

TEMA BROJA

Novo političko pozorište

Ivan Medenica
Nataša Govedić
Oliver Frljić
Ana Vujanović

DRAMA
Thomas Bernhard
Teatarmaher



... S istorijske distance jasno se vidi ono što su mudriji i iskusniji među nama videli od početka: ratovi u Jugoslaviji nisu bili prouzrokovani, ili bar ne prevashodno, nacionalnim, ideološkim i srodnim razlozima, već pljačkom društvene imovine koja sada doživljava vulgarno očigledan i transparentan vrhunac. Divljačka privatizacija nekog nekada moćnog društvenog preduzeća i genocid u Srebrenici bizarno su međusobno isprepleteni.

Pozorište koje danas teži da bude kritički osvešćeno nema, dakle, manje posla, a njegov tematski fokus ne treba da se suštinski menja, već da se, naprotiv, širi, postane mnogo oštriji, prodorniji, sveobuhvatniji, multiperspektivan.

To je ogroman izazov jer je, zaista, izuzetno teško artikulisati jasan, principijelan i čestit stav u ovako isprepletenim, protivrečnim i složenim društvenima procesima: nasilništvo, netolerantnost i gaženje ljudskih prava iz Miloševićevog perioda povezuju se, mračnim podzemnim tokovima, s razornim društvenim efektima liberalnog kapitalizma i njemu u potpunosti podređenog, (kvazi)demokratskog političkog sistema. Zbog svega navedenog razumljiva je, mada ne i prihvatljiva, činjenica da je politički teatar u Srbiji danas znatno slabiji nego što je bio u devedesetim, bar u njihovoj drugoj polovini (ako prihvatimo argumentovanu primedbu da je kritički angažman u srpskom pozorištu i tom periodu stigao relativno kasno).

Ivan Medenica

Novi vidovi političkog u pozorištu: „slučaj ex-Yu”



tEATRON

154/155

PROLEČE/LETO 2011

teatron

Časopis za pozorišnu umetnost

Broj 154/155

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, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno jula 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 Vlade Srbije



SADRŽAJ

UVODNIK	5
EDITORIAL	7
TEMA BROJA: NOVO POLITIČKO POZORIŠTE	
Ivan Medenica, <i>Novi vidovi političkog u pozorištu: "slučaj ex-Yu"</i>	9
Ana Vujanović, <i>Policije i politike izvedbe</i>	21
Nataša Govedić, <i>Hoće li nas istina izbaviti?</i>	26
Primož Jesenko, <i>Videti sebe na sceni: ideal koji nije banalan</i>	34
Andrea Tompa, <i>Izgnanici u svojoj zemlji</i>	41
Atila Antal, <i>"Estetika odgovornosti" i rad Andraša Urbana</i>	47
Oliver Frlić, <i>Političko i postdramsko</i>	53
OGLEDI	
Dunja Dušanić, <i>What's the Deal?</i>	57
SAVREMENA SCENA — KRITIKE	
Slobodan Obradović, <i>Grljavina bankrota</i>	65
Dunja Petrović, <i>Lažni žuljevi</i>	68
Olga Dimitrijević, <i>Provokativna forma</i>	72
Gorica Pilipović, <i>Maštoviti brio</i>	74
Gorica Pilipović, <i>Zaljubljeni u Prokofjeva</i>	77
Milena Jauković, <i>Različiti stilovi</i>	80
Dijana Milošević, <i>Prenošenje plamena</i>	85

MEĐUNARODNA SCENA

Bojana Janković, *Projekat: Evropa* 89

Ivan Medenica, *Premio Europa: kriza i perspektive* 95

DRAMA

Tomas Bernhard, *Teatarmaher* 101

PRIKAZI KNJIGA

Svetozar Rapajić, *Režija klasike u tri stava* 157

Svetislav Jovanov, *Pozorište iz totalnog ugla* 163

HRONIKA MUZEJA

Gorčin Stojanović, *Rebus zvani Slaj* 165

IN MEMORIAM

Jovan Ćirilov, *Vera Kostić (1925-2011)* 168

UVODNIK

U poslednjoj deceniji pojavili su se novi društveni izazovi i problemi na koje bismo očekivali da politički senzibilan teatar kritički reaguje: vrtoglavo bogaćenje manjine i siromašenje većine građanstva, apsolutna prevlast novca u odnosu na sve druge socijalne pokretače i interese, korupcija u svim sferama, erozija kritičke svesti, buntovništva i osećanja za opšti interes, opšta estradizacija i obesmišljavanje javnog govora... Međutim, ovi opšti tranzicijski, prevashodno ekonomski problemi, nisu potisnuli one lokalne i specifične, vezane za ratove iz devedesetih i njihovo neposredno nasleđe. Zato pozorište koje danas teži da bude politički osvešćeno, a ono je predmet temata u ovom broju *Teatrona*, nema manje posla, a njegov tematski fokus ne treba suštinski da se menja, već da se, naprotiv, širi, postane mnogo oštrij, prodorniji, sveobuhvatniji, multiperspektivan. To je veliki izazov jer je, zaista, izuzetno teško artikulirati jasan, principijelan i čestit stav u ovako isprepletenim, protivrečnim i složenim društvenima procesima: nasilništvo, netolerantnost i gaženje ljudskih prava iz devedesetih povezuju se, mračnim podzemnim tokovima, s razornim društvenim efektima liberalnog kapitalizma i njemu podređenog (kvazi)demokratskog političkog sistema. Zbog svega navedenog, razumljiva je, mada ne i prihvatljiva, činjenica da je politički teatar u Srbiji danas znatno slabiji nego što je bio u devedesetim, bar u njihovoj drugoj polovini.

Međutim, angažovano pozorište je danas ugroženo svuda u svetu, još više nego devedesetih, usled brzog razvoja novih medija i njima pripadajućih oblika komunikacije (blogovanje, youtube, facebook-aktivizam...). Oni pružaju mogućnost za neuporedivo bržu i mnogo većem broju ljudi dostupnu kritičku refleksiju, a koja često ima i efektnu umetničku ili paraumetničku formu. Zato, ako želi politički da deluje, pozorište treba da aktivno preispituje vlastite umetničke strategije. Više nije dovoljno (ili odgovarajuće) da se kritički pokreću socijalno-politički problemi, već treba iskušavati i samu teatarsku situaciju (odnos glumci–publika) i načine njenog proizvođenja, te u pozorištu stvarati realnost društvenih odnosa, alternativnu onoj iz stvarnog života – to je *postdramska političnost* teatra kako je vidi Hans-Tis Leman, i ona će u ovom tematu biti analizirana i problematizovana u više tekstova. Oliver Frlić polemíše, praveći teorijski fundiranu paralelu sa Badjuovom tezom o *komunističkoj hipotezi*, s Lemanovim shvatanjem da se političnost savremenog pozorišta ostvaruje u načinima (a ne i sadržajima) scenskog predstavljanja, dok Atila Antal dokazuje da se rad Andraša Urbana može tumačiti upravo u ovim koordinatama političkog u pozori-

rištu. Ivan Medenica se, pošto detaljno predstavi i kontekstualizuje temat, ali i njegov nastavak koji se objavljuje u narednom broju, posvećuje analizi konkretnog fenomena, takođe se pozivajući na Lemanovu teoriju: preispitivanje Ex-Yu nasleđa u savremenom pozorištu u Beogradu i Srbiji. Teorijski blok temata dopunjuje i tekst Ane Vujanović u kojem fokus razmatranja nije *politički teatar* nego *političnost teatra* i drugih izvođačkih umetnosti, pri čemu se pojam političnosti koristi kao aspekt umetničkog rada vezan za delovanje u aktualnoj javnoj sferi.

Konkretan povod za pokretanje ove teme je komparativno iskustvo u regionu. Stiće se utisak da se u Hrvatskoj u poslednje vreme, pre svega u radu reditelja Boruta Šeparovića i Olivera Frlića, razvija nešto što bi moglo da se odredi kao „novo političko kazalište“: u radikalnim, postdramskim i srodnim formama, ovi reditelji problematizuju neka od najosetljivijih pitanja savremene Hrvatske. O njihovom radu, između ostalog, piše i Nataša Govedić. Ovaj pregled regionalnih situacija u pogledu pozorišne političnosti dopunjuju tekstovi Primoža Jesenka o slovenačkim prilikama i Andree Tompe o mađarskim: ove druge su dosta dramatične zbog svojevrsne samoizolacije intelektualaca pod pritiskom desničarske vlade i njenog nasrtaja na medije i kulturu.

U rubrici *Ogledi* objavljujemo esej Dunje Dušanić o drami *U samoći pamučnih polja*, remek-delu Bernar-Marija Koltesa. Ukazujući na nedostatke redukcioniističkih čitanja, posebno prisutnih tokom poslednje decenije 20. veka kada je pisac i doživeo veliku popularnost, naša saradnica ističe da Koltesov tekst na složene načine dovodi u pitanje sopstveno poreklo, tradiciju na koju se nadovezuje, žanr, radnju, prostor i vreme zbivanja, likove i njihovu motivaciju, samog sebe (zagonetka koja u svom središtu *ne krije* odgonetku).

Savremena scena obuhvata kritike novih dramskih, operских i baletskih predstava, ali i predstavlja jedan značajan jubilej – 20 godina rada DAH teatra. Takođe, pažnju posvećujemo novim domaćim tekstovima izvedenim u našim pozorištima: kritičarka Dunja Petrović piše o predstavama dve generacije pisaca čiji je zajednički imenitelj kritika savremenog srpskog ali i globalnog društva koja počivaju na manipulativnim strategijama novih medija (*Život u tesnim cipelama, Fakebook*). I pored tematske srodnosti, forma ovih dela je bitno različita: dok Dušan Kovačević u novom tekstu ostaje veran klasičnom dramskom obrascu, četvoro

mladih pisaca svoj materijal uobličavaju u okviru stend-ap modela.

U rubrici *Međunarodna scena* Bojana Janković piše o predstavama dvojice velikih svetskih reditelja prikazanim u Londonu, Romea Kastelučija i Iva van Hovea, kritički se odnoseći kako prema njihovim dometima tako i prema specifičnoj poziciji i recepciji evropskog autorskog pozorišta u Engleskoj. U istoj rubrici Ivan Medenica izveštava s vodećeg evropskog pozorišnog događaja – dodele nagrada Premio Europa – koji je održan u aprilu u Sankt Peterburgu, argumentujući tezu da manifestacija prolazi kroz krizu usled povinovanja kriterijumu „političke korektnosti“ u izboru laureata.

Zadovoljstvo nam je što našim čitaocima i pozorišnim kolegama možemo da predstavimo dramu *Teatarmaher (Theatermacher)* Tomasa Bernharda, u prevodu Drinke Goković. Jedan od najvećih pisaca druge polovine 20. veka i u ovom – vrlo igranom i popularnom – delu, razvija osobeni/opsesivni odnos prema različitim pitanjima života, a posebno samog pozorišta, kroz posvećenost (ako ne i samu ljubav) i prezir koji istovremeno neguje prema ovoj umetnosti.

Dve značajne nove teatrološke studije predstavljamo u *Prikazima knjiga*. Svetozar Rapajić piše o knjizi *Klasika i njene maske (modeli u režiji dramske klasike)* Ivana Medenice, u kojoj autor odnos teksta drame i rediteljskog konstituisanja predstave na primeru dramske klasike analizuje u okviru tri osnovna modela: rekonstrukcije, aktualizacije i dekonstrukcije. Drugu knjigu, *Kazalište u svom okruženju* Darka Lukića, predstavlja Svetislav Jovanov koji navodi da u ovom teatrološkom poduhvatu Lukić savremene pozorišne fenomene sagledava kroz tri dimenzije: pozorište u društvenom okruženju, pozorište u relaciji s ideologijama, kao i odnos pozorišta i publike.

U *Hronici muzeja* pišemo o izložbi *Slavimir Stojanović – pozorišni plakat*. Stojanović je dobitnik nekoliko stotina međunarodnih priznanja, umetnik čiji su radovi postali deo nekoliko značajnih svetskih kolekcija – a njegova prva samostalna izložba u jednoj muzejskoj instituciji organizovana je upravo u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije.

Uredništvo

EDITORIAL

In the past decade there have emerged new social challenges and problems that we would have expected a politically-sensitive theatre to respond critically to: the minority getting dizzyingly rich and the majority of the population slipping into poverty, the reign of money as the absolute social interest and driving force, corruption in all spheres of life, the erosion of critical awareness, rebellious spirit and feeling of common interest, and an overwhelming expansion of show business into the public sphere with public communication becoming completely nonsensical... However, these global, and primarily economic, problems of transition have not completely overshadowed the local and specific problems in connection to the wars of the 1990s and their direct effects. Thus, a theatre aspiring towards being politically-aware today, which is the subject of this issue of *Teatron*, has no easier task than before, and its subject focus should not undergo any essential changes but, on the contrary, should become sharper, more general and penetrating, using several points of view. This poses a great challenge, since it is indeed very difficult to articulate a clear, honest, and principled position on such complex and contradictory social processes: the violence, intolerance, and violation of human rights from the 1990s which have, via dark underground means, been connected with devastating social effects of liberal capitalism and its subordinated, (quasi)democratic political system. Due to all of the above it is understandable, although still unacceptable, that the political theatre in Serbia is nowadays considerably less powerful than it was in the mid-1990s.

However, a socially-engaged theatre is at risk everywhere nowadays, due to a rapid development of the new media and their new forms of communication (blogging, Youtube, facebook-activism...). These offer the possibility of critical reflection which can be much faster and available to much more people, and which often has a very effective artistic or para-artistic form. Therefore, if it wishes to be politically active, the theatre should actively question its own artistic strategies. It is no longer enough (or adequate) to start a critical exploration of social and political problems, the very theatrical situation should be put to the test as well (the actors'-audience relationship), along with the ways of its creation, and the theatre should create a reality of social relations alternative to the actual one – this is the *postdramatic political quality* of the theatre as seen by Hans-Thies Lehmann, which shall be analysed in several articles in our main section. Oliver Frljić argues, drawing a theoretically-based parallel with Badiou's *communist hypothesis*, against Lehmann's position that the political quality of the contemporary theatre is realised in the manner (but not the content) of stage representation, while Attila Antal sets out to prove that the work of Andraš Urban can be interpreted precisely within the frame-

work of the political dimension of theatre. Ivan Medenica, after first giving a thorough introduction to the subject which will continue in the next issue, devotes his article to an analysis of a specific phenomenon, also referring to Lehmann's theory: the re-evaluation of Ex-Yu heritage in contemporary theatre in Belgrade and Serbia. The theoretical part of the main section is complemented by a text by Ana Vujanović in which the focus is not *political theatre*, but the *politicality of the theatre* and other performing arts, where the notion of politicality is used as an aspect of artistic work, connected to activities in the public sphere.

A concrete impulse for raising this issue was the comparative experience in the region. One is under the impression that in Croatia recently, primarily in the work of directors Borut Šeparović and Oliver Frljić, something that could be defined as "new political theatre" has been developing: using radical, postdramatic, and similar forms, these directors have been raising some of the most sensitive issues in contemporary Croatia. Among others, Nataša Govedić also writes about their work. This review of regional situation regarding theatrical politicality is rounded off by articles by Primož Jesenko on the situation in Slovenia and Andrea Tompa on the situation in Hungary. The latter is fairly dramatic due to a specific kind of self-imposed isolation of intellectuals under pressure from right-wing government and its assault on the media and culture.

In our *Essays* section we carry an article by Dunja Dušanić on *Dans la solitude des champs de coton*, a masterpiece of Bernard-Marie Koltès. Pointing to the shortcomings of its reductionist readings, which were especially frequent in the final decade of the 20th century when the writer became very popular, our contributor argues that Koltès's text uses complex means to question its own origins, the tradition it continues, its own genre, plot, time and place setting, its characters and their motivations, and its very self (a puzzle with *no* solution hidden inside it).

Our *Contemporary Scene* section carries reviews of new drama, opera, and ballet productions, as well as an article on an important anniversary – the 20 years of work of DAH Theatre. We also pay attention to new texts by Serbian authors performed in our theatres: critic Dunja Petrović writes about the plays of two generations of writers whose common denominator is a critique of contemporary Serbian and global societies which rest on manipulative strategies of the new media (*Life in Tight Shoes (Život u tesnim cipelama)*, *Facebook*). Although they cover a similar topic, the form of the works is

significantly different: while Dušan Kovačević remains true to a classical dramatic pattern in his new text, the four younger authors shape their work within the framework of the stand-up model.

In the *International Scene* section, Bojana Janković writes about the plays by two great world directors, Romeo Castellucci and Ivo Van Hove, performed in London, with critical treatment of both their achievements and the specific position and reception of European authors' theatre in England. In addition, in the same section Ivan Medenica reports from Europe's leading theatrical event – the *Premio Europa* award ceremony – held in Sankt Petersburg in April, arguing that the event is undergoing a crisis due to bowing to the criteria of "political correctness" in selecting the winners.

It is our pleasure to be able to present to our readers and theatrical colleagues the play *Theatermacher* by Thomas Bernhard, translated by Drinka Gojković. One of the greatest writers of the second half of the 20th century in this – very popular and frequently performed – work once again develops a special/obsessive attitude to various life's issues, especially those of theatre, through his dedication (if not even love) and at the same time contempt for this art.

We present two new theatrical studies in our *Book Review* section. Svetozar Rapajić writes about *Classics and Their Masks (Models in Directing Drama Classics) [Klasika i njene maske (modeli u režiji dramske klasike)]* by Ivan Medenica, in which the author analyses the relationship between the drama text and the director's construction of a play on the example of classical dramas within three basic models: that of reconstruction, actualisation, and deconstruction. The second book, *The Theatre in Its Environment (Kazalište u svom okruženju)* by Darko Lukić, is reviewed by Svetislav Jovanov, commenting that in his theatrological undertaking Lukić perceives contemporary theatrical phenomena in three dimensions: the theatre in its social environment, the theatre in relation to ideologies, and the relationship between the theatre and its audience.

In our *Museum Chronicle* section we bring you an article about the exhibition *Slavimir Stojanović- Theatre Posters (Slavimir Stojanović – pozorišni plakat)*. Stojanović has won several hundred international awards and prizes, and is an artist whose works are parts of several world famous collections – and his first individual exhibition in a museum was organised in the Museum of Theatre Art of Serbia.

The Editors

TEMA BROJA NOVO POLITIČKO POZORIŠTE

Ivan Medenica

NOVI VIDOVI POLITIČKOG U POZORIŠTU: "SLUČAJ EX-YU"

Da li u Srbiji ima političkog pozorišta?

Da li u pozorištu i oko njega ima „političnosti“ shvaćene u širem smislu?

Ako ih nema – zašto?

Nešto više od deset godina posle pada Miloševićevog režima i nešto manje od deset godina pošto je, u malo drugačijem sastavu, ista ova redakcija *Teatrona* sprovela obimno i provokativno istraživanje kako se srpsko pozorište odnosilo prema ratovima i opštem društvenom i moralnom propadanju iz perioda devedesetih¹, „kucnuo je čas“ da se ponovo vratimo ovoj temi. Razlozi su brojni i sigurno se ne svode samo na pomenute godišnjice.

Prošla je čitava decenija otkako je Srbija, kasneći deset godina u odnosu na ostale zemlje bivšeg komunističkog bloka, ušla u „pravu“ ekonomsku i političku tranziciju, jer je u devedesetim ona bila suspendovana ratovima. U poslednjoj deceniji razvili su se novi društveni izazovi i problemi na koje bismo očekivali da politički senzibilan teatar kritički reaguje: vrtoglavo bogaćenje manjine i siromašenje većine građanstva, razobrućeni liberalni kapitalizam, apsolutna prevlast novca u odnosu na sve druge socijalne pokretače i interese, korupcija u svim sferama života, erozija kritičke svesti, buntovništva i osećanja za opšti interes, opšta estradizacija, obesmišljavanje i (auto)kastracija javnog govora... Me-

¹ *Teatron* 118, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, proleće 2002, *Teatron* 119/120, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, leto-jesen 2002.

đutim, tek u poslednje vreme javlja se jedan širi „autorski front“ u drami i teatru koji artikuliše kritičku svest prema novim socijanim problemima, pre svega „klasnim“, a koji kao takvi nisu, ili bar ne na prvi pogled, neposredno vezani za nacionalističko i ratno nasleđe prethodne epohe. U tom smislu mogao bi se, recimo, izdvojiti konkurs fonda *Heartefact* za savremeni, društveno angažovani pozorišni tekst. Pet prvoplasiranih drama s ovog konkursa objavljeno je u zbirci s naslovom vrlo paradigmatičnim za ovu, novu tematiku političkog pozorišta – *Radnici umiru pevajući* (zbirka je preuzela naslov prvonagrađenog dramskog teksta Olge Dimitrijević²). Zanimljiva podudarnost (ili možda ne?) jeste to da je i na drugom konkursu za savremeni dramski tekst, onom koji organizuje Sterijino pozorje, pobedila drama takođe mladog pisca, Petra Mihailovića, na vrlo sličnu temu i sa sličnim naslovom – *Radnička hronika*.

Kao što je već istaknuto, nova problematika angažovane drame i pozorišta samo je „na prvi pogled“ razdvojena od izvorišta političkog teatra iz prethodnog perioda; o kontinuitetu i složenoj međuzavisnosti političkih i socijalnih trauma na ovom prostoru simbolički svedoči i naslov jedne od drama iz pomenute zbirke – *Ubiti Zorana Đinđića*. Globalni tranzicijski, prevashodno ekonomski problemi nisu, dakle, potisnuli one lokalne i specifične, vezane za ratove i druge vidove političke torture iz devedesetih godina, kao i za njihove mutirane i metastazirane manifestacije iz perioda posle pada Miloševićevog režima (upravo ubistvo Zorana Đinđića). Naprotiv, novi problemi su dubinski povezani sa starim, koliko god srpska javnost, ili bar njen većinski deo, očajnički želela da misli da nas završetak jedva prihvaćene saradnje sa Haškim tribunalom oslobađa svake obaveze da i dalje kritički preispitujemo nasleđe devedesetih. S istorijske distance jasno se vidi ono što su mudriji i iskusniji među nama videli od početka: ratovi u Jugoslaviji nisu bili prouzrokovani, ili bar ne prevashodno, nacionalnim, ideološkim i srodnim razlozima, već pljačkom društvene imovine koja sada doživljava vulgarno očigledan i transparentan vrhunac. Divljačka privatizacija nekog nekada moćnog društvenog preduzeća i zločin u Srebrenici bizarno su međusobno isprepleteni.

Pozorište koje danas teži da bude kritički osvešćeno nema, dakle, manje posla, a njegov tematski fokus ne treba

² *Radnici umiru pevajući*, Heartefact fond, Beograd 2011.

suštinski da se menja, već da se, naprotiv, širi, postane mnogo oštrij, prodorniji, sveobuhvatniji, multiperspektivan. To je ogroman izazov jer je, zaista, izuzetno teško artikulisati jasan, principijelan i čestit stav u ovako isprepletenim, protivrečnim i složenim društvenim procesima: nasilništvo, netolerantnost i gaženje ljudskih prava iz Miloševićevog perioda povezuju se, mračnim podzemnim tokovima, s razornim društvenim efektima liberalnog kapitalizma i, njemu u potpunosti podređenog, (kvazi)demokratskog političkog sistema. Zbog svega navedenog razumljiva je, mada ne i prihvatljiva, činjenica da je politički teatar u Srbiji danas znatno slabiji nego što je bio u devedesetim, bar u njihovoj drugoj polovini (ako prihvatimo argumentovanu primedbu da je kritički angažman u srpskom pozorištu i tom periodu stigao relativno kasno³).

Složenost situacije u kojoj se danas nalazi pozorište s kritičkim ambicijama nije uzrokovana samo složenošću lokalnih društvenih procesa, pomenutom isprepletenošću različitih fenomena divljačke tranzicije i ratnog nasleđa, već i globalnim razlozima čisto umetničke prirode. Danas je angažovani teatar svuda u svetu, još više nego devedesetih, *hendikepiran* ubrzanim razvojem novih tehnologija, medija i njima pripadajućih oblika komunikacije (blogovanje, youtube, facebook-aktivizam...). Oni pružaju mogućnost za neuporedivo bržu i mnogo većem broju ljudi dostupnu kritičku refleksiju, a koja često ima i efektanu umetničku ili paraumetničku formu kao što je, na primer, fotošop obrada i/ili montaža fotografija/snimaka političara i drugih javnih ličnosti u cilju njihove osude. Pozorište se tako nalazi u značajnom zaostatku za brzinom, vizuelnom atraktivnošću i ubojitošću novih medija. Ako želi politički da deluje – ne u smislu „promene sveta“, što je ideal koji nikad nije mogao biti ostvaren, već katarzičkog i/ili emancipatorskog delovanja u svojoj uskoj zajednici – pozorište treba aktivno da preispituje vlastite umetničke strategije.

Uveren sam da ono danas ne treba da se upušta u unapred izgubljeni trku s bržim i aktraktivnijim medijima. Naprotiv, treba da deluje „iz kontre“, forsira svoja ekskluzivna svojstva koja su „civilizacijska alternativa“ svojstvima me-

³ "Tek krajem 1994. i početkom 1995. godine, 'stidljivo' su počele da se igraju prve, velike antiratne predstave" (Aleksandra Jovičević, „*Trenutak srećnog samozaborava*“, *Teatron* 118, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2002, 48).

dijskog i potrošačkog društva: živo prisustvo i energetska razmena umesto medijskog posredovanja i otuđenosti, spokoj i trajanje umesto brzine i napetosti, izloženost, ranjivost i trošnost tela (u cilju prihvatanja smrti) umesto kulta večne mladosti i lepote (u cilju negiranja smrti), zajedništvo umesto samoće, slušanje umesto gledanja...⁴ Tako se javlja nešto drugačiji koncept političnosti u pozorištu od onog *klasičnog*, a koji u tolikoj meri vezujemo za rad Bertolta Brehta da ga i nazivamo – brehtovskim. „*Brehtovski* često referiše na izvesnu ‘politiku znakova’: scena i tekst su mesto praktičnog delovanja svih pozorišnih ljudi, i oni predstavljaju stvarnost jednim sistemom znakova koji su istovremeno estetski (utemeljeni u određenoj građi ili u umetnosti scene) i politički (kritikuju stvarnost, umesto da je pasivno imitiraju).“⁵ Ova druga, *nebrehtovska* vrsta političnosti u pozorištu, ne ostvaruje se toliko na diskurzivnom planu, putem podražavanja nekog narativa epskim sredstvima (kritičkim, distanciranim, neimitativnim...), koliko putem drugačijih, provoaktivnih, osobenih, alternativnih, mada ne nužno i novih oblika percepcije, razmene, iskustava ili, jednostavno rečeno, *postojanja* u pozorišnoj situaciji.⁶

Upravo taj vid političnosti Hans-Tis Leman pripisuje postdramskom pozorištu, tako da ćemo se u ovom istraživanju nužno oslanjati i na njegovu teoriju. Zapravo, već sada mogu da se postave glavne premise *postdramske političnosti*: „Ako se ne želi posve otpisati politička dimenzija kazališta, mora se, prije svega drugoga, konstatirati sljedeće: u uvjetima informacijskog društva radikalno se mijenja pitanje o političkom kazalištu. To da se na pozornici prikazuju oni koji su politički tlačeni, kazalište ne čini političkim (...). Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja (Način predstavljanja ne implicira

samo forme nego uvijek i osobit način rada...).“⁷ To, drugim rečima, znači da više nije dovoljno (ili adekvatno) da se samo kritički pokreću socijalno-politički problemi, već da treba iskušavati okolnosti i načine scenskog predstavljanja, teatarsku situaciju kao takvu (odnos glumci–publika), stalno iznova kritički postavljati pitanje lične odgovornosti i izvođača i svakog pojedinog gledaoca za ušešće u iskustvu koje će im se u teatru desiti, a koje može da bude i veoma uznemirujuće, i to ne nužno na moralnom i duhovnom planu, već i na čisto perceptivnom, čulnom.

Pri kraju ovog uvoda treba istaći još jedan, i to vrlo konkretan, povod za pokretanje ove teme – uporedno iskustvo u regionu. Pretpostavka je možda ishitrena, ali se zaista stiče utisak da se u Hrvatskoj u poslednje vreme, pre svega u radu reditelja Boruta Šeparovića i Olivera Frlića, razvija nešto što bi moglo da se odredi kao „novo političko kazalište“. U radikalnim, postdramskim i srodnim formama ovi reditelji problematizuju neke od najosetljivijih tema savremene Hrvatske: uticaj ratnog nasleđa i konzervativnog vaspitanja na mlade (*Generacija 91-95* Boruta Šeparovića), štetno delovanje Katoličke crkve takođe na mladu generaciju (*Buđenje proleća* Olivera Frlića), isprepletenost turbo-folka i nasilničkih oblika ponašanja proisteklih iz ratova devedesetih (*Turbo folk* Olivera Frlića), zločini nad Srbima u „Oluji“ i slučaj generala Ante Gotovine (*Mauzer* Boruta Šeparovića)... Poređenjem sa hrvatskim prilikama, nama bliskim i društveno i umetnički, još se izoštrnije ističu obrisi političkog pozorišta u Srbiji: tačnije, obrisi praznine koja danas stoji, prošarana usamljenim izuzecima, na mestu koje bi ovakvo pozorište trebalo da zauzima.

Zato ćemo u ovom istraživanju u *Teatronu* objaviti, kao uporedno iskustvo, analizu aktuelnih oblika angažovanog pozorišta u Hrvatskoj, ali i u nekim drugim zemljama regiona, kao što su Slovenija i Mađarska. Na tom uporednom iskustvu će, zapravo, biti i glavni, ali ne i jedini, naglasak u ovom broju našeg časopisa. U nastavku istraživanja, u sledećem broju *Teatrona*, fokus će biti pomeren na različite konkretne oblike ostvarivanja političnosti (drama, režija, nove forme, produkcijske okolnosti...) u srpskom teatru posle 2000. Za ovu priliku samo ću skicirati mrežu tih razli-

⁴ Neka od ovih pitanja pokrenuta su u: Ivan Medenica, *O pozorišnoj starosti i sporosti: ili moguća humanistička alternativa savremenom nasilju brzine i mladosti*, *Teatron* 140/141, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, zima 2007.

⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris 1996, 35.

⁶ Mnogi od tih „drugačijih vidova iskustva/postojanja“ nisu *novi* zato što asociraju, u većoj ili manjoj meri, na različite, iz istorije dobro poznate vidove ritualnog u pozorištu (Arto, Grotovski, Livingovci...).

⁷ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb/Beograd 2004, 334.



Rođeni u Yu, režija Dino Mustafić, JDP (Foto Ema Szabo)

čitih vidova političnosti u srpskom pozorištu u poslednjoj deceniji, uz opasku da mreža nije rezultat sveobuhvatnog istraživanja, već individualnog gledalačkog iskustva jednog kritičara koje je, kao takvo, nužno parcijalno, pa možda i arbitrarno.

U ovom istraživanju pažnja će biti posvećena kako novim (ali i starim) društveno-političkim temama u *klasičnom* dramskom pozorištu i interpretacijskom odnosu koji se prema njima uspostavlja, tako i pomenutim novim, postdramskim iskustvima političnosti na sceni i oko nje. U analizi tradicionalnijih, tematsko-diskurzivnih aspekata političnosti u pozorištu, pažnja je posvećena i novim dramskim tekstovima naših autora i kritički osvešćenim režijama domaće i svetske klasike.

Jedno od glavnih pitanja je razvoj društveno-kritičkog diskursa u dramama našeg vodećeg autora, Biljane Srbljanović, čija je brehtovski eksplicitna parabola o usponu i padu Miloševićevog režima, drama *Pad*, bila i suštinski i simbolički vrhunac političkog angažmana u srpskom pozorištu devedesetih. Beogradska premijera ove drame bila

je samo nekoliko dana pre stvarnog „pada“ tog režima, krajem septembra 2000. U prvim delima koje piše posle 2000. autorka pomera fokus sa Srbije na Evropsku uniju i SAD: u *Supermarketu* kritički tretira izazove ulaska zemalja Istočne Evrope u EU, a u *Americi, drugi deo* demaskira privid „američkog sna“. U najnovijim dramama (*Skakavci*, *Barbelo*, *Nije smrt biciklo da ti ga ukradu*), vraća se u srpski milje i, naizgled usputno, a zapravo i dalje oštro i ubitačno, skicira socijalnu pozadinu (mutant kombinacija patrijarhalne netolerancije i tranzicijske korumpiranosti) opšteljudskih i intimnih izazova kao što su starenje, osujećeno materinstvo, usamljenost, strah od smrti i, na kraju, i sama smrt.

Kritički angažman se ostvaruje i u pozorišnim delima nove generacije dramskih pisaca. Oni, takođe, pokazuju interesovanje za društvene teme, pa se i u tom pogledu, kao i pogledu ispitivanja i inoviranja dramske forme, mogu dovesti u vezu s delom Biljane Srbljanović. Većina tih autora su žene (Milena Marković, Milena Bogavac, Maja Pelević), što može biti jedno od objašnjenja zašto se kao jedan od zajedničkih momenata njihove kritičke refleksije javljaju

problemi s kojima se žena suočava u ratnom i posleratnom društvu. Ista glumica treba da tumači sve ženske likove u nekoliko povezanih epizoda koje se dešavaju širom bivše Jugoslavije neposredno, za vreme i odmah posle ratova iz devedesetih, čime se scenski artikuliše glavna metafora drame – žene su najveće žrtve u ratovima (Milena Marković, *Šine*). Devojčica koja odrasta bez oca u krajnje patrijarhalnom, nasilničkom i kriminogenom svetu, priklanja se tim prevladavajućim modelima identifikacije, pa insistira da joj se svi obraćaju kao muškarcu (motiv „urbane virdžine“), a i sâma je vrlo nasilna (Milena Bogavac, *Dragi tata*). Sasvim drugačije, ali takođe retrogradne, modele ženske identifikacije nudi i potrošačko društvo u ekspanziji: zahtevi da žena bude mlada, lepa i fit dovode do krize identiteta i psihičkog pucanja junakinje drame *Pomorandžina kora* Maje Pelević.

Kritički angažman se ostvaruje i u predstavama koje nemaju neposrednu tematsku vezu sa srpskim prilikama. To su predstave rađene po klasičnim ili savremenim stranim dramama, u kojima reditelji nisu sprovodili nasilnu aktualizaciju i približavanje lokalnom kontekstu, već su pametno ostavljali publici da sama izvodi paralele između priče i svog iskustva. Tako je Tomas Bernhard postao jedan od najangažovanijih pisaca u Srbiji (*Trg heroja* u režiji Dejana Mijača, *Atelje 212*, i *Pred penzijom* u režiji Dina Mustafića, JDP). Bernhardova opsesivna tema – oživljavanje austrijskog nacizma, do čega dolazi zato što to društvo nije bilo primorano (za razliku od nemačkog) da se suoči sa prošlošću – stvara udaljeni, ali uznemirujući eho u našem savremenom miljeu i dalje presudno obeleženom nerazrešenim ratnim nasleđem.

Redak, ali posebno ubojit oblik političnosti, na lemanovskom tragu, ostvaruje se u onim predstavama koje ne pokreću samo provokativne teme, već stvaraju i posebno, na čulan način uznemirujuće teatarsko iskustvo za publiku. Slovenački reditelj Tomi Janežič postavlja dramu *Šuma blista* Milene Marković (*Atelje 212*) o marginalcima iz drumske krčme koja se nalazi blizu granice preko koje se švercuje belo roblje, tako što stavlja gledaoce u poziciju – koristeći se veoma sporim ritmom, praznim hodom u scenskoj radnji, slabim svetlom (polumrak) i namerno nejasnim govorom – da doslovno, čulno *iskuse* prazninu, inerciju, mrak, dosadu i ništavnost takvog sveta. Hrvatski reditelj Oliver Frlić završava predstavu *Kukavičluk* (Narodno pozorište

Subotica, Drama na srpskom jeziku) tako što publika gleda praznu scenu dok glumci, sedeći sa strane, mirno i precizno izgovaraju imena preko petsto žrtava zločina Srba nad Bošnjacima u Srebrenici. To dovodi do toga da se u jedinstven doživljaj stapaju čulna nelagoda zbog ovakvog teatarskog iskustva (duže od deset minuta publika nema nikakav vizuelni nadražaj, samo auditivni, i to ritmički u potpunosti monoton) i moralna i duševna nelagoda zbog čeonog sudara s konkretnim, *imenovanim* žrtvama zločina čiji izvršioци dolaze iz iste nacionalne zajednice kao i gledaoci... Razlika između ovih scena i Lemanovog shvatanja političnosti u teatru je u tome što one, i pored toga što nesumnjivo problematizuju načine scenskog predstavljanja – spori ritmovi, perceptivne teškoće u vidu namerno slabe čujnosti i loše vidljivosti, dominacija zvučnih nadražaja nad vizuelnim – i dalje, u tradicionalnom duhu (ovde se može reći – *brehтовskom*), „izravno tematiziraju političko“: problemi trgovine ljudima i zločina u Srebrenici.⁸ Leman, naprotiv, smatra da savremene scenske prakse političkim čini problematizovanje teatarskih načina predstavljanja, dok je tematizovanje političkih problema, u današnjem medijskom društvu, sasvim neefikasno.

Posle postavke problema kojim ćemo se baviti u ovom i sledećem broju *Teatrona*, biram da se lično, autorski, posvetim razmatranju različitih oblika teatarskog oblikovanja jedne vrlo konkretne političke teme, a koja je obeležila sezonu 2010/2011. u beogradskim repertoarskim pozorištima. Reč je o preispitivanju jugoslovenskog nasleđa: da li je ono danas samo predmet sećanja ili i dalje validan identitetski konstrukt, da li je jedini odnos prema njemu (jugo) nostalgija ili se ono i kritički tretira (kako samo jugoslovenstvo tako i razlozi njegovog raspada)⁹... Tu dilemu najbolje formuliše duhovit moto ove sezone u *Ateljeu 212* – *N(ex)t*

⁸ O nedostatnosti postdramskog koncepta političnosti videti tekst Olivera Frlića u ovom broju *Teatrona*.

⁹ Ovo istraživanje je i deo naučnog projekta pod brojem 178012: *Umetnička i medijska scena Beograda 2010/2011. kao prostor transkulturalnog sećanja i identiteta* Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije

YU – koji već svojim grafizmom nudi dve mogućnosti: da je YU identitet dovršena pojava (ex), ali i nešto što i dalje može da se crpe, pa i razvija (next). Neposredan razlog sveprisutnosti ove teme u našem pozorištu verovatno treba tražiti i u činjenici da se ove godine obeležava dvadeset godina od početka raspada Jugoslavije. Pored ovog neslavnog spoljašnjeg povoda, postoje i dublji razlozi, a koji se tiču razvoja i redefinisanja kulturnih identiteta na prostoru bivše Jugoslavije u periodu posle njenog raspada. Kao što argumentuje Nada Švob Đokić, posle perioda usmerenosti na omeđene nacionalne identitete u toku i neposredno po završetku raspada Jugoslavije, danas su sazreli uslovi za povratak složenijim, transnacionalnim kulturnim identitetima, a koji se tiču i perspektive evropskih integracija zemalja regiona, ali i „zajedničkih istorija i sećanja“¹⁰. Iako autorka to ne kaže eksplicitno, i ovako obazriva formulacija jasno otkriva da su ta „zajednička sećanja i istorija“ ona koja se odnose na – Jugoslaviju.

Iako se elementi problematike vezane za jugoslovensko nasleđe mogu pronaći i u drugim predstavama, pre svega onima postavljenim u Ateljeu 212, za ovu priliku biram samo dvočlanu „studiju slučaja“: *Rođeni u YU* Jugoslovenskog dramskog pozorišta i *Hipermezija* u koprodukciji *Heartefact fonda* i Bitef teatra. Izbor baš ovih predstava uslovljen je, pored toga što obe tematizuju raspad Jugoslavije i njegove posledice, i time što su srodne i u pogledu forme: obe se zasnivaju na dramaturškoj obradi dokumentarnog materijala koji potiče od samih glumaca. Naglasak u istraživanju biće, primereno ovom tematu *Teatrona*, više na značenjskom sloju – ispitivanju da li se i kakav odnos razvija prema jugoslovenskom nasleđu – nego na samim umetničkim strategijama i dometima predstava. I pored toga, studija će ostati imanentno teatrološka, sa samo sporadičnim zalaganjem u oblast studija kulture.

Kako se ovo istraživanje, u skladu s temom navedenog naučnog projekta kome takođe pripada, odnosi na beogradska reperetoarska (institucionalna) pozorišta, pomenuta predstava *Kukavičluk* Drame na srpskom jeziku Narodnog pozorišta iz Subotice i u režiji Olivera Frlića neće biti

¹⁰ Nada Švob Đokić, *Cultural identities in Southeastern Europe – a post-transitional perspective*, „Cultural Identity Politics in the (Post)-Transitional Societies“, Institute for International Relations, Zagreb 2011, 116.

njen neposredni predmet. Međutim, zbog velikog političkog i umetničkog značaja koji ima u istovrsnom, (kvazi)dokumentarističkom tematizovanju „jugoslovenske agonije“, s posebnim naglaskom na „kosovskom problemu“ – nagrada i glavnog žirija i žirija kritike na upravo završenom, 56. Sterijinom pozorju – subotička predstava će biti dragocen uporedni uzorak (kao neki „korektiv“) u analizi i vrednovanju dometa koje su dve odabrane beogradske predstave postigle u obradi istih ovih društvenih izazova.

Sâm naslov predstave JDP-a, u režiji gosta iz Sarajeva Dina Mustafića, otkriva i građu na kojoj se ona zasniva i odnos koji se prema toj građi uspostavlja. Svi izvođači predstave rođeni su u Jugoslaviji i onaj životni sadržaj koji oni lično donose iz ovog, jugoslovenskog identitetskog okvira, čini glavnu građu projekta. Tu dokumentarnu građu zatim je obradio višečlani dramaturški tim, pa je vratio njenim „vlasnicima“, glumcima, u vidu nekakve pseudofikcije. Izvorna dokumentarnost označena je upečatljivim sceniskim rešenjem, kojim predstava i počinje i završava se: svaki glumac izgovara jedan dugačak broj, za koji nam je odmah jasno da je matični broj iz lične karte. Između te dve identične scene, niže se niz scenski razigranih, metaforičnih prizora (koreografija Sonje Vukićević) u kojima se odmotavaju različita kolektivna i individualna sećanja i iskustva vezana za Jugoslaviju: u rasponu od izučavanja istorije i geografije bivše zemlje u školi, preko šovinističkih sukoba na odsluženju vojnog roka u JNA, do letovanja i mladalačkih zaljubivanja na Hrvatskom primorju.

Kao što je već naglašeno, naslov *Rođeni u YU* ne sugerise samo dokumentarnu osnovu predstave već istovremeno i odnos koji se prema toj građi razvija. Ne samo da su sećanja glumaca osnovni materijal već predstava ne pokazuje ni ambiciju da u njegovoj obradi ide dalje od tog intimnog, individualnog doživljaja jugoslovenstva jedne grupe slučajno povezanih aktera, te da zauzme neki kritički stav. To ne znači da su sve scene nostalgično-sentimentalne, blago fiktionalno obrađene intimne uspomene, ali i kada se iskaže neki objektivni, kritički stav, on retko ima spoznajni, uznemirujući i otrežnjujući karakter. To se dešava zato što ti kritički uvidi imaju relativno *bezazlen* sadržaj, ali i zbog načina na koji su izvođački oblikovani. Kada nam Anita Mančić tronutim glasom prepričava iskustvo sa snimanja filma u ratom razorenom Vukovaru i opominje da



Hipermnezija, režija Selma Spahić, Bitef teatar i Hartefakt fond

se, ako ikada budemo želeli da ratujemo, prvo setimo ovog grada, taj prizor ne ostvaruje uznemirujući efekat u potpunosti usled dva pomenuta razloga: za razaranje Vukovara je, za razliku od zločina u Srebrenici, srpska javnost već prećutno prihvatila odgovornost, a i sama glumačka izvedba nepotrebno i kontraproduktivno emocionalno potcrtava ispovest koja je sama po sebi uznemirujuća.¹¹ U uvodnom delu smo videli da u *Kukavičluku* nabranje imena žrtava iz Srebrenice izaziva, nasuprot ovoj sceni iz *Rođeni u YU*, pravo uznemirenje, i to kako zbog sadržaja scene tako i zbog njegove pozorišne artikulacije: monotono, dugo, izrazito čulno (auditivno) suočavanje, bez ikakve vizuelne *atrakcije*, s konkretnim, imenovanim (realnim) identitetima žrtava zločina u Srebrenici.

I vukovarska scena, kao i mnoge druge u *Rođeni u YU* (sažaljevanje nad vlastitim ljubavnim gubitkom uzrokovanim raspadom zemlje, recimo), ne stvaraju toliko istinski

¹¹ Treba, doduše, istaći da je ovaj efekat znatno ublažen tokom igranja predstave, pa je tako na izvođenju na Sterijinom pozorju ova scena bila, usled emocionalne suspregnutosti, mnogo ubojitija.

katarzu koliko samosažaljenje. Za katarzu, većini scena nedostaje nešto od konstitutivnih elemenata ovog osećanja, kao što je, pre svega, bolna spoznaja i s njom povezana osećanja bojazni i nelagode... Drugim rečima, a bez pozivanja na katarzu, većini ovih prizora nedostaje malo bolnije razotkrivanje i samih aktera i nas u publici, a što se može shvatiti kao pretpostavka pozorišne političnosti shvaćene na dublji način. U *Rođeni u YU* ne otkriva se nikakva neprijatna istina o *akterima* – pojam koji se u ovoj, dokumentarnoj fakturi svodi na ličnosti izvođača – već se oni predstavljaju u najlepšem svetlu, kao žrtve raspada Jugoslavije. Isti doživljaj „individualne nevinosti“ ima i svaki gledalac predstave, bez obzira na to kakve je političke stavove zastupao tokom raspada zemlje devedesetih, jer ga predstava, jednostavno, ne tera na suočavanje sa samim sobom.

Jedan od ređih izuzetaka je prizor u kojem Predrag Ejdus priznaje kako je u jednom trenutku u sebi osetio – u obračunu u JNA s prijateljem i saborcem iz Zagreba tokom sedamdesetih – srpski nacionalizam, i to on koji je, kako nas podseća u jednoj od prethodnih scena, poreklom Je-

vrejin. Ova iskrenost ima autentičnu spoznajnu vrednost, jer nas Ejdusovo intimno priznanje pokreće na razmišljanje do koje je mere nacionalizam apsurdan, neautentičan, nametnut ideološki konstrukt koji se, kao takav, može javiti i u najneverovatnijem obliku – Jevrejin kao srpski nacionalista! Jasno je da je, zbog svega ovoga, Ejdusovo priznanje najprovokativnija, spoznajno najsadržajnija i najzбудljivija scena predstave.

Sasvim je legitimna autorska namera da se odnos prema jugoslovenskom nasleđu i identitetu tretira samo na planu intimnih doživljaja pojedinačnih učesnika projekta, a bez uspostavljanja izoštrenog kritičkog, političkog stava, osim najopštijeg humanističkog otpora prema ratnim stradanjima. Takođe je sasvim legitimno da se za ovakav projekat okupe učesnici, a tu pre svega mislim na glumce, koji imaju isti, pozitivan odnos prema nasleđu bivše zemlje i sopstvenom jugoslovenskom identitetu. Međutim, takav pristup ima izvesne posledice koje samo treba konstatovati – ne nužno i kritikovati.

Niko od glumaca, naime, nema onaj deklarativni – dođuše, skoro izvesno *neistinit* – lični otpor prema materijalu s kojom se, navodno, ideološki ne slaže, ali koji je, pod navodnom pretnjom otkaza, pimiran da scenski iskazuje, kao što je to slučaj s glumcima u predstavi *Kukavičluk*. Ovaj fingirani otpor subotičkih glumaca prema projektu ukazuje na značaj preuzimanja *individualne odgovornosti* svakog aktera, i s jedne i s druge strane rampe, za učestvovanje u scenskoj situaciji, a to je jedan od najdubljih slojeva političnosti u teatru shvaćene u Lemanovom duhu: „kazalište može u središte smjestiti uznemirujuće uzajamno *implicitiranje aktera i gledalaca u kazališnom proizvođenju slika* i tako učiniti vidljivom prekinutu nit između opažanja i vlastitog iskustva. Takvo iskustvo ne bi bilo samo estetsko, nego u tome i istodobno etičko-političko“.¹² U predstavi *Rođeni u YU*, naprotiv, prisutna je sveopšta harmonija, kako među svim učesnicima projekta tako i između njih i gledalaca, što čini da je efekat predstave ponajpre sentimentalno osećanje jugonostalgije, a ne neko kritičko i/ili katarzičko razotkrivanje. „Rođeni u YU, naprotiv, pruža alibi, mogućnost da se pod istim, (jugo)nostalgijom svodom, sakupe oni koji su, pre petnaestak godina, bili na suprotnim stranama poli-

tičkih i drugih rovova.“¹³

Ne treba biti prestrog, pa možda i donekle nepravedan. To što izvesno ne razvija izoštrene kritičke stavove i što ne dovodi ni glumce ni publiku u situaciju uznemirujućeg razotkrivanja, ne znači da predstava *Rođeni u YU* ne ostvaruje neki oblik političnosti. On se svodi na pretpostavku da je privatno uvek, bar jednim delom, i političko. Sećanje na jugoslovenski identitet, koje se ostvaruje preko intimnih ispovesti glumaca, postaje tako oblik njegovog potvrđivanja: dokle god ga se sećamo, dokle god on za nas predstavlja važan emocionalno-psihološki sadržaj – on i dalje realno postoji, iako ne postoji zemlja koja je bila preduslov njegovog stvaranja (za razliku od nekih drugih nacionalnih identiteta koji su vekovima čekali da se „teritorijalno realizuju“, *jugoslovenstvo* je politički projekat elitnih intelektualnih krugova, koji je počeo da se realno ostvaruje, odnosno širi u narodu, tek posle stvaranja teritorijalne zajednice Južnih Slovena). „Identitet ‘radi’ sve dok ljudi sebe prepoznaju u toj konstrukciji: on opstaje dokle god služi materijalnim i nematerijalnim interesima ljudi (...) ne mora nužno da ima mnogo objektivnog ‘sadržaja’“¹⁴ Umetnički projekat koji, dakle, potvrđuje da je jedan identitet opstao uprkos političkoj volji da bude uništen¹⁵, samim tim je subverzivan, odnosno – *politički*. Prizor u kom Slobodan Beštić čita, ravnim, birokratskim tonom, listu ulica čija su imena preimenovana od početka devedesetih do danas – čime je, prevashodno, izbrisano sećanje na jugoslovensko i socijalističko nasleđe grada i države – dok se ostali glumci užurbano i dezorijentisano kreću pozornicom u svim pravcima, najbolji je mogući primer međuzavisnosti privatnog i političkog. Ova scena gradi „tragikomičku metaforu naše dezorijentacije, kako u tim gradskim ulicama, tako još više u našim identitetima koje politika i istorija nasilno i preko noći prekravaju, prei-

¹³ Ivan Medenica, *Pohvala jugonostalgiji*, NIN, 21. oktobar 2010.

¹⁴ Parafraziranje stava R. Doomsa u: Thierry Verhelst, *The Impact of Identity on Local Development and Democracy*, „Refining Cultural Identities: Southeastern Europe“, Institute for International Relations, Zagreb 2001, 7.

¹⁵ Bilo bi zanimljivo istražiti da li materijal za popis stanovništva u bivšim jugoslovenskim republikama uopšte omogućava da se građani deklariraju kao „Jugosloveni“.

¹² Hans-Thies Lehmann, 343.

menuju, sakate, menjaju"¹⁶.

Projekat *Hipermezija* u postavci mlade rediteljke takođe iz Sarajeva, Selme Spahić, i produkciji fonda *Heartefact* i Bitef teatra, po osnovnim pretpostavkama svoje scenske poetike slična je predstavi *Rođeni u YU*. I ovo je „dokumentarni teatar“, danas očito popularan u našoj sredini, čiji se tekstualni materijal svodi na dramaturški obrađene sadržaje iz života samih glumaca (dramaturg je Filip Vujošević). U dramaturškom smislu, razlika između dve predstave sastoji se u tome što je „stvarnosni materijal“ u *Hipermeziji* iz istog perioda – iz doba raspada Jugoslavije i ratova s početka devedesetih (predstava *Rođeni u YU* ima mnogo širi vremenski opseg) – i što koincidira s nekim od glavnih etapa, ne strogo hronološki poređanim, u procesu odrastanja protagonista. Iz ovog podatka jasno je da su svi glumci u *Hipermeziji* vršnjaci, za razliku od predstave JDP-a, te da imaju oko trideset godina, odnosno da su tokom rata bili tinejdžeri.

Po godištu pripadaju istoj grupi, ali ne i po nacionalnosti. Ansambl čini četvoro glumaca iz Bosne i Hercegovine, bošnjačkog ili mešovitog porekla, tri glumice iz Srbije i jedan glumac Albanac s Kosova koji sada živi i radi u Sarajevu. Ovaj mešoviti nacionalni sastav nije neobavezujući podatak, posledica zahteva nekog međunarodnog fonda za finansiranje regionalnih koprodukcija (ili, u svakom slučaju, ne samo to), već osnovna pretpostavka etičkog i političkog sadržaja i značaja ove predstave. Kada privatna iskustva i uspomene dolaze s obe zaraćene strane, onda ona, u međusobnom sučeljavanju, odmah i automatski poprimaju politički karakter, pa makar bila i najintimnija moguća.

Dokaz ove tvrdnje pruža nam jedna od rediteljski najpametnije zamišljenih, najduhovitijih i najuzbudljivijih scena. U njoj pratimo paralelne ispovesti dvoje glumaca, Srпкиnje Tamare Krcunović i Albanca Albana Ukaja, o prvim danima bombardovanja Srbije 1999. godine. Rediteljka višeznačno postavlja prizor: oni prekidaju jedno drugo u svojim ispovestima, što uzrokuje izvesnu napetost među njima kao izvođačima (kao da se takmiče u pripovedanju), ali ta napetost, s obzirom na sadržaj njihovih ispovesti, prerasta karakter nadmetanja glumaca za prevlast na sceni i postaje sukob između dve verzije istine o istom događaju. Tako se, veoma duhovito i znakovito, prožimaju teatar i zbilja, profesionalni

sukob dvoje glumaca i sukob interpretacija istog istorijskog događaja iz vizure predstavnika dve zaraćene strane.

Nezavisno od njihove strukturne pozicije u ovom prizoru, od te njihove istodobno scenske i ideološke sukobljenosti, ove ispovesti i samim svojim sadržajem ostvaruju dublji spoznajni efekat, ironičan i kritičan. Opsesivnost Tamare Krcunović u realizaciji odluke da boravi u skloništu – a koja će se ubrzo, kada i poslednju bebu iznesu napolje, pokazati kao apsurdna i smešna – nije samo pokazatelj jednog intimnog doživljaja već se može shvatiti i kao posredni, ali objektivni, kritički i u našoj sredini i dalje jeretički stav da bombardovanje Beograda 1999. nije bilo tako razarajuće kao što bismo želeli da verujemo; pogotovo ne ako ga poredimo sa, na primer, višegodišnjim granatiranjem Sarajeva. S druge strane, groteskna situacija u kojoj se Alban Ukaj i njegova porodica u istom trenutku u Prištini prvo raduju bombardovanju, a zatim i oni beže u sklonište, takođe nije samo intimno iskustvo već i, posredno, kritički uvid u to da je akcija „Milosrdni anđeo“, iako je sprovedena zarad oslobađanja Kosova od Miloševićeve vlasti, napravila najviše razaranja upravo tamo.

Istu strukturu dramaturško-rediteljskog suočavanja različitih interpretacija jednog istorijskog događaja imamo i u prizoru u kojem nam troje glumaca iz različitih sredina (Beograda, Sarajeva i Prištine) paralelno prenose svoja sećanja na ono što su radili 28. juna 1989, na dan čuvenog Miloševićevog mitinga na Gazimestanu, koji je bio svojevrsna najava početka raspada Jugoslavije. Ova scena je manje duhovita, maštovita i značenjski višeslojna od prethodne, ali ima jedan važan, gotovo katarzičan momenat: svako svoju ispovest govori na maternjem jeziku, što znači da jednu slušamo na – albanskom. Pored same činjenice, politički veoma važne, da smo sa jedne beogradske scene čuli albanski govor¹⁷, i to o tenkovima na ulici Prištine krajem osamdesetih, ovo rediteljsko rešenje je značajno i zato što, na osnovu plastične gestikulacije (sve troje je imaju – upravo kao kad deca prepričavaju dogodovštine) i poneke prepoznate reči (ispravna odluka da nema titla ili drugog prevoda na srpski) uspevamo bez problema da shvatimo suštinu ispovesti Albana Ukaja. Bez bilo kakve ilustrativ-

¹⁶ Ivan Medenica, Isto.

¹⁷ Doduše, i u predstavi *Rođeni u YU* izgovara se nekoliko reči na albanskom: kada Branka Petrić govori o svom mužu, velikanu jugoslovenskog filma, Bekimu Fehmijuu.



Hipermnezija, režija Selma Spahić, Bitef teatar i Hartefakt fond

nosti i jeftine sentimentalnosti, rediteljkin izbor albanskog jezika stvara vrlo snažan, potresan, pa čak i komičan doživljaj, uvid ili stav da onog Drugog, čak kada ima i ulogu „deklarisanog Neprijatelja“, možemo da razumemo, da se sažalimo nad njegovom nevoljom, pa i da se s njim zajedno nasmejemo, jer i sami stradamo zbog sličnog razloga... Istinski katarzično!

Još nekoliko trenutaka treba da se zadržimo na ispovestima Albana Ukaja. Razlog je očigledan: u njima se ostvaruje vrhunac političkog angažmana ovog projekta, jer se na sceni ubedljivo artikuliše tema koja je dugo bila, i još jeste, društveni tabu u Srbiji – nasilje Miloševićevog režima nad Albancima na Kosovu, kojim je i počeo i završio se raspad Jugoslavije. Ovu temu je, doduše, uzbudljivo scenski obradio i Oliver Frlić u predstavi *Kukavičluk*. Ona se, u ovoj predstavi, artikuliše u nekoliko scena, i to na različite načine, ali je kritički najdirektnija i umetnički najinventivnija (u smislu visokog stepena znakovitosti), ona u kojoj gledamo srpsko kolo koje se, u zloslutnoj tišini i polumarku, igra nad konturama Kosova iscrtanim na sceni, i koje, pri tome, ruši

zastavice s nazivima kosovskih gradova. Nema potrebe da se dodatno eksplicira kritički fokus jednog ovoliko „znakovnog rečitog“ scenskog prizora.

Umetnički, etički i politički najsnažnija scena u predstavi *Hipermnezija* na ovu istu temu je ona u kojoj se obnavlja Ukajevo sećanje na to kako ga je krajem devedesetih, s dva vršnjaka i sunarodnika (tada su imali sedamnaest godina), srpski policajac fizički i psihički zlostavljao u prištinskom zatvoru, terajući ih da uzjašu konja naslikanog na zidu. Značaj ove scene je, kao i u slučaju Frlićeve poetike, što ona nije samo politički već i teatarski provokativna, uznemirujuća. Bizarna metoda policijske torture bila je osnova za scenu koja je i čisto pozorišno, sama po sebi, bez poznavanja njene „narativne pozadine“, vrlo metaforična, zloslutna i potresna: uz pratnju muzike i sporadičnih uzvika, gledamo tri mlada tela kako, bez ijedne reči i u polumraku, naskaču i bolno udaraju o metalni zid.

Iz prethodne analize ne treba izvesti zaključak o izoštrenoj političkoj usmerenosti ove predstave, o „dociranju“ koje bi se svodilo isključivo na osudu srpskog nasilja nad Alban-

cima na Kosovu. Kritički diskurs *Hipermnezije* je, naprotiv, izrazito sveobuhvatan i netendenciozan, te možemo reći da ova predstava, ubedljivije nego *Rođeni u YU*, dokazuje pretpostavku da je, u svakoj situaciji, privatno istovremeno i političko. Vrhunac te tvrdnje se, dakle, u *Hipermneziji* ne ostvaruje na terenu „kosovskog pitanja“: naprotiv, on se doseže u tematizovanju terora koji je Miloševićev režim sprovodio nad svojim srpskim oponentima. Dramaturška i poetička kulminacija predstave je scena u kojoj nam glumica Jelena Ćuruvija Đurica, čija je linija „priče“¹⁸ bila upravo razvoj odnosa s njenim ocem, Slavkom Ćuruvijom, novinarski ohlađenim stilom saopštava podatke o njegovom ubistvu.¹⁹ Ne može se ni zamisliti snažnije prožimanje privatnog i političkog, ubedljivija realizacija dokumentarističkog prosedea u pozorišnoj obradi „jugoslovenske agonije“, od priče Jelene Ćuruvije o ubistvu Slavka Ćuruvije.

Ako sada, na samom kraju, pokušamo da rekapituliramo karakteristike i domete ovih predstava koje, tematizujući intimne i kolektivne izazove i traume nastale raspadom Jugoslavije, ostvaruju, u manjoj ili većoj meri, političko dejstvo u kontekstu savremenog srpskog pozorišta, dolazimo do nekoliko osnovnih zaključaka opšteg reda. I *Rođeni u YU* i *Hipermnezija* se zasnivaju na dramaturškoj (čitaj: fikcionalnoj) obradi dokumentarnog sadržaja koji dolazi iz privatnog iskustva samih glumaca. Predstava *Kukavičluk* je, u ovom pogledu, konceptijski znatno složenija, jer se ona svesno poigrava odnosom *prave* i *pozorišne* istine, stalno oscilira između afirmisanja dokumentarnosti i njene razgradnje. Kada na samom početku glumica izjavljuje da je ansambl bio primoran da izgovara napisani tekst kao sadržaj koji proizlazi iz njih samih, gledaoci joj ne veruju: mi

¹⁸ O ovakvoj dramaturgiji nema, naravno, klasične „dramske priče“.

¹⁹ Koliko god bilo neprijatno, ipak mora nešto da se primeti: konceptualni problem ovog prizora je upravo to što govor Jelene Ćuruvije nije u potpunosti emocionalno „ohlađen“. Tek kroz apsolutni kontrast između sadržaja njene izjave (kći govori o ubistvu oca) i načina na koji govori (hladno, novinarski, distancirano...) postiže se da u gledaocima, a ne u glumici, ostvari željena emocionalna erupcija i katarzički efekat. I najmanji treptaj u njenom glasu ili suza u oku stvaraju opasnost da glumičina intimna tragedija, koja je posredno i tragedija cele zajednice, deluje nedovoljno scenski uverljivo i snažno. Kontraproduktivni efekat ovakvog, sasvim nepotrebnog „emocionalnog“ uživanja u vlastitu patnju, obeležio je pojedine scene i nekih drugih glumaca, a on se, kao što smo videli, javlja i u predstavi *Rođeni u YU*.

osećamo da je ta tvrdnja laž, da su svi oni stali iza Frlića i njegovog projekta.

Značenjski fokus u *Rođeni u YU* stavljen je, kao što je više puta rečeno, na intimni doživljaj raspada Jugoslavije. Zbog toga je njen efekat, što je sasvim legitimno, mnogo više emocionalan, čak i sentimentalniji, nego kritički: taj kritički diskurs se prevashodno svodi na ublaženi oblik teze da je privatno ujedno i političko, a koja se ovde konkretno ostvaruje u osećanju „jugonostalgije“. Predstava *Hipermnezija* takođe ne donosi izričite političke sudove, ne zauzima strane, nema propagandistički karakter, ali hrabro, kritički otvara, slično *Kukavičluku*, neka i dalje teško prihvatljiva pitanja, bar za većinu građana Srbije, kao što je, na primer, nasilje Miloševićevog režima nad kosovskim Albancima. Svoju netendencioznost u tom prožimanju privatnog i političkog *Hipermnezija* potvrđuje i time što je njen završni kritički akord ukazivanje na zločine bivšeg režima izvršene nad Srbima koji su mu se opirali.

Iako koriste dokumentarni materijal kao dramsku osnovu, a što je nova (i sve popularnija) forma u našem teatru, ni *Hipermnezija* ni *Rođeni u YU* ne problematizuju načine scenskog predstavljanja, konkretno odnos glumaca i gledalaca, te odgovornost i jednih i drugih za pristanak da učestvuju u teatarskoj situaciji kao takvoj. Zato dejstvo ove dve predstave, koliko god bilo emocionalno i/ili politički snažno, ne uspeva da probije „četvrti zid“ u smislu iskušavanja gledaocjeve percepcije, njegove pozicije zaštićenog posmatrača. Nasuprot njima, *Kukavičluk* je, kao što smo već pokazali na primeru scene sa žrtvama iz Srebrenice, predstava koja uznemirava i na moralnom i na perceptivnom nivou, koja traži od gledaoca da se opredeljuje i da konkretno reaguje: kako će da se ponaša dok, na primer, petnaest minuta sluša monotono izgovaranje 505 nepoznatih imena. Zbog toga je *Kukavičluk* bliži lemanovskom konceptu političnosti u savremenom teatru, iako ga problematizuje i kritički iznutra proširuje, od dve beogradske predstave.

Ovo nije vrednosna procena, već konstatacija. To je bilo ponovno i, ovaj put, finalno teorijsko razlikovanje političnosti u pozorištu shvaćene na lemanovski, odnosno na tradicionalan način, a utvrđivanje tih razlika sprovedeno je na primeru dve beogradske predstave, uz upredno iskustvo jedne subotičke. Pored razlika u formama „političnosti“ koje razvijaju, ove predstave imaju, kao što je više puta

istaknuto, i bitan zajednički momenat. Sve tri tretiraju ne-slavnom godišnjicom obnovljeno političko pitanje vezano za sudbinu našeg individualnog i kolektivnog identiteta, za nasleđe zemlje koju smo pre tačno dvadeset godina počeli da rasturamo u krvi.

LITERATURA

Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost i TkH – centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb/Beograd 2004.

Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris 1996.

Aleksandra Jovičević, „*Trenutak srećnog samozaborava*“, *Teatron* 118, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2002.

Ivan Medenica, *O pozorišnoj starosti i sporosti: ili moguća humanistička alternativa savremenom nasilju brzine i mladosti*, *Teatron* 140/141, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, zima 2007.

Ivan Medenica, *Pohvala jugonostalgiji*, NIN, 21. oktobar 2010.

Nada Švob Đokić, *Cultural identities in Southeastern Europe – a post-transitional perspective*, iz: „*Cultural Identity Politics in the (Post)-Transitional Societies*“, Institute for International Relations, Zagreb 2011.

Thierry Verhelst, *The Impact of Identity on Local Development and Democracy*, „*Redifining Cultural Identities: Southeastern Europe*“, Institute for International Relations, Zagreb 2001.

Ana Vujanović

POLICIJE I POLITIKE IZVEDBE

(ZAPALJIVA ROBA. PAŽLJIVO RUKOVATI.)

S obzirom na to da je tema izdanja “političko pozorište u 21. veku”, na početku bih istakla da je moj fokus razmatranje *političnosti teatra* i drugih izvođačkih umetnosti, a ne *političkog teatra*. Ovim ne referiram, osim možda posredno, na razlikovanje politike i političnog kod Chantal Mouffe. Pojam političnosti uvodim kao aspekt umetničkog rada, koji se tiče njegovog delovanja u aktuelnoj javnoj sferi u odnosu na rasprave i sukobe oko uređenja društvenih odnosa, uključujući aktere koji se pojavljuju na javnoj sceni, njihove pozicije i odnose moći, pojmove opšteg i zajedničkog, kao i slike, glasove i ideološke diskurse koji učestvuju u materijalnim podelama društva. Kako je političnost, dakle, neizbežan aspekt svakog umetničkog rada, koji ne postoji drugačije nego u javnoj sferi, ovde ne govorim o političkoj umetnosti kao specifičnom tipu ili žanru zainteresovanom za društveno-politička pitanja. Zato u interesovanje teksta podjednako ulaze i politični i apolitični performans, i društveni angažman i formalni estetizam. To ne znači da ih (politički) izjednačavam, već da ih posmatram kroz isto sočivo. A upravo sočivo političnosti ne ispušta iz vida da se ona veoma razlikuje od rada do rada prema tome da li je oportuna i servilna ili kritička i transformativna, sprovedena temom, formalno-medijskim rešenjima ili modusima produkcije, intencionalno ugrađena u umetnički rad ili, naprotiv, isključena, a zatim pročitana u suočenju sa društvenim kontekstom.

Od brojnih problematika političnosti savremene izvedbe ovde ću se posvetiti onoj koja polazi od razlikovanja dve srodne društvene prakse, policije i politike, kod Jacquesa Rancièrea, smešta ga u društvene okvire regije danas i, zatim, polemíše oko njega.

Vratiću se prvo na Rancièreovo bazično shvatanje politike (*le politique*) kao „raspodele čulnog“ (*le partage du sensible*) na javnoj sceni društva.¹ Raspodela čulnog se odnosi na

¹ Jacques Rancièr, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, La Fabrique, Paris 2000 / *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, Continuum, London 2004, kao i *Disagreement: Politics and Philosophy*, University

konstituciju tela i figura kao društvenih subjekata, kroz distribuciju i redistribuciju, uramljivanje i preramljivanje prostora i vremena, mesta i identiteta, onoga što se može videti i čuti u javnom polju i onoga što ne može, što je nevidljivo i nečujno. Tako shvaćena, politika je oblikovanje i sukob oko oblikovanja sfere zajedničkog iskustva, koje otepljuje ono što zajednica oseća zajedničkim (*la sensibilité commune*, tj. *common sensorium*). Odavde dolaze i Rancièreovi koncepti estetike politike i politike estetike, ne referirajući Benjaninovim pojmovima estetizacije politike i politizacije umetnosti. Radi razumevanja političnosti umetnosti u ovom teorijskom okviru, bitno je istaći da je za Rancièrea već sama politika kao raspodela čulnog estetska aktivnost, kao što i umetnost sadrži političku dimenziju, jer „umetničke prakse su ‘načini činjenja i stvaranja’ koje interveniše u opštu distribuciju načina činjenja i stvaranja, kao i u odnose koji oni zadržavaju prema modusima postojanja i oblicima vidljivosti“².

Iz ove opšte postavke politike Rancière izvodi delikatno i problemsko razlikovanje njenih specifičnih oblika. Prema njemu, politiku kao uređenje socijalnih odnosa treba nazvati policijom u širem smislu (*la police*, tj. *policy* i *police*, ili čak *policey*), dok se politika kao emancipatorska praksa (*la politique*, tj. *politics*) odnosi na intervenciju u njihovo preuređenje.³ Policija je skup procedura kojima se upravlja društvenim poljem kao totalitetom. Ona se bavi organizacijom društvenih moći i distribucijom figura koje participiraju kao subjekti u javnom polju na određenim mestima i u određenim ulogama, kao i legitimisanjem te distribucije. Ti subjekti oblikuju zajedničko iskustvo društvene zajednice – njihove slike su vidljive i kreiraju sliku društva, njihovi glasovi su čujni i razumemo ih kao jezik. Politika počinje neslaganjem, disenzusom (*la mésentente*) i zahtevom za jednakošću. Ona je praksa neuračunatog dela društva, demosa ili plebsa, „dela koji nema svoj deo“, kojom se uspostavljaju „prekobrojni subjekti“ u društvenom polju, čije su slike bile nevidljive a glasovi nečujni ili čujni kao (životinjska) buka. Ovi

of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

² *The Politics of Aesthetics*, str. 13.

³ *Disagreement*, naročito poglavlje „Wrong: Politics and Police“, u: *ibid*, str. 21-43, kao i ranije u „Eleven Theses on Politics“ (1996), www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001579.php (25. 4. 2011)

sukobi neprekidno traju, jer sve ono što se pojavi na javnoj sceni, sve ono što se da videti i čuti, postaje potencijalni društveni agens. Politika ga stoga stalno reguliše (*police*) i dereguliše (*politics*). Umetnost za Rancièrea može biti politička aktivnost u oba smisla, i kao reprodukcija, tj. kontribucija, i kao rez sa važećom društvenom raspodelom čulnog, mesto neslaganja s njegovim *konsenzualnim* uređenjem i invencija čulnih, materijalnih struktura za pojavu novih formi života.

Razmišljajući o umetnosti na lokalnoj i regionalnoj (jugoslovenskoj) sceni poslednjih decenija, na osnovu ove teoretizacije možemo reći da prvi oblik političnosti umetnosti karakteriše državne i druge makro kulturne politike koje politički orijentišu dominantne kulturno-umetničke diskurse. To su istorijski makrookviri socrealizma, socijalističkog umerenog modernizma (socijalističkog esteticizma) i internacionalizma (između Istoka i Zapada, internacionalizma nesvrstanih), zatim recentnije agende nacionalne kulture i tradicionalizma (s aspekta kulturnih politika država, recimo Srbije), odnosno evropskih vrednosti, civilnog društva i demokratizacije (s aspekta internacionalnih, evropskih i američkih i fondacija koje su aktivne u regiji: Soros, ECF, SCP, IPA itd.), kao i najnovija agenda kreativne industrije (sveprisutna u regiji, a naročito eksplicitna u Srbiji).

Drugi oblik političnosti je vezan za umetničke prakse kritičke i antagonističke prema dominantnom društvenom i kulturno-političkom stanju stvari. U doba SFRJ akcije umetnika oko novosadskog Teatra mladih, beogradske grupe A3 ili zagrebačkih grupa Penzioner Tihomir Simčić i Kugla glumište iritirale su socijalistički milje rigidnosti, ozbiljnosti i okupiranosti velikim društvenim pitanjima diskursom ludizma, kulture mladih i mikrosloboda, karakterističnim za neoavangardni teatar i hepening kasnih šezdesetih i sedamdesetih. *Body art* i performans art Katalin Ladik, Marine Abramović, Tomislava Gotovca i drugih uveli su na javnu scenu figuru ogoljenog individualnog, često ženskog, tela i pitanja singularne telesne egzistencije u kontekstu samoupravnog socijalizma i njegovog diskursa bestelesnog kolektivizma. Iz skorije prošlosti na ovaj način možemo sagledati političnost izvedbi Dah teatra, Ister teatra i drugih alternativnih teataru u Srbiji devedesetih, koji su se suprotstavljali nacionalističkom i ksenofobičnom diskursu Miloševićevog režima, nudeći alternativu u vidu

univerzalne humanističke pozorišne antropologije; dok su drugi umetnici, poput grupe Apsolutno, Ane Miljanić ili Milice Tomić, alternativu nalazili u demokratskim vrednostima civilnog društva i jačanju individualnog subjekta.

Ovde bih napomenula da politička u ovom smislu nije samo umetnost sa alternativne ili nezavisne scene. To može biti i umetnost institucionalnog *mainstreama*, onda kada je – temama i formama – antagonistična dominantnim društveno-političkim diskursima. U oblasti repertoarskog teatra u Srbiji pomenula bih *Nebeski odred* Aleksandra Obrenovića i Đorđa Lebovića, *Je li bilo Kneževe večere?* Vide Ognjenović i *Beogradsku trilogiju* i *Porodične priče* Biljane Srbljanović. Pored komplicitnosti s produkcijskim dispozitivima, ove drame i predstave u različitim kontekstima intervenišu u tada aktuelne javne scene, izvodeći isključene ili manjinske političke glasove i društvene subjekte – ljudsko biće lišeno građanskih prava i svedeno na goli život u Auschwitzu, koje gubi sve društveno, od ideala do brige za bližnjeg; (devetnaestovekovne) srpske političare koji fikcionalizuju mit o Kosovu i izmišljaju Kneževu večeru; demokratsko-liberalni urbani glas „druge Srbije“.

U području kulturnih politika, kreiraju se političke strategije umetnosti⁴ koje se sprovode reprodukcijom kroz pojedinačne radove, kao i regulacijom i cenzurom. Recimo, sletovi za Dan mladosti očigledno su sprovodili socijalističke diskurse bratstva i jedinstva, vere u (još bolju) budućnost i glorifikaciju vođe. Ali u ovom svetlu možemo posmatrati i manje očigledne ili ambivalentnije prakse, čija je političnost izrazito kontekstualno zasnovana i ne podrazumeva esencijalizirajuće političke pozicije. Recimo, rani Bitef je krajem šezdesetih i ranih sedamdesetih, upravo promocijom inovacije, eksperimenta i multikulturalizma bio ostvarenje politike neortodoksnog jugoslovenskog socijalizma i nesvrstanih, u i putem izvođačkih umetnosti. Takođe, iz ove perspektive treba razmatrati i predstave koje su – u socijalizmu isključenim, mapiranjem nacionalne istorije – doprinosile uvođenju govora srpskog nacionalizma u javni diskurs osamdesetih, kao što su *Kosovska hronika* Rajka Đurđevića, u dramatisaciji Žarka Komanina i režiji Cisane Murusidze, *Kolubarska bitka* u režiji Arsenija Jovanovića, po

romanu *Vreme smrti* Dobrice Ćosića ili *Golubnjača* Jovana Radulovića u režiji Dejana Mijača.

S druge strane procesa realizacije kulturnih politika nalazi se cenzura koja reguliše njihovo izvršenje, te se u ransijerovskoj terminologiji s pravom može nazvati policijskom metodom. Svakako, načini cenzure su vrlo različiti, naročito kako se približavamo dobu postsocijalizma i tranzicije ka neoliberalnom kapitalizmu. Srećemo je u obliku pravnih regulativa, stručnih komisija, autocenzure, produkcijske cenzure, do i jedva primetnih mikroregulativa sveta umetnosti. Jedan od cenzurisanih pojmova na regionalnoj sceni danas je upravo pojam *regije*, shvaćen kao kulturni prostor (bivše) Jugoslavije. Iako ne postoji nijedan zakon niti komisija koja ga zabranjuje, on je kao politički nepodoban isključen iz kulturnih politika, kako država u regiji tako i inostranih fondacija, a na njegovom mestu imamo strateške pojmove *regije* – koji se menjaju u proteklih petnaestak godina u zavisnosti od aktuelnih makropolitčkih agendi: Balkan, jugoistočna Evropa, zapadni Balkan itd. To isključenje ne sprovode politički cenzorski organi već fondacijske i javne kulturno-političke agende i stručne komisije za dodelu finansijskih sredstava kulturno-umetničkim projektima. Tako se pojam *regije* koji uvodi nezavisna scena dvehiljaditih može shvatiti kao politička taktika umetnosti koja pripada domenu kritičkih mikropriključa i intervencija u aktuelnu podelu čulnog na javnoj sceni regije.

Međutim, ovi procesi i razlikovanja policija i politika na umetničkoj sceni nisu uvek tako jednoznačni kako izloženi primeri zasnovani na Rancièreovim tezama sugerišu. Zadržaću se na jednom indikativnom slučaju, ukazujući na njihove ambivalentne preplete. Reč je o pojmu „Soros-realizam“, koji se odnosi na vaninstitucionalnu umetničku scenu u tranzicijskim državama devedesetih godina, a proteže do danas u vidu tzv. „fondacijske umetnosti“. Termin „Soros-realizam“ artikulisao je Miško Šuvaković⁵, s tezom da je ta scena bila kritična prema vladajućoj (kulturnoj) politici u državama regije, ali je istovremeno sprovodila (kulturne) politike neoliberalnog kapitalizma i civilnog društva, koje su kreirale internacionalne fondacije – u to vreme pre svega Soros – koje su podržavale tu scenu. Ovaj pojam je te-

⁴ Termine „strategija“ i „taktika“ dalje koristim referirajući, mada ne direktno i dosledno, na: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley 1984.

⁵ Vidi: Miško Šuvaković, „Ideologija izložbe: o ideologijama *Manifeste*“, *Platforma SCCA*, br. 3, Ljubljana, 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (15. 07. 2010)

meljno problematizujući i provokativan, jer sledi da kritička politička pozicija vaninstitucionalne scene devedesetih nije bila autonomna i *bottom-up*, već fondacijski kreirana na makroplanu i sprovedena *top-down*. Konsekventna posledica toga je i (auto)standardizacija diskursa te scene, tj. diskurzivna policija. Ona se ne sprovodi brutalnim policijskim metodama već, po Švakoviću, kao „meko i *suptilno* uniformisanje i normiranje postmodernog pluralizma i multikulturalizma kao kriterijuma prosvetljenog političkog liberalizma koji treba da realizuju evropska društva na prelazu u novi vek“.

Naravno, pojam je naišao na negativan prijem na samoj vaninstitucionalnoj sceni. Poseban problem je bio što nije došao „iz suprotnog tabora“, (kulturnih) aparatčika tada vladajućeg režima u Srbiji koji je aktere te scene nazivao „stranim plaćenicima“ zbog izneveravanja ideja patriotizma, koje je scena ionako videla kao kvazikonzenzualne.⁶ Pojam Soros-realizma otvara druga pitanja – pitanja strukturne neautentičnosti kritike vaninstitucionalne scene, s obzirom na to da je ona, na izvestan način, bila „naručena“ od strane Soros fondacije i težila da bude nova kulturno-umetnička institucionalna strategija, što je u Srbiji u velikoj meri i postala nakon petooktobarske smene režima.

Ipak, problem sa Soros-realizmom je složeniji, pa bih sad otvorila još jednu polemičku perspektivu razmatranja policijskog i političkog umetničkog delovanja u neoliberalno kapitalističkom kontekstu regije danas. Kompleksnost problema je u tome što je sama politika neoliberalizma do te mere fleksibilna i asimilativna da njene kulturne politike uključuju brojne i različite umetničke diskurse, sadržaje i pozicije, od kreativne industrije do društveno-kritičke umetnosti. One nisu sve nastale kao njene strateške realizacije niti su ih nužno prepoznali umetnici kao kontribucije toj makropolitici. Nekada su, upravo suprotno, proizašle iz mikrohtenja i autohtonih praksi kritičkih subjekata, koje neoliberalni sistem lako vari, asimiluje, pa i podržava kao oblik kontrole i potvrdu svoje liberalnosti. U tom smislu, dijahronijski gledano, kritičke prakse vaninstitucionalne ili nezavisne umetničke scene u regiji načelno ne možemo nazivati neautentičnim i naručenim, već je u sihnronijskoj perspektivi posredi njihova strukturna transformacija od

strane neoliberalnog sistema. U tome je, rekla bih, i glavni argument protiv pojma Soros-realizam, dok je on istovremeno jedan od najpreciznijih instrumenata strukturne disekcije političnosti vaninstitucionalne scene devedesetih godina, pa i aktuelne nezavisne scene. No, to su izgleda mogli da reflektuju temeljnije tek akteri dvehiljaditih, kada su osnovne političko-ekonomske ideje neoliberalnog kapitalizma društveno ostvarene. Mada (za većinu nas) ostaje otvoreno pitanje šta sa tom refleksijom danas uraditi.

Za kraj, radi šireg razumevanja ambivalencije Soros-realizma, promeniću teren diskusije. Aldo Milohnić u tekstu „Strateški dispozitivi: umetnost i vladavina prava“⁷ otvara temu autonomije umetnosti u neoliberalno kapitalističkoj državi danas. Milohnić razmatra brojne *artivističke* radove sa savremene slovenačke i intenacionalne scene koji nisu potencijalno provokativni nego su zaista isprovocirali reakcije medija, javnog mnjenja, pa i pravosuđa. Kroz njih nas autor vodi kroz gustu mrežu „nevolja s umetnošću“ koja se pojavljuje kada je postavimo u okvire pravnih sistema današnjih država. S jedne strane, Milohnić ističe rastegljivost kanibalističkog neoliberalnog sistema, koji proždire svaku kritiku koristeći cinizam kao glavnu samoodbranu, a s druge, ukazuje na znatno smanjenje tolerancije tog društva u situacijama kada je ugrožena njegova sigurnost. Što se tiče pravnih osnova, u Sloveniji, kao i mnogim drugim državama, umetnosti su zakonom zagantovani funkcionalni imunitet i autonomija. I, tu leži prvi paradoks: ključni ograničavajući u političkom smislu činilac angažovanih, kritičkih i artivističkih izvedbi je sposobnost neoliberalnog sistema da asimiluje prodore realno postojećeg političkog mišljenja, čime ih pacificira i komodificira. Čak, pacifikacija i komodifikacija idu zajedno jer, parafraziraću Deleuza, ono što se pretvori u robu ničemu više ne može nauditi. Kroz ovu prizmu bi se mogli analizirati Queer Zagreb festival, *boom* savremenog plesa u regiji, predstave Janeza Janše, Sebastijana Horvata, Olivera Frlića ili Boruta Šeparovića (da ne pominjem preočigledan primer Ateljea 212), pa i moja sopstvena teorijska praksa. Svakako, tolerantnost tog sistema je podložna temeljnoj političkoj kritici jer, kako Milohnić napominje, tolerantnost je privilegija onoga ko ima moć da toleriše. Ipak, autor nas ne ostavlja u iluziji da je jedini pro-

⁶ Javna tribina „Fondacijska umetnost“, u okviru izložbe *O normalnosti*, MSU, Beograd, 02. 11. 2005.

⁷ U Aldo Milohnić, *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, Maska, Ljubljana 2009.

blem sa slobodom umetnosti danas to što je ona „uvek-već uračunata“. U nastavku on ukazuje na sve češće krizne momente kada savremene države u odbrani svoje ugrožene sigurnosti znatno smanjuju tolerantnost i počinju da ugrožavaju slobodu umetničkog izražavanja. U tom procesu dolazi do „histerične reakcije vlasti“, koja počinje da brka i tako udaljene pojmove kao što su umetnost i terorizam. S lokalne scene ovde bih podsetila na nedavnu akciju „Čas istorije“ Ane Vilenice, Saše Stojanovića i Alekse Golijanina, koja se, precizno prepoznajući društveni problem „brisanja istorije“, bavila brisanjem spomen-ploča na fasadi Doma omladine Beograda i isprovocirala nepotrebnu, iracionalnu agresiju obezbeđenja. Opor i dalekosežan zaključak koji iz Milohnićevih teza sledi je da umetnost, pa i ona društveno-politički angažovana, uglavnom stvara manje problema nego što bi htela, te je autonomija umetnosti koju garantuju zakoni dokaz njene benignosti, pa i služenja neoliberalnoj državi. Međutim, čak i tako benignoj, autonomija joj direktno zavisi od spoljašnjeg činioca – države, političara, zakona... – koji joj je može dati i oduzeti, po potrebi.

Ovim razmatranjem Soros-realizma i umetnosti u aktuelnim neoliberalno kapitalističkim državama regije završiću tekst. Ono mi se čini posebno značajno jer upozorava da i u umetničkom radu i u teoretizaciji političnosti umetnosti treba pažljivo razumeti da li je ona sprovedena kao policija ili politika u zavisnosti od u određenom trenutku aktuelnog društvenog konteksta, jer već u drugom ono što je bilo politika može postati policija i obratno. Zato, opšte političke nalepnice kao što su: levičarski i desničarski, socijalistički i kapitalistički, komunistički, demokratski, nacionalistički, liberalni itd. malo znače za shvatanje političnosti umetnosti – i ne mogu značiti više bez svog jedinstvenog i efemernog kontekstualnog lociranja. Ovo posebno važi za razmatranje političnosti izvođačkih umetnosti, jer izvedba i politika su uznemirujuće srodne društvene prakse već po tome što dele istu aktuelnost javne scene društva i samoiscrpljivanje u njoj.

Nataša Govedić

HOĆE LI NAS ISTINA OSLOBODITI?

Pokušaj bilježenja koordinata političkog teatra na hrvatskim pozornicama i ulicama

*Izvjesnost je „ona prava“ intoniranost
glasa kojom netko proglašava pravo stanje
stvari, ali iz tog tonaliteta još ne izlazi
da je ono što proglašavamo doista izvjesno.*

Ludwig Wittgenstein¹

U posljednjoj predstavi redatelja Olivera Frljića, naslovljenoj *Nije to bilo tako! Oliver Frljić mrzi istinu* (Teatar & TD), politička i osobna istina, pod punim glumačkom opremom i spremom Rakana Rushaidata, Ivane Roščić, Filipa Križana i Ive Visković, pokušavaju sjesti za isti kazališni stol te odigrati za publiku jednu moguću rekonstrukciju autorova djetinjstva. U tamnoj prostoriji sobe bez prozora, osvjetljenoj tek poluraspadnutim slamnatim lusterom oko kojeg se kovitla plavičasti dim cigareta, „autor“ je na sceni prisutan preko glumačke impersonacije, dakle kao jedan od likova izvedbe, ali i kao arhivski, memorijalni, nadzorni, autorski *setting* svih uloga svog odrastanja. Oliver Frljić istovremeno citira svoje roditelje, zatim citira i njihovo poricanje dječjeg sjećanja, dok glumci pristaju precizno navesti obje instance tumačenja, kao i vlastite ograde od „nepomirljivosti“ sukobljenih strana obiteljskog spektakla. Analitičke zaključke, međutim, glumačka će ekipa u najvećoj mjeri prepustiti publici, često izgovarajući oprečne istine u istom dahu. Primjer: glumica Ivana Roščić samosažalno govori iz role Frljićeve majke: „Oliver, tvoja mama je glupa i ništa ne razumije. Oliver, ja tebi *nikad* nisam rekla da je tvoja mama glupa.“ Roščić ima biti majka i antimajka u istoj osobi, mitsko lice jednog djetinjstva i politička sila svekolikog nasilja, čiji su udarci ne samo verbalni („Ja sam te rodila, ja te imam

¹ On Certainty, ur. G. E. M. Anscombe i G. H. Von Wright, New York: Harper Torchbooks, str. 6e.



Nije to bilo tako! Oliver Frlijić mrzi istinu, režija Oliver Frlijić, Teatar &TD (Foto: Damir Žižić)

pravo i ubit!") nego i fizički. Ova žena s pravom nasladom podivljale osvetnice mlati svog sina (udara ga na pozornici i napetim glasom tvrdi: „Oliver, ja tebe nikada nisam tukla!“), zavija ga u pet kutija cigaretnog dima na dan (kao da je u pitanju neka vrsta obrednog samospaljivanja) ili mu nabija osjećaj krivnje zato što sve u kući nije neprestano *dovoljno* pospremljeno. Tko je ta žena? Medeja? Ili samo nesretna bosanska kućanica u „gadnim vremenima“? Majka Slađana konkretnog Olivera Frlijića? Konfiguracija uloge u mnogo je većoj mjeri kolektivna, no individualna.

Kao što ispravno upozoravaju glumci, naše mikroistine o svakodnevnom užasu toliko su poražavajuće da im jedva možemo povjerovati. Zvuče jednosmjerno, pristrasno i argumentacijski „zakržljalo“. Zvuče kao da Oliver Frlijić *zbilja* pretjeruje. Rakan Rushaidat, svako malo diskretno, ali ipak naglas, i izvan uloge protestira zato što igrajući Frlijićeva oca mora pristati na očevu brutalnost i stalni bijeg od obitelji, iza kojih teško da ćemo nazrijeti bljesak kajanja ili novo-probuđene savjesti. Rushaidat: „Zašto si ti mene uzeo da

ti igram oca!? On je živ čovjek, a ne književni lik! Pojednostavno si sve skupa! On je možda kompleksnija ličnost. Ja ne vjerujem da on to sve skupa tako pasivno ponavlja.“ Ili, kasnije, Rushaidat, sada u roli oca: „Nećeš ti radit' od mene monstruma pred ovim ljudima!“ (Pirandellovska pobuna zbiljskih članova obitelji nad kazališnim karakterima navodno je obilježila i sâm proces pripreme predstave, u kojoj je obitelj Frlijić sudjelovala u funkciji „rašomonskih komentatora“.)

DOKUMENT RAZARANJA

Nitko od nas nije sklon priznati da je odrastao u *ratnim* okolnostima obiteljskog stola, s ljudima čije se ponašanje zapravo teško može opravdati. Draža nam je *photoshop* varijanta: brisanje ili kozmetička fikcija sjećanja. No obdukcij-ski izvještaji o ratnoobiteljskim i obiteljskoratnim zločinima ispisani su istim privatnim i javnim sadržajima, razaranjima

koje nitko nema želucu temeljito iščitati, premda su se sva ta višegodišnja mučenja, ubijanja i sknavljenja – bolesti, pijančevanja i vehementna vrijeđanja – tračanja, ruganja i svekolike degradacije, odigrali točno po koreografski zadanom, kolektivnom rasporedu, čiju skriptiranost prepoznaje svako lice u publici. Kao i u riječkoj predstavi *Turbofolk* Olivera Frljića i dramaturga Boruta Šeparovića, bilansa „nagon-skih“ reakcija domaćeg stanovništva svodi se (citiram predstavu) na „tri stotine tisuća nezaposlenih, Pakračku poljanu, obavezni vjeronauk u školi, oporbu koja je stajala uz lijes prvog hrvatskog predsjednika, sport i nacionalni pubertet“. Zanimljivo je da mnogi kazalištarci hrvatske ideologijske desnice i hrvatskog ideologijskog centra zamjeraju i Frljiću i Šeparoviću njihovu „opsjednutost“ dokumentima, politički kompromitirajućim činjenicama, brojkama umrlih, logorima smrti (Frljićeve *Bakhe* u Splitu su zabranjene prvenstveno zbog svjedočanstva o tamošnjem vojnom logoru Lori), ekonomskim analizama koje pokazuju da Hrvatskom upravlja lobij prehrambene industrije (čije nam dvore turistički pokazuje Šeparovićeva predstava *Vatrotehna*), odnosno da se naš Elsinore zapravo zove Konzum.

Govoreći o politici *dobrog ukusa*, Oliver Frljić i Borut Šeparović u domaćoj se kazališnoj javnosti ne smatraju „dovoljno sofisticiranim“ autorima, jer pred očima gledatelja drže permanentne poličke skandale, koje navodno *ne bi smjela ni trebala* obrađivati kazališna pozornica, već isključivo sudnica. Po istoj logici, Noam Chomsky morao bi se baviti isključivo lingvistikom – nikada ne bi trebao napisati nijednu knjigu o političkoj proizvodnji javnog zataškavanja zločina. A javnih intelektualaca ne bi smjelo biti, tako da nitko trgovcima i polupismenim stranačkim prvacima ne postavlja neugodna porijekla o porijeklu primitivizma i porijeklu imovine. U tezi da „nije pristojno“ tematizirati i samim time ometati korupciju prisutna je i osobita teatralnost, prema kojoj se istina o katastrofi navodno može izreći samo u jampskom pentametri, u kostimu s krunom, citirajući kronike stare najmanje pet stotina godina. Srećom, generacija redatelja kojoj pripadaju Borut Šeparović i Oliver Frljić prilično je imuna na logiku cenzure (riječima Oca iz predstave *Mrzim istinu*: „Zašto nam radiš pizdarije pred ljudima!?“), pa i onda kada se kulturalna cenzura poziva na tobožnju *vulgarnost* prozivanja ideologijskog nasilja.

SFINGA

Pri tom ni Frljić ni Šeparović nemaju iluzija o tome kako će nas *istina osloboditi*. Istina nije ni metak ni vjerska objava. Ne moramo biti Edip da bismo znali da nas istina o vlastitoj obitelji neće emancipirati od konfliktnih emocija i postepenog gubitka vida, utočišta i povjerenja u proces saznavanja. Naprotiv, potraga za istinom uspostavlja se kao proces u kojem opetovano gubimo kontrolu nad interpretacijom, prepuštajući je glumcima, gledateljima, prijateljima, profesionalnim analitičarima, kritičarima i teoretičarima „autobiografije“. I na početku i na kraju igre detekcije stajat će Sfinga, čija je zagonetka u inačici Ivane Roščić iz predstave Olivera Frljića *Mrzim istinu* ovako preformulirana: „Ja igram osobu koju ne razumijem i jesam osoba koja ne razumije samu sebe.“ Ivana Roščić kaže to s razoružavajućom odlučnošću performerice koju zagonetka neće spriječiti da nastavi istraživati. Ali na ovom mjestu istakla bih da društvena, baš kao i kazališna uloga, često sadrže neosobnu, stoljećima akumuliranu gravitaciju zapamćenog tekstualnog i bihevioralnog materijala čiji težinu bolno osjećamo, gotovo nikada ne razumijevajući sve implikacije naše povodljivosti ili potpadanja u određenu sferu očekivanog, propisanog i dobro uvježbanog ponašanja. U tome ima vrlo malo autobiografije kao singularnog samoopisa. Čak ni u načinu na koji nastaju djeca ne postoji nikakva unikatnost – kao što pokazuje scena nespretnog udvaranja i zatim igranja seksualnih uloga u *Mrzim istinu* (Otac u predstavi: „I mi bi se sad trebali jebat' pred svim ovim ljudima!?“), s likom Oca koji mehanički liježe među Majčine noge, obrazac *geneze* toliko je općenit da počinjemo njegovati ozbiljni respekt prema biokemijskoj razini postojanja, koja je još u stanju stvarati individualne varijacije i međusobno različitu novorođenčad. Pa i na samoj pozornici teatra pod nazivom *Mrzim istinu*, dvoje djece iz iste obitelji toliko je različito da nema nikakve sumnje kako puno autorstvo nad njihovim sudbinama nikako ne mogu imati roditelji. Štoviše, čini se da je temeljna politička zabluda „Frljićevih“ roditelja sadržana u stavu da *nemaju izbora*. No, čak i njihova žučna rasprava o tome treba li abortirati ili ipak nastaviti s trudnoćom govori o tome da *ne možemo* abdicirati proces odlučivanja, niti se poslije pretvarati kako su naše odluke bile slučajne ili nehotečne. Naprotiv, upravo su te „najprivatnije“ odluke



Nije to bilo tako! Oliver Frljić mrzi istinu, režija Oliver Frljić, Teatar &TD (Foto: Damir Žižić)

građa od koje je sačinjena javna ideologija.

TEATAR ZLOČINA

Treba li, dakle, povjerovati u tezu o rastućem manjku originalnih izbora? Ili treba izabrati uprizoriti kolektivni zločin *obiteljskog nesvjesnog*, kao prvu i osnovnu premisu političkog teatra?

Ima li u naporu da dosegne pravi ton optužnice nečega što stvara toliko jaku tjeskobu da bismo najradije isključili ton i sliku?

Hrvatski politički teatar novog milenija svakako se odlučio tematizirati gledateljski eskapizam. U predstavama Olivera Frljića i Boruta Šeparovića publika je prvenstveno optužena za manjak sposobnosti prepoznavanja vlastite „uloge“ u bitno široj ideologijskoj slici nepravde i kontinuiranog nasilja. Optužena je za skretanje pogleda od višestruko degradiranih stradalnika režima prema dekorativ-

nim križevima (mislim na Frljićevu režiju *Buđenja proljeća* kao puritanskog zatiranja seksualne žudnje tinejdžera), nespremnost da shvati kako raskomadano meso *Bakhi* dramaturga Marina Blaževića i redatelja Olivera Frljića ima izravne veze s nacionalističkom propagandom etničke mržnje, nevoljkost da „reprezentaciju“ od jedanaest nezaposlenih žena u predstavi Frljića i Šeparovića *Srce moje kuca za nju* shvatimo kao kritiku svih mogućih jedanaestočlanih nogometnih reprezentacija. Bježanje pogleda publike od višestruko osramoćene, neglamurozne žrtve prema sponzorski posvećenom Sv. Sportu i drugim reprezentativnim i reprezentacijskim Masovnim Spektaklima stalna je tema Šeparovićevih i Frljićevih režija. Pedesetogodišnje protagonistice predstave *Srce moje*, s dokumentarnim narativnim osloncem na svoje stvarne biografije i iskustvo dugotrajne, barem desetogodišnje nezaposlenosti, podsjećaju publiku da živimo u državi korupcijske mafije, koja ogroman novac izdvaja za svoje sportske i vjerske, pa čak i operne priredbe, no za poboljšanje socijalne stabilnosti najsiromašnijih ne

daje i ne čini doslovce ništa. Nezaposlene žene i siromašni nisu vrijedni reprezentacijske pozlate, pa onda ni stranačkog angažmana; oni su ekonomski i etički *višak*.

Isto vrijedi i za umjetnike.

Ironijski koreografranu poziciju „apsolutne predaje“ na sebe preuzima i plesna umjetnica te performerica Selma Banich, u izvedbi pod nazivom *Hrvatska narodna predaja*. Selma Banich stoji na ulici pred Gradskim uredom za obrazovanje, kulturu i šport podignutih ruku, u stavu mirno, tijekom osamsatnog radnog vremena gradske institucije, dok joj slučajni prolaznici upućuju zabrinute poglede, vozači tramvaja silaze da je upitaju „je li sve u redu?“, a kolege plesači i glumci na smjenu joj pridržavaju utrnule ruke, nudeći oslonac o vlastita ramena. Pred vratima vlasti tako se odvija dvostruki performans. S jedne strane, scena političkog poraza svekolike umjetničke profesije, koja odustaje od bilo kakve „borbenosti“ ili vlastite strukovne specijalizacije (ovdje: plesa). Ako se iza vrata Zakona nalaze birokrati korupcije, a ne stručnjaci, poznavatelji i podržavatelji umjetnosti, stvaralaštvo više nije moguće. Predaja je realna. S druge strane, čitava zagrebačka i dobar dio riječke umjetničke scene također izlazi na ulicu, stiže pred Gradski ured za obrazovanje, kulturu i šport te zdušno podržava Selmu Banich, stvarajući oko njezina „ukočenog“ tijela osobiti teatar psihofizičke i aktivističke reanimacije. I ovdje dolazi do zanimljive preraspodjele privatnih i javnih uloga. Selma Banich protestira posve privatno, vlastitim imenom i prezime-
nom, ali *za sve nas* koji podnosimo teret istih tih Zatvorenih Vrata, kao emblema biografske i autobiografske degradacije. Geste solidarnosti koje izaziva *Hrvatska narodna predaja* potvrđuju da iskustvo Selme Banich prepoznaje čitava zajednica, čak i ljudi koji nemaju nikakve veze s umjetničkim vokacijama.

VRSTE SVJEDOKA

Jedan dio hrvatskih gledatelja, posebno onih čiju elitnost nije uputno dovoditi u pitanje, smatra da politički teatar Olivera Frljića, Boruta Šeparovića ili Selme Banich jednostavno ne mogu podnijeti, niti ga imaju snage emocionalno isprocesuirati. „Kazalište laže“, upozoravao je opetovano, u njihovo ime, natpis tijekom izvedbe *Srce moje kuca za*

nju, signalizirajući u ironičnom ključu da nešto istinito, pa i odveć istinito, izbija iz te „biografske konstrukcije“ socijalnih uloga u Hrvatskoj. Kazališna istina i kazališna laž u svakom su slučaju konstituirane mimo onoga što je deklarativni ili manifestni stav određene predstave, zbog čega je unutar iste izvedbe moguće na bezbroj načina osporiti „školsko“ poimanje ideologijske činjenice. Na sličan način, ni Šeparovićev projekt *Mauzer* (dramaturg: Goran Ferčec) nije samo biografska studija Ante Gotovine kao hrvatskog generala i internacionalnog vojnog plaćenika za „prljave poslove“ (*kazalište laže*), nego i komentar o domaćoj potrebi za superherojima s oružjem u ruci, dakle o potrebi jednog dijela konzervativne javnosti za svetim ocem i onostranim autoritetom, koga ćemo *to više ljubiti* ako nam pogled zadrži što dalje od zločina koje u njegovo ime moramo počinuti (*kazalište pokazuje da publika želi biti prevarena i obmanuta*). Povucimo granice: koja publika? Ona na stadionu ili ona u gledalištu? Njihovo izjednačavanje možda je točno iz očista Sfinge, koja u svakom namjerniku jednostavno prepoznaje općenitog „čovjeka“, ali ni Frljić ni Šeparović zapravo godinama ne igraju svoje predstave za izvankazališnu grupu gledatelja. Obojica ostaju u sigurnoj pedagoškoj zoni kulturnih institucija, izbjegavajući upravo onu publiku čije fitilje najzornije pale na pozornici. Selma Banich, tome nasuprot, u performansu RES PUBLICA izlazi među bezdomnike i zajedno s njima skuplja plastične boce po gradskim kontejnerima. Na ulici ponovno zatječe neku mjeru diskretne i direktne solidarnosti. Čak i u uvjetima posvemašnjeg siromaštva, njezina je istraživačka istina puno bliža dubokoj empatiji svih poraženih.

POVIJESNI OSMIJEH

Vratimo li se na samo ishodište poslušničkog i zločinačkog, svakako od stradanja skrenutog pogleda (ne vidim pravog razloga da ozbiljnije razdvojim ove kategorije brisanja ili ignoriranja vlastite odgovornosti), možda ćemo biti prisiljeni stupiti u simbolički prostor najužeg kruga obitelji i vlastitog djetinjstva, što Frljić čini s predstavom *Mrzim istinu*. Dijete ove izvedbe zarobljeno je u roditeljske svađe, ali istovremeno je sposobno nadrasti njihove međusobne obračune i nakon mnogo vremena ponovno otvoriti ko-



Nije to bilo tako! Oliver Frlijić mrzi istinu, režija Oliver Frlijić, Teatar &TD (Foto: Damir Žižić)

moru traume, sada zahtijevajući drugačiju vrstu odgovora. Ono je *survivor* (nedostaje nam adekvatan pojam za strukturalnu sposobnost preživljavanja; možda *opstojnik*) i nepopularni razbijač kruga zajedničke šutnje. Za razliku od paradigmatškog djeteta „Olivera“ (krhki, perceptivni, potišteni, u vlastita ramena uvučeni i svakom grubom riječi izranjavani, pa ipak dostojanstveni Filip Križan), glumci u ulogama Frlijićevih roditelja nisu u stanju pružiti nikakva naknadna objašnjenja ni dubinska opravdanja svog ponašanja. Očev stav je jasan: „Djeca se dogode. Većina djece. A da ih nitko nije želio. Znamo da se djecu tuče. Ali ti se toga sjećaš puno jače no što se dogodilo.“ Rakan Rushaidat hoda publikom i pokazuje fotografiju mladog Frlijića, govoreći: „Evo vidiš kako si bio sretan. Vidiš kako se ovdje smiješi. Bio je sretan.“ Fotografija nasmiješenog djeteta postaje krunski dokaz da pamćenje nije pouzdano, pogotovo nije pouzdano pamćenje žrtve o pretrpljenim povredama. Svi obiteljski, vojni i državni opresori u pravilu tvrde da se: A) zločin nikad nije dogodio, ili: B) nije se dogodio *onako*

kako to pamti žrtva. Drugim riječima, nijedna istina nije evidentna, ma koliko imali materijalnih dokaza u rukama. Za svaku istinu potrebno je proći svojevrsnu krizu (vlastite) legitimnosti i izdržati pogled gomile koja veoma nevoljko priznaje da zločin nismo *izmislili*, preuveličali, konstruirali iz nekog oblika „vlastite koristi“ ili neobuzdanog narcizma.

Kaethe Weingarten u svojoj knjizi *Uobičajeni šok: svakodnevno svjedočenje nasilju* (2003) ističe koliko je važno djeci koja su dugo vremena živjela pod režimom obiteljskog nasilja omogućiti njegovu uprizorenu reizvedbu, ali sada s mogućom promjenom uloge djeteta, koja dopušta preokret pasivnog (promatračkog) stava u aktivno odupiranje, optuživanje ili prozivanje opresora. U Frlijićevoj predstavi glumci uspijevaju „rasklopiti“ svojevrsni politički automatizam roditeljskih, bolje rečeno obiteljskih uloga. Premda igraju nasilnike, u isti mah komuniciraju i dijele s publikom ugovor o trivijalnosti i gotovo tragikomičnoj monotoniji nasilništva. Glumci nam daju do znanja kako su urlanje i batine po tijelima najmlađih članova obitelji samo *jedna od*

mogućih partitura iskaljivanja gnjeva, o čemu najbolje svjedoči začuđujuće otporna uloga samog autora i redatelja, „Olivera Frljića“, koji usred obiteljskih kataklizmi ostaje čudno tih, zamišljen, koncentriran i distanciran. Iz toga izlazi da postoje djeca koja su u stanju preživjeti čak i najekstremnije uvjete odrastanja. Drugo je pitanje kamo je premješteno i kako amortizirano emocionalno stradanje koje su prošli.

EMPATIJSKI PARADOKS

Terapijska faza igranja obiteljske scene zlostavljanja navodno bi trebala biti dobivanje empatijskog odgovora od bilo kojeg sudionika, čemu u kazalištu Olivera Frljića nedvojbeno služi publika.

No *moramo* li neizostavno biti suosjećajni prema nasilnicima?

Nije li ta reakcija povišenog razumijevanja za zločince, makar oni bili i naši roditelji, dakako uz inzistiranje da žrtva mora *plemenito* nadići vlastitu povredu (čitaj: okrenuti i drugi obraz), nije li to ponovno neka vrsta minoriziranja i izbjegavanja stvarnih osjećaja žrtve, naročito njezina opravdanog gnjeva, te istodobnog favoriziranja upravo krvnikove „osjetljivosti“, koju valjda uvažiti, smiriti, vrednovati, priznati mjerodavnom? Gdje je nestalo pravo žrtve na ljutnju? Frljićeva predstava rađena je iz pozicije djeteta koje ne može „oprostiti“ roditeljima lakomislenost njihova postojanja, jer nema nikakvih naznaka da je općeniti obiteljski ples destruktivnosti počeo imalo jenjavati. Otac obitelji Frljić i dalje smatra najgorom uvredom na svijetu i najvećim poniženjem „mogućnost da mu sin jednog dana prizna kako je gay“. Na sinovo veliko nezadovoljstvo, seksualni identitet ne može se izgraditi *samo* roditelju za inat, zbog čega sin ne postaje ni gay ni seksualno inhibirani edipovac, niti se njegova sestra (u potresno slomljenoj, zaplakanoj, rezigniranoj, gorkoj interpretaciji Ive Visković) u stanju „udati se za crnca“, *samo zato* da isprovocira tatinu deklariranu mržnju prema ljudima druge boje kože. Oba djeteta paradigmatske obitelji Frljić toliko su pogođena manjkom ljubavi u zajednici u kojoj odrastaju (tipična Majčina izjava: „Sva tek rođena djeca užasno slična štakore“) da ne znaju kako roditeljima iskomunicirati svoj apsolutni nepristanak uz njihova vrednovanja. Bilo bi suludo očekivati dječju „empatiju“

prema obiteljskim fašistima. Ali *zabetonirana* ljutnja također djeluje kao neki oblik etičkog sljepila. Možda najveća vrlina predstave *Mrzim istinu* proizlazi iz autorske nesklonosti okupljene izvođačke ekipe da pristanu na jeftinu ili površnu katarzu „terapijske grupe“. Nitko od protagonista neće biti ni spasen ni uništen samim svojim radnim stažem u obitelji destruktivnih i autodestruktivnih rođaka. *Struganje noževima* po tanjurima obiteljskog ručka nastaviti će se bez obzira na to kako ga tumačimo, s time da još krvaviju funkciju noževa možemo vrlo lako zamisliti i na prizorištu međunacionalnih netrpeljivosti kojima je obilježeno mjesto radnje Frljićeve predstave: riječ je o Bosni i Hercegovini, gradu Travniku. Jedino „Oliver Frljić“ od svih likova za sebe u predstavi tvrdi da je Bosanac, jednostavno zato jer je rođen u Bosni i „fučka mu se što taj etnicitet službeno ne postoji“. On se ne osjeća ni kao Srbin ni kao Hrvat, baš kao što se ni ubijeni aktivist Juliano Mer-Khamis, izraelski glumac i mirovni aktivist raznesen u dječjem kazalištu 4. travnja 2011. godine zbog uvježbavanja *Alise u zemlji čudesa* s djecom iz *oba* zaraćena državnog tabora, nije držao statističkih kategorija propisane nacionalnosti nego se deklarirao kao „sto posto Palestinac i sto posto Izraelac“. I dok Frljićevi roditelji točno znaju koju im je nacionalnost izabrati na izborima, „Oliver“ bira postojani unutarnji egzil. Znakovito je da jedino glumci njegove predstave *Mrzim istinu* znaju da sloboda počinje u trenutku kad iskoračiš iz identiteta koji ti je netko drugi namijenio i razmisliš na koji ga način želiš prekrojiti, svući sa sebe, isjeckati na sitne komadiće, spaliti, pretvoriti u kazališnu rekvizitu, ponijeti sa sobom u novi izbjeglički logor ili azil. „Likovi“, tome nasuprot, nisu ni blizu ideji vlastite dekompozicije, iako su formalno napustili Travnik prije mnogo godina.

ULOGJE, ULOGE, ULOGE

Vratila bih se još jednom posvemašnjem manjku društvene uloge koja bi se usudila preuzeti na sebe odgovornost *za zločin*. U nedostatku građanske savjesti idejnih ratnih programera, a i u nedostatku političke volje za javno procesuiranje posljedica različitih huškačkih mržnji, glumac sve više postaje posljednji aktivist. „Priča o prijeđenim granicama i distribuciji nejasnih uloga u stvari se podudara

sa zbiljom suvremene umjetnosti, u kojoj sve specifične umjetničke vještine prestaju vrijediti u svojoj izvornoj domeni i nastoje zamijeniti mjesto jedne s drugima ili s političkim instancama", bilježi Jacques Rancière². Zamućenost uloga još je veća ako se okrenemo komercijalnoj strani umjetnosti i čitavom nizu kvaziaktivističkih oglasa, koji recimo rabe ekološku propagandu za potpuno neekološke ciljeve (General Motors „misli zeleno“). I dok je potrošač *aktivan* samo kao kupac, dok je navijač *aktivan* samo kao ulični izgrednik, dok je vjernik *aktivan* samo ako redovito pohađa i financira farizejski protokol svoje crkve, glumac je *aktivan* jer se može suzdržati od očekivane reakcije. Pa i onda kad kaže da „mrzi istinu“, glumac već kritički radi s materijalom tobožnje samorazumljivosti nasilja, pretvarajući ga u *nešto drugo*. U toj finoj preobrazbi, s čijim nedovršenim interpretacijskim zadatkom gledatelj napušta kazalište, sadržan je inovativni, samim time i mirotvorni potencijal Frlićeva sustava nestabilnih uloga. Ulaskom u tabuirane momente traumatskih sjećanja „obitelji Frlić“, lišeni smo predrasude prema kojoj bilo koja ideologijska podjela privatnih i javnih uloga predstavlja „izvjesnu“ i „konačnu“ mjeru naše zajedničke neslobode. Upravo suprotno: uloge nikada nisu *ne-pobitno* zacrtane. Iznimnost je rođena, čak i u okolnostima kad su roditelji uvjereni da bi je bilo oportunije pobaciti.

2 U knjizi *The Emancipated Spectator*, London: Verso, str. 21.

Primož Jesenko

VIDETI SEBE NA SCENI: IDEAL KOJI NIJE BANALAN

Političnost savremenog slovenačkog pozorišta – tri primera

Razmišljanje o trenutnom stanju slovenačkog pozorišta ukazuje na to da se navike gledalaca, uprkos podeli publike nastaloj usled pojavljivanja postdramskih žanrova, u suštini nisu promenile. Gledalac se u vremenu prividnog slobodnog izbora ne odriče teksta, koji i dalje za njega predstavlja glavno saznajno, estetsko i etičko iskustvo. Kao nosioci očuvanja pozorišne aure još istupaju nepredvidiva rediteljska tumačenja, koja izmiču udobnosti prelaska u potrošnu komedijsku robu. Pogledajmo detaljnije tri predstave iz prethodne pozorišne sezone koje se dotiču pitanja društvene moći i postižu gotovo politički efekat.

SAVEST I HIBRIDNI KONTEKST

Sebastijan Horvat (1971) postavio je na scenu „blago adaptiranu“ Cankarevu ranu igru *Jakob Ruda* (Prešernovo gledališče Kranj, premijera 18.11.2010), koja daje gotovo proročku sliku kapitaliste bez talenta za beskrupulozno grabljenje. Da bi izbegao bankrot, unovčava sopstvenu ćerku udajom za imućnog preduzetnika. Od tada, međutim, crv nagriža njegovu savest – Peter Musevski ga igra kao zakržljalog i uvelog senzibilca – te on počinje da okleva i očajava, i odlučuje se na samoubistvo. Ali, pošto današnji kontekst svakodnevnog lopovluka ne priznaje ideju iskupljivanja savesti, prevrtljivi konformizam bez vizije, koji Horvat ističe u svojoj aktualizovanoj interpretaciji, povlači Rudu opet u svoj kotao: s ličnom krizom očigledno se može živeti, jer se na nju kad-tad zaboravlja.



Marko Mandić (Basanio) i Nataša Barbara Gračner (Porcia), *Mletački trgovac*, režija Eduard Miler, SNG Drama, Ljubljana

Radnja komada, čija je premijera održana 1900. godine, pomerena je kod Horvata, kako zapaža kritičan Matej Bogataj, još sto godina unazad, u pretprešernovski period provincijskog aristokratskog okruženja, koje u Sloveniji tada nije postojalo. Predstava je, dakle, suprotna realnim koordinatama i deluje kao potpuna prevara, ali se gledalac u nju utapa svojevolumino. Ritam događaja pokreće raznorodna viktorijanska atmosfera na ivici izmišljenog, koja se zasniva na jakim metaforama tog konteksta, i ujedno daje anamnezu današnjeg slovenačkog društva. Prvi čin se dešava u prigušenoj, skoro predsmrtnoj svetlosti sveća, gledalac mora da se potruži da bi uopšte nešto video, zatim se dešavanje seli na blatnjavi piknik, u kišu, u prljavu atmosferu gde se peku čevapi, što se može i veoma dobro namirisati, a tu se i mnogo pije i bludniči.

U predstavu je uključen i gnevni proletarijat bez programa, a crkva postepeno spira krivicu s kapitala i tako njihov ortakluk biva potpun. „I Slovenija 2010. je fikcija u koju se može ući; Slovenija izgleda kao da je snimljena prema Can-

karevim dramama“, piše Marcel Štefančič mlađi. Pozicija je u osnovi brehtovska, jer se, u vidu fikcije, na uvid daje sama realnost. Ta kvazifilmska drama upozorava na pojavu današnjih „nevinih“ bogataša - dvojicu od njih reditelj čak i direktno imenuje i predlaže im samoubistvo kao oblik „ultimativnog etičkog čina“ – a koji su u provaliju gurnuli stotine ljudi, mada im, razume se, pravni sistem države Slovenije nikad neće stati na rep. Naglasak u režiji je upravo na relativizovanom (transgresivnom) razmatranju kategorije vremena, što u predstavu ugrađuje određenu distancu i time odbacuje potencijalni efekat „teze“, koji bi mogao da proizađe iz scenskog događanja. Posredi je maksimum inventivnog rediteljskog ulaganja u protekloj sezoni koja prevazilazi svakodnevnu realnost i dodatno učvršćuje „nauk“ (Korunovih)* modernističkih scenskih interpretacija Cankara iz druge polovine prethodnog veka: rediteljski koncept može da „upotrebi“ svaki tekst, a da to ne predstavlja odstupanje od vernosti autoru.

Horvatov stameni eksperimentalni entuzijizam, uz sa-



Igor Samobor (Šajlok) i Gregor Baković (Lanselot), *Mletački trgovac*, režija Eduard Miler, SNG Drama, Ljubljana

radnju s jakim dramaturškim partnerom (u ovom slučaju to je bila Marinka Poštrak), proizvodi iskustvo kojim ostvaruje saznanje koje uznemirava publiku. „Početnička slabost“ mladog Cankara shvaćena je kao strukturna otvorenost koja je pogodna za različite dramske (re)interpretacije, kako je to već određeno u drugoj polovini XX veka. U pitanju je „produkcija duha“ koja „komplikuje“, ne prihvata uobičajene interpretacije, već iznova postavlja pitanje. Upravo sklonost ka komplikovanju artikuliše „pravo“ pitanje, postavlja situaciju u drugu perspektivu. Horvatova rediteljska jednačina, koja poslednjih godina izvodi i svoju „cankarijanu“ (posle *Romantičnih duša*, *Lepe Vide* i komedije *Za dobro naroda*), određena je upravo onim razmišljanjem koje se ne uklapa, ne dozvoljava uklapanje u okvire opšteg predviđanja. Rizikuje i uspeva.

*Mile Korun, reditelj, autor knjige *Režiser in Cankar – Nap. prev.*

SVE ŠTO DRUGI NISU

U vremenu kad iza svakog ugla vreba nova manipulacija, gde se, u stvari, ne govori o onome o čemu je reč, reditelj Eduard Miler (1950) se odupire težnjama direktora pozorišta da se poduhvati „lakog materijala“ (ni Ibzen nije previše poželjan, kaže Miler). Suočavanje sa Šekspirovom komedijom *Mletački trgovac* (Slovensko narodno gledališče – Drama, Ljubljana, premijera 5.3.2011) nije, zapravo, u potpunosti odgovaralo Milerovom afinitetu prema mračnim stranama egzistencije (u sećanju su njegove markantne režije H. Ahternbuša, H. Milera, B. Brehta ili S. Kejn). Ali, i ovaj *Mletački trgovac* imenuje stanje savremene civilizacije pravim rečima: „ksenofobični, netolerantni, nenačelni, neetički, proždrljivi“ svet, preobilje neusmerenog zadovoljstva i razuzdanosti, smisao koji se rastočio u deliće i efekt. I zbog ličnog iskustva transgresije nacionalnih okvira (majka Slovenka, otac Nemač), Miler teško shvata specifičnu inertnost i učmalost slovenačkog duha koji, jednostavno, nije spre-



Neprijatelji naroda, režija Dušan Mlakar, SNG Nova Gorica (Foto atelje Pavšič Zavadlav)

man za (prave) intervencije izvan onog što mu je zadato.

U adaptaciji Milerove stalne saradnice Žanine Mirčevske (takođe „strankinje“ u Sloveniji, Makedonke), sâm tekst naglašava simptome u rasponu od ekonomske krize do nesavesnosti u odnosima, gde su načela prva žrtvovana. Prestrukturisana drama ističe aspekt igre („igrivosti“), a njen govor u procep stavlja savremeni konformizam i poigravanje pravnom državom. Više nego o Jevrejinu Šajloku, predstava govori o društvu ovde i sada, o neoliberalističkoj klimi punoj kupovina, pozajmljivanja i prodavanja svega i svakoga, kako to u kritici primećuje Blaž Lukan, a sve to pod nadzorom najrazličitijih „agencija“ koje, po pravilu, biraju oni koji bi i sami trebalo da budu predmet nadzora.

To „veće na Šekspirovu temu“ pokazuje elitu koja pri staje na takav svet, zapravo se zalaže za njega, ignorišući Šajloka – skoro u pozadinu pomenog Igora Samobora, autsajdera koji ne živi u građanskoj bajci i koji veruje u zakone ozbiljne države, a time na kocku stavlja sve ono što drugi nisu stavili. Za njega u tom haosu ništa nije „metafo-

ra“: u svom doslednom insistiranju na principima pravne države i zapisanim normama, on postaje, iako je u pravu, dosadan i, realno, izigran komplikator, izuzetak s kojim se savremeni relativizam takmiči. Moć je, naime, novac bez moralnog pokrića: njegovo poreklo se ne ispituje, njime se samo mešetari, snalažljivo, cinično i manipulativno (u tome ih sve prevazilazi Porcija, u tumačenju Nataše Barbare Gračner). U takvoj klimi ljudi su „bezбриžni“ jedni prema drugima, završni prizor prerasta u divlju kokainsku orgiju u kojoj pada i zakon gravitacije. Takvo „generičko“ stanje – zavodljivo, a nerefleksivno – obraća se kolektivno nesvesnom, a njegovu ideologiju predvodi Lanselot (Gregor Baković) – vulgarni lakrdijaš, koji izaziva i najjači odziv publike. Upravo taj takozvani civilizovani svet bez ustručavanja zahteva da se Jevrejin podredi hrišćanskoj većini i njenoj trci za sticanjem. Gledano iz ptičje perspektive, prikazano društvo pobuđuje utisak apsolutne razdvojenosti. Ali zar nije Milerova „demonijačna“ demijurška namera upravo takva?

MUŠKA STVAR

Ibzenov *Neprijatelj naroda* (1882) u režiji Dušana Mlakara (SNG Nova Gorica, premijera 2. 12. 2010) neočekivano postaje pozorišni hit koji postiže efekat gotovo potpune identifikacije u svom lokalnom prostoru; pri tom je jasno vidljiva veza između Ibzena i *Slugu* (1910) Ivana Cankara, između Stokmana i Jermana, kao pobunjenika protiv društvene laži.

Stokman, lekar u kupalištu, dobija objektivan nalaz o tome da su gradski vodovod i kupalište zaraženi, o čemu okolina jednostavno neće ni da čuje: jači su interesi kapitala, lokalne industrije, elite... Stručni argumenti nestaju, racionalna misao šteti, štampa dobro manipuliše javnim mnjenjem, pa društvo pokornih odbija dekontaminaciju čak i kao mogućnost. Poreski obveznici gromoglasno ulaze u predstavu, ali je plebs istovremeno prvi koji kreće na „neprijatelja naroda“ – Stokmana. Njegove supruga i ćerka samo asistiraju u „muškoj stvari“ (politika polova u predstavi ne opušta Ibzenove opruge). Tako niko ne preuzima odgovornost, za tim nema potrebe, a zajednica je samo nekakva skala gde se drugačije mišljenje utapa u uniformnosti.

U predstavi se više od pojedinačne sudbine jednog fantaste vidi tragična dimenzija društva koje se zasniva na egoizmu, laži i isprepletenosti svega sa svim. Stokman Branka Šturbeja razumski čvrsto insistira na suprotstavljanju, iako stanje u društvu dopušta samo pragmatičnu rezigniranost: umreženost lobija je apsolutna, jer više nema principa, sumnje ni pokajnika, svađe su uslovne, a samo je Stokmanova porodica takoreći prognana iz grada – oni gube zaposlenje, putevi im se zatvaraju. Koliko dugo će se još moći opstati bez transformacije te korupcije zasnovane na manipulaciji i savitljivim načelima, gde nepomična atmosfera i krdo podrepaša kratkovido otvara prostor za dalekosežno negativne posledice?

Režija se pritajila i neupadljivo prevodi tekst na scenu pomoću uspešne glumačke izvedbe. Postavljajući Ibzena, Mlakar (1939) ne menja svoj pristup: on veruje u delotvornost samih dramskih nijansi, a to je u ovom slučaju dovoljno. Taj netrendovski pristup, koji izbegava rizik silovitog rediteljskog iskoračenja, stvara delotvorni odjek u gledalištu. Ali on istovremeno komunicira, sa doslednom smirenošću, sa svojim gradskim auditorijumom jer i na njega pravi,

usled gustine svog diskursa, živi komentar. Taj Ibzen, koji se ne ističe preteranim aktivizmom, ne računa na gledaoca koji je „emancipovan“, u smislu koji predlaže Jacques Rancière, no ipak ostavlja utisak iznenađujuće mladosti. Ibzen istupa skoro kao demijurg sadašnjice koji, uz svu sveprisutnost medija, postiže učinak već time što ostavlja gledaoca u stanju zamišljenosti.

Uzajamni odnos politike i novih kapitalista stvara društvenu dinamiku, koja se u poslednjih dvadeset godina nije bitno razvila, ako izuzmemo potrošnju, i koja, usred opšte krize vrednosti, deluje iščašeno. O tome svedoči i trenutno duboko nezadovoljstvo demokratijom ostvarenom u poslednje dve decenije, jer se osnovni privredni model pokazuje kao istrošen i neodgovarajući i neminovno zahteva modernizaciju. Scenski odraz današnje krize društvenih trendova jeste proizvod okolnosti koje su sabile čoveka na nivo brutalnog kapitalizma i gurnule ga u uravnoteženost, a gde kao vrednosti nastupaju samo transformisani interesi. Ali problem Slovenije nije tržišno-ekonomska usklađenost ili saginjanje pred zahtevima inostranstva. Problem Slovenije je, sudeći po svemu, etika koja proizlazi iz same Slovenije. Kao da se nad suštinom kapitalističkog sistema, žustro bežeći iz prethodnog sistema, niko neće zamisliti. Od devedesetih godina prethodnog veka, a nakon raspada jugoslovenske zajednice, na pozitivnim vrednostima, koje nam je doneo socijalizam i kojima smo mogli da se ponosimo, nije bilo ni delimično sistemskog zadržavanja. Vrednosti koje su mnogima predstavljale (ili još predstavljaju) stub identiteta, danas su proređene.¹

Pomenute predstave, u uslovima nedostatka kritičkog medijskog poimanja stvarnosti, tematizuju osnovne sukobe vrednosti u društvu, ali ne prete moralističkim kažiprstom i ne nude rešenja za situaciju. One lažno ne predstavljaju moć alternativnog političkog delovanja, jer bi to

¹ Jugoslovenska tema je bila u slovenskoj drami i pozorištu najsloženije razrađena u *Balkanskoj trilogiji* Dušana Jovanovića (tekstovi *Antigona*, *Uganka korajže* i *Kdo to poje Sizifa*), nastali u godinama 1993–1997), koja obuhvata i priču o slovenstvu. Jugoslovensko vreme evocira i Jovanovićev poslednji, žanrovsko hibridni tekst za pozorište *Razodetja* (2009), koji predstavlja splet (scenarij) selektivno citiranih ili parafraziranih fragmenata iz ranije drame *Karamazovi* (1980). Dosta je indikativno da se interesovanje za jugoslovensku priču u drugoj polovini 20. veka u Sloveniji iskazuje prilično sramežljivo. To pitanje, s druge strane, nudi temu za posebnu analizu.



Jakob Ruda, režija Sebastijan Horvat, Prešernovo gledališče Kranj

bilo deplasirano. Međutim, one posredno otvaraju pogled na neuralgične tačke, drugačije ih naglašavaju i interpretiraju. Tako pozorište na početku 21. veka, gde se ukupni društveni prostor čini sve više performativnim, ne otkriva rešenje i nije sredstvo političke borbe, ali upravo je to prednost njegovog kritičkog promišljanja. Odziv na društvene prilike ima smisla samo u obliku u kojem se subverzivnost ne ostvaruje na otvoreno politički način. I zbog toga „pobeđuje“ Cankar, čije političko nasleđe (u načelu socijaldemokratsko) nije moguće svoditi na plakatnu reprezentativnost i, kako konstatuje Peter Kolšek, u stvari nije dobrodošlo ni za jednu od sadašnjih levih stranaka (a kamoli za desnicu).² Cankarev potencijal za društveni angažman ostvaruje se posredno, iz duhovno nedefinisane pozadine – to Horvatu, na određeni način, olakšava posao. Tako je *Jakob Ruda* aktualizovan kao etička priča o „tajkunima“, s motivom unutrašnjeg sloma i kajanja, a koje sadašnjim slovenačkim

tajkunima nije poznato jer im postojeće zakonodavstvo omogućava da nekažnjeno izbegnu ruku pravde, iako su uhvaćeni sa rukom u tuđem džepu. Upravo to stvara ekscesno stanje, otkriva Kolšek, a u kojem se trenutno iscrpljuje energija slovenačkog društva.

*Sa slovenačkog prevela Dragana Bojanić-Tijardović
Redaktura teksta: Ivan Medenica*

² Peter Kolšek, *Majster za slovenske zadeve*, Pomisleki, Sobotna priloga Dela, 12.3.2011, 40.

POST SCRIPTUM

Na nedavnom konkursu za najbolji izvorni slovenački dramski tekst, Grumovu nagradu* ponovo je dobio Matjaž Zupančič, pisac koji vlada veštinama različitih mehanizama artikulacije. Poznavalac njegovog obimnog opusa, od prvenca 1984. godine, priseća se tekstova ranog Zupančiča, u kojima se moglo nailaziti i na prepoznatljive glasove i atmosfere iz svetske drame, a jedan od uzora nesumnjivo je bio Harold Pinter. Fenomene savremenog sveta on danas prevodi manje sudbonosno, a više gusto, poentirano, igrivo. Ove godine nagrađeni *Šoking Šoping* ide dalje od isticanja duhovne ogoljenosti novodobnih svetova realnosti (*Hodnik*, 2003) i od slikanja seminara za prekvalifikovanje, gde likovi klešu svoju konkurentnost na tržištu rada (*Razred*, 2006) – u kojima je Zupančič dokazao svoju sposobnost da dijagnostifikuje ushićeno bespomoćni slovenački „uspon“ u kapitalizam. *Šoking Šoping* obuhvata sledeću fasetu auto-destruktivne prirode savremenog čoveka: ulaskom u zgradu neke korporacije, posetilac se podređuje potrošačkom sistemu, pa makar samo stajao tu pored, okrenut na drugu stranu, gledao u zid i pretvarao se da ništa nije ni video i da ga se ništa od toga ne tiče. Kao što nagoveštava Zupančič, ljudi se danas ubijaju u tržnim centrima. Koliko futuristički deluje *Šoking Šoping* procenite sami.

* *Grumova nagrada* (Slavko Grum, dramski pisac i pripovedač) dodeljuje se svake godine u okviru Nedelje slovenačke drame koju organizuje Prešernovo gledališče u Kranju – Nap. prev.

Andrea Tompa

IZGNANICI U SVOJOJ ZEMLJI

Periodi političkih pritisaka, depresije, kataklizme paradoksalno predstavljaju trenutke u kojima se preispituju vrednosti u umetnosti i društvu. Na neki način reč je o plodonosnim vremenima u kojima dolazi do jasnijeg razumevanja svega onoga što su ljudske vrednosti, što može da premaši trenutak u kojem neposredno živimo, bez obzira na to koliko traju haotične situacije i lomovi. To je ono čemu nas u Istočnoj Evropi uče decenijama duge diktature, odnosno politički kontrolisani režimi. To je i razlog zbog kojeg su pojedine pozorišne kulture i pojedina pozorišta postali snažni i neustrašivi i imali veliki društveni uticaj, bez obzira na to koliko je kontrola bila jaka.

Tokom poslednje dve decenije, dve dekade slobode, pozorište u Mađarskoj postajalo je sve više političko, mahom zbog nedostatka promena u umetničkom sektoru – promena koje je trebalo da teže jednoj jasnijoj podeli između državnog finansiranja umetnosti i umetničkih institucija, što je moglo da dovede do transparentnosti odlučivanja i uvođenja profesionalne i građanske kontrole nad politikom u umetnosti. Dvadeset godina traje priča o tome kako i zbog čega se politika meša u umetnost. Vremenom, država je došla do toga da se danas, 2011. godine, za mesto upravnika malog lutkarskog pozorišta zahteva ozbiljna politička povezanost sa lokalnim vlastima i to u toj meri da je suštinski profesionalni kvalitet potencijalnog upravnika zapravo manje bitan u odnosu na njegove političke relacije ili stavove. Tako osrednjost pronalazi svoj put do vlasti, do rukovođenja institucijama. Reč je o dugotrajnom i složenom procesu, sa mnoštvom sitnih i važnih detalja, koje ne nameravamo da predstavimo u ovom radu.

Na taj način se situacija malo-pomalo rasplinjava. Ali zbog čega je pozorište tako važno da bi političkim vođama bilo toliko stalo do njega? I zbog čega je važna borba za ili protiv onih koji će biti postavljeni na vodeća mesta ili sklonjeni sa njih? Nije svako pozorište toliko važno, naravno. Nacionalne institucije (nacionalna pozorišta, ima ih nekoliko u državi, i opera) imaju simboličku vrednost, kao i pozorišta u unutrašnjosti, budući da većina gradova nema mnogo ustanova kulture. Kontrolisanje toga ko upravlja ustanovama kulture



Kralj Džon, režija Laslo Bagoši, pozorište Erkenj

odvija se u Mađarskoj već duže vreme, još od društvenih promena iz 1990. godine. Međutim, u poslednje vreme su i nezavisna pozorišta postala meta. Smanjuje im se budžet, zato što su ona nepredvidljiva i manje podložna kontroli, jer su izvan strukture, zato što ih je nemoguće držati na uzdi i zato što su to mesta na kojima je moguće da se pojavi slobodna, mlada energija.

Pozicija ljudi koji su se zalagali za određeno moralizatorstvo u pozorištu bila je sporedna do aprilskih izbora 2010. godine, kada su oni dobili moć i zauzeli mesto u parlamentu. Sve glasnije su izražavali svoje stavove koji su postali sve popularniji kod antimodernističkog i antielitističkog novog vođstva države. Pojedine predstave – naročito one Narodnog pozorišta u Budimpešti – nazivane su pornografskim, štetnim, prljavim. (Iako ovaj članak nema cilj da analizira političku klimu, antielitističko ponašanje moćnika zapravo ukazuje na njihov stav da mišljenje intelektualne elite više ne treba uzimati u obzir.)

Možda se čini kao paradoks, ali nije: pozorište u Mađarskoj nije u tolikoj meri bitno da bi moglo da ima *društveni*

uticaj. Ono ima više *simboličan* značaj, pre nego činjeničan i stvaran, budući da je postalo – kao i u većini istočnoevropskih država, ali i država sveta – forum elite koji nije popularan kod širih krugova.

Za razliku od književnosti, pozorište brže reaguje na aktuelni trenutak. Zanimljivo je da neposredna reakcija na sve jaču političku kontrolu i društvenu napetost nije potekla sa nezavisne scene. Jedinstven izuzetak bila je predstava *Adaptacija trobojke* (*Adaptation Tricolor*) trupe Kristijana Đerđea (Krisztián Gergye). Neko bi možda očekivao da će u takvom trenutku baš u okvirima fleksibilne nezavisne scene doći do buđenja subverzivne kulture, sa radikalnim oblicima umetnosti i radikalnim sadržajem – ali to se nije dogodilo. Teško je reći zbog čega je to tako, iako je mađarska nezavisna scena veoma bogata i plodna. Možda je ogoljenost i zavisnost od dotacija – a novčana sredstva su sistematski drastično smanjivana – obeshrabrila njeno delovanje. Nezavisnost se postepeno pretvorila u potpunu zavisnost. Prisutan je i problem nedostatka tradicije političkog pozorišta, ili, u širem smislu, pozorišta koje bi se u okvirima nezavisne

scene bavilo savremenim sociopolitičkim prilikama (tako je od gašenja pozorišta *Kretaker*¹). Možda će se takve predstave pojaviti u budućnosti.

Međutim, postoje estetski odgovori na sadašnjicu u velikim budimpeštanskim repertoarskim kućama.

Verovatno najdužu tradiciju prikazivanja problema savremenog društva i stvarnosti ima pozorište *Katona Jožef* (*Katona József*) iz Budimpešte. Odgovori koje oni daju su verovatno najmračniji i vrlo nedvosmisleni. Služeći se Molijerovim *Mizantropom*, reditelj Gabor Žambeki (Gábor Zsámbéki) svom istrajnom i tvrdoglavom junaku Alsestu nudi jedinstveno rešenje – da pobegne. Njegov junak, nezavisni intelektualac, koji je izgubio svoj uticaj na oblikovanje moralnih načela sveta, postepeno odlučuje da napusti *ovaj svet* i ode u unutrašnju emigraciju. Postaje usamljen, ne nailazi na razumevanje sveta, prijatelja, svoje ljubavi. Ovo je zapravo prikaz umetnika, blaziranih intelektualaca kojima je dosta borbe i čiji snaga i uticaj postepeno slabe. Žambeki prilično mračno posmatra čitav komad, komediju, koja na njegovoj ogoljenoj sceni postaje jedna ljudska, intelektualna tragedija o beznadežnosti vođenja dijaloga i sagledavanja pravih vrednosti.

Na simboličkom planu, ovo je stav mađarskog umetnika i intelektualca koji postaje izgnanik u sopstvenom društvu. Prazna scena je odbacivanje teatralnosti, svega onoga što je lažno, što je samo pojava, i takav prostor nas direktno vodi u diskusiju o suštinama, a ne o pojavnom. Svu pozorišnu mašineriju – svetlo, komade nameštaja – pokreću glumci da bi se sa publikom postigao jasan dijalog bez posrednika. Scena je mračna i neosvetljena, kao da se Alsest izgubio negde u tom maglovitom svetu. Smešan, ali opasan Oront će biti taj koji će upaliti svetla. Njihovi „drugeti“ su prave moralne i ideološke borbe, okrutne i britke. Odnos Alsesta i Selimene u Žambekijevoj režiji prikazan je kao čista i istrajna ljubav, kao jedna prava, duboka veza – oni su istinski par, kao da su čitavog života zajedno. Zbog toga nam njihov raskid deluje kao suštinski tragični gubitak ljudskih vrednosti. Kada se svet raspada i kada vrednosti iščezavaju u oportunističkim ljudskim odnosima, ljubav je osuđena na smrt. Britak prevod teksta uradio je pesnik

Đerđ Petri (György Petri) – „Molijer je preveden kao da je makazama krojen“, primetio je jedan kritičar – sa puno humora. Alsest u poslednjoj sceni postaje gotovo beskućnik, koji, pre nego što će napustiti društvo, sakuplja nekoliko svojih stvari koje će mu biti potrebne za opstanak. Na sceni se pojavljuje mala stračara – izgleda previše teatralno i „arty“ u poređenju sa ostatkom ogoljene scene – u kojoj će od tog trenutka pa nadalje ostati zatvoren sâm u sebe. Ne u pustinji, već ostavljajući društvo iza sebe. Rediteljski izbor je jasan, jednostavan a oštar, nema nikakvih sumnji o pitanju budućnosti. Ona ne postoji. Tibor Fekete (Tibor Fekete) divno tumači Alsesta, bez ukrasa i glumačkih trikova, njegova doktrinarna vera u istinu postaje duboko dramatična. Gabor Mate (Gábor Máté) je izvrstan u ulozi Oronta, veseo i oštrouman, pun humora, a opet uverljiv. Selimena Estere Onodi (Eszter Ónodi) veoma je ženstvena i uverljivo živa, žena puna ljubavi.

Pričom o odlasku u unutrašnji egzil, Gabor Žambeki se ujedno oprašta i od mesta upravnika pozorišta *Katona Jožef* koje preuzima Gabor Mate. Pozorište *Katona* nastavlja svoj simbolični govor o osamdesetim, ne direktno, ne u vezi sa trenutnom situacijom, već putem dugotrajnog odabira važnih tekstova. Žambekijev predlog da se postane „unutrašnji emigrant“ dobro je poznat model: to je tipično ponašanje intelektualaca tokom osamdesetih godina. Reditelj se vraća svojim korenima.

Sve do premijere komada *Živimo jednom ili more zatim nestaje u ništavilu* (*We Live Once or the Sea Disappears in Nothingness Thereafter*) Narodno pozorište nije reagovalo na „događaje“ izvan pozorišta (demonstracije, zahtevanje da skupština smeni umetničkog direktora Roberta Alfeldija [Róbert Alföldi], pretnje i pritiske u medijima, političke i umetničke napade na njegovu predstavu *Vitez Janoš* i više drugih slučajeva). Bio je potreban nezavisni umetnik – a ne umetnički direktor lično – i jedan originalni komad da bi se dobio složen „odgovor“, ili, bolje rečeno, veliki broj pitanja koja se tiču savremenog mađarskog pozorišta i politike. Ovaj pisac-reditelj poznat je po drugim predstavama koje je sâm pisao i režirao na savremene teme, o revoluciji iz 1956. ili o Romima.

Vavilonsku dramu, ovaj *opus magnum*, pisao je i režirao Janoš Mohači, a saradnici tokom pisanja bili su njegov brat Ištvan (István) i muzičar Marton Kovač (Márton Kovács).

¹ Osnivač pozorišta *Kretaker* (*Krétakör*), što u prevodu sa mađarskog znači „Kavkaski krug kredom“, čuveni je mađarski reditelj Arpad Šiling (Árpád Schilling). – Prim. prev.



Kralj Džon, režija Laslo Bagoši, pozorište Erkenj

Reč je o predstavi koja traje tri i po sata, u kojoj učestvuju dvadesetak glumaca i orkestar koji svira uživo. Složena je i komplikovana, sa mnogo podteksta, slojeva i referenci koje u velikoj meri čak ni mađarski gledalac ne može u potpunosti da razume. Međutim, ovo veliko umetničko delo – verovatno najvrednija predstava sezone i najbolji komad na repertoaru Narodnog pozorišta – jednostavno je za razumevanje čak i bez poznavanja detalja o pozorišnim i političkim sukobima.

Premisa priče – nešto nalik pozorištu u pozorištu – istinit je događaj iz 1946. Godine, kada su u jednom mađarskom selu sovjetski vojnici prekinuli izvođenje narodnog komada s pevanjem *Vitez Janoš*, nakon čega je izbila borba između seljaka i Sovjeta, koja se završila slanjem nekih ljudi u Sibir. Mohači je iskoristio ovu priču da bi se ponovo progovorio o ovom mađarskom narodnom komadu s pevanjem, nedavno postavljenom u Narodnom pozorištu, koji je postao simbolična politička meta. Reditelj Alfeldi ponovo je oživeo ovaj klasični mađarski komad, prebacio ga je u sadašnje vreme, a junaci iz bajke stižu u jedan savremeni

veliki grad, postaju prostitutke i usamljenici. Političari i njihovi saradnici reinterpretaciju ovog klasičnog i „nacionalnog“ označavali su kao „falsifikat“ originala. Originalni *Vitez Janoš* pisan je u obliku poeme, njegov autor je nacionalni pesnik iz devetnaestog veka Šandor Petefi (Sándor Petőfi), a muzička verzija bila je gruba obrada poeme koju su 1904. godine napravili Kačoh, Bakonji i Heltai (Kacsóh, Bakonyi, Heltai), i već tada su izazvali skandal i bili optuženi za „falsifikovanje“. Čini se da političari još nisu svesni o čemu govore, da mešaju stvari, poemu sa mjuziklom. Nakon sto godina (i svih iskustava postmodernizma) ponovo se iznose ovakve optužbe, koje sada, naravno, služe kao izmišljeni motivi za sklanjanje umetničkog direktora.

Za Mohačija dva *Janoša*, onaj iz 1946. godine i savremena predstava koju je režirao Alfeldi, i druga dva *Janoša*, originalna poema i komad sa pevanjem, imaju dosta zajedničkog, to je bogat materijal na osnovu kojeg se može razgovarati o tome kako politika sprovodi kontrolu nad umetnošću i umetnicima. Prvi čin je ponavljanje priče iz 1946. godine i završava se proterivanjem u Sibir umetnika,

glumaca koji učestvuju u *Janošu*. Drugi je njihova „poseta“ Gulagu, i još jedan pokušaj da se komad *Vitez Janoš* izvede pred vođom diktatorom, nekom vrstom Staljinove desne ruke. To je dobra prilika da se suoče dva *Viteza*, „nacionalna“ poema i antinacionalni mjuzikl. Treći čin je povratak izgnanika u selo, koji tamo pronalaze drugačiji svet, u koji je veliki voz socijalizma konačno stigao.

Sadašnjost je sagledana ne samo iz istorijske perspektive već u mnogo širem, nadrealno-apsurdnom kontekstu vremena, gde dimenzije mita i legende stupaju na scenu. Junaci su ubijeni, ali oni mogu da se vrate iz mrtvih; slepima se vraća vid; ljudi mogu da putuju mislima i uz pomoć vetra. Vreme je jedan od glavnih „junaka“ predstave. Svi prizori su smešteni u prostor muzeja, kao da se sadašnjost ne samo dešava i otkriva baš sada, već kao da se ona već dogodila i da je smeštena u muzej kao delić prošlosti. Ovo stvara osećanje mešanja stvarnog i nestvarnog. U prvoj sceni predstavljena je sinagoga i njen muzej; svi Jevreji su pobijeni, a taj prostor je ostatak prošlosti; druga scena se odvija u prostoru muzeja Gulaga, dok je u trećoj u pitanju prostor jednog mađarskog muzeja iz ere socijalizma. Vreme ima istorijsku dimenziju, ono je zaustavljeno, a istovremeno je i večno, budući da „junaci“ kao što je Janoš ne umiru. Mohači balansira između vremena kao zatvora i bezvremenosti, između mogućnosti da se pobegne u večnost heroja i osude da se živi „ovde“, u stvarnosti svakodnevnog života i pozorišta. Nada i beznađe se stalno smenjuju. Međutim, završna slika predstave, sa snažnom emocionalnom muzikom, na neki način pokazuje nemogućnost da se pobegne od istorijskog, linearnog, „stvarnog“ vremena. Ali pozorišni junaci, kao što je Janoš, ne umiru.

Mohači zauzima stanovište po kome nije moguće ni osuđivati ali ni prihvatiti stvarnost, on je pre okrenut razmišljanju i meditaciji. I to razmišljanje je puno humora, ironije i samoironije, a postojanje odmaka pomaže mu da se oslobodi samosažaljenja i nostalgije. Na taj način se, takođe, izbegava upadanje u dogmatizam, ideologiju, izbegavaju se pojednostavljena rešenja. Scene „pozorišta u pozorištu“ su autorefleksivne igre, razmišljanja o odnosima sa političkom moći postaju ključna. Žustra i duhovita, sa gotovo doslovnim citatima političara i upravnika pozorišta koji su politički angažovani, predstava Narodnog pozorišta postaje jedinstven događaj velikog formata.



Mizantrop, režija Gabor Žambeki, pozorište Katona Jožef, Budimpešta

Radeći sa tako velikim ansamblom, Mohači je u Narodnom pozorištu uspeo da stvori nezavisne, alternativne svetove, neku vrstu iskrivljenog ogledala, stvarne/nestvarne svetove. Njegov jezik, koji podseća na apsurd Monti Pajtonovaca, pun je intertekstualnih aluzija, igara reči, šala, zgrusnut i stisnut, naravno veoma „nacionalan“ i lokalni. Zato se čini da se Mohačijev rad teško može prevesti na jezičkom nivou. Ansambl Narodnog pozorišta, u kome je mnogo mladih glumaca, postao je vodeća trupa mađarskog pozorišta, a ne skupina glumačkih zvezda. Kao podtekst predstave Mohači se poigrava sa prethodnom podelom predstave *Vitez Janoš*, otvarajući plodonosan dijalog između tih predstava.

Još jedan Džon², ovaj put kralj, u komadu Fridriha Dürrenmatta (Friedrich Dürrenmatt) *Kralj Džon (König Johann)* zasnovanom na Šekspiru, nova je prilika da se preispita priroda vlasti. Baveći se mnogim izdajstvima i umetnošću manipulacije kraljeva i papa, predstava pozorišta *Erkenj (Örkény)* istoriju pretvara u živopisnu i zabavnu farsu. Reditelj Laslo

² Mađarsko ime Janoš ekvivalent je engleskom imenu Džon. – *Prim. prev.*



Vitez Janoš, režija Janoš Mohači, Narodno pozorište Budimpešta

Bagoši (László Bagossy) ovaj kvaziistorijski komad postavlja kao grotesku, kao apsurdan politički pamflet. Drama je snažna, duhovita i puna jetkog humora, istorije i borbe za vlast koja je lišena razuma, teleologije, logike i, naravno, bilo kakvog moralnog sadržaja.

Teatralnost je istaknuta prisustvom crvenih pozorišnih zavesa, scenografijom koja podseća na samo pozorište i koja pretvara istoriju i politiku u pozornicu na kojoj je sve kostim, neka vrsta simbola – mogu se čak prepoznati i simboli mađarske države – gde je sve inscenirani događaj i fino koreografisani pokret. Istorijski maskarada u kojoj i masakr ima poučan karakter. Ne postoje razlike između vođa, Francuza i Engleza, papa, a čitava istorija i politika sagledavaju se kao scenski događaj za sirotinju i kao čin manipulacije. U Bagošijevoj režiji uloge dvojice ambasadora tumači isti glumac koji menja samo kravate. Brza i brutalna, duhovita i hladna, Bagošijeva farsa sagledava trenutnu i večitu istoriju kao jednu zabavu, kao predstavu predstave radi; nešto što ne bi trebalo uzeti za ozbiljno, iako krv pršti na sve strane. Glumci ansambla pozorišta *Erkenj* pravi su majstori glumač-

ke tehnike. Umetnički credo pozorišta *Erkenj* pozicionira se negde između umetnosti i kvalitetne zabave, što u okvirima njihove politike zapravo postaje izvor krvave zabave.

Iako postoje veoma različite predstave i interpretacije istorije, uloge intelektualaca i vlasti, izgleda da se političko pozorište ili, šire gledano, reakcija pozorišta na pitanje političkih događaja u Mađarskoj, konačno vraća nakon duge pauze. I čini se da ima mnogo pitanja koja treba postaviti i o kojima se može povesti dijalog.

(Tekst je objavljen u Internet-časopisu IATC – *Kritičke scene* [Critical Stages])

Prevela s engleskog Danica Ilić

Atila Antal

"ESTETIKA ODGOVORNOSTI" I RAD ANDRAŠA URBANA¹

Važno je odmah na početku istaći da ovde nije reč o političnosti u pozorištu u smislu *bavljenja političkim temama*: fokusiraćemo se na strukture stvaranja i aspekte umetničkog dela koje u sebi imanentno nose političnost. Ovu temu ćemo elaborirati na primerima iz predstava Andraša Urbana nastalim u pozorištu Deže Kostolanji u Subotici, koje se mogu okarakterisati kao postdramske. Postdramsko pozorište ne biva političko zbog onog o čemu govori nego, pre svega, zbog toga kako to čini i kakav je njegov uticaj na društvo u kome deluje. Treba imati u vidu i nedostatke pozorišta kao društvene institucije, kao mesta okupljanja i formiranja relevantnog mišljenja. U prostoru neprestanog protoka informacija u medijima, u prostoru slika i nadražaja, slabi moć sopstvenog prosuđivanja i čovek se sve više usredsređuje na veći broj informacija. U takvom poretku pozorište mora da razvija posebne strategije kako bi uopšte došlo u kontakt sa čovekom (kako na fizičkom tako i na misaonom planu). Pošto ne idu svi u pozorište², dovodi se u pitanje efikasnost pozorišta kao činioca društvenih pojava, kao mogućeg pokretača društvenih promena. Samim tim se pred pozorišne stvaraoce postavlja i veći zadatak – povećana odgovornost za ono što rade.

¹ Osnova ovog članka je master rad „Političko u postdramskom pozorištu: Recentni opus reditelja Andraša Urbana“, FDU, Beograd 2010. U tom radu smo detaljno analizirali četiri predstave ovog reditelja, koje stvaraju jednu umetničku celinu iz ugla postdramske političnosti. Reč je o predstavama *Brecht – The Hardcore Machine* (2007), *Urbi et Orbi* (2007), *Turbo Paradiso* (2008) i *The Beach* (2009) u produkciji pozorišta Kosztolányi Dezső iz Subotice. Dok smo u tom radu detaljno analizirali, kako istorijske i teorijske postavke koje su relevantne u sagledavanju postdramske političnosti tako i konkretni društveni položaj same institucije i reditelja, u ovom članku se, pre svega, fokusiramo na teorijsko određivanje političnosti pozorišta iz ugla „estetike odgovornosti“, dajući nekoliko konkretnih primera iz navedenih predstava

² U tom smislu i fudbalska utakmica je mnogo veći, značajniji društveni događaj.

NAČIN RADA KAO ČINILAC POLITIČNOSTI

Umetnost ima položaj antagoniste društvenoj stvarnosti, ona je mogućnost reagovanja i platforma kritike. Leman razvija ovu misao u smeru suvereniteta umetničkog izraza u odnosu na „političko“, naglašavajući da su politička pitanja (shvaćena u užem smislu) ona koja se bave društvenom moći.³ Prema njemu, jedan od oblika *političkog u pozorištu* je mogućnost da ono funkcioniše kao „alternativni univerzum“, koji je po svojoj prirodi *virtuelno politički*. „Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja [koje] implicira [...] i uvijek neki osobit način rada.“⁴ Ovdje nije značajan samo proizvod već i ceo proces i okviri nastajanja predstave, tj. svaki element koji dovodi do stvaranja određene pozorišne situacije. Pitanje jeste koliko se u načinu kako se pozorište stvara može utemeljiti njegov politički sadržaj. Ono može da bude političko ako je sposobno da stvori sopstvenu stvarnost, koja je van okvira društvene i svakodnevnne, tako stvarajući svoj specifični, funkcionalni sistem.⁵

U „društvu spektakla“, gde je *vest* o nečemu postala mnogo važnija od samog dešavanja, najvažniji je uticaj medijalizovanog komunikacijskog sistema, koji razdvaja znak od označenog i čoveka neprestano bombarduje novim informacijama sa kojima on nije povezan. Na taj način se onemogućavaju „autentična opažanja i iskustva“ i „prepoznavanje ličnih preferencija“, što na kraju vodi do poništavanja ličnosti.⁶ U takvom poretku pozorište mora da preformuliše i sebe i svoje zadatke ako želi da zadrži svoju funkciju u društvu. Zbog toga su bile značajne tendencije okretanja od otvorene političnosti, a zadatak ostvarivanja aktivnog odnosa između glumaca i gledalaca tražile u samom pozorišnom jeziku umesto u političkim ideologijama. Angažovano pozorište po uzoru na Brehta ili Piskatora u današnjem društvu ne bi moglo da funkcioniše na adekvatan

način. Političku snagu, ili uopšte mogućnost da pozorište deluje društveno relevantno, ne treba tražiti u njegovom potvrđivanju (ili poricanju) raznih političkih ili ideoloških postulata, već treba pronaći koji je to njegov aspekt koji može čoveku pružiti priliku za drugačije iskustvo od onoga koje može doživeti u svakodnevnom životu. Prihvatajući da zapadna civilizacija boluje od rascepa između razuma i osećanja⁷, društvena uloga pozorišta bi mogla biti u tome da, koristeći se svojim specifičnim izražajnim sredstvima, pomogne čoveku da prevaziđe tu rascepljenost.

Ako odbacimo sve elemente koji su „pozajmljeni“ od drugih oblika umetnosti, ostaje nam odnos između glumca i gledaoca kao najvažnije sredstvo kojim pozorište raspolaže. U tom odnosu bi trebalo da pronađemo i političnost pozorišta.

U radu Andraša Urbana možemo primetiti tendenciju da pomoću svedenih izražajnih sredstava i koncentrisanog i osvećenog rada glumačkog ansambla napada kolektivne komplekse društva, znake kolektivnog nesvesnog i „mitove koji [...] se nasleđuju preko krvi, religije, kulture“⁸, dovodeći u pitanje prihvaćene načine formiranja društvenih odnosa. Kako bi došlo do toga da gledalac postane svestan svoje prisutnosti i prolaznosti trenutka (kroz komunikaciju sa akterima predstave), potrebno je da i glumac prođe taj put osvešćivanja sopstvene funkcije u stvaranju pozorišne celine. Značajan je u tom smislu način rada u trupi Andraša Urbana, gde se od glumca traži lično posvećenje i pronalaženje sopstvenih potreba, što onda proizvodi specifično osećanje odgovornosti za ono što se prikazuje. Ako tokom procesa rada svako ima mogućnost da ravnopravno unese svoje ideje i način razmišljanja u proces, autoritativno stanje podređenosti i nadređenosti (karakteristično za društvo, ali i za odnos reditelj–glumac u klasičnom pozorišnom procesu) više ne može da opstane. To omogućava mnogo veći individualni doprinos i stvara se prilika da svako za sebe pronađe ono što mu najviše odgovara u tom procesu i da tako razvije svoja interesovanja i omogući sebi lično napredovanje koje je nezavisno od zahteva društva. S druge strane, upravo zbog takvog „ličnog napredovanja“ omo-

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU Zagreb – TkH Beograd 2004, 329.

⁴ Isto, 334.

⁵ Isto, 344–45

⁶ Guy Debord, *Kommentárok a spektakulum társadalmához*, Trafó, Budapest 2008, 36.

⁷ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, Studio Lirica, Beograd 2006, 103.

⁸ Isto, 31.



The Beach, režija Andraš Urban (Foto: Edvard Molnar)

gućen je i grupni napredak. U ovakvom načinu rada možemo da uočimo sličnosti sa principom *via negativa* Grotovskog, u smislu da se funkcija reditelja pre svega ogleda u tome da otklanja prepreke koje su postavljene na putu glumčevog individualnog razvoja, ali i da je u mogućnosti da pruži potrebne impulse koji mogu da podupiru njegovo dalje napredovanje.⁹ Glumac nije sveden samo na izvršioca rediteljevih ideja, već je sve vreme uključen u stvaralački rad, gde je uvek u mogućnosti i da utiče na *pravac razvoja* procesa. Ne postoje unapred utvrđena pravila igre po kojima se svaki put radi. Proces proizlazi iz ličnog razvoja, što zahteva i potpunu posvećenost i stalnu prisutnost, kako od glumaca tako i od reditelja.

Na primer, u procesu rada na predstavi *The Beach* Andraša Urbana početni utisci, koji su na prvim probama razmotreni, razvijeni su u glumačkim improvizacijama na zadate teme koje su proizašle iz tih razgovora.¹⁰ Reditelj prati

⁹ Isto, 9–10, 34–35.

¹⁰ Improvizacije, koje mogu biti i fizičke i tekstualne, igraju veoma važnu ulogu u Urbanovom radu, često iz njih proizlazi cela predstava (u slučaju *Urbi et Orbi*, konačni rezultat se prvenstveno oslanja na tekstualne improvizacije glumaca, koje su na probama formirale i netekstualne

razvoj početnog impulsa i, prepoznavajući kuda on vodi, dodavanjem novih odrednica, daje glumcima nove teme za razmišljanje i za lično procesuiranje. Jedan od zadataka bio je da glumci naprave spisak onih pojava i ljudskih osobina koje im smetaju u svakodnevnom životu. Svako od njih je imao priliku da pronađe u sebi izvore netrpeljivosti. Kroz razgovore o datoj temi iskristalisala se osnovna struktura scena improvizovanih negodovanja, koja čini okosnicu predstave. Tekst je nastao putem improvizacija i kroz njih je dobio oblik koji je funkcionalan u celini predstave. Rečenice jesu rečenice samih glumaca, ne likova koje oni tumače, ali su tekst i njegova dramaturška struktura tačno utvrđeni u toku proba. Funkcija tih izjava ne ostaje na ličnom nivou nego dobija značaj upravo u kontaktu sa publikom, koja može da prepozna svoja nezadovoljstva i izvore netrpejivosti kroz izgovorene rečenice glumaca.

Međutim, bitno je istaći da je u Urbanovom radu važnije uspostavljanje uslova koji omogućavaju zajedničku stvaralačku saradnju od ispunjenja određenih rediteljskih zahteva za datu predstavu. Umetnička vizija je u tom smislu šira od ideja za postavljanje određenih predstava i mnogo

strukturu predstave).

više se ogleda u dugoročnijem cilju stvaranja umetničkog ambijenta koji omogućava novi vid pozorišnog stvaralaštva. Može se govoriti o umetničkoj praksi, čiji je cilj i postizanje određenih društvenih promena u pogledu stvaranja posebnog univerzuma. U njemu se između članova umetničke ekipe formira odnos koji zahteva od svakoga *odgovornost* baziranu, pre svega, na ličnim, individualnim principima i zahtevima prema sebi, a ne na potrebama koje proističu iz društvenih funkcija, uloga i očekivanja, što je karakteristično za svakodnevni život.

O „ESTETICI ODGOVORNOSTI“

Današnje društvo se formira na osnovu izobilja slika. One sadrže isečak vidljive stvarnosti, što čini da ih prihvatamo bez mnogo razmišljanja. Njihova uverljivost proizlazi iz njihovog suštinskog svojstva da mogu direktno preneti deo stvarnosti; s druge strane, one uvek predstavljaju i određeni ugao gledanja¹¹, zbog čega postaju i manipulativne: „Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, [one] postaju stvarna bića, koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Pošto je zadatak spektakla da nam [...] pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno [...] daje prednost pogledu: najapstraktnije i *najnepouzdanije* čulo najbolje se prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva.“¹² Posredno doživljena stvarnost na specifičan način utiče na čovekovu svest i ponašanje i dovodi do neutralizacije odnosa između učesnika u komunikaciji, i gubljenja osećanja odgovornosti koja je prisutna u živom kontaktu, kada su obe strane u mogućnosti da utiču na komunikacijski tok, ne samo razmenom informacija nego i ličnim prisustvom.

Mediji stalno pokušavaju da na sve neverovatniji i šokantniji način serviraju raznovrsne prizore, tako da naša nazgled povećana spremnost opažanja (i kapacitet primanja informacija) zapravo „može biti neka vrsta ravnodušnog polusna“¹³ – što za posledicu ima da gubimo mogućnost *delovanja*. Slike zabeležene i reprodukovane filmskim i video-zapisima, nose u sebi obećanje besmrtnosti. Njihovo

reprodukovanje utiče na našu svest na takav način da postajemo „imuni“ na osećanje vremenske ograničenosti (vlastite smrtnosti) i generiše doživljaj da se bilo koje dešavanje, emocija ili misao može u bilo kom trenutku ponoviti. Ta mogućnost stvara lažno osećanje sigurnosti da uvek imamo i drugu priliku da učinimo nešto, što nas vodi u stalno nečinjenje, nepreuzimanje odgovornosti, pa na taj način mnogo lakše postajemo predmet manipulacije od strane društvenog poretka koji stvara te slike.

Preko slika stvarnost postaje nepodnošljivo dramatičnija: svaki događaj i pojava prenaplašavaju se u toliko meri da se svaki dan susrećemo sa *katastrofama, životnim opasnostima, tragedijama*. Rezultat je doživljaj jezivog, smrtonosnog sveta u kome „ostane li se poslušno ondje gdje se jest, pred televizorom, katastrofe će uvijek ostati vani [...] ostani gdje jesi. Jer ako se pomakneš, lako može doći do intervencije.“¹⁴ Nasuprot pozorišnoj „stvarnosti“, medijska slika, „proizvedena daleko od svojega opažanja, primarna daleko od svojega nastanka, u sve pokazano upisuje ravnodušnost“¹⁵. Pozorište bi trebalo da prekine tu ravnodušnost koja je postala naučena odbrana od *katastrofo-centričnog* poimanja sveta – tu je njegova mogućnost da *suočava* čoveka sa sopstvenom smrtnošću, i na taj način da ga navodi na delovanje.

Razarajuća energija, koja nas dočeka sa pozornice u predstavi *Brecht – The Hardcore Machine*, ima funkciju osvešćivanja telesne prisutnosti gledalaca. U poslednjoj sceni četvoro aktera sedi naspram publike, umire se i posmatraju publiku kao što i ona gleda njih. Nestaje prijatna nevidljivost iz koje je publika voajerski posmatrala naporni fizički rad glumačkih tela, a i glumci postaju svesni njenog prisustva. Prvo nas ljubazno pozdrave, kako bi nas odmah posle toga silovito obasuli psovka i tako nam dali do znanja da mi jesmo tu u trenutku stvaranja te energije, sa kojom treba nešto da uradimo i nakon završetka pozorišnog čina. Tendencija da pozorište postane ne više mesto fikcije već stvarne prisutnosti vodi različitom poimanju i samih predstava. Kao što je Urban u jednom razgovoru rekao – govoreći o radu sa svojim glumcima na predstavi *Urbi et Orbi*

¹¹ Susan Sontag, *A szenvedés képei*, Európa, Budapest 2004, 31.

¹² Gi Debor, *Društvo spektakla*, Blok 45, Beograd 2005, 11.

¹³ Hans-Thies Lehmann, op.cit., 298.

¹⁴ Hans-Thies Lehmann (po Deborovim *Komentarima društva spektakla*), op.cit., 341.

¹⁵ Isto, 342.



Brecht - *The Hardcore Machine*, režija Andraš Urban (Foto: Edvard Molnar)

– predstava ne bi ni postojala da nije bilo upravo ovih glumaca sa kojima je radio: ona je izašla iz njih, a ne iz nekog tekstualnog predloška, i na taj način *živo komunicira* sa publikom, koja oseća prisutnost živih ljudi na sceni.

Ovde smo stigli i do pojma *estetike odgovornosti* (Leman). Za razliku od medijske estetike slika, pozorište može da ponudi svoju realnost i tako da bude neka vrsta refleksije čoveka u njegovoj fizičkoj prisutnosti. Možemo da govorimo o pozorištu kao *nagoveštaju smrtnosti* „ukoliko u njemu odašiljalac i primalac zajedno stare“¹⁶. Neposredno iskustvo koje pozorište nudi, situiranost svih elemenata koji čine pozorište u istu vremensko-prostornu stvarnost, prisutnost drugoga u zajedničkom (međutelesnom) iskustvu, omogućuje realan uticaj onog ko opaža na objekt opažanja (i obrnuto), što jeste u svakoj ideji odgovornosti.¹⁷ Aktualna, živa situacija u kojoj smo prisutni u pozorišnom činu zahteva od nas uključenost svešću i emocijama, pošto je naš uticaj na ono što posmatramo jednako važan kao i uticaj onog što posmatramo na nas. Ta aktivna uključenost u stvaralački proces prouzrokuje lične reakcije, koje

¹⁶ Isto, 300.

¹⁷ Isto, 296.

nisu unapred oformljene, ne nalaze se u nekim naučnim šablonima reagovanja (oni su, zapravo, nereagovanje, pasivno posmatranje), već su izazvane situacijama u koje smo stavljeni.

Zanimljiv je primer situacije koja se stvara u predstavi *Turbo Paradiso*. Zahvaljujući epskom načinu glume, formira se odnos između aktera i publike u kome se svi nalaze na istoj strani *osuđivanja brutalnih prizora rata*, iz kojih se predstava u osnovi sastoji i koji se koriste sredstvom provokacije kako bi kod gledalaca oformili stav prema onome što im pokazuju (i kako pokazuju). Kao i u medijskoj komunikaciji, i u ovom slučaju važi da koliko slike sadrže sve jače nadražaje, toliko je naša mogućnost adekvatnog reagovanja manja. Međutim, za razliku od medijske komunikacije, u pozorištu imamo sredstva pomoću kojih je moguće preduzeti konkretnu akciju za prekidanje takvog toka nadražaja. Nijedna akcija ne može da se desi van dometa posmatrača i ne može da ne utiče na posmatranog, iz čega proizlazi da aktivnim učešćem možemo da promenimo datu situaciju: *prekida se udobna beznačajnost* u kojoj se nalazimo u svakodnevnom životu. Na kraju predstave glumci se obrate gledaocima, podele iz korpi paradajz i zamole ih da u određenom trenutku počnu da ih gađaju. Glumci, dajući

im konkretan zadatak, stavljaju gledaoce u situaciju u kojoj ne mogu da ne naprave izbor, ne mogu „ostati sa strane“. Nije bitno da li će oni početi da gađaju, situacija je postavljena na način da i nečinjenje postaje akcija, svesna odluka koja ima svoje posledice. Pošto je tokom predstave publika gledala *glumce* koji su pomoću *efekta otuđenja* iz svoje stvarnosti, ne iz književne fikcije, tumačili prizore, stvara se odnos gde gledalac ne preduzima akciju prema *likovima* već prema glumcima u njihovoj telesnoj izloženosti. Gledalac „kažnjava“ glumca zbog onog što je prikazao, a ne likove zbog toga što su uradili. Ovako i odašiljalac znaka preuzima *odgovornost* za poslani sadržaj, ali i primalac za svoju reakciju (kako za aktivno učešće u „kažnjavanju“ tako i za nečinjenje: ako niko iz publike ne bi prihvatio igru, ne bi bilo ni poslednje scene predstave). Pošto se sve predstavlja kao vesela igra, opuštanje posle teških tema, napad na glumce postaje pravilo, a odluka o neagresivnom ponašanju, o neučešću u ovoj akciji, zapravo je neka vrsta pobune, neprihvatanje pravila igre. Tako poredak nasilja – čije smo prizore kao gledaoci navodno *osudili* tokom prethodnog dela predstave – postaje *normativom* u realnoj životnoj situaciji, u kojoj svako nosi odgovornost za svoja dela.

Na ovom primeru smo videli kako je moguće stvoriti *postdramsku situaciju* rata. Ako to uporedimo sa mogućnostima dramske forme, možemo reći da je uticaj ove druge u stvaranju zajedničke vremensko-prostorne stvarnosti mnogo sličniji onom koji proizvode slike. Ona je u svojoj suštini zatvorena, završena, prema tome i podložna ponavljanju, reprodukciji. Glumac u dramskom pozorištu nije predstavljen svojim telom, voljom i smrtnošću nego ulazi u besmrtnu ulogu već napisanog lika, koji je okamenjen u svom večnom postojanju. Iza tog lika mi ne možemo da vidimo glumca, kao čoveka prisutnog sa svojom suštinom na sceni, možemo samo da vidimo interpretatora koji je po svojoj prirodi zamenjiv. „Time što akter stupa pred njega kao individualna, ranjiva osoba, gledalac postaje svjestan zbilje koja se u tradicionalnom kazalištu prekriva igrom.“¹⁸ Iz te „zbilje“ proizlazi da ni smrt nije banalno prikazivanje smrti već iskustvo ograničenosti života, koje za posledicu ima snošenje odgovornosti za čovekova dela. Situacije u koje pozorište može da stavi svog gledaoca će od njega zahtevati svesnu odluku, koju ne može da odloži „za sutra“,

¹⁸ Isto, 279.

pošto upravo ta prolaznost suočava gledaoca sa tim da „sutra ne postoji“.

Istorijski gledano, moglo bi se reći da nakon što se moć medijizovanih slika pokazala kao dominantno sredstvo društvenog oblikovanja, pozorište je prepoznalo svoju funkciju mesta koje pokušava da izbegne taj beskonačni niz reprodukovanih „slika“, te razvilo, insistirajući na svojoj trenutnosti i sadašnjosti, strategije postdramske političnosti. „Pomoću sredstava koja sigurno deluju utičemo na čoveka kako bi mogao postati osetljiviji, otvoreniji i upravo je to cilj onih magija i rituala, čija je refleksija pozorište“¹⁹, koje bi u tom smislu trebalo da stvara *situacije* u kojima se *oslobađa afekt*. Publika se postavi pred problem da *uspostavi neki odnos* prema onome što se odigrava u njenom prisustvu i na taj način se lišava sigurnog odmaka za koji se činilo da osigurava estetsku razliku između gledališta i pozornice. Porigavanje sa tom granicom otvara mogućnosti da „kazalište može u središte smjestiti uznemirujuće uzajamno impliciranje aktera i gledalaca u kazališnom proizvođenju slika i tako učiniti vidljivom prekinutu nit između opažanja i vlastitog iskustva“²⁰. „Estetska i/ili političko-etička stvarnost“ se ne postižu sadržajem pozorišta, već suočavanjem gledaoca sa vlastitom prisutnošću²¹, koja je po svojoj prirodi i telesna i vremenski ograničena, tj. živa. Postdramsko pozorište ima mogućnost da stvori situaciju u kojoj publika može da *osvesti osećaj trenutnosti*. Isticanje istovremenosti stvaranja i primanja znaka u scenskoj situaciji dovodi to toga da se čovek suočava s osećanjima, mislima i strahovima koji ga pokreću na akciju. Postdramska političnost pozorišta ogleđa se u tome što ukida medijizovanost procesa slanja i primanja znakova i na taj način razvija *estetiku odgovornosti*, gde je pošiljalac lično odgovoran za predstavljeni sadržaj, a primalac u samom trenutku stvaranja informacije ima mogućnost reakcije, odgovora, a time i mogućnost uticaja.

¹⁹ Antonin Artaud, *A könyörtelen színház*, Gondolat, Budapest 1985, 149.

²⁰ Hans-Thies Lehmann, op. cit., 343.

²¹ Isto, 343–45.

Oliver Frljić

POLITIČKO I POSTDRAMSKO

Knjiga *Postdramsko pozorište* Hansa-Tisa Lemana (Hans-Thies Lehmann) postala je glavni orijentir kada je reč o ovoj relativno novoj temi. Iako ovaj termin u predgovoru hrvatskog izdanja sam autor označava kao *uradi sam*, u pitanju je nešto daleko složenije. Nešto što je uticalo na mnoge teoretičare i umetnike na mnogo načina. Njegova konceptualizacija širine i heterogenosti novog teatra postala je snažan podsticaj za nova promišljanja o pozorištu, njegovim mogućnostima i funkcijama. Ova knjiga je obezbedila konceptualna sredstva pomoću kojih se rad novih generacija pozorišnih stvaralaca filtrira i shvata, ali i rad etabliranih pozorišnih stvaralaca koji je, inače, bio osnova Lemanove konceptualizacije. Lemanov nepravoverni iskaz da odluka o tome da li neko umetničko delo pripada dramskoj ili postdramskoj paradigmi uvek zavisi od šireg konteksta, pružila je konceptu postdramskog pozorišta izvesnu živost i mogućnost stalne ponovne procene onih dela koja su konstitutivna za ovu paradigmu.

Prijalo mi je ponovno čitanje *Postdramskog pozorišta* za potrebe ove konferencije, nakon što sam knjigu prvi put pročitao 2004. godine. Lemanov rad se potvrdio kao još validan u domenu recentnih pozorišnih produkcija. Njegove kategorije i koncepti i dalje su veoma precizni i korisni. Zbog toga se može reći da vreme radi u korist njegove knjige. Ali u tom ponovnom čitanju prilično su me iznenadile dve stavke koje očitito nisam detaljnije preispitao prilikom prvog čitanja. To su mesta na kojima Lemana izričito govori o političkom u postdramskom teatru. Prvo ću vam citirati prvu stavku:

„Pozorište odbacuje svaki pokušaj neposrednog predviđanja ili podsticanja revolucije unutar društvenih odnosa – ne, kao što se olako pripisuje, zbog apolitičnog cinizma, već zbog izmenjene procene njegove potencijalne efikasnosti.“

Drugi citat je malo duži:

„Ipak, u stvarnosti koja je prepuna društvenih i političkih sukoba, građanskih ratova, ugnjetavanja, rastućeg siromaštva i socijalne nepravde, čini se da je prikladno da se sa nekoliko opštih napomena donese zaključak o načinu na koji se može teoretizovati odnos postdramskog pozorišta prema političkom. Teme koje nazivamo 'političkim' imaju veze sa društvenom moći. Dugo vremena pitanja moći bila su konceptualizovana u oblasti zakonodavstva, sa graničnim fenomenima kao što su revolucija, anarhija, vanredno stanje (*Ausnahmezustand*) i rat. Uprkos приметnoj nameri da se pravno regulišu sve oblasti života, 'moć' se ipak sve više organizuje kao mikrofizika, kao mreža u kojoj čak i vodeća politič-

ka elita – da ne govorimo o pojedincima – jedva da više poseduje ikakvu stvarnu moć nad ekonomsko-političkim procesima. Zbog toga politički sukobi sve više izmiču intuitivnom opažanju i spoznaji i, sledstveno tome, scenskom predstavljanju. Jedva da više postoje neki vidljiviji nosioci pravnih pozicija koji bi se međusobno sukobljavali kao politički protivnici. Ono što, naprotiv, još poseduje vidljiv kvalitet jeste trenutna *suspenzija* normativnih, pravnih i političkih modela ponašanja, u vidu otvorenog *ne-političkog* terorizma, anarhije, ludila, očajanja, smeha, pobune, asocijalnog ponašanja – kao i, inherentno tome, već latentno postavljeno fanatično ili fundamentalističko negiranje imanentno sekularnih i racionalno utemeljenih opštih kriterijuma ponašanja. Na kraju krajeva, još od Makijavelija moderno obeležavanje političkog polja kao autonomnog područja argumentacije bilo je bazirano upravo na imanentnosti ovih kriterijuma.“

Ova dva citata postavljaju pitanje političkog u postdramskom pozorištu. Kako je moguće razmišljati o političnosti i političkom pozorištu u okviru postdramske paradigme? O kojoj vrsti političkog govorimo kada govorimo o pozorištu? Šta je s političkim u pozorištu nakon svih projekata direktne politizacije ili repolitizacije teatra, čiji smo svedok od istorijske avangarde (Antoanovog naturalističkog teatra) do Brehta i od Brehta do danas?

U svom prvom citatu Leman pozorištu uskraćuje mogućnost da izvrši preokret u društvenim odnosima. Kao što kaže „ne, kao što se olako pripisuje, zbog apolitičnog cinizma, već zbog izmenjene procene njegove potencijalne efikasnosti“. U ovim rečima odjekuje i Lemanov raniji zaključak da je pozorište izgubilo svoju centralnu društvenu ulogu u sukobu sa novim i sve novijim medijima. Istovremeno, promenilo se i predstavljanje političkog u njemu i nemoguće je pristupiti mu na isti način. Kao što Leman kaže:

„To što se na sceni prikazuju ljudi koji su politički ugnjetavani ne znači da je reč o političkom pozorištu.“

Mogli bismo da dodamo: „Više ne“. Pošto je izgubilo monopol u predstavljanju celovitosti društvene stvarnosti, pozorište se okrenulo implicitno političkom. Usredsređenost na proces i razvoj alternativnih oblika donošenja odluka, suprotnih onima koji dominiraju našim društvom, dovela je do promene onoga čemu teži postdramsko pozorište. Leman samo zapaža tu situaciju. Okretanje inhe-

rentnoj politici, nevidljivom radu, procesu, stvaranju nove kolektivnosti i tako dalje, sve su to napori vredni truda, ali se čini da pitanje pozorišta u okviru makrofizike moći više nije tema. Odbacivanje predstavljačke uloge pozorišta kao duplikatora već postojeće *ne-pozorišne* stvarnosti, istovremeno znači i odbacivanje ideje o pozorištu kao generatoru sveukupnih društvenih promena.

Ali napravimo kratku digresiju kako bismo se približili problemu. U knjizi *Značenje Sarkozija* Alen Badju (Alain Badiou) kaže:

„Komunistička hipoteza kao takva je generička, ona je osnov svakog emancipatorskog opredeljenja, ona označava ono jedino što je vredno truda ako nas zanimaju politika i istorija. Ali način na koji ta hipoteza prikazuje samu sebe jeste nešto što postavlja izvesnu sekvencu: novi način da hipoteza bude prisutna u novim oblicima organizovanja i delanja.“

Govoreći o sekvenci, Badju ima na umu da su postojale dve velike sekvence u komunističkoj hipotezi. Prva se tiče njenog uspostavljanja. Potiče iz vremena Francuske revolucije i traje do vremena Pariske komune. Traje u periodu od 1792. do 1871. godine. Njome su različite vrste potpuno novih političkih fenomena bile uvedene u mnogim državama širom sveta. Ova sekvenca završena je zato što je Pariska komuna bila upadljiv novitet, ali i usled njenog radikalnog sloma. Taj nestanak pokazao je neverovatnu vitalnost njene formule, ali i njene limite.

„Zato što nije bila kadra da ostvari nacionalnu dimenziju revolucije, ili da organizuje delotvoran otpor kada su nosioci kontrarevolucije, uz prečutnu podršku stranih sila, uspeli da odgovore adekvatnim vojnim sredstvima.“

Druga sekvenca traje od 1917. godine (Oktobarska revolucija) do 1976. godine (završetak Kulturne revolucije u Kini). Pitanje koje je bilo dominantno: kako organizovati novu moć, novu državu, kako sprečiti njeno uništenje i zaštititi je od neprijatelja. Problem ove sekvence „više nije bilo postojanje narodnog radničkog pokreta koji se rukovodio komunističkom hipotezom, niti generička ideja revolucije u njenom pobunjeničkom obliku. Problem je bila pobeda i trajanje“. Prema tome, osnovna razlika između prve i druge sekvence je u tome što je druga bila zaokupljena ostvarivanjem komunističke hipoteze koja je bila definisana u periodu prve.

Bilo bi zanimljivo ispitati šta se dešavalo u pozorišnoj teoriji i praksi u vremenu prve i druge sekvence komunističke hipoteze i kako su te dve oblasti uticale jedna na drugu, ali to je zadatak koji još čeka da bude ostvaren. Badju nastavlja s analizom druge sekvence, tragajući za razlozima njenog neuspeha:

„Sasvim je logično to što je druga sekvenca stvorila problem za koji nije mogla da ponudi sredstva razrešenja, i to upravo onim metodama koje su joj omogućile da razreši problem postavljen u prvoj sekvenci.“

Bez obzira na precizne istorijske analogije, moguće je pratiti slično kretanje hipoteze i u oblasti pozorišta, a kada je reč o njegovoj ulozi kao pokretača, anticipatora ili akceleratora revolucije unutar društvenih odnosa. Ako se sažeto osvrnemo na formulaciju te hipoteze u različitim periodima istorije pozorišta, primetićemo sličnu logiku nastanka i prestanka. Postavljanje hipoteze u istorijskoj avangardi došlo je zajedno sa njihovom težnjom da se ukloni granica između umetnosti i života. Pozorište je, u okviru šireg sagledavanja umetnosti, bilo prepoznato kao sredstvo kojim se mogu menjati društveni odnosi. Formulisanje ove hipoteze u pozorištu kao prve sekvence bilo je praćeno pokušajima njenog ostvarivanja. Delo Bertolta Brehta bi u ovoj oblasti moglo da bude označeno kao najozbiljnije i najartikulisanije. Ali na kraju, problemi koje mu je na neki način predala istorijska avangarda, postavljeni u šire kontekste aristotelovske dramaturgije, stvorili su nove probleme za koje on nije imao rešenje. Brehtovo oslanjanje na fabulu (priču) kao *sine qua non* njegove dramaturgije bilo je prepreka za dalji razvoj i realizaciju hipoteze o pozorištu kao pokretaču, anticipatoru ili akceleratoru revolucionarne promene društvenih odnosa. Pozorište koje je došlo posle Brehta ostavilo je „politički stil, sklonost dogmatizmu i naglašavanje racionalnosti koje nalazimo u brehtovskom pozorištu“. Ako Brehtovo pozorište posmatramo kao poslednju veliku sekvencu ove hipoteze, u smislu da je jasno odredilo političke ciljeve i težilo revoluciji unutar društvenih odnosa, onda je pitanje šta je s tom hipotezom u sadašnjem trenutku i stanju pozorišta. Povlačenje paralele sa Badjuovim prikazom komunističke hipoteze i njenom aktuelnom pozicijom, ponovo može da bude od koristi. Badju kaže:

„U tom smislu, bliži smo mnogim problemima koji su već ispitivani u devetnaestom veku nego istoriji velikih re-

volucija dvadesetog veka. Kao i u periodu oko 1840. godine, danas se suočavamo sa potpuno ciničnim kapitalistima, koje sve više inspiriše ideja da je bogatstvo jedino što se računa, da su siromašni jednostavno lenji, da su Afrikanci zaostali, i da budućnost, bez vidljivih izuzetaka, pripada 'civilizovanoj' buržoaziji zapadnog sveta. Ponovo se javljaju mnogobrojni fenomeni koji pripadaju devetnaestom veku: neverovatno proširivanje zone siromaštva, kako u bogatim zemljama tako i u oblastima koje su zapostavljene ili opljačkane, nejednakost koja se neprestano uvećava, radikalna podela između radničke klase – ili onih koji su bez posla – i srednje klase, potpuno urušavanje političke moći u korist bogatstva, neorganizovanost revolucionara, nihilističko očajanje dobrog dela omladine, servilnost velikog broja intelektualaca, odlučna ali veoma ograničena eksperimentalna aktivnost pojedinih grupa koje tragaju za savremenim načinima da se izrazi komunistička hipoteza... Što je, bez sumnje, razlog da danas, baš kao što je to bio slučaj u devetnaestom veku, pobeda same hipoteze nije ključna, i to je svima poznato, već je ključno samo njeno postojanje. (...) Pre svega, da se obezbedi postojanje hipoteze.“

Badjuov opis situacije u kojoj je ključno ponovno uspostavljanje uslova u kojima može da postoji komunistička hipoteza, preslikava se i na istu potrebu u savremenom teatru. Lemanovo odbacivanje ideje o pozorištu koje je anticipator ili akcelerator ili, zašto da ne, pokretač revolucije unutar društvenih okolnosti, trebalo bi odbaciti. Umesto toga, trebalo bi naći uslove za povratak hipoteze o pozorištu kao generatoru sveukupnih društvenih promena. To nije lak zadatak i on zahteva mnoge eksperimente. Široko rasprostranjena depolitizacija pozorišta, u smislu poricanja njegovih mogućnosti da formuliše i uspešno ostvari političke ciljeve, od suštinske je važnosti u okvirima logike neoliberalnog kapitalističkog tržišta. U okviru tog konteksta, pod uticajem te ideologije i kao deo tog ideološkog aparata, ono uveliko funkcioniše. Možemo da uočimo kristalizaciju neoliberalne ideologije kao tiraniju parlamentarne demokratije koja, kao što Morad Farhadpour kaže u svom tekstu *Sekularizam i politika u Iranu*, previše politizuje „ljude kako bi se stvorilo depolitizovano društvo sa slobodnim tržištima, mala država sa minimumom napetosti, gde ljudi mogu da se bave sopstvenim životom“. Dalje nastavlja:

„Glavni paradoks demokratije jeste u tome što ona

sama nije demokratski stvorena. Poreklo demokratije, bilo da je reč o dugotrajnom procesu sprovođenja reformi ili o iznenadnoj, nasilnoj promeni, izvan je nje same. O samoj demokratiji se nikad ne glasa.“

U depolitizovanom 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. Kada Leman kaže:

„Pozorište odbacuje svaki pokušaj neposrednog predviđanja ili rada na ubrzanju revolucije unutar društvenih odnosa – ne, kao što se olako pripisuje, zbog apolitičnog cinizma, već zbog izmenjene procene njegove potencijalne efikasnosti“,

njegova konceptualizacija depolitizacije pozorišta, uviđena u tezu o trezvenoj proceni njegove potencijalne političke efikasnosti, zapravo je doprinos neoliberalnoj mirnoj koegzistenciji i mogućem prisvajanju bilo kakvih ideja sve dok one ne napadaju njenu glavnu ideološku bazu: partikularizaciju interesa, privatnu svojinu itd.

Ne treba prevideti ni to da je Lemanova postdramska paradigma takođe ušla u proces komodifikacije. Ona je postala norma u vrednovanju i kategorizaciji novih pozorišnih predstava, ali i onih iz prošlosti. Kao što je gospodin Leman juče rekao, to je marka koja pojedine predstave bolje prodaje na umetničkom tržištu. Rimini Protokol to dobro zna i oni sebe označavaju kao postdramsko pozorište.

Da se vratimo na pitanje političkog u pozorištu. Čini mi se, kao što sam to ranije rekao, da će pozorište morati da stvori uslove za ponovno pojavljivanje pretpostavke političnosti u pozorištu. Možda se ta hipoteza promenila u odnosu na pojam političkog iz vremena pozorišta antičke Grčke, ili u odnosu na političko pozorište Ervina Piskatora. Možda treba da budu preformulisana, kao i njeni zadaci i ciljevi. Možda treba preispitati njen smisao u odnosu na nove političke paradigme. Danas čujemo, kao što je Brajan Holms (Brian Holmes) pokazao, da globalistički fundamentalizam i pozorište treba da preispitaju svoje mesto unutar različitih razgraničavanja makrofizike moći. U okviru toga, ponovno uspostavljanje uslova za ponovno javljanje hipoteze čini se ključnim za postdramsku paradigmu. Leman kaže:

„Pozorište ne postaje političko kroz direktnu tematiza-

ciju politike već kroz implicitni sadržaj i kritičku vrednost svog načina predstavljanja.“

Ako pokušam da izbegnem normativnu stranu Lemanove teorije sadržanu u ovom iskazu, voleo bih da za kraj postavim dva pitanja: Da li današnje pozorište poseduje snagu da kreira političku stvarnost, umesto da samo predstavlja društvenu stvarnost i kritički procenjuje njegove načine predstavljanja? I kakva bi trebalo da bude ta politička stvarnost?

Napomena: Izlaganje Olivera Frlića na međunarodnoj konferenciji „Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle“, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, septembar 2009.

Prevela s engleskog: Danica Ilić

Redakcija prevoda: Ivan Medenica

Dunja Dušanić

WHAT'S THE DEAL?

U samoći pamučnih polja
autor: Bernar-Mari Koltes

Posle velike popularnosti koju je Koltesovo delo doživelo devedesetih godina prošlog veka, prva decenija ovog stoleća svedoči o kanonizaciji njegovog opusa i postepenom prelasku u bezbedne zabrane akademskog izučavanja. Tokom devedesetih Koltes je bio ikona različitih „emancipatorskih“ čitanja, od postkolonijalnih тумачenja krize identiteta i teme alteriteta u njegovim tekstovima, do preplitanja pišćevog „života“ i „dela“ u okviru *queer studies*. Njegovo remek-delo *U samoći pamučnih polja* doživelo je sličnu sudbinu.

U Francuskoj je pokušaj da se *Samoća* spase redukcionističkih čitanja išao preko proglašenja Koltesa „modernim klasikom“ (vidi: Medenica, 2002), i, u skladu s ondašnjom pomamom za prefiksom „post“, određenja *Samoće* kao „postklasične“ drame (Pavis, 2002, 82 – 88).¹ Upotreba termina „postklasičan“ opravdavana je izvorima Koltesove inspiracije (pre svega, čuvenom epizodom sa Marivoom *Raspravom*), kao i očito formalnom sličnošću sa klasicističkom tragedijom. Logocentrična i retorična, *Samoća* zbilja ostvaruje jedinstva mesta, vremena i radnje, a naizgled poštuje i pravila o pristojnosti (*bienséance*) i verovatnosti (*vraisemblance*). Treba, međutim, imati u vidu da kategorija verovatnosti u klasicističkoj poetici (i šire) predstavlja krajnje složeno pitanje i podrazumeva čitav jedan pogled na svet, književnost i dramu, koji bi se teško mogao nametnuti savremenom pozorištu. Kada je reč o poštovanju zahteva za pristojnošću, on je u drami višestruko relativizovan. Sleng, koji bi

¹ Kada je reč o Koltesu, upotreba ovog termina višestruko je problematična. Prvo, zbog nesporazuma do kojih uvek dolazi kad je reč o prefiksu „post“. Čak i da ga ne shvatimo kao hronološku odrednicu, nego u onom smislu u kojem Liotar shvata postmodernu, Koltesova drama ne bi mogla biti „postklasična“ već „postdramska“. Termin „postdramski“ međutim, sobom nosi konotacije vezane za Lemanovu upotrebu te reči, stoga nije primenljiv na Koltesa.



U *samoći pamucnih polja*, režija Ivana Vujić, Beton hala teatar, uz podršku Francuskog kulturnog centra. (Foto: Branko Jovanović)

se mogao očekivati od savremenog pozorišta i „dilovanja“, izostaje, a diskurs likova, koji toliko odudara od njihovih „profesionalnih“ određenja, podseća na klasicističku retoriku.² Iako na sceni ne dolazi ni do kakvih fizičkih brutalnosti, stil, međutim, osciluje između eufemistički uzvišenog govora i drastičnih, efektnih poređenja. Uostalom, čak i da tumač prenebregne navedene poteškoće, „klasicističko čitanje“ neodoljivo podseća na odbranu jednog drugog „skandaloznog“ mladog pisca, Remboa, pred sudom konzervativnije francuske publike.

Druga strategija „spasavanja“ isticala je srodnost u shvatanju jezika, želje i međuljudskih odnosa na liniji Bart – Lakan – Koltes (vidi: Ubersfeld, 1999. i Job, 2008). Osnovno uporište ovog tipa čitanja predstavlja Kupčev uzvik na kraju drame „Nema ljubavi, nema ljubavi!“, koji ujedno predstav-

² Koltes, između ostalog, koristi duge tirade i složenu sintaksu, zamenicu *on* umesto *tu/vous*, dosledno slaganje vremena i staromodni *subjonctif imparfait*. Njegova rečenica obično počinje dugim usponom, da bi se na kraju survala, i to survavanje ima efekat parodijskog snižavanja. Pri tome se smisao i vrhunac iskaza, po nekakvoj retoričko-erotičkoj logici, odlaže. Primera radi, Kljent: „Kada je reč o onome što želim [pa 5 redova] vi [to] sigurno ne biste imali“ (Koltes, 2002, 48).

lja konstantu Koltesove misli i odzvanja Lakanovim pesimističkim viđenjem ljubavnih i seksualnih odnosa. Psihoanalitička tumačenja, koja inače nose izvesnu dozu uopštavanja, u ovom slučaju prete da poremete suptilnu ravnotežu između „partikularnog“ i „univerzalnog“, do koje je piscu bilo stalo³ i koja predstavlja jednu od najvećih vrlina Koltesovog teksta. Kada je reč o Bartu, Koltesov tekst se često dovodi u vezu sa *Fragmentima ljubavnog diskursa*, naročito u pogledu razumevanja odnosa između jezika i želje. Međutim, postoje nepremostive razlike između ova dva teksta. Prva se sastoji upravo u fragmentarnosti *Fragmentata*, formalnom obeležju koje ima dalekosežne posledice kada je reč o Bartovom poimanju subjekta, ljubavi i tekstualnosti, i koje je kod Koltesa odsutno. Druga se sastoji u tome što su Bartovi *Fragmenti* monološki, a Koltesov tekst, iako se ponekad tumači kao niz labavo povezanih monologa, to ni u kom slučaju nije. Takođe, iako se *Samoća* bavi i ljubavlju, ne može se jednoznačno zaključiti da je ljubavni odnos njena središnja tema. Naprotiv. Ova drama se, i u doslovnom i u prenesenom smislu, predstavlja kao zagonetka koja u svom središtu *ne krije* odgonetku. To je tekst koji na složene načine dovodi u pitanje sopstveno poreklo, tradiciju na koju se nadovezuje, žanr, radnju, prostor i vreme zbivanja, likove i njihovu motivaciju, samog sebe. Stoga bi možda bilo zanimljivije pozabaviti se onim aspektima *Samoće* koji se uglavnom podrazumevaju, a koje Koltes, kao i svako (pod)razumevanje, dovodi u pitanje.

U drami je prikazan neuspešan pokušaj transakcije, „dila“ (*deal*), između dva lica koja su određena kao „Diler“ i „Kupac“. Iz neostvarenog „dila“, međutim, ne proizlazi nikakav autoritativan iskaz o neostvarivosti „dila“ uopšte, iako bi nas pomenuti „univerzalizujući gest“ Kupca, kao i ton kvazifilozofske rasprave, mogli navesti na takav zaključak. Uzeti zasebno, pojedinačni iskazi lica ne mogu biti vrednosno obojeni, budući da u *Samoći* osnovna pitanja, kako ove

³ Koltes je to u više navrata isticao: u razgovoru sa Koletom Godar za časopis *Monde* 12.1.1987. i u polemici sa Šeroom oko druge postavke *Samoće*. Počevši od Šeroa kao reditelja, na napetost između partikularnog i univerzalnog, konkretnog i apstraktnog, skrenuli su pažnju mnogi tumači ove drame. Navedena studija An Ibersfeld dobro ilustruje pomenute „opasnosti“ – autorka s nedovoljno pokriva upodobljava lik Kljenta Lakanovom shvatanju „opsesivnog tipa“ izloženom u *Séminaire V* (Ubersfeld, 1999, 152).

tako i svake druge drame, ostaju otvorena:

- (a) šta je tačno „dila“?
- (b) šta bi bio, ako uopšte i postoji, predmet „dila“?
- (c) kakva je priroda sukoba između Ditera i Kupca?

Početna napomena služi kao okvir koji ironijski senči samu dramu i pseudoekonomskim ili pseudopravnim diskursom pruža nekoliko značajnih podataka:

- (a) „dila“ je kupoprodajni ugovor;
- (b) on podrazumeva razmenu „zabranjenih“ dobara;
- (c) razmena počiva na prećutnom sporazumu;
- (d) vrši se putem ugovorenih/konvencionalnih znakova (*signes conventionnels*), odnosno razgovora;

(e) taj razgovor je *à double sens* – istovremeno „nedvosmisleno dvosmislen“ i razgovor koji se odvija u oba smera.

Nije potrebno mnogo lingvističke dovitljivosti da bi se Koltesovo određenje „dila“ moglo shvatiti kao opis uslova u kojima se ostvaruje komunikacija. Svaka komunikacija, pa i razmena između prodavca i kupca, podrazumeva „prećutni sporazum“ – spremnost učesnika da stupe u kontakt. Razgovor, protok informacija „u oba smera“, odvija se preko jezika, sistema koji počiva na znakovima koji su konvencionalni, odnosno koji su rezultat određenog „društvenog ugovora“, na osnovu koga se jezik jedne zajednice i može nazvati jezikom (*langue* u Sosirovom smislu). Osobenost „koltesovske govorne situacije“ sastoji se u tome što do samog kraja teksta neće doći do prećutnog, pa ni do bilo kakvog drugog sporazuma, a njena je dvosmislenost naglašena vremenskim i prostornim okvirom zbivanja. Taj je okvir u svakom smislu s onu stranu uobičajenih, tj. konvencionalnih/društvenih ugovorom određenih konteksta komunikacije: „na neutralnim, nedefinisanim i za tu namenu nepredviđenim mestima“, „u bilo koje doba dana i noći“, „nezavisno od propisanog radnog vremena zvaničnih prodajnih mesta“ (Koltes, 2002, 45). Stoga bi se „dila“ teško mogao odnositi na određenu društvenu stvarnost, a ne bi se mogao svesti ni na trgovačku, ni na ljubavnu, ni na filozofsku razmenu. „Redukcionistička“ i „pluralistička“ čitanja podjednako zanemaruju pomenutu osobenost, kao i činjenicu da je referencijalna upotreba jezika u *Samoći* minimalizovana. Iz „dila“ se, dakle, ne može iščitati „i trgovina telom, i drogom, i oružjem“, već *nijedna* od navedenih mogućnosti. Ulog sa kojim čitalac/gledalac ulazi u komunikaciju sa Koltesovim tekstom, ili „prećutni sporazum“ iz-

među *teksta–kao–ditera* i *recipijenta–kao–kupca* jeste naše nerazumevanje, ili, kako bi to rekao Koltesov prodavac: „Pred tajnom treba da se otvorimo i potpuno razotkrijemo da bismo tako prisilili tajnu da se i sama razotkrije.“ Smisao te komunikacije nije u opredeljivanju za jednu ili više navedenih mogućnosti, koje, uostalom, sâm tekst naizmenično potvrđuje i opovrgava.

Budući da Diler i Kupac zauzimaju iste pozicije u tekstu i unutar scenskog prostora, *Samoća* bi se mogla čitati u skladu sa fizičkim pozama i kretanjem likova, „figurama“ u Bartovom smislu te reči: „Reč *dis-cursus* prvobitno se odnosila na pokret, trčanje, trčkanje tamo-amo; na 'postupke' i 'intrige' [...] Te deliće diskursa možemo nazvati *figurama*. Reč *figura* ne bi trebalo shvatiti u retoričkom već u gimnastičkom ili koreografskom smislu [...] to je [...] gest tela uhvaćenog u pokretu“ (Barthes, 1977, 7– 8). Dominantno je prisustvo dva položaja/principa kojima su likovi u drami višestruko određeni: „pravo“ i „krivo“. Diler stoji u jednoj tački, Kupac skreće sa svoje dotad prave putanje, i to skretanje Diler vidi kao prihvatanje poziva ili nemo priznanje želje:

DILER: Jer, što god vi rekli, linija po kojoj ste se kretali – od prave kakva je možda bila – postala je kriva kad ste me spazili [...], postala [je] relativna i složena, ni prava, ni kriva, već kobna (Koltes, 2002, 49).

Iz Kupčeve perspektive ni do kakvog skretanja nije došlo: on nema „zabranjenih želja“, a Dilerov položaj tumači kao prepreku. Na iste zaključke u pogledu njihovog odnosa upućuju i motivi „podizanja“ jakne i „spuštanja“ koje Diler zahteva, a Kupac odbija. Mogućnost sporazuma data je kroz predstavu spajanja dve krive – Dilerove (jer je on samim mestom na kome se nalazi unapred određen kao „kriv“ – „devijantan“ u fizičkom i socijalnom smislu) i Kupčeve (jer je i on, došavši na *to* mesto, „skrenuo“).⁴ Do usklađivanja pozicija neće doći ni na koji način – čak ni kroz figuru dve nule, apsolutno odvojene monade, remija koji Kupac u jednom trenutku predlaže:

⁴ Osim što je „kriva“, Dilerova pozicija obeležena je i svojom „otvorenošću“ (otvorene ruke, dlanovi okrenuti ka Kupcu) i „poniznošću“. Kupčeva pozicija je „prava“, zatvorena („tužna devica“, „devičanstvo“ koje se oseća silovanim, inače, jedna u nizu očiglednih aluzija na Remboov *Boravak u paklu*) i „arogantna“ (svojstvo koje mu Diler dodeljuje, a Kupac odbija).



Bernar-Mari Koltes

KUPAC: Ne želim da vas vređam niti da vam se sviđam; neću da budem ni dobar ni loš [...] Hoću da budem nula. [...] Budimo dve dobro zaokružene nule, koje ne prodiru jedna u drugu [...], budimo jednostavne, usamljene i ponosne nule (isto, 66–67).

To „zaokruženje“ nemoguće je, između ostalog, zato što se njih dvojica, kako to Diler primećuje, „kreću na različitim ravnima i različitim brzinama“ (isto, 49). Odnosno, zato što njihove vizije sveta nisu iste: „Tako vi tvrdite da se Zemlja na kojoj smo, vi i ja, drži na rogu bika rukom providenja; dok ja znam da ona pliva na leđima tri kita“, oni „ne potiču od iste ženke“ (isto, 63).

Likovi su naizgled povezani samo vremenom i mestom zbivanja, čiji se značaj iznova i iznova ističe, ali nam se ne otkriva ništa u pogledu njihovih bližih osobina. Da vremenski i prostorni okvir razmene nije „realističan“ već isposredovan jezikom koji pokazuje upadljivo odsustvo referencijalnosti, potvrđuju, između ostalog, i sentencije koje likovi izgovaraju. One bi trebalo da stvore utisak kornejevske

visokoparne rečitosti, ali *doxa*, sistem vrednosti na koji referišu, ostaje ili nepoznat (i stoga zagonetan): „Nije sramota uveče zaboraviti ono čega ćemo se ujutru sećati“ (isto, 62), „Želja se krade, ali se ne izmišlja“ (isto, 62), „Prijateljstvo je škrtije od izdaje“ (isto, 65), ili banalan do apsurda: „Glupo [je] odbiti kišobran kad se zna da će pasti kiša“ (isto, 65). Neka da se čini da rečenice nije moguće povezati ni sa čim, čak ni sa njihovim neposrednim verbalnim kontekstom: „Može [se] dugo putovati kroz pustinju pod uslovom da postoji neka tačka za koju možete da se vežete“ (isto, 64). Čini se da je „poslovično“ dejstvo Koltesovih „poslovica“ i metafora u izmicanju sigurnosne mreže *sensus communis*, usled koga se „arogantni čitalac/kupac“ oseća izmeštenim, „van igre“. U tom smislu je važno uočiti da u *Samoći*, za razliku od drugih Koltesovih drama, nema didaskalija. Ovo upadljivo odsustvo uputstava koja bi se odnosila na prostorni i vremenski okvir zbivanja, zauzvrat upućuje na govor samih junaka kao *locus* u okviru kojeg bi prostor i vreme *mogli* nastati. Iako bi jezik trebalo da „stvari“ mesto i vreme radnje, da „u ovo bojište petlova“ stavi „ogromna polja Francuske“, i mada se, istina, tu i tamo, kroz poređenja pomalaju pustinje, konji i striptiz-barovi, od svega toga ostaju samo obrisi – grad u času, „surovih odnosa između ljudi i životinja“, poneki prozor i svetlost, napuštena ulica.

U drami je prisutan još jedan prostor – „samoća pamučnih polja“, koja funkcioniše i kao mesto, i kao vreme, i kao željeno stanje duha:

DILER: Molim vas, ne odbijajte da mi kažete predmet vaše groznice [...], recite mi kao što govorimo drvetu, ili pred zidom tamnice ili u samoći pamučnog polja po kome se nagi šetamo noću (isto, 56).

„Samoća pamučnih polja“ deluje kao prazan označitelj, određen samo svojom suprotnošću u odnosu na „dil“ – u njoj bi hipotetički bilo moguće sve ono što u okviru „dila“ nije – pre svega, imenovanje želje. Da Koltesova drama nije upravo govor o nemogućnosti artikulacije želje, taj bi se prostor lako mogao odrediti kao imaginarna, rajska sfera zaokruženosti bića pre pada u „svet u kome se diluje“, i predstavljao bi očitu kontradikciju iz perspektive lakanovski orijentisanih tumača.

Osnovna *condition humaine*, na kojoj insistiraju i Kupac i

Diler, ujedno je uzrok njihovom (ne)razumevanju i nerazrešivosti sukoba:

DILER: Pošto na ovoj Zemlji nema nepravde [...] i jedina granica koja postoji jeste ona između kupca i prodavca, ali je i ona nesigurna, jer obojica imaju i želju i predmet želje, i udubljenje i ispupčenje istovremeno (*isto*, 46).

KUPAC: Tako mi samo podražavamo uobičajene odnose među ljudima i životinjama, u nedopušteno vreme i na nedopuštenim i mračnim mestima (*isto*, 52).

DILER: Da bih mogao da vam se približim, pretpostavio sam da ste i vi takođe izašli iz neke majke kao i ja (*isto*, 64).

Da bi do nekog razvoja došlo, potrebno je, pre svega, da Kupac formuliše svoju želju. U skladu sa Lakanovim postulatom, prema kojem čovekova želja pronalazi svoj smisao u želji drugog, Kupčeva želja je sputana upravo zato što njena artikulacija zavisi od prethodne spoznaje postojanja tuđe želje. Kako Diler, želeći jedino da zadovolji Kupca, odbija da mu pokaže svoju robu, Kupac nikad neće doći do željene artikulacije, a sve dok to ne učini, Diler mu samo može garantovati zadovoljenje:

KUPAC: Ako biste mi je pokazali, ako biste imenovali svoju ponudu, te stvari, dopuštene ili nedopuštene, ali imenovane i tako bar podložne proceni [...] znao bih da vam kažem ne i ne bih se više osećao kao drvo šibano vetrom, koji, došavši niotkuda, čupa korenje (*isto*, 54).

Odnosno, Diler nije tu da Kupca zadovolji već da ga podseti na želju, da mu pomogne da je imenuje: „Ja nisam ovde da pružam zadovoljstvo već da ispunim provaliju želje, prizovem želju, primoram je da ima ime, povučem je na zemlju i dam joj oblik i težinu“ (*isto*, 55). I ta potreba za artikulacijom želje je upravo ono što Kupca plaši:

KUPAC: Vi niste ovde da zadovoljite želje. Jer želja sam imao, popadale su oko nas, izgazili smo ih [...] vi ste ih pustili da se otkotrljaju prema slivniku, zato što čak ni male ni jednostavne niste imali čime da zadovoljite (*isto*, 66).

A pogled koji ga svrstava u kategoriju onih koji želje imaju vređa „devičanstvo u njemu“:

Ja se ne šetam na određenom mestu i u određeno vreme [...], ne poznajem nikakav sumrak niti bilo koju vrstu že-

lje i ne želim nezgode na svom putu (*isto*, 47).

Ja, ipak, ne mogu imati zabranjenih želja samo zato da bih se vama dopao. Svoju trgovinu obavljam u zvanično vreme, samo na zvaničnim, električnim svetlom osvetljenim mestima. Možda sam kurva, ali i ako jesam, moj bordel ne pripada ovom svetu [...]. Znajte, dakle, da mi je najodvratniji na svetu [...] pogled onog koji pretpostavlja da ste vi puni nedopuštenih namera [...] samo od težine tog pogleda, devičanstvo u meni se oseća silovanim, a nevinost grešnom (*isto*, 49–50).

Tako se u okviru ovog *circulus vitiosus* kao večito odsutni falus javlja sama želja. Konačni proizvod je logički nemoguća situacija međuljudskih odnosa koja bi nas mogla podsetiti na jednu od Lakanovih definicija ljubavi (*Ljubav, to je dati nešto što nemamo nekome ko to ne želi*) i navesti na zaključak da se smisao drame i njeno dejstvo na gledoca/čitaoca nalaze u osveščivanju mehanizma funkcionisanja želje. U tom slučaju, recipijent bi bio pozvan da u „dil“ učita sopstvenu (neimenovanu) želju, ili, kako veli Bart: „Taj kod [kod ljubavnog diskursa] svako može da ispuni sopstvenom pričom; potrebno je, dakle, da figura bude tu, da njeino mesto (polje) bude rezervisano. Kao da postoji nekakva ljubavna topika, čiji je sastavni deo ili mesto (topos) figura“ (Barthes, 1977, 8–9). „Dil“ bi tada postao „efekat želje“, jer jedino što se može prodati ma kom kupcu jeste sama mogućnost željenja:

DILER: Sreća je za trgovca što postoji toliko različitih osoba toliko puta verenih s toliko različitih predmeta na toliko različitih načina, jer pamćenje jednih je zamenjeno pamćenjem drugih (Koltès, 2002, 63).

Navedeni mehanizam u korenu je „pluralističkih“ tumačenja, koja se razbijaju o hridi središnje sintagme – „samoće pamučnih polja“. Kako na imaginarnom stadijumu ne postoji ni želja, a ni komunikacija (jer ni za jednim ni za drugim nema potrebe), „samoća“ bi, prema lakanovskim tumačenjima, trebalo da funkcioniše kao nemoguć, neostvariv i suštinski „nedramski“ prazan označitelj. Da bi komunikacija (pa i drama) bila moguća, „samoću“ je potrebno napustiti, i to napuštanje predstavlja zalag odnosa u svetu drame –



U samoći pamucnih polja, režija Ivana Vujić,
Beton hala teatar, uz podršku Francuskog kulturnog centra.
(Foto: Branko Jovanović)

bilo da oni vode (neostvarivoj) harmoniji, bilo međusobnom (vrlo verovatnom) uništenju. Zašto je onda naslov drame *U samoći pamučnih polja*, da li on sugerise da se Diler i Kupac ipak nalaze u toj samoći? Kako, uostalom, odrediti okvir u kome dolazi do susreta (ako prihvatimo da za prostor zbivanja i mogućnost njegovog određenja važe pret hodno iznete primedbe)? „Možda sam kurva, ali i ako jesam, moj bordel ne pripada ovom svetu“... na stranu blasfemična aluzivnost ovog iskaza, pitanje je koji je to svet kome Kupac smatra da ne pripada. To je svet onih čiji je jezik neprepoznatljiv (tj. jezik koji se ne da kontekstualizovati u nekom prepoznatljivom okviru):

DILER: Mene moj govor ne odaje, to je govor ovog mesta i ovog odsečka vremena kada ljudi trzaju svoj povodac, a svinje udaraju glavom o ogradu; moj jezik je zauzdan kao pastuv uzdom da se ne bi bacio na kobilu, jer da sam ispustio uzdu, da sam popustio malo pritisak prstiju i napetost ruku, moje bi me reči izbacile iz sedla i pojurile prema horizontu kao besan arapski konj koji oseća pustinju i koga

ništa više ne može da zaustavi (*isto*, 51)⁵

svet izvan onih pravila koja vladaju u ostalim, „normalnim“ bordelima:

KUPAC: Ako sam ja ovde, na putu, u iščekivanju, zauzavljen, izmeštán, van igre, van života, samo privremeno, praktično odsutan, takoreći nisam tu (*isto*, 50).

To je svet „na granici“, surov jer je neodređen, surov jer pojedinca dovodi do nepodnošljivog suočavanja sa prirodom želje:

DILER: Prava i strašna svirepost, ljudska ili životinjska, jeste ona koja čoveka ili životinju čini nedovršenim, koja ih prekida kao tri tačkice usred rečenice [...] koja čini od životinje ili čoveka grešku pogleda, grešku prosuđivanja, grešku,

⁵ Odlomak smo naveli *in extenso* ne samo zbog raskoši Koltesovog poređenja već i zato što se na ovom primeru dobro vidi pomenuta veza između jezika drame i želje – taj je jezik „zauzdan“ kao što je i želja sputana. *Up.* „Jezik je koža, moj se jezik tare o drugog. Kao da imam reči poput prstiju, ili prste na vrh reči. Moj govor drhti od želje“ (Barthes, 2002, 87).

kao pismo koje smo započeli i naglo zgužvali odmah pošto smo ispisali datum (*isto*, 56).

KUPAC: Potrebna mi je moja celovitost; zloba mi, makar, ne daje da se raspadnem (*isto*, 60). Očekivao [sam] od vas i ukus želje i ideju želje, predmet, cenu i zadovoljenje (*isto*, 62).

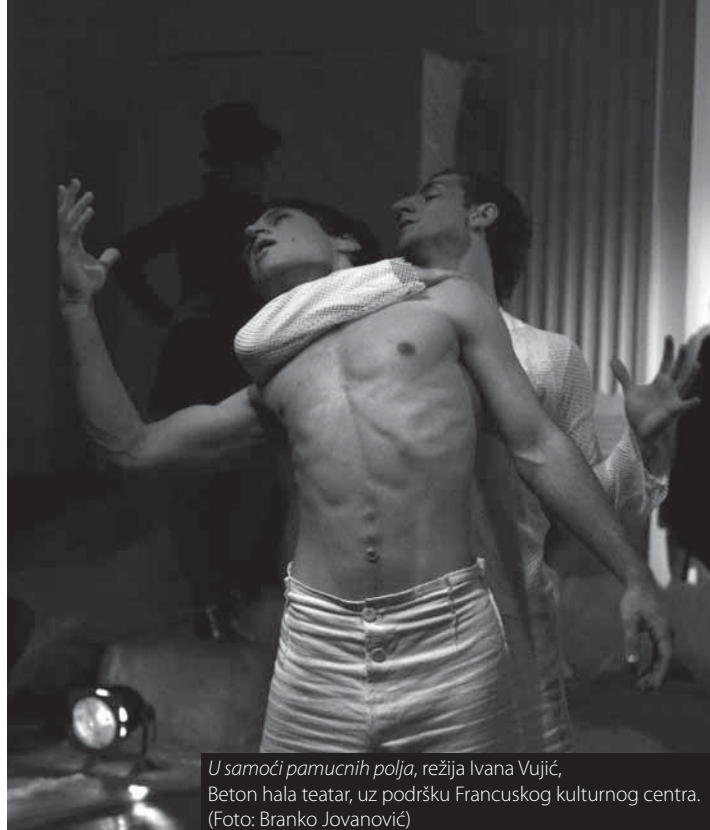
Na jednom banalno očiglednom nivou, to je svet u kome postoje dva lica, koja se spore upravo oko onoga što ih čini delom tog sveta – oko onih želja/motivacionih sila zahvaljujući kojima zauzimaju određene pozicije u svetu drame. Ovo je u skladu sa Koltesovim shvatanjem prostora o kojem svedoče rane drame. Sve do *Borbe crnca i pasa* (*Combat de nègre et de chiens*), jedini „stvarni“ prostor u Koltesovim dramama je sama scena (Benhamou, 2001, 46). „Vanscenski“ prostor je nemoguć, budući da Koltesova drama ne poznaje binarnu opoziciju spolja/unutra: „spolja“ iznova vaskrsava unutar „unutra“ (*isto*, 57). Nasuprot toposu „sveta kao pozornice“, prikazani, ili pre „neprikazani“, svet kod Koltesa postaje metafora pozornice:

KUPAC: Iz te vaše tame nastalo je pravilo da između dva čoveka koja se sreću treba uvek izabrati da si onaj koji napada [...] zašto svoju robu i dalje skrivate, kad sam se ja zaustavio, kad sam ovde i čekam? (Koltes, 2002, 53).

Samo odustajanjem od želje Diler i Kupac mogu stupiti u taj „svet na granici“, izvan „normalnih odnosa u normalnim bordelima“. U njemu će se odigrati ili borba do smrti, ili estetizujuća jezička igra. Paradoksalnost njihovih odnosa nije ni univerzalna paradoksalnost ljudske psihe, ni partikularna paradoksalnost društvenih odnosa crnac–belac, diler–klijent, bluzer–panker. To je nerazrešivost drame koja se odigrava pre nego što je zapravo i počela, koja se vrti oko sopstvenog jezgra – sputane želje i nerazjašnjenog sukoba. Trenutak kada bi drama u pravom smislu i mogla početi, izborom oružja i konkretnim sukobom, jeste trenutak u kome se tekst završava – uz razornu sumnju i konačno pražnjenje smisla:

DILER: Molim vas, da mi niste možda, u galami noći, rekli šta želite od mene, a da ja nisam čuo?

KUPAC: Ništa nisam rekao; ništa nisam rekao [...].



U samoći pamučnih polja, režija Ivana Vujić,
Beton hala teatar, uz podršku Francuskog kulturnog centra.
(Foto: Branko Jovanović)

DILER: Ništa (*isto*, 71).

Drama *U samoći pamučnih polja* sopstvene elemente (jezik, mesto i vreme zbivanja, sukob i motivaciju, temu) lišava sadržaja, upućujući nas, kroz negaciju, na značaj onoga što je odsutno – želje i njenog objekta, klasične forme i dramskog zapleta, delotvorne komunikacije, samoće pamučnih polja:

KUPAC: Sećanja su mi odvratna, a takođe i oni koji su odsutni; više volim jela koja još nismo probali nego svarenu hranu (*isto*, 63).

Ispražnjeni smisao funkcioniše kao *Belo na belom*, logička granica koja odsustvom upućuje na sve ono što bi drama, kad jednom bude počela, mogla biti. Suprotno bodlerovskoj logici, Koltes se spušta na dno „Poznatog“ i, razgradivši ga, pronalazi novo.

Literatura

Anne-Françoise Benhamou, „ Le lieu de la scène, quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre“, in *Koltès: la question du lieu*, Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, éd. André Petitjean, CRESEF, Metz 2001, pp.45–61.

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977.

André Job, *Koltès. La rhétorique vive*, Hermann Editeurs, Paris 2008.

Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Les Editions de Minuit, Paris 1986.

„Bernard-Marie Koltès“, *Le Magazine Littéraire*, n° 395, Paris, février 2001, pp.18–66.

Bernar–Mari Koltès, *U samoći pamučnih polja*, preveo Ivan Medenica, Cenpi, Beograd 2002.

Ivan Medenica, „Moral lepote“, *U samoći pamučnih polja*, Cenpi, Beograd 2002, 7–41.

Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain*, Nathan, Paris 2002.

Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1999.

Slobodan Obradović

GRMLJAVINA BANKROTA

Gospoda Glembajevi
autor: Miroslav Krleža
reditelj: Jagoš Marković
Atelje 212

U skladu sa ovogodišnjim sloganom Ateljea 212 („nEXt YU“), postavljanje drame *Gospoda Glembajevi* jugoslovenskog dramskog klasika Miroslava Krleže na scenu, i to uz pomoć ex-yu glumačkog ansambla, ispostavlja se kao repertoarski pogodak. Zahvaljujući pompeznom marketingu, predstava je dočekanana sa egzaltacijom kao da složena socijalna drama Miroslava Krleže apsolutno nikada pre nije izvedene pred domaćom publikom. Međutim, čini se da kvalitet same izvedbe ne bi ni približno trebalo shvatiti kao vrhunac pozorišne sezone. Osim ako nekome baš izričito nije stalo do toga.

Prvi deo glembajevskog ciklusa Miroslava Krleže, dramu *Gospoda Glembajevi*, čine salonska konverzacija, bljutava preljuba, arhetipski sukob oca i sina i brutalno ubistvo makazama, ali i slika sunovrata društvene klase koja plaća cenu svoje bahatosti. I napisano je da se sve dešava 1913. godine, neposredno pred slom dvoimene monarhije, u nesigurnom kapitalizmu. Događaji koji se odvijaju u toj jednoj noći sigurne propasti poslužili su da *Glembajevi* ožive kao scenska refleksija naše današnje, tranzicione društveno-ekonomske stvarnosti, u kojoj se novobogataši nadmeću ko će ubedljivije demonstrirati evropejstvo. Imaju moć, priređuju zabave, manipulišu štampom, gotovo da nema segmenta društvenog života u kome članovi te porodice nisu dominantni. Prednjače, naravno, i u zločinu koji je pokretač dramskog mehanizma, a to je i motiv koji im je Krleža ugradio u čitavo porodično stablo.

Drama *Gospoda Glembajevi*, u režiji Jagoša Markovića, ne pati od pomodnih i nakalemjenih estetskih namera da se bude pošto-poto originalan i nov. Tri čina Krležine sage „o gaženju preko leševa“ dramaturški su skladno objedinjena, skraćčenja su efektna i ne umanjuju uvažavanje pisca, a predstavu oslobađaju verbalne kitnjastosti (umetnički savetnik na predstavi Mani Gotovac). Istina, nema famozne replike kojom Krleža okončava dramu – „Gospon doktor zaklali su barunicu“ – ostaje samo sablasno podsećanje na rečenicu koju



Branislav Trifunović i Boris Kavaca

je još stara Barbocijeva izreka kao tvrdnju (ali i kletve) – „Svi Glembajevi su ubojice i varalice“.

Na vizuelnom nivou Miodrag Tabački je dom Glembajevih (crveni salon sa žutom brokatnom garniturom) pretvorio u lavirint pleksiglas-paravana koji, u kombinaciji sa promenama svetla, stvaraju atmosferu neprekidno živog glembajevskog vilajeta, kako na onim mestima gde se odigravaju ključni prizori tako, još više, po čoškovima gde se prisluškuje, kuju zavere, vrebaju prilike, laže. Svi Glembajevi su, naravno, odeveni veoma elegantno, u crno, kako dolikuje koktelima i sahranama (kostimi Zore Mojsilović).

U štimungu lake salonske konverzacije s početka, razaznaju se obrisi glembajevskog vrzinog kola, porodične, socijalne i druge okolnosti koje ih povezuju. Međutim, u glumačkom probijanju kroz glembajevska opažanja o slikarstvu, teologiji i metafizici, uspešnije se ocrtavaju tek reke individualne karakteristike likova.

Vlastimir – Đuza Stojiljković, kao porodični kum Fabrici, povremeno duhovitom ironijom pokazuje svoju servilnost

Glembajevima. Lik Alojzija Zilberbranta, nosioca mnogih titula od doktora teologije i filozofije do baroničinog ljubavnika, Svetozar Cvetković održava u komički naglašenom uspravnom stavu kojim se neuspešno prikriva da je reč o histeriku i šonji (u jednom trenutku on doslovno cvili ležeći pred Leoneovim nogama, moleći za milost). Nasuprot njima, lik doktora Altmana (Tanasije Uzunović) ostaje karikaturlan u cerekanju na sopstvene pošalice.

Scena u kojoj se upozoravaju pacovi da je brod počeo da tone, u ovoj predstavi je postala momenat najdirektnijeg potcrtavanja – porodični advokat prima pozive preko *bluetooth* slušalice. Ispada da se *Glembajevi* Jagoša Markovića dešavaju baš-baš danas, mada je do ovog postupka to mogao da bude bilo koji salon u kojem je kapitalizam zavitalao neku hrpu provincijalaca. Možda bi ovo rediteljsko-dramaturško rešenje, kojim se Glembajevi na jedan klik povezuju sa savremenim tajkunima, moglo da bude vešta zamena za jezivu zvonjavu telefona sugerisanu dramom, da je u liku Pube (Branislav Trifunović), umesto insistiranja

na napregnutosti lica i nervozi pokreta, ostvarena psihološka gradacija (u kojoj je svaki sledeći poziv nova potvrda propasti). U sceni odavanja „počasti“ preminulom, monotonija tih telefonskih tirada (mladog čoveka koji u jednom istom tonu gradi karijeru), delimično se razbija gotovo komičnom raspravom o egzistencijalnim životnim pitanjima, kao nekom grotesknom počasnom stražom koju čine tri lešinara (Fabrici, Zilberbrant, Altman). Lako će se rastati čim shvate da u tom domu nema više šta da se traži.

Slovenački glumac Boris Kavaca lik bankarskog pater familijasa Ignjata Glembaja postavlja kao energičnog moralnog patuljka, i na tom formalnom (pojavnom) planu sve se otprilike i završava. Početna glumačka uverljivost gorostasnog „patricija“ brzo se iscrpljuje u rutinskom odrađivanju glumačkog posla. Budući da nema jasnog nijansiranja na putu koji taj lik prelazi (ako ništa drugo, onda barem na putu od osornog do umornog starca), nema ni kasnijeg pada njegove maske. Zbog toga u dramskom čvorištu drame (gladijatorska borba oca i sina) Leone Glembaj nema protivnika u areni, a Nikola Ristanovski dobija tek sparing partnera na sceni.

Sličan problem postoji i u slučaju klinča Leone – Barunica Kasteli.

Anica Dobra igra je kao dopadljivu marginalku koja se osilila, izazovno detinjastu ali s malo nagoveštaja zle kobi ili bar nemira koji njen lik unosi (nemira koji bi baronica, ako je već prekaljeni hohštapler, morala da oseća). Nametljivo korišćene dramske pauze i proizvoljno poštapanje predramatičnim upiranjem prstom (uz poneki duhovit trenutak iz furiozne poslednje pojave), posledica su nesigurnosti koju je uzrokovala glumačko-rediteljska neprostudiranost. Ako se u startu plasira informacija da je ta doterana dama zapravo samo doterana *street-smart* protuva, finalno demaskiranje njenog lika ne može da bude ništa drugo do scenski neuzbudljiva potvrda nečega što se već zna. Umesto „erotski inteligentne žene“, dobila se „indiferentna žena“ koja ne voli da joj se komplikuje život.

U daljem povezivanju Glembajevih sa našim mentalitetskim ključem, gde se gotovo ništa ne rađa iz kontinuiteta, već uvek iznova, iz razaranja, otvorila se opasnost i da hamletovski lomovi Leonea Glembaja budu pojednostavljeni kao *tranziciona egzistencija prožeta razočaranošću*. Međutim, u tumačenju makedonskog glumca Nikole Ri-

stanovskog Leone je *katarzično odrođen* (gotovo je dirljivo koliko u isto vreme voli i mrzi svog oca), a njegov cinizam uperen je i na materijalni svet, ali i na apstraktno slikarstvo kojim se bavi. U toj borbi dve nezdrave krvi (danielijevske i glembajevske) Ristanovski kreira čoveka koji je napet kao neurotična struna (na kojoj se ponavlja anarhična tema „vlasništvo je krađa“), s tim što je ta specifična, leoneovska napetost, u početku prikrivena ležernim ubeđivanjem samog sebe da će čim pre, koliko ujutru, napustiti očevu kuću. Epilog je, zna se, sasvim suprotan. Izbegavajući da postane ono što najviše prezire, temperamentni pobunjenik Nikole Ristanovskog izobličava se u „ubojicu“, pred čijim bi se portretom dalo izustiti: Der ungluckliche Leone Glembaj. Slikar. Dobijao je zlatne medalje. No onda je škarama zaklao drugu legitimnu suprugu svog oca...

Dunja Petrović

LAŽNI ŽULJEVI

Facebook

autori: Maja Pelević,
Milan Marković,
Milena Bogavac i
Filip Vujošević
režija: Jelena Bogavac
Bitef teatar

Život u tesnim cipelama

autor i reditelj: Dušan
Kovačević
Zvezdara teatar

Dve generacije domaćih savremenih pisaca transponovale su na scenu Bitef teatra i Zvezdara teatra srpsku realnost, ironično kritikujući moderno društvo, zlostavljano medijima i zagušeno trendovima. Jetkim humorom, koji vodi ka tragičnom kraju, ovi pisci poručuju da kriza, i društvena i moralna, u stvari postoji, ali ne i kada je domaći savremeni tekst u pitanju. S jedne strane, mlađa generacija savremenih domaćih dramskih pisaca to čini kroz, reklo bi se, novu formu na našim prostorima – *stend-ap*; s druge strane, Kovačević se oslanja na svoj raniji rad, donoseći na scenu još jednu oporu tragikomediju. Ipak, od teksta do predstave je dug put, što nas dovodi do problematičnijeg dela – reditelja.

ČETIRI LICA NE TRAŽE PISCA, VEĆ REDITELJA

Kroz četiri priče o duboko nesrećnim ljudima, kojima su lažni profili jedini način da se povežu sa svetom oko sebe, drama *Facebook* prikazuje stravičnu obesmišljenost pojmova istine/laži, te preispituje potrebu savremenog čoveka da bude neko drugi.

Dajući ironičan komentar na našu apsurdnu stvarnost, u kojoj je otuđenje jedini put ka zbližavanju živih bića, priča histerične rodoljubive domaćice (Anastasija Mandić, tekst Maje Pelević) i noćnog čuvara sa rakom testisa (Marinko Madžgalj, tekst Filipa Vujoševića) savršeno se prepliću. Ljubavna saga dve usamljene individue, koje razbijaju samoću srbovanjem i komentarisanjem politike, medija i pravoslavlja, postavlja se kao jedina istina; čak i ako su akteri lažni, osećanje zadovoljstva i pripadnosti nije. „Nebojša Nena – prava srpska žena“ Maje Pelević i „Proklet da si, Nebojša!“ Filipa Vujoševića, ne samo da su priče sa najrazrađenijim likovima i najozbiljnijim pristupom temi, već su i gotovo jedine koje su međusobno povezane, čime čine ovu predstavu pozorišnom, da ne kažemo dramatičnom. Pored povezanosti ova dva teksta (lika), jedina preostala veza među likovima i pričama je svađa rodoljubive domaćice sa usamljenom fenserkom (Danijela Vranješ, tekst Milene Bo-



Fakebook

gavac). „Maj nejm iz Nensi end ja sam Fejsbuk adikt“ Milene Bogavac priča je o Nevenki–Nensi Bošnjak, koja je od, reklo bi se, bivše klamberke dogurala do nesrećne sekretarice kojoj je jedina preokupacija da stekne što više poznatih *fejsbuk* prijatelja. Stalno se pozivajući na svoje pravo ime i prezime, kao jedino što o sebi sigurno zna, Nensi traga za svojim suštinskim *ja*, sve dok se potraga ne pretvori u vapaj, i to bukvalni (ona gotovo zaurla u mikrofon). Nensi je melanholična i gotovo bezvoljna (možda više zbog interpretacije Danijele Vranješ nego zbog teksta), ali se ona budi i istinski oživljava tek u pomenutoj svađi sa domaćicom. Iako se događa bez nekog posebno jasnog razloga, ova svađa, s jedne strane, na odličan način aludira na blogerske svađe, dok s druge strane, podiže stepen apsurdna na nivo na kome se jedan lažni profil svađa sa drugim lažnim profilom – na nivo na kome čovek uspeva da oseti nešto samo pomoću virtuelnih stimulansa.

Za razliku od odličnih Anastasije Mandić i Marinka Ma-

džgalja, koji su pametnom persiflažom oživeli svoje tekstualne deonice, ne ugrozivši time dramsku izoštrenost, Danijela Vranješ je, preteranom teatralnošću, svom delu teksta to isto uskratila. Ipak, čini se da je prvom srpskom *stend-ap* komičaru, Srđanu Jovanoviću, bio poveren možda i najteži glumački zadatak, s obzirom na to da se tekst Milana Markovića *Nebojša gleda sebe kako glumi Nebojšu* izdvaja od ostalih upravo zbog manjka *stend-ap* forme, tačnije zbog njegovog specifičnog stila, u kome se filozofske misli, često gotovo apstraktne, smenjuju i mešaju sa poetičnim delovima monologa. Ovdje treba pomenuti i da je *Fakebook* svojevrsni nastavak predstave *Fake porno* Bitef teatra, koja se takođe oslanjala na formu *stend-apa*, a u kojoj su se pomenuti autori već oprobali, sa izuzetkom Milana Markovića koji nije bio deo autorskog tima Bitefove predstave od pre nekoliko godina.

Da li zbog Markovićevog pomenutog spisateljskog senzibiliteta, ili zbog Jovanovićeve *stend-ap* karijere, redi-

teljka Jelena Bogavac je upravo ovaj lik izdvojila kao vodeći, stavljajući ga u prvi plan i izvodeći ga van utvrđenog scen-skog prostora u kome se predstava igra (neka vrsta platforme koja markira kuću; scenografija: Zorana Petrov). Lik se izdvaja i scenografski (za razliku od ostalih, čiji je pojedinačni prostor, u okviru pomenutog metaprostora, soba, njegov je toalet) i kostimografski (ima omču oko vrata; kostim: Zorana Petrov), te se ovo mora tumačiti kao znak a ne kao slučajnost. Počev od klasičnog *stend-ap* obraćanja publici, u kome se Jovanović predstavlja kao glumac koji će igrati Nebojšu, on kasnije istupa pred publiku i u samom liku Nebojše, a da predstava po sebi ne nudi bilo kakvo obrazloženje ili sistem po kome se to dešava. Naprotiv, predstava se nastavlja i teče nezavisno od njega, te ovo rediteljsko rešenje ostaje nepromišljeno i nedosledno. Čak ni pomisao da su svi drugi likovi zapravo njegovi lažni profili (što je apsolutno učitavanje), ne može naći potporu u ovom nedovoljno jasnom konceptu.

Premda je Jovanovićev lik taj koji Jelena Bogavac izdva-ja, deluje zbnjujuće to što se i svi drugi likovi zovu Nebojša, osim onog koji interpretira Danijela Vranješ. Kao i u prethodnom slučaju, ni ovde ne postoji nikakav poseban, ili bar dovoljno jasan, razlog za isticanje lika Nevenke Bošnjak, posebno imajući u vidu da se po tekstu svi likovi zovu Nebojša, i to Bradić. Iako je „cenzura“ bila prihvatljiv potez, jer aluzija na bivšeg ministra kulture nema direktnu vezu sa predstavom (osim kao *fejsbuk* šala), ostaje nejasna potreba da se ijednom liku promeni ime, a posebno potreba da drugačije ime dobije baš ovaj lik.

Izuzev teksta Maje Pelević, koji jedini direktno kritikuje srbovanje, pravoslavlje i lažni moral, vrlo popularno trojstvo našeg naroda, *Fakebook* likovi nam ne iznose neke velike istine. Ipak, način na koji su većinom pisani dovoljno je duhovit da će nas se njihovi životi, ako ne ticati, a onda bar zanimati. S druge strane, ostaje pitanje šta bi bilo da je postojao i rediteljski koncept, koji bi otišao dalje od konopca, kojim neki(!) likovi komuniciraju, dok drugi režu slike iz časopisa. Na kraju krajeva, sâm naziv predstave, kao odličan marketinški potez, poput magneta privlači mladu, srednjoškolsku publiku, koja, iako ne zna kakve veze baš predstava ima sa *fejsbukom* kakav oni znaju, ipak dolazi u pozorište, što je, izgleda, dovoljno samo po sebi.

„RUPA IMA, ZEMLJE NEMA“

Život u tesnim cipelama najnovija je drama Dušana Kovačevića, koja štrajk radnika fabrike obuće postavlja kao potencijalnu priliku za novi *rijaliti* program, u kome se taj štrajk tretira kao još jedan u mnoštvu *proizvoda* ponuđenih alavom potrošačkom društvu. Aktuelnu kritiku *rijaliti* programa Kovačević podiže na viši nivo, ubijajući svoje likove pred očima gledalaca (i onih na sceni, i onih kraj malih ekrana), čime dovodi do krajnjeg apsurdna temu ljudskosti i dostojanstva.

Međutim, birajući veoma aktuelnu temu, jednu od onih koja korespondira sa svakim gledaocem, Kovačević-pisac kao da je zapostavio apsurdnu situaciju u kojoj se njegovi likovi nalaze, a fokusirao se na beskrajne tirade u kojima likovi govore o samima sebi. Ni to ne bi bio problem da ga Kovačević-reditelj u tome nije podržao, dopuštajući da likovi na sceni gotovo ništa ne rade već *samo* govore. Izveštavanje o događajima koji se dešavaju van scene više nije naj-srećnije pozorišno rešenje, a potreba Kovačevića-pisca da verbalno pojašnjava sopstvene metafore (uključujući i onu o tesnim cipelama) potcenjuje savremenog pozorišnog gledaoca, ne ostavljajući mu ništa za lično promišljanje.

Početna scena prikazuje Stevu, predsednika štrajkačkog odbora (Nenad Jezdić), kako obmotava dinamit po dvorištu fabrike. Ovaj dinamičan početak, koji najavljuje dobar zaplet, vrlo brzo smenjuje više statičnih govornih scena, u kojima se svaka vrsta napetosti gubi, a likovi, u beskrajnim pokušajima glumaca da od njih naprave tipove, postaju manje zanimljivi od opisa koji stoji u brošuri.

Karikiranje i *šmira* mogu biti korisna i prihvatljiva glumačka sredstva, ali ne i u slučaju kada se čudnovato Menadžerkino podvriskivanje i naprasno brizganje u plač (Sonja Kolačarić), koje bi trebalo da bude komično, kasnije koristi u istom maniru u ozbiljnoj, ujedno i najlošijoj sceni predstave – sceni raspleta (kada Menadžerka otkriva da je obmanuta). U glumačkoj podeli istakao se jedino Milorad Mandić Manda, koji je sa (uglavnom) doziranom *šmirom* interpretirao lik Maldiva, ljubaznog, pritivnog i nadasve opasnog medijskog mešetara, dok je Nenad Jezdić jedan od retkih koji je ostao dosledan konceptu svog lika. Međutim, trudeći se da predstavi bahatog predsednika, vođu koji se busa u ime svih, Jezdić je uspeo u tome da ne odstupi



Život u tesnim cipelama

od glavnih odlika ovog tipa, ali na uštrb svojih glumačkih mogućnosti.

Završna scena-epilog, u kojoj se, sada već pokojni radnici gotovo ritualno izuvaju, jedna je od svetlih tačaka i pisca i reditelja Kovačevića. Posle mnogo godina teskobnog života, višednevnog štrajka glađu i potpunog ogoljavanja sopstvenih života u *rijalitiju*, radnici konačno dobijaju slobodu, doživljavajući gotovo neku vrstu katarze... samo, na onom svetu. Kovačevićev apsurd izveden je do kraja, a komedija se, tipično kovačevićevski, pretvara u gorku tragediju, koja kao da bi htela da nam dovikne da je život bez cipela bolji od života u tesnim cipelama. Pored ove scene, treba izdvojiti i sâm naziv *rijalitija* „Pobediće moj broj“, koji sa sve bedževima sa brojkama, koje radnici nose, predstavlja odličnu repliku na političke kampanje. Problem je jedino što političari nemaju baš mnogo veze sa ovim likovima, kao što ni dešavanja u ovom *rijalitiju* nemaju baš mnogo surovosti kakvu poseduju *rijaliti* programi. Kovačević ne dopušta svojim likovima da zažive svojim životima, da se međusobno razotkrivaju, dopunjuju i procenjuju. Kao da

kroz njih sâm pisac govori o njihovim teškim sudbinama, koje time postaju nežive; o motivima koji postaju banalni; ciljevima koji postaju površni. On najzad olako, gotovo mehanički, i ubija svoje likove, od kojih smo se već distancirali. Zato i kraj, u kome likovi umiru, ne izaziva ni saosećanje, a kamoli revolt. Nakon što ubije likove, autor ubija i sve ostalo; iznenadno preokrećući priču u krimi rasplet, u kome se otkriva da je Maldiv unajmljeni ubica, sa sve patetičnom raspravom između njega i Menadžerke, čije je ideale srušio, Kovačević se potpuno udaljava od svoje prvobitne teme, od dramske radnje, i kao da priču završava samo zato što je vreme za kraj.

Ipak, publici Zvezdara teatra nije bio sporan ni Kovačevićev rediteljski, ni spisateljski stil; smejali su se tačno gde treba, često *po difoltu*, jer su došli „na Duška“. Najzad, najveći problem ove predstave jeste u tome što Kovačević-reditelj nije uspeo da odoli Kovačeviću-piscu. Ostaje samo da se pitamo da li bi se cipele više kretale da ih nije obuo sâm pisac.

Olga Dimitrijević

PROVOKATIVNA FORMA

*Otac na službenom
putu*
autor: Abdulah Sidran
reditelj: Oliver Frljić
Atelje 212

Jedna od premijera u sklopu ovosezonskog koncepta Ateljea 212, (n)EX(t) YU, bazirana je na tekstu Abdulaha Sidrana koji većina nas poznaje preko čuvenog filma Emira Kusturice. U ovoj pozorišnoj verziji *Oca na službenom putu* režirao je Oliver Frljić, već poznat po nestandardnom rediteljskom postupku za ovdašnje scene i, pre svega, po jasnom i glasnom političkom stavu.

Sama priča komada poznata je manje- više svima. Ona je ispričana kroz perspektivu Dina Malika, dečaka čiji otac biva odveden na Goli otok, i ta robija ostavlja duboke posledice na njihovu porodicu. Oliver Frljić je od samog starta stavio do znanja da se neće rukovoditi čuvenim filmom, praviti njegov pozorišni rimejk ili nešto slično: odmah po podizanju crvene zavese sa velikom Staljinovom slikom okupljeni ansambl predstave, na stepeništu u obliku Jugoslavije i uz pratnju orkestra, počinje kakofonično da peva „Uz maršala Tita, junačkoga sina“. Najzapaženiju rediteljsku intervenciju Frljić je sproveo kroz postavku Dinovog lika (Vlastimir – Đuza Stojiljković): on je sada star čovek od sedamdeset jedne godine, koji nam govori svoja sećanja. Frljić tu perspektivu koristi i razigrava, tako da Dino naizmenično učestvuje, predstavlja i komentariše događaje na sceni. Sama dramaturgija stoga biva vrlo labava i isprekidana, što ima opravdanje u pomenutoj intervenciji, ali stvara i probleme za gledaoca. Na sceni se veoma teško prati šta se zapravo dešava, ko je ko, ko je gde završio, zašto i sa kim. Koliko god je, sa jedne strane, ova konfuzija opravdana nepozdanim tokom Dinovih sećanja, s druge, ona pravi ozbiljne probleme pri praćenju radnje, naročito ako niste gledali film ili ga se ne sećate baš najbolje.

Još jedna intervencija Olivera Frljića je ubacivanje songova koje je sâm napisao, na prvi pogled urađenih u brehtovskom maniru. Međutim, oni funkcionišu više na emocionalnom nivou i ne ciljaju da pruže društveni komentar ili slično, već pre iskazuju emotivna stanja junaka i doprinose oblikovanju opšteg tona predstave (među njima se posebno ističe odličan AnkičUn „ženski“ song). Frljićevi songovi (kompozicije Irene Popović) su pravi, odlični *narodnjaci*, i to u ovom konglomeratu patetike funkcionišu na sceni dvostruko – daje emociju i oslikava milje, jer su ovi ljudi dodatno označeni kao *ljudi iz naroda*. Oni sa stepeništa stalno silaze dole, na margine Jugoslavije, u kafane i kuće, gde ih gledamo kako se plaše

kožnih kaputa, gde vidimo raspad porodice i patrijarhalno nasilje. Sveukupno se napravila jedna epopeja, koja se u pojedinim trenucima teško prati, u pojedinim ostvaruje zadovoljavajući emotivni učinak, u momentima pruža uživanje u maštovito razigranim scenama i njihovim dinamičnim smenjivanjima, dok istovremeno, strane zbunjuje zbog odsustva jasnog stava i takođe na momente iritira zbog neusklađene i pregažene glumačke igre. Vlastimir – Đuza Stojiljković se efektno prebacuje iz pozicije starog Dina u poziciju mladog Dina, prelazi iz uloge posmatrača koji se seća u ulogu aktera sećanja, i njegova igra dobrim delom određuje ton predstave kao vrlo melodramski i sentimentaln. Pored njega, izdvojila se i Hana Selimović, realistična i precizna u svojoj izvedbi nesrećne i namučene Sene Zolj. Međutim, u performansu ostale većine ansambla nastaje konfuzija i preterana ekspresivnost, i često nije jasno da li je sveopšta persiflaža namerna ili je u pitanju igranje realizma koje je izmaklo kontroli i skrenulo u, najprostije rečeno, viku i dreku. Ovo se, pre svega, odnosi na Aljošu Vučkovića u njegove dve uloge, Ljehova i Vlada Petrovića, koje igra na isti prenaplašeni način, a posebno na Branislava Trifunovića (Mahmut Zolj), čiji nagaženi glumački zanos postaje vrlo brzo jezivo neprijatan.

Na samom kraju Frljićeva razigrana i umešna režija (kad izuzmemo neusklađene učinke glumačkog ansambla), iako izuzetno prijatna i povremeno uzbudljiva za gledanje, nekako postaje samodovoljna. Stiče se utisak da se predstava namerno ograđivala od jasnijeg političkog pozicioniranja. Nije jasno da li se kroz raspad porodice poručuje da je Titova Jugoslavija bila pakao na zemlji, ili nam ipak sentimentalni ton predstave pruža nostalgican i blagonaklon pogled na prošlo vreme. Scenografija Marije Kalabić dodatno doprinosi konfuziji: stepenište u obliku Jugoslavije na kom se odvija veći deo radnje na kraju se komada i cepa na tri dela, što može navesti na bizarni zaključak da je maltene era Informbira srušila Jugoslaviju. Predstava tako jednostavno šalje veoma zbrkane političke znake. Dodatno, ona se nekako svodi na, da iskoristimo frazu, sudbinu malog čoveka u vrtlogu ideologije. Politički komentar se tako svodi na predstavljanje opštih mesta – teškog života, državne represije, kafane, nevernih i nasilnih muškaraca, nesrećnih žena – koja već dobro poznajemo iz postojećih filmskih prezentacija SFRJ, i koja, doduše, dolazi ne toliko



iz Kusturićinog „magičnog realizma“ koliko iz crnog talasa.

Ovakav ishod na kraju dosta govori o aktuelnoj komercijalnoj politici Ateljea 212 – mnogo je lakše tematizovati zločine oko kojih je uveliko postignut društveni konsenzus i koji su već ispitani i osuđeni u javnom prostoru sa svih strana, nego se baviti recentnim i mnogo relevantnijim problemima. Ovosezonski (n)EX(t) YU koncept se ne sprovodi tako da bude istinski provokativan: komad o Informbirou i njegovim posledicama je fin način da se potegne neka politička, a istovremeno zaobiđe bilo kakva škakljiva tema koju, tako nazvan, (n)EX(t) YU koncept u teoriji omogućava (npr. preispitivanje uloge Jugoslavije u odnosu na sadašnje društvo i njegovu politiku, teme poslednjih dvadeset godina raspada, rata, kontinuiteta nacionalizma i krajnjeg smisla svega toga). Ovaj pozorišni *Otac na službenom putu* tako po svojoj formi može biti provokativan i neuobičajen za učmale beogradske scene, ali na društveno-političkom planu čini upravo suprotno, ide uz dlaku dominantnom javnom diskursu, i sa te strane ne pruža nam ništa novo i zanimljivo.

Gorica Pilipović

MAŠTOVITI BRIO

Figarova ženidba
kompozitor: V.A.
Mocart
režija: Jagoš Marković
Narodno pozorište,
Opera, Beograd

Prvi utisak koji se stekne o najnovijoj postavci Mocartove *Figarove ženidbe* u režiji Jagoša Markovića jeste da je to jedna igrarija u najpozitivnijem smislu te reči, poigravanje sa suštinom ovog dela, a u vizuelnom pogledu pre svega sa kostimima. Svi likovi su u belom, to su nekakve porcelanske figure, i sunđer je prostrt preko cele pozornice da se ne bi razbile u tom nevinom, fragilnom svetu ljubavne igre. (Mocartova opera jeste nekad imala i važnu društveno angažovanu žaoku – sluga je inteligentniji od gospodara i na kraju grof, pripadnik aristokratskog staleža, biva nasamaren, ali ta žaoka je u međuvremenu izbledela i za nas danas ima malo značaja.) Ali to belo je prepuno detalja, takođe belih, eventualno zlatnih, i svaki kostim je drugačiji, varijacija na temu belog. Pri tom to i jeste i nije kostim XVIII veka, on je naznačen, to je njegova parafraza, ali sa ponekim komadom današnje odeće. Maska i frizura su posebna priča. Kad Bazilio ili Bartolo izađu na scenu, gledaoci se smeju njihovim frizurama. Zbog tog prvog, izuzetnog utiska, tekst počinjem upravo pričom o kostimu i upućujem najiskrenije čestitke kostimografkinji Bojani Nikitović.

Ali već od same uvertire bilo je jasno da će koncepcija biti u izvesnom smislu iščašenog, pomećenog izraza. Izvedena na tradicionalan način – pred spuštenom zavesom, uvertira je bila u furioznom tempu, nešto brže nisam čula u Narodnom pozorištu, te veća fascinacija od tog tempa publici nije bila potrebna. Akcenti, nagla krešenda i dekrešenda, jarki kontrasti – to su bila sredstva koja je naglašavao dirigent Premil Petrović pokazavši šta želi ovom operom – da to ponekad bude i karikatura, ali vrlo nijansirana i elegantna. A onda se diže zavesa – scena je podeljena u dva plana, u prednjem je glavna akcija, a u zadnjem takođe akcija, ali samo ilustrativna, čak sa asocijacijom na slikarstvo Salvadora Dalija, kako zbog izvesne fantazmagoričnosti tako i nekih konkretnih prizora. Na sceni, kojom takođe dominiraju svetli tonovi, nalaze se najpotrebniji rekviziti, i oni samo naznačeni, poput delova raskošne, barokne fasade u poslednjoj sceni u vrtu. Autor je Boris Maksimović. Popularnim



analitičkim rečnikom rečeno – u pogledu vizuelnog identiteta predstave posredi je dekonstrukcija epohe.

I kad jednom bude stavljeno u pokret, poput motorične uvertire, scensko dešavanje se više ne zaustavlja. Iz prizora u prizor, iz scene u scenu, u maniru pravog scenskog brijaja, odvija se ova komična igrarija u poznatom, raskošnom stilu Jagoša Markovića. Mnoštvo duhovitih detalja – Kerubino koji drhti sakriven ispod čaršava, grof koji se pojavljuje u ronilačkom, ali zlatnom odelu, Marčelina, Bartolo i Figaro koji lebde od sreće kad shvate da su jedna porodica, i bukvalno lebde podignuti uvis, grimase Bazilija i grofa – dakle, niz ovakvih i sličnih detalja najlepši su izraz komičnog duha Mocartove muzike, kulminirajući u ansamblu na kraju II čina. Tu su svi glavni likovi grupisani na jednom mestu, stoje ili sede, ali više pokreta među njima ne može se zamisliti – još jedan paradoks: furiozni momenat u statičnoj sceni, tako da je i za scenski pokret morao biti angažovan poseban saradnik, Ferid Karajica. Na suprotnom polu su takođe izvanredne lirske scene, a naročito je poetična bila, bez ijednog otpevanog tona, dakle – odigrana – simbolička noć grofice i Kerubina.

Mehanizam predstave ne bi mogao tako glatko i brzo da se odvija da nije bio ostvaren predušlov ujednačenog, i glumačkog i pevačkog, kvaliteta svih protagonista, što se inače ne događa tako često. Možda bih samo izdvojila Snežanu Savičić-Sekulić koja je, zbog lepote svog glasa i velike muzikalnosti, te prirodnosti, izuzetna pojava na našoj opernoj sceni uopšte. Svi su se maksimalno trudili da odgovore na ponekad vrlo neobične zahteve reditelja, i zaista se ne zna ko je u ansamblu bio bolji: Nebojša Babić kao Figaro, što je njegova prva velika uloga, plenio je kultivisanim pevanjem (sećamo se njegovog zvučnog baritona i spremnosti na glumačku igru u izvanredno izvedenoj numeri u okviru ostvarenja *Tesla, totalna refleksija* grupe autora); Vladimir Andrić, kao grof, iz uloge u ulogu potvrđuje svoje standardno dobre vokalne i izuzetne glumačke mogućnosti; Snežana Savičić je tumačila Suzanu, a Kerubina Iva Profaca, koja se već uveliko dokazala svojim vokalnim kvalitetima, ali sada se pokazala i kao maštovita i autentična glumica, dajući liku Kerubina jednu posebnu dimenziju ranjivog i nežnog bića. Dragoljub Bajić kao Bartolo i Darko Đorđević kao Bazilio izuzetni su pevači velikog



komičkog dara, kojeg Bajić iskazuje na prefinjen način, gotovo samom svojom pojavom, pogledom, izrazom lica, dok je Đorđević veoma vešt u mimici i gestikulaciji. S njima u grupi naglašeno komičnih likova bila je i Svetlana Bojčević-Cicović kao veoma uspela Marčelina, jedino što fizički nije mogla da prati brzi tempo scenskog pokreta pomenutog ansambla. I, konačno, ali nikako na poslednjem mestu, Katarina Jovanović kao grofica, u svojoj prvoj ariji pomalo stegnuta, ali kasnije u svom najboljem izdanju upečatljive scenske pojave. Svi protagonisti, sa izuzetkom Svetlane Bojčević, pripadaju istoj generaciji, onoj koja trenutno nosi repertoar kompletne beogradske operne scene (uključujući i Madlenijanum), ali u ovoj predstavi imali smo priliku da vidimo i mlade nade – članove Operskog studija Narodnog pozorišta. Posebno bih istakla lepotu scenske pojave i glasa Marije Mitić u ulozi Barbarine. Hor je standardno dobro pripremio Đorđe Stanković.

Premil Petrović je, dakle, uz Jagoša Markovića, zacrtao osnovne smernice izvođenja ove Mocartove opere, njen

dominantni zvučni dizajn pun brija i vrcavog duha. Kao da u početku, međutim, nije pronašao pravu meru, te je u prvom delu opere (I i II čin) orkestar dinamički znatno prekrivao pevače. Posle pauze, kada je bilo jasno da nema nikakvog razloga za brigu, u preostala dva čina kao da je došlo do popuštanja napetosti, te je ansambl u celini bio uigraniji i skladniji. Orkestar je, u svakom slučaju, zaslužio ono što su mu priredili: na samom kraju, naime, posle naklona pevačkog ansambla, posle sve te beline na sceni, zavesa se spušta, diže se posle desetak sekundi i odjednom svi su u crnom – to je upravo orkestar koji se, koliko znam, prvi put na sceni Narodnog pozorišta i na taj način predstavio publici. U svakom slučaju, bio je to još jedan efektni detalj kojim su autori ove izvanredne predstave pokazali kako se i od stvari koje su naizgled nevažne može napraviti maštovito pozorišno sredstvo.

Gorica Pilipović

ZALJUBLJENI U PROKOFJEVA

Zaljubljen u tri narandže
kompozitor: Sergej
Prokofjev
režija: Jirži Mencl i
Božidar Đurović
Narodno pozorište,
Opera, Beograd

Na sceni Beogradske opere se posle dužeg vremena pojavilo jedno veliko, značajno i zahtevno delo muzike XX veka. A sama opera *Zaljubljen u tri narandže* Sergeja Prokofjeva je prvi put prikazana kod nas još 1959. i ta, inače veoma uspela predstava, održala se narednih petnaestak godina, gostujući i u inostranstvu, u periodu poznatom kao „zlatno doba“ Beogradske opere. Ovo delo Prokofjeva jedinstveno je u svojoj vrsti, sadržajno i muzički bogato i višeznačno. Komedija, karikatura, satira, parodija – sve ove žanrovske odrednice nalaze svoje mesto u tkivu opere. Uzimajući za osnovu libreta komediju Karla Gocija iz XVIII veka, tj. njenu preradu u prevodu na ruski Vsevoloda Mejerholjda i njegovih saradnika, Prokofjev je odlučio da sopstvenoj kritici podvrgne sve operске konvencije od tog doba do sopstvenog. I napravio je predstavu u predstavi dovođenjem na scenu i same publike, koja je takođe podvrgnuta kritici budući da je podeljena na nekoliko osnovnih tipova – liričare, tragičare, komičare i praznoglavce – koji od pozorišta traže odgovarajući stil igre. Ovi posmatrači se mešaju u radnju koja je u osnovi igrarija, bajka, fantastika, kao sastavni deo operске umetnosti od pamtiveka, mada može da se tumači i kao parodija na besmislena i komplikovana libreta. U izmišljenom kraljevstvu princ je bolestan od hipohondrije i melanholije, i jedini pravi lek za njega je smeh. Kad se konačno nasmeje, njegovi protivnici, razni pretendenti na presto, stupaju u akciju i nastoje da ga unište. Čarobnica Fata Morgana ga proklinje da se zaljubi u tri narandže. Slede peripetije oko traganja za narandžama i nalaženja prelepe princeze. Na trenutak izgleda kao da će zlobnici pobediti, ali dobri čarobnjak Čelio, u maniru prastarog operskog principa *deus ex machina*, stupa na scenu i razrešava stvar.

Autori beogradske predstave su se trudili da maksimalno rasterete scenu i oslobode je za izuzetno razigran kompletni ansambl, uključujući brojne soliste i nekoliko različitih horskih grupa. Brzinom smenjivanja prizora taj veliki scenski dinamizam je postignut, zahvaljujući funkcionalnim delovima scenografije. Geroslav Zarić je zamislio ogromno dalijevsko lice, zapravo pozorišnu masku, koja je i sama mnogolika – anfas i sa dva profila okrenuta jedan od drugog, što asocira i na boga Janusa. To lice se otvara, njegovi delovi se razdvajaju i postaju različite, lako pokretne platforme za različite scene. U pozadini je još samo ogromno platno koje se jednim delom po potrebi diže i propušta aktere. Ispod njega se pojavljuje i dvorska procesija, i princ kojeg od početka pa skoro do kraja na krevetu



gura dvorska luda Trufaldino, i ogromna kuvarica, čuvarica narandži itd. Zaista, osnovna karakteristika kako fabule tako i muzike – da se sve razvija britkim, brzim, sažetim tokom – ostvarena je u potpunosti. Kostimografija Marine Medenice, međutim, deluje pomalo zbunjujuće. Iстина je da je to izmišljeno kraljevstvo, ali kostimi su previše neodređeni – i savremeni i sa naznakama XVIII veka, i realistični i parodični, pohabani i elegantni, značenjski jasni i nedefinisani. Kao da tu nije bilo jedinstvene, konkretno usmerene ideje, ili je pak ideja bila da se ilustruje sve ono što citira, tj. ismeva Prokofjev – komedija del arte, operaska fantastika XIX veka, pa i balet itd. S druge strane, veoma je uspela prva pojava princa, čija je frizura izazvala smeh, kao i pojava kuvarice koja je zaista ogromna. Monolitna horska grupa, obučena u crne mantije, i u koreografisanom pokretu takođe je bila veoma efektna.

Neobično je to što režiju potpisuju dvojica reditelja – Jirži Mencl i Božidar Đurović, te tako sve primedbe i pohva-

le upućujem ovom autorskom dvojcu. Dakle, razigranost prizora, kao bitna osobina komedije, zaista je maksimalna, kulminirala je u poslednjoj slici sa jurnjavom za princezom pretvorenom u pacova – članovi hora su dali sve od sebe u toj trci i zbrci na ograničenom prostoru. Takođe, veoma je uspela ideja da se đavo, Farfarelo, pojavi u liku deteta, ali sa basovskim glasom (mali Ilija Pejoski je uložio veliki napor da nemo izgovara tekst koji je u originalnoj partituri na francuskom jeziku, a ne daleko egzotičnijem ruskom, zbog premijere u Čikagu). Uz još nekoliko naglašeno komičnih detalja, ostaje ipak osećanje propuštenosti ključnog trenutka – zašto se princ nasmejao? Čarobnica Fata Morgana u tom momentu nije bila nimalo smešna; pri tom je predstavljena kao mlada, lepa i atraktivna žena umesto nekakve sparušene starice. Još manje je uspeo divertisman organizovan da bi se princ nasmejao – balerine, konkretno labudice neodgovarajućih ženskih i naročito muških figura, predstavljaju već odavno izrabljeni prizor, te je komični efekat izostao.

Velika zasluga za uspeh predstave u celini pripada protagonistima. Sadašnji, generacijski ujednačen pevački sastav Opere, otvoren, naviknut i spreman da ispunjava sve zahteve savremene pozorišne igre, i ovaj put je uložio maksimalan napor, ne samo u glumačkom već naročito u vokalnom smislu, s obzirom na virtuoзни tretman glasa u partituri Prokofjeva. Taj modernistički muzički jezik, tj. veliki intonativni izazovi savladani su bez vidljivih problema, ali, nažalost – neravnoteža između vokalnih i glumačkih mogućnosti pojedinih pevača ostaje mana ovog sastava. Među njima se svakako ne nalazi „naš“ Korejac Hon Li koji je princa tumačio vokalno superiorno svojim snažnim i čistim tenorom, dok se u glumačkoj igri potpuno oslobodio, otkrivši i svoj komičarski talenat. Zapravo, spoj izraza njegovog lica i komične frizure u prvoj pojavi bilo je ono što je izazvalo smeh. Ako je u nekim ranijim predstavama bio pomalo krut, sada je bio spontan i prirodan. Za razliku od Hona Lija, veliki komičar naše operne scene Dragoljub Bajić nije imao ulogu koja bi to i pokazala – tumačio je ne naročito živopisnog kralja, ali je zato njegova vokalna deonica bila besprekorna. S druge strane, na primer, Nebojša Babić kao Leandar izrazima lica je maestralno dočarao zlobnog i pokvarenog kraljevog ministra čija se prevara izjavila, ali je njegov glas nedovoljno snažan za opernu scenu, te u naporu da ga pojača Babić pravi neprijatnu grimasu. Ni glas Vuka Matića se ne ističe velikim vokalnim kvalitetima (igrao je čarobnjaka Čelija). Vladimir Andrić je kao kraljev savetnik Pantalone bio korektan.

Među ženskim likovima potpuno su ujednačene, i po značaju uloga i po njihovom odgovarajućem ostvarenju, bile Nataša Jović-Trivić kao kraljeva nećaka, pretendentkinja na presto Klarisa, Suzana Šuvaković-Savić kao čarobnica Fata Morgana, Iva Profaca kao služavka Smeraldina i Snežana Savičić-Sekulić kao princeza Nineta. Tu su još i Lineta i Nikoleta, ostale dve narandže, tj. Ljubica Vraneš i Marija Mitić, inače odlične mlade pevačice, članice Operskog studija Narodnog pozorišta, sa zapaženim nastupima i u nekim drugim predstavama. Pored njih, takođe među mladim snagama Operskog studija, bili su i Mihailo Šljivić u ulozi kuvarice, bas velikih potencijala, te izuzetni Danilo Stošić kao Trufaldino. On je stalno bio u pokretu, stalno je negde trčao, ili je gurao princa ili od nekoga bežeći, pevajući sve vreme snažnim, čistim i mladalačkim tenorom sa



preciznom intonacijom. Pravo otkriće ove predstave.

Hor je, dakle, bio odlično pripremljen i za teške pevačke i glumačke, tj. koreografske zadatke, sa nekim deonicama koje su se graničile sa virtuožnošću, poput scene igranja karata, gde je muški hor, unisono sa orkestarskom pratnjom, ispevavao prave elaborirane, instrumentalne linije. Ali, najveći junak ove predstave je dirigent David Porselajn, renomirani holandski muzičar, koji je ostao u sećanju beogradske publike kao šef-dirigent SORTS-a u jednom periodu posle 2000, ne samo po svojim sposobnostima muzičara već i po inovativnim repertoarskim idejama. Porselajn je doveo orkestar Beogradske opere do nivoa kakav odavno nije dostignut u ovom ansamblu, što je verovatno bio razlog i za sasvim opravdani samostalni nastup mesec dana ranije u Kolarčevoj zadužbini, što se takođe nije desilo već godinama.

Milena Jauković

RAZLIČITI STILOVI

DON KIHOT
koreograf i reditelj:
Đula Harangozo
Srpsko narodno pozorište, Balet

KARMEN U ČETIRI RUNDE
koreograf: Isidora Stanišić
Bitef teatar

U proteklom periodu baletsko-plesna scena iznedrila je nekoliko ostvarenja sa svim različitog stilskog određenja, od čega biramo da prikazemo dva: klasičan baletski komad *Don Kihot* i delo konceptualne orijentacije *Karmen u četiri runde*.

U BOJAMA USPELE VIZIJE

Navršava se već četiri stoleća od kada se veleumni vitez od Manče sa svojim vernim konjušarem Sančom upustio u svet pustolovine, prvi na Rosinanti, drugi na Sivcu, pa u našem razdraganom uobraženju oni i danas kasaju sitnim kasom. A idejom da svoj baletski repertoar osveži novom postavkom baleta *Don Kihot* Srpsko narodno pozorište iznedrilo je ostvarenje vredno pažnje.

Reč je o delu izrazite scensko-muzičke atraktivnosti koje pripada „gvozdenom“ repertoaru klasične baletske umetnosti. Koreografiju i režiju ove postavke *Don Kihota* potpisuje Đula Harangozo, baletski umetnik međunarodne reputacije, dugogodišnji umetnički direktor Baleta Mađarske i Baleta Bečke državne Opere. Oslonjen na tradicionalno uobličene izvorne koreografske postavke Marijusa Petipaa, Harangozo je sopstvenim koreografskim i rediteljskim rešenjima presudno doprineo ostvarivanju jedne celovite, krajnje elaborirane koreografske vizije *Don Kihota*, koja pleni svojom autentičnom razigranošću, kao i jasnim i smislom legitimisanim scensko-koreografskim postupcima. Smeštena u precizno definisane stilske okvire, ova predstava je uistinu uspela da ispolji, i do kraja suptilno sprovede, svu vrcavost onog prepoznatljivog doživljaja španskog temperamenta. Zahvaljujući prostudiranom koreografskom pristupu, koji ni detalj nije prepustio slučaju, ta lakoća mediteranskog poleta, nenametljivo prisutna, postaće dominantno obeležje celokupne predstave. U tom smislu, u sećanju ostaju efektno zamišljena Ciganska igra, nastup toreadora i, naroči-



Don Kihot

to, scena u krčmi u završnom činu. Špansku igru fandango, inače igrčku sekvencu u *Don Kihotu*, Harangozo je smelo preinačio u instrumentalni stav u formi antr akta (entre act). Time je ponuđeno drugačije, neigrčko viđenje ove muzičke deonice kojim se, ujedno, postigao otklon od svake vrste opterećivanja strukture predstave suvišnim koreografskim elementima. Ulogu Bazila tumačio je Andrej Kolčeriju, čiji je nastup odisao sigurnom igrčkom tehnikom i scenskom plemenitošću. To predstavlja vrlo važno polazište za svako dalje obuhvatnije igrčko usavršavanje za koje će se, iskreno se nadamo, u saradnji sa kvalitetnim muškim pedagogom, ovom mladom igrčkom svakako pružiti prilika. Uzimajući u obzir sve segmente koji čine glavnu žensku ulogu Kitri, izbor Jelene Lečić-Kolčeriju za tumača ove slojevit i tehnički izrazito složene uloge pokazao se, nažalost, neodgovarajućim, usled nedostatka znatnijeg tehničko-interpretativnog kapaciteta ove balerine. U ulozi toreadora Espade nastupio je Liviju Har, igrčak sigurnog i skladnog nastupa, koji će, verujemo, dalju izgradnju svoje uloge usmeriti u pravcu nešto eksplozivnije i raskošnije interpretacije. Lepom scenskom pojavom i stilskom odmerenošću kojom je zaodnela svoju Mercedes istakla se Andreja Kulešević, postizući primerno i upečatljivo ostvarenje. Iako su uloge Amora (Sanja Pavić), Drijade (Milena Krkotić) i Dve prijateljice (Dunja Lepuša, Olga Avramović) bile podvrgnute razumljivoj tehničkoj simplifikaciji, one su ostale daleko ispod prihvatljivog nivoa tumačenja. Veoma prijatno iznenađenje pričinio je muški deo baletskog ansambla, skladnih fizičkih proporcija i tehnički vrlo solidnog nastupa, dok su ženski ansambl i ženski solisti predstavljali, nažalost, slabiju kariku ove verzije *Don Kihota*, što predstavlja samo prirodnu posledicu sunovraćujućeg pada kvaliteta klasičnog baletskog školovanja na našim prostorima. Međutim, i pored pomenutih nedostataka na planu solističkih interpretacija, kompletan baletski ansambl Srpskog narodnog pozorišta, nadahnut superiornom Harangozovom vizijom, ostvario je posvećen, uvežban i disciplinovan nastup, vidno usmeren ka dosezanju stilskih finesa. Tom utisku krajnje brižljivo uvežbanog baletskog ansambla svakako da je presudno doprinelo angažovanje mnogočlanog tima baletskih pedagoga, čiji je studiozan pristup radu dao svojevrstan pečat ovoj predstavi, neposredno demonstrirajući nesaglediv značaj odgovornog bavljenja repetitorskim poslom. Čestit-

ke upućujemo i živopisnom i vrlo uspelom scenografskom rešenju Olge Đurđević i kostimima Mirjane Stojanović-Maurič, kao i orkestru Srpskog narodnog pozorišta, pod upravom Vesne Šouc, uz ukazivanje na nužnu potrebu za iznalaženjem adekvatnijeg tempa igrčkih deonica u I činu, koji bi dodatno inspirisao igrče i bio u mogućnosti da ih uistinu nadahne rasplamsalošću Minkusove muzike.

Balet o kome izveštavamo sigurno nije pratio svaku scenu ovog kapitalnog dela svetske literature, ali mi o njemu sudimo tako što pokušavamo da proniknemo u to da li je i u kolikoj meri, Hegelovim jezikom rečeno, „duh“ vremena Servantesovog *Don Kihota* ovde na delu. Vreme nastajanja lika lutajućeg viteza (*chevalier errant*) vezuje se za trenutak prestajanja jednog starog i nastajanja jednog novog sveta. Da li nam opstanak fascinacije ovom tematikom govori o tome da su ovi stvorovi razuma i fantazije, ova čeda duha, ostali besmrtni i u naše, tehničko doba? Don Kihot će ostati prepoznat kao oličenje poštenog čoveka koji negoduje na nepravdu i zanosi se vrlinom, sanja da je utešitelj unesrećenima, a strašan prema gordom i nevaljalom. Ono što je ovoj predstavi mimetički pošlo za rukom, a čega postajemo svesni kako se predstava bliži svome kraju, jeste da nam u ovo naše oskudno vreme saopšti da u doba varvarstva, gde je pravo bilo u sili, gde je nasilnička neobuzdanost slavila orgije, ima smisla, kao i danas, posvetiti se odbrani pritešnjenih ljudi.

Predstavi, koju će publika s razlogom voleti, želimo uspešan scenski život.

KRAJNJE NEVEŠTO VOĐENA RUNDA

Dosledno istrajavajući u aktivnom promovisanju savremenog plesnog izraza, Bitef teatar je pružio priliku za rad jednom od naših najzapaženijih koreografa mlađe generacije, Isidori Stanišić. U središte predstave *Karmen u četiri runde* postavljeni su problemi odumiranja suštinske zavodljivosti u savremenom, tehnološki preekspaniranom društvu, pitanje presudnog uticaja sistema na recepciju njemu savremenog umetničkog dela, kao i pitanje slobode i njenog ukidanja, ovde posmatrane kroz prizmu prinudne asimilacije Roma pod plaštom nužnosti društvenih integracija. Međutim, ovaj idejno veoma kondenzovan tematski



Karmen u četiri runde

okvir predstave *Karmen u četiri runde*, koji je suočio koreografski izraz sa nesagledivo složenim i potencijalno vrlo inspirativnim pitanjima, nedostatnošću scenske koncepcije ostao je izneveren.

Čini se da je ovakav ishod samo prirodna posledica do sada najradikalnijeg odstupanja Stanišićeve od svog autentičnog koreografskog manira, koji je nekadašnja njena ostvarenja boji jarkim bojama vrcavog, maštovitog, suptilno duhovitog stvaralaštva. Pri tome ostajemo daleko od svake pomisli da evociranjem i kakvim isključivim favorizovanjem ranijih radova, koji su Stanišićevu svojevremeno tako zasluženo uvrstili u red vanredno darovitih stvaralaca, osporimo njena nova koreografska traganja. Ali, sve izraženije okretanje ka konceptualno orijentisanom koreografskom izrazu kome se Stanišićeva sve intenzivnije priklanja, sudeći po njenim poslednjim ostvarenjima, odvodi je u domen u kome se ona, jednostavno, ne snalazi.

Odmah recimo nešto notorno, zapravo banalno: da bi umetnik „zahvatio svoje vreme u mislima“, on mora po-

znovati svoju epohu. A to je gotovo nemoguće, jer nas i sama etimologija reči upućuje na grčku reč *epoche* i njeno osnovno značenje: suzdržavati se. Epoha se otuda suzdržava da nam otkrije vlastite epohalne principe i, zaista, samo genijalni umetnici i stvaraoci *slute* šta bi to mogli biti principi, dakle ono na čemu počiva epoha. Isidora Stanišić nam, na talasu opštih intuicija, programski saopštava da je naša epoha obeležena metafizikom na njenom vrhuncu koji se naziva – tehnika. Otvara se pitanje: da li je autorka razumela to u onom smislu koji bi joj omogućio da to prenese u koreografski tekst?

Već sâm odabir muzike govori o izvesnoj nepripremljenosti autorke za hvatanje u koštac sa onim što konceptualno sprovođenje onog zamišljenog sa sobom nosi. Direktno muzičko referisanje na *Karmen svitu* ovu predstavu od samog početka ispunjava utiskom nečeg direktno oponašajućeg, očiglednog i otuda – dosadnog. Prenebrgnuto je da upuštanje u stvaralački rizičan dijalog sa toliko prepoznatljivom Ščedrinovom *Karmen svitom*, baziranoj na

Bizeovoj slavnoj operi, podrazumeva svesno preuzimanje stvaralačke odgovornosti i obaveze ispostavljanja jedne do te mere strukturalno i idejno moćne scenske koncepcije, koja bi bila kadra da svojom snagom i samosvojnošću doživljaj ove Karmen povede u jednom sasvim novom pravcu, neutrališući čitav onaj spektar nebrojenih asocijacija koji je srastao sa dosadašnjim inscenacijama ove partiture. Zbog toga je bilo nužno jakom umetničkom imaginacijom i jasnom koreografskom vizijom taj kontekst oneobičiti, što Stanišićevoj nije pošlo za rukom. Nije trebalo dopustiti da se brojna, potencijalno veoma interesantna scenska rešenja, poput borbe igračice sa senkom, ostave u formi autorovog „predloga“, samo nagoveštaja onoga što bi se moglo dobiti da se studioznije pristupilo zamisli.

Ako se već pristupilo uključivanju teksta, kao i toliko često sretanom postupku ulaska igrača u publiku, ili služanju hrane prisutnima, onda se sa time moralo uraditi nešto što će im dati neki novi smisao. Nije trebalo dozvoliti da izgovarani tekst tako očigledno proistekne iz površno sagledane uloge verbalnog u jednom plesnom ostvarenju. Umetnost ne trpi neposrednost, već imanentno zahteva posredovanje, pa sadržina izgovaranih reči jednostavno nije posedovala dovoljnu izražajnost. Lišeni svakog dubljeg značenja, govoreni delovi samo su još dodatno ukazali na idejno nedovoljno prostudiran pristup celokupnoj zamisli, što svako konceptualno orijentisano koreografsko ostvarenje na kraju košta sopstvenog urušavanja. Šteta da pojavljivanje na sceni Katarine Stojkov-Slijepčević, što predstavlja veoma interesantnu ideju budući da je u pitanju dugogodišnji profesor savremene igre u našoj baletskoj školi, kao i nastup tri izražajne i sposobne igračice, Ane Zagorac, Nevene Jovanović i Milice Pisić, nije daleko primerenije, pa i umetnički odgovornije, iskorišćen. Ovako realizovanom predstavom *Karmen u četiri runde* propuštena je prilika za potpuniju afirmaciju konceptualnog plesnog stvaralaštva, koje u našoj sredini još ne nailazi na dovoljno odobravanje. I zato mu, na putu borbe za sopstveno umetničko priznanje, koja mu kod nas tek predstoji i u kojoj mu želimo samo najbolje, ne treba odmagati ostvarenjima koja su daleko od onoga što je vrhunski konceptualni plesni izraz kadar da sobom pruži.

Dijana Milošević

PRENOŠENJE PLAMENA

*JUBILEJI:
Dvadeset godina DAH
teatra*

Povodom svog jubileja ekipa Dah teatra organizovala je festival *Prenošenje plamena*, čije su teme prenošenje znanja u oblasti pozorišne umetnosti, susret generacija, važnost trajanja i kontinuiteta u kulturi jedne zemlje i kako znanje u ovoj umetnosti, koja postoji samo u trenutku dok se izvodi, može da bude zabeleženo, preneto drugome i sačuvano za budućnost.

Pozvani su najznačajniji umetnici iz generacije velikih pozorišnih mastera našeg vremena: Eudenio Barba i Odin teatar, Danska; Piter Šuman (Peter Schumann) i Bred and Papet teatar (Bread and Puppet Theater), SAD; Džil Grinhalš (Jill Greenghalgh) Vels; Rena Mirecka, Poljska; Genadij Bogdanov, Rusija. Ovi umetnici i trupe obeležili su 20. vek svojim umetničkim radom i njihovo delovanje i dalje traje i u 21. veku.

Druga generacija pozvanih umetnika je generacija kojoj po svom delovanju pripada i DAH teatar: Teatar Labor (Theatrelabor), Nemačka; Teatret OM, Danska; Violeta Luna, Meksiko; Plavo pozorište, Srbija; Triklock teatar (Triclock Theatre), SAD; DNA Works, SAD; Ister teatar, Srbija; Beton hala teatar, Srbija.

Treću generaciju predstavljali su umetnici i trupe koji, na neposredan ili posredan način, predstavljaju generaciju koja se nastavlja na našu, a koja je već prisutna na svetskoj teatarskoj sceni, generaciju otvorenu za eksperiment i teatarski ekces: Art Spot Prodakšon, (Art Spot Production), SAD; Prodigal teatar (Prodigal Theatre), Velika Britanija; Fragment teatar (Fragment Theatre), Švajcarska; Ansambl Miraž, Srbija.

Pored prezentacije predstava pomenutih umetnika i trupa, drugi važan deo ovog festivala činio je program pod nazivom *Konverzacije sa masterima* – umetnicima koji pripadaju generaciji pozorišnih mastera. Jedno od glavnih pitanja bilo je šta i dalje „održava plamen“



Nežno, nežno, nežnije, Dah teatar (Foto: Biljana Bibi Rakočević)

u radu pozorišnih legendi kao što su Piter Šuman, Mirjana Karanović, Džil Grinhalš, Euđenio Barba, Rena Mirecka, Genadij Bogdanov. Odgovori su, naravno, bili različiti i inspirativni, a ono što je zajednički imenitelj jeste vizija ili „virus“ koji čini da ovi veliki umetnici, i posle više decenija rada, i dalje gore istom strašću, verujući da su umetnost i teatar i krajnjoj liniji samo sredstvo za razvoj i postajanje boljim ljudskim bićem, pa samim tim i pozitivnog uticanja na šire društvo.

Još jedan značajan program ovog festivala činile su prezentacije projekata koji se bave teatrom i društvenim pojavama: teatar i aktivizam, teatar i izgradnja mira, teatar i duhovne discipline, teatar i socijalne promene itd.

Tokom poslednjih godina sve više se širom sveta pojavljuju umetnički projekti koji se bave transformacijom društva, kao i aktivističke grupe koje saraduju sa umetnicima i ljudima iz kulture. Tokom ove panel-diskusije, umetnici i

umetnice, aktivisti i aktivistkinje predstavili su svoj rad, fokusirajući se na ovaj fenomen. Zoe Gudović, ispred umetničko-feminističke-aktivističke grupe ACT Women i Staša Zajović, ispred Žena u crnom, imale su vrlo zanimljiva izlaganja o tome zašto u svom aktivističkom radu saraduju sa umetničkim grupama, a Sead Đulić, reditelj i direktor mostarskog Teatra mladih govorio je o radu svog teatra tokom rata devedesetih i kako je tada teatar bio direktno u službi mira i isceljenja. Poseban doživljaj toga dana dale su gošće iz Bosne i ostalih delova regiona, koje su došle na poziv Žena u crnom i DAH teatra i celog dana pratile sve programe i predstave i aktivno učestvovala u njima.

Pozorišna umetnost je nastala iz rituala, čije elemente zadržava do modernih vremena. Takođe, polje teatarske umetnosti se dodiruje i prožima sa mnogim oblastima, kao što su druge grane umetnosti, mediji, psihoterapija, nauka. Svoj rad sa *Porodicom bistrih potoka* predstavio je Božidar



Euđenio Barba sa organizatorima festivala

Mandić, koji tokom više decenija istažuje, ali i živi pozorišni ritual.

Vlada Ilić, pedagog, profesor i psihoterapeut, učenik čuvenog psihoterapeuta Berta Helingera, koji je razvio sopstveni način sistemske i porodične terapije *Poredak ljubavi*, i praktično i veoma efektno je demonstrirao terapiju koja koristi mnoge pozorišne elemente i postiže veoma značajne rezultate.

Tradicija internacionalnih teatarskih festivala u Srbiji je bila još jedna od tema o kojoj su govorili Jovan Ćirilov, Anja Suša i Simon Grabovac. BITEF (osnovan 1967. godine u Beogradu) je najstariji pozorišni festival u Srbiji i jedan od najstarijih i najuglednijih u svetu. Zahvaljujući BITEF-u, beogradska publika je imala priliku da vidi najpoznatije i najinovativnije predstave, kao i da se sretne sa njihovim stvaraočima. Generacije pozorišnih umetnika su se inspirisale predstavama koje su bile prikazane na ovom festivalu.

INFANT (Internacionalni festival alternativnog i novog teatra, osnovan 1995. godine u Novom Sadu), iako mnogo mlađi festival, ima važnu ulogu u uspostavljanju tradicije modernog teatra kod nas i otvara prostor savremenom, živom teatru i trupama sa originalnim, samosvojnim teatarskim jezicima.

Tom prilikom se govorilo o fenomenu neprihvatanja ovih uglednih i etabliranih festivala od strane profesionalnih krugova kod nas – fenomenu koji zaslužuje dublju društvenu analizu.

Tema panel-diskusije, koja je bila i tema celog festivala *Prenošenje plamena*, odnosno prenošenja znanja u pozorišnoj umetnosti, tj. kako preneti veštinu i tehniku, ali i ono što je neuhvatljivo – viziju i strast, bila je centralna tema o kojoj su govorili i Milena Dragičević-Šešić, profesorka na Fakultetu dramskih umetnosti i UNESKO katedri Univerziteta umetnosti u Beogradu, autorka brojnih tekstova i knji-



Metropole pod Mesecom, Odin teatar

ga iz ove oblasti. Njeno iskustvo u domenu sociokulturne animacije i artvizma i alternativnih pedagoških praksi bilo je inicijalni momenat njene prezentacije; Ljubica Beljanski-Ristić, predsednica CEDEUM-a, bivša direktorka Centra za kulturu "Stari grad", kreatorka Škozorišta i čuvene Školigrice, kao i više projekata kreativne drame i pozorišta participacije, urednica BITEF Polifonije, predstavila je svoj rad koji spaja pozorišnu umetnost i edukaciju; Nenad Čolić, glumac, reditelj i osnivač Plavog pozorišta iz Beograda, govorio je o svom iskustvu pedagoga u Plavom pozorištu, kao i o iskustvu učenja od drugih teatarskih umetnika/umetnica i trupa; Olivier Bachmann (Švajcarska), reditelj i osnivač Fragment teatra iz Berna (Švajcarska), višegodišnji polaznik Internacionalne škole DAH teatra za reditelje i glumce, predstavio je svoje iskustvo „primanja znanja“ od umetnika i umetnika DAH teatra.

Naravno da dobar pozorišni festival čine dobre po-

zorišne predstave, što je ovaj festival i potvrdio a publika intenzivnim praćenjem i prisustvom na programima prepoznala. Međutim, ideja ovog festivala bila je da prikaže kako teatar ima i mnogo veću društvenu moć i ulogu i da je jedinstvena umetnost koja delujući u trenutku i živim prisustvom može da učini da se neprijateljske strane čuju i da se dijalog pokrene, kao i da saosećajnost i lepota izražene kroz osvešćeno telo glumca deluju direktnije i snažnije od bilo koje druge oblasti (politike, sociologije itd.) ili bilo koje druge umetnosti.

Bojana Janković

PROJEKAT: EVROPA

Projekat Antonioni
(*Project Antonioni*)
Toneelgroep Amsterdam
Režija: Ivo van Hove
BITE 10/11, Barbikan,
London

O konceptu lica,
povodom Sina božijeg
(*On the Concept of Face,*
Regarding the Son of God)
Societas Raffaello Sanzio
Režija: Romeo Kasteluči
BITE 10/11 | Spill Festival,
Barbikan, London

Evropsko pozorište u Engleskoj odavno je etiketirano kao pomahnitali umetnički liberalizam. Da u Londonu nema toliko stranaca (prema poslednjim statistikama oko 60%), sve što se u pozorištima na „kontinentu“ stvara verovatno ne bi imao ko da gleda, a ni da na sva usta promovise. Evropska vera u interpretaciju (a ne samo inscenaciju) teksta i zaokupljenost formom (kao nadogradnjom sadržaja) za Engleze je često prava semiotička zagonetka. Britansko pozorište je konvencionalno i njime vladaju tekst i glumac: prva zapovest čak i najavangardnije *pozorišne* scene je da se tekst mora čuti, po mogućstvu u originalu, a ne videti. Glumci su rangirani po svojim (u proseku odličnim) retorskim sposobnostima i harizmi; od njih se očekuje da se mrdaju samo ako je pisac isto uslovio didaskalijom, a od reditelja da se ne meša previše u poentu – koja će, ako je tekst iole dobar, ionako vrebati iz svake replike. S druge strane pozorišnog spektra stoji performers, koji obiluje autorskim delima, često live-art karaktera, i kome se unapred (ponekad i neosnovano) oprašta ekscentričnost. Zbog toga predstave pravljene za klasičnu scenu, koja prima nekoliko stotina a ne desetina gledalaca, a koje tekstu prilaze iz (za engleske pojmove) alternativnog ugla, uglavnom šire zabunu. Rediteljsko pozorište nije britansko pozorište.

No, Engleska je ipak demokratija, a London ipak metropola, u kojoj ima mesta za sve, pa i za evropsko pozorište. Mesto je Barbikan, mastodontski kulturni centar, čiji je program često atipičan koliko i arhitektura zdanja: zgrada socrealističkog stila, uglavljena između opštinskih solitera, danas je okružena staklenim biznis-centar monstrumima, koji visinom verovatno reklamiraju prosperitet. Svake godine Barbikan kroz program BITE (Barbican In-



Projekat Antonioni, režija: Ivo van Hove

ternational Theatre Events) uvozi šarenoliki izbor iz evropske i američko-kanadske pozorišne mejnstrim ponude. Ova hrabrost u repertoarskoj politici dolazi uz ogradu da su autori predstava uvek „dobro poznati evropskoj publici“. Reference kao što su učešća na festivalima ranga Avinjona postaju alibi, a veze sa najelitinijim evropskim pozorišnim institucijama tretiraju se gotovo kao preduslov da predstava dospe i do Ostrva. Daleko više od evropske reputacije ceni se eventualna pečalba diljem Kraljevstva, a ne škodi ni da je predstava poreklom iz zemlje za zamašnom london-skom dijasporom: Rimini Protokol je do Londona stigao preko Velsa i Škotske, a Gžegož Jažina je na račun imigranata postao zvezda u malom. Svi ovi preduslovi znače da evropske predstave, a i reditelji, u London povremeno stižu poprilično tromi (Jažinina *Psihoza* gostovala je čak osam godina posle premijere), što često u startu onemogućava ikakvu značajniju *epidemiju naklonosti* ka kontinentalnom teatru.

Ivo van Hove i Romeo Kasteluči prvi su nosioci ovogodišnje BITE sezone. Kao povratnici na scenu Baribikana, ova dva reditelja, obojica sa po jednim uspešnim gostovanjem

iza sebe, služe kao dokaz da Engleska i te kako može da se privoli kontinentalnom teataru. Van Hove je čak uspeo nemoguće – da naklonost Engleza stekne postavkom Šekspira, dok je Kasteluči poslednje dve godine idol svih postmodernogastrojenih mladih. Predstave *Pojekat Antonioni* (Toneelgroep, Amsterdam) i *O konceptu lica, povodom Sina božijeg* (Societas Raffaello Sanzio) stoga su odlična prilika da dva značajna evropska imena i u Engleskoj pređu put od atrakcije do respektabilnosti.

Antonionijevi filmovi čvrsta su podloga za suptilnu dijagnozu uzroka trenutne ekonomske krize u Zapadnoj Evropi, posmatrano iz ugla lične omamljenosti materijalnim. Likovi iz njegove filmske trilogije (*Avantura*, *Noć i Sumrak*) pripadnici su više srednje klase, koja ne može da se zasiti svih mogućnosti koje pruža Italija šezdesetih. Putovanja, jahte, žurke i slične aktivnosti, zanimacija su kojom traće vreme i uspešno se udaljavaju od bilo kakvih, osim seksualnih, odnosa. Da tragičnost zlostavljanja moždanih i emotivnih kapaciteta bude veća, Antonionijevi likovi nisu nikakav *euro-trash*, naprotiv – trilogija vrvi od vrhunskih i vrhunski nemotivisanih intelektualaca, emotivnih frustraci-



ja i zagasnutih strasti koje se ispoljavaju gotovo isključivo kroz dekadenciju i promiskuitet. Ivo van Hove spojio je ova tri scenarija u jedan dramaturški predložak – prvi deo predstave ekspozije je pojedinačnih priča, dok se u drugom likovi iz različitih filmova kao stari znanci susreću na kućnom koktelu, gde se siže mešaju, a broj mogućih afera multiplira. Upravo ovim sabijanjem nekoliko priča u jednu, insistiranjem da različiti problematični odnosi pripadaju istoj društvenoj klasi prosperitetne, sredovečne, dobrostojeće elite, Van Hove širi priču sa ličnog na politički nivo. Lavirint tračeva, tajnih veza i raskida, koji su uvek samo uvertira za početak neke nove turbulentne veze, direktno je povezan s novcem koji služi neprekidnom, *zasluženom* samougađanju. Ovu idilu Van Hove povremeno guši uplivama realnosti: odmor na luksuznoj jahti prekidaju vesti o prosipanju nafte u Meksički zaliv – na 15 minuta sve staje dok tušta i tma likova (u kupaćim kostimima ili odelima, ko se u čemu zatekao) maše telefonima i izveštajima, neubedljivo folirajući zabrinutost. No ovakvi potresi samo su zamorna, neizbežna pauza u večnom hedonizmu kojem će se svi srećno vratiti čim se prašina slegne. „Navučeni“ na uživanje i sve

što pruža razvijeni kapitalizam, intelektualci i biznismeni zanemaruju ne samo sebe već i svoje odgovornosti, crpući pri tom i poslednje kapi iz bušnog bureta prosperiteta. Emotivni lomovi koji čekaju kada se koktel završi i počne buđenje (bukvalno i metaforično, pored nepoznatog čoveka ili otuđenog muža), nagoveštavaju se krajem predstave; o svemu što se desilo kad je bure presušilo i preraslo u crnu rupu recesije zna se već podosta.

Kilometarska distanca koju likovi uspostavljaju između sebe i ostatka sveta glavna je Van Hoveova inspiracija. Ogromna scena prekrivena je hromaki platnom i raštrkanim kamerama, a glumci su zagubljeni u šumi tehnike – mnogo vidljivija od njih je „režija“ smeštena u orkestarsku rupu, naoružana ogromnim monitorima i ostalim prigodnim čudima tehnike. Ovo okruženje guta likove i razotkriva prazninu njihovih priča; međutim, na platnu na kojem se scene uživo prenose montira se sasvim drugačija, preparirana scena. Tehnika postaje manifest „fejk“ životne etike u kojoj je bitno jedino kako se stvari prezentuju: insistiranjem na detalju (slučajnim dodirima, na primer) insceniraju se odnosi daleko dublji od onoga što sugeriše dijalog, a be-



Projekat Antonioni, režija: Ivo van Hove

zličnost hromakija pretvara se u irelevantne (ali) američke eksterijere. Van Hove potencira *falsifikovanje* realnosti, koje svoj odraz nalazi i u stilu glume: holandski glumci, na holandskom, striktno se drže žanra RAI uno sapunica. No, ovaj megalomanski scenski mehanizam previše je efikasan u raskrinkavanju svega, od otuđenosti, preko distance, do svega onoga što se nadomeštava novcem – pa tako brzo i sâm postaje zamoran i monoton. Jedinu nadogradnju ova metafora dobija u drugom delu predstave: dok se na koktelu neprestano razvija ili raspada desetak odnosa i priča, publika može da prati samo ono što u tom trenutku snima kamera. *All-access* pristup koji nam se servira zapravo je montaža zanimljivih informacija i događaja: opšti plan namerno ostaje sakriven i nepoznat, jer postoji realna opasnost da bi, da nema kamera, bio i dosadan. Konstrukt lepršave i ispunjene realnosti tada se gradi nešto „pozorišnjim“ sredstvima. U retko romantičnom i očekivano ironičnom trenutku (između visokocenjenog pisca i elitne prostitutke koja za dovoljan honorar pristaje i da folira emocije) na scenu pada kiša balona: čisto da likovima bude jasno u kom je žanru trenutno njihov život.

Problem *Projekta Antonioni* nije, dakle, u tome da iza miliona koji su utrošeni na silnu tehniku nema nikakve misli, već u tome što se jedna ista teza o tome da novac vodi dekadenciji koja vodi falsifikovanju svega, od emocija do događaja i doživljaja, pokazuje i dokazuje u nedogled. Zamor kojim odišu Antonionijevi likovi je preekspozicioniran, pa materijal predstave postaje podjednako istrošen koliko i intrige koje više ne uzbuđuju ni protagniste. Ironije (nema merne) je, doduše, na pretek — već posle pola sata jasno je da je paradigma *opsednutosti mogućnostima*, u njegovom slučaju medijskih, zanela i samog Van Hovea, koji je energiju trošio uglavnom na otkrivanje tehničkih trikova.

Romeo Kasteluči je u Londonu trebalo da se pojavi sa predstavom *Sveštenikov crni veo* (*The Minister's Black Veil*), ali je desetak dana pred gostovanje javnost obavestena da predstava nije spremna, te da umesto nje stiže zamena, *O konceptu lica, povodom Sina božijeg* (*On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*). Da je Engleska zemlja u kojoj Uskrs ne znači tek dva slobodna dana, predstava ovog naslova, pa još na Veliku subotu, digla bi verovatno prašinu dostojnu najvećih PR magova – u Londonu se pak mno-



O konceptu lica, režija: Romeo Kastelući

go više pričalo o fekalijama kao glavnom rekvizitu u *shit-machine* koja, navodno, koristi organski materijal.

Ispostavilo se da je ta mašina mit, te da nesrećni razvodnici sa balkona svakih 15 minuta prskaju esenciju fekalija po publici. I uopšte, u poređenju sa ranijim Kastelućijevim predstavama, ova deluje kao da je delo nekog imitatora početnika. Glumac oboleo od raka koji kroz svoje operisano i delimično odstranjeno grlo škripi „Prijatelji, Rimljani, zemljaci“ je *par excellence* pozorišni košmar koji progoni godinama; ni prineti kapljicama smućkanog smrada, koje se zaboravljaju čim im, posle pet minuta, istekne rok trajanja. Osim ubojitosti, ovde nema ni za Kastelućija tipične, grandiozne i furiozne vizuelne ekspresivnosti, koja vodi nelinearnom, asocijativnom i intuitivnom narativu. Predvidivosti je zato i previše: u besprekorni beli stan mladog japija dolazi i njegov ostareli, senilni otac, koji gubi bitku sa sopstevnim telom i svu tu modernu belinu neprestano uneređuje. Ima izvesne nezanimarljive dirljivosti u načinu na koji mu sin uporno menja pelene i uz nategnut osmeh na licu zbija nevešte šale, oguglao na bolnu činjenicu da je njegov otac sveden na bebu koja može još samo neprestano da moli

za oprostaj. Potencijalna količina empatije nad tragično nemoćnim ocem, ali i sinom, anulirana je, međutim, pozorišnim slabostima ove scene. Previše je ovde insceniranog: ista situacija ne ponavlja se unedogled zato da bismo neposredno, gotovo čulno, iskusili beskonačno propadanje starog i bolesnog tela, već zato što treba, uz očekivanu gradaciju u količini fekalija, ukaljati i poslednji za ovu priliku izgrađen punkt (dnevna soba, trpezarija, krevet). Kastelući istovremeno insistira na realizmu u glumi, rekviziti i scenografiji, računajući pri tome na prepoznavanje i poneku suzu u publici, i teatralnosti — od početka je, na primer, jasno da kanta puna fekalija na noćnom stočiću spremno čeka da starac do nje došepa i polije se, uz izvesnu dozu glumačkog uživanja. Ovakva stilska nepročišćenost ovu scenu lišava potentnosti i ona postaje efektna koliko i smrad koji uspešno, ali po bontonu, tek na nekoliko minuta, remeti mir publike. Umesto materijala od koga se okreće želudac i žestokog udarca u stomak, dobijamo naivni scenski šamar.

Da ne bude da se Kastelući okrenuo scenama iz svakodnevnog života, porodična drama dešava se ispred produkcije *Isusa* Antonela de Mesine, slike koja je protago-

nista epiloga predstave. Uz glas koji slabašno doziva Sina božijeg, a zatim uz muziku dostojnu visokobudžetnih video-igrice, platno sa Isusovim likom prolazi pravu torturu, dok ga neko (sa zadnje strane) prvo bezuspešno napada noževima, a zatim i proliva iste one fekalije po portretu. Iza slike pojaviće se i svetleći natpis „Ti (ni)si moj pastir“ – negacija se pali i gasi dok iz jednog oka, umesto suza, curi bronkasta tečnost. Daleko od toga da ove slike nisu asocijativne; naprotiv, problem je u tome što upiranje prsta u religiju, praćeno odlukom da se onda o ovoj temi ne kaže nista konkretno, miriše na jeftinu provokaciju. Možda Kasteluči lupa šamar tumačenju Biblije: Bog ne samo da nije nepogrešiv nego neprestano *uneređuje* svet, očekujući onda da potomstvo briše za njim i umire za njegove grehe. Možda je „kvaka“ u tome što pozivanje na pastira, sa ili bez negacije, već unekoliko priznaje njegovo postojanje – možda se tako izbegava osuda institucije Katoličke crkve. Možda bi se predstava dala shvatiti kao lično razračunavanje sa religijom i Bogom, u čije se postojanje možda dâ verovati, ali u njegovu dobronamernost, pa i u moć, i ne baš. O tome da bi se možda mogla ponuditi i poneka misao o odnosu telesnog (onemoćalog tela) i duhvnog (u vidu dozivanja Isusa) u ovim teškim modernim vremenima, da i ne govorimo. A možda je ipak u Italiji za pozorišnu „ aferu“ dovoljno na istu scenu u sat vremena staviti Isusa i pelene za odrasle.

Pored tolike količine manje-više u prazno utrošenog hromakija i smrada, nije možda ni čudo što Engleska ne hrli da se privoli Evropi. Kritičari su obe predstave (prvu znatno manje nego drugu) *polili* dosta negativnim komentarima – mada je i tu bilo svega i svačega: od nekarakteristične analitičnosti Majkla Bilingtona (alfe i omega britanske kritike, inače dosta sklonog setnim opisima) do neslavnog poređenja *Projekta Antonioni* sa mjuzkl verzijom *Pravne plavuše*. Posmatrano iz ugla kritičara-imigranta i dve godine slepe odanosti Barbikanu, mnogo bitnija od kvaliteta ovih predstava je njihova selekcija: Barbikan ima neslavni običaj da ugošćuje promašaje velikih imena i tako sâm sebe sapliće. Daleko od toga da je odnos pozorišne Evrope i Engleske jednosmeran: pitanje je koliko značajne predstave i oni koji iza njih stoje uopšte žele da u London dođu. Često se čini da se gostovanja ugovaraju u preseku domaće ekonomske isplativosti i inostranih interesa – što je konkretna, ali kobna repertoarska politika.

PREMIO EUROPA 2011: KRIZA I PERSPEKTIVE

U velepnoj sali carskog pozorišta Aleksandrinski u Sankt Peterburgu uručena je, 17. aprila 2011, najprestižnija evropska, pa i svetska nagrada u oblasti teatra – Premio Europa per il Teatro. Naziv je na italijanskom jer je ovaj značajan projekat pokrenut, pre 25 godina, na Siciliji, gde je nagrada godinama dodeljivana, da bi nedavno počela evropsku odiseju, seleći se iz jednog grada u drugi, preko Torina, Soluna i Vroclava do Sankt Peterburga. Ceremonija dodele nagrada je samo završni čin svojevrsnog višednevnog festivala na kome se, izvođenjem njihovih predstava i konferencijama o njihovom radu, predstavljaju svi laureati za tu godinu: dobitnik same Premio Europa, koja može da se izjednači s priznanjem za životno delo, i dobitnici još zanimljivije nagrade, Nove pozorišne realnosti – autori evropskog teatra koji su danas u punoj stvaralačkoj snazi.

I prethodni organizatori su se veoma trudili da ceremonija dodele bude na odgovarajućem nivou, ali niko toliko koliko Rusi. Najveći zalog ove njihove plemenite ambicije bio je sâm Aleksandrinski, poprište brojnih bitnih događaja iz istorije ruskog pozorišta, kako onih slavni tako i onih „tragičnih“. Za ovo pozorište, iako ne ekskluzivno, vezana je Mejerholjdova peterburška faza, koja se obično određuje kao simbolistička ili faza „uslovnog teatra“, a koja se završila 1917. godine premijerom spektakularne inscenacije Ljermontovljeve *Maskerate*, najskuplje pozorišne produkcije carske Rusije (basnoslovnih 300.000 rubalja u zlatu, dvesta izvođača...). Predstava je ostala zabeležena kao značajan događaj u istoriji ruskog pozorišta, ali je ona ujedno bila i kraj cele jedne umetničke i istorijske epohe: izlazeći s premijere ove predstave, jedan je student, veruje se, poginuo u foajeu pozorišta od zalutalog metka s ulice na kojoj je, a da publika imperatorskog teatra toga očitno nije bila svesna, revolucija već uveliko počela. Pored ove istorijske i životne tragedije, za Aleksandrinski se vezuje i jedna umetnička, ali koja je imala najsrećniji mogući epilog. U ovom je pozorištu, naime, bila praizvedba *Galeba*, debakl posle koga se Čehov i stvaralački vratio u Moskvu da bi tamo upoznao Stanislavskog, i s njim započeo, novom i ovaj



Metamorfoze, Vestuport teatar, Island

put trijumfalnom postavkom *Galeba* (1898), najznačajniju i najplodonosniju saradnju između jednog dramskog pisca i jednog reditelja u pozorištu 20. veka.

Ceremonijal-majstor dodele nagrada Premio Europa i Nove pozorišne realnosti za 2011, istovremeno i jedan od ovogodišnjih dobitnika ove druge, peterburški reditelj Andrej Mogučić, zamislio je da svaki od laureta prestižnih evropskih priznanja sedi na mestu koje je pripadalo, ili za koje je se zna da je na njemu nekad sedeo neki od velikana ruske kulture: Čehov, Dostojevski, Ljermontov, Mejerholjd... Veliki simbolički potencijal samog pozorišta iskorišćen je u još nekoliko navrata: na primer, kada se predsednik žirija, francuski kritičar i teatrolog Žorž Bani, obratio okupljenim zvanicama ispred originalne, dobro konzervirane zavese upravo iz Mejerholjdove postavke *Maskerate*.

Završna ceremonija obilovala je, međutim, i brojnim preterivanjima, za koje je teško utvrditi da li su bila namerno ironizovanje tradicionalne ruske sklonosti prema grandioznosti i kiču, ili su, naprotiv, nepatvoreni izraz te sklonosti. Scenom su defilovala kola s (pravim) konjem, lutka od destak metara, devojčice u baletskim pačkama, hor mu-

žika, vod mornaričkih oficira (baletski hor, pretpostavljam), visoki ruski zvaničnici predvođeni, ni manje ni više nego Valentinom Matvienko, gubernatorkom Sankt Peterburga i Putinovim glavnim adutom za naslednika Medvedeva, a koja je, uzgred, održala korektan politički govor... Ove osetne pukotine u konceptu i realizaciji završnog spektakla samo su potvrdile utisak koji se stvarao tokom trajanja cele manifestacije: 14. izdanje Premio Europa imalo je ozbiljne probleme. Ne mislim pri tome samo na haotičnu italijansko-rusku organizaciju, koja je prepustila sudbini stotine novinara, kritičara i stvaralaca iz celog sveta, već prevažno na suštinske probleme, one koji se tiču smisla i svrhe ove manifestacije.

Odluka da laureat, 14. po redu, nagrade Premio Europa bude čuveni nemački reditelj Peter Štajn (1937) je nesporna, mada bi se moglo reći malo zakasnela s obzirom na to da su je već dobili skoro svi njegovi vršnjaci iz prvog ešalona evropske i svetske režije (Bruk, Cadek, Streler, Ronkoni, Mnuškina, Vilson, Šero...). Taj utisak gotovo izvesno ima i sâm Štajn, pa se time može objasniti, ne i opravdati, njegova šokantna, navodno šaljiva izjava, izrečena na konferenciji

posvećenju njegovom delu, da prihvata Premio Europa ne zbog priznanja već zbog novčanog iznosa – 60.000 evra. Ako je i od najvećeg pozorišnog skandal-majstora – mnogo je.

Štajn je kontroverzan ne samo zbog izjava već i zbog rediteljske poetike koja je obeležena brojnim estetskim oscilacijama. Njegove rane predstave iz šezdesetih, sedamdesetih i osamedesetih, kao što su postavke Geteovog *Torkvata Tasa* i Eshilove *Orestije*, ušle su u istoriju savremenog evropskog teatra, i to kako na osnovu umetničke tako i na osnovu idejne (političke) provokativnosti i radikalnosti. Legendarna je, na primer, završna scena *Orestije* u kojoj hor atinskih građana u nedogled nastavlja da glasa, čime se dekonstruiše Eshilov optimizam u pogledu novoustavnog pravnog poretka. Otvara se, naime, dilema da li je demokratija sistem koji će besprekorno funkcionisati kao (kružni) satni mehanizam, ili će se, naprotiv, svesti na „okretanje u prazno“. Iz vizure današnjeg samourušavanja neoliberalnog kapitalizma i njemu podređenog sistema parlamentarne demokratije, drugo od dva ponuđena tumačenja ovog prizora od pre dvadeset pet godina deluje apsolutno proročki.

Od sredine osamdestih, sa čuvenom postavkom Čehovljeve *Tri sestre*, koja je bila verna rekonstrukcija realističkih scenskih principa prvog reditelja ove drame, Stanislavskog, i značenjskih slojeva drame koje je on dosegao, nemačka kritika počinje da optužuje Štajna da postaje konzervativan, da više nije reditelj koncepta. Nesporazum s nemačkom kritikom i teatrom uopšte rezultirao je dramatičnom, za Štajna tako tipičnom odlukom: desetogodišnjim dobrovoljnim izgnanstvom iz domovine, koje je proveo režirajući – za ogroman novac, doduše – dramske i operne predstave u Rusiji, Velsu, Italiji... Grandiozni, patriotski obojen povratak u Nemačku, režija integralne verzije Geteovog *Fausta* 2000. godine u trajanju od dvadesetak sati i s astronomskim budžetom, nije izlečio rane. Kritika je ovaj put nesumnjivo bila u pravu, jer je rediteljevo koncentrisanje na sve nijanse u ritmu i značenju Geteovog teksta, te njegov predan rad s ogromnim glumačkim ansamblom, predvođenim vodećim Štajnovim i, uopšte, nemačkim glumcem, Brunom Gancom, dovelo da zapostavljanja scenskih izazova koje *Faust* otvara, a naročito njegov drugi deo, pisan protivno svim pozorišnim zakonitostima. Takav



Metamorfoze, Vestuport teatar, Island

pristup prouzrokovao je krajnje neprijatan završni rezultat u vidu scenske ilustrativnosti, naivnosti, pa čak i banalnosti.

Rad kojim se predstavio evropskoj i svetskoj publici u Sankt Peterburgu, *Razbijeni krčag* po tekstu Hajnriha fon Klajsta i u izvođenju Berliner ansambla, potvrdio je utisak da je Štajn veliki majstor scene koga danas zanima samo sprega tekst–gluma, a ne rediteljska konceptualna nadozgradnja, ili razgradnja. Šta god mislili o ovakvoj poetici, ne možemo a da ne poštujuemo virtuoznost koju on i dalje postiže u radu s glumcima, a koji su u *Razbijenom krčagu* bili predvođeni sjajnim Karl-Marijom Brandauerom. Najveće postignuće predstave je to što je, bez ikakave aktualizacije, ubedljivo dokazala savremenost Klajstove problematike u ovoj, kod nas retko izvođenoj, drami, a koja se svodi na korumpiranost pravosuđa.

Pored svih protivrečnosti tipičnih za Štajnovu ličnost i delo, nagrada koja je njemu dodeljena, dakle, nikako nije problematična. To se, međutim, ne može reći za nagrade Nove pozorišne realnosti. Već je prošle godine u Vroclavu broj laureata u ovoj kategoriji bio diskutabilan – bilo ih je petoro, što je znatno više u odnosu na uobičajenih dvoje-



Faust, Vestuport teatar, Island

-troje – ali se tada to objašnjavalo željom da se spisak nominovanih oslobodi dugogodišnjih kandidata i otvori za nova imena. Pored prihvatljivog formalnog objašnjenja, ovu odluku je suštinski podupirala i činjenica da su svi nagrađeni, s izuzetkom jednog ili možda dvoje, nju izvesno i zaslužili; u kategoriju „nespornih“ spadaju Rodrigo Garsija, Gi Kasirs, Arpad Šiling. Ove godine, međutim, ne samo što se broj dodatno uvećao, pa ih je bilo šestoro, i što za ovakvu metastazu nije ponuđeno nikakvo formalno opravdanje, već je bar polovina laureata bila nesumnjivo sporna.

Na peterburškim kanalima i u njegovim kuloarima moglo se, doduše, čuti rumorenje da je uvećanje broja nagrađenih uslovljeno zahtevom iz Brisela, svojevrsnim pravilom Evropskog parlamenta i Evropske komisije, koji su patroni Premio Europa, da svaki umetnički festival, projekt ili manifestacija koji hoće da ima ovo visoko pokroviteljstvo mora da uključi učesnike iz najmanje sedam evropskih zemalja. Ako je nagađanje tačno, onda je to ozbiljna prepreka očuvanju rejtinga nagrade: ovo krajnje birokratsko insistiranje na najširem evropskom umrežavanju razumljivo je u nekim oblastima (kao strategija za izbegavanje dominacije *velikih*

kultura ili zemalja), ali ono izvesno nanosi veliku štetu u vrednovanju najviših umetničkih dometa. Ovakav princip, pod pretpostavkom da on zaista postoji, zastrašujuće podseća na zloglasne jugoslovenske „nacionalne ključeve“, koji su dovodili do relativizacije (čitaj: spuštanja) raznoraznih kriterijuma, pa i onih u vrednovanju umetničkih rezultata, recimo na Sterijinom pozorju... Bez obzira na to da li je bilo pritiska iz Brisela ili ne, nedvosmislen je utisak da je princip političke korektnosti bio vodeći kriterijum ovogodišnjeg izbora u kategoriji Nove pozorišne realnosti. Evo ukratko do čega je on doveo.

Međunarodno nedovoljno poznata portugalska trupa Teatro meridional bila je najveće iznanađenje u Sankt Peterburgu, i to krajnje neprijatno. Predstava *1974*. je staromodno koreografisani igrokaz sa folklornim elementima i gotovo bez reči, koji ne uspeva, ni pored svoje diletantske ilustrativnosti, da nam objasni na koje se to dramatične događaje iz portugalske istorije ukazuje. Kada se pozornicom prošunjaju, iza veselih pralja, stripovski zloslutne figure u crnim mantilima, jasno je da je to priča o policijskoj torturi, ali ništa više od toga ne može da se shvati. Druga je stvar



1974, Teatro meridional, Portugal

što iz savremene istorije znamo da se 1974. u Portugalu desio levičarski vojni udar, koji je zbacio diktaturu i stvorio uslove za razvoj demokratije. Kad se problemima s konceptom doda i izvođačka neprofesionalnost (bar za prosečne evropske uslove), negativan utisak se samo potvrđuje... Predstava *Pozorište* laureata iz Slovačke, reditelja Viljama Dočolomanskog, tehnički je dobro izvedena koreografija u stilu telesnih vežbi, ali bez nekog razgovetnog, produbljenog i nadahnutog umetničkog i/ili misaonog koncepta, osim bojažljivo naslućenog klišea o „radosti igre“. Prezentacija njihovog glumačkog treninga, koji pretenciozno i konceptijski nerazrađeno spaja slovačko seosko pojanje i toreadorske vežbe, nije popravila početni utisak, naprotiv.

Stručnu publiku Premio Europa najviše je podelio Vesturport teatar s Islanda. Lično spadam u onu grupu koja smatra da njihove vizuelno spektakularne i akrobatski vrlo zahtevne postavke Geteovog *Fausta* i Kafkine *Metamorfoze*, sve s okomitim kretanjem po pozornici, letenjem u vazduhu, spuštanjem na trapezu, skakanjem po mreži razapetoj preko celog gledališta i žestokom svirkom uživo, mogu da budu prihvaćene samo kao popularizacija klasike

za tinejdžersku publiku. One su nešto između muzičkog spektakla Lion King, loše verzije kanadskog Cirque du Soleil i, recimo, nastupa nekog pozorišnog boy's banda... Istine radi, između njihove dve pomenute predstave, a koje su obe bile prikazane u Sankt Peterburgu, postoji razlika. Vertikalno postavljena soba Kafkinog junaka preobraženog u bubu, Gregora Samse, i njegov odgovarajući, okomit način hoda, jesu plastična i jezgrovita oznaka njegove različitosti, izdvojenosti i neprilagođenosti u svetu, a što je i dodatno naglašeno otuđenom i stilizovanom igrom glumaca koji tumače Gregorove roditelje i, uopšte, likove iz njegovog bližeg okruženja. Ovde, dakle, akrobatske veštine (okomit hod) imaju interpretacijsko pokriće, ali u *Faustu* takvog pokrića nema: on je spektakl spektakla radi, dok neko dublje, ili čak bilo kakvo, čitanje Geteovog remek-dela u potpunosti izostaje.

Tako ispada da je samo polovina laureata nesporno zaslužila nagradu Nova pozorišna realnost. To su reditelji Andrej Mogučić (Rusija), koji je dobio i Bitefov Grand Prix „Mira Trailović“, i Kristijan Smed (Finska): koliko god međusobno različite, njihove poetike su negde i srodne u svo-



1974, Teatro meridional, Portugal

joj dinamičnosti, teatralizovanosti, scenskoj maštovitosti i nekakvom nadrealističkom impulsu. Njima se nesumnjivo pridružuje i poslednji, ali ne najmanje bitan, laureat ove nagrade, britanska rediteljka Keti Mičel, sa stilski raznovrsnim opusom, koji se kreće u širokom luku od minimalističkih, energetski i emocionalno razarajućih inscenacija klasike, do najnovijih, visoko konceptualnih i multimedijalnih radova. Šteta što, zbog produkcijskih uslova, nijedan njen rad nije bio prikazan u Sankt Peterburgu.

Da bi povratila svoj, ove godine nesumnjivo poljuljani autoritet, reklo bi se da bi vodeća evropska pozorišna manifestacija trebalo da preispita principe izbora laureata u kategoriji Nove pozorišne realnosti. Pod tim mislim i na neprihvatljivu „tehničku okolnost“ da žiri, zato što je dosta teško plaćati putovanja za njih petnaestoro (ili koliko ih ima), zaseda samo jednom godišnje, ovaj put dan po završetku ceremonije u Aleksandrinskom (!) i sve više odlučuje i na bazi kratkih video-klipova. Osnovni zahtev bi pak bio da odbaci kriterijum političke korektnosti koji je ove godine, s nagrađivanjem stvaralaca iz manjih pozorišnih kultura (Island, Slovačka, Portugal), odneo pobedu, ali Pirovu. Ovo

ne govorim zato što je Srbija, imajući u vidu njenu veličinu, položaj u Evropi i opšti kulturni značaj, već ostvarila svoj maksimum, jer su laureati ove nagrade i Jožef Nađ i Biljana Srbljanović, već zato što je to birokratsko, numerički iskazano zalaganje za nacionalnu ravnotežu siguran put u urušavanje kriterijuma nagrade i, posledično, slabljenje njenog značaja. Iako manifestacija pod patronatom Evropskog parlamenta i Evropske komisije sigurno mora da vodi računa i o ovoj ravnoteži, a ne da nagrade uvek odlaze superiornim evropskim pozorišnim kulturama, kao što su nemačka ili flamanska, umetnički razlozi treba da ostanu primarni.

Organizatori Premio Europa i ugledni članovi njegovog žirija trebalo bi da iskoriste svoje političke kontakte da pokušaju da za umetničke argumente, koje znam da i sami zastupaju, pridobiju i briselsku birokratiju. Ako im to ne pođe za rukom, otvara se suštinska, dramatična dilema: da li je za Premio Europa bitnije da formalno sačuva pokroviteljstvo Evropskog parlamenta i Evropske komisije, od kojeg nema nikakvu finansijsku niti logističku korist, ili da samostalnim snagama, kao i dosad, nastavi da promovise najviše domete evropske pozorišne kulture? Poslednje, ali ne i najmanje važno: da se projekat ne bi sveo na floskulu „promocija najviših vrednosti evropskog pozorišta“, Premio Europa treba da animira i ozbiljnu kritičku refleksiju, u vidu konferencija i debata, na temu šta su, zapravo, evropske vrednosti u teatru, da li se i kako one mogu prepoznati i nagraditi u umetnosti koja je, ipak, prevashodno zasnovana na jeziku, te zbog toga nacionalno ukorenjena. Ne mislim da tih vrednosti nema, naprotiv, ali Premio Europa mora više da se potruži da ih racionalno, kritički istraži, razloži i konceptualizuje.

DRAMA

Tomas Bernhard

TEATARMAHER

Prevela s nemačkog Drinka Gojković

Nesumnjiv talenat za teatar
još kao dete
čovjek rođen za teatar znate
teatarmaher
postavljač zamki već vrlo rano

Crni jelen u Ucbahu
Plesna dvorana

LICA BRUSKON, teatarmaher
GOSPOĐA BRUSKON, teatarmaherka
FERUČO, njihov sin
SARA, njihova ćerka
GOSTIONIČAR
GOSTIONIČARKA
ERNA, njihova ćerka

PRVA SCENA

Tri sata po podne

Ulaze teatarmaher Bruskon i gostioničar

BRUSKON *sa šeširo*m široko oboda na glavi, u mantilu do članaka i sa štapom u ruci

Šta ovde

u ovoj buđavoj atmosferi

Kao da sam slutio

više

Državni glumac¹

Bože moj

u ovakve gostionice nisam ulazio

ni da se olakšam

I sad ovde treba da igram

moj *Točak istorije*

načini nekoliko koraka udesno

Crni jelen

tja

kao da je vreme stalo

načini nekoliko koraka ulevo, zatim direktno gostioničaru

Kao da niste znali

da mi danas dolazimo

osvrće se

Žalost pusta

osvrće se

Apsolutno odsustvo kulture

Žalost pusta

hoće da sedne, ali na podijumu nema stolice

direktno gostioničaru

Ucbah

Ucbah kao Bucbah²

Državni glumac Bruskon

u Ucbahu

Moja komedija u ovom Ucbahu

osvrće se

Crni jelen

tja

Kakva sparina

sparina pred oluju

Jedan ovako osetljiv duh

u jednom ovako osetljivom telu

odjednom gnevno

Zar nemate ovde nikakvu stolicu

Gostioničar donosi stolicu

Bruskon seda

GOSTIONIČAR

Supa s dronjcima rekli ste

BRUSKON

Razume se

Jedino se to

može ovde jesti

supa s dronjcima

Ali ne suviše masna

uvek ta ogromna masna okca u supi

provincija uspeva da trijumfuje

čak i u supi s dronjcima

ispruža noge

U Gaspoltshofenu smo

imali ogroman uspeh

grandiozan

idealni uslovi

osvrće se

Da li vam je moja ćerka Sara rekla

da ja moram imati još jedan

jastuk

I to punjen konjskom dlakom

Neće vam to biti neki poseban problem

da mi nabavite takav jedan jastuk s konjskom dlakom

GOSTIONIČAR

Jastuk s konjskom dlakom

već je na krevetu

BRUSKON

Već je na krevetu

¹ Državni glumac (Staatsschauspieler) – u vreme nacionalsocijalizma najviša glumačka titula; posle 1945. pojam je u nekim delovima Nemačke zadržao isto značenje, a u nekim drugim je postao čisto administrativna oznaka.

² Butzbah (Butzbach) je gradić u blizini Frankfurta na Majni, čija istorija seže do u rimsko doba; posle II svetskog rata do 1990. u njemu su bile stacionirane i jedinice vojske SAD-a. Za razliku od Bucbaha, Bernhardov Ucbah je fiktivno mesto.

kažete
već je na krevetu
osvrće se
Teorije
nisu u saglasnosti s praksom
Koliko stanovnika kažete

GOSTIONIČAR

Dvesta osamdeset

BRUSKON

Dvesta osamdeset
Kepec a ne opština
Da i to može da postoji
U Gaspoltshofenu smo
imali osamsto trideset gledalaca
Karte po punoj ceni
aplauz prepun entuzijazma
Da sam znao
da ovaj
ovaj

GOSTIONIČAR

Ucbah

BRUSKON

da ovaj Ucbah
ima samo dvesta osamdeset stanovnika
Stari ljudi
niti čuju
niti vide
direktno gostioničaru
Točak istorije je
ljudska komedija
širi ruke koliko god može
Cezar Napoleon Čerčil
to su njeni akteri
što međutim ne znači
da ženskinje ostaju
kratkih rukava
Ja u osnovi
tokom cele turneje
živim samo i jedino

na supi s dronjcima
U Gaspoltshofenu je bila
baš izvanredno baš savršeno ukusna
Skoro bez masnih okaca
osvrće se
I naravno Meternih igra
presudnu ulogu
u mojoj komediji
koja je
u stvari
tragedija
kao što ćete videti
Gostioničar počinje da gura stolove do zida

BRUSKON

Priroda stvari
uvek je suprotna gospodine moj
Mislimo da nas čeka turneja
a u stvari čeka nas samo zamka
teatarska zamka takoreći
odjednom grubo zapovednički gostioničaru
Da li ste već bili
kod vatrogasnog načelnika
u vezi sa svetlom za slučaj opasnosti
Kao što rekoh
u mojoj komediji mora
na kraju
da vlada potpun mrak
čak i svetlo za slučaj opasnosti
mora da bude ugašeno
potpun mrak
ako na kraju moje komedije
ne vlada potpun mrak
moj *Točak istorije* propada
Ako svetlo za slučaj opasnosti i dalje svetli
moja komedija se okreće
u čistu suprotnost
U Gaspoltshofenu su
ugasili to svetlo
u Frankenmarku takođe
čak i u Rid-im-Inkrajsu
a njega bije glas da je jedno od najglupljih mesta
Kažite vatrogasnom načelniku

da sam ja Bruskon
 državni glumac Bruskon
 koji je u Berlinu igrao Fausta
 a u Cirihi Mefista
 Vatrogasci su nedokazani
 statistika pokazuje
 da oni godišnje naprave više štete
 nego svi ostali
 Ako se neka zgrada slučajno zapali
 vatrogasci je dokusure
 Kakva sparina
raskopčava kaput dopola
 Na drugoj strani nazepšću
 ako skinem kaput
 Bez prestanka me muči kašalj
 kinji gušobolja
 kupam se u znoju
Gostioničar hoće da otvori prozor

BRUSKON *izdire se na njega vitlajući štapom po vazduhu*

Da se niste usudili
 udarila bi me promaja zaboga
zgrči se
 Taj odvratni smrad
 Donosi li svinjogoj još uopšte neku paru
Gostioničar zatvara prozor

BRUSKON

Ili je to samo gostioničarska perverzija
 Svuda taj svinjski smrad
 Od jednog svinjogojstva do drugog
 Ovde u stvari ničeg drugog ni nema
 osim svinjogojstava
 i crkava
stenje
 i nacista
naslanja se i zatvara oči
 Ako nam ne bude dopušteno
 da isključimo svetlo za slučaj opasnosti
 nećemo igrati
uspravlja se
 Ovo mesto je kazna božja
 Zato li sam ja upisivao akademije

i bio odlikovan
 krstom na zlatnom lancu
hvata se za glavu
 Agata me je upozorila
ustaje, osvrće se
 Katastrofa jednom mora da nastupi
 Ako jasno mislimo
 samoubistvo je neizbežno
staje na sredinu podijuma i ispruža štap
koliko god može u visinu
gledajući u plafon
 Ucbah
spušta ruke i ide pet koraka nadesno i
zatim pet koraka nalevo mereći scenu
staje
 Ni u Gastpoltshofenu
 scena nije bila veća
 U Rid-im-Krajsu bila je
 dva metra šira
 ali to je samo smetalo
direktno gostioničaru
 Čista katastrofa
 ne za mene doduše
 nego za moju ženu
 alergična je na svinjski smrad
 zato što kuburi s plućima
 čak i na najboljem vazduhu ima
 teškoća
 ona najzad mora da drži
 polučasovni govor
 narodu Rima
 i ima dobro da zapne
kašlje
 Svaka reč ovde diže prašinu
 i taj vraški tekst
 moje komedije
viče u salu
 Ekselencijo žalim
direktno gostioničaru
 Jedna manje-više
 komedija tvorenja
 da ne kažem
 delo veka

izvikuje u salu
 Kalabrija
 nemojte me zasmejavati
direktno gostioničaru
 Delo starosti bez sumnje
 Jeste li čitali o tome
 Same besmislice
 kao i sve ostalo u novinama
 Šmiranti neuki
saginje se i desnom rukom opipava
patos podijuma
 Ali ni jedna jedina kritika koja cepa
 nekvalifikovano
 ali ni jedna jedina koja cepa
ponovo ustaje
 Moju ženu
 neprestano muči glavobolja
 a ja opet kuburim s bubrežima
ponovo se saginje i još jednom opipava
patos podijuma
 Samo da ne propadnemo
 U Gaspoltshofenu imaju
 novi patos
 ovo je sve trulo i buđavo
 Zar se ovde više ne pleše
ponovo se s mukom podiže
 Zar se na ovom podijumu više ne pleše
 Ne izgleda
 kao da se na ovom podijumu plesalo
 u poslednje vreme
 Pa ovde i žive još samo starci
 oni ne plešu
 teatra ovde nije bilo
 već decenijama
gostioničaru
 Donesite zaboga jedan od tih stolova ovamo
 na podijum
 Naš dekor je
 ravan nuli
 najjednostavniji mogući
 Tri puta paravan
 to je sve
 i portal

Gostioničar donosi sto na podijum

BRUSKON

Kao što ste mogli da primetite
 mi putujemo samo s jednim sandukom
 i jednom korpom za rublje
 to je sve
 Onamo
 Stavite taj sto onamo
 Rasveta je
 presudna
gostioničar postavlja sto pored Bruskona
Bruskon mu štapom pokazuje da sto
postavi ispred njega
gostioničar sledi Bruskonovo uputstvo

BRUSKON

Naša mašta čak naš duh
 uvek moraju da se dovode ured
 na kraju se ništa ne slaže
 Stavite taj sto onamo
pokazuje gde sto treba da bude stavljen
gostioničar stavlja sto onamo

BRUSKON

Da
 ovde sto dobro stoji
 bar u ovom trenutku
 u ovom trenutku
naslanja se
 mašta
 magija
ponovo uspravno seda, dok gostioničar ponovo
gura stolove u sali do zidova

BRUSKON (*direktno gostioničaru*)

Da li poznajete Sankt Radegund
 Gde je to

GOSTIONIČAR

Deset kilometara odavde

BRUSKON

Deset kilometara
stvarno
to sam i mislio
Deset kilometara kažete

GOSTIONIČAR

Deset kilometara

BRUSKON

Tamo su me pretukli
hiljadu devetsto četrdeset četvrte
pretukao me je mesarski pomoćnik
koji me je pobrkao s jednim svećarom
koji je navodno rodom iz Matighofena
Od toga i danas imam
bolove u ramenima
koji mi zagorčavaju moju
i bez tog incidenta prilično tešku egzistenciju
Taj zločin odigrao se pre celih četrdeset godina
Bio sam tada još student
studirao sam istoriju teatra
ne kao što vi mislite
na nekom univerzitetu
ja sam sve studirao u sopstvenoj režiji
Došao sam ne znam kako
u ovaj kraj
i pretučen sam u Sankt Radegundu
mogao sam i umreti
gleda u patos
Nosio sam tada
ekstradugačke pantalone
i platnenu kapu na glavi
Zvao sam je kapa moje prednosti
jer sam brzo shvatio
da je prednost
misliti pod tom kapom
Ako sam hteo da mislim jasno
stavljao sam tu kapu na glavu
tu platnenu kapu
koju sam nasledio
od moga dede s majčine strane
I zamislite sad vi

ni u velegradu nisam mogao
da mislim bez te platnene kape moga dede
u svakom slučaju ne s neophodnom jasnoćom
koju sam sebi postavio kao princip
najzad imao sam tu platnenu kapu
na glavi tokom čitavog rada na mojoj komediji
Uvek sam mislio
samo li skinem kapu
ode moja komedija u propast
i držao sam je na glavi
svih devet godina
koliko sam pisao moju komediju
baš ovaj naš *Točak istorije*
Kažem vam
bez ugašenog svetla za slučaj opasnosti
nećemo igrati
Kakvi su to ljudi
ti vatrogasni načelnici
Ta smešno je
što ovde u
u
u

GOSTIONIČAR

U Ucbahu

BRUSKON

U Ucbahu
uopšte postoji vatrogasni načelnik
i to baš u ovoj selendri
oprostitćete mi što
ovo vaše od vas svakako visokocenjeno mesto
nazivam selendrom
postoji takav vatrogasni načelnik
koji ne dozvoljava
da se isključi svetlo za slučaj opasnosti
na pet minuta
Zaista
samo pet minuta bez svetla za slučaj opasnosti
na kraju moje komedije
Čak ni u Rid-im-Inkrajsu
to nije bilo predmet spora
Svetlo je sve slabije

najzad veoma slabo
 najzad se potpuno gasi
 i svetlo za slučaj opasnosti naravno
 Vrhunac moje komedije je
 apsolutna pomrčina
 to je njen prvi uslov
 ako nećemo da se prevrne u svoju suprotnost
zajedno sa stolicom potpuno se približi stolu
 Čerčil se budi u noći
 pred svoju smrt
 i kaže još samo reč Elba
 i onda nastaje potpun mrak
 Inače moj sin Feručo je
 fenomenalan Čerčil
 Feručo znate
 ja sam naime poštovalac Buzonija³
ustaje i udara nogom u patos
 U sceni sa Staljinom
 Čerčil udara nogom u patos
 bilo bi fatalno
 ako patos ne bi izdržao
 Gledaoci bi neizbežno
 prsnuli u smeh
 što bi međutim bio kraj moje komedije
još jednom udara nogom u patos
 U Gaspoltshofenu je moj sin
 s takvom emfazom udario u patos
 da je povredio
 nogu sve do kolena
 ali predstava nije prekinuta
 Nastala je mala pauza
 ja kao Staljin
 izgovorio sam jednostavno deo teksta
 koji smo ranije štrihovali
 onda sam podigao svog sina
 dakle podigao sam Čerčila
 i izneo ga napolje
 više sam ga vukao nego što sam ga nosio
 to je izazvalo ogroman aplauz

ide do levog zida i okreće se
 Šekspir
 Volter
 i ja
ide tri koraka ka sredini podijuma i gleda u salu
 Baš se spremam
 da moju komediju
 prevedem na italijanski
 nije to lako gospodine moj
 A onda možda odmah
 i na francuski
 u koji sam zaljubljen
Točak istorije podoban je
 za Italiju koliko i za Francusku
 on je prevashodno napisan za Francuze
 Ovde samo probamo
 razvijamo
 usavršavamo se
 Bojim se da će moj *Točak istorije*
 imati veći uspeh u Italiji
 nego u Francuskoj
ide ka desnom zidu i položi na njega obe ruke
 Ideju za moj komad
 imao sam još u Avru
 gde sam upoznao moju ženu
 Poznanstvo na obali takoreći
 poznanstvo na atlantskoj obali
uperi svoj štap u visinu i izvikuje u salu
 Bertran
 Ogrešićete se
spušta štap
 Ova vlaga
 sve guta
 Sve se ovde
 urotilo protiv instrumenta
 ljudskog glasa
ide do drugog prozora i rukavom briše prašinu sa prozorske daske
 Ja sam inače još u četrnaestoj
 napravio skicu za ovu komediju
 Problem koji me progoni takoreći čitavog života
još jednom briše prašinu sa prozorske daske

³ Ferruccio (Dante Michelangelo Benvenuto) Busoni (1. IV 1866 – 27. VII 1924), italijanski kompozitor, pijanista, pisac, profesor klavira i kompozicije i dirigent.

neka vrsta svetskog teatra
 Nesebično mišljenje razumete li
stupa na podijum i staje u sredinu,
s pogledom u salu
 Nesumnjiv talenat za teatar
 još kao dete
 čovek rođen za teatar znate
 teatarmaher
 postavljač zamki već vrlo rano
saginje se i proverava patos podijuma
ponovo se uspravlja
 Odlazak od kuće
 šamari udaranje
 udarci u glavu od strane oca
 potpuni uzajamni prezir
ponovo se saginje i proverava patos podijuma
 Na izvestan način infamnost
 infamnost u vlastitoj ličnosti
 Uzdigao se radom od dna do ovih visina
ponovo se podiže i izvikuje u salu
 U Lerahu⁴ je otrov
 U Lerahu se odlaže otrov
 koji uništava čovečanstvo
direktno gostioničaru
 To je efekat Lerah
 u mom *Točku istorije* gospodine moj
seda u stolicu
 Takozvani ljudi od moći
 vatrogasni načelnici
 U Gaspoltshofenu
 nisam imao nikakvih teškoća
direktno gostioničaru
 Kažite vatrogasnom načelniku
 da je to samo pet minuta
 presudnih pet minuta u svakom slučaju
 Ako na kraju mog pozorišnog komada
 tako mu kažete
 ne bude pet minuta vladao potpun mrak
 moj pozorišni komad biće uništen
 to bi zaista bio jedini izuzetak

ovde
maramicom briše znoj sa čela
 Nemam volje
 da se upuštam u raspravu
 sa vatrogasnim načelnikom
 u pitanju je samo pristanak
 pet minuta apsolutnog mraka
 pet minuta bez svetla za slučaj opasnosti
 smešno
naslanja se
 Čoveku se smuči čitav svet
 sve do poslednjeg budžaka
 zbog ovih apsurdnih zakona
 Kakva odvratna selendra
 ovde čak ni ne gori
 ovde nikada nije ni bilo požara kako i sami kažete
 ta zaista je smešno
 insistirati na pet minuta svetla za slučaj opasnosti
 Hajte molim vas kakav požar
 u ovoj vlazi
 ovde gde se od vlage sve ubuđavilo
 kažite to vatrogasnom načelniku
 Kako se zove taj čovek

GOSTIONIČAR

Atvenger

BRUSKON

Atvenger
 Gospodin vatrogasac Atvenger
 Gospodin vatrogasni načelnik Atvenger
 Kakvu profesiju ima
 taj vatrogasni načelnik Atvenger

GOSTIONIČAR

Vezivar

BRUSKON

Vezivar vezivar
 šta vezuje

GOSTIONIČAR

Kace

⁴ Lörrach, gradić u jugozapadnoj Nemačkoj, u blizini švajcarske i francuske granice. Najveća industrija u njemu je industrija čokolade „Milka“.

BRUSKON

Kace
Kačar
I to li još postoji
Kačar
Kačar i vatrogasni načelnik
Idite onamo
i kažite mu ko sam ja
i kažite
da njegova porodica razume se
dobija besplatne karte

GOSTIONIČAR

Kačar više nema porodicu

BRUSKON

Više nema
Onda mu kažite
da će dobiti primerak mog komada
s mojim autogramom
s Bruskonovim autogramom
a Bruskon nikad ne daje autograme
Bruskon se uvek klonio
tih autograma
najzad takav jedan svojeručni moj autogram
vredeće jednog dana celo imanje
kad budem priznat kao veliki Bruskon
ne samo kao glumac
nego i kao dramski pisac
i kažite mu
da može da ruča s nama
s nama za našim stolom
kažite mu to
Od čega mu je ono umrla
porodica

GOSTIONIČAR

Grom gospodine
Otišli su na izlet u Hag
i stali pod jednu bukvu
svi poginuli
osim kačara

BRUSKON

A ipak se kaže
Bukva a ne hrast
od groma je spas
naslanja se, zatvorenih očiju
Kažite gospodine gostioničaru
pre nego što pođete vatrogasnom načelniku
poručite nam svakako u kuhinji
supu s dronjcima
četiri puta supa s dronjcima
ako je moguće
u ovo vreme
ali koliko sam video
vaša žena je i sad u kuhinji
to je naravno neobično
naručivati supu s dronjcima u
u pola četiri po podne
Ješćemo supu s dronjcima
ovde na podijumu
na ovom stolu
moj sin moja ćerka i ja
mojoj ženi serviraćete supu s dronjcima
u sobi
još je u šoku jadnica
Ucbah
to je sigurno
dražesno mesto
rekla je na putu ovamo
a kad je ugledala Ucbah
pala je u nesvest
Teatarmaherka naravno
Na drugoj strani dobro je
kad se povuče pre predstave
jer inače ne pamti tekst
u svakom trenutku tekst može da joj iscuri
mi godinama igramo istu stvar
a ona ipak i dalje zaboravlja tekst
i uvek na presudnim mestima
to je da čovek poludi gospodine moj
Vi ni ne slutite
koliko je teško
upamtiti tekst takvog komada
a pogotovo napraviti od tog teksta

umetničko delo
 što taj tekst bez sumnje jeste
 Žene stvaraju najveće probleme u teatru
 one ništa ne shvataju
 One ne idu do kraja
 one ne silaze u pakao teatarski pakao
 sve je to polutanski što one rade
 Polutantstvo razumete li
 to polutantstvo je međutim
 smrt za teatar
 Ali šta bi komedija kao što je moja
 bila bez ženskih predstavljača
 potrebne su nam
 Ako hoćemo da nam se komedija rascveta
 potrebne su nam žene u našoj komediji
 eto to je istina
 pa neka je još toliko gorka
 kad biste znali koliko me je koštalo
 da moju ženu naučim najosnovnijim pravilima teatar-
 ske igre
 i najobičnija stvar je višegodišnji martirijum
 na jednoj strani trebaju nam ženski predstavljači
 na drugoj žene su ubistvene za teatar
 Što se žena tiče
 ne smemo da preterujemo s našim šarmom
 kako se naša lažljivost
 ne bi do kraja otkrila
 Samo reč Odense⁵
 morala je da izgovori osam hiljada puta
 dok je nije izgovorila na prihvatljiv način
govori sasvim tiho
 Odense
 Ta zaboga sasvim je jednostavno
 sasvim tiho izgovoriti Odense
 mojoj ženi bile su potrebne godine
 da to izgovori na prihvatljiv način
 Na drugoj strani ne smemo ženske predstavljače
 Mučiti do krajnjih granica
 jer će se inače okrenuti protiv nas
 one pristaju na mnogo šta
 ali ipak ne na sve gospodine moj

Kad izgovaramo reč m o r e
 ipak moramo znati
 šta je more
 to se razume samo po sebi
 ili reč o t r o v z a p a c o v e
 šta god to bilo
 razume se samo po sebi
 osim kad su žene u pitanju
 Decenijama moraju da treniraju
 ne bi li pojmile ono najprostije
 A koliko je tek teško
 kad je u pitanju sopstvena žena
 koju smo na kraju krajeva uzeli takoreći zauvek
 Praviti teatar sa ženama
 to je čista katastrofa
 Kad uposlamo nekog ženskog predstavljača
 kao da upošljavamo kočnicu za teatar
 i uvek su ženski predstavljači ti
 koji upropašćuju teatar
 iako mi to nikad ne izgovaramo otvoreno
 jer smo suviše galantni
 žena tragetkinja
 uvek je bila čist apsurd
 ako se setimo da tragedija
 nije ništa drugo do čista ludost
 Ako ćemo pošteno
 teatar je sam po sebi čist apsurd
 ali ako ćemo pošteno
 nemoguće je praviti teatar
 niti je ako ćemo pošteno
 moguće napisati pozorišni komad
 niti igrati pozorišni komad
 ako ćemo pošteno
 nemoguće je učiniti bilo šta drugo
 osim ubiti se
 ali pošto se mi ne ubijamo
 zato što ne želimo da se ubijemo
 bar to nismo hteli do danas i do sada
 pošto se dakle do danas i do sada nismo ubili
 stalno nanovo pokušavamo s teatrom
 pišemo za teatar
 i igramo teatar
 pa makar to bilo nešto najapsurdnije

⁵ Treći po veličini grad u Danskoj.

i najlažljivije
 Kako može jedan glumac
 da predstavlja kralja
 kad uopšte ne zna šta je kralj
 kako može jedna glumica
 da predstavlja
 štalsku devojkicu
 kad uopšte ne zna
 šta je štalska devojkica
 kad jedan državni glumac predstavlja kralja
 to je samo i jedino neukusno
 a kad jedna državna glumica
 predstavlja štalsku devojkicu
 to je još neukusnije
 ali svi glumci neprestano predstavljaju nešto
 što ne mogu da budu
 i što je samo i jedino neukusno
 pa je tako gospodine moj sve u teatru neukusno
 Pošto su glumci najgluplja sorta
 zaista je sasvim neukusno
 kad predstavljaju recimo Šopenhauera i Kanta
 ili jedan državni glumac igra Fridriha Velikog
 ili čak Voltera igra jedan glumac
 sve je to neukusno
 naravno da sam uvek bio svestan
 te činjenice
 Ono što glumci predstavljaju
 uvek je lažno predstavljeno
 prosto laža gospodine moj
 i baš zato je to teatar
 Predstavlanje je lažiranje
 i tu predstavljenu lažu mi volimo
 Tako sam napisao i svoju komediju
 lažljivo
 tako je predstavljamo
 lažljivo
 tako je primaju
 lažljivo
 Pisac je lažljivac
 predstavljajući su lažljivci
 i sve to zajedno je čist apsurd
 da i ne pominjemo
 da je u pitanju čista perverzija

stara već nekoliko hiljada godina
 teatar je nekoliko hiljada godina stara perverzija
 u koju je čovečanstvo zatelebano
 i baš zato je tako duboko zatelebano u nju
 jer je zatelebano u njenu lažu
 i nigde drugde u tom čovečanstvu
 nije laža veća i fascinantnija
 nego u teatru
stavlja levi kažiprst u usta
a onda ga malo zatim istura u vazduh
Posle nekog vremena
 U ovoj sali ni prst ne može da se osuši
 tolika vlaga je otrov za teatar
 U Gaspoltshofenu su moje reči imale težinu
 ovde se sve raspada
 smežurava se
 ovde se najveličanstvenija stvar pretvara u
 diletantizam
 Austrija
 Propala
 to je prava reč
 Upropašćena
 to je pravi izraz
direktno gostioničaru
 Prababa mi je naime
 Bila Austrijanka
 to morate znati
 Prababa Irzigler
 Ali vama to ništa ne govori
utonuo u misli, kao da nešto crta
po podu
 Nešto tirolsko u mom biću
 nešto takođe perevrzno
 Austrija
 groteskna
 uboga
 to je prava reč
 neuračunljiva
 to je pravi izraz
 Mocart Šubert
 odvratna prepotencija
 Verujte mi
 ni najmanja sitnica u tom narodu nije više

vredna ljubavi
 Gde god dodjemo
 zloba
 niske strasti
 mržnja prema strancima
 mržnja prema umetnosti
 Nigde drugde se na umetnost ne reaguje
 s tolikom stupidnošću
izvikuje
 umetnost umetnost umetnost
 ovde nemaju pojma šta je to
 pravog umetnika
 vuku po blatu
 svi jure za
 za lažom za beskorisnošću
 klanjaju se šarlatanstvu
direktno gostioničaru
 Gostioničar u Ucbahu
 kakva egzistencija
 Jeste li ovde odrasli
 ili ste se ovde priženili

GOSTIONIČAR

Priženio gospodine Bruskon

BRUSKON

Priženio
 priženio odakle

GOSTIONIČAR

Iz Gaspoltshofena

BRUSKON

Iz Gaspoltshofena
 Pošteno da kažem
 Gastpoltshofen me je očarao
 sasvim drugačiji ljudi
 sasvim drugačije prilike
 nego ovde u Ucbahu
 nema svinjskog smrada
 nema zagađenja silosa
 Što ne ostadoste u
 Gaspoltshofenu

nesrećni čoveče
posle pauze
 Zbog neke žene
 u ovaj Ucbah
posle pauze
 U Gaspoltshofenu biste se
 sva je prilika bolje razvijali
 Ko zna
 valjda niste imali drugog izbora
 Žena namami čoveka
 iz najveće lepote
 u najgrđu rupu
 Ovde je sve da se čovek razboli
 sve odvratno
 sve kljasto
 Sva deca imaju rahitične glasove
 To čoveku ubije svaku volju
 jede mu nerve
 potpuno ga poražava
 Kada ste vi ovamo

GOSTIONIČAR

Četrdeset šeste

BRUSKON

Četrdeset šeste
 sudbinska godina
 sudbinska

GOSTIONIČAR

U Gaspoltshofenu nisam imao
 nikakve mogućnosti za egzistenciju
 posle smrti mog oca

BRUSKON

Nikakve mogućnosti za egzistenciju
 Rani gubitak oca
pita
 A majka je živa
gostioničar vrti glavom

BRUSKON

Od čega je umrla

GOSTIONIČAR

Od gastronomije

BRUSKON

Od gastronomije

GOSTIONIČAR

Ne zbog dugova
Uzeli smo jednu krčmicu
u najam

BRUSKON *izvikuje*

Unajmljivačka sudbina
nema ničeg tragičnijeg
od unajmljivačke sudbine
a pogotovo gastronomske
Unajmljivač gastronomije
to je nesreća
u svakom slučaju

GOSTIONIČAR

Bilo nas je osmorica braće
i tri sestre
u tri kreveta
u vlažnom i hladnom podrumu

BRUSKON

Tu vam je preostalo samo da se priženite
u gastronomiju
*ustaje i ide nekoliko koraka
direktno do gostioničara, upirući u njega svoj štap*
Možda je Ucbah
bio spas za vas

GOSTIONIČAR

Da

BRUSKON

Ovaj jezivi Ucbah
u kojem bih ja već drugog dana
umro od katoličke depresije
bio je spas za vas
osvrće se

Ta graditeljska neukost
ta strahota od zidova
taj užas od plafona
ta odvratnost od vrata i prozora
taj aspolutni neukus
vama su omogućili dalju egzistenciju
ponovo seda
često se pitamo
jesmo li mi ljudi
ili je lud svet
zamišljeno
Gostioničar u Ucbahu
ako to nije ludilo
totalno ludilo
izvikuje u salu
Najtotalnije ludilo
svih vremena
Ko egzistira
taj je s egzistencijom izišao na kraj
ko živi
taj je s životom izišao na kraj
ne može uloga koju igramo
biti toliko smešna
da ne bismo mogli da je ne igramo
gleda na prozor
Mi imamo svoje zavese
koje pokrivaju apsolutno sve prozore
Specijalne zavese
napravljene specijalno za nas
u Kleperovim fabrikama u Rozenhajmu
cena osamdeset hiljada
ali bez tih specijalnih zavesa
naša komedija uopšte ne bi bila mogućna
u našem pozorišnom prtljagu imamo i specijalne kuke
te specijalne kuke
možemo da ukucamo u svaki zid
kakav god zid da je u pitanju
možemo da ih ukucamo
Naša rasveta je iz specijalne fabrike
u Reklinghauzenu
Naša je prednost
što putujemo jednim jedinim kolima
i ona nisu od najneudobnijih

gleda u patos

Prvobitno sam
 hteo da sa
 Agatom
 s mojom ženom Agatom odem u šetnju
 da protegnemo noge sat dva
 ali ovde uopšte ne može da se šeta
 možete samo da se planinarite
 i gde god da pogledaš ružno ružno ružno
 Pa smo pomislili
 prosto ćemo poručiti supu s dronjcima
 i posedećemo u gostionici
 ali vaša sala za goste bila je zatvorena
 a u bašti za goste svinjski smrad je bio nepodnošljiv
 Kao da niste znali
 da danas dolazimo
 a dobro vam je to bilo poznato
 I to što nam je otvoreno
 tek posle upornog lupanja na vrata
 to je prosto perverznan unikum
 A kad je ovako sparno
 oseća se i smrad od sveže zaklanog
 Na drugoj strani to je prednost
 odsesti u gostionici
 koja je istovremeno i kasapnica
direktno gostioničaru
 Ne verujem
 da ovde
 pod ovim okolnostima može da se provetri
 ako se otvore prozori
 izgubljeni smo
 Kada vi beše hranite svinje

GOSTIONIČAR

U pola šest

BRUSKON

Kao obično u pola šest
 To nije nikakav problem
 U Matighofenu su svinje
 zbog kako nam je rečeno smrtnog slučaja
 hranjene u pola devet
 i od groktanja se nije moglo živeti

Svinjsko groktanje ruiniralo je čitav komad
 Najpre smo hteli da prekinemo
 ali onda smo odlučili da igramo dalje
 I svinjsko groktanje nam je upropastilo komad
 na vrhuncu
 Iskreno govoreći nisam mario
 u Matighofenu nisam bezuslovno imao svest o misiji
 Verujem da su ljudi tamo išli na našu predstavu samo
 da bi se rashladili
 zato što je bilo tako sparno kao danas ovde
 Skraćena verzija u Matighofenu
 Ajnštajnova scena štrihovana
 sve što se u mom komadu kaže
 o atomskoj bombi
 u svakom slučaju ono presudno
 u Matighofenu je prošlo i bez te scene
 inače tamo imam scenu
 u kojoj Napoleon ismeva kralja Saksonije
 i ona je izostavljena
 zbog čega je međutim moja žena imala ogromne
 teškoće
 Žene su manje fleksibilne nego mi
 Troma usporena bića
 Naravno da je to bio veliki rez u mojoj drami
 ali aplauz je bio neverovatan
 a za pride u Matighofenu smo dobili
 kotur sira
 ali moja žena ne jede sir
 ni ja ne volim sir
 a moja deca ne mogu sir da smisle
 I tako mi vučemo sa sobom taj ogromni kotur sira
 možda ćemo naći nekog zainteresovanog
 Kotur je težak četrdeset tri kilograma
 Gadno nam pritiska zadnju osovinu
 Šofira inače Sara
 jer je Feručo slomio ruku
 u Cvikletu se
 moj sin survao s prvog sprata u dubinu
 kad je hteo da ode u toalet
 fatalno pogrešan korak
 mogao se survati i pravo u smrt
 ali moja deca su veoma savitljiva
 Ovde je i klozet

izvan kuće
 Od moje žene ne mogu da zahtevam
 da ide u klozet izvan kuće
 Molim vas
 stavite u sobu dva noćna suda
 Supa s knedlama od džigerice
 ili supa s dronjcima
 to je uvek bilo pitanje
 dok se ja nisam odlučio za supu s dronjcima
 Ako popodne jedemo supu s knedlama od džigerice
 uveče ne možemo da igramo
 stomak usisava svu energiju
 i prazni glavu
 Vaša žena je bila tako čudnovato ćutljiva
 kad nam je otvorila
 Jedva nas je i pozdravila
 znam ovo je najneprijazniji kraj
 ali kratak prijateljski pozdrav
 uvek prija pristiglom putniku
 Što se više spuštamo niz Dunav
 to je neprijaznost sve veća
 sparno i neprijazno
 da ne kažem mržnja prema ljudima
 U Galspahu smo
 privučeni jednom malom fontanom
 u senovitoj bašti za goste
 hteli takoreći da pojedemo kobasicu u sirćetu
 ali kelnerica koja ja došla za naš sto
 seckala je
 dok je pričala s nama nokte na rukama
 I kad je takav jedan nokat odleteo
 mojoj ženi u lice
 pobjegli smo glavom bez obzira iz tog lokala
 Ko ovde putuje iz mesta u mesto
 taj svašta može da doživi gospodine moj
 a u tom svašta i sve užase
 austrijske gastronomije
 Ono što me je toliko fasciniralo u Gaspoltshofenu
 nije iskreno rečeno
 bila publika
 ni to što smo tamo igrali skroz izvanredno
 nego samo i jedino činjenica
 da nam je postavljen beli stolnjak

dok se inače hrana servira
 samo na prljavolepljivoj plastičnoj mušemi
 Putovanje kroz taj kraj je sve drugo pre
 nego podsticajno za apetit
 Ja obično jedem svoju supu s dronjcima
 zatvorenih očiju
 i zaista gotovo uvek s uživanjem
 Ah ne mučite me tim iščekivanjem
 i raspitajte se
 da li je moguće
 da nam se sada i ovde servira supa s dronjcima
 Naša takoreći egzistencijalna supa
gostioničar izlazi

BRUSKON

Kačar i vatrogasni načelnik
 Kakvi komični ljudi
 drže poluge moći
 onaj najkomičniji
 ruši ono najveličanstvenije
osvrće se
 Odvratno
 Ako Agata to vidi
 Samo prljavština i smrad
gleda niz zidove
 i te užasne reprodukcije
 sve one moraju dole
 među tim reprodukcijama ja neću igrati
 Ova sala je smrt za duh
 Još i da platim za nju
 umreću od smeha
 Bruskon ne plaća salu
 ne jednu ovakvu štalu
osvrće se, gleda u pozadinu
 Cezar može da se pojavi odostrag
 ali Napoleon ne odnapred sleva
 ovde to ne ide
 Ali scenu Cezara i Napoleona
 ne mogu da štrihujem
 Možda će proći
 bez Hitlera
 Ne
 ovde ne

bez Hitlera ovde ne ide
gleda u desno
 Onda izlazi Sara
 i kaže Ludvig kako ti pada na pamet
 na to Feručo Ne vređaj me
 neću pucati u njega
 To možemo da izostavimo
 uopšte sve
 što se tiče ljubavi
 ljubav izostaviti
 Ali ne baš sasvim
 U osnovi sve je jednako važno
 U mom *Točku istorije* sve je jednako važno
 U Gaspoltshofenu se nisu potrudili
 zato što sam rekao
 Gaspoltshofen kakvi glupaci
 čovečanstvo tupo i glupo
 nisam smeo to da kažem
 zato su igrali loše
 kao nikad do tada
 U Ucbahu će igrati još gore
 ako kažem šta mislim o Ucbahu
 Ali i vi vidite
 na šta liči Ucbah
 jadna Agata
 a s druge strane uopšte mi je nije žao
 Žene p r a v e pozorište
 Muškarci j e s u pozorište
 u tome je teškoća
 U osnovi deca bez talenta
 eto to je
 otporni na sve
 sve sam im rekao
 čuli nisu ništa
 sve im pokazao
 uočili nisu ništa
 Otac može da kaže šta mu drago
 od toga nema vajde
 Majka upropasti sve
 što je otac postigao
gleda u patos podijuma
 Sin debil
 manje-više

glupa ćerka
gleda u prozor
 žena koja se večito oseća zapostavljena
 žena koja čoveka dovodi do ludila
 proizvod proletarijata
 proleterski proizvod
 Ja nisam hteo
 da krenem na ovu turneju
 j a sam uvek bio protiv ove turneje
 ali popustio sam
 zato što me je bez prestanka mučila
 tim svojim lepim vazduhom u unutrašnjosti
 teški ljudi ti plućni bolesnici
 treba ih izdržati
 gospodari sveta takoreći
 fanatici niskosti
 Taj lep vazduh u unutrašnjosti
 koji dišemo na turneji
 neprestano je ponavljala
 a u stvari ništa osim smrada
 i njeno stanje
 nikad nije bilo ovako loše kao sada
 Čak je i lekar rekao
 idite sa ženom na turneju
 Svi lekari su idioti
 mi se samo savladavamo
 kad smo u njihovim raljama
 ali svi su oni idioti
 Popustio pošao na turneju
 odvratna slabost karaktera s moje strane
Točak istorije
 bačen manje-više
 pred svinje
 Da sam ga izvodio u Kelnu
 ili možda u Bohumu
 na Rajni ili u Ruru
 sve bi bilo bolje
 Ovako sam ga upropastio
 I sve to uvek po nagovoru
 Ucbah kao Bucbah
 polubudava posteljina
 pocepane zavese od sintetike
 pogled na svinjac

Bar da ih nisam video
te hiljade mrlja krvi na zidovima
od ubijenih komaraca
koje ovde zovu mušice
Drhtavicu je zaista imala
Agata rekao sam
samo nemoj da se razboliš
ovde
u ovom
u ovom Ucbahu
poljubac u čelo
Sa svime izaći na kraj rekao sam
*uspravlja se što više može dok gostioničar
ponovo ulazi*
Hoće li biti nešto od nje
od te supe s dronjcima

GOSTIONIČAR

Moja žena već sprema
Mada im je potrebna na punjenju kobasica

BRUSKON

Na punjenju kobasica

GOSTIONIČAR

Danas je dan za krvavice

BRUSKON

Dan za krvavice
Dan za krvavice
to treba nešto da znači

GOSTIONIČAR

Tog dana se prave krvavice

BRUSKON

Dan za krvavice
I baš danas je ovde
dan za krvavice

GOSTIONIČAR

Supa s dronjcima ne traži
mного vremena

BRUSKON

Da

GOSTIONIČAR

Onda će doći Erna
da počisti

BRUSKON

Doći će Erna
Erna
ko je Erna

GOSTIONIČAR

Moja ćerka

BRUSKON

Da

GOSTIONIČAR *koji je doneo nekoliko stolica i sad ih
raspoređuje na kraju sale*

Kad je dan za krvavice moramo svi
da radimo

BRUSKON

Da
dan dakle nepovoljan
za nas

GOSTIONIČAR

Za sve
Kad je dan za krvavice
obično uopšte nemamo vremena

BRUSKON

Obično
nemate vremena
kad je dan za krvavice

GOSTIONIČAR

Ali ništa zato

BRUSKON

Ništa

ništa zato
Da li je svake nedelje
dan za krvavice

GOSTIONIČAR

Svakog utorka
povuče zavesu i istovremeno je strgne i baca na pod

BRUSKON

Sve su one nikakve te zavese
gleda u plafon
Plafon sav ispucao

GOSTIONIČAR

Nije krečeno
preko četrdeset godina

BRUSKON

Da
gleda u reprodukcije
i te slike ti pejzaži
to su još samo ružne mrlje
ispod stakla
Te slike moraju dole
s tim ružnim slikama ne mogu da igram
gleda u jednu sasvim određenu reprodukciju
Zar to nije Hitlerova slika

GOSTIONIČAR

Jeste bogami

BRUSKON (*upitno*)

I još visi ovde

GOSTIONIČAR

Visi bogami

BRUSKON (*upitno*)

Decenijama

GOSTIONIČAR

Decenijama bogami

BRUSKON

Mora dobro da se pogleda
da bi se videlo da je to Hitler
toliko je musava

GOSTIONIČAR

To dosad
nikom nije smetalo

BRUSKON

Nikom nije smetalo
Kad razgovarate s ljudima iz grada
vi manje-više govorite visokonemački
Bar vaš trud ide u tom smeru
to je s jedne strane vrlo pohvalno
a s druge
I u mom komadu se pojavljuje Hitler
u paru s Napoleonom
i pije s Ruzveltom na Oberzalcbbergu
Ako večeras ne budem štrihovao tu scenu
onda i Hitlerova slika može da ostane na zidu
to uopšte nije loše
Gete dobija napad kašlja
i Kjerkegor ga iznosi iz salona
pošto uđu Hitler i Napoleon
Kjerkegor
veliki Danac
pisac knjige I i – i i
naravno za vas to ništa ne znači
seda iscrpljen
Ako dođemo u neko mesto
to je neko tupavo mesto
ako sretnemo nekog čoveka
to je neki tupav čovek
direktno gostioničaru, šapatom
Tupava država od glave do pete
naseljena
tupavim ljudima od glave do pete
S kim god da razgovaramo
ispostavlja se
da je tupoglavac
kome god da poklonimo uvo
ispostavlja se

da je analfabeta
 oni su socijalisti
 tako kažu
 a u stvari samo nacionalsocijalisti
 oni su katolici
 tako kažu
 a u stvari samo nacionalsocijalisti
 oni su ljudi
 tako kažu
 a samo su idioti
 Austrija
 L'Autriche
 Čini mi se
 kao da gostujemo
 u septičkoj jami
 u gnojnom čiru Evrope
domahuje gostioničaru
šapuće mu na uvo
 Pa ovde sve smrdi boga mu
 Kakav grozan ponovni susret
 gospodine moj
opet glasno
 Na svakom ćošku
 čoveku se prvrće stomak
 Tamo gde je bila šuma
 sad je jama s tucanikom
 gde je bila livada
 sad je fabrika cementa
 gde je bio čovek
 sad je nacista
 A uz sve to i dalje
 ta naelektrisana predalpska atmosfera
 u kojoj osetljiv čovek
 stalno mora da strahuje
 i od moždanog udara
 Ta turneja je dokaz
 da ova zemlja
 nije vredna hartije
 na kojoj se štampaju njeni prospekti
iscrpljeno
 Ucbah
 To je zavera
 protiv mene

protiv svega
 što nešto vredi
izvikuje
 Zamka za umetnost gospodine moj
 Zamka za umetnost
direkto gostioničaru
 Kažite
 da li je svake nedelje dan za krvavice

GOSTIONIČAR

Svakog utorka je dan za krvavice

BRUSKON

Svakog utorka

GOSTIONIČAR (*koji se popeo na prozorsku dasku da bi skinuo velikog pauka s prozora*)

Svakog utorka

BRUSKON

Je l' svaki dan dan za kobasice

GOSTIONIČAR

Svaki drugi dan je dan za kobasice

BRUSKON

Ali utorak je
 uvek dan za kobasice krvavice

GOSTIONIČAR

Da
skače sa prozorske daske i baca
pauka na pod

BRUSKON

Svaki utorak je dan za kobasice krvavice
 trebalo je da znam to
 Kad ja ne bih mrzeo sve kobasice
 odreda
 osim kobasice u sirćetu
hoće da ustane, ali odmah ponovo seda
 Onda odjednom sasvim
 zanemoćam

Taj prokleti Cviklet
 Moj sin je mogao da se
 surdukne pravo u smrt
 Desna ruka u gipsu
 najpre sam pomislio
 kakav užasan fatum
 ali sam onda shvatio
 da moj sin uvek predstavlja
 samo takve neke likove sakate u desnu ruku
 Hitler je bio sakat u desnu ruku
 Neron
 kao što znate
 Cezar
 čak je i Čerčil bio sakat u desnu ruku
 takozvani veliki vladari
 svi su oni bili sakati u desnu ruku
 Naprotiv s tom gipsanom rukom on igra
 te takozvane velike vladare
 još odličnije
 nego što ih je igrao ranije
 Pisao sam te uloge potpuno po meri
 mome sinu
 tom antitalentu
 kao i uloge za moju ćerku
 da i ne pominjem one
 koje igra moja žena
 antitalentizam grandioznih razmera gospodine moj
 Kad pišemo neku komediju
 pa neka je to i svetska komedija
 moramo biti svesni
 da će je igrati diletanti
 antitalenti
 to je naša sudbina
 Dramatičar će dobro uraditi
 bude li svestan činjenice
 da njegovu komediju na scenu iznose
 samo antitalenti
 ma bili to ne znam koliko veliki koliko čuveni glumci
 oni su antitalenti
 svi koji izlaze na pozornicu
 su antitalenti
 i što veličanstvenije deluju
 i što su čuveniji

utoliko je njihov antitalenat odvratniji
 Talentovan glumac je
 prava retkost kao šupak posred lica
 To je Pirandelo izjavio
 a možda sam izjavio baš i ja sâm
 Pirandelo je umeo da izjavi takve stvari
 Ali i ja sâm neprestano izjavljujem takve stvari
 najčešće uopšte ne znam
 jesam li ja to izjavio
 ili je izjavio Pirandelo
 zaista ne znam
 Sad ja moram smatrati posebnom čašću
 što vi baš na dan za kobasice krvavice
 odvajate vreme za mene
 dok biste im dobrodošli u kasapnici
 pri punjenju kobasica krvavica pretpostavljam
*Sara i Feručo s desnom rukom u gipsu ulaze
 noseći veliki sanduk s maskama*

BRUSKON

Evo i sanduka s maskama
 onamo
*nose sanduk s maskama tamo gde ih je Bruskon
 uputio da ga stave*

BRUSKON

Onamo rekao sam
pokazuje štapom
 Onamo
 Ama ne onamo
podizhu sanduk s maskama i ponovo ga spuštaju

BRUSKON

Onamo
 onamo sanduk
 onamo sanduk s maskama
 onamo
 onamo gde sam rekao
*Gostioničar izlazi na podijum i pomaže
 u nošenju sanduka*

BRUSKON

Ali rekao sam

onamo
spuštaju sanduk s maskama

BRUSKON (*dodiruje sanduk s maskama*)

Pa taj sanduk je sav vlažan
To škodi maskama
ovo sparno
ovo sparno i vlažno vreme
škodi naravno maskama
*Feručo hoće da podigne poklopac sanduka, ali
ne uspeva zbog svoje ruke u gipsu*

BRUSKON

Ah gospodine gostioničaru
otvorite v i taj sanduk
moj sin je bogalj
nije sposoban
da otvori sanduk
Sad je taj glupak
još i bogalj
gostioničar otvara sanduk

BRUSKON *Sari*

Zar ne vidiš
da se kupam u znoj
zar ti to ne vidiš dete moje
*Sara velikom maramicom briše ocu znoj
sa čela
gostioničar do kraja otvara sanduk s maskama*
Zašto ste me zaboga ovoliko dugo ostavili
da sedim ovde
Sâm da sedim ovde
u ovoj užasnoj sali
u kojoj ću navući neku bolest na smrt
sâm i od svih napušten
sedim ovde
na ovom tvrdom sedalu
samo u društvu gostioničara
gostioničaru
Vidite li
to čovek ima od dece
koju je stvorio
i tetošio decenijama

ostavljaju ga samog
Feruču
Taj smešni prelom ruke
zar je to razlog
za totalnu nesposobnost
gostioničaru
U meni bar
još ima italijanske krvi
strasti za umetnost
gleda u otvoreni sanduk s maskama
duha genijalnosti gospodine moj
ali u toj deci
nema više ničega italijanskog
Moj deda s majčine strane
morate to znati
prava emigrantska sudbina
iz Bergama preko Alpa
u Kil
na Baltičko more
radnička sudbina postavljao je pragove
na pruži Hamburg-Kopenhagen gospodine moj
Veliki Bruskon
nikada nije prećutkivao svoje poreklo
Sari
Izuj mi ih
ispruža noge
Izuj mi cipele
Sve me boli
sve
sav sam se pretvorio u bol eto to sam ja
*Sara mu izuva cipele, on proteže noge što
dalje može, mrda palčevima*

BRUSKON

Hajde kao u Gaspoltshofenu
gleda duboko u sanduk sa maskama
Kao u Gaspoltshofenu dete moje
odozgo nadole
odozdo nagore
kao u Gaspoltshofenu dete moje
Sara masira ocu stopala
Tako to je dobro
Feručo odjednom vadi Cezarovu masku iz sanduka

i stavlja je ispred gostioničarevog lica

BRUSKON *razdraženo*

Šta radiš ti to

Smesta vraćaj masku u sanduk

smesta natrag u sanduk

udara Saru stopalima u lice

Smesta masku natrag u sanduk

Šta ti samo pada na pamet

pa to je nečuveno

takvim ljudima stavljati Cezarovu masku

jednom nikogoviću

jednom gostioničaru

jednom neprijatelju umetnosti

jednom mrzitelju teatra

kakva bestidnost

kakav skandal

Feručo vraća Cezarovu masku u sanduk

BRUSKON

Zaklopi sanduk

zaklopi ga

da si zaklopio sanduk

Feručo zaklapa sanduk

BRUSKON *gostiončaru*

Šta se vi movate ovuda

šta zurite u mene

šta li mislite

ko ste vi

Ah

ispruža noge

gostioničar hoće da ode

BRUSKON

Ne ne

ostanite

ovde mi sve ide na živce

eto to je

u ovom

u ovom

Sara mu ponovo masira stopala

BRUSKON

u ovom

GOSTIONIČAR

Ucbahu

BRUSKON

u ovom Ucbahu

Ucbah

kao Bucbah

Oprostite

nije mi to običaj

uopšte mi to nije običaj

ali ova sparina

Sari

Hoćeš li mi konačno svući kaput

ustaje, Sara mu pomaže da svuče kaput

BRUSKON

Žrtve svojih strasti

svi smo mi to

šta god da činimo

mi smo žrtve svojih strasti

Sara uzima kaput i daje ga Feruču, koji

daje kaput gostioničaru, koji ga stavlja

preko ruke

BRUSKON

Mi smo na smrt bolesni

a ponašamo se

kao da ćemo živeti večno

već smo na kraju

a nastupamo

kao da idemo dalje i sve dalje

pada na stolicu

Saro dete moje

moraš biti uz mene

upravo onda

kad nastane pakao

hodi

privlači je k sebi, ljubi je u čelo

Ostala si glupa

ali ja te volim

DRAMA

kao nikoga drugog
odjednom radoznalo
A majka
je li upamtila svoje pasaže
Sara klimne

BRUSKON

Tvoja majka
je antitalenat
ali upravo zato
sam je ja i uzeo
i znaš li gde

SARA

Na obali Atlantika

BRUSKON

Tačno
na obali Atlantika
to je bilo u Avru
Sva ta obalska mesta
za mene su uvek bila
veoma značajna
Avr Ostende
Kil dete moje
ali i Palermo
Feruču
Danas ćeš igrati Cezara
nešto prigušenije razumeš li
nešto prigušenije
Hitlera nešto vedrije nego inače
ne onako melanholično kao u Gaspoltshofenu
Hitler nije bio melanholičan
nešto više putenosti mora ući u mog Čerčila
razumeš li
nešto više putenosti
Sari
Upamtila kažeš
majka je upamtila svoje pasaže
i ti si je preslišala
Sara klimne

BRUSKON

Verovatno
opet nije valjalo
Ona nikad nije bila dobra
nikada nije shvatala
šta joj sve nisam govorio
ništa nije shvatala
Ali donela je lepo dete na svet
tebe
privlači Saru k sebi i opet je ljubi u čelo
Feruču
Naš purger
Ti u osnovi nisi za teatar
Ja ne razumem svet
to vrlo često kažem sebi
evo ovo je naš sin
on nije kadar da pojmi poetičnost
on pojma nema o fantaziji
pojma nema o duhu
pojma nema o stvaralaštvu
mahne mu da priđe
Hodi ovamo
Nisam tako mislio
Feručo prilazi ocu

BRUSKON

Ti si moje veliko razočaranje
znaš to
ali nikada me nisi razočarao
Ti si moj najkorisniji
gostioničar nestaje

BRUSKON *više za njim*

Možete servirati
supu s dronjcima gospodine moj
i molim v r e l u supu
obično mlaka stigne na sto
osvrće se
To je cena koju plaćamo
to eto imamo od toga
što smo slušali vašu majku
i krenuli na turneju
zbog njenih plućnih krila

Užasno zar ne
 Ovo mesto se zove Ucbah
 Ucbah kao Bucbah
steže Saru uza se
 Svet je surov dete moje
 i nikoga ne štedi
 nijednog čoveka
 ništa
 sve on satire
 Onog ko veruje
 da može umaći
 sustiže odmah
 svakoga čekaju
 nesreća
 i kraj
 Pogledajte ovu groznu salu
 samo mi je to još bilo potrebno
 I ovaj kukavni gostioničar
 koji ispušta tako gadan zadah
 još hoće da i platim za korišćenje sale
 A vatrogasni načelnik
 ne odobrava
 da se isključi svetlo za slučaj opasnosti
 ali ja neću igrati
 rekao sam
 ako se svetlo za slučaj opasnosti ne ugasi
 apsolutni mrak rekao sam
 Ta neću dopustiti da mi
 upropaste moju komediju
 u ovom jezivom Ucbahu
 Ti ljudi ne zaslužuju
 da se uopšte kroči u njihovo mesto
 a kamoli
 da tu nastupi pozorišna trupa
 i uz to još trupa velikog Bruskona
Sari
 Popravila si periku

SARA

Jesam

BRUSKON *Feruču*

A ti

okrpio si cipele

FERUČO

Jesam

BRUSKON

Ne smemo popustiti
 u svom intenzitetu
 hoću da kažem u svom putnom intenzitetu
 razume se da ćemo danas igrati
 č i t a v u komediju
 danas ništa ne štrihujem
 baš ovde ne štrihujem
Sari
 Kašlje li još majka

SARA

Još kašlje
 kašljala je i tokom celog teksta

BRUSKON

To sam i mislio
 da će otkušljati svoj tekst
 zar nije uzela pilule protiv kašlja

SARA

Jeste jeste

BRUSKON

Pa zašto onda kašlje
 Takav lep tekst
 takav divan pasaž
 a ona sve to otkušlje
 Ali mi ne smemo izlaziti u susret
 banalnosti
 To je ono njeno proletersko
 mora da upropasti svaki veličanstven momenat
 pa makar samo i kašljanjem
 Vaša majka je proleterka
 Ali ja je volim
 eto to je istina
 neprestano se ljutim na nju
 ali volim je

Da li svoj pasaž izgovara t i h o
kako sam tražio
Sara klimne

BRUSKON

Šta to znači
zar nije
zar ne izgovara t i h o
kako sam naredio
Samo da mi ne izgovori taj pasaž
kao u Gaspoltshofenu
ono je bilo da čovek iskoči iz kože
Znam
vas dve ste u komplotu
Ti si mi verna
ali gledaš kroz prste svojoj majci kad
umetnički omane
ta njena nesposobnost za umetnost
u svakoj rečenici koju kaže
primećuje se
da joj je otac bio zidarski majstor
nije nikakva sramota biti zidarski majstor
ali da se taj zidarski majstor
što je bio njen otac
i danas primećuje u svakoj rečenici
to je perfidija
Činjenica je međutim
da na svim glumcima
ko god da su
uvek primećujemo šta su im bili očevi
to je ono što deprimira dete moje
Nažalost na vama dvoma se ne primećuje
da imate Bruskona za oca
velikog državnog glumca
najvećeg od svih državnih glumaca
koji je ikad postojao
*ispruža noge, Sara mu masira
stopala
Feručo staje iza Bruskona i masira
očeva ramena*

BRUSKON

Vi ste oboje

rođeni umetnici masaže
trebalo je da postanete maseri
daleko biste dogurali
Masaža da
glumačka umetnost ne
Čovečanstvo nema pojma
šta je to
izvanredna masaža
Naravno da sam vas ja naučio masaži
Vaša majka je i za masažu bila nesposobna
Polako i vrlo nežno
zatvara oči
Ništa nije toliko potrebno pre nastupa
kao dobra masaža
podstiče maštu
budi sve dobre duhove
omogućuje umetnost
najvišu umetnost
*gostioničar i gostioničarka ulaze i unose
supu s dronjcima*

BRUSKON

Kakav miris
Sari
Pomozi mi da ustanem
Sara mu pomaže da ustane
*gostioničar i gostioničarka postavljaju tanjire na sto i
sipaju supu s dronjcima*

BRUSKON

Da li je zaista vruća

GOSTIONIČAR

Supa je sasvim vruća

BRUSKON

Supa s dronjcima deco
Pomozite sad svome nemoćnom ocu
da sedne za sto
*Feručo i Sara uzimaju oca u sredinu
i vode ga za sto
ulazi Erna s metlom od pruća*

BRUSKON

Niko ne zna
odakle je supa s dronjcima
Verovatno iz Češke
Sara prinosi stolicu Bruskonu

BRUSKON *seda*

Ah svejedno je
odakle je
naša supa s dronjcima
ulazi Agata Bruskon u debelom šlafroku

SARA *Bruskonu*

Došla je majka

BRUSKON

Šta si rekla

SARA

Došla je majka
majka je došla

BRUSKON

Gde je

SARA

Tamo

BRUSKON

Tamo tamo
uzima kašiku supe
ja je ne vidim

SARA

Eno tamo je majka
tamo

BRUSKON *podiže pogled*

Ah da ti
uzima kašiku supe
Izvanredna supa
sasvim izvanredna supa
Ta sedite sad

sedite

sedaju svi osim majke

BRUSKON *majci, zapovednički*

Ta sedi boga ti
šta si stala tu
šta još čekaš
Agata seda preko puta Bruskona

BRUSKON *posle nekoliko trenutaka*

Onaj pasaž si otkašljala
je l to istina
ma ne može biti da ti to ozbiljno
pasaž otkašljan
kako mi kaže Sara
baš to lepo može da ispadne večeras
i to baš večeras
kad sam se namerio
da igram manje-više gala predstavu
jede supu
manje-više
tačno si čula
gala predstavu
gostioničar i gostioničarka izlaze
u ovom prekrasnom mestu
Deca su htela na jezero
pošla su za nekom tablom
na kojoj piše *P r e m a j e z e r u*
ali su stigla na deponiju za otpad
posle pauze
Ucbah
Ucbah kao Bucbah
gospođi Bruskon autoritativno
Pa jedi sad
ovako dobre supe
odavno nije bilo
Erna počinje žustro da čisti i podiže
veliku prašinu
Svi počinju da kašlju

DRUGA SCENA

*Pola sata kasnije
Dok Feručo stojeći na lestvama
montira zavesu*

BRUSKON *sedeći na stolici, Sari, koja kleči pred njim*

Tiho dete moje
ti znaš
ja ne volim
kad taj tekst govoriš suviše glasno
Danas se u komedijama urla
Kud god da krenemo
svuda čujemo samo urlanje
Ne samo u provinciji
i u velikim pozorištima samo se urla
Sasvim tiho taj pasaž čuješ li
ti sama misliš
da te ne čuju
ali moraju te čuti
govoriš tako tiho da misliš
da te neće čuti
i govoriš sasvim jasno
pokazuje joj
Ako lepote mi smo lišeni
i samo duh nam bolestan je dat
a u duši nam vlada praznina
Tako vidiš li
govoriš toliko tiho da misliš
da te ne čuju
ali varaš se
Onoga ko savršeno govori čuju
i kad govori toliko tiho
da sâm veruje da ga ne čuju

SARA

Ako lepote mi smo lišeni
i samo duh nam bolestan je dat
a u duši nam

BRUSKON

Ne baš
još jednom

S jedne strane neusiljeno
a s druge vrhunsko osećanje za umetnost
ti znaš
šta to znači
No

SARA

Ako lepote mi smo

BRUSKON

Ah neee
zar ne shvataš
tiho
S jedne strane neusiljeno
a s druge vrhunsko osećanje za umetnost

SARA

Ako lepote mi smo lišeni
i samo duh nam

BUSKON *odmahuje*

Predanost eto šta
ovde nedostaje
predanost to moraš da izgovoriš predano
nedostaje ti predanost
moraš to da izgovoriš i sasvim predano
ovako
Ako lepote mi smo lišeni
i samo duh nam
predano dete moje
No

SARA

Ako lepote mi smo lišeni
i samo duh nam

BRUSKON *prekida je*

Pa ovo je nemoguće
kao da nikad ništa nisi naučila
ovako se i ti utapaš
u diletantizam
koji sad svuda vlada
Ljudi više uopšte ne umeju da govore

Čak ni u našim državnim pozorištima
niko živ više ne ume da govori
U najčuvenijim pozorištima Nemačke
danas se govori tako
da bi se i svinji zgodilo
Možda suviše tražim od tebe
Ponekad mislim
da si ista majka
Sara ustaje

BRUSKON

Posle predstave doći ćeš k meni
i probaćemo to mesto
makar bilo i dva ujutro
Nema pardona
Uvek sam mislio
da sam odličan učitelj
ali kako je pogrešna bila ta misao
Od Feruča ne očekujem nikakve uzlete
ali od tebe dete moje
Hodi
daj mi ruku
Sara mu daje ruku

BRUSKON

Šta je tvoj otac
šta je tvoj otac

SARA

Gospodin Bruskon

BRUSKON *odgurne je*

Bestidna devojkjo
šta ti sebi dopuštaš
Te drskosti
će te još skupo koštati
Dođi ovamo
ovamo rekao sam
Sara mu prilazi

BRUSKON

Ne trpim protivljenje
ne trpim neposlušnost

uzima njenu ruku i stiska je toliko jako da nju to zaboli
No dakle
šta je tvoj otac
hajde govori šta je tvoj otac

FERUČO *koji posmatra tu scenu*

Ma što mu ne kažeš šta je

BRUSKON

Ti da čutiš
ništarijo
antitalente
Feručo
zato što sam ja poštovalac Buzonija
ali ti Buzoniju tom geniju ne služiš
na čast
još jače stiska Sarinu ruku
Dakle
šta je tvoj otac

SARA *sa otporom*

Najveći glumac
svih vremena

BRUSKON *odgurne je tako da ona posrne*

No dakle
To sam hteo da čujem
Jer to mi danas
još nije rečeno
Pobeći kad dođe dotle
to svi umete
Dolazi ovamo
Imaš da dođeš ovamo
Otac ti naređuje
da dođeš ovamo
Sara mu prilazi

BRUSKON *uzima njenu ruku*

Pošto vama samima ne bi
palo na pamet
da mi kažete
ko sam
moram to da iznudim

Nemam drugog izbora dete moje
 Vodimo jedan očajan život
 užasna nam je egzistencija
 Uz sve to imamo i
 bolesnu glupu majku
 koja je pobjegla u hipohondriju
 I koja otkašljava svoj tekst
 Katastrofa
 ako vatrogasni načelnik
 bude insistirao na zakonu
 pa ne dozvoli
 apsolutni mrak u mojoj komediji
 Svuda je to bilo nešto najjednostavnije
 ovde je sve to najkomplicovanije
 Kao da smo ovde u Ucbahu
 upali u zamku
Feruču
 Jesi li zakrpio rupu

FERUČO

Jesam

BRUSKON

Morao je da bude baš somot
 Još i dan-danas svi grcemo zbog toga
 Moglo je dabome da bude i platno
 platno se bolje otvara
 bolje zatvara
 Ne morao je somot
 Ta proleterska grandomanija
 vaše majke
 Oduvek je ona болоvala
 od rasipništva
 Da je bilo do mene
 kostimi bi koštali upola manje
 ne ona je htela sve od svile
 veštačke rekao sam
 svile rekla je ona
 platna rekao sam
 somota rekla je ona
 Proleter i žude za luksuzom
 eto to je
 eto to je

ono što nas dovodi na ivicu propasti
 Kad se proleter i razuzure
 ne znaju šta je dosta
 Ljudima kao što smo mi dovoljan je jednostavan obrok
 a za njih je jelovnik doboš po kome lupaju
 mi naručujemo obično pile
 oni traže K i n e s k u d e v i c u⁶
 mi putujemo drugom klasom
 oni se voze prvom
 mi idemo
 ako uopšte nekud idemo
 u Meran⁷ ili u planine u najboljem slučaju
 oni idu na Sejše
 Ali ja je naravno držim u šaci
 vašu majku
 da je bilo do nje turila bi vas
 od detinjstva
 u somot i svilu
 ali zar je nešto falilo pamuku
 možete mi biti zahvalni
 što ste rasli u pamuku
 da je bilo do vaše majke
 te kćeri jednog zidarskog majstora
 ona bi vas na smrt razmazila
 još u najranijem detinjstvu
 Otkako su proleter i zavladao svetom
 kola idu samo niza stranu
 obećavali su sve bolje i bolje
 a u stvari je sve gore i gore
 to ne treba posebno dokazivati
 samo malo zdravog razuma
 takoreći otvoreno oko
 Sad nam takozvani socijalizam podnosi
 račun
 kase su prazne
 Evropa propala
 Trebaće sto godina
 dok se ponovo ustane iz ruševina
 Ono što mene najviše boli
 jeste činjenica

⁶ Kinesko jelo od svinjetine sa povrćem.

⁷ Letovalište u Južnom Tirolu.

da su proleter i uništiti i pozorište
 eto to je istina
 Ali zašto li ja razgovaram s vama
 ta vi nikada niste razumeli
 šta ja govorim
Feruču
 U šest sati imamo probu rasvete
 Zeleno svetlo odozgo
 polako na Čerčilovo lice
 ne kao u Gaspoltshofenu
 gde na Čerčilovo lice
 nije pao ni zračak svetla
 A ti ćeš kao Ledi Čerčil
 obuti crvene cipele
 Ti misliš da ja ništa ne vidim
 u Gaspoltshofenu si nosila crne
 Ledi Čerčil u mojoj komediji
 nosi crvene cipele ne crne
 To je od najveće važnosti
 da nosi crvene cipele
 a ne crne
 Ne podnosim perfidije
 Crvene cipele nosi ledi Čerčil
 Meternihova ljubavnica nosi crne
 Sve ako ti ne i razumeš zašto
 Ja znam zašto
 to je dovoljno
 Kako bi bilo da mi doneseš
 nešto za piće
 izgoreh ovde od žeđi
 dok vaša majka
gleda u plafon sale
 tamo gore uživa
 glumeći nazeb
 ja ovde gorim od žeđi
 Možda ovde imaju Rimske izvore⁸
ponovo gleda u plafon sale
 Kakva perfidija
 većito glumatati nekakve bolesti
 a ni od jedne ne boluje
 ne treba mi nikakav lekar

da bi mi bilo jasno
 da je savršeno zdrava
 Histerija to je to
 Pravi se da je kašalj rastura
 Izigrava astmu
 vaša majka samo vadi simptome iz
 rezervoara bez dna
iznenada, Sari
 A ti šta si se ukopala tu
 Rimski izvor rekao sam
 ili Apolinaris
 ali to garantujem nemaju
 ovde
 u Ucbahu
Sara izlazi

BRUSKON *Feruču*

Sav svoj talenat
 vaša majka ulaže
 u glumatanje bolesti
 umesto u umetnost glume
 To da mrzi moju komediju
 ja znam
 jer ona mrzi sve što ima veze sa mnom
 sve što pripada duhu u svakom slučaju
 Budite srećni što imate mene
 pa ne morate da se gušite u nekakvom braku
 Da ste vi umetnici
 ili bar prividno
 umetnici
 to malo ko uopšte i sluti
 Scenski umetnici
 kad taj izraz ne bi bio tako odvratn
 češće bih ga upotrebljavao
 ali odvratn mi je
Feručo je završio montiranje zavese
i skače sa lestava

BRUSKON

Gipkost
 to si uvek imao
 ali otkud ti nije mi jasno
 Tvoja majka je kruta kao motka

⁸ Mineralna voda, kao i Apolinaris.

ja sam nezgrapan i trom
uvek si bio gibak
U svakom slučaju
ja još nikada nisam
ništa slomio
Tvoja majka jeste
ona se uvek lako lomila
*gostioničar i gostioničarka unose korpu za rublje i
spuštaju je*

BRUSKON

Ah molim vas
stavite korpu onamo
pokazuje štapom
gostioničar i gostioničarka rade kako Bruskon kaže

BRUSKON

Onamo
da onamo
ne onamo
onamo
tako da
ovamo
onamo
gostioničar i gostioničarka spuštaju korpu za rublje

BRUSKON

Ova sparina
Ova sparina s jedne strane
i ovo osećanje
da ćemo se ovde smrznuti
s druge
gostioničaru
Da li ste već bili kod vatrogasnog načelnika

GOSTIONIČAR

Nisam još

BRUSKON

Niste a zašto
Pa rekao sam vam
najvažnije je svetlo za slučaj opasnosti
moja komedija ne podnosi svetlo za slučaj opasnosti

razumete li
apsolutni mrak gospodine moj
recite vatrogasnom načelniku
vašem kačaru
molim da me ispravno razumete
ja vam uopšte ne pretim
nećemo igrati
ako se ne isključi svetlo za slučaj opasnosti
izvikuje
zaista je smešno
ustrajavati na svetlu za slučaj opasnosti
apsolutno smejurija
No idite sada
i recite da vas ja šaljem
i da je
u pitanju nešto najvažnije od najvažnijeg
Sari, koja ulazi sa čašom vode
Zar ne Saro
Feruču
Zar ne sine moj
gostioničaru
Nećemo igrati
ako se ne ugasi svetlo za slučaj opasnosti
No idite sada
gubimo suviše vremena
gostioničarki
Kako stoji s noćnim obrokom
Topli noćni obrok naravno
Jedan bogat noćni glumački obrok
Šta je to izvanredno što nam savetujete

GOSTIONIČARKA

Govedina i knedle s renom
Nudle sa salatnom od mesa

BRUSKON

Nudle sa salatnom od mesa
Govedina i knedle s renom
Ren
Mislite slačica
Moguće je takođe
i da se ne odlučim sad odmah
Da li je istina

da vaša kći ima jedno slabo oko

GOSTIONIČARKA

Ima glaukom

BRUSKON

Ima glaukom to vaše dete
moraće da se operiše

GOSTIONIČARKA

Doktor kaže
moraće da se operiše

BRUSKON

Glaukom mora da se operiše
Ali ona vam ipak vredno pomaže
u kuhinji vaša ćerka zar ne

GOSTIONIČARKA

Da da

BRUSKON

Lepo dete
šteta što ima glaukom
Feruču
Navuci zavesu
gostioničar i gostioničarka izlaze
Feručo navlači zavesu

BRUSKON

Povuci je
Feručo povlači zavesu

BRUSKON *Sari*

Stani iza zavesu
hoću da vidim efekat
kad stojiš iza zavesu
a zavesu se podiže
U Gaspoltshofenu nismo imali čak ni
probu zavesu
Sara sa čašom vode staje iza zavesu
Feručo podiže zavesu

BRUSKON

Da
može i tako
ne naglo kao u Matighofenu
polako
ali ne suviše polako
Feruču
Navuci je
i ponovo je povuci
Feručo navlači zavesu i ponovo je povlači
dok Sara stoji i čačka nos

BRUSKON

Dobro je
Navuci je
Feručo navlači zavesu

BRUSKON

Povuci je
Feručo povlači zavesu

BRUSKON *zamišljeno*

Kako bi bilo
kad bi Ledi Čerčil čačkala nos
kad se zavesu podigne
Ne
manimo se šale
Zato što si ti čačkala nos dete moje
bila je to samo ideja
smešna ideja u svakom slučaju
u svakom slučaju smešna ideja
Mi imamo sve moguće ideje
ali one su najvećim delom smejurija
Feruču
Navuci opet zavesu
Feručo navlači zavesu

BRUSKON

Opet je povuci
malo brže nego pre
ali ne suviše brzo
Feručo povlači zavesu
Sara plazi jezik Bruskonu

BRUSKON *Sari*

Misliš
 da ne vidim
 plaziš mi jezik
 Kakav jeftin efekat
 samo da bi razljutila oca
 uopšte neću da ulazim u to
Feruču
 No dobro
 navuci opet zavesu
 da više ne moram da gledam
 to ružno dete
iscrpljen tone u stolicu
Feručo navlači zavesu

BRUSKON *posle nekoliko trenutaka ljutito zove*

Rimski izvor
Sara sa časom vode prilazi Bruskonu

BRUSKON *popije jedan gutljaj, shvata da je to što je Sara donela obična voda i ispljune*

Obična voda
 česmenska voda
 ovde u Ucbahu
 ovde gde je sve zagađeno
 gde je sve kloaka
čašom gura Saru od sebe,
čaša pada na pod
 Rimski izvor rekao sam
 mineralna voda
 mineralna voda pod zatvaračem
 I ti se usuđuješ
 da svom ocu doneseš sasvim običnu
 i pride još ustajalu
 ucbašku vodu
 Kakva bestidnost
Sara skuplja krhotine

BRUSKON

Onda bar pivo
 Ali ne
 time bih ubio svoju komediju
 ako popijem gutljaj piva

nesposoban sam da izgovorim rečenicu

Feruču

Feručo

slušaj dobro

Otići ćeš u mesto

i donećeš mi tri-četiri boce mineralne vode

u radnji mešovite robe

imaju verujem

mineralnu vodu na lageru

ako ne

otidi u Gaspoltshofen

i donesi mi nekoliko boca Rimskog izvora

U Gaspoltshofenu su imali Rimski izvor

No kreni više

Ja ću u međuvremenu sa Sarom da rekapituliram

susret Meterniha i Napoleona

u Zanzibaru

vikne na Feruča

Kreni više

Feručo odlazi

BRUSKON *privlači k sebi Saru*

Kako je lepo dete moje

biti sâm s tobom

kad nam svi ti užasni ljudi

više ne duvaju za vrat

izvlači maramicu iz džepa sakoa

Sara mu briše čelo

Plaši me moje srce

dete moje

sve vreme me plaši

Tvoja majka tvrdi

da boluje od srca

ali u s t v a r i sam ja bolestan

tapše Saru po ruci

Kad stignemo u Ruan

dobićeš balsku haljinu

koju želiš

Ruan

vrh vrhova

Među nama budi rečeno

ja sam klasik

uskoro će

ceo svet znati
 ono što je sada još samo naša tajna
 Bože moj
 šta je Gete dete moje
 Znaš li da sam samo na Meternihovoj sceni
 radio osam meseci
 Agata nikad nije razumela
 zašto sam se manje-više
 osam meseci zabarikadirao u svojoj sobi
 uskratilo joj sebe za to vreme dete moje
 Osam meseci samo za scenu s Meternihom
 Visoka umetnost je
 užasan proces dete moje
dolazi Feručo s dve boce Rimskog izvora

BRUSKON *odgurujući Saru*

Šta ovo treba da znači
Feručo otvara bocu i naliva čašu

BRUSKON

Otkud ti
 te boce

FERUČO

Od gostioničarke

BRUSKON

Od gostioničarke
 Besmislica

FERUČO

Od gostioničarke

BRUSKON *istresa se na Saru*

Kakva bestidnost
 da mi doneseš običnu vodu
 dok ovde imaju čak i Rimski izvor
*uzima od Feruča punu čašu i
 ispija je*
 Pravo dobročinstvo
pruža Feruču čašu da mu je još jednom napuni
 Mislim da u vazduhu leži
 oluja

Rimski izvor
 prava istina je
 da mrzim mineralnu vodu
 Čist delikates
 ali ja mrzim mineralnu vodu
 Moju strast za alkohol
 žrtvovao sam visokoj umetnosti
 eto to je istina
 već trideset godina ni gutljaj vina
 jedva i čaša piva
 Kakva ludost
 ako ne i ludilo
 totalno nepotrebno uzdržavanje
 Visoka umetnost
 ili alkoholizam
 ja sam se odlučio za visoku umetnost
Sari
 Ispaštaćeš zbog toga dete moje
 što si mi donela mlaku vodu
 iz ucbaške kloake
 dok ovde postoji i Rimski izvor
Feručo mu puni treću čašu
 Mogao bih da kažem
 da je to šampanjac
Sari
 ti si u savezu sa svojom
 majkom
 Nimalo ne marim
 za šale
 koje ako se steknu uslovi
 mogu fatalno da se okončaju
 idi i vežbaj svoj monolog
 Ti si najveće slabo mesto
 u mojoj komediji
 Dakle gubi se
isteruje je štapom
Feruču
 Kako je lepo
 biti konačno sâm s tobom
 kad su otišli do vraga svi
 koji nas dovode do očajanja
 do jarosti
 Moja kći

sve više liči
na svoju majku
jasno to vidim
sve više liči na nju
toga sam se uvek bojao
da će postati kao njena roditeljka
Zaista Feručo
nimalo vesela situacija
stani tamo
pokazuje štapom gde Feručo treba da stane
Feručo staje

BRUSKON

Da tu
Uvek mi smeta
što se suviše duboko klanjaš
kad uđe Napoleon
ti si najzad kralj Saksonije
ne zaboravi to
Dakle molim poklon
Feručo se klanja

BRUSKON

Da
poklon
ali ne ponizan
kraljevski manje-više
istura gornji deo tela izrazito napred, da bi mogao bolje
da posmatra Feruča
Feručo se klanja

BRUSKON

Veoma dobro
sasvim odlično
Danas ćemo između činova
svirati Verdija
ne Mocarta
Mocarta ne
isprobao si aparat
Feručo donosi kasetofon i postavlja ga
na sto

BRUSKON

Verdi
ne Mocart
Mocart ovde u Ucbahu
to bi bilo neukusno
Feručo pušta jedan komad

BRUSKON *pažljivo sluša*

Dosta
Feručo isključuje aparat

BRUSKON

Mrzim tu muziku
uopšte mrzim muziku
u pozorištu
ako nije u pitanju opera
Ali ljudi moraju imati muziku
između činova
drugačije ne ide
Još jednom
Feručo pušta jedan komad

BRUSKON

Loša muzika
Verdi tja da
Ni Mocarta više ne podnosim
Isključi
Feručo isključuje muziku

BRUSKON

Ljudi nemaju pojma
šta slušaju
samo neka je muzika
sasvim svejedno koja muzika
ljudska tupost je
toliko uznapredovala
da oni više ni minuta ne mogu
bez muzike
Ranije me je muzika zanimala
danas više ne
Više se zanimam
za ćutanje
i za umetnost reči naravno

za reči
 i za ćutanje između
 eto to je to
s mukom ustaje i uz Feručovu pomoć
ide na rampu podijuma
s ispruženim štapom
 Ti rogovi
 te slike
 sve to mora dole
 Židovi moraju biti prazni
 židovi moraju biti prazni
 uvek sam igrao samo među praznim židovima
 Taj neukus u provinciji
 besprimeran je
 U Gaspoltshofenu nisam plaćao salu
 Ovde treba da platim salu
 taj gnusni gostioničar
 ta gnusna gostioničarka
 Gostioničaru
 baš gadno zaudara iz usta
ide nekoliko koraka udesno
 Noćna mora
stupa napred i govori u salu
 Lerah će pasti
ide nekoliko koraka ulevo i govori u salu
 A vi govorite o rurskom uglju
 gospodine predsedniče
ponovo ide na sredinu podijuma
 Pred svinje
 U provinciji je
 svaki duhovni proizvod
 bačen pred svinje
 Ne bih želeo ni da me sahrane
 u unutrašnjosti
 A ljude ipak vuče ovamo
 kakvo lažljivo društvo
ponovo seda u fotelju
 Izvestan pozorišni talenat
 još kao dete
Feručo počinje da skida rogove sa židova,
a tu i tamo i poneku sliku

BRUSKON

Konkretno u sedamnaestoj počeo sam
 da se bavim klasičnom književnošću
 žudan duha
 stvaralaštva
drži visoko čašu, koju mu Feručo
naliva, ispija je
 Skinućeš sve rogove
 i sve te neukusne pejzaže i
 portrete
 sve osim onog tamo
 vidiš li
 onog tamo

FERUČO

Taj ne

BRUSKON

Taj ne
 To je Hitler
 zar ne vidiš
 Hitler

FERUČO

Ti misliš
 da je to Hitleru

BRUSKON

Ti ne misliš

FERUČO

Ne znam

BRUSKON

To je Hitler
 Svaki muški portret ovde je
 Hitler
 svi muškarci su ovde Hitler
 Nalazim da
 treba da ostavimo sliku da visi
 takoreći kao pokazni objekt
 razumeš li me
 ovde su svi Hitler

Feručo vrti glavom

BRUSKON

Još onda tako da kažem prvi koraci
u svet duha
u sedamnaestoj
pa i ranije
u svet dramskog duha
Samo bez straha
Samo nikakav strah
gleda u salu i izvikuje
Osveta vama kneže
za sebe
Veoma rđavo
šmira
šmira
veoma rđavo
deprimirajuće rđavo
više
Katastrofalni odnosi
između vas i roda Roana⁹
za sebe, kao da se stidi pred Feručom
Trebalo je to da izostavim
Kompromitovao sam se
neverovatno loše
U visokoj starosti odjednom
opet padamo
u diletantizam
govori u salu
Veličanstvo
kako je surov
ali prirodan narod
uvek najgluplji
za sebe
Izdaje snaga
U Gaspoltshofenu sam
sve izgovarao s takvom lakoćom
ovde na jedvite jade
svaka reč kao granit

9 Rod Roanovih (Rohan), jedna od najčuvenijih starih kneževskih porodica iz Bretanje, nastavila se sve do u XVIII vek.

pritiska ka zemlji
Nemoguće je razmišljati
iznenada Feruču
Jesi li zaista spakovao
moju platnenu kapu
ne nalazim je

FERUČO *koji se opet popeo na lestve, da bi zategao zavesu*

U džepu tvog kaputa

BRUSKON

U džepu mog kaputa
poseže u džep kaputa
Stvarno
stavlja platnenu kapu na glavu
Feruču
Što se umetnosti tiče
ženski rod nam uopšte
nije bio potreban
naprotiv
uvek nas je kočio
u razvoju
Gde bismo danas bili
da nije bilo njih
Sve vreme sam sebe zavaravao
kako je ovakva turneja nešto
a nije ništa samo izaziva depresiju
za sebe
Porazno
Feruču
Za žene pojam umetnosti ne postoji
žene nemaju ni mrvu
smisla za filozofiju
eto to je to
nedostaje filozofski mozak
napori u tom pravcu da
ali uzalud
ne mogu se uzeti ozbiljno
Kažu da žene danas marširaju
na čelu kolone
o da pravo u katastrofu
Uskoro će žene otvoreno priznati poraz

ja mislim
 Pa i svet osećanja
 samo je gola laž
odjednom
 Možeš li ti da zamisliš
 da s tvojom majkom razgovaramo
 o Šopenhaueru
 Nemoguća misija
 U tim glavama nema duha ni za lek
 ili o Montanju
 Kad vide da ništa ne razumeju
 počinju da se sprdaju
 Platnena kapa mi se lepi
 za glavu
 ne deluje
 nema efekta
 nema nikakvog efekta
 Kad bi to bilo tako prosto
 Prkosi mi
 pije čaj od nane
 utrljavaju joj kamilicu u stopala
 Usuđuje se
 da mi protivreči u slučaju Meternih
 U Gaspoltshofenu nije htela
 da mi očisti cipele
zove Feruča
 dođi ovamo
Feručo skače s lestava i staje
pred Bruskona

BRUSKON

Tek obrazovan čovek je
 čovek
 po mom shvatanju naravno
 ne po opštem
 zašto ne čitaš
 ono što sam ti dao na čitanje
 zašto ne misliš
 ono što bi trebalo misliti
 Zakuni mi se
 da ćeš od danas čitati
 ono što ti naložim
 da ćeš misliti

ono što ti kažem
 zakuni se
 S tobom imam ozbiljne namere
 ozbiljne i dobre
 Ovo užasno mesto je
 mesto tvoje zakletve
 Zaklinješ li se
 Zakuni se
 Šopenhauer
 Spinoza
odjednom ljutito
 Ah idi k vragu
 sve je uzalud
 Već sam ti u Osnabriku tražio da se zakuneš
 i ništa nije vredelo
Feručo hoće da se opet popne na lestve

BRUSKON *vrisne na njega*

Na lestve da
 na prozor da
 šofiranje
viče
 idiote zanatlijski
 Idi više
 samo napred
Feručo se penje na lestve

BRUSKON *za sebe*

Hteo sam genija
 a imam dobrog čoveka
 Ništa opasnije od dobrih ljudi
Feručo vuče zavesu

BRUSKON *za sebe*

Čovek za zavese
 čovek za gluposti
Feručo skače sa lestava i ponovo
skida rogove i slike sa zidova

BRUSKON *za sebe*

Gotovo ništa
 moje
 u tom čoveku

gleda u pod

Da platim salu
pa nisam ja lud
dvesta trideset stanovnika
to ne pokriva ni
sporedne troškove
Ali i od toga ima gore
U Meranu
nije došlo ni troje ljudi
samo jedan bogalj
koga je garderoberka
dogurala u prvi red
Jedini put
kad nismo igrali
Da se plati sala
U Gaspoltshofenu smo
mogli da igramo još jednom
Vezati se za Ucbah
kakvo ludilo
Ako ja lično i najličnije
viče Feruču
Šta misliš o tome
da ja takoreći lično i najličnije
potražim vatrogasnog načelnika
zbog svetla za slučaj opasnosti
S vlastima se nije šaliti
neka komična mala stvar
lako preraste u
državnu aferu
Prestar sam ja za to
i previše nemoćan
da bih se upuštao protiv države
Jedan vatrogasni načelnik je kadar
da me uništi
te kreature imaju svu moć ovog sveta
Šta misliš
da odem
Feručo sleže ramenima

BRUSKON

Ne kači se s državom
rekao je tvoj deda
gostioničar se pojavljuje u vratima

BRUSKON *za sebe*

Kakav odvratan čovek
gostioničaru
No šta je sa svetlom za slučaj opasnosti
šta kaže vatrogasni načelnik
gostioničar stupa na podijum

BRUSKON

Šta kaže
vatrogasni načelnik

GOSTIONIČAR

Nije kod kuće

BRUSKON

O zaboga
Navodno nije kod kuće
Vi ste verovatno
u dosluhu
s vatrogasnim načelnikom
Nije kod kuće
a gde li je to
u ovom mestu
kuda je to u ovom mestu
mogao da odšeta

GOSTIONIČAR

Otišao je u Galspah

BRUSKON

Zašto to odmah
ne kažete
Zašto odmah ne kažete da je otišao u Galspah
I kad se vraća

GOSTIONIČAR

U šest

BRUSKON

Ako se vraća u šest
idite k njemu u šest
i recite mu
da ja insistiram

da se svetlo za slučaj opasnosti gasi
 u poslednjoj sceni
izvikuje u salu
 Ovo vam je uništeno čovečanstvo
gostioničaru
 Presudna rečenica
 pre nego što se potpuno smrači
 Gospođa Čerčil napušta svog muža Vinstona
 a Staljin povlači svoj potpis
 i onda mora potpuno da se smrači
 razumete li
 I još nešto
 Vaša kći samo je digla prašinu
 ali očistila nije
 na prozorskim daskama
 leži višegodišnja prljavština
 Ako mi donesete kofu vrele vode
 sami ćemo očistiti
 nismo mi preterano osetljivi
 ali gde ima prašine
 tamo se ne može govoriti
pokazuje mu štapom da ide
 No idite
 mi sad moramo da se bavimo dramom
gostioničar izlazi

BRUSKON *Feruču*

Mi potcenjujemo glupost
 ovih ljudi
 mi mislimo da o n i shvataju
 zato što mi shvatamo
 Greška
 ništa oni ne shvataju
 U Ucbahu nije pokrivena
 čak ni hrana
 Tamo gde imamo najveće teškoće
 najmanje zarađujemo
 Tamo gde ide lako
 imamo punu kasu
 uvek isto
 Ali mi na kraju krajeva
 igramo za sebe
 da sebe usavršimo

a ne za ovu provincijsku fukaru
za sebe zamišljeno
 U Gaspoltshofenu
 besplatna sala
 U Galspahu
 besplatna sala
 U Rid-im-Inkrajsu
 besplatna sala
 samo ovde u ovom
 u ovom Ucbahu
*Feručo je skinuo sve slike i rogove sa
 zidova i stoji pred tom gomilom*

BRUSKON

Napolje
 s tom starudijom
 napolje s tim
Feručo uzima koliko može i izlazi s tim napolje

BRUSKON

Prirediti violinsko veče
 bilo bi bolje
 mala violina
 ispod miške
 drugo ništa
 muzičarima se posrećilo
 gluma je zametna
 sve je odvratno
 što je u vezi s tim
 samo violina
 drugo ništa
 čak nam ni žena
 nije potrebna za to
 samo naš sluh
 i izvesna spretnost prstiju
*ulazi Feručo, uzima još jednu gomilu rogova i slika
 i nosi to napolje*

BRUSKON *za sebe*

Ali jednostavnost me
 nikad nije privlačila
 Moj život uvek je bio otpor
 pokretan mehanizmom napora

*gleda u pod
Samo violina
ulazi Feručo s kofom vrele vode
i krpom i briše jednu za drugom sve
prozorske daske*

BRUSKON

To bi trebalo da je
ženski posao
apsolutno ženski posao
Ali one beže od toga
gleda u plafon
Ležati u krevetu
dokoličariti
snatriti i fantazirati
gurnuti noge u rastvor kamilice
čuhati kraj prozora
Feruču
Danas je muči kašalj tvoju majku
sutra je boli grlo
preksutra opet kašalj
gleda u pod
bolest kao fetiš
Feruču naredbodavno
Ovamo ovamo
*Feručo s kofom i krpom smesta
prilazi Bruskonu*

BRUSKON *podiže noge*

Ovde moraš da očistiš
ovde ovde ovde
Feručo pere ispod Bruskonovih nogu

TREĆA SCENA

*Pola sata kasnije
na stojećim vešalicama kostimi Nerona, Cezara, Čerčila,
Hitlera, Ajnštajna i Madam Kiri
Bruskon na stolici u pozadini sale
Feručo postavlja barokni paravan
na podijum*

BRUSKON

Iritacija
to je važno
nismo mi tu
da bismo bili ljubazni
prema ljudima
Teatar
nije ustanova za širenje ljubaznosti
pokazuje štapom na paravan
Kad uđe Meternih
Ledi Čerčil bez daljega može
da zadrži šešir na glavi
on će joj pasti s glave tek
kad sedne
Sara je to već sasvim lepo izvodila
Ali ona ga odmah ponovo stavlja na glavu
Meternih je zbunjen
jer misli naravno na cara Nikolu
Meternih joj pomaže
Ti si tu uvek malo prespor
s jedne strane prespor
a s druge preterano nagao
kad Meternih misli na cara Nikolu
a istovremeno hoće da
učini uslugu Ledi Čerčil
koja ga u stvari ne zanima
on ne sme naglo da se sagne razumeš li
Ipak je on već k n e z Meternih
u njemu naravno još ima nečeg koblenckog
I gla za šešir leži ispred paravana
recimo tamo
pokazuje štapom

FERUČO *pomera paravan*

upitno
Tu

BRUSKON

Recimo tu
maše unaokolo štapom
Tu
tu
Ništa naravno ne smemo

prepustiti osećanju
O svemu smo promislili
a ipak smo stalno na početku
tu

FERUČO *upitno*
Tu

BRUSKON
Da tu
Feručo postavlja paravan

BRUSKON
On se pravi
da ne zna
gde leži igla za šešir
ceo svet vidi gde leži igla za šešir
ali on je ne vidi
pravi se pred Ledi Čerčil
da je ne vidi
naravno da Meternih već misli
na Ajnštajnov ulazak
Znam
time sam mogao i da uništim komediju
Da Ajnštajn uđe
upravo u tom trenutku
U Gaspoltshofenu sam namerno
štrihovao Ajnštajna
dok sam svu pažnju pomerio na Madam Kiri
štapom pokazuje na jedno mesto na podijumu
Gde leži igla za šešir
to Meternih ne zna
on se donekle boji Ajnštajna
Car ga je uputio u tu mahinaciju
nekog izvesnog Dordijajeva
ali on vešto prelazi preko toga
U trenutku
kad se Ledi Čerčil saginje
ja se sa svetlom povlačim
Zeleno svetlo na Meterniha
dok se ja već polako spremam
da pređem na Napoleona
Tamo

FERUČO *upitno*
Kuda

BRUSKON
Tamo
paravan tamo
*Feručo pomera paravan tamo gde Bruskon
hoće da on stoji*

BRUSKON
Što ne obeležismo to
kredom
Ali krede više nemamo
u ovim selendrama
čak ni krede nema
Dakle ja se sa svetlom povlačim
dok ste vi oboje na podu
Feručo gura paravan udesno

BRUSKON
To je suviše daleko
Time ništa ne dobijamo
od toga Ledi Čerčil dobija
suviše pepeljast izraz lica
pokazujući štapom
Paravan opet mora natrag
Feručo sledi Bruskonovu zapovest

BRUSKON
Stoj stoj stoj
*Feručo drži čekić i ekser i ukucava
paravan u pod*

BRUSKON
Tako je dobro
tako Meternih može da se ponaša mnogo slobodnije
*iznenadno sve čujnije groktanje svinja iz
okolnih štala*

BRUSKON *drži džepnu maramicu ispred nosa i
pokušava da istovremeno zapuši uši
posle jednog trenutka*
Meternih ne govori

žurno
pre mirno
i njegovo stanje duha je naravno
s obzirom na činjenicu da Ledi Čerčil zna
da je car poslao Napoleonu tu depešu
upravo idealno
posle nekoliko trenutaka
Najpre sam mislio
da Madam Kiri igra tvoja majka
ali to nije išlo
ni Sara razume se nije idealna postava
na izvestan način
sve je kompromis
intriga moraš to znati
ništa do intriga
čovečanstvo u zamci
Možeš li da mi učiniš uslugu
da izgovoriš
tu rečenicu
u kojoj se Napoleonov karakter
najjasnije ispoljava
mislim da je to apsolutno potrebno Feručo
Feručo stupa na podijumsku rampu

BRUSKON

Za tebe je to malenkost
a mene umiruje
kad čujem tu rečenicu
groktanje svinja
No dakle
na kraju krajeva sve je kompromis

FERUČO *upitno*

Stojeći

BRUSKON

Ne sedeći
sedeći naravno
Feručo donosi stolicu i seda

BRUSKON

Ono minulo je to
ono trajuće minulo

odatle
dakle molim

FERUČO

Ta bez tih dokumenata
nismo pregovarali

BRUSKON *osorno vikne na Feruča*

Ali ne
pa rekao sam zaboga od Ono minulo Ono
trajuće Minulo

FERUČO

Ono trajuće ono minulo

BRUSKON

Obrnuto Feručo obrnuto
svinjsko groktanje

FERUČO

Ono minulo Ono trajuće Minulo

BRUSKON

Idiot
Rekao sam odande

FERUČO

Odande

BRUSKON

Odande

FERUČO

Onda odande

BRUSKON

Visoko podignute glave naravno

FERUČO

Visoko podignute glave naravno

BRUSKON

Za boga miloga to ne stoji u mojoj komediji

to sam sad rekao
tebi
Jesen je Feručo
vreme žetve
Svinjsko groktnanje je prestalo
na drugoj strani to se ne sme primetiti
U svakom slučaju ne u Madridu
gde se ta scena odigrava
otvaranje Prada razumeš li
u pozadini varijacije parka Retiro¹⁰
stavlja džepnu maramicu u džep
Ti to s jedne strane moraš znati
a s druge potpuno zanemariti
razumeš li
šta ti govorim
U Engleskoj se katastrofa još
ni u čemu ne oseća
ali u tome i jeste stvar
Svoje iskustvo ti takoreći
nosiš iz Nemačke
ponovo vadi džepnu maramicu iz džepa na kaputu
seti se samo Šopenhauerovih parerga
Ničeov efekat
išmrkava se
to sam hteo
time što Ledi Čerčil
gubi šešir baš u trenutku
kad ulazi Meternih
Sve je jasno
No dakle

FERUČO

Ono minulo je to
ono trajuće ono minulo

BRUSKON

Moraš tome da daš mnogo više značaja
kao da kažeš
papa dolazi u četiri na čaj
razumeš li

¹⁰ El Retiro, najveći park u Madridu, s mnoštvom izvanredno lepih građevina.

onako kao da se papa najavio
tek malopre
dakle

FERUČO

Ono minulo je to

BRUSKON *pokazuje mu*

Ono minulo je to
ono trajuće ono minulo

FERUČO

Ono minulo je to
Ono trajuće ono minulo

BRUSKON

Ne ne
Igla za šešir je već pala
kad ti to kažeš
mislim ne igla za šešir
šešir sâm
šešir je pao
Meternih je već seo
Već je seo
i kaže
ono minulo je to
ono trajuće ono minulo

FERUČO

ono minulo je to
ono trajuće ono minulo

BRUSKON

Upravo zbog toga si morao da čitaš Spinozu
ta lektira ti apsolutno nedostaje
mučno mi je svaki put
kad to ustanovim
Da si čitao Spinozu
uštedeo bi i sebi i meni
veliku sekiraciju
pa ovaj amaterski razgovor s tobom
ne bi ni bio potreban
Dakle Ono minulo

FERUČO

Ono minulo je to

BRUSKON

Ne ne
dosta je bilo
Ništa od toga
ispada samo još gore
možda smo preterali s probama
a s druge strane ne smemo
dopustiti da preovlada aljkavluk
Noćas sam
s tvojom majkom još jednom prošao
pozdravnu scenu
ni to nije ništa bolje
ovo sparno vreme
nikako ne prija teatru
pošto se začula laka grmljavina
Već grmi čuješ li
oluja
Bar će doneti osveženje
ustaje i ide ka Feruču
Pozdravna scena nadovezuje se na
Spinozine misli
to je šopenhauerovski manevar
mogao bih reći i Bruskonov manevar
Ponekad verujem da sam ja Šopenhauer
Bruskon je Šopenhauer
Šopenhauer je Bruskon
ideja ponovnog rođenja
duhovna homoseksualnost ja mislim
stojeći na podijumu
Najpre naravno ispada igla za šešir
onda pada sâm šešir
Molim te
celu stvar još jednom

FERUČO *ustao je i ponovo seda*

Ono minulo je to
ono trajuje ono minulo

BRUSKON *odmahuje*

Sve to mi se ništa ne sviđa

Šta ako
prosto izbacimo te dve scene
Onda ćeš prosto reći
Slušajte Meternih
opasnost je suzbijena
To je bolje
bitno poboljšanje Feručo
Dakle

FERUČO

Ono minulo

BRUSKON *mašući štapom kroz vazduh*

Za boga miloga
izostaviti rekao sam

FERUČO

Izostaviti

BRUSKON

Izostaviti Ono minulo

FERUČO

Slušajte Meternih
opasnost je suzbijena

BRUSKON *s olakšanjem*

Izvanredno
Izostavljamo Ono minulo et cetera
i odmah kažeš Slušajte
Dakle još jednom

FERUČO

Slušajte Meternih

BRUSKON *odmahuje*

Tako je dobro
daje na znanje Feruču da mu napravi mesta i
seda na stolicu
Ideja je bila
da napišem komediju
koja će sadržavati sve komedije
ikada napisane

Apsurdna ideja nesumnjivo
 Ali za Bruskona naravno savladiva
za sebe
 najgora zamisliva akustika
 Ovde ubijam
 ono što sam napisao
 namerno
 ali moja komedija se drži
 čak i u najgorim okolnostima
Feruču
 Ljudi moraju čuti
 šta se kaže
 ali ne čuti suviše
 ljudi moraju videti
 šta se pokazuje
 ali ne videti suviše
 kao i sva velika dramska književnost
 i moja komedija živi
 od reči
hvata se za leđa dok grmi
 Posle ove večeri
 više neću moći da se krećem
 Kako sam samo bio zdrav na odlasku iz Gaspoltshof-
 ena
 kao da mi je suđeno da umrem u Ucbahu
 Ucbah kao
 Bucbah
 Ako smo loši učenici
 postaćemo veliki majstori
 rekao je tvoj deda moj otac
 s majčine strane naravno
 Svaka reč je bitna u mome *Točku istorije*
grmi
 Ali kritičari su prešli na tupo gledanje
 više ne slušaju
Feručo unosi ampir-paravan i
otvara ga

BRUSKON

Mi dajemo sve od sebe
 ali to niko ne razume
 što više dajemo
 naš duhovni napor je veći

a razumevanje kritike manje
 čitavog života nastupamo
 i niko živ nas ne razume
Ulazi gospođa Bruskon kao Madam Kiri sa Sarom kao
Ledi
Čerčil i sedaju na stolice koje su donele sa sobom
Feručo seda uz njih

BRUSKON *koji nije ni pogled podigao*

Doživotna teatarska utamničenost
 bez i najmanje mogućnosti pomilovanja
 A ipak nikada odustao
 Kazneni zavod kao teatar
 Dest hiljada zatočenika
 i nijedan nema izgleda
 na pomilovanje
 Sigurna im je samo smrtna kazna
grmi
odjednom gleda svima u lice
 Da samo mogu da točim pivo
 mislio sam
 beli zavrnuti gostioničarski rukavi
 i pivske krigle
 Sreća
 Zaista jednom sam hteo da budem gostioničar
saginje se i ispituje pod podijuma
 Ali postao sam glumac
 dobrovoljno ušao u kazneni zavod
 na doživotnu kaznu
grmi
Bruskon ustaje kao da je u bolovima
 Državni glumac
 Putujući teatar
 bože moj
osvrće se po sali
 Na izvestan način
 oduvek sam mrzeo
 teatar s ložama
 ljude u ložama
okreće se svojim, više
 Šta ste tu zaseli
 ne trebate mi
 ne sada

hoću da budem sâm
gubite se dakle
Svi ustaju i odlaze

BRUSKON

Nakot bez talenta
grmi
zamišljeno gledajući u pod
Plaćanje sale ne dolazi u obzir
Sto osamdeset devet šilinga
izdato za noćni obrok u Rid-im-Inkrajsu
ispituje patos podijuma saginjući se i
rukama pritiskajući
grmi

Sve trulo i buđavo
Biće dobro ako ne propadnemo
u stvari bi trebalo
da ja tražim naknadu za pretrpljeni strah
zato što nastupam ovde
opet ustaje

grmi
Ako krenemo na turneju
tako sam mislio
biće to takoreći
proces obnove
za teatar
saginje se do poda i oduvava prašinu i opet se
podiže
Uvek sam pravio skroz naskroz
opozitan teatar
saginje glavu ispod stolice
gleda između nogu od stolice u salu

Odista celog života smo u službi
te besmislice
što smo se rodili
Fatalna konstrukcija sveta
grmi
Egizistencija kao suma zabluda
gleda oko sebe
kakofonijska
idioterijska
seda na stolicu i gleda oko sebe

Možda ona uopšte nije toliko dobra
ta moja komedija
O svete što si sastavljen od sumnje
Gostioničar ulazi u pozadini scene a da ga Bruskon
ne primećuje

BRUSKON *zamišljeno*

Decenije su možda proćerdane
Jutros sam pomislio da mi je otkazao sluh
zbog kortizonskih tableta
Sluh otkazuje
usred komedije
ali se predstava ne prekida
gostioničar polako prilazi Bruskonu

BRUSKON *u dubokom razmišljanju*

U Gaspoltshofenu besplatna sala
besplatan stan i hrana
a osim toga i doktor mi je lečio uvo
kineska tinktura kap po kap
gleda odozdo kroz ampir-paravan
Moju komediju bih mogao
igrati do kraja
čak i potpuno gluv
grmi
slep
to bi bilo zlo
gluv zlo samo upola
kineska tinktura kap po kap
gostioničar je stao pored jednog prozora

BRUSKON *meditira*

Neron Meternih Hitler
istorijska konstelacija
Čerčil kao vezivni član
U Gaspoltshofenu je
gostioničareva žena sama isplela čarape za nas
prijazni
veoma prijazni ljudi
Srećan slučaj
gostioničar se nakašljava

BRUSKON *kao da se probudio, uspravlja se, gostioničaru*

To ste v i
 Gostioničar šunjalo takoreći
grmi
Gostioničar ide nekoliko koraka prema Bruskonu

BRUSKON

Mali napad slabosti
 nema sumnje
 ništa neobično
 u mome dobu
 Malo memorisanje teksta et cetera
 No

GOSTIONIČAR

Vatrogasni načelnik vam poručuje
 da svetlo za slučaj opasnosti može da se ugasi

BRUSKON

Može da se ugasi
 Da naravno
 Bilo bi doista smešno
 kad bi ovde u Ucbahu
 insistirali na zabrani
 na kojoj nije insistiralo nijedno mesto
 na jednoj od najsmješnijih zabrana uopšte
grmi
 Mislio sam naravno
 na gašenje svetla za slučaj opasnosti
Gostioničar uzima prazne boce mineralne vode sa stola

BRUSKON

Pijem samo mineralnu vodu
 čovek duha
 ne može drugačije
Gostioničar hoće da izađe

BRUSKON zadržava ga

U svakom mestu se raspitujem
 da li je groblje vlažno
 da li je ovde groblje suvo

GOSTIONIČAR

Ovde je groblje skroz naskroz mokro

BRUSKON

Zašto zapravo
 na suvom groblju
 ta jedno vlažno je manje-više
 idealno
Gostioničar izlazi vrteći glavom

BRUSKON

Dušu dalo za razlaganje
gleda oko sebe
 Nije to bila moja ideja
 da se ide u ovaj Ucbah
 Ne ispod četiri stotine stanovnika
grmi
 rekao sam
 Agatina gramzivost
 Slutio sam ja to
Gospođa Bruskon, Sara i Feručo (kao Meternih)
ulaze u kostimima, ali bez maski
i ponovo sedaju na stolice

BRUSKON koji ih ne primećuje, gledajući

u pod
grmi
 Možda ću štrihovati
 treći čin
 Čečilovu scenu
 sedamnaestu scenu
 devetnaestu scenu
 Ne mora se u Ucbahu igrati
 cela komedija
 Pred svinje
 Ali ovde je u pitanju nagon samoodržanja
 Kineska tinktura u uvo
 i bez ikakvog honorara
grmi
 Samo primerak komedije
 s autogramom
 Još i m a pristojnih ljudi u unutrašnjosti

Gaspoltshofen je bio pun uspeh
grmi
 U Alpskoj Podgorini još znaju šta je ljudskost
 u Alpima su svi kvarni i izopačeni
 promet stranaca eto šta ih je upropastilo
gleda na sat
 Sedam sati
 Na kraju su nas lišili i napetosti
 Više ne brane da se ugasi svetlo
 za slučaj opasnosti
okreće se i gleda u svoju porodicu
 Predstavljajući
 Glavni predstavljajući
ustaje i ide na sredinu podijuma
 Šta vredi da mislim o vama
 kad ne mogu ništa da smislim
 Ne razumete umetnost
 Moja krivica
 Moja grandomanija
 Moj zločin
mahne Feruču da priđe
Feručo staje pred oca

BRUSKON

Kao u Gaspoltshofenu
 devetnaesta scena štrihovana
 sedamnaesta scena
 Čerčilova scena
 ceo treći čin
 Vreme je
 da montiraš zavese
Feručo ide i montira specijalne zavese na
svim prozorima

BRUSKON *gospođi Bruskon, koja sve vreme kašlje*

Jedina tvoja draž je
 kad te draži na kašalj
grmi i počinje kiša

ČETVRTA SCENA

Uveče
Iza zavese
Gospođa Bruskon kao Madam Kiri
Sara kao Ledi Čerčil
Feručo kao Meternih
u kostimima i s maskama, na stolicama

BRUSKON *kao Napoleon, uz zavesu*

gleda kroz prorez u gledalište
sasvim tiho
 Sala se puni
grmi i kiša lije
 Čudnovato mali ljudi
 čudnovato mali
 i debeli
gleda svoje predstavljače
 U izvesnom smislu
 nemam ništa protiv
 ovih provincijalaca
 Gde ima volje
 tu ima i načina
gleda u svoje cipele i domahne Sari da dođe
 Priđi priđi
Sara prilazi Bruskonu

BRUSKON

Nisi mi očistila cipele
 izglanjaj ih
 brzo
grmi
Bruskon gleda kroz prorez u zavesi dok mu Sara
glanca cipele
Gospođa Bruskon ustaje, ispruža ruke koliko god može
uvis i onda se saginje koliko god može, toliko da dodiruje
pod,
nekoliko puta kašlje i ponovo seda
Feručo vrti glavom

BRUSKON *za sebe*

Bez straha
gleda u plafon sale

Samo bez straha
grmi
 povlači unatrag desno stopalo
 Sari
 To me boli
 glancaj
 nemoj da gnječiš
sebi
 Beznađe
grmi
 Ja sâm nisam u suštini nesklon tim
 beznadežnim predelima
 čak često kažem sebi
gleda svoje prikazivače
 što beznadežnije
 to milije
 Kud god da pogledaš
 nigde izlaza
Sara je prestala da glanca Bruskonove cipele i
seđa na svoju stolicu

BRUSKON *pošto je gledao kroz prerez u zavesi*

Samo zato što verujemo u sebe
 samo zato možemo da izdržimo
 da pregrmimo
grmi
 ono što ne možemo da promenimo
 zato što verujemo u našu umetnost
staje pred svoje predstavljače
 Da nije bilo te vere
 i da je sve samo glumačko umeće
 odavno bismo bili na groblju
grmi
 Ne zanima nas ništa
 osim naše umetnosti
 ništa više
ide do zaveses
gleda kroz zavesu
gleda u glumce
 Opsednuti budalaštinama
 na izvestan način bestidni
 Išli preko leševa razume se
grmi

Beskorisni na izvestan način
 nedokazani
gleda kroz zavesu a onda opet u svoje
glumce
 Tako uspevamo da umaknemo
 pokvarenosti državnih pozorišta
za sebe
 Nikada više u državno pozorište
 Kako samo mrzim reč loža
grmi
gleda kroz zavesu
 Ovde samo pozadi mogu da stoje
 bar dve stotine
 Osam stotina trideset gledalaca
 u Gaspoltshofenu
 Ali Ucbah ima jedva
 nešto malo preko dve stotine stanovnika
 Moja komedija je takva
 da i onaj poslednji sasvim pozadi
 sve razume
 moja komedija je visoka umetnost
 a ne kopanje po tajnama
 na izvestan način ja sam ipak
 fanatik istine
ide do predstavljača
staje pred gospođu Bruskon koja
sve vreme kašlje
 Madam Kiri je
 bila Poljakinja
 ne zaboravi to
 Ja ne volim poljski narod
grmi
 ne bezuslovno
 Vole da skreću pažnju
 na sebe
 Bogoljupci
 Katolici
 Nemaju ukusa
 ali gospođu Kiri sam uvek voleo
 ti je ne igraš tako
 da mogu da je volim
 ali ja ne dam da mi ti onemiliš
 Madam Kiri

Istorijska figura
 skroz naskroz veličanstvena istorijska figura
direktno gospođi Bruskon
 Aljkava šminka
 Baš Madam Kiri može da podnese
 mnogo crnila oko očiju
naznačava Sari da mu donese kutiju
sa šminkom
 Ta donesi mi više
 kutiju sa šminkom
grmi
Sara donosi kutiju sa šminkom i Bruskon nanosi
crnu šminku
na lice gospođe Bruskon

BRUSKON

Više crnila oko očiju
 znam da ne voliš crnu boju
 Odvratno mi je
 da svaki put dodatno nanosim
 crnu boju na tvoje lice
Gospođa Bruskon kašlje

BRUSKON

Kašalj
 uobražen
 hipohondričan
šminka njeno lice sve dok ono ne postane skoro
potpuno crno
grmi
 Atomsko doba moja draga
 na tom licu mora biti
 čitavo atomsko doba
strašno grmi
 Manje-više
 kraj sveta
 na tvome licu
na kraju joj potpuno oboji lice u crno
 Madam Kiri
 mora imati potpuno crno lice
 uvek sam to govorio
 Ne razumem
 zašto ne slediš moju naredbu

Gospođa Bruskon kašlje

BRUSKON

Suviše ležiš u krevetu
 Tek što smo stigli
 ti si već šmugnula u krevet
 dok ja moram da obavim
 čitav posao
 Nesrećna priroda
 supruga
 Kosa leži
 Suviše meko
Sara mu dodaje češalj
 Stroga frizura
 uvek sam ti to govorio
 ti puštaš da bude razbarušena
 sasvim stroga frizura
 na poljski način
 Poljkinje su češljale kosu sasvim strogo
 sve Poljkinje strogo očešljane
češlja joj kosu dok ne postane sasvim glatka
 Madam Kiri je bila ružna
grmi
 znam ti bi htela da budeš lepo lice
 u teatru
 ali onda ne smeš
 da igraš Madam Kiri
 Jednu Pompadur ja nemam
 u svom komadu
 U mom komadu ne pojavljuju se nikakve kurtizane
 Nije to najzad nikakav kurvinski komad
 nego klasičan
povlači njen kostim, uređuje njene rukave,
odstupa korak natrag
 Kad bih samo mogao da ti udahnem
 život
 nažalost ostala si onako kruta
 kakvu sam te upoznao
grmi
grmi
 Moći ću da te olabavim
 tako sam mislio
 da ti udahnem život

Kakva zabluda
odstupa još korak unatrag
 Ali i Madam Kiri je
 bila kruta osoba
 ekstravagantna Poljkinja
 kruta od glave do pete
 s isto onako malo duha u krajnjoj liniji kao ti
 eto to je istina
 krajnje dosadna
 kako pokazuje istorija
 na izvestan način bez draži
 i skroz naskroz Poljkinja
 Samo što je pocepala atom
 dok nas ti isključivo opterećuješ
 svojim kašljem
ide do zavesa i gleda kroz nju
grmi
 Gospodin gradonačelnik je već tu
 I grupa đaka začudo
okreće se svojim predstavljajcima
 Grupa đaka
gleda kroz zavesu
 Upola cene
 ali interesovanje u svakom slučaju
 u svakom slučaju interesovanje
 U Gaspoltshofenu su
 Štampali stotinu plakata
 ovde nema ni trideset rukom pisanih
 nevešt rukopis
 tekst da se kosa digna na glavi
svojim predstavljajcima
 Zovem se Bruskon rekao sam
 gostioničaru
 ne Buskon
 kao što stoji na plakatu
 i *Točak istorije*
 piše se s tvrdim T
 a ne s mekim D
gleda kroz zavesu
 Ali lagao bih
grmi
 kad bih tvrdio
 da su u Gaspoltshofenu

razumeli moju komediju
 Ljudi nisu štedeli
 aplauz
 Još taj penetrantni
 smrad svinjca
 Čudnovato kržljavi ljudi
 Veoma interesantne ubogaljenosti
svojim predstavljajcima
 Jedan invalid
 u invalidskim kolicima
 čudno
gleda kroz zavesu
grmi
 Točak istorije ne možemo
 okrenuti unatrag
 rekao sam gradonačelniku
 Moj komad je lekcija o istoriji
 rekao sam gradonačelniku
grmi
 Revolucionar
 na izvestan način
 umetnik u igri reči
 koji ne preza ni od
 jeftinog vica
svojim predstavljajcima
 Sala se puni
 Verovatno posetioci
 i iz okoline
 sasvim tako izgleda
 Glad za obrazovanjem
 Narod koji stremlji kulturi
ide do predavljača
staje ispred Feruča
 Više karikatura
 Meternih
 rđava šminka
 izuzetno rđavo telesno držanje
 izgleda kao Meternih
 mogao bih da kažem
 zaista sličnost
 sa Meternihom
domahuje Sari da dođe sa kutijom za šminku
Sara prilazi

BRUSKON *šminka Feruča*

Lice ne sme da se opusti
to je protivno Meternihovom duhu
Meternih je najveći
potcenjen kao nijedan drugi
grmi
i s mnoštvom neprijatelja
Elegantan stav
Elegancija naravno
ne škodi duhu
bilo bi to apsurdno
elegancija baš naprotiv uzdiže
duh
uzdiže ga
duh je elegancija
odista
vuče Feruča za kostim
Mali noćni obrok tako ja mislim
laka hrana
za ovo sparno vreme
grmi
Bilo bi ludo
ovde u u u

FERUČO

u Ucbahu

BRUSKON

Ovde u Ucbahu
svirati Mocarta
između činova
i Verdi vrši posao
Verdi takođe vrši posao
Italianità
Italianità
*zateže Feručove pertle i ponovo se
podiže*
Kao da ću ovde umreti
ide do zavesa i gleda kroz nju
grmi
Mesari imaju veoma lep odnos
prema dramskoj umetnosti

okreće se prema predstavljачima

Pošto sam u Gaspoltshofenu
jeo patku
danas bih
jedan lep komad pečenice
Najbolji glumci
moraju svakodnevno jesti meso
Vegetarijanstvo
ne ide uz
glumačku umetnost
direktno gospođi Bruskon
Samo ti veruješ
da možeš
trajno da živiš
od povrća
i tih užasnih salata
Kako samo izgledaš
Sramota za teatar
sramota za sav ženski rod
*Gospođa Bruskon ga odbija desnom rukom
ćutke*

BRUSKON

Ćerka jednog zidara
Moja proleterka
moja omiljena proleterka
Gospođa Bruskon iznenada počinje glasno da se smeje

BRUSKON *frkće na nju*

veoma ljutito
Šta ti sebi dopuštaš
Sari
Sara dete moje
naša majka je luda žena
žestoko grmi
on gleda kroz zavesu
Sala se puni
gleda na sat
Deset do pola osam
Približno sto ljudi
Ja sam međutim odista patio
čitavog života što
moram da budem glumac

Ako ne kinjimo sami sebe
 verovatno
 nećemo ništa postići
grmi
 jesam li ja megaloman
okreće se svojim predstavljачima
 kao moj komad
gleda kroz zavesu
 ili pak ne
 Ali ako ljudi razumeju moju komediju
 više nemam volje da je
 igram
grmi
 Naša prednost je
 što nikog ne optužujemo
 jedino sebe same
 potreba za samooptuživanjem doživotno
okreće se prema svojim predstavljачima
 Šekspir
 Gete
 Bruskon
 eto to je istina
kao da mu je hladno
 Strah od smrzavanja
gleda kroz prorez u zavesi
 Udobnost smo uvek mrzeli
Grmljavina
 Propovedamo
 a oni ništa ne shvataju
domahuje Sari
Sara prilazi Bruskonu
oboje gledaju kroz prorez zavesa

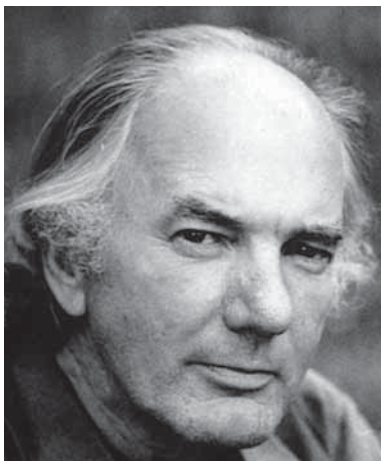
BRUSKON

Skroz naskroz filozofski dete moje
užasna grmljavina koja ne prestaje
Bruskon i Sara gledaju u gospođu Bruskon i
Feruča, koji su uplašeno skočili
Bruskon zureći u plafon sale, kroz koji već probija kiša, dok
u sali glasno viču
 gori Parohijski dom
 gori Parohijski dom
 gori

Parohijski dom gori
svi gledaoci trče napolje
Bruskon i Sara gledaju kroz prorez između zavesa dok se
sala ne isprazni
 BRUSKON *posle nekoliko trenutaka*
 Sala je prazna
 prazna sala
 potpuno prazna
kiša pada na sve njih
 SARA *grleći oca, ljubeći ga u čelo*
veoma nežno
 Dragi moj oče
donosi mu stolicu, on se spušta na nju

BRUSKON *posle nekoliko trenutaka, tokom kojih se*
grmljavina i kiša maksimalno
pojačavaju
 Kao da sam slutio

ZAVESA



BELEŠKA O PISCU

Tomas Bernhard (1931 – 1989), austrijski pisac, jedan od najznačajnijih autora druge polovine dvadesetog veka. Njegovo delo (romani, drame, poezija) izvršilo je snažan uticaj na brojne pisce mlađih generacija. Kod nas su igrane Bernhardove drame: *Svetopopravitelj*, *Trg heroja*, *Pred penzi-ju*.

PRIKAZI KNJIGA

Svetozar Rapajić

REŽIJA KLASIKE U TRI STAVA

Ivan Medenica
*Klasika i njene maske –
Modeli u režiji dramske
klasike*
Sterijino pozorje, 2010.



U našem svakodnevnom kulturnom ambijentu ustalio se običaj da se svako pisanje o pozorištu i drami, pa i kada je feljtonskog, biografskog, publicističkog, memoarskog, poetskog ili, u najboljem slučaju, stručnog ili arhivističkog karaktera — stavlja pod firmu teatrologije. Ne sporeći korisnost ili zanimljivost nekih od takvih tekstova, ipak se lako može utvrditi da oni nikako ne mogu spadati u domen nauke, pa makar ona bila i nauka o pozorištu. Knjiga Ivana Medenice, međutim, u našoj literaturi koja se bavi pozorištem spada u ona retka dela za koja se sa sigurnošću može zaključiti da spadaju u oblast teatrologije, i to u njenom suštinskom, najužem vidu.

Za razliku od disciplina koje se, obrađujući partikularne pristupe fenomenu pozorišta i drame, ulivaju u širi aspekt teatrologije ili se, u većoj ili manjoj meri, naslanjaju na nju (pozorišna istorija, sociologija pozorišta, teorija drame, teorijska dramaturgija, teatrografija itd.), uže shvatanje teatrologije podrazumevalo bi integralnu teorijsku, istovremeno analitičku i sintetičku vizuru performativnog pozorišnog čina, u svoj njevovoj složenosti, višeslojnosti, dijalektičnosti, pa naravno i neuhvatljivosti.

U tom i takvom činu predmet najveće pažnje i objedinjujući činilac svakako je režijska matrica, u njenom značenjskom, strukturalnom, poetskom, artistskom, komunikacijskom vidu. Taj i tako shvaćen fenomen režije predmet je vivisekcijske naučne pažnje (ali, mora se priznati, i vokacijske usmerenosti) Medenice, ne samo u ovoj knjizi nego i u celokupnom njegovom dosadašnjem proučavanju čina pozorišnog stvaranja.

Zadržavajući se u okviru „rediteljskog pozorišta“, a unutar oblasti „dramskog pozorišta“, za razliku od najradikalnijih scenskih praksi današnjice, „postdramskog“ ili čak „postrediteljskog pozorišta“ (sa kojima ipak uspostavlja određenu komparativnu relaciju), Medenica se s razlogom usmerava na rediteljsku postavku dramske klasike,

u kojoj se režiji ispostavljaju najizazovniji, najzahtevniji, ali i najzahvalniji kreativni zadaci. On zaključuje: „Rediteljsko pozorište češće se ostvaruje u postavkama klasičnih nego savremenih komada, jer dobro poznata dela iz prošlosti prizivaju nova, drugačija, izoštrena i kreativna čitanja, kako na značenjskom tako i na formalnom planu, dok se od režije savremenih komada, posebno praizvedbi, očekuje da budu primarno u funkciji teksta, da se približe famoznom idealu ‘vernosti tekstu!’“

Pouzdanim metodološkim pristupom, oslanjajući se, najčešće dijalektički i polemički, na obimnu naučnu literaturu, Medenica uspostavlja čvrstu teorijsku, ali moglo bi se reći i dramaturšku konstrukciju svog istraživanja. Shodno naučnom imperativu analize i sinteze, pa samim tim i potrebom za raspoređivanjem i klasifikovanjem materije koja se istražuje, on konstituiše sopstvenu tipologiju modela u režiji dramske klasike. Pri tome ne propušta da obradi i postojeće klasifikacije u modernoj teatrološkoj, pretežno francuskoj, literaturi, pre svega kod Patrisa Pavisu, Bernara Dorta i An Ibersfeld. Svestan da su u proučavanju umetnosti klasifikacije ove vrste nužne i korisne, ali isto tako i sasvim uslovne, Medenica uspostavlja dijalektički dijalog sa navedenim teatrolozima, sa respektom, ali bez strahopoštovanja prema njihovim neospornim autoritetima. On komparativnom analizom utvrđuje sličnosti i različitosti postojećih klasifikacija, stavlja pod znak pitanja pojedine ranije postavljene modele i njihove varijante i podvarijante i pronalazi njihovu relaciju sa sopstvenom tipologijom, potvrđujući tako njen teorijski, ali ne samo knjiški nego i živi, kreativni fundament.

Za razliku od ranijih teorija, Medenica redukuje pristupe savremene režije dramskoj klasici na tri osnovna modela: rekonstrukciju, aktualizaciju i dekonstrukciju. Svaki od ovako postavljenih modela on podrobno osvetljava i obrazlaže teorijski, ali nikako ne pada u zamku skolastike i samodovoljne apstrakcije, nego kao uzorak ispitivanja istražuje rediteljske postavke vrhunskih predstava, karakterističnih za svoj koncipirani model. Pri tome je glavna orijentacija njegovog istraživanja, što je razumljivo kad je posredi postavka klasike, odnos između teksta drame i rediteljskog konstituisanja predstave (tekst predstave), nekad skladan, dubinski istraživački, višeslojan, a nekad

kontroverzan, kontrapunktan, polemički, dijalektički.

Ovaj odnos se istražuje pre svega na planu prostora, kostima i drugih scenskih znakova, kao i na planu tematsko-značenjskih celina i njihovih nosilaca, priče i likova, što uključuje detaljnu analizu odnosa, fizičkih radnji, postupaka, mizanscena. Time se ova analiza približava nivou rekonstrukcije pojedinih tokova strukture predstave, ali na kritički način, onako kako se priređuju kritička izdanja književnih dela, uz objašnjenja, komentare, ukazivanja na analogije, genezu pojedinih rediteljskih postupaka, njihovu teorijsku osnovu i mogućnost njihovog čitanja u procesu recepcije.

Model rekonstrukcije za Medenicu je onaj u kome se, na osnovu temeljnog istraživačkog rada, „teži razumevanju izvornih konotacija klasične drame i izvornog načina njenog igranja/tumačenja, da bi se ti konteksti preneli, što je moguće vernije, savremenoj publici, koja nikad ne može sve da prihvati, već samo ono što je dostupno i blisko njenom znanju i osećajnosti“. Jednostavnije rečeno, teži se obnavljanju izvornog teksta i konteksta drame i izvornog načina rediteljskog oživotvorenja drame i glumačke igre.

Ovaj model ispituje se na komparativnoj analizi dve, sada već istorijske postavke Čehovljeve *Tri sestre*, prvobitne režije Stanislavskog u MHAT-u 1901. godine i režije Petera Štajna u berlinskom pozorištu Šaubine (Schaubühne am Lehniner Platz) iz 1984. godine, koja je težila što vernijem oživljavanju Čehovljeve drame, ali i svesnom prenošenju pojedinih rešenja iz predstave Stanislavskog. Moglo bi se reći da je Štajnova predstava neka vrsta omaža dvojici velikih očeva pozorišta XX veka, koji su zajednički stvarali, ponekad u skladnoj simbiozi, a ponekad u izraženim neslaganjima (kao što to biva u relaciji pisac-reditelj) u odnosu na značenjski nivo, žanrovsko oblikovanje i pojedina rešenja.

Medenica s razlogom postavlja pitanje da li je apsolutna rekonstrukcija uopšte moguća, kao i pitanje njene svrhe. On konstatuje da su od svih elemenata pozorišne predstave rekonstrukciji najpodatnija rešenja iz tzv. „spoljne režije“ (scena, kostim, mizanscen, fizičke radnje, svetlo, zvuk). S druge strane, čak ni na osnovu najbogatije dokumentarne građe, ne može se rekonstruisati ljudski faktor, odnosno glumačka igra. Kako kaže Mede-

nica, „osećanja se ne mogu rekonstruisati; ni osećanja koje emituje glumac, ni osećanja koja mu uzvraća publika. Dakle, ono što predstavlja suštinu pozorišnog čina – emocionalna razmena na liniji glumac–gledalac – ne podleže scenskoj rekonstrukciji“.

Poznata je činjenica da je, na primer, istorijska rekonstrukcija čuvene Mejerholjdove režije *Misterije buf* Majakovskog u Teatru Vahtangova u Moskvi bila zanimljiva samo kao muzejski eksponat, kao i da su američki poduhvati bukvalnog prepisivanja čehovskih predstava sovjetskih reditelja Tovstonogova i drugih, završili samo kao blede kopije originala. S druge strane, u onim pozorišnim oblicima koji su prevashodno, ili u velikoj meri, zasnovani na formi, kao što su balet i ponekad opera, režijske, odnosno koreografske rekonstrukcije, moguće su i potpuno legitimne.

Iako i Medenica ima rezerve prema modelu rekonstrukcije, on ne prihvata mišljenja pojedinih teoretičara koji potpuno negiraju vrednost ovog principa zadržavajući se samo na značenjskom nivou i potpuno zapostavljajući moguću artistsku dimenziju i empatijsku snagu pojedinih predstava nastalih po ovom modelu. Zato Medenica ipak priznaje da primena ovog principa otvara mogućnost da gledaoci dožive „univerzalnu emocionalnu osnovu“ klasičnih dela, zaključujući: „U Štajnovoj predstavi nisu nam dostupni svi ključevi za razumevanje društvenih problema onoga doba, ali nas zato univerzalna ljudska patnja direktno udara u stomak, ostvarujući tako jednu od osnovnih estetskih misija teatra.“

Pod pojmom aktualizacije Medenica podrazumeva „prenošenje dramske priče iz izvornog istorijskog konteksta u odgovarajući savremeni kontekst“. To znači da primenom ovog modela režija teži da pronađe „savremene ekvivalente za izgubljene, nerazumljive ili anahrone izvorne kontekste klasičnog komada – istorijske, socijalne, kulturne, poetičke i druge“. Nije retka ni izvesna varijanta u kojoj se priča i događaj klasičnog komada izmešta iz istorijskog okvira, ali se ne situira u savremeni ambijent, nego se premešta u epohu između prvobitno zamišljene i savremene. Tako su poznate brojne pozorišne i filmske verzije Šekspirovih dela, klasicističkih tragedija ili Molijerovih komedija koje su smeštene u period između dva rata, ili prebacivanje Šekspira ili Čehova u

druge kulturne (odnosne interkulturalne) okvire.

Sasvim je jasno da je aktualizaciji najpodatniji ikonografski i zvučni nivo predstave (dekor, kostim, rekviziti, muzika, koreografija i slično), koji zahteva zamenu znakova prošle epohe analognim znakovima drugog vremena. Tako smo gledali predstave klasičnih dela sa mobilnim telefonima, automobilima, kompjuterima ili umesto zlatnog zuba u *Gospođi ministarki* sa silikonskim implantatima. Međutim, zaustavljanje aktualizacije jedino na ovom prvom spoljašnjem nivou samo je površna i banalna aplikacija, koja u suštini ničim ne doprinosi novoj kontekstualizaciji. Samo su presvukli kostime i uzeli mobilne telefone, stari kontekst je utihnuo neistražen, a novi se nije pojavio, nepronaden.

Zato kreativna aktualizacija podrazumeva otkrivanje u dramskom tekstu novih značenjskih i akcionih konteksta koji postaju živi, čitljivi, udarni i značajni za recepciju našeg doba u određenom društvenom i kulturnom ambijentu. Zato se postavlja pitanje, koje Medenica uzgredno pominje: može li se takva živa i ubedljiva rekontekstualizacija ostvariti i ako se dramska priča ne izmešta iz prvobitnog vremena i prostora, rediteljski učitavajući toj priči slojeve i značenja (politička, psihoanalitička) značajna za savremeno vreme, koja se u osnovnom tekstu možda eksplicitno ne naglašavaju, ili se tek jedva nagoveštavaju. Najzad, nezaboravnu predstavu *Tri sestre* u režiji Otmar Krejčice doživeli smo kao aktualizovanu, iako ona nije pomerana iz istorijske epohe, jer su u njoj zazvučali prepoznatljivi nepravilni ritmovi moderne strepnje i neurotičnosti, nasuprot ranijem kanonizovanom „čehovizmu“ koji je inaugurisao Stanislavski, a koji i Medenica pominje.

Drugo važno pitanje koje Medenica detaljno obrađuje jeste: da li osavremenjavajuća rekontekstualizacija dramske priče nužno mora proizvesti i rekontekstualizaciju dramskog teksta, odnosno njegovog dijaloškog, verbalnog toka. Činjenica je da se u izvesnom broju predstava aktualizacija izjednačava sa dramaturškom adaptacijom, koja je ponekad toliko slobodna da se pretvara u sasvim novu dramsku celinu, na način na koji su pisci klasicizma, ili romantizma, ili egzistencijalizma, slobodno interpretirali antičke mitove stvarajući nova dela. Uostalom, Medenica i pominje francuski termin *réécriture*, po-

novno napisano delo.

Ipak, kao uzorit primer za visoko kreativnu, doslednu i društveno ubojitu aktualizaciju Medenica bira postavku Ibzenove *Nore* iz 2002. godine, u izvođenju berlinske Šaubine, a u režiji Tomasa Ostermajera, predstavu koju smo videli i na BITEF-u. To je predstava u kojoj su – uz visok stepen spoljašnje aktualizacije koji uključuje opsednutost savremenim medijskim dostignućima, potrošačkom groznicom i finansijskom moći – izvršene bitne i čak radikalne izmene i zaoštavanja u formiranju dramske priče (promena socijalnog nivoa, nalaženje današnje analogije za nekadašnje poroke i fatalne bolesti, prožetost stereotipima današnje pop kulture, naročito krajnje radikalno i šokantno izmenjen kraj drame, kojim se Norina zalupljena vrata pri napuštanju muža, što je u Ibzenovo vreme bilo skandalozno, zamenjuju ubistvom muža u ogromnom akvarijumu).

Međutim, sva ta, i spoljašnja i dubinska, aktualizacija sprovedena je bez bitnijih izmena Ibzenovog dramskog teksta, uz minimalne promene u originalnom dijalogu, odnosno samo uz povremenu zamenu pojedinih reči Ibzenove epohe korelatima savremenog potrošačkog i medijativnog ambijenta. Dalo bi se zaključiti, iako to Medenica eksplicitno ne izriče, da je put aktualizacije kojim je Ostermajer išao u *Nori* i do savršenstva ga artistički razvio najzahtevniji, najteži, ali i kreativno najcelishodniji.

Svoj koncept dekonstrukcije Medenica počinje od filozofije Žaka Deride i njegovih američkih sledbenika u teoriji književnosti. Već na početku teorijske eksplikacije ovog pojma utvrđuje se da ga ne treba proizvoljno mešati sa pojmovima destrukcije, dekompozicije, fragmentarizacije, restrukturiranja i slično, mada se elementi nekih od ovih pojmova mogu dovesti u vezu sa pojedinačnim slučajevima primene modela dekonstrukcije. Sasvim pojednostavljeno i prevedeno na pozorišni praktični rečnik, moglo bi se reći da model dekonstrukcije odbacuje ono što predstavlja jednu od osnova sistemskog rediteljskog obrazovanja – koherentnost i celovitost scenskog događaja. Medenica navodi i metaforu Antoana Viteza koja slikovito određuje režiju dramske klasike po principu dekonstrukcije: to je romanska crkva koja se gradi od delova slomljenih antičkih građevina.

Pozorišna dekonstrukcija polazi od činjenice da pod-

vravanje korpusa predstave jedinstvenom tematskom centru, glavnom sukobu i predmetu sukoba, koherentnom stilsko-žanrovskom opredeljenju i slično, neizostavno umanjuje ili čak dovodi u pitanje višeslojnost, ambivalentnost, značenjsko bogatstvo ili čak kontradiktornost i enigmatičnost dramske materije i svodi je na samo jednu izabranu orijentaciju. Zato u procesu dekonstrukcije reditelj nastoji da suoči različite i često suprotstavljene pristupe oživljavanju teksta drame, otvarajući višestruke mogućnosti konotacije i kontekstualizacije, dovodeći ih u polemički odnos međusobno i dajući im pravo na različitost. Time se ovaj pristup dijametralno razlikuje i od principa rekonstrukcije i od aktualizacije, jer oba ova modela podrazumevaju celovitu i koherentnu uzglobljenost svih elemenata predstave.

Suprotno takvoj koherentnosti u prethodna dva modela, dekonstrukciono razlaganje se može odnositi i na elemente dekora i kostima koji mogu biti različito istorijski i stilski tretirani, i na segmente dramske priče koji u pojedinim scenama mogu poprimiti suprotstavljena značenja i, naročito, kako to kaže Patris Pavis, na „relativizovanje jedinstvenog diskursa lika, a time i jedinstvenog i usmerenog smisla drame“. Tako ono što se smatra jednim od najvećih grehova u tradicionalnom konstituisanju predstave - stilska i misaona heterogenost u izboru sredstava, u oblikovanju pojedinih scena, u glumačkoj igri - u postupku dekonstrukcije postaje u punoj meri legitimni postupak, naravno ako ne služi površnoj egzibiciji nego suštinskoj svrsi – mogućnosti raznovrsnog otključavanja i suočavanja bogatstva slojeva, značenja i viđenja u rediteljskom oblikovanju dramskog teksta i predstave.

Primena principa dekonstrukcije često znači i razgradnju i prekomponovanje dramskog materijala. Ipak se Medenica, kao i u ranijim slučajevima, odlučio da za studiju slučaja izabere postavku Sofoklove *Elektre* iz 1986. godine u Nacionalnom pozorištu Palate Šajo u Parizu, u režiji Antoana Viteza, predstavu koja dokazuje da drastične dramaturške intervencije nisu preduslov rediteljske dekonstrukcije. Vitezova režija sačuvala je najveći deo Sofoklovog dramskog teksta, osim ponekih skraćivanja koja su se odnosila na pojedine mitološke reference nedostupne savremenom gledalištu. I pored toga ona je

u režijskom smislu vrhunski primer dekonstrukcije.

Tako u ovoj predstavi u dijalog, a često i u suprotstavljanje, stupaju ne samo celi znakovni sistemi (na primer, dekor nasuprot stilu igre) nego i u okviru pojedinačnih sistema nastaju višeznačna suočavanja. Dekor predstave istovremeno je i eksterijer i enterijer, i naturalistička slika savremene luke i reminiscencija na antičko pozorište, prostor koji je i jedinstven i simultan. Kostimi su uglavnom savremeno realistični, ali su detalji na njima arhaični ili simbolični. Isprepletenost stilova glumačke igre očituje se kroz likove, od onih koji su igrani simbolično i stilizovano, do likova koji su savremeni, uverljivi i realistični. Pa i u okviru istog lika javlja se takva nesaglasnost. Igra Elektre odlikuje se punom uverljivošću i snažnom emocijom, da bi u nekim ritualizovanim scenama prelazila u nivo visoke stilizacije i naglašenu glasovno-melodijsku artikulaciju.

(To, u izvesnoj meri, podseća na ono što se može nazvati „ekspresionistička šizofrenija“, a sreće se kod ranih ekspresionista i kod Brehta: rascep lika, a samim tim i načina glumačke igre, s tim što je ova pojava najčešće uslovljena psihološki, ili kod Brehta socijalnom mimikrijom unutar represivnih okolnosti, a u postupku dekonstrukcije nastaje na značenjskom nivou, kao odraz mogućnosti grananja višeznačnih tokova.)

Medenica citira i karakterističan Vitezov autopoetički iskaz, koji se opet postavlja nasuprot tradicionalnom pozorišnom imperativu transparentnosti, ali i modernom konceptu dekodiranja označenosti: „Važno je to da ova dela postanu zaista čudna, iznenađujuća, neobična, umesto da ih aktualizacijom potpuno površno približavamo sebi. To je ono što daje hranu pamćenju i, sledstveno tome, začuđuje, provocira efekat enigme kao osnovni teatarski element... Zanimljivo je da delo ne bude transparentno, da ne nudi sve ključeve. Treba da bude doživljeno kao čudovište koje dolazi iz dubina Istorije, iz drugog sveta u čijim hodnicima možemo da se krećemo.“

No, da li iz tih isprepletanih i enigmatičnih hodnika postoji izlaz, da li u kontrapunktu mogućih značenjskih nivoa postoji neka vrsta sinteze, ako ne kao putokaz, a ono bar kao izvesna završna rezultanta na kraju puta? Mnogi teoretičari književnosti smatraju da je dekon-

strukcija naliče dijalektike, kao dijalektika bez svoje završne faze, sinteze. Po Novici Miliću, u nedostatku sinteze, dekonstrukcija funkcioniše po formuli *i-i*. Pa ipak, Medenica u pozorišnom smislu dopušta neku vrstu završnog akorda, koji može označiti bar naziranje izvesne sinteze, pod uslovom da se višeznačnost kao osnovni princip održava što duže „putem odlaganja sinteze – rediteljskog koncepta, stava ili komentara; ako ne beskonačnog odlaganja[...], onda dovoljno dugog da se otkrije što više relevantnih značenja“.

Najzad, u prilog piscu ove knjige i njegovom osećanju pozorišta govori i to što je on, konstruišući veoma precizno i argumentovano svoju tipologiju režije dramske klasike, svestan i uslovnosti takve klasifikacije. S jedne strane, kao naučnik, on zaključuje da je restriktivna tipologija korisna jer „omogućuje da se preglednije sagledaju bitne specifičnosti u rediteljskom pristupu dramskoj klasicima“. Međutim, kao pozorišni čovek, on je svestan da „nijedna ‘živa’ predstava ne odgovara u potpunosti nekom od ponuđenih modela; u njoj samo preovlađuju odlike jednog od njih, što podrazumeva i raznorazna, manja ili veća odstupanja“.

Iako njegova knjiga predstavlja i dijalog sa autoritetima savremene teatrologije, on ne pada u zamku nekih, pre svega francuskih teoretičara, koji svoje teze postavljaju kao neku Prokrustovu postelju, očekujući da se materija koju obrađuju prilagodi, čak i nasilno, njihovoj teoriji, umesto da to bude obratno. Za Medenicu je predmet izučavanja važniji od metoda, pa zato on primenjuje metod koji je fleksibilan i elastičan, bez apodiktičnih tvrdnji, shvatajući pozorište kao živu materiju koja ne nudi definitivne odgovore, ali večno postavlja pitanja.

Karakterističan je i izbor predstava na kojima Medenica proverava i dokazuje svoju tipologiju. U sva tri slučaja to su predstave koje u punoj meri dokazuju njegove teorijske postavke, ali isto tako i predstave najvišeg estetskog artizma i oblikovanja i snažne teatarske recepcije. To govori i o uzajamnoj poziciji pozorišne teorije i umetničke prakse, u kojoj teorijske postavke mogu imati smisla samo ako se mogu potvrditi i realizovati visokim umetničkim dometima, a da nedovoljno artikulisani pozorišni činovi, bez obzira na to na kojoj teoriji bili zasnovani, ne mogu zbog toga imati veću vrednost i značaj

nego što to njihov umetnički rezultat govori.

Iako je knjiga Ivana Medenice iz oblasti visoke teorije i kao takva bogato naučno fundirana, ona se ne bavi isključivo samim konceptom umetničkog stvaranja. Uz snažnu teorijsku osnovu, u njenom centru su ipak umetnička primena i konkretna scenska sredstva za oživljavanje koncepta, bez kojih i sâm koncept ostaje jalov. (A to su naši konceptualisti često zanemarivali.) Takođe, iako se, istina sasvim autonomno, nastavlja na tokove semioloških istraživanja, Medeničin tekst nije zaražen niti opterećen semiološkim žargonom, čija zloupotreba ponekad postaje sama sebi svrha i čini da suština predmeta koji se obrađuje postane nevažna. Iz svih ovih razloga njegova knjiga nije samo od naučnog interesa. Ona može biti značajna za različite praktične teatarske poslenike, pre svega reditelje, ali i scenografe, kostimografe, glumce, a pre svega za mlade pozorišne umetnike, kojima može pomoći u rasvetljavanju ogromne raznolikosti u putevima savremenog stvaranja, ali i u osveščivanju sopstvenog pozorišnog puta.

Svetislav Jovanov

POZORIŠTE IZ TOTALNOG UGLA

Darko Lukić
*Kazalište u svom
okruženju*
(Knjiga 1: Kazališni
identiteti),
Leykam international,
Zagreb 2010.

Autorski poduhvat teatrologa, pozorišnog kritičara i dramaturga Darka Lukića, predočen prvim tomom istraživanja „kazališta u društvenom, gospodarskom i gledateljskom okruženju“, predstavlja nesumnjivo projekat bez premca u okviru savremene teatrološke misli na bivšim jugoslovenskim prostorima. Ocrtavajući temeljne obrise identiteta pozorišnog fenomena kroz tri dimenzije – pozorište u društvenom okruženju, pozorište u relaciji sa ideologijama i politikom, kao i odnosi pozorišta i publike – Darko Lukić stvara koordinatni sistem koji pozorište sagledava kao totalni, provokativni i aktuelni fenomen, nanovo ga afirmišući kao neophodan i nezamenljiv segment savremenog kulturnog, ali i društvenog globalnog okruženja. Izbegavajući svaku analitičku parcijalnost, teorijsku dogmatičnost i, pogotovo, ideološku predrasudu, autor *Kazališta u svom okruženju* promovise predstavu o savremenom pozorištu koju odlikuju interdisciplinarnost, uravnoteženost, sinkretičnost i jedna dublja, kreativna kulturološka svest o složenosti odnosa između pozorišta i sveta (svetova!) u kojima je ono nastajalo i dalje opstaje.

Polazeći od koncepta „nelinearne povijesti kazališta“, Lukić na samosvojan način sjedinjuje istoričarski, teorijski i pragmatički pogled na fenomen pozorišta i složenost njegovih odnosa sa privrednim, društvenim, kulturnim i ideološkim okruženjem. Specifičan kvalitet ovakvog pristupa najubedljivije je demonstriran već u prvom poglavlju knjige, koje govori o odnosu pozorišta i istorijskih okolnosti/okruženja, a kroz relativizovanje dugo vladajućeg evrocentričnog pogleda na pozorište – kako ukazivanjem na autohtonost, raznovrsnost i domete pozorišnih tradicija drugih „kulturnih krugova“ (od japanskog *no* i *kabuki* teatra, preko islamskog „pozorišta senki“, *khayal-al-zhil*, do, recimo, dramskog žanra *taqui* u staroj južnoameričkoj Kečua kulturi), tako i skretanjem pažnje na bogatstvo razmera pozorišta koje proističe iz njegovih veza sa „izvođačkim praksama“ obreda i rituala, kao i iz korišćenja tradicija „pučkih“ scenskih oblika i žanrova. U ovom delu knjige Lukić, posredstvom dveju „studija slučaja“, od kojih je, doduše, ona koja se odnosi na logocentrizam grčke tragedije (primat *reči*, to jest dramskog teksta) i nekritičko



uvažavanje Aristotela ubedljivija (teza o recepciji Šekspira u određenoj meri zaobilazi domete nekonvencionalnijih „zapadnjačkih“ pristupa Bardu – od Kastana, Bergera i Orgela, do Terensa Hoksa, Ketrin Belsi i Mardžori Garber), minuciozno i dosledno „premešta težište“ evropske pozorišne tradicije sa tekstualnog na izvođačke, ali i kontekstualne (kulturološke) vrednosti i odlike.

Razmatrajući nakon toga pozorište kroz istoriju (tačnije, istorije!) u kontekstu društvenih mehanizama, Lukić promišljeno odabranim primerima ukazuje na značaj pozorišta kao izvođačke prakse u okviru antropoloških istraživanja – ali i na antropološke okolnosti koje se očituju u samim strukturama drame i izvođačkih praksi. Posebnu vrednost razmatranja o odnosu pozorišta i društvenih istraživanja predstavlja Lukićevo isticanje razvoja i inovativnosti metoda „arheologije izvedbe“ ili nove pozorišne arheologije, koja, kroz istraživanje na nivou ekonomskih, socijalnih, komunikacijskih i kulturoloških činjenica i konteksta (recimo, tip scenskog prostora, klasni sastav publike i slično), doprinosi novoj, drukčijoj i istovremeno plodonosnijoj interpretaciji pozorišnih tradicija. Na sličan, primerima potkrepljen i nedogmatski način, autor analizira pitanje ekonomskog okruženja pozorišnog fenomena u različitim civilizacijama i razdobljima, osobito različite dinamike institucionalizacije pozorišnih profesija (od pojave antičkih grčkih *choregoi* do renesansnog *pageant mastera* kao vođe pozorišne produkcije).

Samosvojnim obrazlaganjem (po sebi, naravno, nikako nove) teze da je svako pozorište – političko, Lukić otpočinje analizu odnosa pozorišta i ideologija (politike); kao vodič u ovakvom izlaganju poslužiće mu jezgrovita, na dostignućima savremenih teorija (od Manhajma do Altisera i Žižeka) zasnovana „radna definicija“ ideologije i ideoloških procedura/institucija. Saglasno sa predočavanjem i tumačenjem takvih relacija jeste autorovo razmatranje neposrednih i posrednih praktičnih uticaja države, to jest političke moći na pozorišne prakse (zabrane, cenzura, nadziranje, ekonomska kontrola). Pri tome, pored raznovrsnog argumentovanja mnogobrojnih kanala uticaja posredstvom kojih država teži da pozorište učini promoterom vladajuće ideologije, Lukić znalački proširuje sliku istorijski dokazanih načina kojima pozorište ne samo doprinosi izmeni socijalne i ideološke svesti, nego i „otvara“ probleme“ rasnih, etničkih,

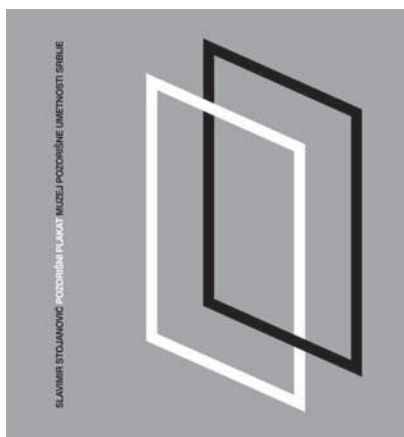
klasnih i rodni relacija (pitanje kulturnih elita i ideološke funkcije društvenih rituala). Najzad, posebno mesto u okviru ovog izlaganja zauzima instruktivan pregled glavnih tokova, ostvarenja i autora tendencija koje se obično označavaju kao „političko“ ili „angažovano“ pozorište (sa naglaskom na evrocentrični pozorišni kontekst od kraja devetnaestog veka do danas), praćen analizom razloga koji dovode do relativizacije takve vrste angažmana u savremenim scenskim praksama.

Sinkretičnost Lukićevog uvida u oblike i kontekste društvenog angažmana teatra predstavlja „organski prelaz“ prema trećem, završnom delu studije, istraživanju relacije pozorišta i publike, kao neposrednog „ljudskog okruženja“: teme su ne samo psihološki i socijalni stavovi pozorišne publike, kao i komunikacija pozorišne predstave sa kritikom i savremenim mas-medijским okruženjima, već i sa time najtežnje – na kulturološkom i antropološkom nivou – povezana pitanja interkulturalnosti i multikulturalnosti. Takvim konceptom predočavanja statusa, korelacija, implikacija, dometa i tendencija fenomena koji se i danas označava kao pozorište – a za koji se, gotovo sa podjednakim opravdanjem, može upotrebiti Lukićev termin „izvedbene prakse“ – knjiga *Kazalište u svom okruženju* definitivno prerasta ne samo uske specijalističke okvire teorije/istorije pozorišta već i dimenzije konvencionalne teatrologije, dosežući univerzalnost i aktuelnost totalnog govora o ključnim pitanjima današnje kulture.

Gorčin Stojanović

REBUS ZVANI SLAJ

SLAVIMIR STOJANOVIĆ -
POZORIŠNI PLAKAT
Izložba Muzeja pozorišne
umetnosti Srbije



Pozorišni plakati Slavimira Stojanovića privlače svojom monumentalnom jedonstavnošću, svojim *pompeznim minimalizmom*, svojom preciznom mišlju, čitljivom poput rebusa koji zahteva posmatračevu emocionalno-misaonu tehniku. Oni su lišeni *semantičke supertransparentnosti*, tako karakteristične za oglašavanje scenskih događaja, a, nadalje, apsolutno lišeni ilustrativnosti sadržaja koji se oglašava. Plakat za pozorišnu predstavu nije ogledalo izvedbenog sadržaja, nije čak ni stvar konteksta: poster ima samo jednu funkciju – da objavi postojanje pozorišne predstave.

Autonomija pozorišnog plakata kod nas (misli se na bivšu Jugoslaviju, zapravo) počela je sa Matjažom Vipotnikom. Još pre slavni dizajnerskih postignuća za ljubljansko Mladinsko gledališče, Vipotnik je, ranih sedamdesetih, odelio poster/oglas od sadržaja na koji poziva. Potom je došao veliki format Borisa Bučana za splitsko HNK, samostalno umetničko delo, kao takvo i tretirano.

Iz takve tradicije, kojoj valja dodati genijalni grafizam Mirka Ilića, dolazi Slavimirov postupak pri oblikovanju pozorišnih plakata: naslonjen na naslov predstave tretiran kao neku vrstu kopirajta, Slavimir stvara igru sa semantičkom napetošću između ikoničkog materijala i pomenutog „kopirajta“, bivajući tako, u istim mah, i art direktor i grafički stvaralac. Njegov je grafizam, naročito u poslednjim radovima za Jugoslovensko dramsko pozorište, eksplozija grafičke čistote, paradoksalni pompezni minimalizam koji se nameće kao jedino moguće grafičko rešenje.

Posledica radikalnog misaonog procesa, baš kao i iskustva u drugim oblastima grafičkog oblikovanja i art direktorstva, pozorišni plakat Slavimira Stojanovića, ipak i pre svega, odraz je vrhunskog dara i ogromne autorske moći, lišene površne sujete. Uostalom, dovoljno je videti zapanjena/ozarena/zamišljena lica posmatrača pred Jugoslovenskim dramskim pozorištem dok odgonetaju emocionalne rebuse Slavimirovih plakata, njihovo uživanje u ironijskoj igri značenja i/ili grafizma, pa da bude jasna energija dara najboljeg srpskog dizajnera poslednje decenije.

Napomena: Izložbu je 24. marta 2011. otvorio Gorčin Stojanović.



IN MEMORIAM

VERA KOSTIĆ (1925-2011)



VERA KOSTIĆ (1925 – 2011)

Nije slučajno da se iza našeg običnog imena i prezimena krije jedna neobična umetnička ličnost. Vera Kostić je bila primabalerina i koreograf van serije. Jer nemoguće je biti velika balerina i značajan koreograf našeg baleta, a biti običan. Provesti ceo svoj stvaralački život na vrhovima prstiju ili druge upućivati da isto to čine u ime neke umetničke istine ne može svaka građanka ovog sveta s običnom biografijom. To što se balet katkada spušta na pete i pri tom menja ime u savremeni ples ili igru, nije učinio relativno dug stvaralački život Vere Kostić jednostavnijim.

Ono čime raspolaže svaki značajniji baletski ansambl po svetskim prestonicama, igrache najrazličitije krvi, Vera Kostić je imala u svojim genima. Kako je sama zabeležila u svojim uspomenuama *Senke koje sjaje* (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1998): „Majka mi je Erna rođena u Berlinu, a otac Radmilo u Kragujevcu. Jedna baka je rođena Poljakinja, a druga Grkinja. Jedan je deka Francuz, a drugi poreklom Makedonac.“

Za balerinu i koreografkinju izuzetne vrednosti prošla je put koji gotovo u osnovnim linijama matematički liči na sve biografije umetnica njenog profila. Takve ličnosti obično imaju muzikalne roditelje, dete zaigra što ambicijom roditelja što svojom ambicijom u nekoj dečjoj baletskoj trupi, tu ga zapazi neki veliki igrač, zaigra sa njim u nekoj predstavi, sledi baletska škola, uspesi u nacionalnom baletu ili nekoj slavnoj trupi, turneje po inostranstvu, oproštaj sa igrom u velikoj ulozi, orijentacija na koreografiju, novi uspesi, možda i mesto šefa baleta, ulazak u sve leksikone i – kraj, sa nekrolozima u vodećim listovima i , kao ovaj, u stručnom časopisu.

Naravno, lako je napraviti ovakav apstraktan logogram. U njemu nema ni kapi znoja koje je na tone valjalo prolići da bi se virtuožno odigao jedan klasičan lik poznatog baleta ili smislilo nešto novo u kreiranju ljudskih sudbina ljudskim telom izmučenim vežbama težim od vojničkog egzercira.

Nema za tananu umetnost baleta težih datih istorijskih okolnosti na buretu baruta kakav je Balkan, teških i za jednog boksera ili rvača, a kamoli za nežnu balerinu, kakva je Vera Kostić. Moralne dileme koje diktira miris baruta i vonj okupatora još su nemala dodatna teškoća suptilnim balerinama u istorijskom vrtlogu.

Sve je to naša slavna pokojnica prošla sa kolegama umetnicima od znoja i mesa i stvarnom, prestvarnom istorijom.

Evo kako je to izgledalo kad tome dodamo ličnosti od imena i prezimena.

Otac Vere Kostić bio je zanatlija i sâm iz zanatlijske porodice, ali od onih starog kova, koji su voleli pozorište, kao i njegova supruga, a Verina mama. Oni su pevali sjajno i vodili malu Veru u Narodno pozorište, na operu i balet. Vera se sa nostalgijom uvek sećala kako joj je tata pevao pesmu „Mlađan lovac“.

Vera je učila balet od malih nogu. Zapazio ju je veliki igrač toga vremena Miloš Ristić i pozvao je da sa njim igra, kad mu se jednom prilikom razbolela partnerka, zvezda baleta Nataša Bošković. Imala je Vera tada 21 godinu. Umirala je od treme, ali je partner na kraju bio oduševljen. Bila je to baletska tačka *Plava ptica* na muziku Čajkovskog, koju je Ristić pripremio povodom slave kraljevske garde.

Vera je učila balet, kao i njene kolege iste generacije, od Jelene Poljakove, prve Žizele na našoj sceni i vrsnog pe-

dagoga petrogradske škole, članice čuvene Aleksandrinke, koja je stigla kod nas iz Rusije, odakle ju je u naše krajeve donela bura crvenog Oktobra.

Ubrzo je Vera počela da igra na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, najpre u poslednjim redovima baletskog hora, pa do zvučnih uloga i velikih partnera. Odigrala je ceo klasični repertoar belog baleta na Pozorišnom trgu, koji je pod raznim režimima i okupacijama menjao ime. A ona je igrala i naigrala sve te Svanilde, Mirte, Odete i Zobeide. Divile su joj se generacije gledalaca, uključujući i mene, studenta sa treće galerije, tamo negde pedesetih godina prošlog veka, pa sve do poslednje uloge sa kojom se oprostila od svoje verne publike.

Igrala je, kako rekoh, svih sezona, od kako je stala na scenu Narodnog pozorišta, te i za vreme rata i okupacije. Tako ju je, kako ona to reče, samozvani sudija i dramski glumac, kolega po sceni, Nikola Popović, zvao na razgovor. Nije znala da odgovori zašto je igrala za Hansa Buholca, jer nije znala da se tako zvao folksdojčer, nacistički oficir i direktor Opere, a to znači i šef Baleta. Neki su iz Popovićeve kancelarije, oni stariji, bili poslali gotovo pravo pred streljački stroj, a mlađana Vera Kostić kući. Ona sa puno takta priča kako je mnoge umetnike spasao jedan drugi umetnik partizan, dirigent, direktor Opere i kompozitor, a i duševan čovek, Oskar Danon.

Bilo je, posle ovih prvih časova u novoj partizanskoj Jugoslaviji, mnogo Verinih uspeha. Bio je to vrhunac njene karijere, koji se poklapa sa vremenom međunarodnih uspeha njenog Narodnog pozorišta, kojima je ona dala svoj doprinos.

Vera Kostić je imala toliko umetničkog potencijala da se sa njenom igrom na matičnoj sceni nije završila njena uloga u baletskoj umetnosti, i to upravo na istoj toj pozornici Narodnog pozorišta.

Vera Kostić je postala i ostala u istoriji zabeležena kao značajan koreograf, posle njenog starijeg kolege, igrača i velikog koreografa Dimitrija Parlića, koji je započeo osavremenjivanje Beogradskog baleta.

Vera Kostić se opredelila za koreografiju na pragu šezdesetih godina XX veka, kada je poslednjih godina prethodne dekade, pedesetih godina odigrala svoju poslednju baletsku partiju kao Dadilja u *Romeu i Juliji*, u koreografiji Dimitrija Parlića, na muziku Sergeja Prokofjeva. U to vreme

važno je bilo nastaviti sa savremenijim viđenjem baletске umetnosti, čiju je stranicu otvorio Dimitrije Parlić. U Beogradu je ostvarila dvanaest značajnih koreografija, a kako su njene koreografije bile zapažene po glavnim gradovima jugoslovenskih republika, postavila je još dvadesetak baleta u Zagrebu, Ljubljani Skoplju i Splitu, kao i u Novom Sadu.

Iako na tragu Parličevog koncepta što se tiče opšteg estetskog opredeljenja, Vera Kostić je kao koreograf posedovala individualnost koja joj se višestruko posrećila. Iako je sa svojim koreografijama bila u koordinatnom sistemu modernizma polovine XX veka, ona nije kopirala nijedan koreografski stil nekog svetskog koreografa. Čak je, inspirisana temama iz naše prošlosti i na muziku koja je bila u duhu našeg nasleđa, pronalazila sopstveni stil, bez konzervativnog folklorizma, već u stilu našeg modernizma. Takve su joj bile koreografije na muziku Enrika Josifa (*Ptice, ne sklapaj svoja krila*), Vojislava Vučkovića (*Vesnik bure*) i Zorana Hristića (*Darinkin san*).

Sve što je Vera Kostić stvorila, svojim telom, duhom i darom, odisalo je njenom ličnošću. Žensko biće izuzetne lepote, tananih, a izrazitih crta, skladne otmene telesnosti, bez koje nema primabalerine od formata, imala je i inteligenciju bez koje danas nema stvaraoca istinski modernog opredeljenja u koreografiji.

Jovan Ćirilov

... Nitko od nas nije sklon priznati da je odrastao u *ratnim* okolnostima obiteljskog stola, s ljudima čije se ponašanje zapravo teško može opravdati. Draža nam je *photoshop* varijanta: brisanje ili kozmetička fikcija sjećanja. No obdukcijski izvještaji o ratnoobiteljskim i obiteljskoratnim zločinima ispisani su istim privatnim i javnim sadržajima, razaranjima koje nitko nema želucu temeljito iščitati, premda su se sva ta višegodišnja mučenja, ubijanja i skrnavljenja – bolesti, pijančevanja i vehementna vrijeđanja – tračanja, ruganja i svekolike degradacije, odigrali točno po koreografski zadanom, kolektivnom rasporedu, čiju skriptiranost prepoznaje svako lice u publici. Kao i u riječkoj predstavi *Turbofolk* Olivera Frlića i dramaturga Boruta Šeparovića, bilansa „nagonskih“ reakcija domaćeg stanovništva svodi se (citiram predstavu) na „tristotine tisuća nezaposlenih, Pakračku poljanu, obavezni vjeronauk u školi, oporbu koja je stajala uz lijes prvog hrvatskog predsjednika, sport i nacionalni pubertet“. Zanimljivo je da mnogi kazalištarci hrvatske ideologijske desnice i hrvatskog ideologijskog centra zamjeraju i Frliću i Šeparoviću njihovu „opsjednutost“ dokumentima, politički kompromitirajućim činjenicama, brojkama umrlih, logorima smrti (Frlićeve *Bakhe* u Splitu su zabranjene prvenstveno zbog svjedočanstva o tamošnjem vojnom logoru Lori), ekonomskim analizama koje pokazuju da Hrvatskom upravlja lobij prehrambene industrije (čije nam dvore turistički pokazuje Šeparovićeve predstava *Vatrotehna*), odnosno da se naš Elsinore zapravo zove Konzum.

Nataša Govedić

Hoće li nas istina osloboditi?

