertoar, koji podrazumeva da svake večeri može da se pogleda neka druga predstava, predstavlja luksuz koji postaje retkost. On podrazumeva sklapanje i rasklapanje scenografije, kao i postavljanje scenskog svetla svakog dana ili barem nekoliko puta u toku nedelje ako se ista predstava igra nekoliko večeri zaredom, a zatim se igra ponovo nekoliko večeri narednog meseca ili kasnije u toku sezone. **Sekvencijalni repertoar** je postao češća pojava, i on podrazumeva jednu, eventualno dve predstave koje će nakon nekoliko nedelja igranja zameniti neki novi projekat.

Ona repertoarska pozorišta koja funkcionišu po sistemu pretplate imaju još veća ograničenja u radu zato što se pre početka sezone obavezuju da postave nekoliko predstava, objave tačne datume njihovog izvođenja, oglašavaju ih i prodaju karte pretplatnicima unapred. Zbog toga ta pozorišta moraju da poštuju raspored predstava nezavisno od njihovog uspeha i interesovanja koje su izazvale kod publike, nemaju mnogo mogućnosti da u mesečni raspored dodaju nove termine za neke od predstava koje su postale najveći uspeh, i praktično ne mogu da manje uspešne predstave skinu sa repertoara ili da smanje broj njihovog izvođenja. U tom smislu, repertoarska pozorišta su strogi i tromi sistemi koji teško menjaju kurs, budući da je on unapred određen ljudskim i finansijskim resursima, kao i detaljnim planiranjem korišćenja raspoloživih kapaciteta, kako onih koji se tiču same scene tako i onih koji se tiču pozorišnih radionica. A opet, krajnji rezultat – predstava neizvestan je i nepredvidljiv u pogledu svog ishoda, kvaliteta i prijema kod publike. U evropskim repertoarskim pozorištima ne postoji mogućnost koju ima *Nacionalno pozorište (National Theatre)* u Londonu da neku svoju uspešnu predstavu prebaci sa svog repertoara i ponovo je, na neodređeno vreme, izvodi pod komercijalnim uslovima na Vest Endu. Najviše što ona mogu da urade s jednom uspešnom predstavom jeste da je u toku naredne sezone s male scene prebace na veliku, gde bi je onda mogao videti veći broj posetilaca, a čime bi se povećala zarada.

Jedno repertoarsko pozorište mora da uskladi nekoliko naporednih procesa unutar iste organizacije: probe novog

komada, izradu kostima i scenografije za predstave koje će u narednim mesecima imati svoju premijeru, izvođenje već postojećih predstava prema unapred dogovorenom rasporedu u matičnoj kući ili na gostovanjima, kao i pripreme za predstojeću sezonu. Tehnički, logistički i kreativni procesi zavise jedni od drugih, a ponekada su i u neskladu, dok paralelno sa njima postoje i obaveze koje se tiču spoljašnjih procesa, poput komuniciranja sa medijima i reklamiranja, čiji je cilj da se kod potencijalne publike stvori interesovanje, bilo da je reč o predstavama koje se tek pripremaju (one čiji je ishod neizvestan) ili o onima koje se već izvode. Teško je izbeći potencijalna zagušenja unutar sistema, te tako pojedini zaposleni ili određeni odseci i radne jedinice na kraju imaju više posla i više su traženi od drugih. Poslati jednu predstavu na turneju pod tim uslovima, na primer na neki međunarodni festival, može da deluje privlačno u smislu prestiža i profesionalne satisfakcije koju gostovanje nudi – može da bude čak i finansijski privlačno – ali to sigurno narušava isplanirani proces u matičnom pozorištu. Oni koji odu u inostranstvo na četiri dana da bi neku predstavu odigrali samo dvaput remete probe predstava čija je priprema u toku, a takođe zbog njih ne mogu da se izvode ni druge predstave u matičnom pozorištu.

Neko bi pomislio da bi, u tim okolnostima, jedno pozorište možda rado ugostilo neko drugo pozorište – lokalno, regionalno, nacionalno ili iz inostranstva – na nekoliko večeri, ali se to retko dešava. Repertoarska pozorišta nisu preterano gostoljubiva i ne vole da svoju repertoarsku ponudu mešaju sa ponudama drugih pozorišta. Ona već i sama imaju poteškoće da pronađu publiku za svoje predstave, prodaju karte i ostvare zaradu; osim toga, gostovanje nekog drugog pozorišta stvara veće troškove od onoga što može da se zaradi prodajom ulaznica. Zbog toga repertoarska pozorišta retko odlaze na turneje i, zbog tehničke složenosti i veličine scenografije, ne razmišljaju o putovanjima u toku pravljenja nove predstave. Ako su pozvani na neki festival, oni od nadležnih vlasti očekuju da daju dotacije koje će pokriti troškove.

Svako nemačko repertoarsko pozorište uvek je spremno da učestvuje na berlinskom festivalu *Theatertreffen* (www.theatertreffen.com), ako se nađe u selekciji najboljih predstava sa nemačkog govornog područja, zato što to predstavlja prestiž, a podiže i ugled samog pozorišta i

pojedinaца. Ako pozorište treba da putuje u inostranstvo i da gostuje na nekom festivalu, obično se od domaćina očekuje da plati kotizaciju i putne troškove. Ako to nije moguće, traži se od *Instituta Gete* (www.goethe.de) da pokrije troškove putovanja, budući da to pozorište predstavlja nemačku kulturu u inostranstvu. *Britanski savet* (www.britishcouncil.org) je ranije finansirao velike međunarodne turneje engleskih pozorišta sa predstavama nastalim po Šekspirovim dramama koje su bile prilagođene za putovanja i koje su bile idealno sredstvo za jačanje prestiža Velike Britanije pomoću njene pozorišne kulture. Međutim, ovo je praksa koja postepeno nestaje, budući da vlade zahtevaju jeftinija i efikasnija sredstva za ostvarivanje ciljeva svoje „kulturne diplomatije“.

Repertoarska pozorišta traju duže od komunizma

Repertoarska pozorišta, pre 1989. godine, praktično su bila jedini model profesionalnih scenskih umetnosti u socijalističkim zemljama Srednje i Istočne Evrope. Ona su morala da prilože planove svojih repertoara unapred, da bi ih ministarstva kulture odobrila, a svaka predstava bila je izložena preventivnoj državnoj cenzuri ili cenzuri komunističke partije, koja je često nametala promene, kako u dijalogu tako i onome što se dešavalo na sceni; u nekim dramatičnijim slučajevima premijere su bile odlagane i zahtevane su značajne izmene predstave, ili bi došlo do izricanja zabrane da se neka predstava uopšte izvede. U nekim situacijama do cenzure je dolazilo čak i posle premijere, na osnovu reakcija publike povodom nekih scena ili povodom neprikladnog ili subverzivnog dijaloga. Taj režim prismotre omogućavao je da repertoarska pozorišta zauzvrat mogu da nude ne samo stalna zaposlenja glumcima, administrativnom i tehničkom osoblju, već su na plati držani i reditelji, scenografi, kostimografi i dramaturzi, angažovani su i drugi slobodni umetnici koji su bili dobro plaćeni, naručivani su novi dramski komadi i prevodi stranih tekstova, a sve to jer im je bio garantovan stalan priliv državnih subvencija. Teško da je bilo neke konkurencije, a komercijalno pozorište nije postojalo (Klajć 2009).

Film Agnješke Holand *Glumci iz provincije* (Agnieszka Holland, *Aktorzy prowincjonalni*, 1979) nudi satirični osvrt

na jedno poljsko repertoarsko pozorište iz unutrašnjosti, koje pokušava da privuče prestoničku pažnju i pohvale na taj način što će postaviti klasično delo nacionalne književnosti i angažovati mladog reditelja iz Varšave. Ograničenja provincijalne sredine čine se nepremostivim, glumci su loši i nesigurni, reditelj je pretenciozan ali i bez iskustva, a sceniski radnici posrću po sceni ošamućeni od stalnog pijanstva. Umetničke ambicije nestaju u oblacima duvanskog dima, između sve više i više popijenih flaša votke, a fijasko na premijeri prikazuje se kao neizbežna posledica provincijalne kulture. Danas je ovaj film snažno svedočanstvo o provincijalnoj pozorišnoj kulturi pod komunističkim režimom.

Nezvanična alternativa pojavila se tokom šezdesetih godina prošlog veka u Poljskoj, Čehoslovačkoj, Mađarskoj i Jugoslaviji, i to u nekim amaterskim ili poluprofesionalnim trupama koje su često činili studenti. Njihovi umetnički eksperimenti bili su kombinacija aluzija i prikrivene kritike političkog sistema i društvene hipokrizije, a želja im je bila da prošire standardne repertoare i stvore sopstveni produkcijski materijal. Pošto su ove trupe bile radikalnije od repertoarskih pozorišta, njihove predstave su imale ograničen dohod i manje ljudi ih je gledalo, ali su imale odabranu, odanu grupu poklonika i uspele su sebi da obezbede materijalnu podršku u okvirima amaterskih kulturnih udruženja i univerzitetskih kulturnih centara. Kada bi ih represivni mehanizmi režima napali ili čak zabranili, njihova idiosinkratička, kritički nastrojena energija brzo bi vaskrsela u nekoj drugoj trupi, ili bi se ponovo pojavila u nekoj sledećoj generaciji.

Nakon pada komunizma pozorišni sistem se neznatno promenio, ali su subvencije veoma smanjene. Repertoarska pozorišta su nastojala da nastave da rade na stari način, srećna zbog ukidanja cenzure, ali je trebalo i da prežive u uslovima smanjenog državnog finansiranja, tako da su se sve više oslanjala na dodatne prihode od izdavanja prostora. Uvela su i daleko komercijalnije elemente u svoju ponudu. U međuvremenu, kulturološki kontekst veoma se promenio pod naletom proizvoda komercijalne industrije kulture, zbog radikalne alternative za trošenje porodičnih budžeta, u vidu mogućnosti za putovanja koje su se ukazale, kao i zbog nove potrošačke strasti i društveno-ekonomskog raslojavanja ranije veoma homogenih društava. Poduhvati nezavisnih pozorišnih trupa i komercijalnih pozorišta postali su direktni konkurenti (Stefanova 2000, Popescu

2000). Sredinom devedesetih godina prošlog veka bilo je više od šest stotina subvencionisanih repertoarskih pozorišta u Srednjoj i Istočnoj Evropi i više od četiristo pedeset u bivšem SSSR-u, od kojih je svako proizvodilo između jedne i šesnaest novih predstava godišnje, a zapošljavala su na neodređeno vreme između 100.000 i 150.000 ljudi (Klajč 1997). Neka od ovih pozorišta, naročito u državama koje su se ocepile od nekadašnjeg SSSR-a, kao što su Moldavija i Ukrajina, ali i u Albaniji, praktično su postala nefunkcionalna jer su drastično smanjene subvencije, a to što su često i kasnile značilo je da su kvalitet i kvantitet ponuđenog bili svedeni gotovo na nulu. Začudo, u isto vreme neka repertoarska pozorišta postigla su značajno poboljšanje u sveukupnom upravljanju, logističkoj podršci i planiranju, kao i u komunikaciji i marketingu. Stekla su veštinu prikupljanja novca i priključila se međunarodnim pozorišnim mrežama kao što su ETC (European Theater Union) i UTE (The Union of the Theatres of Europe), čak su osnovala i sopstvene međunarodne pozorišne festivale koji se održavaju obično na početku ili na kraju pozorišne sezone. Pozorište u gradu Sibiu u Rumuniji (www.sibfest.ro) steklo je međunarodno priznanje predstavama koje su režirali Andrej Šerban (Andrei Serban) i Silviju Purkarete (Silviu Purcarete), dok su u Varšavi u Poljskoj, Kšištof Varlikovski (Krzysztof Warlikowski) i Gžegož Jažina (Grzegorz Jarzyna) sa pozorištem *Rozmaitosi* (*Rozmaitosci*), sada poznatijem kao *TR* (www.trwarszawa.pl), često odlazili na međunarodne turneje, a oba reditelja su bila pozivana da rade u drugim evropskim pozorištima ili operama. *Slovensko mladinsko gledališče* iz Ljubljane u Sloveniji ranije je bilo pozorište za decu, a pretvoreno je tokom osamdesetih godina u pozorište s repertoarom za odraslu publiku i često je išlo na gostovanja po Južnoj Americi.

Malo je koje repertoarsko pozorište raspušteno u periodu od dvadeset godina nakon sloma komunizma, iako su neka – ona kojima nije bilo spasa – zapravo i zaslužila takvu sudbinu. Činjenica da se taj neefikasan, ogroman i sve u svemu nefunkcionalan sistem repertoarskih pozorišta nastavio da se tetura, ukazuje na snažan neuspeh političke volje novih demokratija da uvedu novine u kulturnu politiku, kao i da se pozabave nasleđenim sistemom u izvođačkim umetnostima. Umesto toga, oni su nastavili da redovnim primaocima daju državne subvencije, sada veoma smanjene zbog inflacije i budžetskih i monetarnih reformi,

po navici, rutinski ili na osnovu ranijih odluka, bez ikakve ponovne procene. Dobar deo državnog novca koji je dostupan neminovno je potrošen na umiruće institucije umesto da se podrže neke nove inicijative i organizacije koje obećavaju. Agresivni protesti stizali su iz sektora repertoarskih pozorišta kad god bi vlast signalizirala da postoji namera da se sprovede makar i najmanja promena. Upravnici repertoarskih pozorišta pretvorili su se u čuvare koji teže tome da sačuvaju svoj privilegovan položaj u odnosu na druge kolege i inicijative koji su manje pod zaštitom institucija. Upravnici su sa sindikatima i profesionalnim udruženjima aktivno radili na tome da se zaustavi proces promena, u čemu su najčešće i uspevali. Ubrzo bi ministar za kulturu bio smenjen, a ideje o promeni i planovi bili bi ostavljani po strani. Analiza kulturne politike u postkomunističkim državama, koju je sproveo Peter Inkei, više otkriva prisustvo kontinuiteta nego diskontinuiteta i više truda da se održi nasleđena infrastruktura nego da se ona načini efikasnijom kroz institucionalne i sistemske promene (Inkei 2009).

U javnim i profesionalnim debatama, sistemski i strukturalni problemi repertoarskih pozorišta bili su pogrešno tumačeni kao pitanje rukovodstva („Dajte nam dobrog upravnika koji može da vodi pozorište kako treba i koji zna kako da nabavi neophodan novac!“), ili kao pitanje samog budžeta („Sve je dobro, ali bi moglo da bude još bolje kada bi postojale još neke subvencije“). Zabluda koja se tiče zakona pojavila se zajedno sa široko rasprostranjenim ubeđenjem pozorišnih profesionalaca da će čitav sistem scenskih umetnosti biti automatski oživljen i promenjen, da će se sve, kao pomoću čarobnog štapića, pretvoriti u blagostanje i umetničku izvrsnost ako političari budu doneli sveobuhvatan zakon o pozorištu. U stvarnosti, izrada zakona o pozorištu korišćena je da se i ubuduće osiguraju već postojeće privilegije, kao i za to da se ukloni ili oslabi svaka potencijalna konkurencija. Tamo gde su ministarstva za kulturu „gurala“ takve zakone kroz zakonodavne procese, ministarstva finansija su uskraćivala većinu subvencija koje su bile potrebne da bi se donele te zakonske odredbe.

Paradoksalno, političari koji su zatvorili na stotine fabrika i otpustili na stotine hiljada radnika začudo su oklevali da se pozabave repertoarskim pozorištima iz straha da bi neko mogao da ih nazove varvarima ili da budu označeni kao izdajnici nacionalne kulture. Kao gest pomirenja, poli-

tičke elite su stvorile fondove namenjene za projekte obnove, tehničke nadogradnje i renoviranja, čime su pojedine ustanove podignute do standarda za bezbednost Evropske unije i učinjeno je da se publika oseća udobnije – ali su se time istovremeno stvorile i brojne mogućnosti za proneveru i sitne krađe. Mnoge od tih ustanova ispostavile su se kao prevelike za ionako smanjeno interesovanje koje postoji za pozorište, a siromašnija pozorišta imaju poteškoće da održavaju svoje zgrade tokom zime i pokriju troškove grejanja i struje. Regionalne i nacionalne turneje repertoarskih pozorišta, koje su nekada komunističke vlasti posebno finansirale, postale su praktično nemoguće zbog previsokih troškova. Manji gradovi trpe zbog dramatično redukovano pozorišnog programa bez kontinuiteta i zavise od gostovanja drugih pozorišta, a to su najčešće povremene turneje malih predstava komercijalnog sadržaja.

Renoviranje zgrade opere u Odesi (www.opera-ballet.tm.odessa.ua) trajalo je dvanaest godina i vratilo je istorijski sjaj ovoj cenjenoj građevini, ali su umetnički rezultati ostali nepromenjeni, osrednji i prilično staromodni. Temeljno renoviranje *Boljšog teatra* (www.bolshoi.ru) u Moskvi, koje je započeto 2005. godine, a očekuje se da bude završeno 2011, koštaće tri puta više nego što je to budžetom prvobitno bilo predviđeno. Ovo je dovelo u sukob Upravu grada Moskve i Ministarstvo kulture u vezi s kontrolom procesa renoviranja, skupština je sprovedla istragu, padale su optužbe za mito i proneveru, sve se pretvorilo u jednu dugotrajnu dramu koja može da se poredi sa obnovom opere *Feniče* u Veneciji (www.teatrolafenice.it), koju je 1996. godine uništio požar, a koja je svoje ponovno otvaranje čekala sve do 2003. godine.

Proučavanje perspektive repertoarskih pozorišta u postkomunističkom periodu u zemljama Istočne i Srednje Evrope (Klajč 1997) dovelo je do zaključka da je taj nasleđeni sistem jednog modela neodrživ i da će on u doglednom vremenu morati da postane raznovrsniji zato što se to podrazumeva i zbog samog procesa njegovog raspadanja, nego zbog postojanja fokusiranih političkih intervencija i umetničkih inovacija. Nekoliko budućih scenarija koja su bila skicirana dobrim delom su se i ostvarila. Retko je koje repertoarsko pozorište uspeo da zadrži ili postigne umetničku referentnost i reputaciju, kao što je to bio slučaj sa pozorištem *Katona Jožef* (www.katonajozsefszinhaz.hu) iz

Budimpešte ili sa *Novim pozorištem* iz Rige (www.jrt.lv) pod upravom Alvisa Hermanisa. Mnogo je više onih pozorišta koja su sklznula u komercijalizaciju, a i dalje zvanično imaju status neprofitne organizacije i dobijaju (neodgovarajuće) javne subvencije. Neka su se upustila u ilegalne aktivnosti, kao što je pranje novca za sumnjive sponzore, i ljudi iz pozorišta su otvorili crne fondove namenjene za mnogobrojne lične ciljeve. Radikalna transformacija iz repertoarskog u otvoreni ansambl ispostavila se pre kao izuzetak nego kao pravilo. Nova uprava pozorišta *Arka* u Pragu (www.archatheatre.cz) otpustila je kompletan ansambl bivšeg pozorišta *Burian*, a samu zgradu ustupa drugim trupama i koproducent je projekata, što je gotovo jedinstven evolucionarni korak.

Neke produkcijske kuće nastale su izvan repertoarske infrastrukture, kao što je to slučaj sa kućom *Trafo* iz Budimpešte (www.trafo.hu), sa *Arts Printing House* iz Viljnusa (www.menuspaustuve.lt) ili s moskovskim pozorištem *Praktika* (www.praktikatheatre.ru). Logika produkcijskih kuća još nije dovoljno shvaćena i praktičnih primera ima veoma malo, tako da će ovom modelu biti poklonjeno više pažnje kasnije tokom ovog poglavlja.

Ako vlasti jedne države uskrate subvencije nekim repertoarskim pozorištima koja već propadaju, gradske vlasti im uglavnom ne pomažu, pozivajući se na nedostatak prihoda. Ovo je bio slučaj sa Bugarskom tokom devedesetih, gde je nekoliko pozorišnih ansambala raspušteno. Zadržano je samo najpotrebnije ljudstvo, što je otvorilo mogućnosti da se prostor pozorišta izdaje za razne vrste događanja, čime je oslabljena ili uništena njegova prvobitna umetnička svrha.

Mnogi reditelji, muzičari, pevači i igrači otišli su u inostranstvo, mahom na Zapad, posebno iz Bugarske, Rumunije, Albanije, Moldavije i bivše Jugoslavije. Nastale su nove nezavisne trupe koje su naselile umetničko područje – samo u Poljskoj ih ima više od pet stotina. Brzina porasta njihovog broja pritisknula je vlasti da stvore budžete za finansiranje projekata, a neke od ovih grupa pokrenule su i alternativne prostore za prikazivanje, stvorile sopstveni krug partnera kod kojih gostuju i s kojima sarađuju, često radeći i s međunarodnim festivalima.

Ono što smo 1997. godine postavili kao više mogućih scenarija za budućnost u oblasti scenskih umetnosti nakon

sloma komunizma danas može biti posmatrano kao više trendova koji traju, čak se može i selektivno primeniti na stanje repertoarskih pozorišta u ostatku Evrope. Poteškoće koje su osetila pozorišta iz Srednje i Istočne Evrope, a koja funkcionišu po repertoarskom modelu, imaju malo veze sa bolnim nasleđem komunizma, ili sa turbulencijama postkomunističke tranzicije; one pre imaju veze sa protivrečnostima unutar kulturnih produkcija u okvirima globalističkog kapitalizma koji se širi Evropom. Štaviše, ove poteškoće na oštar, dramatičan način ukazuju na strukturalne probleme javnih pozorišnih institucija u Evropi, a naročito kada je reč o repertoarskom pozorišnom modelu. Veliko siromaštvo, kolektivna demoralisanost i politička nebriga čine da se proces propadanja repertoarskih pozorišta iz unutrašnjosti u Ukrajini ili Albaniji posmatra kao jedinstven, ali se on samo u stepenu, a ne suštinski, razlikuje od problema repertoarskih pozorišta u Finskoj, Španiji, Grčkoj ili u nekim drugim bogatijim državama iz drugih delova Evrope koje nemaju komunističku prošlost. Zahvaljujući mnogobrojnim pritiscima i ograničenjima, model repertoarskog pozorišta u mnogim državama nalazi se u procesu tranzicije i prilagođavanja, uz sasvim uobičajene slučajeve propadanja ili postojanja osećanja da iz te situacije nema izlaza. U nekim primerima ovo ukazuje na sistemsku eroziju; ovo se, na primer, pokazalo kao istina u Italiji, gde gradske i regionalne vlasti, udružene s lokalnim bankarskim fondacijama, nisu uspele da nadoknade smanjenje državnih subvencija namenjenih umetnosti.

Trupe: priroda promene

Za razliku od strogo institucionalizovane infrastrukture repertoarskih pozorišta i scena po Evropi u kojima se izvođe i produciraju predstave, postoji i razućen arhipelag koji čine na hiljade pozorišnih trupa, poluprofesionalnih i profesionalnih, od kojih su neke sasvim neformalne, neke formirane kao udruženja ili neprofitne organizacije, a mnoge od njih imaju decenije neverovatne istorije iza sebe. Većinu trupa osnovali su odlučni pioniri umetnosti i inovatori koji su imali snažne umetničke vizije, koji su okupljali sledbenike i sve one koji im veruju, kako bi iz predstave u predstavu stvarali i sprovodili specifičnu umetničku estetiku. Neke

druge trupe oformili su prijatelji, kolege i vršnjaci koji su delili isto mišljenje i nezadovoljstvo zbog postojećeg pozorišnog stanja u njihovom neposrednom okruženju, a na koje su želeli da odgovore alternativnom pozorišnom idejom i praksom koja je za osnovu imala eksperimentisanje. Trupe su nastale iz osećanja ogorčenosti spram komercijalnog i državnog institucionalizovanog pozorišta. Prema prvom su bili ogorčeni zbog komercijalnih ciljeva, a prema drugom zato što su ga smatrali konvencionalnim, populističkim i očigledno im je izgledao kao strašna i slepa birokratizovana sila koja uzima mnoge nevine žrtve. Istina je da su neke popularne organizacije iz domena scenskih umetnosti nekada zapravo bile deo bivših pobunjeničkih trupa koje su prerasle i prevazišle institucionalizaciju – zahvaljujući tome što ih je prihvatila publika, ali i zahvaljujući pristupu državnim subvencijama koji su vremenom stekli.

Od kraja XIX veka eksperimentalne pozorišne trupe oslanjale su se na podsticaj i elementarnu podršku različitih avangardnih pokreta i klika, na interakciju sa pesnicima, umetnicima i muzičarima, kao i sa manjim izdavačima i časopisima. Nakon Drugog svetskog rata u Zapadnoj Evropi je nastao veliki broj trupa koje su tražile spas u kamernom pozorištu, a kasnije u kulturnoj revoluciji šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, u tokovima *underground* kulture i supkulturnih konstelacija. Neke su bile inspirisane eksperimentalnim američkim trupama koje su gostovale po Evropi zato što sebi kod kuće nisu mogle da obezbede egzistenciju, kao što je to bio slučaj sa trupama *Living Theatre*, *Open Theatre*, *Performance Group* i *Bread and Puppet*. Mnoge evropske trupe su se veoma brzo ugasile ili su nestale onda kada je opala podrška njihovog generacijskog kruga, ali su mnoge od njih doživele i dugovečnost prolazeći kroz mnogobrojne transformacije. Tokom decenija, pozorišne trupe nisu bile samo jedna vrsta platforme za inovativne prakse, već su bile i laboratorija koja je oblikovala, spremila i predstavila mnoge umetnike, koji su kasnije svoj poziv otkrili u drugim modelima scenskih umetnosti i koji su nadalje sami nastavili dug put kroz institucije kako bi na kraju postali istaknuti predvodnici većih pozorišta, ustanova i festivala.

Od sredine šezdesetih godina prošlog veka jedna struja pozorišnih trupa pristigla je sa evropskih univerziteta, oslanjajući se na želju studenata za eksperimentisanjem, ali i na

artikulisanje generacijske kritike društva, kao i na politiku antiautoritarnog protesta. Druga struja, proizašla iz pozorišnih eksperimenata političkih i ekonomskih migranata i njihovog potomstva, raseljenog širom Zapadne Evrope tokom dekolonizacije, pokušala je da artikulise na sceni svoj identitet, težnje i dileme. Bilo je i pozorišnih trupa nastalih iz feminističkih ili iz pokreta seksualnih manjina, koje su se posvetile borbi za emancipaciju i borbi protiv diskriminacije. Značajan aspekt pozorišnih trupa bilo je insistiranje na razvijanju njihovog specifičnog pozorišnog jezika, nasuprot tradicionalnoj i preovlađujućoj tekstualnosti i praksi doslovnog postavljanja komada. Teatar pokreta, plesni teatar, potraga za ritualnim efektima, kasnije i opsesivnost pri korišćenju novih medija, doveli su do stvaranja niza estetskih pravaca, pozorišnih porodica, klanova i plemena, studija i laboratorija, kojima su inspiracija bili: Antonen Arto i Bertolt Breht, Herbert Markuze (Herbert Marcuse), Franc Fanon (Frantz Fanon) i Gi Debor (Guy Debord), ali i Žermen Grijer (Germaine Grier), Edvard Said (Edward Said) i Žak Lakan (Jacques Lacan) (Schino 2009). Oni koji su imali najveći uticaj bili su i sami pozorišni inovatori poput Ježija Grotovskog, ili njegovog prijatelja Euđenija Barbe koji je osnovao pozorište *Odin teatret* u Oslu i kasnije *Nordijsku pozorišnu laboratoriju* u Holstebrou u Danskoj, a da i ne govorimo o Piteru Bruku koji je do 1971. godine ostvario uspešnu rediteljsku karijeru u Engleskoj, da bi zatim počeo da se bavi i međunarodnim i interkulturalnim eksperimentima unutar svog *Međunarodnog centra za pozorišna istraživanja u Parizu* (Kustow 2005, www.bouffesdunord.com).

Uspešne trupe uspevale su da se nose sa nedostatkom novca, marginalizacijom, nezainteresovanošću javnosti i nerazumevanjem kritike, uglavnom zato što ih je održavala snaga sopstvenih pozorišnih ideja i težnji. One su mogle da podnesu diskontinuitet pojavljivanja u javnosti sve daleko dok su sebi mogle da obezbede kontinuitet pozorišnog istraživanja, sagledavanja i eksperimentisanja i dok su mogle da privuku nove članove i pristalice. Njihova publika je bila uvek malobrojna, ali činili su je entuzijasti, prijatelji, nove pristalice i povremeni donatori. Tokom šezdesetih u Evropi se pojavila paralelna „alternativna“ i takozvana „off“ infrastruktura sa ciljem da se ovaj pokret održi i osnaži. Nastale su ustanove u kojima su predstave izvodjene u neformalnom okruženju, učestvovala su na festivalima, radio-

nicama, seminarima i povremeno su izdavane publikacije. Tokom osamdesetih nastale su mreže i organizacije za podršku i razvoj zbog čega su te pozorišne trupe postale međunarodni fenomen koji je podrazumevao mnoge međusobne veze, „srodstva“ i zajedničke poduhvate. Vremenom su ih vlasti prihvatile i priznale, što im je omogućilo pristup državnim subvencijama, iako su one u najvećem broju slučajeva bile nedovoljne i retke, disproporcionalno male u poređenju sa stalnim prilivom daleko veće svote novca namenjene institucionalnim repertoarskim pozorištima.

Nakon sovjetske vojne intervencije u Budimpešti 1956. godine, Holandska komunistička partija nije mogla da povrati svoju poljuljanu reputaciju niti da ostane u svojoj impresivnoj zgradi u Amsterdamu na adresi Keizersgracht 324. Donji spratovi iznajmljeni su grupama eksperimentalnih umetnika. Tako se pozorište *Šafi (Shaffy)* tokom šezdesetih pojavio kao mesto „na kojem je sve bilo moguće“, barem do trenutka bankrota 1986. godine i raspada Komunističke partije (Gompes 2007). Drugi slični eksperimentalni obrasci pojavili su se i u drugim evropskim gradovima, u vidu iznajmljenih prostora ili u vidu skvotova u napuštenim i zapuštenim prostorima. Oni koji su naselili te prostore stupili su u kontakt i povezali su se, uspostavljajući na taj način jedan sve veći međunarodni krug za gostovanja, ojačan međunarodnim studentskim festivalima u Nansiju, Erlangenu, Vroclavu i Zagrebu, čime su se u suštini rušile prepreke koje je postavljala Gvozdena zavesa. *BITEF* (www.bitef.rs) je nastao 1967. godine u Beogradu kao festival novih pozorišnih tendencija koji su podržale gradske vlasti. *Međunarodna mreža za izvođačke umetnosti IETM* je mreža nezavisnih trupa, ustanova i festivala nastala 1981. godine nakon neformalnog okupljanja njihovih predvodnika, posle čega je usledilo pokretanje mnogih drugih sličnih kooperativnih inicijativa, kao što su *Die Jonge Hunden* i *Evropska mreža nezavisnih pozorišnih trupa EON* (www.freietheater.at).

Pozorišne trupe su nedostatak novca i činjenicu da nisu velike pretvorile u prednost na taj način što su mogle i što su bile voljne da putuju, kako bi na taj način obezbedile pogodne uslove za rad i komunikaciju sa publikom. Danas je, međutim, njihov broj do te mere porastao da je postalo neizbežno da se svaka trupa bori za subvencije i mogućnost izvođenja sa mnogim drugim sličnim trupama na lokalnom, regionalnom, nacionalnom i međunarodnom

nivou. One zavise od zainteresovanosti i dobre volje producenata, predstavnika i selektora festivala i obraćaju se za finansijsku podršku istim vlastima, privatnim fondacijama i međunarodnim fondovima. One trupe koje su ostvarile dugogodišnju želju da imaju sopstveni studio, laboratoriju ili neki manji prostor za izvođenje, kasnije su otkrile da vlasništvo neke nekretnine pruža izvesnu udobnost i fleksibilnost, ali i da predstavlja ozbiljan finansijski teret, odnosno da samo putem predstavljanja svojih radova ne mogu uvek da privuku dovoljno publike. Povremene subvencije ne osiguravaju kontinuitet, ne pokrivaju čak ni osnovne troškove, a redovni termini prijavljivanja projekata za dobijanje sredstava ispostavljaju se kao problematični, u smislu ometanja onoga što su osnovne umetničke težnje. I u slučaju vitalnog pitanja umetničkog napretka mnoge trupe imaju poteškoće, posebno zbog želje da se izbegnu predvidljivi klišeji, ponavljanja, upadanje u rutinu kao i degradacija umetničkog jezika i stila koji su stvorile. Česta opasnost za sve pozorišne trupe jeste i mogućnost da postanu same sebi dovoljne, da se pretvore u tesno povezane kolektive koji iscrpljuju združenu energiju svih članova i koji na kraju propadnu zato što nisu u stanju da apsorbuju nove tendencije, ideje ili talente iz svog okruženja. Pa ipak, retki su oni umetnici koji su spremni da povuku radikalni potez koji podrazumeva raspuštanje, razilaženje ili potpuno uklanjanje svojih primarnih umetničkih projekata i ugrožavanje društvenog položaja da bi se upustili u novi rizik i počeli sve iz početka.

U postkomunističkoj Mađarskoj nastalo je samo nekoliko pozorišnih trupa izvan osnovnog okvira repertoarskih pozorišta koje finansira država iz Budimpešte i drugih većih gradova. Dve takve trupe su postigle međunarodni uspeh veoma brzo, započele su sa intenzivnim turnejama, stvarale nove predstave uz pomoć evropskih koproducenata, a zatim su prilično naglo obe i nestale, što je bila posledica nezadovoljstva ljudi na njihovom čelu koji su kontinuitet doživljavali kao teret i upadanje u rutinu, a koji nisu mogli da definišu neke druge prihvatljive mogućnosti. Trupa *Mozgohaz* (www.mozgohaz.hu), kojom su upravljali reditelj Laslo Hudi (Laszlo Hudi) i menadžer Zoltan Imelji (Zoltan Imelyi), oslanjala se na harmoničan odnos koji je postojao između njih dvojice. Trupa je prestala da postoji kada se taj odnos pogoršao. Trupa *Kretakor* (www.kreatkor.blog.hu),

koju su vodili reditelj Arpad Šiling (Arpad Schilling) i menadžer Mate Gašpar (Mate Gaspar), pokušala je u toku 2008. godine da se pretvori u umetničku inicijativu okrenutu potrebama zajednice. Radili su sa srednoškolicima, postavljali instalacije i pravili hepeninge izvan pozorišnih prostora, ali su, zato što je njihove projekte moglo da vidi manje ljudi, stavili na kocku pitanje kontinuiteta same trupe.

Neke dugovečne trupe bore se i sa pitanjem nasleđivanja, budući da su njihovi osnivači ili dugogodišnji predvodnici uveliko prešli godine potrebne za penziju a nisu, čak i ako su sada u svojim sedamdesetim, pronašli naslednike koji će njihovu organizaciju približiti novoj generaciji umetnika i publike, niti su odlučili da obustave projekat koji vode već decenijama. Ovo njihove finansijere, mahom iz vlasti, dovodi u izvesnu dilemu: veterani više nemaju snažne i jasne vizije o svom budućem razvoju, ali su, s druge strane, oni ipak previše važni, dobro poznati i zaslužni da bi tek tako prestali da ih finansiraju. Dilema koju imaju finansijeri pogoršana je i rastućim pritiskom zbog pojave novih trupa, koje se bore za te iste male fondove, kao i sve većom kulturnom opsesijom umetničkim inovacijama i novim talentima, što automatski dovodi u nepovoljan položaj one trupe koje su i dalje na rečima posvećene inovaciji i eksperimentisanju, a koje su, u isto vreme, opterećene decenijama iskustva koje imaju iza sebe. Mnogi nezavisni umetnici, koji su potekli iz trupa, kao što su Peter Štajn (Peter Stein) ili Piter Selars (Peter Sellars), prerasli su te okvire i pronašli su svoje mesto u okvirima suprotstavljenih infrastruktura velikih pozorišta, ustanova i festivala, gradeći međunarodnu karijeru od predstave do predstave, menjajući organizacione kontekste, uz pomoć znatnog budžeta i često putem saradnje sa četom stalnih ili povremenih saradnika.

Pina Bauš (Pina Bausch) iznenada je umrla posle kratke bolesti 2009. godine bez ikakvog plana o tome ko treba da nasledi rukovođenje njenim *Plesnim teatrom* iz Vupertala (www.pina-bausch.de), za razliku od Mersa Kaninghema (Merce Cunningham (www.merce.org)), koji je pred kraj svog dugog i plodnog veka (1919–2009) osmislio jasan plan nasleđivanja: posebna fondacija treba da vodi računa o autorskim pravima za njegove koreografije i da nadgleda njihovo izvođenje, dok je njegova trupa trebalo da bude raspuštena nakon još jedne oproštajne svetske turneje. Džon Foks (John Fox) i Su Gil (Sue Gill) zatvorili su *Welfa-*

re State Company (1968–2006) (www.welfare-state.org) i upustili su se u novi poduhvat sa ciljem da postavljaju savremene građanske spektakle i rituale (www.deadgood-guides.com). Pozorište *Odin* (www.odinteatret.dk), *Théâtre du Soleil* (www.theatre-du-soleil.fr) i *Theater a.d Ruhr* (www.theater-an-der-ruhr.de), koji su se od nastanka identifikovali sa svojim predvodnicima, još nisu objavili planove oko nasleđivanja.

Oduvek su postojala velika razmimoilaženja o pitanju strukture, organizovanja, radne dinamike i temperamenta pozorišnih trupa, o pitanju koherentnosti i međuzavisnosti njihovih članova. Umetnički napredak podrazumeva i nove težnje, mogućnosti i sklonosti pojedinih članova i oni više ne mogu da budu sputani identitetom trupe ili takvim procesom rada. Dolazi do podeljenosti unutar grupe, do svađa, podela i restrukturiranja pod uslovima koje sami odrede ili do raspuštanja trupe. Trupe menjaju ime, mesto, saradnike, članove i ljude na svom čelu. Njihova evolucija je češće povezana sa burnim fazama koje se karakteristično ređaju jedna za drugom, sa smenama, prekidima i skokovima, nego sa konzistentnim pravolinijskim umetničkim procesom koji se odvija pod manje-više stalnim uslovima i istom upravom. U nekim slučajevima, trupa sama po sebi nije prioritet već služi kao zajednička baza namenjena različitim aktivnostima njenih članova, uobičajeni i dobro poznati brend koji privlači nezavisne projekte i koji je pogodno pravno lice koje može da traži i dobija određene subvencije.

Katalonska trupa *La Fura dels Baus* (www.lafura.com), nastala iz uličnih performansa tokom sedamdesetih, postala je poznata nakon nastupa na otvaranju Olimpijskih igara u Barseloni 1992. godine. Napravili su veliki broj spektakularnih predstava koje su često gostovale po svetu, koje su vremenom postajale sve više nasilne i varljive, a koje su često izvođene u hangarima i skladištima. Danas ova trupa funkcioniše u nekoliko ogranaka i timova, nudi kurseve i seminare, producira megaspektakle, priprema predstave za promocije korporacija, a radi i za velike evropske operse kuće, kao što su opera *Bastilja* u Parizu (www.operadeparis.fr) i ENO u Londonu (Purcell 2009). U mnogo kraćem vremenskom periodu, troje diplomaca „primenjenih pozorišnih studija“ (*Institut fuer Angewandte Theaterwissenschaft*) na Univerzitetu u Gisenu (www.uni-giessen.de/theater), Helgard Haug, Štefan Keggi (Stefan Kaegi) i Daniel Vecel (Da-

niel Wetzel), 2000. godine stvorilo je *Rimini Protokol* (www.rimini-protokoll.de) i nakon zajedničke saradnje na nekoliko projekata na temu društvene stvarnosti, danas često nastupaju samostalno ili u paru pod istim imenom, sarađujući sa festivalima, produkcijskim kućama i trupama. *Footsbarn Theatre* (www.footsbarn.com), nomadska trupa poreklom iz Kornvola, koja se na kraju smestila u ruralnoj oblasti Overnja u centralnoj Francuskoj, tokom 1991. godine kreirala je centar za obuku i dokumentaciju. Oni su dugo putovali širom Evrope i drugih zemalja, nastupajući u šatoru, ali su tokom 2010. godine nedeljama nastupali u velikim komercijalnim prostorima po evropskim gradovima, uz scenske događaje kao što su *Crazy Shopping*, *Ben Bril Boxing Gala*, *Vienna Operetta Gala* i *Spamalot*.

Dinamika promene

Čini se da repertoarska pozorišta i nezavisne trupe spadaju u dva suprotna, potpuno različita sveta. U praksi su te razlike manje upadljive, naročito zato što oba modela već duže vreme utiču jedan na drugog, umetnici prelaze iz jedne sfere u drugu, a oba modela su bila i pod pritiskom da preispitaju i modifikuju svoje početne karakteristike i ideološke postulate kako bi ojačali svoje postojanje. Najočiglednija razlika između njih jeste ona koja se tiče obima i stepena njihove institucionalizacije, broja zaposlenih ili broja saradnika koji učestvuju u jednoj predstavi, kao i stepena podele posla i hijerarhije funkcionisanja koju veličina nosi sa sobom. Intenzivnost produkcionog modela repertoarskih pozorišta suprotna je usporenom nastanku jedne predstave u okviru neke trupe, gde naredna predstava može da nastane i tek za godinu dana, pošto je prethodna predstava igrana koliko god je to moguće.

Oba modela suočavaju se i sa strukturalnom zavisnošću od državnih subvencija (iako različitih razmera) i veoma im je teško da njihovom specifičnom estetikom privuku određenu grupu publike. Profesionalci koji rade u oba modela otkrivaju da njihova posvećenost umetničkoj svrsi više ne osigurava po automatizmu dovoljno legitimiteta i društvene prihvatljivosti, a oba modela su oslabljena i marginalizovana ogromnim napadom proizvođa komercijalne industrije kulture, i digitalnih i industrijskih, čije konzumiranje

oduzima najveći deo slobodnog vremena ljudi i sa kojima teško mogu da se takmiče. I repertoarska pozorišta i nezavisne trupe, kao i sve prelazne varijante koje postoje između ova dva modela, bore se sa rizikom moguće institucionalne i umetničke iscrpljenosti, dok tragaju, svaka na svoj način, kako da artikulišu i prenesu publici svoje specifične umetničke karakteristike. Ovo je proces koji je neminovno frustrirajući pošto umetničke ambicije uvek premašuju raspoložive državne fondove, a publika ostaje amorfnost, nestabilna, prilično nepredvidljiva i promenljiva u tome čemu je naklonjena ili ne.

Repertoarska pozorišta nastoje da više vode računa o tradiciji, uljuljujući se u sopstvenoj institucionalnoj mitologiji, dok se trupe drže principa korišćenja eksperimentalnog pristupa, iako ih njihova suštinska ranjivost veoma lako odvodi prema oportunističkim zamkama. Međusobni uticaj ova dva modela vodi prema daljem ukrštanju. Između modela velikog repertoarskog pozorišta koje proizvodi petnaest predstava u toku sezone na velikoj i maloj sceni, i modela trupa koje novu predstavu imaju jednom godišnje, postoje naravno brojne organizacione i produkcijske varijante i podvrste artikulisanje u praksi. One povezuju ova dva modela više nego što su njihovi umetnici voljni da priznaju, i ujedinjuju ih u zajedničkoj zabrinutosti zbog prodora različitih vrsta komercijalnog pozorišta. Unutar sistema nacionalnog pozorišta, oba modela imaju tendenciju da ignorišu i omalovažavaju jedan drugog, dominacija jednog čini postojanje drugog teškim, ako ne i nemogućim.

Kada se holandski sistem nekolicine gradskih repertoarskih pozorišta srušio nakon *Paradajz akcije* (*Action Tomato*) 1969. godine, u holandskom pozorišnom pejzažu pojavilo se sve više manjih teatarskih inicijativa, kolektiva i trupa, koje su sebi mogle da obezbede male, povremene državne subvencije. Nakon 1989. godine, najpoznatiji i najcenjeniji među njima mogli su da budu subvencionisani u ciklusima koji traju po četiri godine, dok su druge grupe zavisile od povremenih jednogodišnjih ili dvogodišnjih stipendija. Takve trupe prave od dve do šest predstava godišnje, angažujući glumce na nekoliko nedelja tokom kojih će trajati probe i na period koji najčešće traje dva meseca, tokom kojeg će se predstava izvesti oko četrdeset puta na različitim mestima. Holandija sada nema repertoarska pozorišta ili kulturu ansambla, već mnoštvo predstava koje se ne izvo-

de mnogo puta, predstava koje su kreirali mali ali efikasni kreativni timovi, koje predvodi pozorišni reditelj kao umetnički lider i poslovni menadžer, koji angažuje sve druge saradnike i obezbeđuje gostovanja nakon premijere u gustoj mreži ustanova koje finansiraju gradske vlasti. Ovo je veoma produktivan sistem, vrlo pokretljiv i koji se lako uklapa u malu, gusto naseljenu državu sa dobrom infrastrukturom i komunikacijama. Predstave su kreirane tako da mogu lako da putuju i da se pojavljuju na različitim mestima iz dana u dan, ali zbog čestih putovanja neke trupe ne mogu da ostvare snažnije veze sa publikom i da učine svoje ime prepoznatljivim.

S druge strane, Nemačka ima negde oko tri stotine repertoarskih pozorišta koja funkcionišu uz pomoć podrške gradskih i regionalnih vlada, osamdeset četiri operske kuće, koje su ili nezavisne ili su deo gradske ili regionalne pozorišne strukture, sa horom, orkestrom i pevačima koji se angažuju za potrebe čitave sezone. Veoma mali broj ovih pozorišta ima manje od stotinu stalno zaposlenih, a neka imaju čak više od osam stotina. Sistem zapošljava negde oko 45.000 ljudi, košta dve milijarde evra, a što je četvrtina državnih subvencija namenjenih kulturi (Walter 2010). Tokom svake sezone izvede se veliki broj predstava. Naspram ovog impresivnog sistema, kreću se brojne slobodne trupe (Freie Gruppen) koje samo povremeno mogu da računaju na manje gradske subvencije. One su strukturalno osuđene na stagniranje u besparici i diletantizmu, pošto se u repertoarski sistem slivaju gotovo sva količina novca i medijske pažnje, najtalentovaniji umetnici i najveći broj publike.

Jedan primer: *Hessische Staatstheater* u Visbadenu (www.staatstheater-wiesbaden.de). Visbaden, koji ima 275.000 stanovnika, glavni je grad savezne države Hessen, ali iako definitivno nije metropola kao što su Berlin, Hamburg ili Minhen, veoma je nalik moćnim pozorišnim centrima kao što su Frankfurt, Majnc i Darmštat koji imaju svoja repertoarska pozorišta. Ovo pozorište u Visbadenu proizvelo je 30 novih predstava u sezoni 2008/2009, održalo je 40 koncerata, izvelo je 41 predstavu iz prethodne sezone, i zabeležilo broj od preko 322.000 posetilaca na 950 predstava u 11 različitih scenskih prostora u gradu. Prosečan broj prodatih ulaznica bio je 76,8%, uključujući 31 predstavu izvedenu u inostranstvu. Pored toga, 4.000 posetilaca prisustvovalo je besplatnim dešavanjima kao što su diskusije i

predavanja, a 13.000 je učestvovalo u školskim programima i drugim edukativnim aktivnostima. Svake godine pozorište organizuje *Majski festival*, na kome je 2009. učestvovalo 40 predstava iz 14 država, a koje je videlo 22.000 posetilaca. Pored toga, svake druge godine pozorište organizuje veoma cenjeni *Međunarodni festival nove evropske drame* (*Neue Stuecke*, poslednji je održan u junu 2010, www.newplays.de). Nakon tako intenzivne sezone, preko 600 zaposlenih odlazi na šestonedeljni letnji odmor, ali se zvanično otvaranje nove sezone dešava već početkom septembra a zatim, već u toku tog meseca, sledi izvođenje nekoliko premijera.

U Rumuniji, državi koja je daleko siromašnija od Nemačke, *Narodno pozorište* u Bukureštu (www.tnb.ro) održava preko 50 različitih predstava na svom repertoaru, koje se izvode u četiri sale u kojima ima od 75 do 1.114 mesta, a ansambl je sastavljen od 115 stalno zaposlenih i 32 gostujuća glumca. Ono ima 12 premijera u toku jedne sezone i nudi preko 600 izvođenja, prodaje preko 207.000 karata i izvodi 20 predstava na gostovanjima po državi i inostranstvu. Ovo je bez sumnje ogromna kuća čije troškove mahom pokriva državne subvencije, pošto cene karata variraju između 10 i 50 leja (2,35 – 11,75 evra), tako da prihod od prodatih karata predstavlja mali deo budžeta.

Neko na sve ove statističke podatke može da gleda sa divljenjem i poštovanjem, čak i sa zavišću; ili da ih osuđuje kao primere industrijalizacije javne kulturne produkcije pod pritiskom subvencija da se stvara što veći broj predstava, čime se pozorište pretvara u „fabriku kulture“. Repertoarska pozorišta funkcionišu kao dobro kalibrisane mašine podešene da stvaraju specifične proizvode u precizno određenim vremenskim okvirima. Zbog toga postoji rizik da umetnički proces bude opterećen planiranjem i veoma kompleksnim logističkim detaljima, koji ne tolerišu improvizaciju, spontanost, promenu mišljenja ili neku krizu koja bi podrazumevala revidiranje projekta, čime bi se dobilo više vremena da on sazri ili da na kraju bude odbačen. U svakom slučaju, u odnosu na takve gigante sa ogromnim projektima i velikom posećenošću, „slobodne“ trupe imaju veoma male šanse. Dok će Nemačka po svoj prilici ostati država sa dominantnim repertoarskim modelom – zato što je ukorenjen u tradiciju, a regioni i gradovi još neko vreme mogu sebi da ga priušte – ta perspektiva je znatno drugačija u ostatku Evrope, gde se sve više primećuje erozija ovog

modela i gde se razvijaju različite hibridne forme stvaranja i predstavljanja onoga što se prikazuje na sceni.

Međusobni uticaji i pojava hibridnih modela najvidentniji su u flamanskom pozorištu u Belgiji. Tamo su tradicionalna repertoarska pozorišta, nastala nakon Drugog svetskog rata kao instrumenti flamanske kulturne i političke emancipacije, a kasnije dalje ojačana federalizacijom zemlje, čime je flamanska zajednica proglašena autonomnom u oblasti kulture, kompletno preuzeli i transformisali umetnici koji su pristigli iz pokreta koji su procvetali u periodu sedamdesetih i osamdesetih. Tokom devedesetih *Kraljevsko holandsko pozorište ili KNS* iz Antverpena spojeno je sa trupom *Blauwe Maandag*, koju je vodio Luk Perseval (Luk Perceval). Nakon njegovog odlaska u Nemačku Gi Kasije (Guy Cassiers) je stvorio konzorcijum koji je činilo nekoliko udruženih umetnika. Svako od njih je stvarao sopstvene projekte bez učešća stalnog ansambla, radeći pod imenom *Toneelhuis* (www.toneelhuis.be). Dugotrajno renoviranje ustanove destabilizovalo je i oslabilo *Kraljevsko flamansko pozorište ili KVS* (www.kvs.be) iz Brisela, ali kada ga je 1999. godine preuzeo Jan Gosens (Jan Goossens), nekadašnji saradnik Pitera Selarsa, ovaj nekadašnji bastion flamanske kulture i holandskog jezika, u mahom frankofonom Briselu, postao je centar za interkulturalna istraživanja, gde je nekoliko povezanih umetnika stvaralo i koproduciralo različite radove na holandskom, francuskom, engleskom, turskom i arapskom, sa sve višejezičnim prevodima, izazivajući izvesno nezadovoljstvo među flamanskim nacionalistima i kulturnim konzervativcima (Gossens & al. 2005). *NTG* iz Genta (www.ntgent.be) tokom 2005. godine preuzeo je reditelj Johan Simons sa svojim saradnicima, poteklim iz bivše holandske trupe *ZTHollandia*, pretvorivši ga u mešavinu repertoarskog pozorišta i produkcijske kuće, koja kao koproducent redovno sarađuje sa većim inostranim festivalima i pozorištima, a prostor se iznajmljuje i jednoj grupi mlađih umetnika, *Wunderbaum* (www.wunderbaum.nl). Simonsov odlazak u Minhen, gde je 2010. godine preuzeo upravu nad repertoarskim pozorištem *Kameršpile (Kammerspiele)* (www.muenchner-kammerspiele.de), učinio je perspektivu *NTG-a* prilično neizvesnom.

Na osnovu ovog preseka, mogu se okvirno istaći neki od postojećih trendova:

REPERTOARSKO POZORIŠTE = REPERTOARSKO POZORIŠTE

Najbolja i najuspešnija repertoarska pozorišta verovatno će ostati repertoarska, sa izvesnom fleksibilnošću koja se može dodati u raspored jedne sezone i u proces rotiranja i grupisanja određenih predstava. Teško je zamisliti da bi neka repertoarska pozorišta okrenuta tradiciji i sa dugotrajnom istorijom, kao što je slučaj sa *Komedi fransez (Comédie-Française)*, *Burgteatrom (Burgtheater)*, ili sličnim pozorištima iz drugih prestoničkih gradova koja su vodeća nacionalna pozorišta u svojim državama, mogla da budu značajnije promenjena. Dešava se da se okupljaju manji ansambli za potrebe jedne sezone koji se više oslanjaju na gostujuće glumce, unajmljene za potrebe jedne predstave, kao što je to bio slučaj sa *Nacionalnim pozorištem* u Londonu i u *Royal Shakespeare Company*. Pored mnoštva repertoarskih pozorišta iz Nemačke, koja bar neko vreme imaju mogućnost da se održavaju, a koja su naročito jaka u većim gradovima, postojaće barem još jedno repertoarsko pozorište koje može da se održi u prestonicama drugih severnih, centralnih i istočnoevropskih država, koje će biti razapeto između osrednjosti i briljantnosti, ali će i pored toga imati siguran kontinuitet koji će mu obezbeđivati javni fondovi.

REPERTOARSKO POZORIŠTE – PROSTOR ZA IZNAJMLJIVANJE

Lošija i siromašnija repertoarska pozorišta držaće se postojećeg modela iz straha od bilo koje vrste alternativnog zbog čega će na kraju izgubiti i pozorište i repertoar. Sposobniji članovi će ih napustiti, kao i publika, pošto će im predstave postati beznačajne. Repertoarska pozorišta u manjim mestima su veoma ranjiva i praktično ne mogu da opstanu. Kada prestanu da rade, na primer ako ostanu bez finansijskih sredstava ili ako se ansambl raspadne, jedino što će ostati jeste sama zgrada, koja će u najgorem slučaju ostati pusta ili će postati prostor za iznajmljivanje – sala koju svako može da iznajmi za jedno veće ili na duže vreme, za bilo koje potrebe, sa osnovnim tehničkim i administrativnim osobljem, i prilično neizvesnom kulturnom svrhom i funkcijom.

IZDVAJANJE (SPIN-OFF)/„USVAJANJE“

Iz nekih repertoarskih pozorišta nastaje nezavisne trupe koje će se odvojiti i potražiti različite ulove za produkciranje i izvođenje na nekom drugom mestu, možda tretirajući originalno repertoarsko pozorište kao sigurnu bazu u koju će se jednom vratiti. Druga repertoarska pozorišta će „usvojiti“ trupe koje dolaze sa strane, kao što je *NT Gent* „usvojio“ *Wunderbaum*, ili će povremeno dovoditi druge trupe za potrebe neke kraće saradnje na nekom projektu ili za potrebe specijalne produkcije sa ciljem da se poveća raznovrsnost programske ponude i privuče određena ciljna grupa, kao što je slučaj sa *Burgtheatrom* u Beču, sa 140 stalno zaposlenih glumaca (www.burgtheater.at), koje je kao gostujuće umetnike za potrebe sezone 2010/2011, iz Brisela dovelo Jana Lauersa (Jan Lauwers) i njegovu trupu *Needcompany* (www.needcompany.org). Upravnik *Burgtheatra* Matijas Hartman (Matthias Hartmann) izrazio je očekivanja da će *Needcompany* pomoći njegovom ansamblu da kreira novi umetnički izraz i uključio je predstave trupe *Needcompany* u redovni repertoar. Kao svoj debi Jan Lauers i ansambl prikazali su *Needlab 16*, koji predstavlja najavu budućeg celovečernjeg filma *Mrtvi jeleni ne plešu* (*Dead Deer Don't Dance*, *Needcompany* 2009).

PROGRAMSKA USTANOVA

Publika voli da vidi raznovrsnu programsku ponudu u pozorišnoj ustanovi koju voli i kojoj veruje, tako da repertoarska pozorišta koja kontrolišu i ljubomorno čuvaju svoju zgradu, koju koriste isključivo za izvođenje svojih predstava, mogu da se suoče sa konkurencijom nekih ustanova sa raznovrsnijom ponudom. U takvoj javnoj ustanovi umetnički direktor sa dobrim ukusom, programskim konceptima, dobrom umreženošću i budžetom za pravljenje programa, može da obezbedi raznovrsnu ponudu trupa, žanrova, stilova i formi, da poziva kako domaće tako i strane predstave na gostovanja tokom jedne ili više večeri. Takve ustanove su prilično brojne u Evropi, i one takođe funkcionišu kao objekti nastali u široko rasprostranjenoj mreži kulturnih centara koji nude drugačije kulturne programe i usluge (kao što su izložbe, diskusije i predavanja, projekcije filmova, pristup bibliotekama itd.), a koje u odnosu na repertoarska pozorišta mogu da postanu još rasprostranjenija jer su u boljoj poziciji da stvore bogatiji program za heterogenu

publiku. Pored toga, one imaju i mogućnost da uspešno menjaju svoju strukturu i programsku šemu.

PRODUKCIJSKA KUĆA

Neki uspešni umetnički direktori dobro subvencionisanih programskih ustanova odlučuju da odu korak dalje i da produciraju ili koproduciraju neki novi projekat, radije nego da prate izvođačku ponudu i da onda na osnovu nje odaberu i u toku jedne ili više večeri prikažu ono što im se dopalo. Oni se trude da uspostave intenzivniju vezu sa onim umetnicima koje cene i kojima veruju, omogućavaju im da prave nove predstave ili da sarađuju sa drugim umetnicima koji su im umetnički bliski. To mogu da budu pojedinci, pozvani da sastave svoj autorski tim i svoju podelu za potrebe projekta, ili trupe koje su pozvane na neko vreme kako bi mogle da prikažu neke svoje starije radove dok istovremeno pripremaju novu predstavu. Drugi način da nastane jedna produkcijska kuća jeste transformisanje repertoarskog pozorišta, kao u slučaju *KVS-a* iz Brisela, gde ansambl više ne postoji, ali umetnički direktor bira nekolicinu umetnika sa kojima kreira jednu ili više predstava u periodu od dve do četiri godine, a svako od tih umetnika angažuje svoj tim saradnika. Umetnički direktor jedne produkcijske kuće takođe radi na tome da predstavama koje su nastale u njegovoj kući obezbedi turneje, nakon ili tokom perioda dok se predstava izvodi. Engleska pozorišta izvan Londona – u Šefildu, Liverpulu, Bristolu, Plimutu i drugde – više ne funkcionišu kao ansambli već su se opredelili za mešoviti model, gde prave svoje predstave, na neko vreme pozivaju druge trupe, učestvuju kao koproducenti u radu sa trupama i festivalima ili su domaćini gostujućim predstavama. *Hebbel am Ufer* iz Berlina (www.hebbel-am-ufer.de), sa svoje tri scene (Hau 1, Hau 2, Hau 3), svoju ulogu prvenstveno vidi u predstavljanju internacionalnih radova, ali se povremeno pojavljuje i kao producent mladih talenata, kao koproducent, organizator koncerata, diskusija i predavanja, čak i kao partner *Komična opera* (www.komische-oper-berlin.de). U Francuskoj, organizacije koje su stvorene kao nacionalni dramski centri, nemaju sredstava da funkcionišu kao repertoarska pozorišta sa stalnim ansamblom, ali ipak proizvode niz predstava u saradnji sa drugim sličnim organizacijama u drugim gradovima i regionima, sakupljaju novac, privlače talente i intenziviraju turneje. Festivali sve više podsećaju

na produkcijske kuće zato što oni iniciraju i (ko)produciraju nastanak novih predstava u saradnji sa odabranim umetnicima i trupama, produkcijskim kućama i programskim ustanovama.

TRUPE ostvaruju dobit od porasta broja programskih ustanova i produkcijskih kuća, ali trpe i posledice u suočavanju sa jakom konkurencijom drugih trupa. Mali broj trupa će biti u mogućnosti da opstane u malim ustanovama kojima sami rukovode, i nalaziće se pod sve većim pritiskom da što više putuju kako bi na taj način obezbedili dovoljan broj izvođenja i produkciju podršku za nastanak novih predstava u saradnji sa produkcijskim kućama i festivalima. Neke manje čvrsto povezane trupe već funkcionišu kao udruženja, konzorcijumi ili kao slobodne asocijacije, čiji članovi učestvuju u raznovrsnim pojedinačnim projektima sa drugim umetnicima po svetu, kao što to rade *La Fura dels Baus* i *Rimini Protokol*.

Ovi postojeći oblici dinamike promene stvaraju jedan složeni pejzaž producentskih i izvođačkih mogućnosti i utiču na položaj glumaca i drugih umetnika koji su manje kadri da računaju na kontinuirani angažman, bilo da je reč o repertoarskom ansamblu ili o trupi. Mnogi izvođači uveliko već počinju da rade kako u pozorištu tako i na filmu i televiziji, da snimaju reklame, da rade u marketingu, da učestvuju u edukativnim projektima, da stvaraju solo projekte, udružujući se sa različitim kolegama i trupama. Pozorišni reditelji, pisci, scenografi, kostimografi, dizajneri svetla, kompozitori, čak i dramaturzi, često rade kao „slobodnjaci“, teže možda nekim kreativnim oblicima organizovanja, odnosno već imaju neko privilegovano udruženje koje su osnovali sa nekolicinom drugih. Glumci, scenografi, kostimografi, dizajneri svetla, kompozitori i dramaturzi u priličnoj meri zavise od pozorišnih reditelja koji ih u više navrata pozivaju da sarađuju na novom projektu na nekom drugom mestu. Oni pokušavaju da umanje ovu zavisnost stvarajući i razvijajući sopstvene projekte, preuzimajući ulogu reditelja na sebe.

U drugoj polovini XX veka, kada se u mnogim krajevima Evrope manje-više smatralo normom da je glumac harmonično integrisan u stalni ansambl repertoarskog pozorišta, preovladao je jedan drugi model unutar profesije, kako stoji

u studiji koju je objavio *Flamanski pozorišni institut (Vlaams Theatre Instituut, www.vti.be)*, (VTI 2007): glumac je postao pozorišni stvaralac koji se pojavljuje u različitim poslovnim udruženjima, povezuje se sa manjim grupama bliskih kolega, menja medije u kojima se pojavljuje, povremeno prelazi granicu između subvencionisane i komercijalne umetnosti, kulturne produkcije i edukacije, umetnosti i posla. Stalna, mala, nezavisna trupa, ujedinjena oko osnivača-lidera vođena njegovim ili njenim umetničkim programom, takođe se nalazi pod sve većim pritiskom.

Prisutan je porast individualizacija umetničkog identiteta, primetan u svim oblastima scenskih umetnosti. Odnosi se umnožavaju, privremene su prirode, a olakšava ih rastući broj produkcijskih kuća, programskih ustanova i festivala, koji često sarađuju i koproduciraju projekte. Ove promene ukazuju na komodifikaciju scenskih umetnosti i njihov rad na globalizovanom tržištu koji obuhvata i komercijalne i neprofitne organizacije. Uprkos povećanoj pokretljivosti i mogućnosti da rade izvan nacionalnih granica, konkurencija se povećava budući da ima sve manje mogućnosti za rad. Stalni ugovori za glumce i druge umetničke profesije postepeno se ukidaju širom Evrope, a spoj privremenih ugovora i angažmana ne može da sakrije česti diskontinuitet u profesionalnom razvoju, periode nezaposlenosti, smanjivanje i gubitke zarada, kao i opštu nesigurnost koja je karakteristična i za umetnike u drugim oblastima. Nisu svi nacionalni sistemi socijalnog osiguranja kadri da se suočavaju sa problemima diskontinuiteta, a za umetnike koji rade u nekoliko različitih nacionalnih sistema, nedoslednosti i razlike među sistemima i ugovori koje oni potpisuju stvaraju dodatne društveno-ekonomske probleme i pojavljuju se kao prepreke za umetničku pokretljivost (Polacek 2007, Staines 2004, 2007).

IZVORI

Inkei, Peter (2009), "Culture and development 20 years after the fall of Communism in Europe", Background paper for the Krakow conference, June 2009.

Klaic, Dragan, ed (1997), *Reform or Transition. The Future of the Repertory Theatre in Central and Eastern Europe*, N.

York, Open Society Institute.

Klaic, Dragan (2005), *Europe as a Cultural Project*, The final report of the Reflection Group of the European Cultural Foundation, Amsterdam: ECF (also on www.euroculture.org).

Klaic, Dragan (2007a), *Mobility of Imagination*, A Companion guide to international cultural cooperation, Budapest, CAC CEU.

Klaic, Dragan (2007b), "Chinese performing arts: from communist to globalized kitsch", *IIAS Newsletter* 44 (summer 2007), 18-19.

Klaic, Dragan (2008), "A small feast of intercultural dialogue", In Hanneloes Weeda & al, Eds. *Managing Diversity*, Amsterdam, European Cultural Foundation, 43-46.

Klaic, Dragan (2009), "Retrieved from Oblivion", a critical introduction to an anthology of plays from the end of Communism, *Playwrights Before the Fall*, Ed. Daniel Gerould, N, York, M, Segall Theater Center, Graduate Center CUNY, xi-xxi.

Polacek, Richard (2007) "A Study on impediments to mobility in the EU Live Performance sector and possible solutions." (www.cultureactioneurope.org).

Popescu, Marian (2000), *The Stage and the Carnival, Romanian Theatre after Censorship*, Bucharest, Mediana.

Rimini Protokoll (2007), *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag.

Schindler, Barbara, Ed. (2005, 2009) *Tanzplan Deutschland* (also: www.tanzplan-deutschland.de).

Schino, Mirelle (2009), *Alchemists of the Stage, Theater Laboratories in Europe*, Holstebro Malta Wroclaw, Icarus.

Stains, Judit (2004, 2007), *Tax and social security, a basic guide for artists and cultural operators*, Brussels: IETM.

Stefanova, Kalina (2000), *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, Amsterdam, Harwood Academic Publisher.

Walter, Birgit (2010), "Das Geld der Theater", *Berliner Zeitung* November 29, 2010.

Napomena: uredništvo *Teatrona* zahvaljuje izdavaču Intellect books, Bristol, na ustupljenim autorskim pravima za objavljivanje trećeg poglavlja iz knjige Dragana Klaića *Resetting the stage: public theatre between the market and democracy* (2012).

prevela s engleskog
Danica Ilić

Svetislav Jovanov

MOTIV UTOPIJE U MODERNOJ SRPSKOJ DRAMI

Motiv utopije je jedno od najznačajnijih – ali i najmanje razmatranih – obeležja srpske dramaturgije u razdoblju od sredine sedamdesetih godina do danas. Pojavljujući se u kontekstu modernističkog dramskog pisma istovremeno sa naglašenijim prisustvom tragikomičkih žanrovskih stremljenja, s jedne, kao i sve naglašenijih anti-iluzionističkih tendencija, s druge strane, ovaj motiv postaje nezaobilazan činilac najznačajnijih autorskih poetika u novijoj srpskoj dramaturgiji. Promene unutar našeg dramskog „pejzaža“ u protekloj deceniji, štaviše, svedoče da se upravo motiv utopije pokazuje kao jedan od bitnih činilaca u prelasku sa modernističke na postmodernu dramsku paradigmu. Razlozi za takvu, mnogostruko značajnu, ulogu ovog motiva leže, prvenstveno, u specifičnom razvojnom kontinuitetu njegove upotrebe, to jest u procesu transformacije koji, slobodno se može reći, predstavlja „drugo lice“ antiiluzionističkih i postmodernizmu usmerenih težnji. U okviru ovog procesa mogu se identifikovati tri reprezentativna vida artikulacije utopijskog motiva: *kritika utopije*, *prezentacija antiutopije* i, konačno, *težnja ka distopiji*. Bez analize ovih vidova svako sagledavanje magistralnih tendencija srpske drame u poslednjih nekoliko decenija osuđeno je na nepotpunost.

Pri takvom sagledavanju se, međutim, moraju uzeti u obzir dve teorijske uslovnosti. Prvu, koja se odnosi na sâm značenjski opseg izraza „motiv utopije“, najbolje formuliše Fredrik Džejmson, uspostavljanjem razlike između „utopije kao programa“ i „utopijskog impulsa“¹: dramsko, podjednako kao i postdramsko pismo, uvek po definiciji uspostavlja relaciju sa drugom od navedenih pojava. Druga uslovnost proizlazi iz opšteprihvaćene postavke o nespojivosti utopijskog i tragičkog (iskazane formulom Nortropa Fraja o razlici

¹ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future (The Desire Called Utopia and Other Science Fictions)*, Verso, London-New York 2005, 3.

između tragedije kao pojave „zasnovane na mitu/društvenog ugovora“ i utopije koja je utemeljena na „mitu *telosa*, svrhe“²). Razrađujući svoju početnu tezu u raspravi o modusima, Fraj otkriva da, recimo, približavanjem ironijskom polu drama postaje „vizijom palog svijeta“³, *to jest, vid antiutopije*, kao što, sledstveno tome, udaljujući se od ironije, kroz faze romanse, stiže do „idejne maske“ kao odraza „idealnog društva“⁴, dakle do *utopije*. Iz ovakve analize proizlazi zaključak koji Fraj nigde izričito ne formuliše, ali koji potvrđuju kako iskustvo evropske drame prošlog stoleća tako i iskustvo moderne/postmoderne srpske drame: ekstremniji žanrovski obrasci (kategorije koje Fraj naziva „fazama modusa“) pretpostavljaju motiv utopije – ili, utopijski impuls – kao nezaobilazni sastojak svoje dramske poetike.

KRITIKA UTOPIJE: ČUDO U ŠARGANU ILI ISKUPLJENJE U NE-MESTU

Prema jednom kriterijumu koji se ne može tako jednostavno ignorisati, drama Ljubomira Simovića *Čudo u Šarganu* (1975) poseduje cirkularnu strukturu: završni događaji kao da nas, naime, vraćaju, zajedno sa glavnim protagonistima, na sâm početak – pustolovi su disciplinovani a politickanti primljeni natrag u „naše redove“, svetovi živih i mrtvih su ponovo razdvojeni na bezbednu distancu („Šta će mrtvacu žensko i podvarak?“), žrtva je *pretrpljena, spoznata i na kraju poreknuta*, a, povrh svega, i dalje pada kiša. Bolje rečeno, kiša pada sve vreme, i to u dvostrukoj funkciji: kako bi „sakrila“ i samo proticanje vremena, kao i da bi „razdvojila“ Ikonijinu kafanu „Šargan“ od ostatka sveta. Od kojeg (misli se na ostatak), uzgred rečeno, zavisi sve što se unutar kafane zbiva, ali koji, u isto vreme, u smislu realnog okruženja („dramskog prostora“) *nijednog trenutka ne postoji*. Kako i zbog čega se uspostavlja ovaj Simovićev paradoks?

Kafana „Šargan“ se pokazuje, na opštem dramskom ali i simboličkom planu, kao središnja, no ipak privremena

na stanica na putanji individualnih čežnji. Nije reč samo o stremljenjima gostiju (Jagoda, Anđelko, Skitnica) nego i o manje ili više uspešno potiskivanim željama i sanjarenjima kafanskog osoblja – konobarice Cmilje i kafanske podstanke, prostitutke Gospave:

CMIJA:

Tek ga videh, a već živo snujem
kako da se šnjime registrujem!

Dok za Cmilju čežnja za ljubavnim ispunjenjem vrhuni u ceremonijom venčanja zapečaćenoj malograđanskoj bračnoj idili (sa Jagodom je slično, premda je ona za njanu racionalnija), za Gospavu predstojeći sastanak sa „vekave voskarem“ (i lažnim profesorom) predstavlja, povrh toga, šansu za poboljšanje društvenog statusa, kao i za povraćaj – dotad se činilo, nepovratno izgubljenog – samopoštovanja:

GOSPAVA:

Mogu jednom i nešto za svoju dušu!
„Dosadilo mi stalno otvaranje rupica!

Čak i vlasnica kafane, Ikonija, premda u većini situacija i odnosa gotovo uvek skeptična, oprezna i nepoverljiva, počinje da pokazuje simptome neuobičajene brige u odnosu na tek oslobođenog robijaša Anđelka:

IKONIJA:

Zavisi od toga ko je kaki karakter!
Valjda si ti od tvrđeg materijala!

Na sličan je način, to jest sa istim intenzitetom „apsolutizma želje“, i Stavrina čežnja za „prirodnim životom“, to jest san o pastoralnoj harmoniji:

STAVRA:

...I sve se razume
i što petao kukuriče sa rude,
i što lonac krčka, i što klupa škripil!

Prostor kafane „Šargan“ se uspostavlja kao mesto obelodanjivanja apsolutističkih individualnih čežnji, ali i njihovog razobličavanja/zamiranja: Cmiljinog saznanja da (za Anđelka) „ono tamo u šupi na sicevima“ nije put ka idiličnom venčanju, Gospavine spoznaje da je i uzdanje u lažnog voskara bilo pokušaj „bekstva u mišju rupu“, konačno, Skitničinog priznanja da, za vreme njegove idilične ljubavne afere s Jagodinom majkom, „nit se stotinilo, nit se iljadilo, već fala Bogu kad imaš krpu na zakrpu!“ Drugim rečima, „Šargan“ je *granica, prostor medijacije*. Upravo takva stvarnosna „neu-

² Nortrop Fraj, „Vrste književnih utopija“, *Delo*, knjiga dvadeset prva, godina XXI, broj 11–12, 1576/77, Beograd 1975.

³ Northrop Frye, „Arhetipska kritika: teorija mitova“, u: *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, 209.

⁴ Northrop Frye, *Nav. delo*, 326.



Čudo u Šarganu, Ljubomir Simović, režija Dejan Mijač, Atelje 212

temeljenost“ prostora lkonijine kafane pridaje pomenutim individualnim čežnjama likova usredsređenost tragikomičke supstance koju Stajan u svojoj već klasičnoj formuli označava kao „mešavinu tragičkog junaka i lude“⁵. Time im se, istovremeno, podaruje i intenzitet *utopijskog impulsa*: što su njihove iluzije sveobuhvatnije, to je naglašeniji tragikomički rascep koji ih deli od ispunjenja.

No, međusvet kafane „Šargan“ ispostavlja se i kao poprište zbivanja „čuda“, fenomena koji u isto vreme potcrtava utopijski status pomenutih individualnih čežnji, ali ga u istoj meri i relativizuje, podvlačeći tragikomičku apsurdnost takvih želja. Prosjak, prividno naivni „božjak“ i prodavac ribolovačkih mamaca, konstituiše se – preuzimanjem na sebe svih dostupnih patnji ljudi koji ga okružuju – kao figura *mesijanske (milenarističke) utopije*. U Simovićevom svetu *ne-mesta i sve-vremena*, međutim, ova apsolutna plemenitost žrtvovanja za druge ne donosi (tim drugima) spasenje već nesreću. Nestanak „guke“ na Anđelkovoj nozi odvodi bišeg robijaša u krug osumnjičenih za ubistvo (a potom i

u besmisleni pogibiju), dok podsticanje nada u mogućnost političkog „kambeka“ vraća tek osvešćenog Vilotijevića u ponor političkog slepila. Najzad, Stavrino potčinjavanje Cmiljinoj čežnji/fiksaciji o malograđanskoj bračnoj idili (koje suptilno relativizuje atmosferu Anđelkove sahrane), predočava tragikomički kompromis – međusobno potiranje dvaju utopijskih impulsa (brak-prirodni život), što ukazuje na dalju relativizaciju ideje iskupljenja/žrtve. Utopijski impuls – sugerise, u krajnjoj liniji, Simović – upravo kroz *apsolutizaciju nade* lišava individuu ne samo mogućnosti da spozna stvarnost već i sposobnosti (čak: želje) da uobliči *sopstvenu, neotuđivu i ličnu istinu*:

MANOJLO:

Rana se čoveku u zvezdu pretvori,
pa mu sija da vidi kuda ide,
osvetljava mu druge ljude.

Kritika mesijanske utopije kod Simovića poseduje još jednu suptilnu dramsku dimenziju, otelotvorenu u likovima Tanaska i Manojla, neupokojenih junačkih aveti iz Prvog svetskog rata, koji takođe tragaju za „mesijom“ koji im je uništio dostojanstvo (spasavajući im živote u borbi). Naime,

⁵ J. L. Styan, *The Dark Comedy*, Cambridge University Press, London 1968, 273.

potraga ovih avetinjskih figura na jednom nivou sugerše da su ostali stanovnici kafane „Šargan“ – dakle, *živi* – nesposobni da se, sopstvenim snagama, odupru apsolutnom impulsu utopijske čežnje: sučeljavanje između, kako formuliše Džejmson, „društvene ravnodušnosti i proročkog gneva“⁶ razrešava se u znaku tragikomičke ironije. Svako čudo, međutim – barem u složenoj tragikomičkoj paradigmi kakva je Simovićeva – ima „dvostruko dno“, kao što, u dramskom finalu nakon raskrinkavanja Prosjaka, posvedočuje avetinjski redov Tanasko:

TANASKO:

Ma kaki zacrnelo, pogledaj kako sija!

Sija Šabac, Timok teče kao zlato,
bački kukuruzi prepuni suncokreta,
Beograd svetli kao belo grožđe...

Ako su i aveti, to jest neživi, neizlečivo oboleli od apsolutizma čežnje, znači li to da *utopijski impuls, kao vrstu slepila*, nije moguće prevladati? Simovićovo dramatičarsko rešenje ove zagonetke, dosledno tragikomičkom „ključu“ komada, uobličava se isključivo kao novo pitanje. Naime, dok se u okviru relacija među živima, premda na različite načine, može dospeti do tragikomičkog kompromisa, s onu stranu smrti je drukčije: utopijski impuls – *kao apsolutna čežnja za savršeno skladnim i pravednim svetom/vremenom* – i dalje opstojava. Ili, drukčije rečeno, on poprima tragičku dimenziju tek kao avetinjski fenomen, na ne-mestu i u okviru krhke večnosti.

ANTIUTOPIJA: SUPERMARKET ILI KOŠMAR PINGPONG LOPTICE

I bivši i budući život Lea Švarca, glavnog junaka *Supermarketa* (2001), intelektualca koji je emigrirao sa Istoka da bi, dan uoči desetogodišnjice pada Berlinskog zida, dočeka kao neprilagođeni upravnik provincijske škole negde na Zapadu, podjednako su lišeni sudbinske važnosti i značaja, jednom rečju, *autentičnosti*. Otuda podnaslov komada „soap opera“ najavljuje ne samo nemilosrnu parodiju emotivne ispraznosti, etičkog nihilizma i konformističkih ideja koji dominiraju *Zeitgeist*-om Leove nove domovine,

⁶ Fredrik Jameson, „Synthesis, irony, neutralization and the moment of truth“, u: *Nav. delo*, 173.

nego i tragikomičnost junakovog nastojanja da jalovu sadašnjost prevaziđe kako prisilnom *rekonstrukcijom prošlosti* (nastojanje da publikuje sopstveni disidentski dosije) tako i *neautentičnom projekcijom budućnosti* (odnos prema kćerki Diani):

DIANA: Nema veze. da je mama živa, ona bi potvrdila.

LEO: Nemoj biti tužna, možda će se vratiti, u toj tvojoj reinkarnaciji..

DIANA: Vратиće se, svakako, kao hlamidija i kandida.

Srbijanovičkin antijunak postaje žrtva vremenskog paradoksa, bivajući zatočen unutar crne rupe „dana uoči“, četvrtog novembra – okupiran beskonačnim ritualima pripremanja školske svečanosti, intervju sa lokalnim novinarom Britom i uzaludnih nastojanja da učenicima prenese nekorisna znanja. Da bi ova, mračno farsična situacija „rđave beskonačnosti“ dosegla stupanj celovito artikulisanе antiutopije – dakle, varijante „savršeno najgoreg“ od mogućih svetova – nužno je, međutim, demistifikovati najpre (junakovu) prošlost, kao pretpostavljeni temelj (njegovih i naših) emancipatorskih čežnji.

Mehanizam cikličkog zapleta, to jest izuzetno dramaturški cizelirana *prisila ponavljanja* (nalik na frejdovski *Wiederholungszwang*), nije sâm sebi cilj: narečeni mehanizam predstavlja ujedno i proces parodijskog „snižavanja“ mimetskog fokusa, posredstvom kojeg se u podjednakoj meri raskrinkavaju i marionetska društvena podsvest predstavnika zapadnoevropskog konzumerističkog raja (Milero-va, Majer, Brita), kao i mitomanska, pseudojunačka savest istočnoevropskog „slobodnog intelektualca“. Inicijalni čin ovog međusobnog obesmišljavanja jeste Leovo ritualno nuđenje disidentskog dnevnika, dokumenta famoznog i nikom potrebnog „buntovničkog predživota“:

LEO: Ponesite to kući, Brita, pročitajte i razmislite. Tu ima senzacionalnih stvari...

BRITA: Ja...Ne znam. Bojim se da nemam vremena. To nije naša tema. Nas zanima stanje u školi, opravdanost sredstava, odnosi u zajednici u svetlu jubileja.

LEO: ...To vam je moj život, Brita. Sve je zabeleženo..

Već samo ime glavnog junaka ukazuje na „parodijski ključ“: Leo Švarc, alias Leonid Crnojević, aluzija je na romanesknog junaka Crnjanskog – paradigma *izgnanstva i lulaštva* u književnosti srpske *moderne* (*Dnevnik o Čarnojeviću*). Autorkina parodija je prožeta sarkazmom i cinizmom,



Supermarket, Biljana Srbljanović, režija Alisa Stojanović, JDP (foto: Nenad Petrović)

s obzirom na to da se Leovo samoproklamovano disidentstvo postepeno razotkriva kao plod literarne hiperbole i privatne histerije:

LEO: Mali Leonid, odrastao u atmosferi buržoaskog doma, ni sâm nije bio mnogo različit. Još u osnovnoj školi počinje da se protivi sistemu, odbija da peva koračnice i samoinicijativno uči francuski jezik.

Ali odmah potom i:

LEO: ...Po izlasku iz zatvora, zapošljava se kao nosač na železničkoj stanici. Tu dolazi u kontakt sa stranim državljanima i deviznom valutom...

Ulazak u svet zapadnjačkog blagostanja u Leovom slučaju nije plaćen samo demistifikacijom pustolovine već i falsifikovanjem čitave junakove biografije: disidentstvo se pokazuje kao alibi za pristajanje na „ubistvenu monotonost malograđanskog života“⁷, ali i kao logična putanja prema paklenom savršenstvu antiutopije. Vremenska klopka u koju Lea Crnojevića zatočuje sopstvena savest postaje tako jedini most između prošlosti i budućnosti – *ali i okov koji*

povezuje junakovo apokrifno tumačenje prošlosti sa fikcijom „srećnije budućnosti“. Iz činjenice da – sa stanovišta ostalih likova – vremenski kontinuitet (iako pokatkad samo formalno) postoji, autorka izvlači dodatni učinak, ironično sučeljavajući prozirnost, predvidljivost i pervertiranost njihovih „postistorijskih“ života (afera Koleginice Miler i Kolege Majera), sa neuništivom, podjednako surovom, ali ne mnogo smislenijom istorijom, čija avetinska inercija sustiže najzad Lea Crnojevića u vidu samoraskrinkavanja fantazmagorije „pobunjeničkog“ dosijea:

LEO: Godinama sam rekonstruisao život koji nikada nisam živio. I spremao se da otpočnem novi... Eto, sada sam rekao sve. Sada sam vam priznao sve!

BRITA: Sve to bilo je tako davno, Švarc. U međuvremenu, izgubio se interes javnosti.

Konverzacione, profesionalne i seksualne slobode koje karakterišu potrošačko-malograđansku, samodovoljnu civilizaciju Leove nove domovine same po sebi oličavaju pervertiranost vladajuće ideje progressa i ispunjenja. Ovo (samo)proizvođenje tragikomičke iluzije, kroz *sjedinjavanje geneze i apokalipse*, konstituiše se kao temelj antiutopijskog

⁷ Vladimir Stamenković, „Pogled na zapad: kritika ostvarene utopije“, u: Biljana Srbljanović, *Nove drame*, Otkrovenje, Beograd 2004, 216.

prostora *Supermarketa*. Unutar njega će se, sa neumitnošću izleta kroz pakao, sprovesti igra dezavuisanja junaka, ali i igra detronizovanja sudbine – koja se može pojaviti tek u liku priučenog provincijskog novinara, kao glasnika merkantilističkih božanstava *tržišta* i *političke korektnosti*. Prividno arbitrarno koncipiran požar u školi – inače gorko-burleskna posledica Leovog pokušaja samoubistva – zapečaćuje bezizlaz antiutopije kroz hiperbolično samosrozavanje svih protagonista u *groteski happy end*. Sugerirajući ovim dvostruko ironičnim finalom kako se čak i najkonvencionalniji san o skladu (mit *telosa*) preobražava u fusnotu rdave beskonačnosti, Biljana Srbljanović dokazuje svoju sposobnost da „oblikuje dramu paradoksa, koja doseže dubine ozbiljnosti bez prisiljavanja na tragičko“⁸. Jedini prostor slobode koji je dezavuisanom junaku Leu Švarcu preostao – ali i taj samo u izuzetnim, nepredvidivim okolnostima – jeste detinjasta igra podsticana ponovljenim nestajanjem školskih pingpong loptica: da li je ove loptice Leo pronašao kako bi ih vratio (Koleginici Miler), da li su se slučajno našle u njegovoj torbi, ili ih je pak namerno sakrio – pitanje je isto toliko beznačajno kao i dilema o tome ko je tvorac antiutopijskih okova u *Supermarketu*, individua ili društvo.

PREMA DISTOPIJI: LARI TOMPSON, TRAGEDIJA JEDNE MLADOSTI ILI RAZIGRAVANJE PUBLIKE

„Suprotnost utopiji je, izgleda, distopija“, kaže Majkl Gordin, „premda, po svemu sudeći, obrnuto ne važi.“⁹ Za približavanje višeznačnosti pojma koju Gordinova opaska nagoveštava, što će reći identifikaciji slojevitosti pojma *distopije*, u modernoj srpskoj drami nema boljeg primera od komada Dušana Kovačevića *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*. Ako detaljnije pođemo tragom Gordinovog tumačenja, stići ćemo do postavke koja uspostavlja „osovinu

⁸ Benjamin Bennett, „Assault upon the Audience: Types of Modern Drama“, u: *Modern Drama and German Classicism*, Cornell University Press, Ithaca and London 1979, 297.

⁹ Michael D. Gordin, „Introduction“, u: *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, ed. By Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash, Princeton University Press, 2010.

između savršeno uređenog i blagotvornog, savršeno uređenog a nepravdnog, i savršeno uređenog/sveta“¹⁰ – kao diferenciju utopije, antiutopije i distopije.

„Savršena uređenost“ distopijskog sveta prema Gordi-novoj tezi u slučaju dramskog modusa ukazuje, paradoksalno, na (ontološki i spoznajni) kaos – nerešive protivrečnosti karakterizacije, prekoračenja iluzionističke granice u oba smera, dijalošku fragmentarizaciju i relativizaciju samog pojma iskaza. I, na prvi pogled, Kovačevićev komad, koji u podnaslovu sadrži termin „tragedija“, iznosi pred gledaoca/ čitaoca takav vid haotične *pseudoigre*. Njegova „polifonična, hiperbolična, barokna dramska struktura“¹¹ iznosi na videlo, barem na prvom nivou, „mezalijansu“ dveju ontološki (iluzionistički?) nespojivih linija intrige. S jedne strane granice, to jest „pozorišne zavese“ – kao *metaoznake iluzije koja se istrajno uspostavlja i ruši* – jeste priča o nastojanjima pripadnika pozorišnog ansambla – oličenih u glumcu Belom (i, povremeno, Upravnici) – da, čekajući pojavu tumača glavne uloge Stefana Nosa, zabave publiku do početka (nikada započete) predstave *Sirana de Beržeraka*. S druge, uobličava se povest o (tragikomičnim, a kakva bi inače i mogla da budu!?) premišljanjima pomenutog Stefana Nosa, sažetim u dilemu „odigrati predstavu ili izvršiti samoubistvo“ – kombinovana sa intrigom o bezuspešnim nastojanjima Stefanovih rođaka, strica Dragana i strine Dragane, da osmisle prazninu sopstvenog trajanja kroz identifikaciju sa australijskim televizijskim „sitkomom“ o nesrećnom Lariju Tomsonu.

Paralelizam kojim Kovačević, na uslovno metodološkom nivou, premošćuje a istovremeno i produbljuje rasep između dvaju nivoa iluzije, „pozorišnog“ i „realnog“, narušava se uvođenjem trećeg sloja, virtuelne ravni TV-serije:

DRAGAN NOS: Stefane, nemoj da mi se vešaš o luster! Ako očeš da se obesiš, izađi u dvorište pa se vešaj!

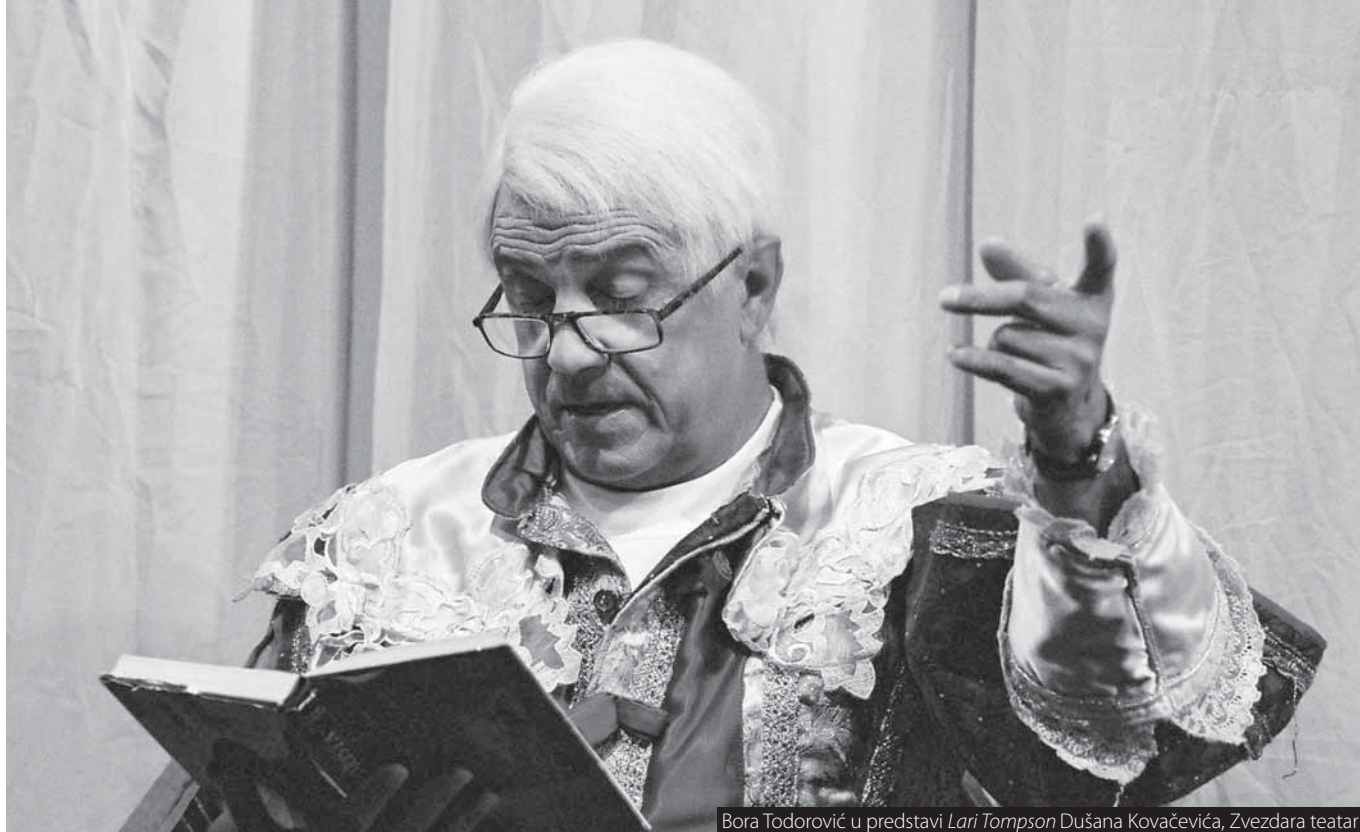
KUMA SAVKA: Ja ovo ne smem da gledam! Ubiće ih!

DRAGAN NOS: Neće kad ti kažem! Jebaće im Ronald majku! Sad ćeš da vidiš kad se Ronald pojavi sa ovolikom pušketinom!

Kao što se, sa zaplitanjem intrige oko (ne)mogućnosti

¹⁰ Michael D. Gordin, *Nav. delo*, 5.

¹¹ Ivan Medenica, „Prividno živi ljudi Dušana Kovačevića“, Sarajevske sveske, 11–12, Sarajevo 2006, 115.



Bora Todorović u predstavi *Lari Tompson* Dušana Kovačevića, Zvezdara teatar

praćenja sitkoma o Lariju Tompsonu, podvostručava broj Stefanovih rođaka (ispostavlja se da su tri brata, stričevi Dragan, Bojan i Oliver, oženjeni trima sestrama, Draganom, Bojanom i Oliverom), isto tako se, u okviru napora Belog i Upravnice da zadrže publiku do početka predstave (to jest Stefanovog pojavljivanja), u još nepostojećem/neotpočetom *prostor-vremenu* pozorišne igre umnožavaju metapozorišni iskazi/gestovi/postupci: intervencija Specijalca povodom tuče dekoratera, improvizovanje koncerta Pozorišnog orkestra, iščitavanje (Kišovih) reminiscencija o (dez)iluzionističkim elementima pozorišta. Na, uslovno rečeno, „vanpozorišnom“ nivou zbivanja, u stanu Stefanovog strica Dragana, intriga se oneobičava i ironično relativizuje najpre serijom apsurdno nasilnih smrti (u sukobu ljubitelja serije o Lariju Tompsosnu sa radnikom distribucije i Specijalcem), a potom pojavom trećeg rođaćkog para, „vračeva“ Olivera i Olivere, koji poginule preobražavaju u „prividno žive ljude“:

OLIVER NOS: Neće ni piti ni jesti. Ne mora, ako ne želi, ni da diše. Olivera ne diše osam godina.

Ono što nije na prvi pogled lako uočljivo jeste Kovačevićovo nastojanje da se – ne samo posredstvom neuspeha

improvizacija Belog, ili Upravničinog očajničkog pokušaja „striptiza“ – ukaže na *suštinsku, načelnu nemogućnost obnove pozorišne igre putem metaiskaza (metateatra)*: „show must go on“, ali je jedini odgovor – *praznina*. S one strane zavese, na kojoj (uglavnom) nastupa Beli, konstituiše se, u krajnjoj liniji, vid *distopijske situacije*: utopijska namera (supstituisanje predstave), antiutopijski košmar (sukobi dekoratera, Upravničina predaja) i, konačno, autoreferentni komentar *koji je sâm po sebi dvosmislen: predstava je uspela, premda nije odigrana*.

Pomoću analogne strategije autor komada teži da uobliči iluzionističku protivrečnost intrige u Stefanovom stanu: suočavanje „gledalačko/rođačke“ populacije sa virtuelnim scenama TV-sitkoma komplikuje se uvođenjem motiva prividno živih ljudi: ponovo se srećemo sa „čudom“, ali njegovi izvršioci, za razliku od Simovićevog Prosjaka, nisu ni pristalice humanizma, niti nosioci profetskog žara.

OLIVER: To je samo privid svetlosti.

...

OLIVER: Idemo, kumovi. Hoću da vam pokažem jednu zemlju u kojoj je najviše ljudi koji izgledaju kao da su živi.



Lari Tompson

Veliku, lepu, bogatu zemlju, koja je mogla da bude naš Raj...

Reč je – kao što i sâm autor nešto ranije napominje – o Rusiji, prema kojoj se rođaci, predvođeni vračem Oliverom, upućuju u „supersoničnom helikopteru“. I upravo ovde izra-
nja dodatni „distopijski prelom“, *autorov podsvesni Wiederholungszwang*. Za razliku od likova (i pseudolikova), autor se ne može zadovoljiti ni antiutopijskom ironijom, niti komentatorskom refleksijom koja ima uporište na (meta)sce-
nama svih intriga o Lariju Tompsonu. Spajajući najraspro-
stranjenije „mitove pijace“ u mentalitetskoj strukturi svog „naciona“, mit o suverenoj nadmoći ruske tehnologije (uvek skrivene, i upravo stoga i nadmoćne!) sa „miksom“ mitova i činjenica o „čudima ruske medicine“, autor se odvažuje na ideološku sugestiju koja preti da obezvređi dostignutu „energiju distopije“. Jer, kao što je poznato iz nauka ne tako bliskih teatrologiji, ideološki helikopteri i nacionalno obe-
ležena čuda spadaju među najnepouzdanije stvari s obeju strana pozorišne rampe.

Dunja Dušanić

PROJEKAT KARDENIO

ili kako se Stiven Grinblat izgubio/pronašao u Beogradu

J oš od *Samoooblikovanja u renesansi (Renaissance Self-Fashioning, 1980)*, knjige kojom je započeo svoju dugu i plodnu akademsku karijeru i koju je kod nas nedavno objavila izdavačka kuća CLIO, Stiven Grinblat se bavio onim što je, po ugledu na Mišela Fukoa, nazvao „cirkulacijom diskursa“. To je jedan vid opšteg „kruženja društvene energije“, u okviru kojeg se pojedinačni tekstovi ne javljaju kao puki odraz društvene stvarnosti jedne epohe već sudeluju u *oblikovanju (fashioning) predstave (representation)* koju različiti pojedinci, grupe i naraštaji stvaraju o toj stvarnosti. Ono što se ovde podrazumeva pod ‘tekstom’ u stvari je oznaka za svaki diskurs koji ima moć *predstavljanja (representation)*, i to u rasponu od političkih pamfleta i pozorišnih predstava, preko dela vizuelne umetnosti, do celokupne kulture jednog razdoblja. Nju Grinblat vidi kao nešto nalik ciklotronu – kao prostor u kojem tekstovi, poput naelektrisanih čestica, kruže, stvaraju određenu energiju i, na obodima ili marginama tog prostora, ostavljaju određeni *trag* za sobom. Isto interesovanje za tragove, u smislu onoga što, pojednostavljeno rečeno, u nekoj kulturi ostaje od neke priče, polazište je i Grinblatovog projekta *Kardenio*.

Kardenio je drama koju je Stiven Grinblat, u saradnji sa piscem Čarlsom Mijem, zamislio kao „naučni eksperiment iz *kulturne mobilnosti*“. Osnovu tog eksperimenta čini reciklaža jednog teksta koji u sebi već nosi tragove drugih priča i koji, pored slavni književnih predaka, ima i dosta složenu istoriju transmisije. U tom smislu, interesovanje za *kulturnu mobilnost* predstavlja povratak na predmet izučavanja komparativne književnosti, na ono što je Žan-Mari Kare svojevremeno odredio kao *mirage* (fatamorgana). Reč je o iluzornoj *predstavi* koju jedna kultura ima o drugoj i koja *oblikuje* način na koji će tekst iz jednog kulturnog konteksta biti pročitani u drugom. Takođe, izučavanja ove vrste predstavljaju povratak i na staro komparatističko zanimanje za migraciju tema i motiva. Priča o Kardeniju je utoliko više u skladu sa naznačenim interesovanjima jer počiva na prastarom zapletu, koji je od antičkog romana do filmova sa Hjuom Grantom prerastao u civilizacijski fenomen: posle



Steven Grinblat na premijeri

početne kratkotrajne sreće, dvoje ljubavnika prolazi kroz iskušenja i patnje da bi se na kraju opet spojili. Konkretnu dramu mladog plemića čiju je draganu preoteo lažni prijatelj, da bi zatim prevareni junak poludeo, pobegao u planinu i najzad uspeo da se osveti, srećemo prvi put u obliku epizode u Servantesovom *Don Kihotu*, tokom viteзовог prvog podvizavanja. Izgleda da je ta priča bila zanimljiva Šekspiru, koji ju je, ako je verovati osamnaestovekovnom 'šekspirologu' Luisu Teobaldu, preuzeo, da bi potom, u saradnji sa Džonom Flečerom, napisao dramu *Kardenio*. Teobald je, navodno na osnovu teksta te, danas izgubljene drame, napravio pozorišni komad *Double Falsehood* (*Dvostruka laž*). U savremenom *Kardeniju*, zaplet Šekspirove i Flečerove drame javlja se u vidu drame u drami – teksta koji lica izvode na proslavi venčanja glavnih junaka. Osnovni zaplet takođe potiče iz *Don Kihota*, gde se, krajnje indikativno, povest o mladencima (Anselmu i Kamili) javlja u vidu umetnute poučne priče koju sveštenik čita gostima u krčmi. Pored ovog tekstualnog predloška, Grinblatov i Mijev komad u celini

predstavlja pastiš tipičnih elemenata Šekspirovih komedija. Tu je idilični hronotop „zelenih svetova“, pretočen u modernu Italiju, ljubomorni muž koji od najboljeg prijatelja traži da iskuša mladu udvarajući joj se, ljubavno-melodramski zaplet sa ukrštanjem parova i hepiendom, prikaz afrodizijakog dejstva poezije, kao i prestupanje (vazda varljive) granice između fikcije i stvarnosti.

Kardenio je od 2006. do danas izvođen u preko deset zemalja sveta (između ostalog, u Americi, Japanu, Južnoafričkoj Republici, Brazilu, Poljskoj i Španiji), a krajem novembra ove godine i u Srbiji, pod naslovom Šekspir: izgubljeno/nađeno. U skladu sa koncepcijom *kulturne mobilnosti*, u žiži Grinblatovog interesovanja nalaze se, često i drastične, razlike među pojedinačnim interpretacijama njegovog teksta. Ako je *Kardenio* u Egiptu bio povod meditaciji o sukobu između tradicionalno–ruralnog, izrazito religioznog muslimanskog sveta i moderno–urbane, laičke populacije, u Indiji je poslužio kritici institucije ugovorenog braka. U japanskoj verziji, pod naslovom *Motorcycle Don Quixote*, kroz priču o složenim međuljudskim odnosima napadnuta je sklonost Japanaca ka nekritičkom usvajanju svega što nosi obležja zapadne civilizacije. U adaptaciji izvedenoj u Južnoafričkoj Republici likovi, koje u originalu čine američki intelektualci i lokalna posluga iz letnjikovca u Umbriji, svedeni su na jednu lutku, Doroteju iz Servantesove priče, a prikaz njenog mučenja samo je labavo povezan sa sižeom *Kardenija*. U verziji koju je izvela Glumačka družina *Histrion*, likovi su, u skladu sa težnjom da se tekstu doda što više lokalne boje, jezički i socijalno podeljeni na Hrvate iz Zagreba i one iz provincije. O toj težnji svedoči i plakat predstave, na kojem se nalazi Šekspir sa šahovnicom i „Zagrebovom“ uokvirenim u licidersko srce. Tome nasuprot, brazilska verzija se bavi pitanjima deteritorijalizacije, gubitka identiteta i granice između činjenica i stečenih *predstava* o tim činjenicama.

Kako to izgleda u srpskom *Kardeniju*? Predstava Šekspir: izgubljeno/nađeno, koju su producirali Nina Mihaljinac i Miljan Peljević, zamišljena je kao projekat mladih umetnika – reditelja Ivana Vukovića i glumaca, među kojima su se našli Katarina Marković, Milorad Damjanović, Bane Jevtić, Suzana Lukić i Nemanja Oliverić. Kao što njen naslov i upućuje, ova obrada *Kardenija* bavi se pitanjem Šekspirovog statusa u srpskoj kulturi ili, tačnije, pop-kulturi. U tom smislu, ona stupa u dijalog sa rasprostranjenom i veoma



Commedia dell'arte

'demokračnom' predstavom o Šekspiru kao geniju, u ĉijim delima ima 'za svakoga ponešto'. Stoga su prevodilaĉki naponi uglavnom bili usmereni na zaoštravanje kontrasta koji u originalu postoji izmeĊu fragmenata *Dvostruke laŹi* i svakodnevnog govora likova, kao i proširivanja dominantnog postupka reciklaŹe sa plana makrostrukture (zaplet) na plan mikrostrukture (pojedine replike i stihovi). U skladu s tim, tekst drame Šekspir: izgubljeno/naĊeno sadrŹi nekome vidljive, a nekome nevidljive citate iz Šekspira i Servantesa, koji variraju od potpunih klišeja, poput stihova iz Hamletovog pisma Ofeliji, do manje poznatih mesta. Onima koji ih prepoznaju, odnosno koji imaju u vidu njihov prvobitni kontekst, ti citati mogu delovati komiĉno, ali im istovremeno sugerišu jednu haotiĉnu predstavu o našoj knjiŹevnoj tradiciji i Šekspirovom mestu u njoj.

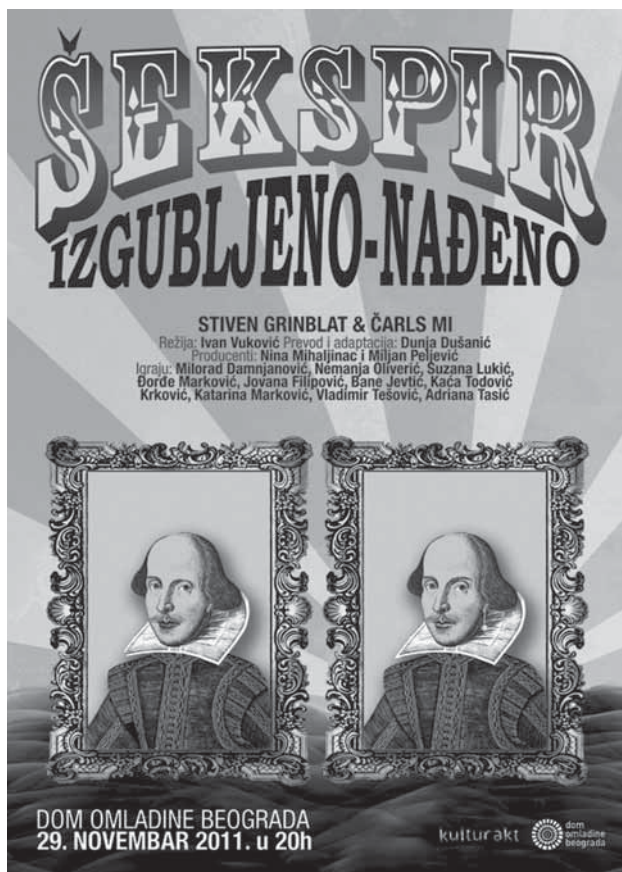
Razume se, pitanje društvene pozicije i uloge koju Šekspir, kao paradigma klasika, igra u jednoj kulturi, ima i Źire implikacije. Ako ih ne izgubimo iz vida, predavanje pod naslovom „Šekspirova autonomija“, koje je profesor Grinblat odrŹao u Narodnoj biblioteci Srbije neposredno pre premijere svoje drame, stupa u zanimljivu vezu sa tekstem srpske verzije *Kardenija*. Šekspir je, smatra Grinblat, svaka-

ko maštao o apsolutnoj slobodi umetnika, ali je, isto tako, bio svestan višestruke uslovljenosti svoje muze u vremenu vladavine apsoluta. Ambivalentnost ovog poloŹaja ili, makar, jedan vid te ambivalentnosti, on je uprizorio u *Snu letnje noći*, komediji koja se najĉešće tumaĉi kao proslava autonomije pesništva. Šekspir je, meĊutim, bio dovoljno oprezan, a moŹda i lukav, da sastavi apologetski epilog u Źaljivom tonu:

Ako smo vas mi,
Uvredili neĉim, tamo -
Da bismo stvar izgladili:
Zamislite da ste snili
I da ste sve opsene tu
Videli samo u svom snu.
Laku noć vam Źelim svima -
Vaš pljesak se rado prima:
Dajte mi sad ruke - dlan o dlan -
Ako nam drugarstvo nije san!

(*SnoviĊenje u noć ivanjsku*, Epilog, preveli Źivojin Simić i Sima Pandurović)

U srpskoj verziji preovlaĊuje upravo ta oniriĉna, ako ne i košmarna atmosfera *Sna letnje noći*. Nepovezanosti i ne-



koherentnosti teksta doprinosi odsustvo logičkih spona među scenama, kao i odsustvo socijalne i psihološke motivacije likova. Čini se da ništa u ovoj obradi ne svedoči bolje o „srpskom“ pečatu koliko to *odsustvo*, nastalo kao proizvod svesnog brisanja svih spoljašnjih naznaka nacionalne ili socijalne osobenosti. Svedeni na tipove, nalik onima iz komedije *del arte*, likovi u tekstu funkcionišu kao prazne ljušture, koje, s druge strane, ostavljaju dosta prostora za individualna glumačka ostvarenja. To je srećna okolnost, jer su sve verzije *Kardenija*, a naročito njihovi reditelji i glumci, suočene sa nimalo lakim zadatkom da ožive jednu davno istrošenu matricu koja više ne izaziva nikakvu estetsku reakciju, a kamoli smeh publike. Pitanje je, međutim, kakav će zaključak Grinblat, kao autor projekta, izvesti na osnovu upoređivanja dosadašnjih obrada. Pitanje je, takođe, i kakvu će svetlost ili senku taj zaključak baciti na *predstavu* o jednoj kulturi koja je do sada dala povoda mnogim fatamorganama.

Dunja Petrović

VALTER SE BRANI

*Nije smrt biciklo
(da ti ga ukradu)*

autor:

Biljana Srbljanović

režija:

Slobodan Unkovski

Jugoslovensko

dramsko pozorište

Već uigrana saradnja najpoznatije domaće dramske autorke Biljane Srbljanović i jednog od najboljih domaćih pozorišta, Jugoslovenskog dramskog, ovaj put je osvežena imenom vodećeg makedonskog reditelja Slobodana Unkovskog, koji je u autorkin poznati svet očeva, majki i dece uneo i nešto jugonostalgije.

Drama *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* obuhvata tri priče, koje, i svaka za sebe, kao i sve tri zajedno, tvore jednu misao – misao o nemogućnosti da se ostvari bliskost unutar iščašenih porodičnih odnosa. Drama priča o svim mogućim kombinacijama unutar onoga što se (i dalje) zove porodica – ovakvim multiplikovanjem autorka postiže da porodični odnosi izgledaju poput jednačine, samo što se od priče do priče broj nepoznatih u jednačini menja.

Biljanini likovi su živi; neke od njih kao da poznajemo (Tata, Nadežda...), dok smo za druge sigurni da postoje, iako bi bilo lakše da nije tako (Ropac, Debela...). Svi oni žive neke svoje svakodnevne muke, od pogrešnog intervjuja (Gospođa), preko učenja za kontrolni (Debela), pa sve do beskonačnog čekanja doktora (Tata). Na kraju te svakodnevice leže bolna istina o usamljenosti, suočavanje sa smrću, nemogućnost da se ono lepo kaže čak i kada se u retkim momentima misli, iskonska potreba za majkom, sinom, ocem – drugim ljudskim bićem. Ipak, svi oni žive i jednu zajedničku muku – smrt Patrijarha. Ovaj širi plan priče značajno utiče na živote običnih ljudi – Debeloj niko ne dolazi na rođendan, Tata čeka doktora do smrti jer je Dan žalosti neradan, Ropca prebijaju jer je pevao na dan sahrane. S obzirom na to da se sve to dešava u moralno degenerisanoj državi, u kojoj je i vojska (samo)destruktivna (lik Jokića), smrt Patrijarha se može tumačiti kao totalni kolaps sistema. Međutim, autorkini likovi su daleko od svetaca, a bliže krvi i mesu. Zato oni i trpe zbog ovog „događaja“, čime autorka ironično ukazuje na apsurd svih globalnih pokreta, ustrojstava institucija, ograničenosti krda koje prati velike i nedostižne ideje. Vrhunac ap-



Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu), reditelj Slobodan Unkovski
Na fotografiji: Ivana Vuković, Goran Šušljik, Ljubomir Bandović,
Anita Mančić, Vojislav Brajović, Svetlana Bojković.
(foto: Marko Sovilj)

surda autorka ne potencira: upravo kroz Jokićeve reči o „smrti običnog čoveka“ (Tatinoj, a koji umire sâm naspram sahrane Patrijarha ravne spektaklu), uviđamo jaz nejednakosti, čak i kada je smrt u pitanju.

Pomislilo bi se da će Unkovski, u svom „regionalnom“ pristupu, krenuti upravo od ovog jaza, te da će na njemu zasnovati misao o jugonostalgiji, vremenu jednakosti i Valtera, kojeg smešta u centar zbivanja, iako je on u drami deo samo jedne priče („Valter brani Sarajevo“ je Tatin omiljeni film). Unkovski ne izmišlja, on Valtera izvodi iz likova – Valter kao spasilac, simbol otpora i nade, borac, stoji na pijedestalu onih koji nemaju životnu hrabrost da se suoče sa problemima, već beže, svako u svoj „porok“.

Autorkini likovi nisu, zaista, ljudi od akcije – Tata se nikada nije borio (iako je dobro umeo da udari one slabije od sebe), Nadežda se nikad nije udavala, niti se usuđivala da se suprotstavi ocu, Ropac beži u piće, Aleksandra u san, Aleksa kod majke, a Debela u romantičnu viziju Ropca kao spasitelja i oca. Za pravu akciju potrebno je malo više žara,

koji poseduje možda jedino Debela koja se, kao najmlađa među njima, busa i ječi protiv svega, ali je i sama iščašenog sistema vrednosti, pa ni njen jauk, kao ni jauk ostalih, neće promeniti svet; neće ga čak ni prodrmati.

Više od svih odudara lik zastavnika Jokića, „naludog“ vojnika. Jokić je, međutim, „lud“ samo kada se gleda iz ugla „normalnih“; suštinski, on je jedini čovek od akcije u drami, mada mu je akcija iskrivljena kao što je i sistem iskrivljen. Problem je to što o njegovom „performansu“ (otrovao je vojnike stavljajući im izmet u hranu, nakon čega se ubio) saznajemo prilično prevaziđenom metodom prepričavanja i to na samom kraju, mnogo nakon što ga poslednji put vidimo. Autorka uopšte loše povezuje priče – veze su tanke, jer postoje samo radi sebe samih, a ne da bi proizvodile ikakva značenja (što je donekle primerenije filmu).

Unkovski polazi upravo od ovih veza. On grupiše sve likove zajedno, postavlja ih da se susreću jedni sa drugima, da osluškuju ili posmatraju zajedno, praveći od njih jednu veliku, bizarnu porodicu. Ova bi porodica bolje funkcionirala

sala kada bi postojala samo kao metafora. Međutim, reditelj povlađuje svojoj metafori, raščlanjava je i usložnjava, u pokušajima da definiše uloge unutar nje. On suvišno ističe pojedince, pa tako Debela (Ivana Vuković) u više navrata zamišljeno gleda iz prikrajka, iako se ne obrazlaže zašto je ona posebnija od drugih. Neosnovano se ističu i veze među pojedincima, te Nadežda (Anita Mančić) i Debela u više navrata stoje po dijagonali ili paralelno jedna drugoj, tako da njihov zajednički mizanscen proizvodi značenja, pravi vezu među njima, a da tu vezu do kraja ipak ne razumemo. Dakle, ova umnožavanja značenja u „dopisanim porodičnim scenama“ nekada dovode do sopstvenog obesmišljavanja.

Reditelja kao da više zanimaju te sopstvene konstrukcije nego realizacija autorkinih metafora. Tako on prenebre-gava okosnicu priče (smrt Patrijarha) i njen značaj (čak posebno) za njegovo čitanje drame, te ova tema u predstavi ostaje nejasna, nepotpuna i nepotrebna. Unkovskog je ipak više zanimao Valter, te ga je „izmislio“ tamo gde je već imao Patrijarha. Međutim, Valter za Unkovskog nije žal za borbom (kao kod autorke), već sladunjava nostalgija; njegov Valter odzvanja kao eho stare Juge, vremena u kome je sve bilo celo i potpuno, pa tako i porodica. Unkovski ističe jaz između generacija, glorifikujući Valterovo vreme jedinstva, koje stari nikad neće prežaliti, a mladi nikad neće shvatiti, iako su naučeni da ga obožavaju.

Rediteljev pravac razmišljanja nije neutemeljen, a on ga potkrepljuje i drugim elementima predstave: muzikom (Irena Popović), scenografijom (Valentin Svetozarev) i kostimom (Maja Marković). Unkovski predstavu otvara svečanim vojnim maršem, smeštenim na konstrukciji koja dominira scenom, podsećajući na vreme u kome se gradilo, na prosperitet zaustavljen u vremenu ili ruševine nekadašnje „civilizacije“. Na samom kraju čak postavlja i vojni avion iz kojeg izlazi Tata, odeven u svečanu vojnu uniformu.

Ipak, glavni kvalitet drame, njenu emociju, reditelj ne uspeva da prenese, a kamoli da razvije dalje. To se oseća i u radu sa glumcima, koji kao da nisu uhvatili tu finu, setnu nit. Neki od njih su pribegli svojim standardnim glumačkim sposobnostima, u kojima su bili veoma dobri (Anita Mančić kao Nadežda), dok su neki pribegli igranju na geg (Goran Šušljik kao Aleksa, Ljubomir Bandović kao Jokić), ili i jednom i drugom (Branislav Lečić kao Ropac, Svetlana Bojković kao Gospođa). Bilo je i onih koji, u neshvatanju svog zadatka,

ništa nisu ni pokušali (Sloboda Mićalović kao Aleksandra), a i onih koji su dali sve od sebe da nešto naprave (Ivana Vuković kao Debela). Anita Mančić uspešno je oživela lik „tatinog sina“, ćerke koja se odavno ne oseća devojkom, a daleko od toga da se oseća i ženom. Nenametljivim glumačkim sredstvima Nadežda je predstavljena kao osoba koja i dalje ima snage da voli oca „do poslednjeg nerva“, a možda i nade za još neku romansu. Ipak, većina glumaca je površno tumačila likove, što je direktna posledica rediteljskog pristupa temi, a to ima za posledicu i gubitak emocije koja u drami postoji.

Razlog ovome možda je upravo to što Unkovski regionalizuje, tj. lokalizuje univerzalnu temu nerazumevanja unutar porodice, a ta je tema mnogo veća od jugonostalgije. On time, na izvestan način, ostavlja u drugom planu centralnu temu drame – nemogućnost ostvarivanja bliskosti unutar porodice, koja ljubav čini frigidnom, čak i kada ona postoji. Unkovski ne koristi ni sve što mu tekst pruža u potkrepljivanju svog čitanja – smrt Patrijarha, te i taj deo drame ostaje nedovoljno dorečen i skrajnut. Zato se posebnost teksta gubi, a ono što predstava donosi čini se odveć viđenim, očekivanim, na izvestan način nevažnim – poput jednačine bez nepoznatih.

Slobodan Obradović

CITIRANJE POZORIŠTA

Višnjik

autor: A. P. Čehov

režija: Dejan Mijač

Jugoslovensko

dramsko pozorište

Nema mnogo čega uzbudljivog u pozorišnom *zeitgeistu* kada se *Višnjik* ispоставi kao *podrazumevana univerzalnost*, odnosno kada predstava nastala po ovoj drami ispadne samo još jedno uprizorenje skaske o jalovom voćnjaku i slovenskoj duši.

Govorimo o Čehovu kao *pozorišnoj konvenciji* sa stažom od davnih dana čije postavljanje na scenu, što je uostalom slučaj sa svakom režijom, zahteva pogled na savremenost. Valjalo bi, naravno, da taj pogled bude i specifičan. Uz slobodu da se preskoči priča o tome kako se Čehovljev *Višnjik* bavi „smislom života“, odnosno kako je u kontekstu repertoarskog poteza reč o uvek dobroj pozorišnoj inicijativi (iz klasične literature, sa pitanjima koja su jasno i odavno postavljena), odmah treba reći i da nije bilo pozorišne kritike a da u njoj nije pomenuto kako predstava Dejana Mijača, na prvi pogled, podseća na *Ujka Vanju* Jirgena Goša. Ni ovaj tekst u tom smislu neće biti izuzetak.

Ako se već prihvata da *citiranje pozorišta* nije ni retkost a ni problem, onda valja iskoristiti sve bolje osobine tog postupka (kad mu se već pribegava). To podrazumeva da se sa citiranim konceptom *nešto* uradi (da se preispita, produbi, (re)kontekstualizuje, ironizuje ako treba), kako bi predstava na kraju dobila neko novo, svoje značenje.

I *Višnjik* i *Ujka Vanja* započinju tako što glumci izlaze iz publike. I jedni i drugi neko vreme nemo gledaju ispred sebe. Model – svi će sve vreme biti prisutni. U oba slučaja prostor „italijanske kutije“ ispunjava sumorno preuveličani dekor, dovoljno prisutan da se njime podsetimo svih *čehovljevskih imanja* na kojima se, po pravilu, odvijaju ladanjska saterivanja po čoškovima. Ovo rešenje svojom naglašenošću možda čak i više odgovara priči o imanju Ljubov Andrejevne. Za razliku od *Ujka Vanje*, gde je gazdinstvo Serebrjakovih pre svega mesto susreta, višnjik je naslovna rola u *Višnjiku*, zemlja koja se sprema da ode „na doboš“ isprepletana sa postojanjem svih likova u drami.

Odluka da prostor igre u *Ujka Vanji* bude onaj iz kog se nema kuda (osim na kraju činova, i tu nema slanja nerazgovetnih znakova) otkriva i to da će drugi plan te predstave sve vreme (zapravo) biti tretiran kao primarni. Uključujući i to da se zajedno sa rušenjem



iluzija koje gaje junaci na kraju ruši i sama pozorišna iluzija (glumci iz drugog plana podražavaju zvukove iz spoljašnjeg sveta).

U *Višnjiku* može i tako, apstraktno (Šarlota Ivanovna udarcem štapa o pod podseća na seču stabala), ali može i bez ikakve metafore, uz cvrkut ptica direktno sa zvučnika. Proscenijumski plan *Višnjika* igra se sa punim ubeđenjem kao da je pozadi sve blistavo rešeno u detalju i bez ikakve konfuzije, dok u stvarnosti, po povratku na startne pozicije, neki glumci zauzimaju vidljivu distancu (u odnosu na to kako se njihov lik inače predstavlja), a neki u potpunosti ostaju u liku (bez obzira na to gde se nalaze). Konsenzusa oko toga da *ne raditi ništa u pozorištu znači raditi nešto*, nema, ali da je drugi plan dobar za presvlačenje i pripremanje rekvizite, dobar je. Što se tiče izlazaka sa scene, oni su u *Višnjiku* pitanje „naboja“. Ako Trofimov i Anja treba da ostanu sami, a piše da treba, oni mogu na kratko da se sklonе sa strane, da sačekaju dok ostali ne izađu, pa da se onda

krišom vrate, uz pomoć rediteljske proizvoljnosti koja im pruža to malo privatnosti.

U okviru glumačkog ansambla, Jasna Đuričić stoji na sigurnom terenu kao neurotično nasmejana spahinica, nešto manje sigurna u trenucima gde se Ranjevska trudi da održi svoje kratkotrajne iluzije. Nebojša Milovanović od Jaše pravi „konjušara-crta-lakeja“ čija *čehovština* u sebi nosi nešto dželatsko, a Boris Isaković i Nikola Vujović, prvi u sirovom a drugi u diskretnom tonu samoironije, Lopahinu i Epihodovu daju tragikomičnu dimenziju. Jelena Đokić ostavlja Varju u predvidljivim okvirima šupljoglave ključarice (bez podteksta koji bi taj lik obojio cinizmom ili nekim drugim sredstvom zgodnim za skrivanje kukavičluka), a Vlasta Velisavljević povremeno na površinu izvlači Firsovu *lucida intervalla* duhovitost, s tim što prostor za poigravanje na temu – da li stari zaista ne čuje ili je dovoljno star da bira šta želi da čuje – ostaje neiskorišćen. Famosnu „odu ormaru“ izgovara Svetozar Cvetković, ali njegov Gajev ni u toj

sceni, a ni inače tokom predstave, ne pruža više od senke. To, naravno, može da se opisuje i kao slika *melanholika koji ništa ne želi i ničemu se ne nada*, ali može i kao *uvek ista gluma, i kad treba i kad ne treba, s godinama veštija ali ne i kompleksnija*. Ostatak su mahom pojave koje izađu na scenu, odigraju svoju tačku i odu. Ilustrativno trom Trofimov (Bojan Dimitrijević); inertna pomodarka Dunjaša preko koje se lako dâ preći (Hana Selimović); karikatura Šarlote Ivanovne sveže pristigle iz neke druge nedorečene predstave (Nada Šargin); jednodimenzionalna gramzivost Simeon-Piščika (Branko Cvejić)...

Višnjik nije osveženje u odnosu na poslednje tri predstave koje je na velikoj sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta režirao Dejan Mijač. Naprotiv. Prisutne su nedoslednosti koje rezultuju močvarnom monotonijom (*Banat*, februar 2007), neodređena poetska razlivenost (*Barbelo*, decembar 2007), kao i tragovi staromodnog podilaženja melodramatičnosti (*Prevođenje*, mart 2009).

Pored toga što se u *Višnjiku* na isti način i u istom tempu tretiraju i prošlost (detinjstvo u višnjiku), i sadašnjost (križa višnjika), i budućnost (prodaja višnjika), *Višnjik* ostavlja utisak predstave pojednostavljene forme koja pretenduje na simbolička značenja, a koja je neintenzivna, suva i bez identiteta. Sve sasvim nezavisno od studioznog postavljanja paus-papira preko tlocrta Goševog *Ujka Vanje*.

Olga Dimitrijević

TEME, TEZE I FLOSKULE

Patriotic hypermarket
autori: Milena Bogavac
i Jeton Neziraj
režija: Dino Mustafić
Bitef teatar, Kultura-
nova i Multimedija
Qendra

Zbogom SFRJ
autor teksta i reditelj:
Kokan Mladenović
Atelje 212

Prva polovina sezone donela nam je dve prestave, *Patriotic hypermarket* i *Zbogom SFRJ*, koje objedinjuje neka vrsta odnosa prema bivšoj državi i poslednjih dvadeset i više godina. Prva od ovih predstava govori o odnosu Srba i Albanaca, druga o prvim godinama raspada Jugoslavije, tako da one pokrivaju širok spektar tema vezanih za skorašnju istoriju, od zločina do jugonostalgije. Kada tome pridružimo predstave iz prethodne sezone (na primer, *Rođeni u YU*), izgleda da bivša država i krvavi sukobi na njenom tlu postaju jedna od vrlo zastupljenih tema domaćeg teatra.

Patriotic hypermarket autorski je projekat Dina Mustafića u saradnji sa dramaturzima Milenom Bogavac i Jetonom Nezirajem. Ova koprodukcija Bitef teatra i organizacija Kulturenova iz Novog Sada i Multimedia Qendra iz Prištine, bazirana je tekstualno na intervjuima sa Srbima i kosovskim Albancima koje su ove dve organizacije sakupljale i objavile 2010. godine. Već sâm naslov Mustafićevo projekta sugerise nam da će osnovna tema predstave biti povezanost međunacionalnog sukoba i kapitalizma. On nam sugerise barem dve stvari: s jedne strane, preveliku ponudu patriotizma na tržištu, a s druge, da su sve te nacionalne borbe i previranja potpale pod upravljačku palicu hipermarketa, te savršene metafore kapitalizma, kako nas je sve taj hipermarket pojeo i kako su i ti patriotizmi proizvod koji se prodaje.

Međutim, osim ove konstatacije na nivou naslova, metafora hipermarketa se ne razrađuje nego nam je više data zdravo za gotovo. Sâm tekst se motivom hipermarketa bavi malo, ili uopšte ne, a ljudske sudbine koje se pominju, opisuju i citiraju ne dovode se u direktnu vezu sa tranzicijom, kapitalističkim sistemom i ostalim stvarima koje hipermarket predstavlja. U predstavi nas na tu metaforu stalno podsećaju šoping kolica koja su jedina rekvizita na praznoj sceni. Kolica će se razigravati, korišćiće se u različitim scenama na različite načine – kao obične stolice, puške, sredstvo za napad ili odbranu – ali će i dalje ostati, pre svega drugog, vrlo banalna asocijacija na hipermarket, između ostalog i zato što su ona skoro jedina veza između teze iz naslova i dešavanja u tekstu. Tu je i gitarista koji stoji po strani, s vremena na vreme odsvira akord, i izgovara rečenicu tipa „zadovolj-



Patriotic hypermarket

ni korisnici su naša najveća preporuka". Sâm naslov tako ostaje na nivou komentara, a predstava dalje nastavlja da se bavi međunacionalnim odnosima kroz već prikupljene lične ispovesti. Pričama prethodno intervjuisanih ljudi pridružuju se priče samih učesnika predstave. Način na koji Dino Mustafić tretira te ispovesti ne pravi razliku između njih, nije bitno šta dolazi iz intervjua, šta od dramaturga, a šta od samih glumaca. Iako Mustafić naslovom sugerise analizu korelacije nacionalizma i kapitalizma, ispovesti ljudi ostaju prevashodno određene etnicitetom, dok eventualne socijalne razlike među tim glasovima padaju u drugi plan ili ostaju nevidljive. Njegova režija ne problematizuje dublje te patriotizme/nacionalizme, kao ni uticaj kapitalizma na ljudske živote u konfliktnom području, nego sve ove ispovesti objedinjuje zajednički motiv nacije, čime se na nivou predstave ne pravi razlika između toga ko govori (glumac, pisac ili neko od intervjuisanih), već je bitna samo nacija toga ko govori.

Još jedan zajednički imenitelj je patnja koju dve grupacije nanose jedna drugoj, tako da predstavom defiluje red priča o srpskim progonima po nacionalnoj osnovi, pa albanskim. Vrlo brzo ovakva postavka upada u relativizaciju, „gađanje“ time ko je kome šta našao učinio i kako se međunacionalna ljubav osuđuje sa obe strane. Sami tekstualni predlošci koji progovaraju o zločinima, od priče o devojčici koja gubi nogu u eksploziji mine do ubistva braće Bitići, ostaju na nivou jeftine patetike koja na sceni prosto ne funkcioniše jer ne uspeva da vrlo ozbiljne, bolne i potresne epizode prenese emocionalno do publike. To se delimično dešava i zato što je glumačka igra neusklađena, i ide od realističnog proživljavanja do potpune distance, a da nije jasno zbog čega se poseže za kojim sredstvom u određenim momentima. Na trenutke se čini da je više emotivnosti u izvedbi dodeljeno glumicama Emi Andrei i Dubravki Kovjanić, dok odmaku pribegava Milutin Miloše-

vić, što ovako rodno podeljeno i nije baš najsrećnije rešenje. Kostimografsko rešenje – svi akteri nose večernja odela – nije opravdano samom postavkom; kroz predstavu nam se, ni u radnji ni u metafori, ne predočava koja je svečanost i povod za ta odela. Sama scena je prazna, i jedina rekvizita su već pomenuta kolica, a pored njih i ostala scenska rešenja urađena su „na prvu loptu” – Ema Andrea izvodi vrlo ilustrativan scenski pokret kada govori monolog nejasne metaforičnosti o leptiru, par ljubavnika različite nacionalnosti biva bukvalno ispečatiran po telima od strane ostalih, Slobodan Beštić stoji u kolicima i izvodi pokrete u maniru Kraftverkovih robota kao znak da mu više instance određuju život, sukob se označava sudaranjem kolica...

Dok s jedne strane predstava otvara bolna po srpsko društvo pitanja represije i zločina nad Albancima na Kosovu, ona daje i onu „drugu stranu”, i postaje pomirljiva i prihvatljiva i za beogradsku i za prišinsku publiku. Iako sama kosovsko-srpska koprodukcija i prisustvo albanskih glumaca u Beogradu ima težinu političkog čina, predstava sama nije politički radikalna, i u njoj se konkretni zločini, diskriminacija i represija na nacionalnoj osnovi povlače iza teze koju ćemo svi lako prihvatiti – da je danas sve na prodaju, pa i patriotizam, i da smo svi robovi kapitala.

Dva meseca posle premijere *Patriotic hypermarket*, na Velikoj sceni Ateljea 212 prikazana je premijera predstave *Zbogom SFRJ* po tekstu i u režiji Kokana Mladenovića. Tekst je, uz lokalna prilagođavanja, kompletno baziran na poznatom filmu Volfganga Bekera *Zbogom Lenjinu*, u kome sin pokušava da sačuva majku, zadržu komunistkinju koja se budi iz duge kome, od saznanja da je Zid pao a kapitalizam došao u Istočnu Nemačku. Mladenovićeva adaptacija manje-više prati Bekеров scenario: kada Jadranka Mitić doživi srčani udar na 10. kongresu SKJ braneći jugoslovenstvo, bratstvo i jedinstvo, njen sin Mladen, vođen grižom savesti i ljubavlju, prvo je održava u komi, a po njenom buđenju on nastavlja da održava iluziju postojanja SFRJ. Dobrim delom on to čini i zbog sebe samog, jer mu ta iluzija predstavlja bekstvo od stvarnog sveta: rata, besparice i raspada porodice.

Iako je ova ideja obećavala temeljno obrađivanje prvih godina raspada Jugoslavije, ona je ostala zatrpana velikim

problemima teksta, koji odlikuju slabi likovi, apsurdno patetični dijalozi i površno bavljenje novonastalim problemima nakon raspada, gde se svaka strahota pokriva komikom, a Kokan Mladenović kao da ignoriše činjenicu da je raspad Jugoslavije, makar bio krvaviji i stoga jeziviji od situacije koju opisuje film – ujedinjenja Nemačke posle pada Berlinskog zida. Što se likova tiče, sâm Mladen je zaluden toliko da to prerasta u karikaturu, sestra je postavljena kao njegova antiteza koja se u teškim vremenima menja i pragmatično nalazi hohštaplerskog biznismena za dečka, Mladenova devojka je dovoljno šašava da bi ga zainteresovala, majka i narodna heroína su uglavnom u revolucionarno jugoslovenskim zanosima, a junakov prijatelj i biznismen su tu da bi nas nasmejali. Pojedinačne scene nude ili patetiku (npr. razgovor majke i sina o udaljenosti Meseca) ili dosetke tipa „dolazi vreme kada će komunisti prvi verovati u Boga”, kao i pop-kulturne reference na poznato opšte mesto, muzički simbol propasti – pesme EKV-a.

Scenska realizacija ovako slabog teksta nije daleko odmakla. U prvom delu predstave, dok je majka u komi, neprestano se na dosta konfuzan način mešaju stvarnost i sećanja. Mladenović uvodi dvoje dece glumaca (Jelena Blagojević i Uroš Rakić) u ulogama malog Mladena i sestre Zvezdane, i onda scene sećanja koje imaju nostalgичnu notu (igranje sa pionirskim maramama, otac i njegovo kasnije odsustvo) režira tako da čas Mladen igra samog sebe kada je bio dete, čas to radi njegov mali alter ego, a čas se njih dvojica smenjuju. U drugom delu predstave scene postaju nešto čistije, ali i dalje inscenacija ne čini ništa da poboljša manjkavosti teksta, te tako čitava predstava pati od nedostatka refleksije. Nijedan društveni i politički problem nije ozbiljno adresiran, već se preko njih pretrčava, a akcenat cele predstave se stavlja na komičnu notu Mladenovih pokušaja da drži majku u neznanju. Čak i u momentu kada se apostrofira npr. granatiranje Dubrovnika, već u sledećem trenutku to se poklapa jeftino komičnom i prilično dugačkom scenom snimanja lažnog priloga o otvaranju turističke sezone. Mladenova prisilna mobilizacija, koja je možda mogla da se iskoristi za bolan i vrlo opipljiv udar realnosti, odmah se rešava bizarnom intervencijom i postaje samo još jedna u nizu teškoća obmanjivanja majke.

Glumačka igra se odvija u najmanje tri stilska ključa. Marinko Madžgalj (Gari) i Ivan Jevtović (biznismen Miloš)



Zbogom SFRJ

prave karikature svojih likova i besomučno igraju za zabavu publike i aplauz na otvorenoj sceni. Miloš Biković u ulozi Mladena melodramski prenaglašava sve, baš kao i Hana Selimović kao sestra mu Zvezdana. Tanja Petrović nam predočava, mahom spoljnim sredstvima, pomalo šašavu ali „beskrajno zanimljivu“ (kako kaže opis njenog lika u tekstu) Unu. Znatno bolji utisak ostavile su Dara Džokić, koja Jadranku, vernu svojim idealima, igra žustro ali odmereno, i Renata Ulmanski u svojim minijaturama narodne heroine Vukice i komšinice Mare. Jedina duhovita scena u predstavi proističe iz igre Renate Ulmanski i apsurdnosti situacije, kada se Vukica, koja leži pored Jadranke u bolnici, budi iz kome i razgovara sa Mladenom prerušenim u Tita, ali to je premalo da bi popravilo opšti utisak jezive površnosti. Tema raspada Jugoslavije brzo se gubi u komičnim scenama koje evociraju nostalgiju, gde se ta nostalgija, paradoksalno, više uspostavlja prema početku devedesetih nego prema SFRJ. Ono što bi trebalo da označi raspad društva (kesica vegete u džepu klošara), ratna razaranja (granatiranje Dubrovnika) i sveopštu bedu i propadanje postaje vic, običan *comic re-*

lief. Mešanje drame i komedije se brzo pretvara u žanrovski kaos, koji dovodi do toga da se ono dramsko, zanimljivo i preispitavajuće iz priče gubi, a ostaju nam površni vicevi i loš humor.

Pored odsustva ozbiljnijeg bavljenja godinama raspada i svakodnevicom početka devedesetih godina, Mladenovićeve predstava prvo sadrži prilično izraženo redukovanje Jugoslavije na nostalgični period bratstva i jedinstva, a potom se, i kroz tretman likova koji stoje iza tih „vrednosti“ (pre svega Jadranka i Vukica) i koji su u potpunim deluzijama, pojavljuje i svojevrstan podsmeh. Na kraju predstave Jadranka Mitić umire zajedno sa državom čije je ideale delila u blaženom neznanju, naravno na 29. novembar, nakon što je priznala deci da ju je njihov otac napustio zbog druge žene i da mu zato nikada više nije dozvolila da ih vidi, na šta je ćerka odbacuje i govori joj da je mrzi. Ovo emotivno razračunavanje u porodici najbanalnije sugerise da ta vatrena Jugoslovenka nije ni brak mogla da sačuva, i da su zbog njenih beskompromisnih uverenja, što emotivnih što političkih, samo deca ispaštala. Na gotovo perversan i svakako perfidan način, ovako postavljena metafora i paralela tretira samu ideju Jugoslavije kao istorijski i kulturno prevaziđenju.

Izgleda na kraju da obe ove predstave, pored tema iz bliske lokalne istorije, karakteriše jedna površna političnost, nemogućnost da se teme dubinski oblikuju van već poznatih teza i floskula koje cirkulišu javnim prostorom i u suštini bivaju krajnje apolitične. I *Patriotic hypermarket* i *Zbogom SFRJ* više figuriraju kao konstatacija stanja i ne zalaze u njegovu dublju analizu. Više nije problem potegnuti temu raspada Jugoslavije, nije problem ni čuti da su Srbi ubijali Albance na sceni, problem je izgleda otići dalje od samog tematizovanja, radikalnije i dublje apostrofirati probleme, dalje od jeftinih emocija (*Patriotic hypermarket*) ili jeftinog vica (*Zbogom SFRJ*), što ni Mustafić ni Mladenović nisu uradili.

OTKRIVANJE PUBLIKE

Početne dileme oko toga da li će predstave iz regiona, koje su se ove godine našle na istoj ravni sa internacionalnim programom Bitefa, biti konkurentne u odnosu na velika imena koja su gostovala na festivalu, jednim delom su otklonjene odlukom žirija da Grand-prix Mira Trailović pripadne predstavi *Elijahova stolica* u režiji Borisa Liješevića (scena „Bojan Stupica“, Jugoslovensko dramsko pozorište u saradnji sa Festivalom MESS Sarajevo).

Ako se uzme u obzir i to da su mnogobrojni gosti, profesionalci iz bližeg i daljeg pozorišnog inostranstva, dobili priliku da vide šta može *dalje da se preporučuje* (za gostovanja, saradnju i druge vrste umrežavanja), a da dolazi iz „regiona u fokusu“, onda je dobro što su imali priliku da se, pored pobedničke predstave, upoznaju i sa radom Olivera Frlića (*Proklet bio izdajica svoje domovine* i *Otac na službenom putu*), Ivane Sajko (*Rose is rose is rose*), Nataše Rajković i Bobe Jelčića (*Izlog*), Selme Spahić (*Hipermnezija*)...

Ostaje pitanje da li je regionalni odeljak 45. Bitefa generalna ideja za ubuduće ili će to postati nešto kao *showcase*, odnosno koje su tu geografske i konceptijske koordinate u pitanju.

Vrlo je verovatno da ni nama a ni „komšiluku“ ne bi škodio jedan značajan regionalni festival i da Bitef kao *verifikator pozorišnih dešavanja* sa iskustvom, a otvoren za kritičko preispitivanje i novo oblikovanje, ima sve potrebne uslove (osim, istina, dovoljno para) da bude mesto susreta pozorišnih sredina jugoistočne, južne i srednje Evrope. S tim što pomalo ispada kao da mi dobro evropsko i svetsko pozorište gledamo na dnevnoj bazi. Što baš i nije slučaj. Ali na trenutak i to na stranu. Potencijalna regionalizacija bi verovatno podrazumevala i da se na svim poljima ostvaruje još slojevitija saradnja umetnika najmlađe, mlađe, srednje, srednje-starije i seniorske generacije (kohabitacija to je ta reč), a u okvirima šireg kulturnog prostora gde državne granice ne znače i ne smeju ništa da znače (čak ni onda kad ih stvarno nema, kao npr. državne granice na jugu). To bi dalje podrazumevalo i jačanje potencijalne kritičke platforme, sa akcentom na društvenu smelost i inventivnost, izazove i zamke koje treba prepoznati i priznati, razlike i rizike takođe... Zvuči kao gromada od posla, a iz džepova duva bankrot.

Šta god se bude dešavalo sa regionalizacijom i Bitefom, čini se izuzetno važnim da taj proces tokom naredne selekcije ne bude samo pažljivo odabran presek onoga što se u regionu nudi, tj. da potencijalni konceptijski zaokret ne bude primarno uslovljen tragičnom ekonomskom situacijom. Jedno je ako se na Bitefu nađe u svim segmentima relevantna predstava iz nama bliskog okruženja (kojoj je i inače mesto na nekom internacionalnom festivalu), a drugo je ako su ona i njenih nekoliko regionalnih posestrima pozvane zato što im produkcije sve skupa koštaju manje od trećine jedne npr. nemačke predstave.

U Moskvu! U Moskvu!
Po A.P.Čehovu (*Tri sestree* i *Seljac*)
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz,
Berlin, Nemačka
režija: Frank Kastorf

Izvinjavam se
Žizel Vijen, (Pariz/Grenobl, Francuska), Denis Kuper, Piter Rehberg
koncept i koreografija:
Žizel Vijen



U Moskvu! U Moskvu!

Bitefovski fenomen koji neće nestati, bez obzira na koncept festivala, ostaje onaj da se u ponudi povremeno pojavi bar jedna predstava za koju manji ili veći deo publike misli da njeno nepozivanje ne bi drastično osiromašilo selekciju. Autorski projekat francuske umetnice Žisel Vijen pod naslovom *Izvinjavam se*, na primer, naišao je na otpor publike koji se manifestovao otvorenim izlivima besa, te glasnim zahvaljivanjem Bogu (hrabro, u prvom mraku) kada se predstava nakon sat i desetak minuta završila. S druge strane, četvorosatna predstava Franka Kastorfa *U Moskvu! U Moskvu!*, agresivni vodvilj koji podseća na mešavinu pučkog humora Jagoša Markovića, umetničke pretencioznosti Kokana Mladenovića i glazure angažovanosti Gorčina Stojanovića, publiku je bacio u delirijum tremens. Ocena 4,64. Znači, odlično. Opet se vraćamo na „*kohabitaciju*“: čak i predstave o kojima mislimo da su najgore koje smo ikad videli – trebalo je videti.

I u slučaju predstave *Izvinjavam se*, i u slučaju predstave *U Moskvu! U Moskvu!*, jasno je da je reč o pozorištu u kojem razotkrivanje autora otkriva mnogo više o publici.

Kao tekstualni predložak Frank Kastorf, pored drame

Tri sestre, koristi i Čehovljevu pripovetku *Seljaci*, da bi se kao krajnji rezultat stvorila slika dotrajalih života koji su svuda jednako trošni, kako među onima koji su ogrezli u provincijalizmu i trivijalnosti (Prozorovi i gosti koji ih posećuju) tako i među onima koji su ogrezli u alkoholu (likovi iz pripovetke, mahom prikazani kao bahata bagra koja psuje i preti). Ono što ih objedinjuje jeste situacija u kojoj i demoralisani proleterijat, a i oni drugi koji vapiju „U Moskvu! U Moskvu!“ zapravo nisu u stanju da mrdnu iz beketovske situacije u kojoj se nalaze. Tu vrstu paralizanog beznađa domaća publika može da razume sa lakoćom. Živi se svaki dan. Istini za volju, glavna junakinja iz pripovetke na kraju ipak odlazi u prestonicu, ali ono što će je tamo sačekati jednako je tragično kao kal iz kog je poževela da pobjegne...

S druge strane, Žisel Vijen od dramaturškog štiva koristi poeziju i prozu Denisa Kupera (u vidu audio-zapisa piščevog glasa), ali bez želje da se na nivou celine, koja nastaje iz te disperzivne građe, konstruiše samo jedna priča. Naprotiv, Vijenova polazi iz inteligentnog inata da se onoj publici (diljem sveta) koja po svaku cenu traži makar

jedan bazični narativ, uskrati upravo to zadovoljstvo. Njena predstava umesto toga nudi asocijacije, pa odatle onda... „ko plimu uhvati“. Izvestan je uticaj ranih radova Romea Kastelučija, ima elemenata psiho-horora iz Kopolinog *Prisluškivanja*, ima tišina u kojima se preispituje savest slično Hanekeovom *Cache-u*, ima rekontekstualizacije prirode zločina nalik projektu *Mojra* britanskog umetnika Markusa Harvija... Vijenova, takođe, ima i plesačicu Anju Roterkamp koja uz muziku Pitera Reberga, pionira elektronskog zvuka, gotovo do ivice nervnog i fizičkog rastrojstva (na vrtoglavih crvenim potpeticama) izvodi egzorcistički *doom-noise* ritual, okružena lutkama koje po svojoj odeći i veličini odgovaraju maloletnim devojkama (zaštitni znak predstava sa potpisom Žizel Vijen).

Ako se predstava *Izvinjavam se* bavi problemom bitisanja u savremenom svetu gde je opasno živeti ne zbog onih koji čine zlo, već mnogo više zbog onih koji to gledaju i ne čine apsolutno ništa, pitanjem „nečinjenja“ spram problema koji su očigledni bavi se i Frank Kastorf. Na primer, primitivnošću. U njegovoj predstavi ona nije opasnost koja bi mogla da zavlada ako se ne bude pazilo. Likovi već nisu bili obazrivi. *Primitivnost* oko njih cveta i očita je. Ima i ime i prezime i moć. Šepuri se pred očima drugih junaka (a i pred nama) i ne samo da joj niko ne može ništa nego još uspeva i da izazove simpatije. Paradoksalno, to se i ne može sasvim uzeti za zlo. Primitivnost oličena Natalijom Ivanovnom (Katrin Angerer je igra kao ženu direktno ispalu iz pakla crvene dekadencije) jedina je koja kod Kastorfa uopšte nešto radi (i to furiozno, na sebi ili oko sebe). Ostali iz njenog okruženja *isprazno filozofiraju*, što glumci aktivno potcrtavaju održavanjem glasa u povišenim tonovima (do vokalne izvitoperenosti, fizički zahtevne, ali ponekad karikaturalno rabljene do granice kiča). Ono što se oko njih a ispred nas dešava uglavnom je ilustrativno, bilo da je posredi jarka glumačka igra na proscenijumu ili kamerman koji snima događaje iz pozadine koji se istovremeno projektuju na ekranu. Fizički humor, na kome se insistira, povremeno uspeva da pruži odušak u odnosu na *visokoparnu retoriku*, sve dok na kraju ne postane sâm sebi svrha, nešto kao stalna želja da se publika održi u stanju *zasmejanosti* (u maniru „...baš je smešno kako nespretno guram kolica sa bebom, a kad se sad sapletem i padnem na tur, vi ćete se smejati još glasnije ...“).



Što je najtragičnije, tako i bude. Bitno je da se proizvod proda potrošačima. A kad je cirkus, fertutma i smešno, nema veze ni kulturpolitički plicak, ni malo flerta sa nižim oblicima zabavljačkog.

U odnosu na Franka Kastorfa, koji je već dugo prisutan na pozorišnom tržištu, Žizel Vijen ima dve decenije iskustva manje i reklo bi se da „pozorišnom šou-biznisu“ prilazi sa drugačijom vrstom dovitljivosti. Njen proizvod je predstava koja gledaoca poziva (i uvlači) u ekstremno individualnu igru uloga, tamo gde je svako ponaosob istovremeno i žrtva i zločinac i saučesnik i islednik.

U slučaju ovogodišnjeg Bitefa, gde se Kastorfova predstava prilično nekritički doživljavala kao „daleko od neuspeha“, gotovo da je logično što se hermetičnost predstave Žizel Vijen našla u oštrom klinču sa domaćom publikom, naročito sa onom koja nije ni trepnula (a ni promislila) pre nego što je predstavu *Izvinjavam se* svrstala u domen kulturnog zagađenja.

Olga Dimitrijević

POSLEDNJI PERFORMANS

Gardenija
reditelji: Alen Platel
i Frank van Leke
Less ballets C de la B,
Gent, Belgija
45. Bitef

Za samo zatvaranje 45. Bitefa u Pozorištu na Terazijama predstavljen je projekat *Gardenija* autorskog tima koji čine koreograf Alen Platel i reditelj Frank van Leke, a po konceptu glumice Vanese van Durme. *Gardenija* je inspirisana filmom *Yo Soy Asi* Sonje Herman Dolc, koji se bavi poslednjim danima jednog barselonskog kabarea i pričama transvestita koji su izvodili svoje tačke u njemu. Međutim, *Gardenija* kao prevashodno plesni projekat ne koristi reči za rekonstrukciju karijere ovih protagonista, već nam koreografski prikazuje ovu istoriju – istoriju privatnog života i jedne, slobodno možemo reći, potkulture.

Na samom početku, ceremonijal majstor – Van Durme sama – kabaretski najavljuje jednu po jednu učesnicu, uz lascivni kabaretski humor i vulgarne opise šta je koja od njih radila sa muškarcima. Kada ceremonijal majstor(ica) najavljuje Lili, Koko i ostale raspuštenice kabarea, nama se zapravo predstavlja nekoliko starijih muškaraca u sivim muškim odelima, koji tako stoje u očiglednom kontrastu sa onim što se izgovara i najavljuje. Siva odela koja oni nose ne samo da govore o prerusavanju već i o uniformisanosti i uklapanju u ostatak sveta i njegove norme. Sivo odelo – norma – u ovom kontekstu postaje kostim, baš kao i haljine koje će ovi protagonisti vrlo brzo obući.

Ovakav postupak nam odmah nudi motive kojima će se predstava baviti: odnos starog i mladog, scene i „pravog“ života i, naravno, igranje rodom. Dvostruka *dreg* igra sa početka je uzbudljiva i od starta uzdrma ono što nazivamo stabilnom rodnom podelom. Pored sedmorice starih transvestita, u podeli učestvuju mladi muškarac i jedna biološka žena (glumica Grit Debaker, inače prijateljica Vanese van Durme). Takva postavka odmah otvara asocijacije na opšta mesta mita o transvestitima – nedostižnu žudnju za mladim telom i nedostižnu težnju da se bude žena. Međutim, i na svu sreću, Grit Debaker u predstavi funkcioniše i na drugom nivou, koji nije površno i isprazno metaforičan, nego uspostavlja njene pozicije i odnose sa transvestitima. Na samom početku predstave ona se brine o njima, vodi ih tako stare do njihovih mesta na sceni – i biva više kao neka madam njihovog

salona, prijateljica, negovateljica i sve, nego predstavница pola/roda kome ovi teže. Slično biva i sa mladim muškarcem – ceo ansambl, u ovoj predstavi dela zajedno i tako gradi jednu zajednicu, pomalo kompetitivnu ali iznad svega inkluzivnu.

Onda počinje igra svlačenja i presvlačenja, praćena pažljivo izabranim pesmama od onih skoro patetičnih kao „Forever Young“ do ključnih supkulturnih muzičkih momenata kao „Over the Rainbow“ i „Sag mir wo die Blumen sind“ Marlene Dietrich (same poznate po svom preoblačenju u muškarca). Sâm izbor muzike igra igru u kolektivnom evociranju uspomena, a na nekom nivou uspostavlja i istorijski kontinuitet, svest o istoriji potkulture. U tim performansima se ukazuje na brojne prepoznatljive i omiljene detalje, tačke i rekvizite – tu su i bunde, i perike, i šminka, i imitacija Glorije Svanson iz *Bulevara sumraka*, i ostale imitacije na teme raspale pevačice, dive pod reflektorima i druge dreg ikone, od Lajze Mineli, pa recimo do Doli Parton. Sve se to odvija u najboljem ključu konceptualizovanja drega po Džudit Batler, gde subverzivni potencijal drega leži upravo u činu performansa – momenat u kom dreg nije povlađivanje aktuelnom poretku striktnih rodni uloga i dualnosti, već pre njegovo izvrtnje, razotkrivanje njegove konstruisanosti.

Priča o opresiji, identitetu, usamljenosti, talentu, performansu, telu i mladosti koja nestaje, svoj najdirljiviji momenat ima kada mladi učesnik predstave, Hendrik Lebon, solo pleše na čuvenu pesmu „Comme Ils Disent“ Šarla Aznavura, jednu od najjačih transvestitskih/gej himni. Lebon (koga je ostatak ansambla prozvao Dimitrij) izvodi solo tačku mladog snažnog tela koje u tom trenutku postaje metaforična scenska zamena za mlada tela koja su ostali učesnici imali, i tela koja su Lili i ostale zvezde kabarea imale u svojim u krevetima. Njegovo mlado telo koje sa svojim (pretpostavljenim) *queer* identitetom sada ima mnogo manje problema zbog svog identiteta nego ovih sedam starih transvestita i Aznavur u vreme snimanja pesme. Lebonovo izvođenje i njegov ples na ovu pesmu tako funkcioniše kao svojevrsna posveta potkulturi i njenom istorijskom nasleđu. Istovremeno, scena iskazuje svest o kontinuitetu opresije – kako tačka odmiče, biva sve naglašenije da usamljenost i nesigurnost mladog plesača proističu u najvećoj meri upravo iz njegovog *queer* identiteta. Nažalost, ova tačka u svom nastavku brzo klizi u prepatetičnu scenu u kojoj „Dimitrij“



u imaginarnom razgovoru sa majkom pati presamićen na podu željan ljubavi i da bude prihvaćen; scenu koja, osim nepotrebno prenapučenih emocija, takođe dosta usporava predstavu i razbija ritam.

Uprkos tom (jednom) iskliznuću u patetiku i uprkos tome što joj se može uputiti primedba da isključuje žene u dregu (*drag kings*) iz priče, *Gardenija* je izuzetno dirljiva predstava. Pretpostavljene ispovesti i životne priče junaka nam se nude kroz performativne činove, a dregovanje koje ne prestaje prenosi različite asocijacije vezane za život starih transvestita. U ovoj igri razotkrivanja, svlačenja i preoblačenja nismo na sceni videli velike izvedbe niti posebno naglašene lične detalje. Izvođači su nam na kraju demonstrirali radost igre (i) prerušavanja, scenske i životne slobode, i na elegičan način proslavili sve ovo u okviru svog simboličkog poslednjeg pojavljivanja na sceni, dramatičnog trenutka poslednjeg performansa.

Gorica Pilipović

ZAČUDNI IZLET U SCENSKU POEZIJU

*Došao sam do kuće, ali
nisam ušao*

režija: Hajner Gebels
Teatar Vidi iz Lozane
45. Bitef

Integralni deo nekoliko predstava na ovogodišnjem Bitefu bila je muzika. To inače nije nikakva novost u savremenom pozorištu, ali kod nemačkog umetnika Hajnera Gebelsa – to je pravilo, jednostavno zato što je on istovremeno i kompozitor i reditelj. Već dva puta su njegove predstave bile prikazivane na Bitefu, obe su dobile Grand prix, jednu je čak odlikovalo potpuno odsustvo glumaca, a u korist, između ostalog, muzičkih instrumenata. Ove godine Gebels je došao sa ostvarenjem koje bi se mirno moglo nazvati kamernom *a cappella* operom, s obzirom na to da je najveći deo teksta otpjevan. Naime, uzevši četiri poetska ostvarenja Eliota, Blanšoa, Kafke i Beketa, Gebels je stvorio četiri muzičko-poetsko-teatarske slike sličnog senzibiliteta koji je na nivou toka svesti, bez logične naracije. To su, zapravo, dramski monolozi dramatizovani kroz pojavu četiri lika, četiri izvođača koji se stapaju u jedan glas, izvodeći čitav niz simboličnih scenskih radnji. Ako se setimo da su prvi autori opera smatrali da je muzika samo produžena ruka poezije, Gebelsov postupak je više nego logičan. I on sâm kaže da njegova muzika proizlazi pre svega iz samog teksta. Pri tome, angažovao je jedan od najboljih vokalnih kvarteta – britanski ansambl *Hilijard*, specijalizovan kako za izvođenje rane tako i savremene muzike, čiji su članovi pokazali ne samo vrhunsko vokalno majstorstvo već i sposobnost da se iskažu u, za njih neobičnom, pozorišnom okruženju. Potpuno je fascinantno, na primer, kako u prvoj slici, tj. činu, posle petnaestak minuta odvijanja radnje u potpunoj tišini, odjednom, neočekivano, počne pevanje u savršenoj intonaciji i vokalnom skladu četvoroglasnog ansambla.

Prva slika je, dakle, Eliotov tekst, zapravo jedna od njegovih najpoznatijih i najznačajnijih pesama – *Ljubavna pesma Alfreda Prafroka*, tekst o starenju, njegovim frustracijama,



čežnji, osećanju propadanja, nelagodnosti i zabrinutosti, konačno svesti o smrti. U simboličnoj, crno-beloj scenografiji građanske sobe, njen stanar se sprema da negde ode, ali zapravo nikuda ne odlazi; to pakovanje i raspakivanje je na nivou ritualne radnje, dovoljno samo sebi, suvišno, besciljno. Pri tome je radnja koncipirana simetrično, što odgovara trodelnoj (*a-b-a*) muzičkoj formi, gde je srednji odsek poveren solisti. Gebelsova muzika i u smislu stila korespondira sa poetskom materijom i u vezi je sa sintagmom pod kojom je posle predstave vođen razgovor s njim – „akustična literatura – literarna akustika“. Proizašavši iz teksta, muzika je građena u slobodnom kretanju, atonalno, ali sa jakim uporištem na konsonantnom sazvučju ansambla, silabično i homofono, te u razvijenim, izuvijanim melodijskim linijama, bez ikakvih oštrina, u tihoj, ravnoj dinamici i laganom tempu, koji je i inače odlika predstave u celini – sve njene muzičko-poetske slike su manje-više statične. To kod gledaoca stvara i specifičan razvoj psihološkog vremena, taj usporeni ritam koji ga natera da se posvetite sopstvenom toku svesti.

Drugi čin je likovno, muzički i faktorno najbogatiji i naj-

raznovrsniji. *Ludilo dana* Morisa Blanšoa, poema čiji je stih poslužio kao naslov predstave, bavi se najrazličitijim temama koje bi se mogle podvesti pod zajednički imenitelj smisla (pesimisti bi rekli besmisla) života. Ali za razliku, na primer, od nemačke predstave prethodnog dana na Bitefu, u kojoj se, prema Čehovljevom tekstu, o istim temama govorilo dramatično, da dramatičnije ne može biti, ovde prevladavaju osećanja tuge, sete i melanholije, što uostalom boji i predstavu u celini. Jedan glas sada je razvijen u četiri lika koji se na prozorima kuće oglašavaju svojim meditacijama o životu, uz banalne svakodnevne radnje, ali gde i u tom nedogađanju Gebels raznim duhovitim momentima, te scenografskim, zvučno-svetlosnim dočaravanjem ulice i zbivanja na njoj, postiže zanimljivu scensku dinamiku. Upravo u ovoj slici članovi ansambla *Hilijard* pokazuju i svoje glumačke talente s obzirom na to da je sada veći deo teksta izgovoren, dok u otpevanim odlomcima ponovo fasciniraju slivenošću glasova, njihovom plemenitom bojom, te savršenim zajedništvom čak i u situaciji kad nemaju međusobni vizuelni kontakt.

Kontrast drugoj bila je treća, najkraća i najjednostavnija



slika u kojoj su sada pevači imali sasvim blizak kontakt stojeći okupljeni oko bicikla jer – posredi je izlet u planinu, a gde bi drugo, kako kaže Kafka u svojoj istoimenoj pesmi, gde sada otkrivamo i duhovitu, te ironičnu stranu ovog pisca.

Konačno, četvrta slika je na Beketov tekst *U najgore, napred!* gde Gebelsov umetnički postupak kulminira prvo u izboru krajnje hermetičnog teksta, a zatim i u muzičkoj realizaciji koja se svodi na beskonačne repeticije na jednom tonu, odnosno akordu, uz izuzetno spore promene harmonskog ritma, što je proizašlo iz ponavljanja u tekstu. Ova scena je postavila najviše izazova pred gledaoce upravo u smislu odsustva svakog događanja, čak i prevoda teksta na displeju iz određenih, tehničkih razloga, što je ukinulo bar individualnu mogućnost građenja sopstvenih asocijativnih veza. Uprkos izuzetnoj poetičnosti, scena jedva zadržava pažnju gledaoca, te predstavlja pad u odnosu na prethodni tok. U svakom slučaju, to je predstava koja ulazi u niz začudnih bitefovskih izleta u čistu scensku poeziju.

Gorica Pilipović

ŽENSKO PITANJE

Mileva
kompozitor:
Aleksandra Vrebalov
reditelj: Ozren Prohić
SNP, Opera

Aleksandra Vrebalov nas u programskoj knjižici obaveštava da su joj u SNP-u za jubilarnu sezonu tražili lokalnu temu i da je ona predložila *Milevu*. Naravno, kompozitorka je vrlo dobro znala, i svojim ostvarenjem dokazala, da je priča o Albertu i Milevi lokalna tema univerzalnog značenja, tema koja pre svega otvara pitanja ženske egzistencije i partnerskih odnosa tada, pre sto godina, ali i sada. Aktuelno i zanimljivo, još jedno žensko pero u nizu izvanrednih operskih ostvarenja naših autorki poslednjih godina. A libreto za operu je delo Vide Ognjenović, prema njenoj istoimenoj drami (tekst je ispisan na displeju, što je vrlo zahvalno za praćenje drame, iako su svi vokalni solisti imali savršenu dikciju). Libreto je koncipiran u nizu pojedinačnih prizora iz različitih miljea, vešto povezanih prelaznim što muzičkim što scenskim sredstvima. Oni su, s jedne strane, realistični, poput scena u kući Milevine porodice u Novom Sadu, ili scene polaganja ispita u univerzitetskom amfiteatru, ili proslave Nove godine, a s druge strane, kao da ima i nadrealističkih elemenata, pogotovu u scenama sa horom, koji na poseban način učestvuje u ovoj, u osnovi intimnoj, kamernoj drami. Izabrani su, dakle, karakteristični događaji iz Milevinog života – odlazak na studije u Cirihi, susret sa Ajnštajnom, rađanje dece, odvajanje od jednog, bolesti u porodici, profesionalna osujećenost – čitav niz motiva koji otkrivaju složene odnose među glavnim junacima, tj. ceo jedan život koji od Mileve stvara tragičnu junakinju, gotovo antičku heroinu. Aleksandra Vrebalov kao da podvlači tu tragiku ka kraju opere, gde neke scene, posebno poslednja, dobijaju oratorijumsku težinu. Tako su i vizuelno zamišljene – hor je sada potpuno bezličan, i bukvalno – pevači nemaju lica, to je hor-komentator, kao u baroknom oratorijumu, a na samom kraju Mileva, u svom dvostrukom liku, pred notnim pultom peva svoju završnu, dramatičnu koloraturu. Naime, neobičnost koncepcije je i to što se u tom prostorno-vremenskom diskontinuitetu istovremeno pojavljuju mlada i zrela Mileva, sopran Darija Olajoš-Čizmić, odnosno mecosopran Violeta Srećković (obe odlične), čime se još čvršće prepliću niti jednog životnog puta i on sagledava iz različitih perspektiva.

Aleksandra Vrebalov je svojom muzičkom partiturom vrlo vešto i efektno pratila taj put uobličavajući svaku scenu u odgovarajuće muzičko ruho, počev od ilustrativnih momenta poput tamburaša na samom početku, spretno ukomponovane Mocartove muzike, valcera ili folklorno intonirane balade, pa do muzički krajnje komplikovanih i razrađenih



epizoda; od govora i krika, skandiranja na jednom tonu do ekspresionistički razvijenih linija u vokalnim deonicama; konačno, u izuzetno bogatoj orkestarskoj paleti od vrlo suptilno, prozračno orkestriranih odseka, sa istaknutom harfom, zvonima, pa čak i harmonikom, do gromoglasnog tuti zvuka. Evokativnost muzike Aleksandre Vrebalov je nešto što je dobro poznato, ali u operi je došlo do punog izražaja zahvaljujući upravo muzičko-scenskoj formi. Konkretni, vanmuzički zvuci, uključujući i Ajnštajnov glas, na primer, kao i odgovarajući video-prilozi, kompjuterska grafika, fotografije i filmski klipovi iz epohe, asocijacije na umetničku scenu tog doba, samo su zvučno i značenjski obogatili i povezali tok.

Potpuno u skladu s muzikom bili su maštoviti kostimi s

naznakama epohe Jasne Badnjarević, te svedena, ali istovremeno i monumentalna scenografija i raznovrstan, razigran mizanscen reditelja Ozrena Prohića, gosta iz Hrvatske. On je vešto iskoristio oba plana scene, koncipirajući zadnji kao osnovu, kako za snažne kolorističke efekte tako i neke elemente radnje, dok je prednji rezervisao za osnovni tok fabule, upotrebljavajući najneophodnije predmete, delove nameštaja, naznake prostora ili događaja. Vešto je i vodio protagoniste, grupisao, te sučeljavao soliste, odnosno horske grupe, kombinujući ih u vrlo dinamične prizore. Posebno je u tom smislu upečatljiva scena u univerzitetskom amfiteatru, karakteristična i samom sadržinom – profesor preporučuje Milevi da se vrati kući i posveti mužu i deci jer njen ženski mozak ne može da shvati fiziku; ili scena



podeljena na dva paralelna toka, oba bremenita značenjem – prvi se odvija u Ajnštajnovoj laboratoriji, a drugi na Milevinom imanju; u prvom, prijatelji zameraju Ajnštajnu na grubim zahtevima koje je postavio Milevi, dok on odgovara da niko nije kriv, a u drugom, prijateljice se sećaju svojih ambicioznih želja koje su sada, posle deset godina, uglavnom neispunjene. Od samog početka, zapravo, bilo je jasno da je opera zamišljena u najboljem duhu savremenog pozorišnog izraza. U prvoj sceni, naime, briljira Jelena Končar u ulozi Milevine bolesne sestre Zorke, čija psihička i telesna rastrzanost ne može biti veća. A zatim se pojavljuje lik za likom, svaki upečatljiv i odlično glumački i vokalno izveden: zabrinuti i ozbiljni g. i g-đa Marić, tj. Marina Pavlović-Barać i Branislav Jatić; strogi i bezobzirni profesor Veber

– Miljenko Đuran; mladalački, bezbrižni Ajnštajn – Vladimir Andrić, te niz sporednih, ali ništa manje uspelih likova. Mlad je i dirigent Aleksandar Kojić, kojem treba odati posebno priznanje za uspešno rukovođenje jednim ovako komplikovanim i višeznačnim delom savremenog muzičkog jezika, koje će, nadamo se, upravo zbog univerzalnosti teme, te atraktivnosti realizacije, dobiti priliku da se pokaže i na drugim operskim scenama.

Milena Jauković

IGRA ZA DANTEA

*Božanstvena
komedija*
koreograf:
Edvard Klug,
koprodukcija Budva
- grada teatra i Bitef
teatra

Za plesno ostvarenje *Božanstvena komedija*, u koprodukciji Budva – grada teatra i Bitef teatra iz Beograda, čiji koncept i koreografiju potpisuje Edvard Klug, koreograf rumunskog porekla i međunarodne reputacije, moglo bi se kazati da predstavlja koreografsku bravuru *par excellence*.

Za polazište svoje koreografske vizije ovaj umetnik je odabrao remek-delo svetske književnosti Dantea Aligijerija. Već i sâm obim ove veličanstvene priče o putovanju kroz tri zagrobna carstva, a potom i raskošna misao Danteove, toliko složene i slojevite vizije života, pretpostavljamo da su presudno uticali na autorovo opredeljenje za potpuni otklon od svakog vida ilustrativnog koreografskog postupka, što se, u ovom slučaju, pokazalo kao veoma mudar, a zapravo možda i jedini prihvatljiv autorski pristup. Na taj način Klug je, stvaralački odgovorno, postigao da se njegovo viđenje „svete poeme“ rastereti svakog oblika robovanja hronološkom praćenju složenog narativnog toka. Anticipirajući svoju koreografsku postavku u celini, autor se selektivno fokusirao na one delove književnog dela za koje je osetio da se nalaze u najtešnjem saglasju sa njegovim scenskim doživljajem dela velikog Firentinca. Snagom i raskošnim zamahom svoje stvaralačke imaginacije Klug je, kao autor koncepta, studiozno i vanredno promišljeno Danteovu okupiranost idealima morala, vere i ljubavi sintetizovao na način koji se pokazao u potpunosti kadrirano da Klugu-koreografu omogući zaodevanje sopstvene zamisli u visoko stilizovan scenski izraz. Stilski u potpunom skladu sa autorovim intencijama našli su se i minimalistički osmišljeni kostimi Maje Mirković, dok je muzika autora Boruta Kržišnika i Milka Lazara auditivno potcrtavala željeni karakter svakog od triju carstava.

Besprekorno vođen koreografski postupak Klug je u potpunosti ispunio autohtonom koreografskom leksikom koja pulsira sopstvenim ritmom najrazličitijih promera! I zaista, u eventualnom susretu sa nekim koreografskim rukopisom, čije nam autorstvo ne bi bilo unapred poznato, čini se da bi bilo moguće kazati: „Ovo je Klug!“ Možda bi se upravo na jedan ovakav način najbolje dala izraziti autentičnost Klugovog koreografskog rukopisa, implicitno time odajući verovatno najveće priznanje opusu jednog koreografa. Čak i onda kada uočavamo prisustvo izvesnih elemenata iz njegovih ranijih radova, koji su u *Komediju* uključeni na bitno drugačiji način, Klug citira nikog drugog do – samoga sebe. Zasiurno

pod snažnim uticajem zamršenog spleta alegorijskih i simboličkih postupaka kod Dantea, Klug će upravo simbolički izraz učiniti dominantnim postupkom čitave predstave, kojim prožima, kako koreografski tako i scenografski segment. U tom smislu, svakako bismo istakli ideju smeštanja muškarca i žene u jedan zajednički kostim koji sugerise način tretiranja ovog dualizma. I manje detaljnom analizom, postalo bi jasno da u ovom ostvarenju ne postoji nijedan pokret ili scenska radnja koje su iznedrili slučaj i proizvoljnost. Istančani odabir sredstava, koji će biti kadri da podrže sve razvojne faze ciklično zamišljenih koreografskih sekvenci, uključio je u sebe čitavu lepezu maštovitih, lucidnih i idejno elaboriranih koreografskih i scenskih lajtmotiva, bitno doprinoseći emotivnoj uskovitlanosti, uzbudljivoj baš zbog toga što je potmula i sva u nagoveštaju. Čak i u onim scenama u predstavi koje odlikuje razuđenost igračke formacije i heterogenost koreografskih zadataka, uočice se prisustvo jedinstvenog koreografskog motiva koji Klug varira kroz čitav niz modifikacija i tako, zapravo, objedinjuje i kondenzuje naizgled rasut scenski prizor. Budući da je delo dramaturški i konceptijski stameno postavljeno i vanredno čvrsto koreografski strukturisano, ono odjednom kao da postaje, neplanirano i bez ikakvih pretenzija na to, suptilan „čas koreografske anatomije“, koji nadahnjuje dragocnim prizorom vrhunske i suptilne izgradnje bezbrojnih, minuciozno osmišljenih detalja, suptilno razvijanih u pravcu građenja većih i manjih koreografskih rečenica. Do kraja, i u potpunosti konceptijski dosledna, predstava će, u vidu antiklimaksa, svoju eskalaciju doživeti upravo kroz potpun smiraj duhovite poente, koji je vizuelno krajnje decentan, a toliko upečatljivo realizovan.

I kao što to uvek biva, koreografski jasno i konsekvrentno izložena ideja zauzvrat je dobila od svojih igrača koncentrisano, energično i precizno sprovođenje svega zamišljenog, posredstvom oslobođenog, a duboko osvešćenog pokreta. S obzirom na veliko stečeno iskustvo i na, prema svetskim standardima, potpuno ovladavanje različitim plesnim tehnikama, ne čudi što je Klug ulogu dodelio baš Ašhen Ataljanc, koja će biti kadra da sve to najprimerenije istakne, otvarajući joj prostor za ostvarivanje moćne i veoma upečatljive interpretacije. Čini se da je ovo ostvarenje, u kvalitativnom smislu, označilo ogroman pomak i jednu vrstu prekretnice u radu Bitef dens kompanije, kada je onaj, do



sada i te kako nazirani igrački potencijal, dobio i svoj umetnički najzreliji izraz. Uživali smo u tehnički i interpretativno preciznim i promišljenim igračkim ostvarenjima Ane Ignjatović Zagorac, Nevene Jovanović, Milice Jević i u ovladavanju sve složenijim tehničkim zadacima Nikole Tomaševića, Strahinje Lackovića, Uroša Petronijevića i Miloša Isailovića, scenski naročito interesantne i obećavajuće pojave.

Za delo *Božanstvena komedija* moglo bi se reći, sa punim uverenjem, da predstavlja ostvarenje koje je, budući da ispunjava najviše umetničko-koreografsko-igračke standarde, spremno da našu plesnu scenu dostojno predstavi i u inostranom ambijentu, za šta se nadamo da će se pružiti prilika. Balet *Božanstvena komedija* potvrdio je, sada već konačno, da je Edvard Klug našao put ka izgradnji jasno prepoznatljivog, suverenog i samosvojnog koreografskog stila, u čemu se i ogleda ono što se doživljava vrhuncem u bavljenju ovom granom igračke umetnosti.

Milena Jauković

IZVAN STEREOTIPA

Aleksandar
koreograf:
Ronald Savković
Narodno pozorište u
Beogradu, Balet

Svaki pokušaj uobličjenja impresija pobuđenih baletom *Aleksandar*, u koreografiji Ronalda Savkovića, umetnika respektabilne međunarodne igrачke karijere, suočava se sa nizom ambivalentnih uvida, koji analizu provode kroz čitavo polje divergentnih perspektiva, snažno se opirući svakom izricanju kakve jednoznačne procene.

Kao autor libreta, Savković se odlučio za fragmentarnu strukturu naracije koja će, sa svim prirodno, usloviti i samu strukturu predstave, nadalje sačinjenu od niza kraćih scena i statičnih prizora. Ovakva dramaturška postavka presudno je doprinela odstranjivanju osećaja glomaznosti, do koje bi dovelo, gotovo neminovno i u svim aspektima predstave, svako hronološki tačno podređivanje linearnom narativnom toku. Već nakon nekoliko scena postaje jasno da Savković svom *Aleksandru* neće pristupiti na onaj, možda očekivani način, dajući svojim koreografskim uobličjenjem isključivi primat scenama znamenitih osvajačkih pohoda. Gradeći sopstvenu koreografsku viziju jednog od najveličanstvenijih ratnika u istoriji, autor će znatan prostor posvetiti i onoj drugoj, emotivnoj strani njegove ličnosti koju koreograf prelama kroz prikaz Aleksandrovih psiholoških stanja, nemira i izvesne melanholije, kroz njegov odnos sa roditeljima i, naročito, sa baktrijskom plemkinjom Roksanom. Ne treba mnogo pa da se pretpostavi da je ovakav okvir libreta morao donekle izneveriti sva ona očekivanja, bitnije naklonjena stereotipnim i uvreženim predstavama o životu ovog slavnog vojskovođe. Međutim, čini se da su stilaska konzistentnost i doslednost koreografskog pristupa ipak otvorili značajnu mogućnost da balet *Aleksandar*, na putu njegove analize, bude sagledan kao autonomna koreografska tvorevina, u okviru sebe samog, nezavisno od spolja nametnutih datosti.

Budući da je reč o dugogodišnjem prvaku Baleta znamenite berlinske Državne opere, koji je kao igrач sarađivao sa najvećim svetskim koreografima, sasvim je očekivano što je koreografski izraz Savkovića, jednim svojim delom, bitno blizak maniru nemačkog plesnog stvaralaštva. Povrh toga, on u sebe značajno uključuje i motive koji pripadaju onom krugu evropske koreografske tradicije koji je bitno prožet istočnjačkim plesnim tehnikama, poput elemenata buto plesa. Upravo zahvaljujući prethodno ustanovljenoj, krajnjoj određenosti pravca svoje zamisli kojim će, potom, stvaralački smelo, uputiti svoje koreografsko oblikovanje Aleksandra Velikog, Savković je na ovako plodnoj platformi izgradio predstavu specifičnog scenskog jezika i upečatljivog vizuelnog doživljaja. Istrajavajući u svojoj koreografsko-scenskoj koncepciji, Savković je svoje viđenje dosledno i hrabro prepustio njenim krajnjim implikacijama, ne dozirajući ih i ne prilagođavajući ih kakvom „opšteprihvatljivom ishodu“. Time je otvorio prostor za građenje onoga što je, po svemu sudeći, i bila jedna



(foto: Srđan Mihić)

od njegovih primarnih namera i nimalo lak zadatak: predstavu obaviti onim pojmovno neuhvatljivim – specifičnom scenskom atmosferom, koja već sama po sebi predstavlja značajan kvalitet. Posebno interesantan doživljaj izaziva uključivanje šahovske table (koju bi svakako trebalo bolje osvetliti), nad kojom se odigravaju potezi onih ličnosti koje periodično, pod plaštom privida, uzimaju sudbinu u svoje ruke. Uvođenje šahovske table samo po sebi ne predstavlja naročitu scensku novinu, ali Savkovićevo poigravanje sa njenim figurama i promenljivim odnosom snaga koje ono konfigurira, verovatno najupečatljivije ilustruju delikatnu prirodu Savkovićevog odnosa prema simboličkom izrazu. U scenskom ambijentu inspirisanom Kapijom posvećenoj vavilonskoj boginji Ištar (scenograf Lucas Lerch), Savković će upriličiti, u saglasju sa zastupljenim evropskim koreografskim trendom, nekoliko krajnje neočekivanih momenta koji svojim karakterom i korišćenom rekvizitom čine

iskorak u savremeno doba, upućujući na ovaj način jednu vrstu izazova distanciranom, često pomalo pasivnom karakteru posmatranja baletske predstave. Takođe veoma zastupljen postupak kontrasta, realizovan širokom lepezom koreografskih i scenskih sredstava, scene lirskog karaktera suprotstavljao je onim ratničkim i bahanaliskim, doprinoseći na taj način narastajućoj tenziji, kadrož da „uzme pod svoje“. Autorov izbor muzike, sačinjene od grupe autora (Dead can dance, Tyler Bates 300, Hans Cimer, Nat King Kol), pokazuje se kao najtešnje povezan upravo sa pomenutim postupkom nizanja međusobno kontrastiranih scena, bilo da ga on inicira, bilo da iz njega direktno proizlazi. S druge strane, verujemo da bi predstava još više dobila na zgušnjavanju naboja kojim odiše da se kojim slučajem odustalo od pojedinih scena koje nepotrebno usporavaju uspostavljeni tempo, kakva je, na primer, scena sa Hefestionom.

Naslovna uloga poverena je Jovanu Veselinoviću, igra-



(foto: Srđan Mihić)

ču koga svakako odlikuju sigurna tehnika i izrazita scenska plemenitost, čiji se lirski igrački profil ovaj put nije u dovoljnoj meri probio do onog nemirujućeg, treperavog, strasnog i neobuzdanog u Aleksandru. Stilski ekstravagantno postavljene uloge Aleksandrovih roditelja, Olimpije i Filipa II, tumačili su Mila Dragičević i Milan Rus, dok je Ana Pavlović, svojom baktrijskom plemkinjom Roxsanom, još jednom ukazala na tehničku i interpretativnu istančanost pristupa svojim ulogama. Scenski intrigantno zamišljena uloga Vremena, kojoj je Savković posvetio posebnu pažnju, u tumačenju Dejana Kolarova, bila je stilski elaborirana i tehnički precizno sprovedena. Tamari Ivanović (Stateira), Bojani Žegarac (Dripetis) i Jovici Begojevu (Kralj Darijus III) dodeljene su manje uloge, pa je njihov igrački potencijal ovaj put ostao u nedovoljnoj meri iskorišćen. Značajan utisak ostavili su i Strahinja Lacković i Nikola Tomašević, efektno zamišljenom i vrlo intenzivnom interpretacijom ro-

bova. Ipak, najslabiju kariku predstave *Aleksandar*, na izvođačkom planu, predstavlja baletski ansambl, koji u znatnijoj meri učestvuje u formiranju opšteg utiska o jednom baletskom ostvarenju. Tu, pre svega, mislimo na nedovoljno uvežban ženski deo ansambla, čije su članice tumačile uloge baktrijskih žena, dok su haremske princeze pružile stilski sasvim odgovarajuće izvođenje. Ovaj put su u sastav muškog dela ansambla uključeni i baletski igrači, pri čijem odabiru se nije u dovoljnoj meri vodilo računa o prekoj potrebi, budući da je reč o vojnicima, za postizanjem vizuelne uniformnosti koja bi njihov nastup, dosledno, vodila i ka dosezanju daleko većeg stepena kompaktnosti tih, i te kako koreografski dinamično zamišljenih deonica. Potpuno saglasje sa opštim karakterom koreografske koncepcije i decentni pristup njihovoj stilizaciji učinio je kostime Jelene Miletić dragocnim elementom predstave.

Bojana Janković

UMETNOST ILI MARKETINŠKI TRIK?

*Život i smrt Marine
Abramović*
(The Life and Death
of Marina Abramović)
režija: Bob Vilson
Manchester
International Festival i
Teatro Real, Madrid

Biografije nisu najsrećniji materijal za umetničke poduhvate: zavisno od raspoloženja prema odabranoj ličnosti, šanse za direktan pad u idolopoklonstvo ili pak pretresanje isključivo prljavog veša, uz prigodno odsustvo kritičke distance (šifra TV Holmark) poprilične su. No, biografije umeju da budu i veoma profitabilan izbor što, uz večnu radoznalost javnosti prema zvezdama, čini ovaj žanr kao stvorenim za Manchester International Festival. Koncept ovog mladog bijenalnog festivala (ovogodišnje izdanje bilo je tek treće) dâ se opisati kao *visoka pop umetnost*. Od imena dovoljno velikih i relevantnih da se popune i plakati i sale, naručuju se mastodonski i idiosinkretični projekti, koji bi, da iza njih ne stoje nacionalne pa i internacionalne ikone, neminovno završili u nekom istoč-nolondonskom podrumu; u protekle četiri godine u Mančesteru su premijerno izvedene dve opere Dejmona Albarna i jedna Rufusa Vejnvrajta, postavljene instalacije Adama Kurtisa, Bjork i predstave pozorišne trupe Punch Drunk. Glavna ovogodišnja atrakcija, predstava *Život i smrt Marine Abramović*, tipičan je proizvod ove repertoarske politike – bez potpisa Boba Vilsona, Vilema Defoa, Entonija Hegartija i same Marine Abramović ovakva inscenacija u Engleskoj nikako ne bi prošla kao *pozorište*.

Za razliku od prethodnih pet biografskih predstava o Marini Abramović (poslednju je 1997. režirao Mihael Laub), ova se ne bavi prevashodno njenim opusom. Izobilje materijala „iz prve ruke“, s kojim se (makar načelno) može postupati sa istom dozom rediteljske „surovosti“ kao da je u pitanju svežanj štampanog materijala, Vilson ne koristi tek kao zgodnu priliku za jefitn pozorišni omaž. Umesto toga, on beskrupulozno kopa po prošlosti i intimi u potrazi sa frustracijama i neurozama koje su inspirisale rad Marine Abramović. Za tu pri-



liku, i zarad distanciranja od prisustva predmeta izučavanja, na sceni je upriličen „arhiv“ Marine AbRamović — po gomilama dokumenata, dnevnika i prašine što se godinama skupljala, prebira Narator (Vilem Defo) , *džokerovski* groteskna kreatura koja u potrazi za intrigantnim detaljima bez pardona decenije sažima u rečenice, dosadne informacije s prezirom odbacuje, a sve vredno inscenacije analizira do tančina. Citati iz poznatih performansa, instalacija i video-radova u ovoj postavci tek su podsećanje da ne prisustvujemo tabloldnom pretresanju nečijeg života, već pokušaju da se jedan impozantan i impresivan opus sagleda biografski. U tom ključu, na primer, traktat o balkanskom metodu ubijanja pacova nije samo direktna replika instalacije *Balkanski barok* već, pre svega, kontekstualizacija sredine koja je i te kako uticala na neke radove Marine Abramović.

Ta specifična sredina — bivša Jugoslavija — glavna je okosnica prvog dela predstave, a Vilson uspeva da se njome bavi bez trunke sentimentalnosti i setnih misli koje se, kako u zemlji tako i u inostranstvu, često spremno izvlače iz memljive fioke kad god se SFRJ nađe na tapetu: ovde

nema ni jadikovki nad tužnom sudbinom propale zemlje, ni odricanja od komunizma, ni veličanja nebeskog naroda, ali ni optuživanja jedne nacije za sve što se na Balkanu događalo poslednjih decenija. Političke i istorijske floskule mudro su izbegnute; umesto toga, Jugoslavija je zemlja sa taman onoliko društvenih specifičnosti koliko i druge. Onoliko koliko je rad Marine Abramović bio politički inspirisan, a uvek duboko ličan, toliko Vilson insistira na tome da se istorija jedne zemlje i jedne porodice stapaju u jedno. To što su se u istom porodičnom stablu našli i patrijarh i partizani, neminovno je uskratilo topli dom — u kući se spava sa pištoljem pod jastukom, a totalitarizam nalazi svoje otelotvorenje u Majci, koja je maher psihičkog, ali i fizičkog zlostavljanja. Patrijarhat i represija recept su za pravljenje pobunjenika — dok žuri da se kući vrati pre večerjavanja Marina Abramović diljem Beograda proliva krv u ime umetnosti. Da ne bude da je ovde ikome dodeljena rola žrtve: u ulozi Majke je sama Marina Abramović, što je možda očekivan, ali efektivna način da se nagovesti kako su roditeljska opsesivnost i posesivnost nasledne osobine, koje se uspešno



prenose sa kolena na koleno, ma kako se kanalisale. Ove teze dobijaju tipično wilsonovski scenski oblik – sve pršti od vizuelne ekspresivnosti, do tančina razrađenih koreografskih etida, hirurški hladnih i ironičnih scena koje, suprotno svim očekivanjima, udaraju na emocije i upečatljivih slika čija je interpretacija stvar ličnih asocijacija. Iz te subjektivne perspektive najzamamnija je sekvenca kojom Vilson završava prvi deo predstave, a koja u pet minuta uspeva da na pozornicu istrese sve što se iz jugoslovenskog pasoša promalja: tradicionalna pesma *Oj, jabuko zeleniko* ponavlja se u nedogled sve dok ne preraste u marš, a mini ženski hor (grupa Svetlane Spajić) ne postane zbor partizana sa belim zastavama, dok u pozadini zavijaju sirene za uzbunu, a Narrator poziva na umetničku odgovornost. Večni patrijarhat, nacionalni ponos, komunističko nasleđe, mentalitet koji ne odoleva prilici da izgubi još jedan rat – sve to izbija kako iz kofera tako i iz opusa Marine Abramović.

No, koliko je prvi deo predstave upečatljiv i temeljan u pokušaju da dokuči šta je sve iznedrilo fenomen Marine Abramović, toliko se drugi opasno bliži ispraznom spekta-

klu. Da li je ponestalo vremena, ili interesovanja, ili se ispostavilo da se oko nekih tema moralo krišom i na prstima, tek druga polovina ove inscenacije, koja pretenduje da u fokus stavi bitne emotivne veze, pati od zbrzanosti i povremene površnosti. Narrator, doduše, i dalje pretura po arhivu sa istim žarom, ali, umesto intimnih misli o turbulentnim odnosima, dobijamo brzopotezno nabranje informacija koje se daju pronaći na Vikipediji i (s obzirom na temu predstave) poprilično jalov zaključak: raskidi (sa mitskim Ulajom ili nekim daleko manje legendarnim) katkad vode epohalnom delu, katkad umetničkoj impotenciji, ali uvek stresu. Fantazmagorični prizori se i dalje ređaju, ali prete da prerastu u monotono ređanje briljantnih fotografija, ali, bez potpore u narativu, asocijativnost presušuje. Razvodnjenost kulminira scenom smrti, sa sve pufnastim oblacima; poređenja radi, publiku po ulazu u salu dočekuje prizor mrtvačkih sanduka oko kojih obigravaju psi lutalice. Jedino što preostaje je poezija Antonija Hagertija, pretočena u songove: kontrast između njegovih stihova i ovozemaljskih, bolnih ali svakodnevnih ljubavnih problema daje personi Marine Abramović



efemeričnost. Svaki put kada Hagertijeva grandiozna simbolika preraste u pretencioznost (Zašto moraš da patiš/kao što je Hristos patio za svog oca) toj istoj efemeričnosti lupa se opasan šamar – čisto da se veliki umetnici ne zanesu sopstvenom veličinom.

Dva dela ove postavke toliko su neskladna da se čini legitimno zapitati se koja od dve polovine je omaška : da li se *tezgi* za intelektualne mase potkrao kvalitet, ili se posvećenim autorima desilo što i mnogim drugim – da postanu. Nevolja je samo što *Život i smrt Marine Abramović* nije obična predstava već projekat čija premisa zvuči kao marketinški trik – pogotovo u kombinaciji sa svim imenima nanizanim u programu. Pravedno ili ne, tek čini se da ova autorska ekipa ne može sebi da dopusti da oštar ali dobronameran pretres detalja iz života ikone preformans arta isklizne u skeč u kome od Marine Abramović ostaju kontroverze, od Boba Vilsona poigravanja svetlom, a od Antonija Hegartija alternativni šarm. Ironičnost, lucidnost i zamamnost prvog dela odaju utisak potencijalnog kultnog dela u povoju; činjenica da je ime Marine Abramović toli-

ko da istovremeno inspiriše epizode popularinih TV serija i rasprave o izrabljivanju plesača za smešne honorare, otvara vrata cinizmu.

NOVO U ŠAUBINE

Bez želje da se probijam kroz pitanje recepcije berlinskog pozorišta u lokalnom kontekstu, biram da kritički analiziram tri predstave pozorišta Šaubine, i to ne samo s namerom da pokažem njihov visok „standard“ već i da ukažem na radikalnost i inovativnost ovog rada

Za stranog pozorišnog profesionalca koji boravi u Berlinu, a nedovoljno razume nemački pa ne može da isprati lokalne konotacije viđenih predstava, odnosno snaga u prestonici nemačkog, a moglo bi se reći i svetskog pozorišta, nisu uvek jasni. U razgovoru s kolegama, kritičarima i teatrolozima saznaće da reditelj Frank Kastorf i njegovo pozorište Folksbine i dalje (ponovo?) slove za jedno od umetničkih najdoslednijih, najsmelijih i najintragantnijih. Ako izuzmemo sumanutu postavku komada *Jon Gabrijel Borkman* Henrika Ibsena na sceni Prater ovog pozorišta (režija Vegard Vinge, Ida Miler, Trond Rejnholdtsen), a koja traje oko deset sati i lični na vrlo bizaran miks vašarskog programa s nakazama, nordijskih legendi s trolovima i nemačkog filmskog i teatarskog ekspresionizma s likom Nosferatua i upotrebom karikature u Grosovom duhu, ne vidim šta se novo i radikalno viđa u Folksbine. Rad samog Kastrofa deluje, naprotiv, kao već staromodna, neurotična i cinična dekonstrukcija klasičnih i drugih tekstova kakvu je radio i pre deset i više godina (o njegovoj predstavi *U Moskvu, u Moskvu!*, prikazanoj na poslednjem Bitefu, možete pročitati tekst u rubrici „Savremena scena – kritike“ u ovom broju *Teatrona*).

Nasuprot tome, iako se recepcija menjala i još se menja u poslednjih dvanaest godina koliko je reditelj Tomas Ostermajer na čelu ove kuće, čini se da pozorište Šaubine, glavnu „konkurenciju“ Folksbine, i dalje prati glas ozbiljnog, ali buržoaskog teatra. Glas je stečen zbog brzog napuštanja umetničkog i političkog radikalizma s početka mandata nove uprave, a ta promena kursa se, pre svega, vezuje za Ostermajerove režije Ibsenovih komada koje su doživljene više kao izraz buržoaske kulture nego kao njena razgradnja. Zabunu oko lokalne recepcije povećava i to što je Ostermajer međunarodno priznat, nje-



Evgenije Onjegin, Tilman Strauss, Luise Wolfram, Eva Meckbach (foto: Thomas AurinIsland)

gove i predstave njegovog pozorišta gostuju u mnogim zemljama (u nekima i sâm režira), dok je Kastorf, iako takođe internacionalno vrlo relevantna pojava, prevashodno miljenik berlinskih intelektualnih krugova... Možda je, međutim, upravo Ostermajerova međunarodna pozicioniranost još jedan od dubinskih razloga kritika na račun Šaubine. On dovodi strane rediteljske „zvezde“, kao što su Lik Perseval, Ketí Mičel, Ivo van Hove ili Alvis Hermanis, da rade u Šaubine, oni obično prave odlične predstave, ali se iza njih, kada se sakupe na gomilu, ne prepoznaje repertoarska, umetničko-intelektualna strategija ovog pozorišta. Kao da su imena sama sebi svrha.

Bez želje da se i dalje probijam kroz slabo poznat teren kakav je recepcija berlinskog pozorišta u lokalnom kontekstu, biram da kritički analiziram tri predstave pozorišta Šaubine, i to ne samo s namerom da pokažem njihov visok „standard“ već i da, iz ugla nekog ko prilično regularno prati evropski umetnički teatar, ukažem na inovativnost i radikalnost ovog rada. Moj izbor je, možda ne slučajno, pao na radove troje reditelja iste generacije ali iz različitih sredi-

na, koji su svi, što i nije uzgredni podatak, laureati prestižne evropske nagrade „Nova pozorišna realnost“. U pitanju su *Evgenije Onjegin* Aleksandra S. Puškina u režiji Letonca Alvisa Hermanisa, *Gospođica Julija* Augusta Strindberga u režiji Engleskinje Ketí Mičel i *Mera za meru* Vilijama Šekspira u režiji samog Tomasa Ostermajera.

Prvo sa čim se gledalac susretne u predstavi *Evgenije Onjegin*, dok još traži svoje mesto u sali, jeste scenografija (autor Andris Freibergs). Ako je gledalac ujedno i kritičar, on će da započne komunikaciju s ovom predstavom – kasnije će se ispostaviti da je to, zaista, jedan od dobrih puteva za prodiranje u nju – tako što će prepoznati poetičku sličnost s međunarodno čuvenim Hermanisovim ostvarenjem *Dug život*, prikazanim i na Bitefu pre nekoliko godina. I u *Onjeginu* je, naime, scena doslovno zatrpana mnoštvom realističkih delova pokušstva iz konkretnog istorijskog konteksta, onog u kojem je Puškinovo delo napisano – ruski plemićki milje prve polovine 19. veka. Jedini oneobičavajući element scenografije jeste gornji, goli deo zida koji znatno nadvisuje donji, onaj koji ima, sve s bibliotekom, ogledali-



Evgenije Onegin, Sebastian Schwarz, Tilman Strauß, Eva Meckbach, Luise Wolfram, (foto: Thomas Aurin)

ma i slikama, realističku funkciju dočaravanja miljea (otprilike, u srazmeri 2:1).

Uskoro će se ispostaviti da je funkcija tog višeg, golog dela zida da bude ekran na koji se projektuju reprodukcije umetničkih slika iz te iste epohe, kao i dokumentarna građa vezana za nju (recimo, stranice iz ondašnjih naučno-popularnih žurnala). Prvobitni utisak zapanjujuće ilustrativnosti – da se, osim scenografijom, i na ovaj način potcrtava određena epoha – ubrzo se gubi i to zbog, kako će se pokazati, konceptijski u potpunosti opravdane hipertrofije ovog rediteljskog rešenja. Reprodukције se smenjuju u očaravajućem obilju i raznovrsnosti, i tako postaju duhovit komentar na svaku temu o kojoj se u tom trenutku raspravlja, u rasponu od korseta do dvoboja. Arhivsko prikupljanje ove građe iz istorije umetnosti i, uopšte, istorije kulture bilo je tako skrupulozno urađeno da je trebalo u programu predstave naglasiti ko ga je obavio.

U kontrastu s prostorom oblikovanim ovakvim dekorom i projekcijama, kostimi u kojima glumci ulaze na scenu su savremeni i deluju privatno (kostimograf je Eva Desecker).

Oni zauzimaju statične pozicije, sedajući na ove stilske fotelje i sofe, i počinju da govore tekst na prilično neutralan, distanciran, na momente ironičan i, u osnovi, pripovedački način. Čak i gledalac koji ne zna nemački, a ima pozorišnog iskustva, može odmah da shvati da govore u trećem licu, da ne nastupaju u likovima nastalim dramatizacijom ovog čuvenog dela već da pripovedaju o njima. I, zaista, dramaturgija predstave ne svodi se na klasičnu dramatizaciju, već je zadržan izvorni, pripovedački oblik teksta, što je dodatno potencirano i uvođenjem lika samog Puškina kao neke vrste naratora (dramaturzi su Karola Dur i Florijan Borhmejer)... Pripovedačko distanciranje od sveta fikcije iz Puškinovog dela funkcioniše na istoj poetičkoj ravni kao i pomenuti upliv savremenih kostima u dekor iz 19. veka i projekcije različite građe iz kulturne istorije. Sve ove razlike i odmaci nemaju, naravno, funkciju da *iznutra*, dramski tumače Puškinovo delo, već da ga *spolja*, pripovedački komentarišu.

Nema sumnje da funkciju komentara vrši i još jedno dramaturško-rediteljsko rešenje, a to je uvođenje drugih



Gospođica Julija, Jule Böwe, (foto: Stephen Cummiskey)

tekstova. Oni se odnose na stil epohe, duh vremena u kojem je *Evgenije Onjegin* napisan. Tako nam glumci često čitaju – čitanje umesto govorenja dodatno podvlači pripovedačko-komentatorski pristup – tekstove o dendizmu, stilu koji se vezuje pre svega za junaka dela, samog Onjegina, ali donekle i za njegovog tvorca Puškina, o značaju korseta u ženskoj i muškoj modi, „kulturi“ dvoboja koji nisu bili samo muška specijalnost (u predstavi saznajemo i bizaran istorijski podatak da su u tadašnjoj Evropi postojali i dvoboji žena)... Kao što se iz sadržaja ove tekstualne građe može naslutiti, oni su u najdirektnijoj vezi s nekim od projektovanih vizuelnih materijala – na primer, crteži korseta i šeme njihovog oblačenja prate priču o ovom modnom detalju – ali se scensko razigravanje ovih tema iz kulturne istorije, s komenatarisanju primerenim efektom „ilustrovanja“, i dodatno razvija.

Glumci tako počinju da skidaju savremenu odeću i da se, veoma postpeno i uz pomoć garderoberki koje nastupaju u radnoj uniformi (nisu „kamuflirane“ kostimima služavki iz onog doba), pred nama oblače u odela iz prve po-

lovine 19. veka. Ta odeća iz epohe je do te mere razrađena i precizna i u najsitnijem detalju da više liči na odlično očuvane eksponate iz nekog muzeja mode nego na pozorišni kostim. Ovim dendističkim ritualima koji u predstavi traju i po pola sata, kao što su trajali i u životu (i to samo sâm proces oblačenja), jasno i izoštreno se poentira ona poetička ravan koja se sve vreme naslućuje. Predstava *Evgenije Onjegina* Alvisa Hermanisa je, pre svega, izuzetno duhovit (pre ironičan), scenski razigran i maštovit, ali u osnovi emocionalno otuđen, analitički i kritički metadiskurs o dendizmu i romantizmu ili, šire gledano, o kulturnoj istoriji jednog davnog i dalekog doba koje reditelj ne želi da nam približi već, naprotiv, da drži na distanci.

Ali u ovoj sceni presvlačenja, najdubljem jezgru Hermanisovog koncepta, sustiču se još dva metadiskursa. Pre svega drugog, u njoj se zaokružuje ona, na početku ovog teksta naslućena rediteljeva autoreferencijalnost. Kao što nagomilani realistički nameštaj asocira na *Dug život*, tako oblačenje scenskog kostima pred publikom nedvosmisleno upućuje na još duži proces takođe „javnog“ nanošenja



Gospodica Julija, Tilman Strauss, Jule Böwe, (foto: Stephen Cummiskey)

scenske maske u predstavi *Očevi* istog reditelja.

Poslednje, ali ne i najmanje bitno, jeste to da se oblačenje kostima vremenski poklapa s postepenim „ulaskom u lik“ svakog od glumaca. Nadalje će oni neprestano, veoma suptilno, ubedljivo i „prirodno“ – samo kako to umeju nemački glumci koji suvereno baštine tradicije i Brehta i Stanislavskog – da osciluju između svoje zajedničke izvorne uloge (pripovedačke) i svojih pojedinačnih novih uloga (dramskih), uvek jednom nogom u fikciji, a drugom izvan nje. U ovoj izoštrenoj, konceptijskoj utemeljenoj rediteljskoj postavci glumačke igre, oni svi postižu vrhunski domet: Robert Bejer kao Puškin, Tilman Štraus kao Onjegin, Eva Mekbah kao Tatjana, Sebastijan Švarc kao Lenski i Luize Volfram kao Olga. Osvešćenim dualizmom glumačke igre na relaciji pripovedanje – podražavanje postiže se to da predstava prerasta i u metadiskurs o umetnosti glume (ili teatra) i otvara raspravu kako treba književnost prenositi na scenu. Sugerise se da nedramsku književnost ne treba na silu prevoditi u dramsku već je treba ostaviti u njenom izvornom obliku. Da Puškinov tekst ovde nije *objekt* koji se podređuje

zahtevima klasične pozornice već da je on gotovo *subjekt* scenske igre (u smislu – pokretač, akter) čija se posebnost poštuje, o tome svedoči još jedno mudro rediteljsko rešenje. Naime, u predstavi nema nikakve muzike niti zvukova, što se može shvatiti i kao posveta Puškinovom poetskom tekstu koji publika sluša, kako kažu, u vrlo dobrom prevodu na nemački.

Kao što se iz analize jasno zaključuje, predstava *Evgenije Onjegin* Alvisa Hermanisa je veoma promišljen, intelektualan, višeslojan komentar na razne teme, od stilskih odlika jedne epohe (dendizam i romantizam s početka 19. veka), preko odnosa između literature i pozorišta, te fenomena glume, do osobenosti rediteljske poetike samog Hermanisa. Ne treba izvoditi pogrešan zaključak da je ova naučna analitičnost u rediteljskom pristupu baš toliko cerebralna i hladna. Iako ne pruža mogućnost emocionalne identifikacije, naprotiv, predstava je ujedno scenski izuzetno razigrana, dinamična, maštovita, živopisna, šarmantna, zavodljiva i nadasve pametno duhovita. Koncept je provokativan i smeo i u pogledu opšteg stava prema klasiци. Umesto da se



Gospođica Julija, Tilman Strauss, (foto: Stephen Cummiskey)

delo iz prošlosti nasilno približava senzibilitetu savremenih gledalaca, ono se – što može da odgovara dekonstrukciji klasike – jasno i oštro zadržava u svom vremenu, a koje se prikazuje kao ljupko, čudno, strano, egzotično; gotovo kao nekakav muzejski eksponat.

Jedina dilema koju Hermanisov koncept ostavlja jeste – a zašto baš Puškinov *Evgenije Onjegin*? Da li se ovo „otuđenje“ od jedne epohe moglo da sprovede i na nekom drugom romantičarskom delu; da li se rediteljjev odnos zadržava samo na opštim odlikama stila – koje se kao takve mogu naći i u mnogim drugim delima – ili *Onjegin* ima neko posebno poetičko svojstvo koje „provocira“; da li je Puškinovo delo pravi predmet Hermanisovog interesovanja ili samo pretekst za bavljenje jednim vremenom i stilom...? Odgovor na ova pitanja ne mogu pouzdano da pružim zbog nedovoljnog poznavanja nemačkog, ali mi pozorišna intuicija sugerise da je reč i o jednom i o drugom. *Onjegin* se uzdiže i slavi tako što se ostavlja da se Puškinove reči čuju sa pozornice, bez nategnute dramaturške transpozicije i bilo kakvih drugih zvukova (osim ubačenih tekstova), ali se ujedno

oseća da teme koje delo otvara nisu mnogo bitne za reditelja, pa tako ne bi trebalo da budu ni za nas – publiku 21. veka. Kao i jedan od njenih predmeta – dendizam – tako se i cela predstava više interesuje za formu nego za sadržaj.

Iako sasvim različitim scenskim sredstvima, i predstava *Gospođica Julija* u režiji Ketí Mičel (korežija Leo Verner) ostvaruje vrlo promišljen, pametan, višeslojan i metadiskurzivni koncept. Međutim, ova zaista izvanredna predstava ne zadržava se, kao Hermanisova, samo na „spoljašnjem“ nivou već snažno i ubedljivo prodire u problematiku čuvenog dela Augusta Strindberga, nudeći zaoštreno, samosvojno i uzbudljivo tumačenje.

Osnovno poetičko svojstvo ove predstave jeste udvostručavanje scenske radnje video-prenosom: ono što se dešava na sceni snima se i istovremeno emituje i na ekranu. U kontekstu savremenog pozorišta, posebno berlinskog, ovo svojstvo nije nikakva osobenost; moglo bi se čak reći da je opšte mesto. To je, međutim, samo prvi utisak na početku predstave, jer se ubrzo prepoznaje da se ova upotreba video-prenosa suštinski razlikuje od one u predstavama

Franka Kastorfa i Renea Poleša, a gde ona ponekad ostaje neartikulisana i pomodna (naročito kod ovog prvog). Na velikom ekranu koji visi iznad scenografije za *Gospođicu Juliju* emituje se, naime, pravi, do najsitnijih detalja razrađen umetnički film, a ne skakutav, neizostren i mutan snimak „s ramena“. Ovaj film ima svoju zasebnu estetsku vrednost i, kao što ću kasnije argumentovati, može se posmatrati i prosuđivati i odvojeno od predstave iz koje direktno nastaje, pred očima nas, pozorišnih gledalaca. Dakle, važno je reći da film nije ranije snimljen i montiran – iako tako deluje – već da se, uz neverovatno složenu, do najsitnijeg detalja preciznu i isplaniranu *koreografiju* brojnih kamera i delova dekora, snima na pozornici tokom svakog izvođenja. Taj film je, zapravo, vrlo dobro raskadrian i time *virtuelno* izmontiran televizijski prenos žive scenske radnje. Brojno ljudstvo na sceni uigrano radi sve, pa se i glumci sasvim demokratski prihvataju tehničkih poslova uvek kada nemaju scenu u dramskoj radnji: od glume, preko snimanja, do pomeranja delova dekora i proizvodnje zvučnih efekata.

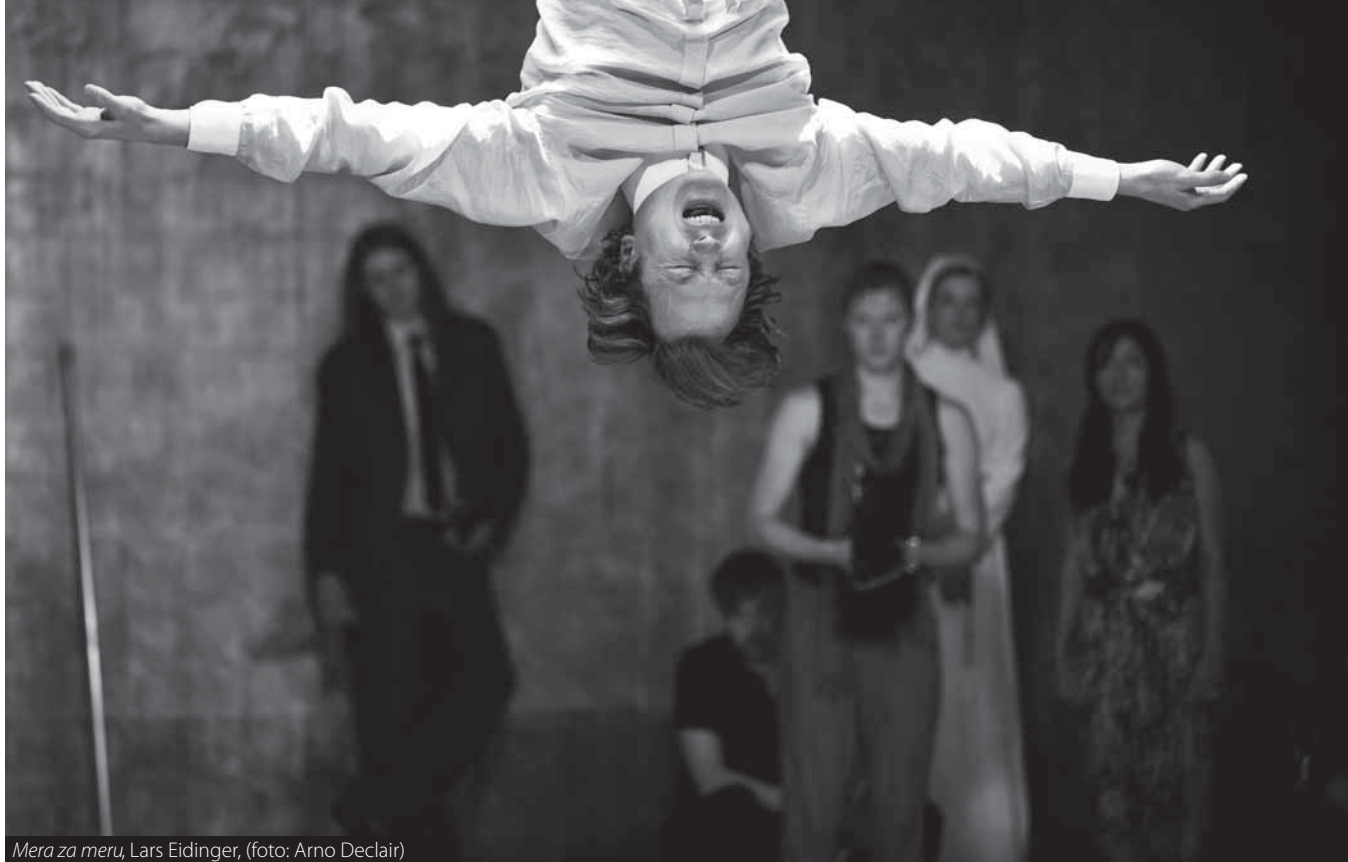
Najveći izazov i ujedno najznačajnije poetičko svojstvo ovog izuzetno inteligentnog preplitanja pozorišnog i filmskog jezika jeste – *demokratizacija percepcije*. Kada sednemo u pozorišnu salu, mi smo, logično, pozorišni gledaoci. U *Gospođici Juliji* Ketí Mičel nudi nam se, međutim, mogućnost da budemo i filmski gledaoci – da skoro u kontinuitetu pratimo film *Gospođica Julija* koji se snima pred nama i istovremeno emituje na tom velikom ekranu. Ako nas prevashodno zanima Strindbergova priča, odnosno rediteljino tumačenje iste, onda će nam pažnju više privlačiti film, jer kamere, scenografija i tehničari u stalnom pokretu otežavaju posmatranje te iste fiktionalne radnje na pozornici. Ako smo pak pozorišni profesionalci, pa dobro znamo priču *Gospođice Julije*, onda će nam pažnju više privlačiti sâm proces stvaranja predstave i filma, a koji je ovde potpuno ogoljen. Praćenje procesa na pozornici ne iscrpljuje se u ohlađenoj, „ekspertskoj“ zainteresovanosti, jer mnogi od ovih postupaka razvijaju pravo pozorišno uzbuđenje, ono koje nastaje u živom susretu sa „scenskom magijom“. Pre svega mislim na stvaranje zvučnih efekata, na scenski izuzetno uzbudljivu koncentrisanost i veštinu dve tehničarke zvuka, Marije Ašauer i Lize Gut, koje na malim monitorima prate radnju i u pravim trenucima stvaraju, pomoću najrazličitije rekvizite, odgovarajuće zvukove (dizajneri zvuka su

Garet Fraj i Adrijen Kvartli).

Najčešće gledalačko stanje je, ipak, neprestano oscilovanje pažnje između pozornice i ekrana, živog i snimljenog, predstave i filma. Ta nužna disperzija pažnje ili, kako sam je ranije nazvao, „demokratizacija percepcije“ automatski dovodi do stanja *gledalačke nesigurnosti*, a koja nije neprijatna ili „rizična“ kao u nekim interaktivnim predstavama američke avangarde iz šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka. Nesigurnost dalje osvešćuje, sasvim brehtovski, našu poziciju pozorišnog gledaoca. Drugim rečima, zato što neprestano donosimo odluku šta ćemo da pratimo i što nam pažnja osciluje, mi ne možemo da se uživimo u svet Strindbergove dramske fikcije (bilo da je pratimo u mediju pozorišta ili u mediju filma), već smo sve vreme potpuno svesni da smo pozorišni gledaoci. Tako ovaj upliv filma razvija metadiskurs o samoj prirodi pozorišne situacije.

Kao pozorišni gledaoci smo, dakle, u situaciji da pažnju razgrađujemo, da simultano pratimo scensku fikciju, nje-nu filmsku transpoziciju i sve ove međusobno razdvojene tehničke procedure, kao što je snimanje zvučnih efekata ili off-ova (ovo drugo glumci obavljaju u radio-kabinama koje se, naravno, nalaze pred nama, na pozornici). Kao filmski gledaoci smo, naprotiv, u situaciji da nam je pažnja krajnje usmerena, i to ne samo na Strindbergovu priču već i na poziciju s koje rediteljka tumači priču. Rediteljski koncept ovde doživljava vrhunac jer se pruža ingeniozno opravdanje za uključivanje filmskog jezika u pozorište. Kadriranje ovde nije samo estetski i tehnički prosede filmske umetnosti već i (simbolička) šifra krajnje izoštrjenog, fokusiranog rediteljskog tumačenja komada *Gospođica Julija*. Drugim rečima, drama se interpretacijski *kadrira* na vrlo osoben i izoštren način.

Postoji potpuna analogija između odluke filmske rediteljke Ketí Mičel da insistira na krupnim planovima Kristine i (doslovno) njenoj perspektivi, i odluke pozorišne rediteljke Ketí Mičel da celu dramu tumači iz vizure ovog lika. Ovakav interpretacijski „ugao snimanja“ je neuobičajen, jer je kuvarica Kristina, treći akter drame, epizodan lik u ratu polova i klasa koji se vodi između veoma ambicioznog i agresivnog sluga Žana i autodestruktivne, seksualnim i socijalnim eksperimentima sklone mlade gospodarice, gospođice Julije. U ovoj predstavi (ili tačnije, u ovom filmu) naglasak je na Kristininim stanjima, na njenoj patnji prouzrokovanoj time



Mera za meru, Lars Eidinger, (foto: Arno Declair)

što je Žan zanemaruje zarad njihove zajedničke gospodari-
ce. Filmska tehnika omogućuje rediteljki da scene između
Žana i Julije često ostavi doslovno u „drugom planu“, da se
njihovi likovi i glasovi rastaču u neizostrenosti i slaboj ču-
nosti, dok je vizuelni i auditivni fokus na Krisitini. Zbog toga
je većina Strindbergovog dijaloga, a to je onaj koji se deša-
va između Žana i Julije, odstranjena iz predstave/filma, a od
njihovih scena vidimo i čujemo samo one koje i Kristina vidi
i čuje, i to tako što viri kroz odškrinuta vrata ili prisluškuje sa
čašom prislonjenom na pod.

Pošto gledaoci komuniciraju s dramskom pričom pre-
vashodno putem ekrana – videli smo da složena tehnika i
tehničari u pokretu ometaju praćenje fiktionalne radnje na
pozornici – glumci su mogli da razviju „filmsku glumu“, da
vrlo svedenim i suptilnim sredstvima (jedan pogled, osmeh,
izraz lica) donesu snažna i uverljiva osećanja. Tako smo, u
sjajnim glumačkim tumačenjima, dobili nimalo agresiv-
nog, ali vrlo odlučnog, smirenog, pa zato i opasnijeg Žana
(Tilman Štraus), ne toliko hirovitu i drčnu koliko zbunjenu,
ranjivu, zaljubljenju i uplašenu Juliju (Luiz Volfram) i, u svojoj

velikoj patnji, mirnu i dostojanstvenu Kristinu (Jule Beve).
Snažan emocionalni i poetski efekat priče o izneverenoj
ljubavi ne postiže se samo filmskom glumom već i drugim
filmskim sredstvima, kao što je, recimo, kadriranje. U natu-
ralističkom miljeu građanske kuće iz 19. veka (autor dekora
i kostima je Aleks Eles) postiže se, filmskim jezikom, teška
i sumorna nordijska atmosfera, ali koja je ujedno i nekako
prozračna, poetična, snolika... Možda nije veliko kritičarsko
učitavanje ako u ovoj filmskoj poetici prepoznamo svesnu
posvetu jednom drugom švedskom velikanu – Bergmanu.

Ako se prihvati teza o posveti Bergmanovoj poeti-
ci, onda se zaokružuje i ona početna, šira teza o metadi-
skurzivnosti predstave. Pored toga što osvešćuje i proble-
matizuje poziciju gledaoca u pozorištu, ona predstavlja
i svojevrstan komentar na određenu poetiku ili, još šire i
bez upućivanja na Bergmana, na jednu specifičnu, može
se reći – *severnjačku likovnost*... Ali za razliku od Hermani-
sovog *Evgenija Onjegina*, ova predstava se, kao što je već
istaknuto, ne zaustavlja na nivou preispitivanja stilova, for-
mi i umetničkih postupaka, već postiže, krajnje zaoštrenim



Mera za meru, Lars Eidinger, Gert Voss, (foto: Arno Declair)

tumačenjem klasične priče, i snažan emocionalni, pa, ako hoćete, i ideološki efekat. Isticanjem Kristinine pozicije *Gospođica Julija* postaje priča o neprimetnim, „sporednim“ ljudima, onima s margine drame, života i društva, a koji snažno vole i pate, dok se „glavni junaci“ iscrpljuju u taštini i vlastoljubivim seksualnim i klasnim ratovima. Tako se ovaj vrlo mudar i višeslojan koncept umetničkog preispitivanja obogaćuje jakim osećanjima i čestitim stavom, čime ova postavka *Gospođice Julije* postaje jedna od najinovativnijih, najmudrijih i najsnažnijih predstava koje sam u skorije vreme video na svetskim pozornicama.

Za razliku od prve dve predstave, o postavci Šekspirove *Mere za meru* koju potpisuje Tomas Ostermajer ne mogu da se raspišem, zbog nedovoljnog poznavanja nemačkog. U *Evgeniju Onjeginu* i *Gospođici Juliji* rediteljski koncept je metadiskurzivan – više je složen poetički komentar tekstualne građe nego njegovo čitanje „iznutra“ – tako da tu razumevanje govornog teksta nije od ključnog značaja. Iako je i sama teatralizovana, Ostermajerova *Mera za meru* je klasična dramska predstava u kojoj je, kao takvoj, rediteljsko-dra-

maturška obrada teksta, a u funkciji njegovog tumačenja, značajan činilac. Zato moj prikaz ove predstave nije tipična kritika već analiza nelingvističkih scenskih znakova, te mogući doprinos radikalnoj teorijskoj tezi o „performativnosti“ kao jedinom estetski bitnom kanalu komunikacije u pozorištu.

Ono što nam u ovakvom pristupu – kao i u bilo kakvom drugom – prvo upada u oči jeste, naravno, scenografija. U saradnji s rediteljem, njegov stalni saradnik Jan Papelbaum smestio je sasvim različite prostore iz Šekspirovog Beča – u rasponu od manastira i vojvodine palate do ulice i tamnice – u jedinstven scenski prostor. Ovde treba da se stavi manja ograda: Ostermajer i Papelbaum referišu se, kao i svi scenski tumači ove Šekspirove „problemske drame“, na austrijski Beč, iako u šekspirologiji postoji osnovana sumnja da je pisac, u svojoj poznatoj nepouzdanosti kada su u pitanju istorijske i geografske odrednice, ciljao na jedan mali grad u Francuskoj. Dakle, Beč je u ovoj predstavi zatvorena kutija, bez nameštaja, samo s lusterom i niskom klupom duž zidova sa strane i u pozadini, optočena u celosti patini-

ranom pozlatom. Ako se ne računa pozlata i to što je kutija duboka, ova scenografija može da se tumači i kao posveta jednoj drugoj berlinskoj, već antologijskoj predstavi – Goševom *Ujka Vanji* iz Dojčes teatra. Za razliku od Goševog „stešnjavanja“ Čehovljevih junaka u duhu egzistencijalističke teskobe (nema izlaza, nema skrivanja, neprekidno smo izloženi, slobodni i odgovorni za svoje postupke...), ovde je na delu drugačija „metafora“. Kad lukavi i poročni Vojvoda shvati da je vrag odneo šalu, da je i ceo njegov Beč ogrezao u nemoralu, on rešava, kao svaki pametni i perfidni političar, da se povuče na neko vreme i promatra dešavanja iz prikrajka, a da vlast i odgovornost prepusti drugom – rigidnom puritancu Anđelu. U postavci Tomasa Ostermajera, koji ne zazire od direktnih metafora ako su scenski jake, ubedljive i daju se nadahnuto razigrati – kao što je upravo ovde slučaj – prvo što Anđelo uradi kada dobije vlast jeste da jakim mlazom iz creva počne da, doslovno, spira prljavštinu s pozlaćenih zidova, ali i s ljudi, tako da su ovde svi glumci stalno polumokri. Tada shvatamo da zlato nije pocrnelo od patine vremena već od blata nemorala.

Druga radikalna i upečatljiva rediteljeva vizuelna intervencija, a koja omogućava da predstavu pratimo više na nivou scenskih nego književno-lingvističkih znakova, jeste rešenje zatvorskih prizora. Kao jedinu oznaku zatvorske situacije, a i umesto likova robijaša koje bi, u Šekspirovom komplikovanom zapletu, trebalo žrtvovati kako bi se spasio mladi Klaudije koga je Anđelo rešio da pogubi zbog bluda, Ostermajer postavlja – svinjsku polutku. Na raskošni bečki luster kači se džinovska i prava svinjska polutka, koja postaje veoma snažna, smela i upečatljiva simbolička supstitucija za zatvorske situacije i likove iz drame, od kojih je većina dramaturški odstranjena (dramaturg predstave je Peter Klejnert). U ovakvoj, kao što smo već naglasili, krajnje ludičkoj, teatralizovanoj predstavi, upotreba svinjske polutke se scenski maksimalno razigrava, kako u funkciji Šekspirove priče tako i mimo nje. Na primer, ovde se Klaudijeva glava, koju je Anđelo tražio, ne zamenjuje glavom preminulog zatvorenika već svinjskom, koja je prethodno odsečena motorom testerom pred našim očima... Nezavisno od konkretne dramske funkcije, ovo rešenje ima i karakter najopštije i istovremeno najubojitije „scenske metafore“ u predstavi: taj grad nemorala, ta prestonica „tamnice naroda“ je, zapravo, gomila štokavog zlata sa čijeg vrha visi zaklana svinja! Zanimljivo bi bilo znati kako je na ovu, bar iz

mog ugla, provokaciju reagovala publika na premijeri, na festivalu u Salcburgu, a koji je i koproducent predstave.

O rediteljevom tumačenju drame može se zaključivati i na osnovu fizičkih aspekata glumačke igre. U tumačenju trenutno vodeće zvezde Šaubine pozorišta, zaista sjajnog Larsa Ajdingera, Anđelo je bio uspravan, krut, opasan, čak i nemilosrdan mlad čovek, koji nam ne deluje licemerno u trenutku kada u sebi proživljava telesnu strast (prema opatici Izabeli) koju kod drugih surovo kažnjava, već kao samo spolja mirna osoba, a zapravo istinski uznemirena, duboko i bolno zaronjena u dubinu svoje protivurečne duše. Sve to ostvaruje snažan dramski efekat, pa čak i saosećanje s njim. S druge strane, verovatno najveći živi austrijski glumac, Gert Fos – onaj za koga je Tomas Bernhart napisao komad *Diter, Rene, Fos* – igra Vojvodu kao živijalnog, zavodljivog i dekadentnog bludnika, ali kome razvrat nimalo nije udario u mozak; naprotiv, on je istovremeno izuzetno politički pametan, vešt, opasan i uspešan. Prosto je neverovatno kako, i po ovakvoj karakterizaciji lika, ali i po telesnom stavu, den-di odeći, prstenjaku, pa čak i vrlo lepim crtama svog starog lica, Gertov Vojvoda lični na – Tita!

Ovakva postavka glavnih likova, u kombinaciji s analiziranim scenskim (vizuelnim) rešenjima, nudi osnovu da se, s one strane govornog teksta (a uz poznavanje samog narativa), Ostermajerova predstava doživi kao snažno i uverljivo savremeno tumačenje ove problemske drame koja ima političke konotacije. Verujem da su prilike slične i u savremenom nemačkom društvu, ali u srpskom bi ova nenasilna i nimalo površna aktualizacija Šekspira sigurno sjajno funkcionisala. U svim savremenim „demokratijama“ promene su samo iluzija: iza političkih dešavanja stoje isti centri moći koji su spremni da kratkotrajno odu u drugi plan ako će im to omogućiti opstanak na vlasti.

Kratka stanka da bi se pozlata oprala od mulja, blata i krvi zaklanih.

DRAMA

Tanja Šljivar

GREBANJE

ili kako se ubila moja baka

LICA MAJA, 10, zna ono što drugi ne znaju, ili bar tako priča
 ĐORĐE, 10, voli žensko društvo, ali ne voli da se o tome priča
 SLOBODANKA, 10, izbjeglica, očekuje paket čokolade iz Hrvatske
 LENKA, 10, sa flekama i modricama po tijelu, vrlo lijepa, voli starije dječake
 KOSTA, 10, invalid, ne može da radi što drugi rade
 UČITELJ, on skoro nikad nije tu
 MALA NJEMICA, 10, koja je nekad bila Srпкиnja

*Dešava se u Banjaluci, na dan humanitirane školske priredbe,
početkom godina nultih našeg vijeka i u Frankfurtu,
kad Maja prodaje ono što je od priredbe ostalo*

PRVA SCENA

Scena je prazna, sve bliješti kao na mjestu koje djeca zamišljaju kao raj. Maja i Mala Njemica gledaju snimak na mini video-kameri. Mala Njemica se zadovoljno smješka. Maja zaklapa mini kameru.

MALA NJEMICA: Nije ti ovo loše, uopšte. Svejedno, neću da me vide s tobom. Budi zahvalna što uopšte razgovaramo. Idući put nemoj slučajno da si zakasnila. Ovdje u Frankfurt ti je sve na vrijeme. Na vrijeme se ustaje, na vrijeme liježe, na vrijeme se ide u školu, na vrijeme stiže strassenbahn. Dok ne naučiš njemački, ni sa kim ne pričaj.

MAJA: I šta ja sad treba da naučim da ne kažem bolan, da ne kažem sunce ti jebem, da ne kažem knedle iz supe, da ne kažem baba mi pod voz skočila, da ne kažem boli, da ne kažem drvo, je l' to treba?

MALA NJEMICA: I ja sam držala jezik za zubima dok nisam znala gruss Gott. Luk ti je zwiebel, to će odma' da ti zatreba. Kad naručiš kebab, čiko te pita sa čim ćeš, a ti ni pet ni šest nego mit zwiebel. I onda kad pojedeš na pamet ti neće pasti da otvaraš ta smrdljiva usta dok ne budeš znala sve da kažeš kako treba.

MAJA: Kako se kaže crv?

MALA NJEMICA (*kao da nije čula*): Rathaus, to ti je vijećnica, ona roze, ukrašena čokoladom, kô da ju je vještica pravila za Ivicu i Maricu. A oni su inače i rodom odavde i zovu se Hansel i Gretel, tako da na Ivicu i Maricu slobodno odma' zaboravi.

MAJA: Ma jebe mi se za Ivicu i Maricu, daj pare.

MALA NJEMICA: Može pedeset ojra?

MAJA: 'Aj'. Za idući hoću sto dva'es't i tvoje šljašteće hlače.

Razmjenjuju novac i kaseticu sa snimkom.

MALA NJEMICA: Ako se na ovaj navade, za idući ti ne ginu

i sve moje Kinder Eier igračkice, skupila sam cijelu kolekciju pingvina, ma i mamin vjenčani Ring, ako hoćeš.

MAJA: Baba dok je ležala na pruzi sigurno je mislila na svoj prvi put. Zbog njega je izbačena iz internata, kad je počeo da joj raste stomak. Bila je tamo najveća faca, ostale djevojčure su pognule poglede i glave, dok je odlazila, a ni kofer nije imala. Dedu nisu izbacili, nije htjela ni da kaže ko je. Nije joj srce zalupalo jače dok se voz približavao. Nije ni čula pisak lokomotive, jer je bila polugluva. Samo je zatvorila oči, jer nije htjela da joj posljednje što vidi bude nebo i ćutala je. Na pamet joj nije palo da se pomoli. Lokomotiva ne može da se zaustavi. Krckale su kosti, ispale su joj zatvorene oči, i zgnječila se, kao smjesa griza, brašna i jaja. Nikad nisam htjela da me nauči da pravim knedle, a sad mi žao, ove iz kesice imaju ukus vate.

MALA NJEMICA (*odlazeći*): E vata ti je Watte, to ćeš bar lako.

DRUGA SCENA

Svečana školska sala i stepenice. Scena se dodatno osvjetljava. Svuda su pokačeni razni lampioni, ukrasi od krep-papira i baloni. Djeca (Maja, Đorđe, Lenka, Slobodanka) su raspoređena po stepenicama kao hor. Učitelj diriguje. Kosta je u invalidskim kolicima, na najvišem stepeniku. Pored Maje je veliki ruksak. Sva su djeca, osim Lenke, u horskim uniformama, ona je zaopčana do grla. Đorđe je lijep dječak, svaka djevojčica koja ide u osnovnu školu bi se zaljubila u njega čim ga vidi. Lenka je lijepa djevojčica, u nju bi se zaljubio svaki dječak koji ide u osnovnu školu. Slobodanka je neugledna, uvijek sa sobom vuče album Životinjsko carstvo, a danas i teglu u kojoj je daždevnjak.

SVI ZAJEDNO: Oj Srbijo, mila mati,
Uvijek ću te tako zvati.
Mila zemljo, mili dome,
Na srcu je slatko tvome.
Srećno živjet' kô u raju,
Gdje miline vječno traju.

UČITELJ I DJECA, OSIM KOSTE (*tiše nego ranije, svečano, vidi se da su vježbali*): U tebi ću srećno tek, Provoditi ovaj vijek.

UČITELJ (*ravnodušno*): Bravo, bravo! Đorđe, jedino ti mnogo odskačeš. Vijek, uvijek, vječno, lijepo, to „j“ da se čuje, nauči jednom da pričaš, majku mu.

Učitelj čita sa papira.

UČITELJ: Uvažene kolege, dragi roditelji, naša škola je košnica. Ne bih pretjerao kada bih rekao da sam ja matica, a naši učenici, vrijedne pčele radilice. Pčelice su prethodna dva mjeseca zujale, zunzarale, zumzukale i kao rezultat imamo prvu stazu za djecu sa posebnim potrebama na ulazu jedne banjalučke osnovne škole.

SLOBODANKA: Pčele piju rakiju, majke mi. Pčela mi je jedna od prvih sličica u albumu, pa znam.

UČITELJ (*ne obraćajući pažnju na Slobodanku*): Dvije hiljade dvjesto čestitki dnevno nacrtaju naše pčelice radilice. Dvije hiljade dvjesto je cifra naše humanosti. Dvije hiljade dvjesto je, sasvim prigodno, i broj žiro-računa na koji uplaćujemo, svako prema svojim mogućnostima, novac za dobrobit našeg truta Koste.

Lenka diže dva prsta.

LENKA: Učitelju, učitelju, moj braco od tetke se ženi iduće nedelje, ja sam djeverušica, pa sam mislila da za njegovu svadbu napravimo bar sto pozivnica.

UČITELJ: Je l' tvoj braco ide u našu školu?

LENKA: Ma jok, on je mator.

UČITELJ: Je l' mu dijete ide u našu školu?

LENKA: Pa u subotu se ženi, a tek onda dijete.

UČITELJ: Pa je l' me se on možda tiče ako nije iz moje košnice?

LENKA: Ali, evo ja ću nacrtati mladu u čipkanoj, svilenoj, ne blještavoj, nego onako prljavo bijeloj haljini sa izrezom do ovdje (*pokazuje na kraj svojih leđa*) i mladoženju visokog, visokog da ne može da stane na pozivnicu.

SLOBODANKA: A ja ću svadbenu čokoladnu tortu na tri sprata.

KOSTA: Piša mi se.

UČITELJ: Đorđe, iz ovih stopa.

Đorđe neko vrijeme oklijeva.

UČITELJ: Ni riječi!

Učitelj glavom pokazuje u pravcu Koste. Đorđe Kostu spušta niz stepenice, pa ga odvozi van scene, u ve-ce.

UČITELJ: Vi od sljedeće godine više niste moji. To znate, to sam vam reko. Al' tek tad ćete shvatiti neke stvari. Kad budete glave razbijali oko neke trigonometrije, zafaliće vama vaš učo i njegove čestitke.

UČITELJ (*ponovo čitajući sa papira*): Sunce, sladoled, sreća, sloboda, san, svjećica, srce, a to samo na slovo „s“, pa onda Deda Mrazevi, klovnovi, jelke, buketići, paketići, sve su to likovni motivi čestitki od čije prodaje smo našem Kosti, ravnopravnom članu naše košnice, igradili lijepu i čvrstu, prvu betonsku stazu, kao još jedan heksagon u našem saću.

Đorđe dovozi Kostu nazad.

KOSTA: Baš mi te žao, sad više nećeš da me nosiš, ima sisice do pupka da ti se otegnu.

UČITELJ (*čitajući sa papira*): Neki od vas će, znam, reći, da ta staza, taj heksagon u trenutnoj infrastrukturi škole, nema smisla, jer naša škola ima četiri sprata, bez lifta, ali ja imam spreman odgovor. Pčelice čine ljudski lift. Iz vrijedne rukice u vrijednu rukicu Kosta se prenosi i do tavana, ako ustreba.

Učitelj značajno pogleda svakog učenika pojedinačno.

UČITELJ (*zadovoljno završava*): Reći ću još jednom ono što stalno ponavljam — ja sam u cijeloj stvari samo matica, ja nisam važan, ja sam u pozadini, ja se ne ističem, ja ne stajem u prvi red. Sve su to pčelice same, ja im samo pokazujem put.

UČITELJ (*gleda svakog pojedinačno*): Vi ste zlatna djeca.

KOSTA (*još zadovoljnije*): Pravićemo ogrlice od nas.

Kosta se budalasto nasmije.

UČITELJ: Pčelice radilice, vaša matica odlazi da sakuplja med. Vraćam se tik pred priredbu, kada ćemo svi zajedno osvijetlati obraz našoj košnici.

KOSTA: A šta, a šta, a šta ćemo da radimo danas?

UČITELJ: Imamo priredbu. Malo li je?

Učitelj otima album iz Slobodankinih ruku, prevrće ga malo, pa ga tresne o sto.

UČITELJ: 'Aj' pregledajte malo ovo, a eto mene začas. Ti mala, objasni im tu šta treba o životinjama.

Učitelj odlazi trčećim korakom noseći pregršt čestitki u ruku. Čestitke su mu u svim džepovima, poneka ispadne.

LENKA: Neće taj do noći.

ĐORĐE: Nabijem mu čestitke u dupe.

Đorđe zamahne rukom prema Kosti. Kosta se zgrči.

ĐORĐE: A ti, retarde bolesni, ti ćeš od mene ogrlicu! Iseću te na dve hiljade dvesta rezanaca. Šteta, pa odo da igram flipere sa Nidžom. 'Ajde, 'ajde, ne brini, ima malo kasnije da te udesim, da mi budeš lep na priredbi. Čao, deco.

Slobodanka stoji na Učiteljevom mjestu, druga djeca i dalje poređana kao hor na stepništu.

SLOBODANKA: Ovaj... Travnate površine su prerije, stepe, livade. U njima žive crvi i sljepići.

KOSTA (*zadovoljno se cereka*): Crv živi u jabuci koju mi je mama dala za užinu. Al' ja sam je poklonio učitelju da je u slast pojede.

Kosta se oblizuje. Ubalavi se.

Lenka stane ispred Slobodanke, na mjesto „predavača“.

LENKA: Draga, odbij! Hoću ja da ispričam nešto o travnatim površinama. Iza moje zgrade je livada, veća od auta, i od mora, i od klupe. Na livadi svi rade sve što hoće. Jednom sam sa balkona, dok ga tata još nije zastaklio, gledala ćuke kako se valjaju po travi i naskachu jedan na drugog. Znala sam šta rade, al' sam htjela da i Tijani smučim život, pa sam je zvala da izađe, da vidi. Onda mi je ona zavezala šamarčinu, pa sam ja njoj iščupala pramen kose, pa nije bilo mame da nas rastavi, ni tate da nas obje pravo ulema, pa sam otrčala u sobu i zaključala se i nisam htjela do večeri da izađem, kad sam morala zbog večere.

SLOBODANKA: Fuj!

KOSTA: Ja se usro.

SLOBODANKA: Fuuuuuuuuj!

ĐORĐE: Mamicu ti, zar opet?

LENKA: Aaaaaaa, kol'ko bazdi!

Sva djeca, osim Koste, začepi noseve. Đorđe saginje glavu, stavlja nos u majicu.

ĐORĐE: I sad onaj moron opet da me kara u bulju zbog tvoje usrane.

MAJA: Ubiće nas.

LENKA: Slobo, 'ajde ljepoto.

SLOBODANKA: I onda se čudiš što ti niko neće na rođendan.

Slobodanka odvozi Kostu do ve-cea. Đorđe krene da izlazi.

ĐORĐE: Palim ja dok mi se bogalj nije iskenjao po glavi.

MAJA: 'Aj stani malo, majke ti.

Đorđe produži ka izlazu.

MAJA: Molim te.

Đorđe staje, upitno i nestrpljivo je gleda.

ĐORĐE: Idem da igram flipere, u čemu je problem?

MAJA: Reko mi tata jutros da mi je ova zajebancija od priredbe oproštajna žurka. Ja ću večeras gledati u bilborde, a tata u auto-put sa čet'ri trake. Izvalim se na zadnjem sje-dištu, brojim drveće, pa ga pitam da l' smo stigli. Nismo. Pojedem smoki, štapiće, popijem koka-kolu, da l' smo stigli. Nismo. Udavim ga, odvezem se nazad. Nismo.

ĐORĐE: Šta me boli briga.

MAJA: Nećeš ti da ja odem.

LENKA: A srećice, je l' to znači da i ja i Sloba treba ovdje da dreždimo do priredbe?

MAJA: Dreždićemo svi, sve dok me ne pusti da ostanem.

LENKA (*nezadovoljno otpuhuje*): Pa 'ajd, kō malo da se družimo.

SLOBODANKA: Ionako nemam šta pametnije da radim. Nastavu, kao i obično, nemam. Ljepotu, kao i obično, nemam. Izgled da kompletiram *Životinjsko carstvo*, kao i obično, nemam. Evo trin'esti put dobijam sljepića. Šest zuba sam rastočila jedući čokoladu ne bi li izvukla pjegavu hije-nu, i ništa. Da popunim album, samo mi još ona fali.

MAJA: Svima nama nešto fali.

KOSTA: Majo, gdje te vodi tatica? Majo, Majo, a gdje, a gdje, a gdje te to vodi?

MAJA: U Njemačku.

ĐORĐE: Pa šta ti smeta, ideš tamo, igra Bajern Minhen i Bajer Leverkusen i Bajerov aspirin piješ i šta te briga.

MAJA: Jutros sam pljunula tati u kafu.

Maja pljune na Kostu.

MAJA: Kaže meni tata da i u Frankfurtu ima da se igra lastiš. Objasnila bi' ja njemu da lastiš može da se igra svuda kad imaš malo veće bijele gaće i dva drveta. Izvučeš lastiš iz gaća, razapneš ga i preskačeš. Objasnila bi' mu, al' ga gledam kako slatko pije kafu, pa ćutim.

ĐORĐE: Ja bi' ipak da palim.

Maja vadi iz ruksaka mini video-kameru. Uključuje je i uvaljuje Kostu.

MAJA: Samo drži tako, bolidu.

Kosta zbunjeno vrti kameru od jednog ka drugom djetetu.

MAJA: Ako odem, hoću da vam nešto od mene ostane. I meni od vas.

Maja gleda u Kostu i kameru.

MAJA: Od tebe ništa.

LENKA: Meni će ostati tvoje najlonke, i helanke, i biciklističke, i šorts.

SLOBODANKA: Meni nisi nikad ništa dala. Al' evo pokloni ti ja daždevnjaka. Htjela sam mami večeras poslije priredbe da dam, al' može i tebi, kad već ideš, šta fali. Ako budeš pametna, možeš i rakiju od njega da napraviš. Piše u

albumu da su ih i vještice kuvale. Naš prvi komšija je jedan ćelavi majmun koji u stanu ima prašumu, a u njoj skoro sve životinje iz mog albuma. Iguane šeta na povocu kô pse, zmije nosi oko vrata, sa aligatorima spava u krevetu. Pobje-go mu jutros ovaj daždevnjak, evo ti ga na, ionako se mami više sviđa ćelavi majmun od njegovih ljubimaca.

Slobodanka pruža teglu sa daždevnjakom ka Maji. Maja ne obraća pažnju.

DORĐE: Jednom si u svojoj sobi digla majicu i pokazala mi koliko si ravna. Hvalila si se da nemaš sise.

Maja uzima Đorđevu ruku.

MAJA: Koža ti je tanka i blijeda. Vidim ti svaku venu. Nećeš znati da je stvarno tvoja dok te ne zaboli.

Maja grebe Đorđevu ruku.

MAJA: Kad zarijem, pa povučem, pa iskopam, biće mlako, i crveno, i slano. Ako izdržiš minut, nisi peder. Ako izdržiš minut, opet ću da ti pokažem kako nemam sise. Ako izdržiš minut, i ti ćeš mene izgrebati.

KOSTA (zadovoljno): Zagnojiće se, kao meni poslije vode-nih ospica.

MAJA: Pobjeliće, i biće gusto, mama od sramote neće smjeti da te vodi doktoru. Nek'ti stavi obloge, moja baba je govorila da je rakija za sve dobra. I ako te boli glava, i noga, i pluća, i ako nema ništa na tv-u. Rakijom je i čistila oružje, i glancala cipele i dezinfikovala ve-ce šolju.

Maja i dalje grebe Đorđa. Kosta sve snima.

MAJA: Neću da odem, hoću još sto puta da ti pokažem kako nemam sise. Kad se vratim, hoću po ožiljku da te pre-poznam. Tu ne smije nijedna druga djevojčica da te dira. Tu samo mama oblogu od rakije može da ti stavi. Tu sam grebala, pa ću polizati.

KOSTA: Mogu to i ja, mogu i ja.

Maja liže Đorđevu ranu. Kosta pruža kameru Slobodanki. Ko-sta sâm grebe svoju ruku.

KOSTA: Ima u prodavnici ispod mog balkona da se igra tombola. A nagrada je uvijek balon. Crveni, žuti, plavi, roze, iste boje kao plafon moje sobe kad mi mama dà tableticu od koje se lijepo sanja. A ja svaki dan igram. Jedna marka jedan balon, i nikad ne znaš koji ćeš dobiti.

Slobodanka uzima Lenkinu ruku i grebe je.

SLOBODANKA: Prvi dan kad sam došla u razred prišla si mi na odmoru i dala mi sendvič sa bubom. Žalila sam se učitelju. Kad te je pitao, kravo, što si to uradila, rekla si zato jer sam izbjeglica.

I Lenka grebe Slobodanku.

LENKA: To veze s mozgom nije imalo. Krivo mi je bilo što jedina imaš sise.

Kosta se i dalje grebe.

KOSTA: Presjeći ću crvenu traku sa mašnicom ovom rukom sa crvenim pečatom. Presjeći ću rukom koja je sad ista kô i vaše.

SLOBODANKA: Roviš mi tim crvenim kandžama po mesu, ne prepoznaje se šta je moje, šta je tvoje.

LENKA: Kad se budem udavala i mužu ću ovakav pečat umjesto prstena napraviti. Ničeg mene nije sramota.

Slobodanka ugrize Lenku za ruku na mjestu gdje je rana.

SLOBODANKA: Šest zuba od čokolade više ne osjećam.

LENKA: Moja Tijana sve što preraste dà meni. Cipela je žulja, uvali je Lenki. Na košulji pukne dugme, Lenka je mr-šavija, neće ni da se primijeti. Hlače puknu između nogu, ionako Lenki tamo niko ne gleda. Jedino mi grudnjak ne daje, to još nije za Lenku.

Kosta snima Đorđa kako grebe Majinu ruku, vrat i lice. Kosta odlaže kameru, grebe se po glavi.

KOSTA: Al' obradujem ja ponekad mamu. Kažem joj da je lijepa. Kad stavi narandžasti karmin i to.

ĐORĐE: Neće te tata ovakvu povesti. Ja mu neću dati.

MAJA: On je meni rekao da će tamo da otvori ćevabdžinicu.

ĐORĐE: Videće on s kim ima posla.

Đorđe i dalje grebe Maju.

MAJA: On je meni reko da će tamo da me vozi svaki dan u školu.

ĐORĐE: Srušićemo školu, al' nećeš otići.

Maja stenje od bola.

ĐORĐE: Razbiću mu njušku. Razbucaću mu svaki zub u vilici, ako proba da te odvede.

MAJA: Obećao mi je i da će platiti ženu da plijevi babin grob.

Đorđe liže Majinu ranu.

MAJA: Ne daš me nikome.

Maja uzima kameru od Koste. Snima ostalu djecu.

MAJA: Ostaće vam nešto od mene. Promijenila sam vam kožu.

Mrak.

TREĆA SCENA

Scena prazna, jako svjetlo, blijedi kao u dječijem raju. Maja zaklapa video-kameru.

MALA NJEMICA: Fantastisch. Pustiću ovo sutra na Marlenin Geburtstag Party, gledaćemo siebzhen Mal, dok nam njena mama ne donese tortu sa njenom fotografijom glaziranom u šećeru.

MAJA: Kako se kaže prozor?

MALA NJEMICA: Fenster. A Schaufenster ti je izlog, eto ubiješ, kako ono mama kaže (*Mala Njemica razmišlja nekoli-ko trenutaka*), dve muve jednim udarcem. U Schaufensters ovdje imaš sve, a moja preporuka su ti licitarska srca i porcelanske lutke.

MAJA: A vrata Tur, to znam.

MALA NJEMICA: E sad, pa svako je čuo za Brandenburg Tur, al' to bolje ne traži u Frankfurtu. I ja sam se prešla, pa sam cijelo prošlo ljeto izgubila na to, al' sam na kraju saznala da je u Berlinu, nije baš blizu, tako da znaš. A i dobićeš po turu, zato je smiješno, kontaš?

Maja se ne nasmije.

MAJA: Kad je baba bila mlada, vozila je starog varburga kō luda. Jednom joj je puko film, sjela je u auto i uzela flašu rakijuštine. Dok je jurcala, mislila je na Maru. Mara ju je naučila da brije noge, a da se ne posiječe. Otvorila je prozor i proturila glavu. Šibo je vjetar, kosa joj je upala u usta. Samo je zatvorila oči, jer nije htjela da joj posljednje što vidi bude zid, i vrištala je. Smrskali su se i flaša, i prozor, i prednja svjetla auta, i babina lobanja. Kad su je našli, mirisala je na rakiju i benzin.

Maja i Mala Njemica razmjenjuju kaseticu sa snimkom i novac.

MAJA: Benzin je benzin, to svuda piše, vidjela sam.

MALA NJEMICA: BenCin, „c“ je ovdje „z“, mislim stvarno.

Mala Njemica odlazi.

ČETVRTA SCENA

Školska svečana sala. Maja i Đorđe sjede na stepenicama, jedno do drugog. Slobodanka razgleda album. Kosta malo loptu udara o zid, a malo se vrti ukrug u kolicima. Lenka, naslonjena na zid, sjedi na stepeništu.

LENKA: Jednom sam se s kesama punim paradjza vraćala iz prodavnice. Bila je žega, kese su mi se slijepile uz koljena, a on me pozvo da uđem u kućicu. Stariji dječaci su napravili kućicu od drveta, to jest' nisu je oni napravili nego su natjerali mlade da za njih rmbače. Svak' je iz kuće donio što je imo, neki su viseće kuhinje, neki cipelare razvalili, neko je tatin čekić, a neko kartonske kutijetine priložio. Mlađi, kad su završili kućicu, nisu smjeli u nju ni da kroče. Al' dobro, mlađi dječaci i inače ništa ne smiju. Bojan je među ovim starijima baš odskako, svi su pričali da je Italijan il' nešto. Sjela sam na drveni sto, nije me baš pito šta ću popiti, al' nije vala ni moro. A pričali su svi da oni tamo imaju i radio, i police, i brašno.

Đorđe se primiče Maji.

LENKA: Ne smijem ga bolan u oči pogledati. I jest' ono mračno i kapa topla voda po mojoj glavi i obrazima. Al' opet, jebiga, kako je da je, lijepo je.

Maja okreće glavu od Đorđa.

LENKA: Sve hoću da mu kažem, 'aj' bolan, prošetamo Gospodskom, ruku podruku, ja ću u miniću, a tebi dovoljno što si tako crn, i svi blenu. Otegnu im se vilice, kol'ko smo lijepi. A mi još sto puta prođemo, dok im vilice ne izvalimo. Al' ne smijem bolan, pa se nešto počešem po nozi, kao svrbi me. A on me za to mjesto gdje me kao svrbilo uhvati, pa uz nogu, a ja, ne mogu se ni pomjeriti.

Đorđe Maju dodiruje po nozi.

LENKA: Stego me za bradu i pokušao da me poljubi, al' je promašio, pa je olizo sve od oka do brade, sve je sem usta pogodio. Što jest' jest', i ja sam se malo otimala, da ne ispadne da ne znam.

Đorđe hvata Maju za bradu, pokušava da je poljubi, promaši usta, liže joj lice od oka do brade. Maja se malo otima.

LENKA: I opet hoću da mu kažem zuji noću bolan, onaj naš frižider, 'aj' ja i ti kupimo vel'ki, američki, pola frižider, pola zamrzivač i nikad ne zuji. A on meni ruku na usta da ne pričam, a drugu pod Tičinu košulju zavlaci. Odma' je stego gdje je htio, jer mi je košulja za dva broja veća.

Đorđe Maji stavlja jednu ruku pod košulju, drugu na usta da ne priča.

LENKA: Neprijatno mi, jebiga, nema me za šta u'vatiti. Al' ne konta on, izgleda, da sam ko daska, nego trlja li trlja. Onda je htio hlače da mi otkopča, al' to sad neću da vam pričam. Jedino što je imo bradavicu na ruci, al' šta sad, pa to samo ja znam.

Đorđe pokušava da otkopča Majine hlače, ne uspijeva mu. Đorđe i Maja se nespretno ljube. Ubalave se.

LENKA: I sutra na vel'kom, jebeš krofnu, jebeš sve, otišla bi' ja u ve-ce da ga sačekam, znam da stalno tamo puši. Al' nisam. Ne bi me ni pogledo. Mala drolja. Još je kod učitelja, a voli da se pipka.

Đorđe i Maja prestaju da se ljube. Odmiču se jedno od drugog.

ĐORĐE: A sad stvarno odo'.

MAJA: Stani još malo, svjediće ti se šta imam za tebe.

Maja iz ruksaka vadi ručnu bombu, pušku i gas-masku.

ĐORĐE: Vauuuuu jebote!

LENKA: Da si osmi razred, to te ne bi ni zanimalo.

KOSTA: Raznijićemo školu, raznijićemo školu! Bum, tras, djeca neće više da se penju uz stepenice! Bum, tras, djeca više neće da trče po sali za fizičko! Bum, tras, djeca više neće da skaču sa prozora.

Đorđe pokušava da nabije Kosti gas-masku na glavu. Kosta se batrga i vrišti.

DORĐE: Jebem ti majku tvoju retardiranu, kolika ti je glava, kao da imaš nešto u njoj.

Lenka snažno pritišće Kostinu glavu objema rukama.

LENKA: Kole ima glavu kô od spužve. Kole nema lobanju.

SLOBODANKA: Ja znam nekog ko može da te izliječi, Kosta, da hodaš ponovo, kô u serijama, majke mi.

Slobodanka ispruži obe šake da se vidi da nije prekrstila prste, da ne laže.

SLOBODANKA: Imala sam u Virovitici drugaricu, znala je da priča sa mrtvima, al' samo kad zaspi. Jednom smo prizivale duhove, nije moglo, da l' što je ona bila budna il' što nam je mama stalno upadala u sobu i donosila „Jafu“. Al' bilo je stvarno da se naježiš, jebiga ipak je ona uvijek u bocu znala ko će šta dobiti na kontrolnom, i hipnotisala je našu učiteljicu da ne pita razlomke kad niko nije naučio. A jednu je čak pogledom spasla kad ju je pas ugrizo.

Slobodanka uzima ručnu bombu s poda.

SLOBODANKA: Il' ona, il' se razneseš ovim, pa se ne brineš što si bolestan u glavu.

Slobodanka se zadovoljno smije.

MAJA: Baba je, čim jedan pogled baci na oružje koje je donosio, znala i gdje je nabavio i šta će dalje s tim. A ja... Sve isto kô i ona. Ovu bombu je našo na smetljištu, umotana je bila u koru od banane. Za šest dana ju je prodo, a sedmi dan je raznijela, tu u selu iza brda jednu školu i još jednu crkvu odmah do nje i još jednu bijelu kuću.

SLOBODANKA: Kako samo lažeš!

LENKA: Jeste! Bomba kad jednom eskplodira, ona ne može dvaput.

MAJA: Nemate pojma. A pušku je nabavio kod jednog što je imo fabriku u kojoj se šiju suknje, al' je pravio i puške i kamione. Tata nikad nikog nije ubio, to sam ga pitala. Nije išo u rat, al' je na ratištu nalazio šta mu treba. Ovu gas-masku skino je jednom sa glave, i glavu mu je skino s maskom, al' je taj već bio mrtav, pa mu ništa nije smetalo.

KOSTA: Mama mene stavi pred bijeli zid ispred zgrade, pa mi dâ crvenu gumenu loptu sa bijelim tuftama da je o nje-ga odbijam. Ja to tako mogu i sto puta da mi ne ispadne. I glava i lopta, obje su okrugle.

MAJA: Ja ću sa tatom da se našalim, ja ću da pobjegnem od kuće.

LENKA: Pa šta sad hoćeš više?

MAJA: Tebi sam dala narandžastu i rozu štipaljku za kosu, i obje su u obliku srca, i sad ti više ne upada u oči, i tebi sam, Slobodanka, dala pola marke za krofnu jednom na odmoru, i ti Đorđe nećeš da ja odem, i ti Kosta ne možeš nigdje i da hoćeš. Šta onda fali, malo mog tatu uplašimo i ja malo ne odem u Frankfurt. I eto me sutra, kô i uvijek, na probi hora, i prekosutra kad nemamo nastavu, kô i uvijek, i mogu uvijek da vam posudim pola marke kad'oćete.

Maja Slobodanki gurne kameru u ruku.

MAJA: 'Aj' snimaj.

LENKA (popravlja kosu i „ispravlja“ odjeću): Moju svadbu.

Maja uzima pušku.

KOSTA: Piša mi se.

ĐORĐE: Upišaj se u gaće, ne interesuješ me.

LENKA: Vodi ga, ne zabavaj se, da mi upropasti vjenčanje. 'Ajde stvarno, sad se igramo, ja se kao udajem. Ja sad kao nosim vjenčanicu, čipkanu, svilenu, ne blještavu, nego ona-ko, prljavo bijelu sa izrezom do ovdje.

Lenka pokazuje na kraj svojih leđa.

KOSTA: Piša mi se, piša mi se, piša mi se.

SLOBODANKA: E, 'aj' samo se još upišaj ovdje, majke ti. Još ti gore smrdi pišaća nego govna, jer jedeš gliste i puževe golaće, al' piješ vodu iz kanalizacije.

DORĐE: O, jebo mi pas mater.

Dorđe odvozi Kostu u ve-ce. Nosi ga uz stepenice.

KOSTA: Upišo sam se.

Dorđe lupi Kostu po glavi.

DORĐE: Namerno me drkaš, a?

LENKA: Ti ćeš, Sloba, da mi budeš kuma.

SLOBODANKA: Ne pada mi na pamet! Mrzim sva slavlja, a najviše na svijetu mrzim svoj rođendan. I dobro, kad neko u društvu prdne, pa neće da prizna, pa svi misle da sam ja. Za idući rođendan donijeću u školu cijeli Krašov paket, do tad ću valjda izvući jebenu pjegavu hijenu. Biće u njemu i princ i princeza od čokolade i bajdere sa bademima i žele zeke, i bombone od kojih lakše dišeš i griote i ledene kocke. I sješću na čas, u zadnju klupu, i samo trpati i trpati i trpati, dok mi ne pozli. A u ve-ceu kad se ispovraćam, opraću usta hladnom vodom, iskeziću se sebi u ogledalo i biće to najljepši rođendan na planeti.

LENKA: 'Aj' onda, ti Majo, budi pijani kum, koji zapuca, al' onako u kuruze, ne u svatove, kad se razveseli.

Dorđe spušta Kostu niz stepenice.

LENKA: A Kosta je Bojan, mladoženja. I dovozi ga njegov

tata Đole. Ja ga čekam na oltaru.

SLOBODANKA (*smije se*): Upišan ti mladoženja, upišani ti cijeli svatovi, Lenka.

Lenka pjeva na melodiju Mendelsonovog Svadbenog marša.

LENKA: Tan, tan, ta na, tan, tan, ta na, tan, tan ta na tan ta na tan ta na!

DORĐE: Lujko!

Đorđa ipak svečana melodija podstakne da se malo šepuri, pa uspori dok gura Kostu, pa se ponaša kao što on misli da bi trebalo na svadbi.

LENKA: Pristajem. Da mi Bojan kupuje lakovane čizme i takve stvari. I da izvučem plave pramenove. I da se umorim puno od kupovine po gradu. I da dođem kući, pa stavim masku od krastavaca na oči. I sutra, kad dođe dijete, a mi u auto sa crnim staklima, pa na roditeljski, pa kad se parkiramo i izađemo, svi zinu i crknu.

Maja opali iz puške, metak razbije školski prozor.

MAJA (*dere se*): Pa nek' ti je sa sreeećooooom!

Kosta začepi uši i trese se. Dorđe otima pušku Maji.

DORĐE: Daj meni, daj meni!

Đorđe nišani Kostu. Kosta to ni ne primijeti. Dorđe ipak okrene pušku, tako da ne može da pogodi Kostu i opali iz nje. Svidi mu se, puca dok govori.

DORĐE: Isekao sam žicu telefona na male komadiće, mama je malo vrištala, jer nije mogla da pozove komšinicu Savku u Beograd da je pita koliko dugo da drži uštiple u dubokom ulju. A ionako nam stalno nabija račun. Savio sam ih i napravio pece i iz dedine pračke gađao sve po kući. Malo švecu, malo kevu, malo ormar, malo babu. Al' nije ovako dobro.

Maja otima pušku Đorđu.

MAJA: 'Aj' sad ja kao pucam i vi padnete i budete kao mrtvi.

KOSTA: Ja ne mogu da padnem.

MAJA: Ti zatvori oči.

ĐORĐE: Mora i on biti mrtav ko i svi ostali. Šta sad tu.

Đorđe gurne Kostu. Kosta i kolica se prevrnu.

KOSTA: Lenka, Lenčice. Udala se za mene prije minut, a vidi te.

Lenka mu ne pomaže. Kosta se sa grči, jedva se okrene na leđa.

KOSTA: Svako veče isto. Mama me okupa, istrlja me dobro peškirom, pa još jednom piškim, za svaki slučaj. Pokrije me do brade jorganom i ugasi svjetlo, ona misli da se tako lakše zaspi. Kad spavam sa mamom u krevetu, ona zaspi čim glavom dodirne jastuk. Kad spavam sâm u krevetu, gledam u plafon dok ne dosadi. Ako baš dosadi, prevrnem se i dopužem do nje. Mamica dodirne glavom jastuk i zaspi. Ja dodirnem glavom jastuk i userem se. Ona se ni ne pomjeri zbog smrada, navikla se na to odavno, al' mene peče ako me ne obriše. Ja joj gurnem prst u nos, pa u oko, pa u usta, pa mora da ustane, pa me nosi u ve-ce, a nekad joj se ne dâ, pa me samo u snu počupa. Ona meni kaže da ja sve mogu sâm. I mogu. Osim da zaspim.

Maja uperi pušku u Lenku.

MAJA: Buuuuum!

Lenka pada.

LENKA: Jedini dan kad tata ne pije je zadnja subota u mjesecu. Tad se prvo okupamo i Tijana i mama i ja i on nas onda mjeri i udara recke na štokovima po kući. Moja su vrata od ve-cea, Tijanina od kuhinje, a mamina od njihove spavaće sobe. Ja najviše rastem, tata kaže kô iz vode, da bar'oće sise tako da mi rastu. Al' to mjerim sama u sobi. Tijana uvijek

duplo manje od mene, al' nije ni ona tol'ko loša, jedino se mama smanjuje. Kako sam ja krenula, tata više neće imati gdje recke da udara kad porastem do plafona, a ni mami neće više gdje imati kad se smanji do poda.

Maja uperi pušku u Slobodanku.

MAJA: Buuuuum!

Slobodanka pada.

SLOBODANKA: Kad smo iz Virovitice došli u Banjaluku, nisam htjela da živimo u podrumu, plašila sam se miševa, ali mi je mama poklonila mačku, koju je našla na ulici, da sa mnom spava. U stvari ni ne znam baš da l' je poklon, ako se ne kupi. Kad smo iz podruma prešli u baraku, napado je snijeg do prozora i tata je sa komšijom iscijepo tri metra drva. To nam ni nije bio komšija, već se uselio u baraku do naše mjesec dana prije nas. „A je l' može iverica da mi upadne u grlo?“ stalno sam zapitkivala. Tata je tvrdio da ne može. Al' neka buba sigurno. Sljedeće zime smo imali i stan i podrum. U podrumu su bili miševi, a u stanu mi. Tata je iscijepana drva lijepo naslago u podrum. Ja sam cjepanice bacala odozgo, kroz prozor, na tatu i najnovijeg komšiju. Namjerno sam ih mašila, a mogla sam i u glavu da sam htjela.

Maja uperi pušku u Đorđa.

MAJA: Buuuuum!

Đorđe padne.

ĐORĐE: Prvi ručak koji nisam pojeo u Banjaluci bio je teleći but. Baba ga specijalno čuvala za moj, kevin i švecin dolazak iz Beograda. Naspremala ona sve unapred, pite, baklave, turšiju, i kao krunu svega, tu butkicu. Ostavila u špajz preko noći i sutra kad je htela da posluži, crv joj se popeo uz ruku. Baba je oduvek bila puna sranja, pa me ni ne čudi. Boli me briga što ideš, Majo. U svakom gradu ima i klupa, i fudbalski teren, i svetiljka, i Maja, i makaroni, i fliperi. Imao sam tamo jednu, ona je sebi našla novog Đorđa, isto se zvala Maja, a i ti ćeš tamo naći novog Đorđa i nema ništa tamo gde ideš

da nema ovde, a i ovde sve ima što sam tamo imao.

Sva djeca i dalje leže na podu. Maja uzima video-kameru. Jednom rukom drži kameru, drugom pušku, snima prvo svu djecu redom, pa onda sebe.

MAJA (*gleda u kameru*): Tatice, ti još nisi skinuo crninu. A krv je tako lijepa na svili. Samo probaj da me odvedeš. Ubiću i Kostu, i Đorđa, i Lenku, i Slobodanku, i sebe, i tebe. Ako ni to ne pomogne, i školu ću da raznesem. Poletiće i lift od djece, i crne dirke od klavira, i kiseline iz epruveta, i karta Evrope sa rupom, i kozlič, i ogledalo iz ve-cea po kom sam babinim karminom žvrljala. Možda u Frankfurtu ima da se igra lastiš, al' ovakvo ludilo u školi sigurno nije.

Mrak.

PETA SCENA

Scena je prazna, blijedi kao u dječijem raju. Maja pokazuje klip Maloj Njemici, pa zaklapa kameru.

MALA NJEMICA: Tačno mi nekad žao što nisam više tamo da se ovako makljamo. Fahrrad ti je bicikl. Jednom sam u Zug sjedila u dijelu za Fahrrade, nisam to ni skontala dok mi se kondukter nije prodero. Otišla sam gdje su i svi drugi ljudi.

MAJA: A kako...

MALA NJEMICA (*prekida je*): E, malo se sama pomuči. Nikome nije s Himmela palo. To ti je sve od mene, budi zadovoljna.

MAJA: Moj žuti poni ima najudobniji sic, nikad te ne žulja dok se voziš. Kad je bicikl poletio, a baba na njemu, mislila je na ocjenu iz serviranja na kursu za ugostitelje. Zaslužila je najbolju, a dobila nešto bijedno. Ukrala mi je bicikl iz garaže, odvezla se do kraja grada, a tamo ima ogromna litica, i propičila je preko nje, kô s poslom. Nije prestala da okreće pedale ni u vazduhu. Samo je zatvorila oči jer nije htjela da joj posljednje što vidi bude provalija i smijala se. Sic se

odvalio, u babinim ustima su ga našli.

Razmjenjuju pare i kaseticu.

MALA NJEMICA: A šta ono znači ulica?

MAJA (*zamisli se*): Po tome hodaš.

MALA NJEMICA: Kako god.

Mala Njemica odlazi.

ŠESTA SCENA

Školska svečana sala. Kosta se vrti u kolicima, ukrug. Ostala djeca su umorna od uzbuđenja.

MAJA: 'Aj' Đole, isfotokopiramo monopol. Pa kad me nazoveš da imamo isti i ti i ja, da igramo preko telefona. Kol'ko je dobro bilo, a?

ĐORĐE: E a u četvrtak te pozovem tamo u Švabiju da igramo monopol, ti halo, a ja (*pjeva*): Tri su dana kako si otišao.

Svi se smiju. Kosta pljeska rukama.

ĐORĐE: E, 'ajmo svi sad za Maju, al' reč po reč, zna se. Iiii. Tri...

LENKA: su...

SLOBODANKA: dana...

MAJA: kako...

KOSTA: si otišo...

ĐORĐE: Aaaaa! Al' uvek sve retard pokvari. Si otišao. Dve reči. Jebene. E, a da se kladimo da je reko učitelju za pušku.

KOSTA: Nisam, nisam, nisam.

ĐORĐE: A kako je saznalo da sam ja bacio petardu pedago-
gu u kancelariju?

SLOBODANKA: I da ja nisam došla u školu, ne zbog tem-
perature nego što sam išla da razmijenim sličice na drugi
kraj grada?

KOSTA: Nisam, nisam, nisam.

LENKA: Vi ste u dosluhu pejdžerom.

MAJA: Otkucavaš nas voki-tokijem.

KOSTA: Nisam, nisam, nisam.

*Đorđe uključuje u struju plastični model ljudske anatomije koji
se koristi u nastavi biologije. Plave i crvene arterije i vene svije-
tle simulirajući krvotok. Kosta pokriva oči, ne može da gleda u
model. Đorđe vadi mozak iz modela. Dok djeca vade oragne
iz modela i prijete Kostu, on je ukočen i nepomičan, ali prepla-
šen. Ne ispušta zvukove, niti se pomjera, sve vrijeme prekriva
oči i uši rukama. Djeca prebacuju kameru iz ruke u ruku i sve
snimaju.*

ĐORĐE: Mozak ću ti izvući kroz nos, on je najukusniji, malo
ću ga zasoliti i smazati.

Đorđe liže mozak iz modela.

LENKA: Jeste, pa da poslije budeš udaren mokrom čara-
pom po glavi kô on.

Maja vadi bubreg i divljački ga steže u ruci.

MAJA: Vidi bubreg, Kosta. Čakijom ti izdubimo leđa na dva
mjesta, izvadimo to što ti smeta, pa preprodamo, pa sjec-
kamo, pa bacimo psu, pa pojedemo, pa pošaljemo tvojoj
mami na kuću, pa bacimo na učitelja, pa vratimo u tebe. I
neće više nikad da ti se piški.

Slobodanka vadi srce iz modela.

SLOBODANKA: Srce na žaru je moj specijalitet!

Lenka vadi plućno krilo iz modela.

LENKA: Šestar ću ti kroz plućno krilo zabosti, pa ću ga onda
umočiti u kreč da se skori.
Maja vadi crijeva iz modela.

MAJA: Crijevce po crijevce ti viljuškom izvadim pa stavim
u lavor, pa u kadu, pa ih istuširam, pa ih vratim, pola tebi,
pola tvojoj mami.

Đorđe skida šaku sa modela.

ĐORĐE: A prstići pod motorku!

Maja vadi pankreas iz modela.

MAJA: Izrendaću ti gušteraču.

Djeca okruže Kostu. Viču na njega istovremeno, bez reda.

LENKA: Dižeš mi pritisak!

ĐORĐE: Strefiće me šlog zbog tebe!

SLOBODANKA: Za srce si me ugrizo!

MAJA: Jedeš mi džigericu!

ĐORĐE: Vadiš mi mast!

LENKA: Ja ti dam prst, ti hoćeš cijelu šaku.

SLOBODANKA: Jezik pregrizo.

ĐORĐE: Probićeš mi glavu!

MAJA: Daj, Kole, da to riješimo. I pritisak, i šlog, i srce, i dži-
gericu, i mast, i prst, i jezik, i glavu, da ti izvadimo, da te više
nikad ništa ne boli.

Kosta sklanja šake sa očiju i ušiju.

KOSTA: Pod krevetom je zmija, šestoglava, dvan'est jezika

i tri oka ima.

Slobodanka pokazuje u svoj album na neku sličicu.

SLOBODANKA (*srećno*): Znam je, to je riđovka, otrovnica.

Đorđe uzima daždevnjaka iz Slobodankine tegle. Ubacuje ga Kosti u košulju. Kosta se grči, batrga rukama, ne može da istjera daždevnjaka. Kosta vrišti.

ĐORĐE: Ne brini, samo će malo da ti spali kožu. Kad daždevnjak dodirne kožu retardiranih dčaka bogalja, svojom sjajnom crno-žutom kožicom, on od muke luči belu sluz.

Kosta i dalje vrišti i batrga se. Niko od djece mu ne pomaže.

SLOBODANKA: Odgrizi mu rep, Kole, odgrizi mu rep. Pa će ponovo da mu izraste.

Slobodanka se smije.

MAJA: Ako ga lupiš po glavi, dreknuće i svi ćemo da oglovimo.

KOSTA: U ormaru kostur trorogi.

LENKA: Bolje i to nego sestrina izandala odjeća.

Kosta stavlja ruku u gaće, gušter mu je tu ušao.

KOSTA: U ve-ce šalji guja zubata.

MAJA: Ionako stalno pišaš, nabijem te.

Kosta vrišti najglasnije dosad.

KOSTA (*vrišti*): U sobi do moje mamica spava.

Kosta, pokušavajući da izvadi daždevnjaka, ide kolicima naprijed- nazad, kolicima udari nekoliko puta u zid. Udara glavom o zid. Onesvijesti se. Ispadne iz kolica. Daždevnjak istrči kroz Kostine hlače. Slobodanka ga juri, ne uhvati ga.

SLOBODANKA (*Đorđu*): Glupane! Šta ću sad za mamu?

LENKA: Jebali smo ježa.

ĐORĐE: Ma jok. 'Ajd hvatajte ga, pa ćemo ga baciti tamo gde najviše voli.

Maja, Lenka, Đorđe i Slobodanka uhvate Kostu za po jedan ekstremitet. Onesu ga u ve-ce. Vraćaju se, sjedaju na stepenice, gledaju u roditelje koji dolaze na priredbu. Maja snima roditelje.

LENKA: Ma bolan, neka ga u ve-ceu. Tamo mu je najbolje. Kad dođe sebi, malo će se isplakati, pa opet ispočetka.

MAJA: Nešto kontam, stvarno ima i tamo da se igra lastiš.

ĐORĐE: Bar nećeš glavom udarati o krov autobusa.

SLOBODANKA: I nećeš se vući između krava i konjskih kola.

LENKA: Nećeš avionom u Ameriku, pa da se sruši.

Lenka oblači kratku horsku suknjicu. Staje u prvi red hora na stepenice.

LENKA: U prvi red da svi vide šta imam. Glatku kožu, a be-dra već kō u cure. Šta ja sad mogu što mi je tek deset. Nekome se neke stvari ranije dese. Tata ionako neće doći, to njega ne zanima. Evo je glupa Tijana, u majici sa Kasandrom i resama, ja to ne bi' nosila, pa da porastem još oval'ka. Ne providi se, a i ružno je. Evo i mame u bijeloj uskoj suknji, koju ni ne može da zakopča. Preko je obukla dugu cvjetnu košulju, da se gaće ne vide.

MAJA: A moj tata u crnoj košulji. Krv je lijepa na svili.

ĐORĐE: Ja sam svojima rekao da ne dolaze. Samo mi još fali da se i oni kindure zbog retarda. Mama je sad skuvala makarone i čeka me. Puše se nasred stola.

SLOBODANKA: Sto puta sam joj rekla da se presvuče kad

se vrati s pijace, al' džaba. Ovaj njen prsluk mnogo smrdi.

LENKA: Imam ovih par modrica, al' sam se sunčala na balkonu, i to se sad sve izjednačilo. Zastaklio je tata balkon odavno, jer sam počela mnogo da vrištim čim mi se približi, pa on konta da mu je sad to kao neka izolacija. A i nema mnogo sunca na mojoj strani zgrade. Al' izjednačilo se, sigurno, lako ja pocrnim, prima mi se.

SLOBODANKA (*uz osmijeh*): Evo i učitelja, jest' ružan.

Učitelj užurbano ulazi na scenu, kasni. Djeca se ređaju kao hor po stepeništu. Djeca pjevaju, učitelj diriguje. Roditelji su stigli, priredba počinje.

MAJA: Po stoti put ga molim da zaustavi auto da piškim na livadi. Obrišem ruke vlažnom maramicom. Da l' smo stigli? Jesmo. Jebiga.

EPILOG

Više ne bliješti. Samo prazan prostor.

MAJA: Pištolj-pistole, bomba-bombe, gas-mask-a-gasma-ske. Baba kad je povukla obarač nije zatvorila oči, jer je htjela da ja budem posljednje što vidi.

Mala Njemica čuti.

MAJA: Kako se kaže blago ti se?

Mala Njemica ne zna.

MALA NJEMICA (*zamisli se*): To se ne prevodi.

KRAJ



BELEŠKA O PISCU

Tanja Šljivar rođena je 1988. godine u Banjaluci, gde je završila gimnaziju. Diplomirala je dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2011. godine. Student je umetničkih master studija iz oblasti dramaturgije na istom fakultetu. Polaznik je scenarističkih i dramaturških radionica na filmskim i pozorišnim festivalima u Trstu, Sarajevu i Vrnjačkoj Banji. Na Radio Beogradu u režiji Miloša Jagodića 2009. godine premijerno je izvedena njena dramatizacija *Dnevnika* Laze Kostića. Objavila je zbirku kratkih priča *Soba na trećem spratu* u izdanju Književne omladine Srbije. Drama *Pošto je pašeta* objavljena je u srpskom i engleskom izdanju časopisa *Scena*, kao i u zbirci savremene srpske društveno angažovane drame, nastaloj na osnovu kursa Heratefact fonda za 2010. godinu, a 2012. uvrštena je i u bijenalnu publikaciju Evropske teatarske konvencije „Nova evropska drama“. Ista drama javno je čitana na festivalu „Mucijevi dani“ u pozorištu Atelje 212, 2011. godine, a premijerno izvedena u januaru 2012. u istom pozorištu u režiji Snežane Trišić. Nagrade: „Borislav Mihajlović Mihiz“ za ukupno dosadašnje dramsko stvaralaštvo i „Slobodan Selenić“ za najbolju diplomsku dramu u generaciji za dramu *Grebanje ili kako se ubila moja baka*. Student je generacije Fakulteta dramskih umetnosti.

PRIKAZI KNJIGA

Ljiljana Pešikan Ljuštanović

KAPITALNA STUDIJA

Petar Marjanović,
Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta. Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu 1861–1868.

Drugo prošireno izdanje, Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.



Knjiga Petra Marjanovića *Počeci srpskog profesionalnog nacionalnog pozorišta*, predstavlja drugo prošireno izdanje autorove disertacije, objavljene 1974. godine, pod naslovom *Umetnički razvoj Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu 1861–1868*. Već novi naslov knjige ukazuje na osnovno sadržinsko i značenjsko pomeranje, kojim je obim nekadašnje knjige (280 strana, 16 strana s tabelama i 24 strane faksimila) bukvalno udvostručen. Nov, pri tom, nije samo portret teatrologa i prateći materijali vezani za dodelu nagrade (Lovorov venac Pozorišnog muzeja Vojvodine, nagrada za životno delo iz naučnog područja teatrologije), već, pre svega, čitav niz dragocenih fusnota i komentara, cela jedna neobična i nova knjiga koja kritički sagledava i nekadašnju studiju i njen osnovni predmet.

Osnovna struktura nekadašnje studije obogaćena je pozivanjem na u međuvremenu nastalu literaturu, te, pre svega, zrelijom naučnom vizurom samog autora: „Vrativši se knjizi, nastaloj u vreme moje mladosti, koristio sam tokom njene temeljne redakcije sve što sam u poslednja četiri desetleća o naučnom području teatrologije pročitao i sve što sam u pozorištu video i doživeo“ (*Napomena autora*, 519). Zahvaljujući tom preplitanju egzaktnog i ličnog, ostvaruje se novo dubinsko značenje ove studije, koja stapa teatrologiju, kulturnu i književnu istoriju sa istorijom svakodnevnog života, i autorovog i ljudi o kojima on piše.

Tako se u povremenim sažetim komentarima suočavaju dve vizure: ona karakteristična za vreme osnivanja i početak rada SNP-a i ona koju donosi naše savremeno, aktuelno iskustvo. Ovim postupkom autor sugerše da je jedna od suštinskih odlika svakog kompleksnog sagledavanja pozorišne, kulturne i književne istorije upravo svest da se ona ne okončava, da nije učaurena, već predstavlja živo i dinamično kretanje. Recimo, pored razmatranja udela koji su drame Jovana Sterije Popovića imale u repertoaru SNP-a u prvih sedam godina, autor daje i njihovu analizu zasnovanu na vrlo širokoj savremenoj recepciji. Uz ostalo, tu će se naći i savet „današnjem reditelju“ da, nasuprot istoriografskoj rekonstrukciji, posegne za onim „viđenjem ljudi i njihove sudbine“ na kome počiva neprolaznost Sterijinih komedija. Kao ilustraciju takvog pristupa Popoviću, autor navodi prekretničku predstavu *Pokondirene tikve* u Srpskom narodnom pozorištu, izvedenu 1973. godine, u režiji Dejana Mijača, povezujući tako vreme početaka

s vremenom pune umetničke zrelosti Srpskog narodnog pozorišta. Osobeno postmodernu podvajanje autora – na onog nekadašnjeg, koji piše svoju prvu temeljnu naučnu studiju, i ovog sadašnjeg, koji prilazi tom mladalačkom poslu sa stanovišta potonje zrelosti, nesumnjiva je prednost ove knjige.

Studija razmatra tri osnovna aspekta pozorišne predstave: repertoar, režiju i glumu, stalno imajući na umu i nerazlučivu vezu pozorišta i publike. Temeljna teatrološka vokacija prožima i objedinjava ovu knjigu. Iako je vrstan poznavalac književnosti, Petar Marjanović se svesno odriče dominacije književnoistorijskog stanovišta koncentrisanog na tekst, i teži da svako bavljenje dramom bude prevashodno fokusirano na njene pozorišne aspekte i značenja, koja se aktiviraju tek u scenskom tumačenju teksta i objedinjavaju u gledaočevom doživljaju, postajući tako deo jedinstvenog umetničkog doživljaja, dragocenog upravo zbog njegove efemernosti.

Marjanović rekonstruiše oblikovanje repertoara, sa svim složenim sistemom sila koje njime rukovode, posebno ističući udeo nacionalne drame i načine kojima su dela stranog repertoara posrbljavana i prilagođavana potrebama domaće publike. Tragički patos koji dominira onovremenom srpskom scenom, potiskujući, recimo, rane komedije Jovana Sterije Popovića Marjanović smatra posledicom nacionalnog zanosa Ujedinjene omladine srpske i mladog srpskog građanstva okupljenog oko političke misli i delanja Svetozara Miletića.

U ovo poglavlje posvećeno repertoaru autor uključuje dve kompleksne teatrološke studije. Pored živog, i dalje provokativnog dela Jovana Sterije Popovića, on osvetljava i davno zamrlo delo – Subotićevog *Miloša Obilića*, polazeći od pretpostavke da ova drama reflektuje izvesna psihološko-antropološka svojstva „srpskog naciona“ i etiku srpskog građanstva onog doba. Publika je ove drame rado gledala i svesrdno prihvatala i one su u vreme nastajanja srpske dramaturgije i pozorišta predstavljale uticajan književno-scenski tok, iako, ukupno uzev, uglavnom nisu preživele svoje vreme. Reč je o znatnom segmentu pozorišne, književne, pa i kulturne nacionalne istorije, o delima koja su uticala ne samo na formiranje glumačkog i scenskog izraza i ukusa publike, već i na izgradnju predstave o sebi, vlastitoj prošlosti, nacionalnoj istoriji, narodnoj tradiciji i kulturi.

Tako u Marjanovićevom istraživačkom zahvatu istorija pozorišta postaje jedan od bitnih ključeva za razumevanje duhovnog identiteta nacije. Rekonstruisan na nivou nekadašnjih značenja teksta i njegovih značenja danas, uz stalno praćenje

onovremenih kritičkih odziva, ali i osobenu kritiku kritike, sagledan u privatnoj prepisci tvoraca i gledalaca – repertoar Srpskog narodnog pozorišta u prvih sedam godina njegovog trajanja, poput prizme sažima i prelama kulturnu, socijalnu, ekonomsku i nacionalnu istoriju srpskog građanstva u času rađanja nove kulture „nacionalne po obliku, a građanske po sadržaju“.

Činjenicama koje se iščitavaju iz mnoštva različitih, ponekad sasvim neočekivanih izvora, pridružuje se i više pretpostavki, „hipotetičkih činjenica“, koje se precizno motivišu i jasno markiraju. Slika koja se dobija, dopunjena oskudnim podacima o kostimima i kulisama, upravo zbog načina na koji je ostvarena, ima nesumnjivi pečat virtuelnosti, ali i dalje ostaje naučna.

U onom segmentu svoje studije koji se bavi glumačkim i rediteljskim ostvarenjima, autor se najčešće suočava sa specifičnim pozorišnim predanjem, koje nastaje na činjenicama, ali, poput svakog predanja brzo postaje i priča, i kao svaka priča fikcija. Ukrštajući sačuvane tekstove drama, podele uloga, pravilnike i disciplinske akte upravnika, sa odzivom kritike i prepiskom stvaralaca i gledalaca, Marjanović se trudi da domen priče i legende potisne na marginu svojih istorijskih istraživanja. Ali, s druge strane, on ne izbegava detalje privatne istorije novosadskog ansambla, kad god smatra da su oni uticali na umetnički razvoj pozorišta i njegovih aktera.

Pored pisaca, glumaca, prvih reditelja, jedan od junaka ove knjige jeste i prvi upravnik pozorišta Jovan Đorđević, čija delatnost prožima i objedinjava umetničke početke ovog teatra. U celini knjige Srpsko narodno pozorište sagledava se i u kontekstu nacionalne kulturne i socijalne istorije, i u kontekstu evropskih pozorišnih, kulturnih i književnih kretanja. Dometi pozorišta se ne potcenjuju, ali i ne glorifikuju, pa autor, verujemo s razlogom, zaključuje da je kulturni i nacionalni značaj Srpskog narodnog pozorišta prevazilazio umetničke domete njegovih prvih ostvarenja.

U sagledavanju Petra Marjanovića istorija pozorišta postaje značajan deo istorije srpske kulture i duhovnih mena srpskog društva, kao i značajan, a nedovoljno osvetljen segment srpske književne istorije. Sve ovo sabralo se u prvim koracima srpskog profesionalnog teatra i uslovalo njegov budući razvoj, a time, u dobroj meri, i njegov aktuelni, današnji život. Petar Marjanović se vratio sa novim, bogatijim uvidom i iskustvom svojim prvim naučnim koracima i ponovo ih odmerio i ispitao. Rezultat je neobična, lepa i uzbudljiva knjiga, koja služi na čast i svom autoru i svom izdavaču.

HRONIKA MUZEJA

Ivan Medenica

BITEF KAO KRIVO OGLEDALO

SVI EKSTREMI BITEFA
Izložba Muzeja pozorišne
umetnosti Srbije

Autor: Aleksandra Milošević,
viši kustos



U duhu kako same izložbe tako i njenog predmeta, počeu tvrdnjom koja je krajnje *ekstremna* – netom otvorena izložba *Svi ekstremi Bitefa*, nastala u produkciji Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, „najbitefovskija“ je od svih izložbi koje smo mogli da vidimo u pratećem programu ovog festivala u poslednjih nekoliko godina. Ovaj tekst manje je posvećen samoj izložbi, a više ekstremnim, na predrasudama zasnovanim reakcijama na Bitef, kao samo jednom od pokazatelja fatalnog odsustva uravnoteženosti i kritičnosti u našoj sredini u prihvatanju ne samo umetničkih pojava.

Izložba nije *bitefovska* po muzeološkoj formi, jer se svodi na klasično izlaganje fotografija, bez upotrebe novih tehnologija. Ona je *bitefovska* po konceptu koji je pametan, ironičan, provokativan, poziva na razmišljanje i priziva polemiku. Ukratko, izložba nam prikazuje dvadeset pet predstava iz poluvekovne istorije Bitefa koje su, po nekim svojstvima, bile ekstremne. Inicijatori i autori izložbe (Ksenija Radulović, Jovan Ćirilov i Aleksandra Milošević) opredelili su se, svesno i namerno, za krajnje raznovrsne „ekstreme“, od onih koji su bili i/ili ostali neka sasvim izolovana bizarnost, provokacija ili apartnost, do onih koji se svode na umetnički najrevolucionarnije pomake u istoriji savremenog pozorišta, od američke avangarde iz šezdesetih do danas. Na prvoj strani su predstave s najdužim naslovom, s najvećim brojem kostima, s kepecima, ona u kojoj publiku posipaju brašnom... Na drugoj strani su predstave koje su, ne samo na osnovu onih ekstrema koji

su izdvojeni na ovoj izložbi već i na osnovu svojih drugih umetničko radikalnih i inovativnih svojstava, uveliko postale deo istorije svetskog pozorišta. Tu se nalaze, da nabrojim samo neke, čuvene predstave *Besni Orlando* Luke Ronkonija (prva predstava na Bitefu igrana izvan pozorišne zgrade), *Ajnštajn na plaži* Boba Vilsona (kako kažu autori izložbe – „predstava oživljenih prizora, bez radnje“), *Štifterove stvari* Hajnera Gebelsa (ostvarenje i nadogradnja Kregovog sna o „nadmarioneti“ – predstava u kojoj žive izvođače zamenjuju mehanički klaviri). Na primeru tela i seksualnosti najbolje se sagledava koliko je veliki raspon ovih ekstrema: od puke provokacije i šoka sa scenom felacija uživo (*Ernst Jinger* Johana Kresnika) do umetnički, teorijski i ideološki potpuno opravdane upotrebe golih ljudskih tela na sceni u čuvenom *Dionisu* '69 Ričarda Šeknera.

Vrednosna neuravnoteženost ponuđenih bitefovskih ekstrema ima funkciju „krivog ogledala“, i to dvostrukog. U tome se prepoznaje i skrivena (auto)ironičnost i subverzivnost ove izložbe, a čiji dometi prevazilaze i sâm festival. S jedne strane, ovom izložbom Bitef priznaje da je u njegovoj impozantnoj istoriji bilo i predstava koje, bar danas, pamtimo samo po njihovim provokacijama, apartnostima ili šokovima, u rasponu od posipanja brašnom i felacija uživo do izvođača-kepeca. S druge strane, ova izložba je još više krivo ogledalo za publiku Bitefa, za njen konzervativniji deo, jer nam pokazuje da su predstave koje su nekada, zbog svoje ekstremnosti, bile odbacivane ili kritikovane kao provokacija i egzibicionizam, zapravo uvele i/ili potvrdile najradikalnije inovacije u savremenom umetničkom pozorištu: golo telo na sceni, razgradnja svake dramske naracije i figuracije, odbacivanje živog izvođača, interaktivnost, sažimanje scenske i životne situacije.

Sámo to isticanje ekstremnosti kao važnog svojstva Bitefa posredno ukazuje i na činjenicu da je, paralelno s ovim tokom, festival oduvek, vrlo postojano i s punim pravom, gajio i drugu struju: smeće, oštre, dekonstrukcijske intervencije na jednom užem i manje upadljivom polju kao što je, recimo, rediteljsko pozorište u nemačkom značenju te reči. Tu mislim na sva velika imena evropske dramske režije kao što su Štajn, Vitez, Krejča, Ljubimov, Bergman, Cadek, Pajman, Šero, Ronkoni, Purkarete, Šerban, Talhajmer, Šteman, Dodin... koji su dolazili na Bitef sa svojim, manje ili više radikalnim čitanjima savremene ili klasične dramske književno-

sti. Činjenica da je Bitef, pored ekstremnog toka, uvek imao i ovaj drugi, nudi treće krivo ogledalo u „sali užasa“ srpske kulture.

S jedne strane nalaze se pomenuti ljuti „konzervativci“ koji su, često i ne gledajući predstave već samo na osnovu „usmenog predanja“, svodili sve na Bitefu na njeogove najbizarnije i, samim tim, najbeznačajnije ekstremnosti, upravo neke od onih prikazanih na ovoj izložbi. Pre svega mislim na „legendarno“ posipanje brašnom (u nekim varijantama tog *usmenog tračarenja* brašno je zamenjeno blatom), koje je postalo kao nekakva crnomagijska mantra protiv Bitefa – „to je onaj festival gde te posipaju brašnom/blatom“. S druge su strane vatreni „modernisti“, za koje je ova druga, nešto umerenija struja festivalskog programa, često bila „izdaja Bitefove misije“. Od njih smo slušati da su neke, u njihovom vlastitom kontekstu, izrazito smeće i inovativne predstave kao što su *Brisanje* Kristijana Lupe ili *Ujka Vanja* Jirgena Goša, možda dobre, ali sigurno „nisu bitefovske“. Ova rašomonijada u recepciji Bitefa, sala krivih ogledala ili kako god je nazvali, ukazuje na širu kulturološku konstantu našeg društva: isključivost i proizvoljnost, bazirane na, žao mi je što nemam blaže reči, neznanju, nesenzibilnosti i primitivizmu.

Napomena: Izložbu je 14. septembra 2011. otvorio Ivan Medenica. Tekst je, s odobrenjem autora, preuzet iz lista *Politika*, od 17. septembra 2011.

Mirjana Odavić

POZORIŠNA FOTOGRAFIJA I NJENI AUTORI ZASTUPLJENI U MUZEJU POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

FOTOGRAFIJA I POZORIŠTE

Pozorišna umetnost je, s obzirom na svoju efemernost, uz pomoć medija fotografije, sebi obezbedila trajanje u vremenu i time, na neki način, pobedila svoju „smrtnost“. Zahvaljujući fotografiji, slike o predstavi, glumcima, o atmosferi oko predstave, pre ili posle nje, nisu više samo pusta imaginacija.

Fotografija se pokazala kao idealan medij-posrednik, omogućujući da slike mnogostrukog pozorišnog života ostanu zabeležene u prostoru i vremenu. Medij fotografije omogućio je da trag o predstavi ne ostane samo u sećanju njenih protagonista i gledalaca, već i da budući naraštaji mogu da dobiju informacije o njoj. Fotografija je postala ne samo dokument, svedočanstvo o održavanju predstave, već i njena dopuna, drugi život, podatak koji će jednog dana omogućiti da ona pređe u istorijsko pamćenje.

S vremenom je pozorišna fotografija postala kategorija fotografske umetnosti, koja svoju inspiraciju traži u teatru i može da predstavlja nezavisan stvaralački čin, a ne samo podređenu dokumentarističku ilustraciju neke pozorišne predstave. O tome nam najbolje svedoči Međunarodno trijenale pozorišne fotografije, koje se organizuje u okviru pozorišnog festivala *Sterijino pozorje* u Novom Sadu.

S druge strane, nameće se pitanje koliko je određena pozorišna fotografija uistinu autentična i dokumentarna, a koliko je proizvod subjektivnog viđenja scene samog fotografa. Naime, dilema je ko treba da odluči koja će scena, koji trenutak, koji sekundi iz neke predstave biti snimljeni, kao i kakva će konačna vizuelna slika o određenoj predstavi, blagodareći fotografiji, biti ostavljena budućim naraštajima. U tom smislu dosadašnja praksa kod nas ukazuje na činjenicu da pozorišni fotograf i njegovo delo gotovo uvek zavise od afiniteta reditelja prema predstavi, od same sklonosti fotografa prema umetničkim vrednostima, ili, ponekad, od posebnih zahteva samih glumaca, scenografa, kostimografa.

Zahvaljujući svemu ovome, fotografija je dobila vrlo značajno mesto i u muzejima pozorišne umetnosti, koji spadaju u grupu muzeja koji proučavaju jednu umetničku disciplinu, ali ipak se svojim osobenostima izdvajaju iz te grupe i čine specifične muzeje. To proizlazi, pre svega, iz same pozorišne umetnosti koja je složena i u sebi sadrži dve vrste umetnosti: izvornu (literatura, muzičke i likovne umetnosti) i reproduktivnu (gluma, pevanje, igra, režija, koreografija, itd.), koje jedna bez druge ne mogu da opstanu.¹

PONEŠTO IZ ISTORIJE SRPSKE FOTOGRAFIJE

Pronalazak fotografije sredinom 19. veka najzad je omogućio ostvarenje čovekovog viševjekovnog sna – da „uhvati“ i zabeleži stvarnost, to jest da u vremenu i prostoru fiksira određeni događaj, ovekoveči izgled ljudi, prirode i da to ostavi u nasleđe budućim naraštajima.

Datum 19. avgust 1839, kada je Francuska akademija nauka priznala Luju Dageru autorsko pravo na pronalazak dagerotipije, zapravo je trenutak od kada počinje da se računa istorija fotografije.

Kod nas počeci fotografije vezuju se za ime Anastasa Jovanovića (1817–1899), fotografa, litografa, slikara, a sâm njen razvoj možemo pratiti preko fotografskih ateljea.

Do šezdesetih godina 19. veka u Beogradu i Srbiji još nije bilo stalnih fotografa, već su se fotografijom bavili putujući fotografi, koji su uglavnom dolazili iz Austrougarske. Razlog tome je bila visoka cena fotografija, koje su izrađivane u velikom formatu. Međutim, šezdesetih godina u modu je ušao format „vizitkarte“², koji je ubrzao izradu slika i smanjio cenu, što je prouzrokovalo i masovniju potrošnju.

Prvi stalni ateljei u Beogradu nastali su onda kada je potražnja za fotografijom toliko porasla da je mogla da

obezbedi dovoljan broj stalnih korisnika.³ Prvi atelje otvorio je Švajcarac Florijan Gantenbajn, 1861, kod Saborne crkve. Potom, preko puta njega, atelje je otvorio i Anastas N. Stojanović, a u blizini se nalazio i atelje Pante Hristića, kao i atelje Đoke Kraljevačkog u Knez Mihailovoj ulici. Godine 1888. u Beogradu otvara svoj atelje i Milan Jovanović. Početkom 20. veka u Božićevoj kući u Gospodar Jevremovoj 19, gde se od 1952. nalazi Muzej pozorišne umetnosti Srbije, svoj atelje imala je i Mara Bogdanović (supruga vajara Tome Rosandića), prva žena profesionalni fotograf u Srbiji.

U vreme srpsko-turskog rata, 1876. pojavilo se više fotografskih ateljea i u unutrašnjosti Srbije – Kragujevcu, Nišu, Požarevcu, Šapcu, Zaječaru i drugim gradovima.

Kako su ateljei izgledali i šta su posedovali od opreme danas može samo da se nagađa na osnovu sadržaja sačuvanih fotografija i podataka o opremi i izgledu evropskih fotografskih ateljea.

U prvim decenijama razvoja fotografije pozadina je bila jednostavna, čista, nenametljiva, sa zadatkom da što bolje istakne lice i figuru onoga ko se snima. Od šezdesetih godina 19. veka, pojavom fotografija formata posetnica, pozadina postaje oslikana, što je atmosferu činilo izveštačenom, lažnom. Preovlađivali su romantični predeli sa balustradom, vodoskokom, parkom. Sedamdesetih i osamdesetih godina u modu ulaze pozadine na kojima su prikazivani enterijeri koji je trebalo da dočaraju raskošne salonske prostorije baroka, rokoka, klasicizma i nekih drugih stilova.⁴ Pozadinu su pratili i odgovarajući rekviziti (nameštaj, postamenti, draperije, balustrade, tepisi i drugo⁵), koji su ličili na pozorišni dekor.

Naročito je bila popularna pozadina sa oslikanom šumom, granama, lišćem, sa rekvizitima kao što su panj, suva trava, tronožac, ali i „klasicistička“ sa oslikanim antičkim stubovima, pilastrima, svodovima, a od mobilijara pratili su je profilisani stubići, tepisi sa geometrijskom ornamentikom i sl.

¹ Ksenija Šukuljević Marković, „Postavke u muzejima pozorišne umetnosti“, *Teatron*, br.45/6, Beograd 1984, 90-104.

² Andre Adolf Dizderi (Andre Adolphe Disdéri) je prvi počeo masovnu proizvodnju novog oblika izrade fotografije veličine posetnice, na kojima su bili pretežno portreti, dopojasne i pune figure, jedne ili više osoba, a bilo je i drugih motiva (npr. urbanih pejzaža), što je zavisilo od potražnje publike. Portret posetnica imala je samo desetak santimetara raspoložive površine za portret, sa celim figurama modela u reprezentativnom aranžmanu.

³ Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti i Muzej grada Beograda, Beograd 1977, 22–25.

⁴ *Isto*, 27.

⁵ Dočaravali su se i razni predeli, kako planinski (gole stene, stene prekrivene mahovinom, drveni panjevi ili debla) tako i morski (brodovi, talasi). Ovi rekviziti pravljani su od kuvane hartije.

U komponovanju portretne fotografije tokom 19. veka dominirao je paradni reprezentativni portret, preuzet iz slikarstva, u kome se posebno isticao visoki društveni status portretisane ličnosti, a ne njena individualnost.

Fotografije su se lepile na naročite kartone sa utisnutim ambblemom firme, kao i imenom vlasnika i adresom ateljea, odnosno imenom fotografa na prednjem delu paspartua.⁶ Uz naziv firme nalazio se i crtež sa simbolima, anđelčićima, fotografskim aparatom, monogramima, krunama, otisnut na svetloj ili tamnoj pozadini kartona.

U prvoj polovini devedesetih godina 19. veka u Srbiji nailazimo i na prve razglednice. One vode poreklo od obične poštanske dopisne karte, s tim što na jednoj strani sada imaju sliku, a na drugoj je odštampano mesto za adresu i poštansku marku. Prve razglednice kod nas bile su štampane u tehnici litografije, a slika je bila crtež, verovatno prema fotografiji.

Krajem devedesetih godina 19. veka prelazi se na štampanje prvih fotografija, najviše u sivocrnom tonu. Komercijalni motivi još iz doba „vizit karti“ sada se stavljaju i na razglednice.⁷ Mnogi knjižari i preduzetni trgovci⁸ naručivali su da se na dopisnim kartama izrade likovi umetnika, književnika, muzičara. Oko 1900. godine, sa razvojem polutonske tehnike štampanja, počele su da se objavljuju razglednice sa likovima glumaca, te mi danas imamo serije mnogih poznatih glumaca i glumica Narodnog pozorišta, kao što su Vela Nigrinova, Bogoboj Rucović, Sofija–Coca Đorđević, Milorad Gavrilović, Dobrica Milutinović i drugi.

Drugačiji odnos prema fotografiji uočljiv je krajem 19. veka, kada su fotografi počeli da se služe suvom pločom, novim kamerama, novim vrstama hartije, što je otvorilo put ka savremenoj fotografiji.

Godine 1888. Amerikanac Džordž Istman (George Eastman) izumeo je *kodak kameru*, koja predstavlja revolucionaran korak, jer je pritisak na dugme bilo jedino što treba uraditi prilikom fotografisanja. To je omogućilo nastanak

⁶ Kod nas su ovi podaci davani, osim na srpskom, i na nemačkom i francuskom jeziku.

⁷ Branibor Debeljković, *Navedeno delo*, 47–49.

⁸ Neki od poznatijih u Beogradu su bili: knjižar S. B. Cvijanović, izdavač Vilhelm Gerke, izdavač Moša Koen, izdavač Solomon J. Koen, knjižar Rajković i Čuković i drugi.



Putujuće pozorište Šopalović, SNP 1995 (foto: Branko Lučić)

snažnog amaterskog pokreta u fotografiji, kao i bogaćenje motiva fotografija, koji se proširuju na žanr scene, mrtve prirode, predele, savremene događaje i drugo.

Profesionalni fotografi i amateri razlikovali su se po izboru korišćenja novih tehničkih dostignuća. Fotografski ateljei ostali su pri korišćenju velike kamere na stativu, koja je bila podesna samo za snimanje u ateljeu, negujući isključivo portretnu fotografiju, dok su amateri kupovali kamere lake za nošenje i snimanje u prirodi i urbanim sredinama.

Zahvaljujući daljem razvoju tehnike fotografije, kao i političko-istorijskim događajima, fotografija, posle Prvog svetskog rata, doživljava preobražaj. Nastaje doba eksperimentalne fotografije, fotografi su se sve više bavili likovnom vrednošću same fotografije, odnosno sve su više „fotografski“ posmatrali svet oko sebe.

Između dva rata fotografski ateljei i dalje neguju isključivo portretnu fotografiju, ali sâm medij fotografije dobija sve veću primenu u mnogim oblastima. Počinje da se koristi u naučne, geografske, ratne, reportažne svrhe, za ilustriranje časopisa, knjiga i drugo.

U prvim danima posle Drugog svetskog rata fotograf-

ska slika se gradila na postulatima verizma, sa jasnim realističkim izrazom, pri čemu stav fotografa nije mogao biti neutralan već angažovan.⁹ Fotografiji je priznato značajno mesto u razvoju savremenog društva, i to ne samo u razvoju privrede, nauke, kulture, već i u obogaćivanju ličnog života. Od druge polovine 20. veka fotografija se sve više zasniva na koncepciji „subjektivne“ fotografije – gde dominira subjektivan stav i kreacija autora, kao i na „lajf“ (life) fotografiji, čiji je zadatak da kroz jednostavniju formu i sadržaj otkrije psihološku stranu događaja.¹⁰

Širenje medijske kulture dovodi do naglih promena u vrednosnim kriterijumima i sve je očitije konfrontiranje sa likovno-estetskim konvencijama na kojima se, do tada, tradicionalno gradila „dobra slika“. Konvencionalna likovna struktura fotografskog kadra, temeljena na klasičnom slikarstvu, više se nije uzimala kao imperativ, već se preferiraju i druga manje korišćena svojstva fotografije. Postalo je jasno da fotografija, ako želi da bude deo savremene umetnosti, ne može ostati u granicama deskripcije i preslikavanja prirode.¹¹

Brz razvoj fotografske tehnike i tehnologije uslovio je da se sve veći broj fotografa preorijentiše sa konvencionalne fotografije na progresivniju „digitalnu fotografiju“. Ona je krajem 20. veka inicirala još jednu revoluciju u istoriji fotografije, jer ne koristi više film (kao klasična) već sliku „vidi“ preko elektronskog senzora kao skup brojčanih podataka, što omogućava spremanje i uređivanje slika na računaru, a i pokrenula je čitavu armiju fotografa, profesionalnih i amatera, pred čijim objektivima sve ima vrednost. Danas digitalni fotoaparati omogućavaju i snimanje videa i zvuka, i postaju prodavaniji od klasičnih, koje će, najverovatnije, vremenom i potpuno zameniti.

Posle Drugog svetskog rata pokrenuti su mnogobrojni oblici fotografskog delovanja, kao što su osnivanje klubova, galerija, zbirki, pokretanje izložbi, izdavačke delatnosti, pisanja fotografske literature, organizovanje tribina, predava-

vanja, kurseva. Za to su najzaslužniji Živojin Jeremić i Stevan Ristić (Foto- savez Jugoslavije, Salon fotografije), Dragoljub Kažić (Fakultet primenjenih umetnosti), Genadije Muravjov i Dragoljub Tošić (Foto-kino savez Srbije), Nikola Radošević (USUF i Galerija fotografije), Predrag Milosavljevića (Foto-služba „Politike“), Goran Malić (Nacionalni centar za fotografiju), Đorđa Bukilice (Foto-klub „Beograd“) i drugi.

ISTORIJA POZORIŠNE FOTOGRAFIJE

Istorija pozorišne fotografije je uslovljena kako samom istorijom fotografije tako i teatra. Razvijanjem svesti za stalnim, profesionalnim teatrom, pojavila se i potreba za beleženjem slika o njemu i njegovim akterima, kako na sceni tako i iza nje.

Pozorišna fotografija ne može se vezati za same početke fotografije kao delatnosti, jer nedovoljna osetljivost dagerotipskih ploča na svetlost nije omogućavala da se snima bilo šta što je u pokretu, tako da su teme i motivi bili statični objekti: mrtva priroda, reprodukcije umetničkih dela, arhitektura i predeli.¹² Portret kao posebna kategorija nastaje tek 1842. godine, tako da se i prvi portreti glumaca i drugih pozorišnih stvaralaca, koji bi mogli uslovno da se podvedu pod pozorišnu fotografiju, javljaju od tada.¹³

Fotografskih ateljea koji su se bavili portretnom fotografijom, koja je oslikavala osobenost, intelekt, izraz i oblik lica, u drugoj polovini 19. veka, bilo je u svim svetskim centrima Evrope i Amerike, ali malo njih je dostiglo svetski ugled, kao Nadar u Parizu i braća Saroni u Njujorku.

Gaspar Feliks Turnašon (Gaspard-Félix Tournachon, 1820–1910), zvani Nadar (Nadar), otvorio je u Parizu 1853. godine veliki portretni atelje, koji je brzo postao centar javnog i kulturnog života francuske metropole. Uneo je preokret u pristupanju portretisanja, jer su mu snimci bili bez dekora, komplikovanog inventara u kadru i romantičnog svetlosnog štimunga.¹⁴ Izuzetno svestran čovek (karikaturi-

⁹ Goran Malić, „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u *Fotografija kod Srba 1839–1989*, SANU, Beograd 1991, 115.

¹⁰ Branibor Debeljković, *Fotografija u Srbiji*, biblioteka Primenjena umetnost u Srbiji, ULUPUS, Beograd

¹¹ Goran Malić, *Navedeno delo*, 119–120.

¹² Goran Malić, „Fotografije u pozorištu, kroz vreme“, *Teatron*, br. 128, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2004, 43–50.

¹³ Isto.

¹⁴ Zorica Netaj, „Počeci fotografije 1839–1900“, „Arhiv“, časopis Arhiva Srbije i Crne Gore, 1–2. 2003, 57.



Lepotica Linejna, Atelje 212 (foto: Vukica Mikača)

sta, ilustrator satiričnih listova, pisac, boem, fotograf) i prijatelj mnogih ličnosti iz sveta kulture, nauke i zabavnog života, Nadar je u svom ateljeu stvorio prava antologijska dela, koja ga kao portretistu svrstavaju u sâm vrh celokupne istorije fotografije. U fokusu njegove kamere bila je cela plejada velikana, mađu ostalima i: Sara Bernar (Sarah Bernhardt), Žan-Batist Debiro (Jean-Baptist Gaspar Deburau ili Debureau), Hektor Berlioz (Hector Berlioz), Žak Ofenbah (Jacques Offenbach), Šarl Bodler (Charles Pierre Baudelaire), Aleksandar Dima Otac (Alexandre Dumas) i mnogi drugi.¹⁵

U Americi, kao i u Evropi, postojala je velika potražnja za slikama poznatih ličnosti, mahom onih iz sveta pozorišta ili zabavnog života. Pretežno su ih pravili u tada vrlo popularnom kabinet-formatu¹⁶, ali mnogi pozorišni portreti deluju izveštačeno, jer nastoje da dočaraju ulogu sa pozornice. O dva najpoznatija fotografska ateljea koja su radila u Njujorku biće više reči u sledećem odeljku, vezano za kolekciju

američke fotografije.

O tačnim počecima pozorišne fotografije kod nas, za sada, teško je govoriti, jer ova oblast do sada nije bila predmet metodološkog proučavanja. Ono što se može sagledati kroz fotografije u zbirci Muzeja pozorišne umetnosti Srbije jeste da se kao teme za ispitivanje otvaraju četiri polja: portreti građanskog tipa glumaca i pozorišnih pregalaca; portreti ili cele figure glumaca u kostimima iz određenih uloga, ili grupne inscenacije pojedinih slika iz komada izvedene u ateljeu fotografa; prizori pozorišne igre snimljeni na samoj pozornici i fotografije koje dokumentuju određene objekte ili predmete (na primer, pozorišne zgrade, scenografiju, kostime i slično).¹⁷

Takođe možemo izvesti zaključak da se prizori pozorišne igre snimljeni na samoj pozornici, kao snimak predstave uživo, gotovo ne sreću sve do dvadesetih godina 20. veka¹⁸, a razlozi su, pre svega, činjenica da je električna svetlost

¹⁵ Goran Malić, *Navedeno delo*, 43–50.

¹⁶ Slika 10,2x14 cm, lepljena na nešto veći karton, uveo ga škotski fotograf Džordž Vašington Vilson (Georges Washington Wilson), 1866.

¹⁷ Goran Malić, *Navedeno delo*, 43–50.

¹⁸ Ima usamljenih primera, kao što su dve sačuvane predstave Narodnog pozorišta u Beogradu: *Ajša* iz 1907. i *Gospođa sa suncokretom* iz 1912.



Zločin i kazna, BDP 1953 (foto: Zoran Miler)

uvedena tek krajem 19. veka, zatim nezgrapnost fotografskih kamera u tom pionirskom razdoblju, kao i nedovoljna osetljivost fotografskih emulzija na veštačku svetlost kojom su bili osvetljeni pozornica i glumci. Razvoj fotografske tehnike i tehnologije u 20. veku omogućio je pozorišnoj igri „uživo“ da sve više bude tema objektivna pozorišnog fotografa.

Iz istorije fotografije vidimo da su se pozorišnom fotografijom, u periodu do sredine 20. veka, bavili fotografi kojima ona nije bila osnovna preokupacija, a da se posle Drugog svetskog rata pojavljuje sve više fotografa kojima je pozorišna fotografija na prvom mestu. Izdefinisalo se i zanimanje „pozorišni fotograf“, u okviru koga se razvilo više žanrova, u zavisnosti od pozorišnog jezika, odnosno da li je reč o drami, operi ili baletu, to jest plesu. U pogledu slikovnog sveta dramsko pozorište i opera su statični, a ples je dinamičan, čak i onda kad je spor, tako da od afiniteta fotografa zavisi šta ga više inspiriše.

Ono što treba da istaknemo je i činjenica da je pozorišna fotografija vrlo osetljiva oblast fotografije, jer fotografi u pozorištu, pored poznavanja tehničkih uslova (specifično

pozorišno osvetljenje), moraju da shvata pozorište kao instituciju. Za jednog ozbiljnog pozorišnog fotografa je neophodno da poznaje način kako funkcionišu glumci i da gradi odnos sa njima (većini smeta škljocanje objektivna i blicevi), da poznaje predstavu koju snima, shvata radnju i zna koji su to ključni momenti, kako vizuelni tako i emotivni, koji bi mogli da ukratko predstave složenost predstave. U praksi se pokazalo da je najbolje kada fotografi, koje angažuju pozorišta, snimaju kostimirane probe, jer tada mogu da zaustave glumce ili eventualno postavite svetlo.

Kako u svetu tako i kod nas fotografi su postali pravi svedoci teatarskog života u Srbiji. Portreti pozorišnih poslenika, scenske fotografije, kao i fotografije koje su neposredno ili posredno vezane za rad pozorišta, postali su značajan deo rada mnogih umetničkih fotografa i fotografskih ateljea, kako u Beogradu tako i širom Srbije.

FOTOGRAFI U MUZEJU POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Muzej pozorišne umetnosti Srbije, osnovan 28. novembra 1950. godine, savremeno je koncipiran muzej, podjednako angažovan, u prošlim i u savremenim tokovima pozorišnog života, prikupljanjem, proučavanjem i izlaganjem muzealija i građe, neophodne za njihovo proučavanje i naučno određivanje.

Jedno od šest odeljenja Muzeja je i Odeljenje pozorišne fotografije, koje raspolaže brojnim istorijskim i savremenim fotografijama srpskog i jugoslovenskog glumišta, koje su podeljene u dve celine. Prva obuhvata vreme od početaka istorije našeg teatra do kraja Drugog svetskog rata, u kojem je prikupljeno gotovo sve što je od pozorišne fotografije sačuvano, a druga se odnosi na period od 1944. godine do danas. U okviru navedenih perioda fotografije su klasifikovane po temama: ličnosti, predstave, pozorišta, zgrade, gradovi, putujuća pozorišta, vojnička i rekonvalescentna pozorišta, zarobljenička i pozorišta NOB-a, gosti (članovi Moskovskog hudoženstvenog teatra, Lorens Olivije, Vivijen Li, Mario del Monako, Margot Fontejn i drugi) amateri, strana pozorišta i druge teme. Fond ovog odeljenja danas je preko 20.000 fotografija.

U okviru dela zbirke, koja obuhvata period od početka

ka istorije srpskog teatra do sredine 20. veka, smeštene su stare fotografije koje nam otkrivaju reprezentativni građanski portret glumaca i drugih pozorišnih stvaralaca, portrete glumaca u kostimima iz određenih uloga, fotografije koje su zabeležile trenutke iz glumačkog života (uglavnom grupe), kao i statične scenske fotografije (sačuvane u nevelikom broju), inscenirane i snimane u samim ateljeima. Teatarski ambijent dočaravan je pozorišnim dekorom, rekvizitima, kostimom, ali i glumčevim položajem tela, pokretom ruku ili nekim gestom. U periodu između dva svetska rata pojavljuje se i scenska fotografija, odnosno snimci „žive“ pozorišne igre.

Fotograf sa najviše zastupljenih radova u delu zbirke, koja podrazumeva staru fotografiju, jeste Milan Jovanović, bez sumnje vodeća ličnost srpske fotografije u poslednjoj deceniji 19. veka i prvoj deceniji narednog, dvorski fotograf tri dinastije: najpre Obrenovića, potom i Petrovića na Cetinju, a posle smene vlasti u Srbiji i Karađorđevića, ali i najbolji fotograf srpskog glumišta između 1889. i 1914. godine.¹⁹

Sin vršačkog fotografa Stevana Jovanovića i brat slikara, akademskog realiste Paje Jovanovića, Milan Jovanović (1863–1944) svojim osobenim delom pripada nekolicini velikana srpske fotografije, koji je po mnogo čemu značajan, ne samo za njenu istoriju već i za istoriju srpskog teatra. Njegov prvi atelje, osnovan 1887. godine u Beogradu, na Pozorišnom trgu, Obilićev venac br. 42, vrlo brzo je stekao glas najboljeg. Postao je mesto okupljanja odabrane građanske publike, kao i znamenitih ličnosti srpske kulture i nauke. Tu je nastao, sve do početka 20. veka, veliki broj fotografija formata vizitkarte, kabinet i budoar sa likovima istaknutih srpskih glumaca, književnika, muzičara, naučnika, slikara, vajara, novinara, akademika, odnosno ličnosti koje su bile najzaslužnije za Srbiju u to vreme. Drugi atelje Milan Jovanović je podigao, po projektu arhitekta Milana Antonovića, u Ulici kralja Milana 46, preko puta dvora. Atelje je počeo da radi 1903. godine i to je bila prva, u ondašnjoj Srbiji, namenski zidana građevina za potrebe fotografskog ateljea.²⁰

Tokom dvadeset pet godina profesionalnog bavljenja

fotografijom Milanu Jovanoviću je predmet najvećeg interesovanja bio portret poznatih i zaslužnih savremenika, pre svega ljudi iz teatra – glumaca, reditelja, pisaca. Snimao je čitave serije glumačkih portreta, civilne i u likovima iz pojedinih uloga, kao i scene iz glumačkog života, pretežno sa grupama, snimanim iza kulisa pozornice. Izdvajaju se izuzetni portreti Pere Dobrinovića, Vele Nigrinove, Miloša Cvetića, Zorke Todosić, Sofije–Coce Đorđević, Branislava Nušića i drugih. Njegovi glumački portreti, koji se odlikuju snažno izraženom karakterizacijom lika, spadaju među najpredanije i najstudioznije radove u ovoj oblasti fotografije kod nas.²¹

Sa fotografijom Pere Dobrinovića kao Grge u *Graničari-ma* Jovanović je uveo u srpsku fotografiju novi tip portreta odraza u ogledalu, a sa fotografijom Olge Ilić kao Sakantula u istoimenom komadu svrstava se među pionire akt-fotografije kod Srba.²² Snimao je, doduše izuzetno retko, i u samom Narodnom pozorištu, postavljajući kameru na rampu, beležeći likove u ambijentu osvetljenom pozorišnom rasvetom.

Iza Milana Jovanovića, po broju radova koji se čuvaju u ovom delu zbirke slede fotografi: Milan Savić, Vlada Benčić, Čaklović (mada on nije fotograf nego izdavač razglednica, a ko su bili fotografi čije je fotografije objavljivao to još nije otkriveno), Đorđe (zapravo Jurij, jer je Rus) Usakovski, Karpov, Lončarević, Lekić, Milan Šimić, Josip Singer, Franjo Mosinger, Đoka Kraljevački, Jovan Rehnicher i drugi, a tu su i foto-studija kao: Tonka Živković i Antonijević, Merćep i Savić, i ostala.

Iz ovog perioda do 1944. godine u zbirci su zastupljena još mnoga imena fotografa i njihovih ateljea, iz Beograda, Srbije i inostranstva. Njihova imena navedena su azbučnim redom, na kraju teksta, sa onoliko podataka kojima trenutno raspolažemo.

U okviru Zbirke starih pozorišnih fotografija u Odeljenju je oformljena i posebna tema koja se bavi teatrom u ratnim vremenima sa fotografijama sa pozorišnom tematikom iz Prvog i Drugog svetskog rata. Pod nazivom „Vojnička i rekonvalescentna pozorišta“ svrstane su fotografije koje se odnose na vojnička pozorišta osnivana na frontu

¹⁹ Goran Malić, *Milan Jovanović, fotograf*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1997.

²⁰ Isto.

²¹ Isto.

²² Isto.



Pera Dobrinović kao Grga u komadu *Graničari* oko 1898 (fotografija: Milan Jovanović)

(Vojničko pozorište Vardarske divizije, Vojničko pozorište IX pešedijskog puka), vojnička zarobljenička pozorišta u logorima (pozorišta u Boldogasonju, Ašahu, Nađmeđeru), kao i na pozorišta osnivanja u rekonvalescentnim odeljenjima pri bolnicama (Pozorište srpskog rekonvalescentnog odeljenja u Zejtinliku kod Soluna, Pozorište u Lazuažu kod Bizerte, severna Afrika, Pozorište „Toša Jovanović“ u Vodenu). Na gotovo svim ovim fotografijama, ako se i nalaze neki podaci, oni se odnose na teatrologiju (naziv predstave, ime i prezime glumca, uloga, o kom pozorištu je reč) i naziv štamparije, ako je razglednica u pitanju. Jedno od retkih imena fotografa koje je zastupljeno u ovom delu zbirke je Leopold Špicner (Leopold Spitzner) iz Boldogasonja u Mađarskoj, kao i inicijali „M P“, sa godinom 1918, na aversu fotografija, na kojima su prikazani glumci Vojničkog pozorišta Vardarske divizije i Vojničkog pozorišta IX pešedijskog puka.

U okviru ove teme su i zarobljenička i pozorišta NOB-a, sa fotografijama iz Drugog svetskog rata, odnosno snimcima na kojima su prikazana pozorišna dešavanja u zarobljeničkim logorima Nemačke, Austrije i Italije, gde je uvedena jugoslovenska vojska po kapitulaciji 1941. godine,

kao i fotografijama iz partizanskih pozorišta. Jedino ime fotografa koje se pojavljuje je ime Georgija Žorža Skrigina, koji je načinio izvestan broj fotografija iz Kazališta narodnog oslobođenja.

Posebno treba napomenuti da se u Muzeju čuvaju i 123 retka originalna fotografska snimka najistaknutijih američkih glumaca, datirana od 1850. do 1900, kao i velikih evropskih glumaca koji su tada gostovali u Americi, Sare Bernar i Žana Koklena. Ova kolekcija je stigla 1954. godine u Muzej zahvaljujući gospodinu Henriju Velsu (Henry W. Wells), profesoru istorije pozorišta na Kolumbija univerzitetu u Njujorku i direktora Brender Metjuz dramskog muzeja (Brander Matthews Dramatic Museum). Ove fotografije, u izvesnim slučajevima, potiču iz ranih godina fotografije, a na njima su predstavljeni gotovo svi glavni glumci koji su u to vreme nastupali u Americi.²³

Što se tiče autora fotografija, najzastupljeniji je Napoleon Saroni (Napoleon Sarony), istaknuti litograf, a potom i fotograf, koji je osnovao 1864. godine fotografski atelje u Njujorku (680 Broadway, 37 Union square), koji je ubrzo postao najpopularniji u Americi i čiji modeli su bili direktni, neposredni, bez laskanja.²⁴ Tu su i dela Hozea Mora (Hoze Mora), Saronijevog poslovnog suparnika, koji je takođe fotografisao poznate ličnosti i one iz sveta zabave u foto-studiju na adresi Brodvej 707, Njujork, kao i Falka (Falk), takođe sa ateljeom na Brodveju, 949 u Njujorku.

Kolekciju čine i dela još dvojice fotografa, opet iz Njujorka: Ame Dipona (Aimé Dupont) sa foto-studijom na Petoj aveniji (574 Fifth Avenue) i Grnija (Gurney), sa ateljeom na Brodveju, a koji se pojavljuje i sa sinom (Gurney & Son, Fifth Av.), kao i Šoltena (Scholten) iz Sent Luisa. Treba napomenuti da se u okviru ove kolekcije nalaze i dva engleska fotografa: Van der Vejde (Van der Veyde), sa ateljeom u Londonu, u ulici Ridžent (Regent street), broj 182 i Heger (Hegger), koji je imao ateljee u Londonu (109 Cheapside) i Njujorku (111 E. 19.th St.)

U delu zbirke koji se vodi kao savremena pozorišna fotografija, posle 1944. godine do današnjih dana, nalaze se fotografije pozorišnih ličnosti (glumci, operski i baletski

²³ Olga Marković, *Američka pozorišna fotografija 19. veka*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2002.

²⁴ Goran Malić, „Fotografija 19. veka“, Fotogram, Beograd 2004, 89.

umetnici, pisci, reditelji, dirigenti, scenografi, kostimografi, upravnici pozorišta, tehnički rukovodioci, kritičari i druge ličnosti iz ove oblasti), predstava (prikazi scenske igre), kao i fotografije umetničkih ansambala, tehničkog osoblja, jubileja, dodele nagrada, raznih radionica i ostalih, uglavnom vezane za beogradske teatarske kuće.

Moramo ukazati na činjenicu da Muzej pozorišne umetnosti Srbije ne raspolaže velikim brojem fotografija koje pokrivaju pozorišta u unutrašnjosti zemlje, pogotovo u poslednjih dvadesetak godina, s jedne strane, zbog politike pozorišnih kuća da ne šalju materijal (sa izuzetkom manjeg broja pozorišta), a s druge, ni Muzej nije insistirao na slanju materijala, zbog svog dugogodišnjeg problema sa prostorom.

Najzastupljeniji fotograf sa svojim artefaktima je Miroslav Krstić. Zanat je izučio u Čupriji kod majstora Miroslava Dedića, gde je imao i svoju samostalnu radnju. Prelaskom u Beograd, od 1961. do 1963. godine je fotograf „Avala filma“, a 1963. dolazi u Narodno pozorište, u kome ostaje do penzije, ostavivši bogatu i zanimljivu zbirku fotografija koje, između ostalog, svedoče i o jednom vremenu u kome je naša scenska umetnost zabeležila zapažene evropske i svetske rezultate.

Sledeći, koga treba izdvojiti po broju radova koji se čuvaju u Muzeju, jeste fotograf Zoran Miler, koji je svoju karijeru započeo kao fotoreporter „Tanjuga“, odakle je prešao u Narodno pozorište u Beogradu, a potom u list „Železničke novine“, pa u JAT, gde je i penzionisan. Pored fotografija predstava i glumaca Narodnog pozorišta, Miler nam je ostavio izvrsna svedočenja i iz Beogradskog dramskog pozorišta, Beogradske komedije, Savremenog pozorišta.

Takođe, treba pomenuti i Vukicu Mikaču-Lovren, likovnog umetnika fotografije, koja spada u red naših istaknutih pozorišnih fotografa. U zbirci je zavidan broj njenih artefakata iz više teatar: Ateljea 212 (četnaest godina je bila njihov službeni fotograf), Narodnog pozorišta u Beogradu, pozorišta „Puž“ i „Boška Buha“, a sarađivala je i sa Kruševačkim pozorištem, Budva-grad teatrom i drugima. U Muzeju se čuva i trideset fotografija pozorišnih doajena iz njene kolekcije *Bez maske*, među kojima je i nagrađena fotografija Ljube Tadića - Zlatna plaketa Foto-saveza Srbije.

Pored navedenih autora, u ovom delu zbirke savremena pozorišna fotografija, čuvaju se još mnoga dela izvrsnih

ili manje izvrsnih fotografa. Njihova imena, data azbučnim redom, takođe se nalaze na kraju teksta, dopunjena skromnim podacima, koji su nam trenutno dostupni.

Moramo ukazati i na činjenicu da se u zbirci nalazi i veliki broj fotografija koje pripadaju prvim decenijama posle Drugog svetskog rata i koje uglavnom prikazuju beogradska pozorišta (Jugoslovensko dramsko pozorište, Beogradsko dramsko, Beogradska komedija, Savremeno pozorište), na čijoj poledini stoji samo pečat ili broj iz „Jugo-foto“ (Maršala Tita 10) ili foto-službe „Tanjuga“, „Borbe“, „Glasa – Duge“, „TV novosti“, „Glasa Podrinja“ iz Šapca i drugih novinskih kuća, tako da mi danas ne raspolažemo podacima ko su autori tih fotografija. Doduše, na više kartona sa kontaktkopijama pozorišnih predstava i sa pečatom „Jugo-fota“ i „Tanjuga“, na mestu „reporter“ potpisani su Živorad Vučić, Hristifor Nastasić, Anton Vaš, Jovan Preskar.

ZNAČAJ POZORIŠNOG FOTOGRAFA

Kao što smo već istakli, pozorišna fotografija je postala poseban segment u oblasti umetničke fotografije. Vremenom su se iskristalisale njene četiri osnovne funkcije: informativna, kada se koristi u marketinške svrhe (programi, panoji, plakati, afiše, novinski napisi i slično), dokumentarna (svedoči, koliko je to moguće, o umetničkom karakteru predstave), umetničko-estetska (svedoči o umetničkoj vrednosti same fotografije) i arhivska (ostaje jedno od retkih svedočanstava za budućnost). Sa takvim značajem koji je dobila, pozorišna fotografija se čuva u pozorišnim arhivama i muzejima.

U Muzej pozorišne umetnosti Srbije artefakta pozorišnih fotografa su stigla putem poklona, otkupa, zaostavština, kao i sistemom presnimavanja (original ostaje vlasniku, a kopija Muzeju, ili obratno), i ona imaju višestruku namenu.

Prvenstveno služe kao dragocen izvor saznanja i informacija o tome kako su izgledali pozorišni stvaraoci, o vizuelnom karakteru njihove umetnosti, o izgledu teatarskih ustanova, zatim kao atraktivan eksponat na izložbama u Muzeju, ali i u drugim institucijama, odnosno kao ilustracija za raznovrsne pozorišne publikacije i studije (godišnjake, monografije, istorije pozorišta i drugo).

Osim toga, fotografije pomažu teatrolozima i drugim



Ljubinka Bobić kao Peg u komadu *Peg, srce moje*
Narodno pozorište Beograd, 1926 (fotografija: Milan Savić)

pozorišnim stvaraocima – rediteljima, scenografima, kostimografima – u rekonstrukciji određenih predstava, ili samo pojedinih njihovih elemenata – scenografije, kostima, a od posebnog su značaja za studente Fakulteta primenjenih umetnosti, kao i Fakulteta dramskih umetnosti, i mlade teatarske početnike, jer su podsticajne kao izvor novih ideja.

Mnoge novinske i televizijske redakcije, kao i publicisti koji se bave pozorištem, koriste pozorišnu fotografiju za ilustrovanje svojih članaka, knjiga ili emisija, a služi i kao dokumentarni materijal u filmovima, koji imaju teatar za temu (Žanka Stokić, Istorija Srba, Mokranjac ...).

S obzirom na veliki značaj medija fotografije u pozorišnoj umetnosti, začuđuje činjenica da se o njihovim autorima jako malo zna. Dosadašnja praksa pokazala je da se pozorišna fotografija tretira kao važna, ali ipak samo „prateća delatnost u teatru i da važnost fotografa prestaje onog trenutka kada preda fotografije”²⁵, a činjenica je i da se gotovo u kompletnoj pozorišnoj literaturi domaćih autora ispod fotografije ne navode imena fotografa. Isti je slučaj i sa

²⁵ Goran Malić, sa otvaranja izložbe *Pozorišna fotografija u Srbiji do 1914*, MPUS, maj 2004.

izložbama Muzeja koje su nastale tokom šezdeset godina postojanja ove ustanove, na kojima je fotografija isključivo služila kao dokument za pozorišno stvaralaštvo, tako da su se na legendama ispisivali samo podaci vezani za teatar.

S druge strane, treba ukazati da je, poslednjih decenija, u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije bilo i nekoliko izložbi posvećenih baš stvaralaštvu pozorišnog fotografa. Reč je o izložbama Zorana Milera - *Pozorišni portreti – zahvalnost posleratnoj glumačkoj generaciji*, 1990; Miroslava Krstića - *Pozorišne fotografije Miroslava Krstića*, 1995; Vukice Mikače - *Bez maske*, 2003. i Radomira Nikolića Moravca - *Radomir Nikolić Moravac, fotograf Narodnog pozorišta u Nišu* (autor Aleksandra Milošević), 2004. U Muzeju su priređene i dve izložbe čija tema je bila pozorišna fotografija: *Pozorište u fotografskoj umetnosti*, autora Olge Milanović, 1980. i *Pozorišna fotografija u Srbiji do 1914*, autora Mirjane Odavić, 2004.

Danas je sve više očigledno da pozorišnu fotografiju možemo tumačiti kao nešto između umetničkih dela iz oblasti vizuelnih umetnosti i važnog dokumentarističkog fragmenta, odnosno da nije samo dokument već i pokušaj da bude umetnička paralela predstave. To je još jedan razlog više da se u srpskoj teatrologiji i u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije promeni odavno ustaljena nepravедna praksa da se autori fotografije ne potpisuju. Naravno, postojale su, postoje i postojaće situacije gde ni sâm autor nije potpisao svoje delo, a tada se tu ne može mnogo učiniti.

Budući da se mnoge od starijih predstava više ne izvođe, jasno je koliko su dobre pozorišne fotografije i njihovi autori važni i za samu istoriju pozorišta.

FOTOGRAFI IZ ZBIRKE „STARA POZORIŠNA FOTOGRAFIJA“

1. Agitprop, Pančevo
2. Adald-Verner (Adald-Werner), Minhen
3. Adrien (Adrienne), Beograd
4. Aleksandrov M.
5. Alkalaj Solomon, Beograd (Iz Šapca se 1900. preselio u Beograd i otvorio atelje na Cvetnom trgu, pod nazivom „Kod dva bela goluba“; bio vrlo popularan među ondašnjim žiteljima grada.)²⁶

²⁶ Goran Malić, „Fotografije u pozorištu, kroz vreme“, *Teatron*, br.128,

6. Amaterska foto-stanica, Kragujevac
7. Ana, Kragujevac
8. Angelo
9. Antonijević, Beograd
10. Antonijević i Živković, Beograd
11. Aranđelović Petar, Niš (Još pre oslobođenja od Turaka imao svoj atelje, po oslobođenju 1878. dobija titulu dvorskog fotografa.)²⁷
12. Arkur (Harcourt), Pariz
13. Atelje Božić Đ., Sarajevo (između dva rata)
14. Atelje Buš
15. Atelje „Zrak“, Beograd (Atelje braće Jovanović, koji se pojavljuje krajem 19. i početkom 20. veka)
16. Atelje Krušedolac, Novi Sad
17. Badovinski (Badovinsky), Budimpešta
18. Bazbejn-Geri (Basbyan-Gary)
19. Bajez (Bayez) Em., Jajce
20. Balzar, Prag
21. Bartošek, Beograd
22. Baruh Lili
23. Benčić Vladimir–Vlada (1896-1970) (Foto-reporter, ateljejski fotograf, delovao između 1920. i 1950. Brat po majci fotografu Milanu Saviću, zahvaljujući kome je dvadesetih godina 20. veka došao u Beograd. Oko 1925. otvorio svoj atelje u Ulici kralja Milana, u dvorištu do hotela „London“, koji se svrstao među najznačajnije u Beogradu između dva rata. Prvenstveno je građanski portretista. Među prvima se oslobodio oslikanih pozadina i suvišnog mobilijara, isticao se i portretima sa pokušajem psihološkog produbljivanja fotografisane ličnosti. Ostvario je i zapažene portrete glumaca i scenskih fotografija Narodnog pozorišta u Beogradu.)
24. Benčić Svetozar, Beograd
25. Berner, Dubrovnik
26. Bešter, Ljubljana
27. Boasona (Boissonnas) F., Ženeva
28. Bogdanović, Zagreb
29. Božić, Sarajevo
30. Bokonjić D.
31. Borović, Split
32. Brae (Braae), Berlin
33. Braća Đonić, Beograd
34. Brana, Beograd
35. Brand Fridrih
36. Bredikits (Bredikytes) P., Kaunag
37. Bukvald (Buckwald), Osijek
38. Bunuševac Milan, Vranje
39. Bucep (Buecep), Viser
40. Vagner (Wagner), Karlsbad
41. Vana K., Prag
42. Varga, Zagreb
43. Varnai, Osijek
44. Vasilj, Skoplje
45. Vasiljević, Niš
46. Vatman, Bela Palanka
47. Vezenberg, Sent Peterburg
48. Venus, Beograd
49. Viktor, Ljubljana
50. Vild A. (Wildt A.), Prag
51. Vlahović Jovan, Požarevac (Stvarao sedamdesetih godina 19. veka. Po oglasu u novinama može se videti da je imao grejanje u ateljeu, što je bila retkost u to vreme.)²⁸
52. Voros Kalman
53. Vrtević Ilija, Strumica
54. Vukašinović Vule, Kraljevo
55. Vukašinović Milan, Kruševac
56. Vukov Konstantin, Novi (Turski) Bečej (1925/6)
57. Vučerić, Skoplje
58. Gavra, Beograd
59. Galić, Split
60. Gantenbajn Florijan (Gantenbein Florian), Beograd (Putujući fotograf-dagerotipist. U oglasima u listu „Vidovdan“ oglašavao se kao „Fotografski živopisac i akademijски veštak iz Švajcarske. Prvi je otvorio stalni atelje u Beogradu, možda i pre 1861, „preko od Zele-nog venca“, a pred kraj šezdesetih godina radio je „kod Saborne crkve“. Njegov atelje je radio do kraja sedam-desetih godina 19. veka. Fotografije su mu isključivo u formatu „vizitkarte“ sa tipičnom postavkom modela „u

MPUS, Beograd, 2004, 43-50.

²⁷ Branibor Debeljković, *Navedeno delo*, 257.

²⁸ Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti, Muzej grada Beograda, Beograd, 1977, 23.

celoj figuri" ili dopojasno, bez naročite inventivnosti²⁹, snimane u ateljeu opremljenom oslikanim pozadinama, mobilijarom i draperijama.)

61. Glavuo, Beograd
62. Globus, Beograd
63. Graben, Beč
64. Gruić A., Novi Sad (Nepoznatog imena, njegov atelje pod nazivom „Fotografsko-umetnički zavod“ sreće se sve do početka Prvog svetskog rata.)³⁰
65. Dabac Tošo, Zagreb (1907–1970) (Hrvatski fotograf, koji je imao atelje u Ilici 17, jedan je od osnivača i glavnih predstavnika tzv. Zagrebačke škole umetničke fotografije.)
66. David, Pariz
67. Danilović Vasa, Beograd (Dvorski fotograf, jedan od najboljih osamdesetih godina 19. veka, koji je imao atelje u „sopstvenoj kući“ na Topličinom vencu, br. 1.)
68. Danenbaum (Dannenbaum) Egit C., Vršac
69. Dezider (Deže (Dezso)) Vajda, Novi Sad
70. Demetar, Beograd
71. Dentel J., Strazbur
72. Dimitrijević Milan, Smederevo-Požarevac
73. Dimitrijević Spira, Niš
74. Dimitrijević-Antonijević, Požarevac (Posle nekih nesuglasica sa Živkovićem, Čeda Antonijević se uortačio sa fotografom Milanom Dimitrijevićem i otvaraju atelje u Požarevcu.)³¹
75. Dimkarović Hrista, Prilep
76. Doktor M., Pančevo
77. Donat Tomaš, Prag
78. Draris
79. Duško
80. Đokić V., Mostar
81. Đonić Ljubiša, Kragujevac (Odigrao značajnu ulogu u istoriji srpske fotografije. U svom ateljeu, u glavnoj kragujevačkoj ulici, od 1890. do 1920. izrađivao je veliki broj fotografija različitog formata, namene i tematike.

Imao fotografske ateljee i u Beogradu i Kruševcu.)³²

82. Đonić Milan, Beograd (Doselio se iz Kragujevca, otvorio atelje u Kralja Milana 70, pred Prvi svetski rat.)³³
83. Đonović P. N., Cetinje
84. Đorđević Đ., Cetinje
85. Ektans (Ecktaíns) Adolf
86. Ekspres, Beograd
87. Elvira, Minhen
88. Elek Ronaj, Pančevo
89. Elektrofoto, Skoplje
90. Emilija, Kragujevac
91. Ercegović, Split
92. Eros, Subotica
93. Etinski P.
94. Živković (Ivan) i Antonijević (Čeda) (Atelje im se nalazio u pasažu u Kolarčevoj ulici, u blizini Narodnog pozorišta, te su im glumci bile česte mušterije. Odlični portretisti i majstori za meku fluidnu svetlost.)³⁴
95. Živković i Lekić
96. Živojinović II. M., Šabac
97. Zege (Szege), Osijek
98. Zimolo, Mostar
99. Zinger (Zuinger), Salzburg
100. Zingrilard-Horovic (Zingrilard-Horowitz), Atina
101. Ideal, Beograd
102. Ilić M. Đ., Cetinje
103. Ilić, Niš
104. Iris, Pariz
105. Jadran, Dubrovnik
106. Janović, Sombor
107. Jalaska (Jallasca), Dubrovnik
108. Jovanović J.
109. Jovanović Milan, Beograd
110. Jovanović Petar, Beograd (Fotograf koji je tokom sedamdesetih godina 19. veka bio najviše opredeljen za pozorište i portrete glumaca.³⁵ Do 1872. imao ateljee u Novom Sadu i Vršcu, kada prelazi u Srbiju, gde

²⁹ Isto, 22.

³⁰ Goran Malić, „Fotografije u pozorištu, kroz vreme“, Teatron, br.128, MPUS, Beograd, 43–50.

³¹ Isto.

³² Jelena Matić, „Ljubiša Đonić“, „Refoto“, broj 26, Beograd 2004, 4.

³³ Branibor Debeljković, *Navedeno delo*, 24.

³⁴ Goran Malić, *Navedeno delo*, 43–50.

³⁵ Isto.

prvo otvara studio u Negotinu, a zatim u Beogradu. 1876. dobija titulu „knjaževskog srpskog dvorskog fotografa“.)³⁶

111. Jovanović Stevan, Vršac (Otac fotografa Milana Jovanovića i slikara Paje Jovanovića.)
112. Kalmar, Budimpešta
113. Karloforte G., Rim
114. Karoli Eksner (Karoly Exner), Funfkirhem
115. Karpov N. L., Beograd (Imao foto atelje u Hilendarskoj 22.)
116. Kaufman (Kaufmann) M.
117. Kelemen, Zagreb
118. Kenig Leopold, Beograd (Imao ateljee u Knez Mihailovoj 12 i u Kralja Milana 60, odličan portretist, ali nedovoljno proučen.)
119. Kenš
120. Kertel Friedr (Kertel Friedr)
121. Klempfner (Klempfner) Moris, Prag (Praški fotograf, koji je tokom šeste decenije 19. veka stvarao u Šapcu i Beogradu. U Muzeju se čuva nekoliko njegovih radova, među kojima je i fotografija glumice Julke Jovanović u komadu *Crna kraljica*, za koju se možda s pravom može reći da je najstarija originalna pozorišna fotografija, jer prikazuje glumicu u kostimu iz uloge.)³⁷
122. Ilić, Niš
123. Kluge, Daruvar
124. Knežević Georgije (Đorđe, Đura) (Akademijski živopisac i fotograf, jedan od pionira srpske fotografije. Prvi je Srbin fotograf u Vojvodini. Započeo fotografsku delatnost u Pešti, oko 1848, a prvi atelje je otvorio u Novom Sadu 1854. Šezdesetih godina 19. veka prihvata formu vizitkarte i seli svoj atelje po raznim mestima (Pešta, Novi Sad, Veliki Bečkerek, Budim, Arad, Segedin, Subotica, Pečuj, Sremski Karlovci, Sremska Mitrovica, Šabac, Zadar i dva puta Sarajevo), da bi 1875. u mestu Lore blizu Srpskog Kovina rasprodao svu fotografsku opremu. Nije hteo da prihvati novu praksu retuširanja, te je za nekoliko godina morao da napusti fotografiju. ³⁸ U

njegovom radu dominira građanski portret, a sreće se i čitava galerija znamenitih ličnosti. Posebno su dobri njegovi grupni portreti.)

125. Knitel G. J., Osijek
126. Kovačević B., Stara Pazova
127. Kovačić, Sušak
128. Kraljevački Đoka, Beograd (Početkom sedamdesetih godina 19. veka otvara stalni atelje, koji je bio jedan od pet u tadašnjem Beogradu, više puta menjajući adresu, sa poslednjom u Knez Mihailovoj 19. Radi sve do kraja devedesetih godina 19. veka.)
129. Krampf Martin
130. Krživanek (Krziwanek), Beč
131. Krstović Dimitrije, Beograd (U Beogradu, od oko 1880, imao je sopstveni atelje na Topličinom vencu, 22 i kod Saborne crkve, da bi se, 1887, zbog ženidbe, preselio u Valjevo. „Radovi su mu“ – prema Goranu Maliću – „kvalitetni, hemijski valjano tretirani i očuvani“.)³⁹
132. Krušedolac, Novi Sad
133. Krčmarević M., Jagodina, Vrnjačka Banja
134. Kupers (Kuipers), Pariz
135. Kuta (Kutta), Prag
136. Lada, Beograd
137. Lazarević, Jagodina
138. Lainer Franc (Lainer Franz), Ljubljana
139. Langbajn (Langbein), Videlberg
140. Langhans, Prag
141. Lekić Nikola, Beograd (Od osamdesetih godina radi u Pančevu, a od oko 1895. je sa ateljeom i u Beogradu.)⁴⁰
142. Lekić i Živković
143. Lecter Lazar (Rodom iz Temišvara, u Srbiju se, sa ženom i šestoro dece, preselio u leto 1879, a godinu dana kasnije, u Beogradu otvara stalni fotografski atelje, a potom i u Nišu. Ubrzo je stekao zvanje „kraljevskog srpskog dvorskog fotografa“. Fotografskim poslom bavio se do oko 1895.⁴¹ U srpskoj fotografiji daleko je poznatiji po građanskim portretima, ranoj upotrebi magnezijumske svetlosti, snimcima enterijera i pejzaža širom

³⁶ Branibor Debeljković, *Navedeno delo*, 27.

³⁷ Goran Malić, *Navedeno delo*, 43-50.

³⁸ Milanka Todić, *Istorija srpske fotografije (1839-1940)*, „Prosveta“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1993, 43.

³⁹ Zdravko Ranković, „Fotografi valjevskog kraja“, Revija „Kolubara“, Valjevo, april 2009.

⁴⁰ Isto.

⁴¹ Isto.

Srbije, tako da iznenađuju njegove fotografije sa pozorišnom tematikom⁴²)

144. Lipe G. V. D. (Lippe G. V. D.), Beč
145. Lože-Si Emil (Loges-Cie Emil), Cirihi
146. Lončarević S., Beograd
147. Loret (Lorette), Pariz
148. Lovi Franc (Lowy Franz), Beč
149. Luvr (Louvre), Prag
150. Luna, Sofija
151. Mainer (Meiner), Cirihi
152. Makević Kosta, Beograd
153. Makević i Mut
154. Mandić (Mandits) Petar, Sombor (Imao je atelje u Somboru koji je dugo radio.)
155. Mandić, Pančevo
156. Manuga R.
157. Manfred
158. Medina Heda (Medina Hedda), Beč
159. Medlar, Kovin
160. Merćep (Draško) i Savić (Milan), Beograd
161. Mecoli (Meszoly), Budimpešta
162. Mijanović, Pančevo
163. Miler (Muller), Lajbah
164. Miletić Anton, Dubrovnik
165. Miljković Svetozar, Beograd
166. Minarik, Brno
167. Mihajlović Milan Handžarlija, Beograd (U srpskoj fotografiji poznat ne samo po korektno izvedenim građanskim portretima nego i po prvim lascivnim fotografijama u našoj fotografskoj istoriji, zbog kojih je dospao i na robiju.)⁴³
168. Mojsilović, Beograd
169. Moldovan, Mitrovica
170. Moravac, Beograd
171. Mosinger Rudolf, Zagreb, Bled
172. Mosinger Franjo, Beograd (Kasnije Zagreb. On je zapravo hrvatski fotograf, Jevrejin, koji je privremeno boravio u Beogradu, samo 7–8 godina, a kasnije radio u Zagrebu do kraja života. (Goran Malić))
173. Moša, Niš

⁴² Goran Malić, *Navedeno delo*, 43–50.

⁴³ Isto.

174. Musil Rihard (Otvorio drugi stalni atelje u Beogradu, posle Florijana Gantenbajna iz 1861. Ubrzo uzima ortaka Mirića, sa kojim je kratko u ortakluku, te opet nastavlja samostalno da deluje.)

175. Musil (Rihard) i Mirić, Beograd (Fotografski atelje im se zvao „Kod zlatnog Praga“, nalazio se u kući Ilije Kolarca, i izgleda da je bio kratkog veka. U njihovom ateljeu je nastao i portret Jovana Dragaševića, koji je, po svemu sudeći, ako ne najstariji portret, onda najstarija originalna fotografija u fondu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije.)⁴⁴

176. Nastić, Skoplje

177. Nauman (Naumann), Lajpcig

178. Nedelja

179. Nedeljković

180. Novaković, Beograd

181. Nojgebauer (Neugebauer), Zagreb

182. Oldal Istvan (Oldal Istvan) (1854. otvorio fotografski atelje u Zrenjaninu, koji se može smatrati prvim ateljeom na teritoriji današnje Srbije.)⁴⁵

183. Olimpia, Split

184. Pavlović D.

185. Pavlović M., Šabac

186. Panić i Prokop

187. Pantić, Skoplje

188. Paul H., Osijek

189. Peterfi, Osijek

190. Petrušić, Banja Luka

191. Pinza, Bitolj

192. Pinca (Pintza) S., Manastir

193. Pič (Pietsch)

⁴⁴ Na reversu fotografije nalazi se zapis koji ukazuje da je to snimak mladog kadeta koji je 1859. objavio komad „Hajduk Veljko“. „Lik osobe na slici odgovara dvadesetpetogodišnjaku u kadetskoj uniformi, što bi u prvi mah moglo uputiti i na 1859. kao godinu snimanja, iako to nije izričito navedeno na poleđini slike. Hipotetički bismo mogli pretpostaviti da je fotografisanje obavljeno u vreme objavljivanja dela „Hajduk Veljko“, jer su takve manifestacije uobičajene u 19. veku.“ S druge strane, Goran Malić primećuje da postoje neki razlozi koji nas sprečavaju da sa sigurnošću odlučimo o starosti ove fotografije, jer atelje Musil i Mirić ne rade u ortakom sastavu pre 1863. godine (Goran Malić, „Fotografije u pozorištu, kroz vreme“, *Teatron*, br.128, MPUS, Beograd, 2004, 47).

⁴⁵ Zorica Netaj, „Počeci fotografije 1839–1900“, „Arhiv“, časopis Arhiva Srbije i Crne Gore, 1–2, 2003, 53.

194. Pogačnik, Ljubljana
195. Popović Dušan V., Beograd (Imao svoju fotografsku radnju u Beogradu do 1904, kada se preselio u Valjevo. Učesnik u Balkanskim i Prvom svetskom ratu, tokom kojih je nastavio da fotografishe.)⁴⁶
196. Rave, Zemun
197. Ravanjan (Ravagnan) I., Milano
198. Rajić
199. Rajković
200. Rajs (Reisz)
201. Rajšić, Brod
202. Regecki F., Beograd
203. Reklama, Poznan
204. Remenji (Remenyi), Subotica
205. Renar Oto
206. Rener Jozef
207. Rentmesters (Rentmeesters) Jos., Brisel
208. Rehnicher Istvan (Rechnitzer Istvan), Vršac, Novi Sad
209. Rehnicher Jovan, Novi Sad
210. Ristić M., Čačak
211. Roglič, Beograd
212. Rojal (Moša Mandil), Beograd
213. Romeo, Beograd
214. Ronaj (Ronay), Beograd
215. Rosandić, Beograd
216. Rčev A., Beograd
217. Ruža, Skoplje
218. Savić Milan, Beograd (1883–1954) (Beogradski fotograf koji je stvarao u prvoj polovini 20. veka, imao je atelje na Obilićevom vencu 42. I on je, kao i Milan Jovanović, snimao čitave serije glumačkih portreta.)
219. Sarić M. i Makević
220. Svirčević, Osijek
221. Sekelji (Szekely), Beč
222. Sesilie, Kikinda
223. Singer, Sombor
224. Singer Josip (Jozef), Novi Sad (Preduzimljivi fotograf stupa na scenu početkom devedesetih godina 19. veka i ubrzo stiče reputaciju jednog od najboljih u Novom Sadu.)⁴⁷
225. Skacel, Brno
226. Skeser (Sckesser)-Veniš (Wenisch), Prag
227. Slavija, Split
228. Smodlaka, Kotor
229. Smolka
230. Sofija, Beograd
231. Spalke – Kluge (Spalke-Kluge), Grac
232. Spat (Spaeth) M., Salzburg
233. Sretenović
234. Stanković Arandel, Skoplje
235. Stojanović Anastas (Anastas Karastojanov – doseljenik iz Bugarske, jedan od najranijih ateljejskih fotografa u Beogradu. Atelje je otvorio 1863. uz pomoć Anastaša Jovanovića. Prvi je dvorski fotograf u Srbiji, tvorac mnogobrojnih portreta kneza Mihaila i drugih poznatih ličnosti i građana Beograda, tokom sedme decenije 19. veka. 1878. vraća se u Bugarsku i u Sofiji otvara atelje.)⁴⁸
236. Stojković Ivan, Novi Sad
237. Stoklas, Brno
238. Stoklas (Stoklas) F. – Štokman (Stoskmann) N. (Nikolaus), Beč
239. Streliski (Strelisky), Budimpešta
240. Studio
241. Takovo, Beograd
242. Tauš (Tausch), Sarajevo
243. Tegu, Bitolj
244. Tehnika, Beograd
245. Tehnika, Niš
246. Tomori F., Bjelovar
247. Tonka, Zagreb
248. Trunova G. V., Moskva
249. Uglješić Aćim, Beograd
250. Usakovski Đorđe (Ussakowsky Georges) (Zapravo je Jurij, pod tim imenom se vodi u literaturi i dokumentima lista *Politika* gde je bio zaposlen, a on je pravio pečat sa francuskim prepevom svog imena Jurij – George.)
251. Farmer, Ahen
252. Fidler, Zagreb
253. Fikert H., Zagreb

⁴⁶ Zdravko Ranković, *Navedeno delo*.

⁴⁷ Goran Malić, *Navedeno delo*, 43–50.

⁴⁸ Branibor Debeljković, *Navedeno delo*.

254. Fiter
255. Fišer
256. Foto, Zagreb
257. Foto „Anal“, Kragujevac (Nalazio se u Đonićevoj kući, između dva rata.)
258. Foto-atelje „Vardar“, Skoplje (Između dva rata)
259. Foto Ereš (Erös), Subotica (Između dva svetska rata, atelje u Ulici puk. Krupezevića 4, I sprat.)
260. Foto Ibrišagić i Baruh, Banja Luka
261. Foto Ivan, Sombor, Novi Sad
262. Foto Jadran, Dubrovnik
263. Foto Kapista, Subotica (38/9)
264. Foto Kovalski (Kowalsky), Pančevo
265. Foto Narančić, Sarajevo (Aleksandrova 53, kod Salomove palate)
266. Foto Ruža, Skoplje
267. Foto-studio, Niš
268. Foto-studio, Skoplje
269. Foto „Tempo“, Sarajevo
270. Foto „Universal“ - Gjeri Karlo, Banja Luka
271. Haberfeld
272. Hajek D. G., Arandelovac
273. Harkanji, Vršac
274. Helios
275. Helios, Vrnjačka Banja
276. Holenberg (Hohlenberg)
277. Hristić Panta, Beograd (Početkom šezdesetih godina 19. veka kratko vreme vodio atelje sa Kniršom (Knirsch), a onda nastavio sâm.)
278. Huber, Beč
279. Hudnik, Ljubljana
280. Centropres
281. Čaklović Jos., Zagreb (Bio je izdavač razglednica, a ko su bili fotografi čije je fotografije objavljivao to još nije otkriveno.)
282. Čeče, Leskovac
283. Šapiro
284. Šefler (Scheffler)
285. Šimić, Zagreb
286. Šimić Milan, Beograd
287. Šmuc, Ljubljana
288. Špicner (Spitzner) Leopold
289. Štokman Nikola (Štokman Nikolaus), Beograd (Foto-

graf i živopisac, fotografijom se bavio od 1849, a svoj prvi atelje otvorio 1856. u Pančevu. Od septembra do novembra 1858. u Beogradu ima improvizovani atelje u kafani „Srebrna kruna“. Kasnije, sve do kraja osamdesetih godina 19. veka, često radi u Beogradu, a šezdesetih godina je dobio titulu dvorskog fotografa.)⁴⁹

290. Šultes (Shultheis)

291. Šumpeter Jan (Schumpeter Jan)

FOTOGRAFI IZ ZBIRKE „SAVREMENA POZORIŠNA FOTOGRAFIJA“

1. Bradvarović Bogdan, Beograd (Savremeno pozorište)
2. Budisavljević Nemanja, Beograd (Dom omladine)
3. Vasiljević, Niš (Narodno pozorište)
4. Vaš Anton, Beograd, Priština (Beogradsko dramsko pozorište, Pokrajinsko narodno pozorište-Priština; bio fotoreporter „Tanjuga“; nema njegovog potpisa na fotografijama drugih pozorišta)
5. Vučić Živorad-Žika, Beograd (Jugoslovensko dramsko pozorište, Narodno pozorište; bio fotoreporter „Tanjuga“; nema njegovog potpisa na fotografijama drugih pozorišta)
6. Deak Žarko, Novi Sad (Srpsko narodno pozorište)
7. Dević N., Beograd (Atelje 212)
8. Gališić Edi, Beograd
9. Grujić Gavriilo, Novi Sad (Srpsko narodno pozorište)
10. Grujić Danilo, Beograd (Pozorište na Terazijama)
11. Đukić Radoje, Beograd (Pozorište na Terazijama)
12. Žugić Sonja, Beograd (Zvezdara teatar)
13. Ignjatović Branko, Beograd (Dom omladine)
14. Janković Miroslav, Beograd (tehničar iz Muzeja koji je zabeležio jedno izvođenje „Radovana III“ u Ateljeu 212)
15. Kažić Dragan, Beograd (Narodno pozorište)
16. Kovačević Branislav, Kragujevac (Teatar „Joakim Vujić“)
17. Kragujević S., Beograd (Jugoslovensko dramsko pozorište)
18. Krstić Miroslav, Beograd (Narodno pozorište)
19. Krstić Nenad, Beograd (Pozorište „Dvorište“)
20. Kršljanin Zoran, Budva (Budva-grad teatar)

⁴⁹ Milanka Todić, *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*, „Prosveta“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1993, 42.

21. Lukić Vlada, Beograd (Narodno pozorište)
22. Lučić Branislav, Novi Sad (Srpsko narodno pozorište)
23. Manić Božidar, Pirot (Narodno pozorište)
24. Mikača Vukica, Beograd (Atelje 212, Narodno pozorište, Pozorište „Puž“, „Boško Buha“, Kruševačko pozorište, Budva-grad teatar)
25. Miler Zoran, Beograd (Narodno pozorište, Beogradsko dramsko pozorište, Beogradska komedija; bio fotoreporter „Tanjuga“; nema njegovog potpisa na fotografijama drugih pozorišta)
26. Mirković Srđa, Beograd (Jugoslovensko dramsko pozorište, „Boško Buha“, Narodno pozorište, Otvoreno pozorište, Malo pozorište)
27. Mitić Dušan Car, Niš (Narodno pozorište)
28. Mitrović Dejan, Beograd (Atelje 212)
29. Midžić Enes, Zagreb (Dubrovačke ljetnje igre)
30. Mišić Dušan, Budva (Budva-grad teatar)
31. Mladenović Nenad, Niš (Narodno pozorište)
32. Moravac Rade (Radomir Nikolić Moravac), Niš, Niška Banja (Fotografski zanat počeo da izučava kod fotografa Voje Miloševića Prokinca iz Aleksinca, a nastavio u zarobljeništvu, u Beču, gde ga je, kao ispomoć, angažovao jedan austrijski fotograf. Posle rata položio je majstorski ispit i preselio se u Niš. Tu je otvorio foto-atelje „Rade Moravac“ (Foto „Moravac“) u Ulici Filipa Kljajića 24, kod Učiteljskog doma. Pozorišni fotograf Narodnog pozorišta u Nišu, gde je afirmisao svoj stil i obeležio značajan period niške drame i opere).⁵⁰
33. Mustapić Miša, Beograd (Narodno pozorište)
34. Nastasić Hristifor, Beograd (Narodno pozorište, bio fotoreporter „Tanjuga“; nema njegovog potpisa na fotografijama drugih pozorišta)
35. Nikolić Branislav, Beograd
36. Ničić Slavko, Leskovac (Narodno pozorište)
37. Novković Aleksandar, Zagreb (Narodno pozorište Népszínház-Subotica)
38. Petković Milutin, Subotica (Narodno pozorište Népszínház, Beket fest)
39. Pešić Aca, Beograd (Atelje 212)
40. Polzović Miomir, Novi Sad (Srpsko narodno pozorište)
41. Preskar Jovan, Beograd (Atelje 212, Jugoslovensko dramsko pozorište)
42. Savić Nebojša, Beograd (Beogradsko dramsko pozorište)
43. Sarić Slobodan, Beograd (Atelje 212, Narodno pozorište)
44. Sekulić Vojo, Beograd (Zvezdara teatar)
45. Simić Nebojša, Beograd (Narodno pozorište)
46. Simović V., Beograd (Zvezdara teatar)
47. Sinko Zoran, Budva (Budva-grad teatar)
48. Sinobad Željko, Beograd (Narodno pozorište, BITEF)
49. Stokić N., Beograd (Humorističko, Beogradsko dramsko pozorište, Narodno pozorište)
50. Stošić Miodrag, Beograd (Atelje 212)
51. Trninić Ana, Beograd (Zvezdara teatar)
52. Trninić M., Beograd (Jugoslovensko dramsko pozorište)
53. Ćirić Ruža, Novi Sad (Srpsko narodno pozorište)
54. Urošević D., Beograd (Pozorište na Terazijama, Jugoslovensko dramsko pozorište)
55. Foto Branko, Sombor (Narodno pozorište)
56. Foto Duško, Leskovac (Narodno pozorište)
57. Foto „Zadruga“, Sombor (Narodno pozorište)
58. Foto Ilić, Niš (Narodno pozorište)
59. Foto „Ismet“, Banja Luka
60. Foto „Jadran“- Petković B., Niš, Obrenovićeve 46 (Narodno pozorište)
61. Foto Miroč, Beograd, Kralja Milana 40 (Narodno pozorište, snimao i u Narodnom pozorištu u Šapcu, prvih godina posle Drugog svetskog rata)
62. Foto Neša, Priština (Pokrajinsko narodno pozorište)
63. Foto Pepek, Vranje (Narodno pozorište „Bora Stanković“)
64. Foto Roglić, Beograd, Lole Ribara 37 (Narodno pozorište)
65. Foto „Centar“ – Đorđević Dragiša, Zaječar, M. Tita 4/10 (Narodno pozorište Timočke krajine)
66. Foto Štrbac, Beograd, Budva (Atelje 212, Budva-grad teatar)
67. Foto-studio Klisarov, Skoplje (Narodno pozorište)
68. Foto-studio Cakić, Zaječar (Narodno pozorište Timočke krajine)
69. Crnbori Petar, Beograd (Jugoslovensko dramsko pozorište, Atelje 212)

⁵⁰ Aleksandra Milošević, *Radomir Nikolić Moravac, fotograf Narodnog pozorišta u Nišu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2004.

70. Šimon Al, Beograd
71. Štetić Slobodan, Beograd
72. Šurdilović Jovan, Niš (Narodno pozorište)

LITERATURA

1. Branibor Debeljković, *Stara srpska fotografija*, Muzej primenjene umetnosti, Muzej grada Beograda, Beograd 1977.
2. Međunarodni trijenale *Pozorište u fotografskoj umetnosti*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1983.
3. Ksenija Šukuljević Marković, „Postavke u muzejima pozorišne umetnosti“, *Teatron*, br.45/6, Beograd 1984.
4. Milanka Todić, *Fotografija u Srbiji u XIX veku*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1989.
5. Međunarodni trijenale *Pozorište u fotografskoj umetnosti*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1989.
6. *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1991.
7. Veroslava Petrović, *Srpska vojnička pozorišta 1916–1918*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1992.
8. Milanka Todić, *Istorija srpske fotografije (1839–1940)*, „Prosveta“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1993.
9. Mirjana Gaković, *Pozorišta jugoslovenskih zarobljenika u Drugom svetskom ratu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1996.
10. Goran Malić, *Milan Jovanović*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1997.
11. Mirjana Odavić, „Oblici upotrebe fotografije u praksi Muzeja pozorišne umetnosti“, *Teatron*, br. 101, Beograd, zima 1997.
12. Zorica Netaj, „Počeci fotografije 1839–1900“, „Arhiv“, časopis Arhiva Srbije i Crne Gore, 1–2, 2003.
13. Goran Malić, *Fotografija 19. veka*, Fotogram, Beograd 2004.
14. Goran Malić, „Fotografije u pozorištu, kroz vreme“, *Teatron*, br.128, Beograd, jesen 2004.
15. Mirjana Odavić, *Pozorišna fotografija u Srbiji do 1914*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2004.
16. Aleksandra Milošević, *Radomir Nikolić Moravac, fotograf Narodnog pozorišta u Nišu*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2004.
17. Goran Malić, „Letopis srpske fotografije“, Fotogram, Beograd 2009.
18. Zdravko Ranković, „Fotografi valjevskog kraja“, revija „Kolubara“, Valjevo, decembar 2009.
19. Zdravko Ranković, „Fotografi valjevskog kraja“, revija „Kolubara“, Valjevo, april 2009.
20. Jelena Matić, „Ljubiša Đonić“, „Refoto“, broj 26, Beograd, 2004.

Napomena: Stručni rad za sticanje zvanja muzejskog savetnika, odbranjen pred Komisijom za viša stručna zvanja u muzejima Republike Srbije.



IN MEMORIAM

OLIVERA MARKOVIĆ (1925 – 2011)

STEVAN-BAJA GARDINOVAČKI (1936 – 2011)

MUHAREM PERVIĆ (1934 – 2011)

PETAR KRALJ (1941 – 2011)

MILUTIN MIŠIĆ (1936 – 2011)

MARINA ČUTURILO HELMAN (1956 – 2011)



OLIVERA MARKOVIĆ (1925 – 2011)

Čovek bi pomislio da je biti reditelj i u isto vreme sin glumca šizofrena situacija. Da jedno isključuje drugo. Kako rasuđivati objektivno, posmatrati kritički osobu koja vam je majka? U slučaju Olivera Marković to nije predstavljalo veliki problem. Ona je to činila za mene. Bila je strašno kritična prema sebi i skoro da nikada nije bila zadovoljna onim što bi napravila. Radili smo tolike filmove a da joj ja zapravo nikada ništa nisam izrežirao. Nije bilo potrebe.

Treba znati da je Olivera PRE SVEGA bila glumica. Između života i glume njen izbor je bio nedvosmislen. Čim bi se našla na sceni ili ispred kamere, ona više nije postojala privatno. Prvog dana snimanja mog filma *Već viđeno* umrla joj je majka, moja baka. Kada je stala pred kameru bila je izobličena od plača, sva podnadula i krvavih očiju. Uloga je bila mala, ali ju je moja majka odigrala sa takvim smislom za humor i samoironiju da je to bilo prosto neverovatno. Spasla se radom, rekao bi neko. Ne. Nije imala vremena za tugovanje, morala je da glumi.

Nikada nije bila duhovitija nego u *Našim sinovima* koje je u Zvezdara teatru režirao Jagoš Marković. U toku proba umro joj je muž, a ubrzo i brat. Kada nije bila na sceni, prolazila je kroz stanja užasnog očaja. Nikada ni pre toga ni kasnije nisam video takav bol. Međutim, čim bi je pozvali na binu, sve to bi odjednom nestajalo. Kao da se radilo o doktoru Džekilu i mister Hajdu.

Majka je često sa ponosom ponavlja priču o tome kako je dobila naslovnu ulogu u filmu Andžeja Vajde *Ledi Magbet Mcenskog okruga*. Snimala je nekakav zabavni film u Hercegovini kada joj je stigao poziv za probno snimanje novog filma slavnog poljskog reditelja. Ekipa muzičke komedije, u kojoj je bila glavna zvezda, mogla je da je pusti samo na dan pa je uveče sela na voz i krenula za Beograd. Nije bilo spavaćih kola, čak ni praznih mesta za sedenje. Sklupčana na podu hodnika vagona, otvorila je scenario za *Ledi Magbet*. Te noći nije trenula, nekoliko puta je iščitala tekst i do jutra razmišljala o šansi života koja joj se iznenada ukazala.

Stigla je samo da se istušira i malo „sredi“ i otišla na probno snimanje u Avala film. Kada je posle mnogih glumica stigla na red, Andžej je počeo da joj objašnjava sadržaj scene koju je nameravao da snimi. Ona ga je znala u prste. Štaviše, Vajda je sa zaprepašćenjem utvrdio kako ona perfektno zna i dijalog koji je trebalo da izgovori. Kada su snimili scenu, Poljak je rešio da snimi još jednu. I za nju je moja mama znala tekst! Mislim da je Vajda morao biti zapanjen kada je shvatio da je Olivera za jednu jedinu noć naučila napamet celokupnu ulogu *Ledi Magbet*. Isto večer je sela na voz i vratila se u Mostar. Dakako, ubrzo su joj javili da je ona *Ledi Magbet*.

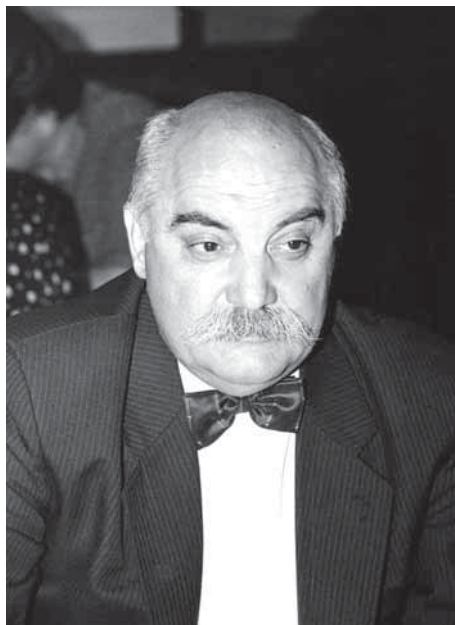
Njoj je, nesumnjivo, gluma bila važnija od života. Otuda se njena bolest i sporo umiranje poklapaju sa saznanjem da je na bini noge više ne drže. U svojoj poslednjoj ulozi, u komadu *Sakati Bili* u Narodnom pozorištu, pala je pred izlazak na scenu i povredila se. Niko je više nije mogao ubediti da nastavi sa glumom. Svi smo je nagovarali da nastavi, govorili joj kako je to bio običan incident, ali ona je već bila rešena da stane.

Možda je bila umorna. Ne znam glumca koji je istovremeno odigrao toliko uloga u pozorištu, na filmu i televiziji a da je pri tom bio i poznati pevač. Njeni godišnji odmori trajali su po nekoliko dana i predstavljali prikupljanje snage za još žešće napore. Ti kratki trenuci predaha činili su je ner-

voznom i nestrpljivom. Žudela je za novim počecima, za još jednim startom od nule. Nikada nije uživala u slavi kojom je, budimo iskreni, bila ovenčana još od ranih dana. Želela je da se isproba tamo gde je još bila niko i ništa.

Ali, iza fasade koja je još oduvek održavala svoj sjaj počeli su unutrašnji lomovi, erozija tela koje ima svoje granice. Ona je to morala znati i kada se iza bine saplela i pala. Verovatno je pre svih nas znala da je to kraj. Kraj ne samo jedne karijere već i jednog života. Nažalost, bolest koja je ubrzo dopuzala trajala je isuviše dugo, stavivši je na užasne muke. Kao da je život hteo da joj se osveti za mesto broj dva koje je zauzimao na lestvici njenih vrednosti.

Goran Marković



STEVAN-BAJA GARDINOVAČKI (1936 – 2011)

Nije uvek jednostavno prijateljevati s glumcima. Naročito ako ste pozorišni kritičar, direktor drame ili upravnik pozorišta.

Pre svega, glumci su veoma osetljivi, čak i kada za to nemaju razlog, ili kada, poneki od njih, zapravo uopšte nisu osetljivi. Pokatkad je komplikacija i to što vas bez ikakvog razloga prosto usisaju u svoju privatnost, pa vam se može učiniti da ste postali deo njihove intime, da od vas očekuju razumevanje, saosećanje, prijateljstvo. A onda, namah i bez ikakvog razloga, pa i kada druženje s njima ni na koji način niste zloupotrebili, ispostavi se da je niz prethodnih prijateljskih razgovora i druženja u stvari bio tek deo drevnog rituala, svojevrсно iskušavanje nakon kojeg usledi distanciranje.

Druženja s glumcima, uprkos uvreženom mišljenju, nisu po pravilu ni posledica njihove neprestane potrage za ulogama, niti su uzrokovana većitim glumačkim nemirima,

među koje najčešće spada i potreba da provere vlastiti status u ansamblu, naslute šta im se sledeće sprema u karijeri, obezbede blagonaklon kritičarev stav... Pa ipak, uz sve prethodno pomenute komplikacije i navedena iskustva, teško je odoleti utisku da vam glumci dozvoljavaju da im se približite upravo iz ovih razloga.

Sa Bajom Gardinovačkim nikada – ni pre no što sam došao u Srpsko narodno pozorište, dok sam bio pozorišni kritičar, a ni pošto sam postao deo ove pozorišne kuće – nisam imao probleme te vrste. Jednostavno, od samih početaka našeg druženja on sâm je sasvim jasno postavio izvesne granice. Učinio je to prirodno i nenametljivo. Baš zato smo ih obojica naprosto podrazumevali.

Oduvek sam imao utisak da je uspostavljanje ovako definisane distance posledica dve činjenice. Kao prvo, čika Baji nije ni na pamet padalo da se bori za uloge ili za potvrdu svog statusa u ansamblu Drame Srpskog narodnog pozorišta, a kao drugo, on je bio istinski gospodin.

Prva činjenica je bila neupitna, belodana i zasnovana na faktografiji. Bio je, naime, jedan od najzaposlenijih glumaca SNP-a, odigrao je niz uloga koje glumci obično označavaju pojmom „od buta“, što će reći da je u svoju biografiju upisao više nego značajne role domaćeg i svetskog dramskog repertoara; bio je popularan i izvan teatra jer je igrao, i bivao nagrađivan, i za uloge koje je ostvario na filmu i televiziji, a od pozorišta se nije distancirao ni po odlasku u penziju. Njegovu sujetu – a ona je prirodni deo glumačkog poziva i Gardinovački je znao da je kontroliše – zadovoljio je podatak da mu je, kao i mnogim vrhunskim glumcima Srpskog narodnog pozorišta – bio upućen poziv da se preseli u neke od prestoničkih teatarâ, što je on, već posle samo jednog razgovora, odbio, mada je u Beogradu kasnije i te kako igrao (baš kao i u drugim pozorištima, pre svega vojvođanskim, a ponajpre u Zrnanjinu, gde je i započeo karijeru). Svojevremeno je obavljao dužnost direktora Drame najstarije profesionalne teatarske institucije u Srba, te je otuda vrlo dobro znao kako teatar izgleda s obe strane – i iz perspektive aktera, ali i iz pozicije onog ko pozorištem upravlja.

Na onu drugu činjenicu pak nimalo nisu uticali ni cigara, cigarilos ili tompus, čije bi dimove povremeno s uživljajem odbijao, niti karakterističan, gospodstven stav koji mu je bio svojstven u njegovom ophođenju prema akterima

stvarnosti koja ga je okruživala – od dramskih pisaca i reditelja, preko kolega, publike i građanstva, pa do upravnika, direktora ili kelnera. Jednostavno je bio gospodin, ma kako definisali ovaj status i odgovarajući pogled na svet.

Sve ovo je, naime, odredilo naš odnos koji se nije razvijao samo na probama predstava u kojima je igrao, ili posle premijera i repriza tih predstava, na koktelima ili druženjima u klubu „Trema“ SNP-a, pa ni u upravničkoj kancelariji u koju je povremeno, istina retko, navraćao, odnosno, mnogo češće, u kancelariji upravnikove sekretarice, gde bi uz kafu dimio svoje cigare i „uzimao bris“ aktuelnog stanja u Pozorištu i komentarisao tekuća događanja. Za naš odnos su bile važne i posete Milomirovoj kafani na obali Dunava, gde smo uz špricer i riblju čorbu, diskutovali o svemu.

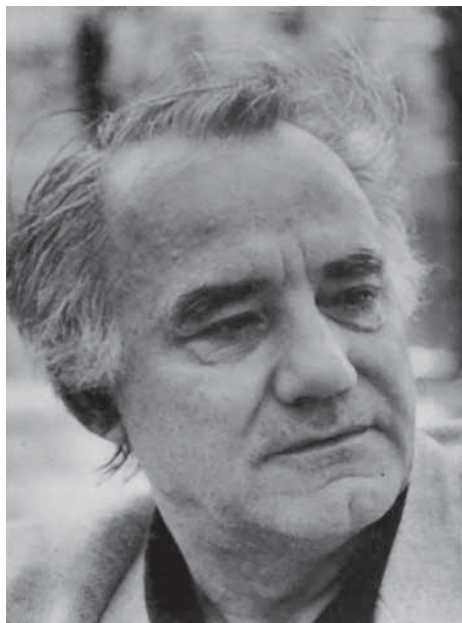
Ovakav naš odnos bio je, barem što se mene tiče, značajan zbog još jedne stvari. Jer, da nije bilo pomenute distance, uz svu Bajinu srdačnost a katkad i uzdržanu prisnost, teško da bih bio spreman da na adekvatan način čujem i primim neke od njegovih retkih ali veoma pažljivo saopštenih saveta i sugestija. A znao je sve – i kako bi bilo najcelishodnije repertoarski usmeravati Dramu, i kakav odnos valja uspostaviti između tri umetničke jedinice Teatra, i kako izaći na kraj s Tehnikom, i kako se treba ophoditi prema tzv. administrativnim službama, i šta učiniti na kadrovskom planu...

Znao je, rekoh, sve, mnogo više od onog što mi je govorio, brižljivo dozirajući savete, vodeći računa da bude ne-nametljiv, da ne ispadne da se meša.

Tamo, na Dunavu kod Milomira, Gardinovački mi je, pored ostalog, otkrio i jedno od najčvršćih svojih životih uporišta. Svoju porodicu. I o njoj je malo govorio, ali dovoljno da mi bude jasno da je upravo ona možda za Baju i čvršće uporište od pozorišta. Deo tog uporišta bila je i vikendica na Kamenjaru, gde je prikupljao energiju, ili njegova duge vožnje kroz Evropu do Nemačke i Holandije, putovanja kojima je povezivao porodicu – suprugu Miru sa kćerkama Verom i Jelenom, i njihovim familijama.

Toliko o Stevanu– Baji Gardinovačkom, iz posve subjektivnog ugla. Neka njegove uloge i sve nagrade koji je dobio popišu drugi. Neka o njegovoj glumi piše neko drugi. Neko ko mu je bio bliži ili dalji od mene.

Aleksandar Milosavljević



MUHAREM PERVIĆ (1934 – 2011)

„**A**ndrićeva pretpostavka o neiscrpnosti i varijabilnosti sveta i ljudske prirode, o složenosti i specifičnosti reperkusija spoljnega sveta na unutarnji, ljudski, unela je u njegov jezik i stil naviku da o svim stvarima govori štedljivo i suzdržano; o onima koje vidi i o kojima nešto zna – malo, a o drugima ništa, ili skoro ništa, i nikad apodiktično sem u negaciji apodiktičnosti. Ima nekog izuzetnog dostojanstva i snage u ukočenom nemiru i zgrčenoj strasti koji probijaju iz prividno hladnih, kamenih rečenica njegove proze. Svedena na ono bez čega ne bi mogla, duboka, jer je lišena zamene za dubinu – njegova proza uvodi čitaoca u prostor 'intenzivnog i jedinstvenog emocionalnog polja' u kome ovaj, kao pod staklenim zvonom, čuje signale sopstvene egzistencije.“

Ovaj ponešto dugačak navod iz jednog eseja o umetnosti Ive Andrića, čini mi se višestruko značajnim za razumevanje onog što je Muharem Pervić, pozorišni kritičar, esejista, tumač modernih tokova i tradicije u srpskoj književnosti, doneo i ostavio u amanet našoj kulturi. Kad je

iznenada otišao 1. avgusta 2011, Pervić je u mnogim javnim odjecima zabeležen kao višegodišnji pozorišni kritičar. Ali on je bio stvaralac na više razboja. Iz ovog citata (tekst je objavljen pre tačno pola veka) prepoznamo stil pisanja i razmišljanja Muharema Pervića, koji se u osnovnim odlikama tokom mnogih decenija nije mnogo menjao. To je stil dubokog razumevanja i smirene kontemplativnosti. Zato i nije bilo čudo što je za ondašnjeg 27-godišnjeg kritičara Ivo Andrić rekao (prema svedočenju Petra Džadžića) da je najbolje pisao o njegovom delu, uz svu silesiju kritičarskog i profesorskog svedočenja, pa i uz nekoliko značajnih doktorskih disertacija. Ovaj Pervićev rukopis se lako prepoznaje i u njegovim pozorišnim kritikama i esejima. Kritičar se prepoznaje po sudovima i stavovima, ali i po stilu, što je mnogo ređe.

Rođen 1934, Pervić je diplomirao u Beogradu na Katedri za opštu književnost. Pripadao je prvoj generaciji studenata na ovoj katedri, generaciji koja se pamti po Danilu Kišu, Mirjani Miočinović, Milošu Stamboliću, a zatim, iz nešto mlađih godina, po Ivanu Čoloviću, Aleksandru I. Spasiću, Slavku Lebedinskom, Slobodanu Đorđeviću... Od 1958. bio je glavni urednik danas legendarnog književnog časopisa „Delo“, koji je okupio nekoliko generacija pisaca, kritičara, teoretičara modernih strujanja u kulturi. Kao stalni književni kritičar „Politike“ početkom šezdesetih, Pervić je u ljutim strastima podeljenu književnu scenu uneo smirenu analitičnost, duh koji kaže da, a u diskretnim tonovima i ne, kad je to neophodno. Kao što se zna, a reko postiže, za kritičara je potrebna najpre inteligencija (učenih budala koliko hoćete), poznavanje nekoliko srodnih umetničkih disciplina, neprekidno trajanje na javnoj sceni (ne može da bude kritičar neko ko napiše tri-četiri teksta godišnje), moralni integritet. Ove visoke zahteve Pervić je uspeo da zadovolji.

Kao književni kritičar koji je maltene iz nedelje u nedelju pisao u NIN-u početkom šezdesetih, Pervić je pokazao istu onu analitičnost kakvu pronalazimo u njegovim opsežnim ogledima o poeziji Vaska Pope i Momčila Nastasijevića, ili o proznom svetu Ive Andrića i Meše Selimovića. U studentskim danima Pervić se ogledao u pozorišnoj kritici, ali je pravi ispit pred kulturnom javnošću počeo da polaže nasledivši presuditeljsku, višedecenijsku ulogu Elija Fincijsa u dnevnom listu „Politika“. Finci je dugo vladao svojim namrgođenim, prilično konzervativnim stilom, ali, istine radi,

tu je bilo i ozbiljnosti suda i nepotkupljivosti koja je imenovala.

Nasledivši Fincićevo žezlo, Pervić je od 1966. pisao potpuno drugačije, što je u prirodi posla pozorišne kritike. Zamislite kad bi svi pisali na isti način! Umesto prekih i ponekad apodiktčkih sudova, on je pribegao kritici razumevanja i ponekad impresionističke retorike, koja je služila onom najboljem u prihvatanju pozorišnog čina. Od 1966. godine sve do proleća 2011. Pervić ispisuje u „Politici“ pozorišnu kritiku (sa jednom razumljivom pauzom od nekoliko godina u devedesetim). Sumnjam da se u nekom kutku zemaljske kugle (izuzimam Kinu i Zimbabve, tu moja saznanja prestaju) može pronaći pozorišni kritičar sa tako golemim vremenskim opsegom službe. Pisao je sa posvećenošću o pozorišnom činu, u godinama kad je sa Bitefom nastupila nova intelektualna klima otvorenosti i radoznalosti za pozorišna istraživanja.

Neko bi sad mogao da se zapita šta su bili njegovi temeljni kritičarski postulati, kakvu je poetiku najradije zastupao. Ne bi bilo lako odgovoriti na ovo pitanje. Za novinskog pozorišnog kritičara nije najbitnije neprekidno pokazivanje poznavanja moderne dramaturgije, jer bi onda mnoštvo sjajnih studenata dramaturgije i akademski dokazanog sveta moglo da piše relevantnu pozorišnu kritiku. Ali pogledajte ubedljivo najboljeg pozorišnog kritičara iz Šekspirove postojbine, Keneta Tajnana. On izvrsno piše i ostavlja ubedljiv trag, kao kod nas Jovan Hristić i Vladimir Stamenković. Bez dobrog stila i prepoznatljive intelektualnosti, nema dobrog kritičara koji nadilazi horizont svog vremena.

Pervićeve knjige sabranih kritika „Premijera“ (1978) i „Volja za promenom“ (1995) ostaju kao svedočanstvo o pozorišnoj umetnosti i životu u nas, ali i kao potvrda kritičarskog duha koji se dokazivao maltene iz dana u dan, sa svim povremenim iskliznućima koja su u prirodi relativnosti i neapodiktičnosti svakog kritičkog čina. Svoju pohvalu glumcima i tajni glumačkog posla Pervić je ubedljivo pokazao knjigom „Glumac i njegova braća“ (2002), dok antologijski izbor njegovog 50-godišnjeg književnog i pozorišnog rada „Bravo majstore!“ (2006) svedoči kako se njegova misao kretala u vremenu i prostoru. Izbor je u devet krugova načinio i propratio pogovorom Milosav Mirković. Knjigu nije objavila neka od velikih izdavačkih kuća (ima li ih još u nas?), već je to uradila o svom ruvu i kruvu pozorišna entuzijastkinja

Zorica Zec. Gest za veliko poštovanje.

Kad se beleži ovakav jubilej (pola stoleća argatovanja u nezahvalnom poslu novinske pozorišne kritike), što je retkost i u evropskim okvirima, očekivalo bi se da se to dostojno obeleži. Usred leta, u dedinjskoj biblioteci „Isidora Sekulić“, održana je promocija (jedan od govornika bio je i dolepotpisani). Prođe jesen, pa i zima, činilo mi se da će se neka od uglednih pozorišnih kuća glavnog grada, u kojima se ponekad predstavljaju knjige raznih dometa, čak i zbirke anegdota i pošalica, setiti da napravi malu svečanost oko ove knjige. Ništa, sve do kritičareve smrti.

Pozorišni kritičari, kao i književni, postaju sve ređi, barem oni koji imaju kontinuitet delovanja, znanje. Preostali trče svoju trku. Živi kritičari su opasni, sa njima se nikad ne zna. Da parafraziramo izreku čuvenog američkog generala Kastera o Indijancima: najbolji kritičari su mrtvi kritičari! Za „generalsku mudrost“ nikad nije kasno.

Milan Vlačić



PETAR KRALJ (1941 – 2011)

Bio je u stalnoj trci sa vremenom. Stizao ga je samo kad bi morao. Obično u poslednji čas pred probu ili predstavu. Bio je strašno ljut što je stigao. Zvali su ga da dodje, da izađe — uporno je odlagao sudnji čas. Umeo je čak da prasne, da vikne. Nekad je bilo strašno, nekad smešno. Kad već više nije bilo uzmaca, na scenu je izlazio – majstor.

Govorio je kako do svakog pozorišta stiže određenom „stazom slonova“. Na svakoj od tih staza bila su odmorišta: kavanice, bifei ... Mali predah uz šank, prelistavanje novina, kratki komšijski razgovori, pa dalje. U vremena kada nije bilo mobilnih telefona, oni koji su znali Petrova odmorišta mogli su na njima da ga traže i čekaju. Koliko dugo, to je već bilo neizvesno.

Zašto je Petar Kralj, pola veka a iz dana u dan, uporno odlagao susret sa svojom glumačkom sudbinom? U čemu je bio smisao te igre? To nije objašnjavao. U mladosti, u vreme dok je nosio štrikani sivi džemper s mustrom a na zakopčavanje i vukao za sobom sportsku torbu koja liči na bokerski džak, nije bio spreman bilo šta da objašnjava. Ljubazan i dobro vaspitan,

prihvatao je novinarske pozive za razgovore, a onda bi činio sve da ih izbegne! Publicitet ga nije zanimao. Nije ga zanimala ni glumačka slava, ni glamur. Tokom godina, kako su se njegove plave oči pomalo mutile, sivi džemper zamenio je nekim teget konfekcijskim, opet na zakopčavanje — bez svilenog šala, bez šešira, bez štapa sa srebrnom drškom, bez glasnog teatralnog nastupa — pokušavao je ponešto da razjasni iz svoje „majstorske radionice“. Činio je to sa velikom uzdržanošću, a činilo se i sa dozom nelagode i stida.

O sebi kao privatnoj ličnosti, o pitanjima svog srca i duše, nikada nije govorio. Imao je običaj da kaže: „Ja van scene ne znam ko sam!“

Rođen je, svi baš ovako beleže, „1941. godine u Zagrebu dva dana pre bombardovanja Beograda“, u profesorskoj porodici. Otac već u bežaniji u Srbiji, majka sa Petrom, tek posle dve godine, uspeva da stigne do Rume, kod brata. Posle osobođenja porodica je u Sremskoj Mitrovici. Petar već u ranom detinjstvu igra u mitrovačkom pozorištu. Odličan je đak, igra košarku, član je literarne sekcije u gimnaziji. Jedna fotografija iz tog vremena je dirljiva: za velikim stolom Petar u sredini, sa svake strane po četiri devojke, sigurno pesnikinje.

Afera nedužnog Petra Kralja, bar u zapisima, ostaje nedovoljno rasvetljena: zašto je jedan odlikaš dobio jedinicu iz vladanja i zašto je roditeljima savetovano da ga ispišu iz škole da ne bi bio izbačen? (Pravila, u to vreme, bila su rigorozna: izbacivanje iz škole donosilo je moguću zabranu upisivanja u bilo koju drugu u bližoj i daljoj okolini ili čak prekid školovanja.) U trećem razredu, na polugodištu, on zvanično postaje đak Zmaj Jovine gimnazije, najprestižnije škole u to vreme, u Novom Sadu. I dalje je odličan đak, „pika loptu“, a literarna sekcija mu je prirasla za srce. Nekadašnje devojčice, danas već matrone, sa uzdasima se sećaju tih dana kada su zauvek zavobile poeziju sve zahvaljujući Petru Kralju.

Kada su godine prošle, Novosadljani su ga uvrstili u enciklopediju znamenitih ljudi svoga grada. Očekivali su ga 14. oktobra da prisustvuje otkrivanju spomenika Lazi Kostiću i izgovori, ako ne celu *Santa Maria della Salute*, onda bar da kaže *Među javom i med snom*. Poziv je stigao na vreme, Petar Kralj više nije imao vremena. (Umro je 10. novembra.)

Kad se upisivao na Akademiju, bio je siguran: ako ne položi prijemni iz prve, neće više pokušavati. Položio je. Danas kažu da je bio najveći talenat koji se upisao u tu školu. Imao je sreću da se na samom početku svog glumačkog života sretne sa sjajnim i neverovatnim Radomirom Stevićem Rasom i krene u umetničku avanturu koja se zvala Klub za sintezu umetnosti OVAKO. Godina je 1965. U Rasovo pozorište ulazi novi pisac,

Aleksandar Popović. Petar Kralj, Dušan Golumbovski i Dragica Novaković igraju njegovu *Čarapu od sto petlji*. Reditelj je Nebojša Komadina. Reditelj Milenko Šuvaković, selektor Sterijinog pozorja, ima hrabrosti da na jedan institucionalni festival pozove jednu neinstitucionalnu trupu. Petar Kralj dobija svoju prvu nagradu na Pozorju.

Već sledeće sezone Kralj je Kostićev Maksim Crnojević. Reditelj je Arsenije Jovanović. Igra se u Narodnom pozorištu. Predstava trpi kritike. Vladimir Stamenković piše: „(...) Maksima Crnojevića je dao integralno sa svim onim bolnim premisama koje ga čine izuzetnim likom u našoj dramskoj literaturi. Pretapanje ludila u blagi bol, trenutne sreće u najveći udes, Petar Kralj je dao zaista maestralno, sa modernom fakturom i u gestovima i u glasovnim simbolima. Težak i pretežak stih Laze Kostića on izgovara sa profinjenom lakoćom i suverennošću.“ Profesor Predrag Bajčetić ostavlja zapis iz tog vremena. Analizira igru Petra Kralja, postavlja pitanja koja i danas traže odgovore. Jedno od njih je dosta jednostavno: kako je to Petar Kralj na sceni uvek isti na drugi način? Na pitanja odgovaraju reditelji, teatrolozi, kritičari. Odgovora ima mnogo, paradoks glumca Petra Kralja i majstorstvo glume Petra Kralja nije razrešeno.

Onda u glumački život Petra Kralja ulazi Tola Manojlović, već vremešni seljak iz Nemenikuća pod Kosmajem. Pisac Moma Dimić, reditelj Petar Teslić. *Živeo život Tola Manojlović*, prva naša monodrama, pratila je Kralja kroz ceo glumački vek. Ne zna se ni koliko puta, ni gde je sve govorio *Tolu*.

„Naučio sam ja od Tole, svih ovih godina, dosta toga. Između ostalog da budem strpljiv i da se mirim sa stvarima sa kojima ne mogu da se uhvatim u koštac. Da ne udaram glavom o zid nego da konstatujem zid. To je ta neka prava životna filozofija i pristup nečemu što ipak može da te održi, da ostaneš čitav a da ne potrošiš uzaludno energiju. Priča o Toli većito otkriva nešto novo. Sve sam ja to izgovarao sa punom verom i sa punim ubeđenjem da ima smisla. U različitim vremenima i jeste i nije imalo smisla.“

Kruna istog leta: Šekspirov Hamlet na Lovrijencu na Dubrovačkim ljetnim igrama. Reditelj Denis Keri, Irac. Hamleta igra tri leta. Jovan Hristić kaže da je trebalo imati hrabrosti igrati Hamleta u Dubrovniku. Ali hrabrost nije bila dovoljna. Bila je potrebna i skromnost. Petar je imao skromnost sa kojom čestiti majstor svoga zanata prihvata da uradi najbolje što može, onako kako ume i zna, ne razmećući se nečim za šta nema pravog pokrića. Hristić kaže da ga je Kraljev Hamlet osvojio jednostavnošću: „(...) Prošao je mirno i sigurno kroz gustiš teorija u kome je lik danskog kraljevića postao gotovo neraznatipljiv, i izašao je iz tog gustiša kao mlad čovek od koga se traži da od-

govori zadatku koji mu je postavljen i da dà odgovor na pitanja koja su počela da se gomilaju pred njim.“

Nije bilo sreće, Petar Kralj se nije ponovo susreo sa Šekspirom. Čak ni Nušić mu nije bio sudjen.

Suđeni su mu bili i veliki i mali pisci, velike i male uloge – uloge nije odbijao, igrao je čak i one likove sa kojima ni pisac nije znao šta će – režirale su mu velike rediteljske zvezde, i oni koji su tek nameravali da postanu zvezde.

Nisu ga mimoilazile nagrade. Teško je pobrojati sve sa imenom, lovorove vence, ćurane, beočuge...

Kralj je nosilac i četiri nagrade za životno delo. Tu su Dobričin prsten, Sterijina nagrada, jagodinski Zlatni ćuran i „Pavle Vuisić“. Sve su stigle u pravom trenutku. Kad je Kralj u pitanju, izostaje – zašto.

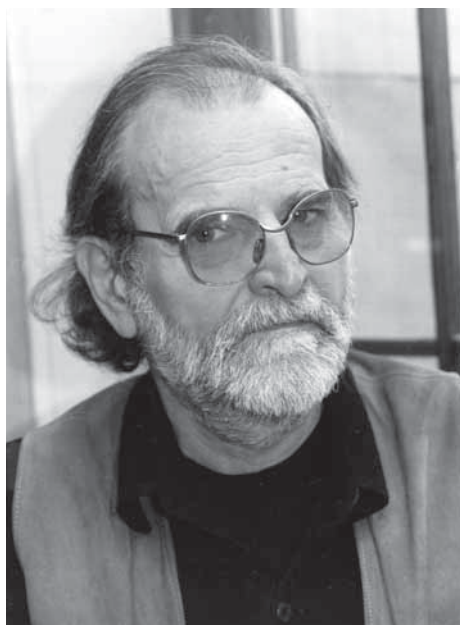
Dobričin prsten dobio je na vrhuncu stvaralčkih moći. Bio je i ostao najmlađi laureat tog najvećeg glumačkog priznanja. On sâm, strahovao je od nagrada. Nikada nije bio siguran da li je ono za šta je nagrađen uradio najbolje moguće, strog prema sebi strepeo je od strogosti suda publike.

Poslednji put je Petar Kralj izašao pred publiku letos na Gardošu. Proziran i tanak, u beloј svetačkoј košulji, ispod zvezda. *Živeo život ja, pa ja* bio je naslov njegovog glumačkog kolaža. Da li je Petar Kralj znao da se zauvek opršta od publike i svih onih za koje je znao ko su?

Lišen svih sujeta, blagorodna priroda koja ume da plane, vaspitan, ranjiv, skroman, hrabar, izuzetan, suptilan, čestit, stidljiv, obrazovan, neuhvatljive misli, čovek koji stalno beži, težak, ne dopušta plitkost, čovek sa istančanim osećanjem mere, čovek koji da ume da peva nikada ne bi govorio, nezlobiv, neorganizovan, čovek koji je smatrao da je radost nedeljiva od smisla života, brižan prijatelj, nežan roditelj – sve to je bio Petar Kralj.

Reći, reći, reći – kaže Hamlet. Onda Fortinbras naređuje da četiri kapetana iznesu Hamleta kao vojnika. Tutnje bubnjevi... Sve manje je među živima onih koji još pamte Kraljevog Hamleta sa Lovrijenca. „Bilo je u umiranju tog Hamleta“ – piše Petar Selem – „nekog smirenja, nekog zadovoljstva umornog putnika što konačno dolazi u svoju zemlju, što konačno odgovara svom nagnuću.“ Petar Kralj je onda, pod onim zvezdama, imao samo dvadeset šest godina. Hamlet mlađi od Hamleta. Kao da je već tada sve znao o smrti.

Zorica Pašić



MILUTIN MIŠIĆ (1936 – 2011)

Milutin Mišić rođen je 1936. godine u Beogradu, gde je završio gimnaziju i studije dramaturgije na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju. Bavio se novinarstvom i pozorišnom kritikom. Bio je i umetnički direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

Profesionalnu delatnost započeo je kao dramaturški saradnik „Neoplanta filma“. Kritike je objavljivao od 1956. godine u *Studentu*, a od 1969. u *Borbi*. U periodu od 1971. do 1978. bio je umetnički direktor Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Vratio se u *Borbu* kao urednik u redakciji za kulturu i pozorišni kritičar, gde je ostao do kraja svog radnog veka. Autor je više od hiljadu pozorišnih kritika, komentara i intervju, kao i više scenarija za kratkometražne filmove. Kao kritičar pisao je o svim značajnim predstavama izvedenim na pozorišnim festivalima profesionalnih teataru u Jugoslaviji i Srbiji, a sa velikim zalaganjem pratio je i stvaralaštvo pozorišnih amatera u Srbiji. Bio je i selektor pozorišnih festivala Dani komedije u Jagodini i Pozorišne svečanosti u

Mladenovcu.

Paralelno s pozorišnom profesijom, bavio se i televizijskom kritikom u *TV Novostima*, za koju je dobio nagradu „Duda Timotijević“.

Nagrađen je i Zlatnom značkom Kulturno-prosvetne zajednice Srbije.

Uredništvo *Teatrona*



MARINA ČUTURILO HELMAN (1956 – 2011)

Sve mi se češće dešava da za smrt nekih mojih dragih prijatelja saznam iz novina. Tako sam saznao da više nema među živima meni dragog stvorenja i prijateljice Marine Čuturilo Helman. Nisam bio čuo da je bila bolesna, a sigurno je, pomislio sam ja, dugo bila bolesna, a da mi to niko nije rekao. Prevario sam se. Tek na komemoraciji u JDP, na kojoj sam i sâm učestvovao, od Gorčina Stojanovića sam saznao da je umrla dok je sa nekim četovala na kompjuteru. Savremena smrt osobe koja je na svom poslu uvek išla za vremenom, kao scenograf uvek bila na tragu novih materijala koji su se tek pojavili u svetu i koje je odmah primenjivala na pozornici.

Marina Čuturilo Helman, dok je bila samo Marina Čuturilo, u drugoj polovini osamdesetih godina, za vreme moje uprave u JDP, dala je osoben pečat svojim scenografijama za predstave *Bala*, *Per Ginta*, *Dibuka*, *Buđenja proleća*, *Dozivanje ptica* i *Seoba*. Bile su to značajne predstave velikih pisaca kao što su Breht, Ibsen, An-ski, Vedekind, Aristofan i

Crnjanski. Te predstave spadaju i danas među najznačajnije u opusu reditelja kao što su Paolo Mađeli, Eduard Miler, Harris Pašović i Vida Ognjenović.

Tolike različite stilistike dramskih autora, tolike jarke rediteljske osobenosti, pa ipak, kao u nekom estetičkom eksperimentu koji se desio da bismo bolje shvatili ono o čemu danas govorimo, scenografije Marine Čuturilo za te autore i za te reditelje u našoj memoriji i u memoriji naše pozorišne kulture markantno se ocrtavaju u svojoj posebnosti.

Na prvi pogled rekao bih da se scenografski predlošci Marine Čuturilo u našoj individualnoj i u našoj kolektivnoj svesti ocrtavaju svojom jednostavnošću arhitekta po obražovanju. Plohe jasne kao njena misao, topla siva, kao i haljine koje je najčešće nosila, britkost sa kojom je kritički, ali uz osmeh, gledala nekako ispod oka svog reditelja, kolegu kostimografa, mene, ne samo kao tadašnjeg upravnika već kao prijatelja i suseda, tu negde na maloj padini oko Crvenog krsta. Da je to moguće, gledala bi tako čak i sebe.

Uprkos geometrijskoj jednostavnosti, svaka njena scenografija odgovarala je autoru, njegovoj temi, rediteljskim namerama, estetici vremena kad predstava izlazi pred publiku i njenom vlastitom osećanju estetskog. A to se graniči s nemogućim. Rešavala je specifičnost zadatka fakturom ploha, nijansom sivila, crnila i beline. A onda kada je za predstavu *Seoba* bila potrebna aluzija na vreme baroka, a za *Dozivanje ptica* postmoderna igra sa stilovima, rascvetao se njen likovni dar onako kako je odgovaralo temi... Ili se bar meni tako čini iz ove današnje budućnosti, izazivajući u svesti slike prošlosti. To je bilo moguće, kako nas uči iskustvo, zato što Marina nije imala samo u ruci dar, u srcu osećanja, već u svojoj glavi um i razum.

Nemačka kultura nam je toliko toga dala da joj moramo oprostiti što nam je „otela“ našu Sabinjanku Marinu Čuturilo. Da je ostala među nama, mnogo štošta pozorišno bilo bi nam bogatije, smisaonije i lepše, kao što je i ona bila celinom svoga bića i pojave.

Jovan Ćirilov

... *Kardenio* je drama koju je Stiven Grinblat, u saradnji sa piscem Čarlsom Mijem, zamislio kao „naučni eksperiment iz *kulturne mobilnosti*“. Osnovu tog eksperimenta čini reciklaža jednog teksta koji u sebi već nosi tragove drugih priča i koji, pored slavnihi književnih predaka, ima i dosta složenu istoriju transmisije. U tom smislu, interesovanje za *kulturnu mobilnost* predstavlja povratak na predmet izučavanja komparativne književnosti, na ono što je Žan-Mari Kare svojevremeno odredio kao *mirage* (fatamorgana). Reč je o iluzornoj *predstavi* koju jedna kultura ima o drugoj i koja *oblikuje* način na koji će tekst iz jednog kulturnog konteksta biti pročitao u drugom. Takođe, izučavanja ove vrste predstavljaju povratak i na staro komparatističko zanimanje za migraciju tema i motiva. Priča o Kardeniju je utoliko više u skladu sa naznačenim interesovanjima jer počiva na prastarom zapletu, koji je od antičkog romana do filmova sa Hjuom Grantom pre-rastao u civilizacijski fenomen: posle početne kratkotrajne sreće, dvoje ljubavnika prolazi kroz iskušenja i patnje da bi se na kraju opet spojili.

Dunja Dušanić
Projekat Kardenio
ili kako se Stiven Grinblat izgubio/pronašao
u Beogradu

