

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

160
161

ТЕМА БРОЈА

**Српска театрологија
у иностранству**

**Бранко
Поповић**

**Силвија
Јестровић**

**Ирина
Цвијановић**

**Милија
Глуховић**

**Александра
Портман**

**Ана
Митић**

ДРАМА

**Сташа Бајац
*Летњиковац***



... Иницијално, рад на *Биографији* Марини служи као средство којим покушава да преброди емотивну и креативну кризу у коју је запала и којим покушава да се ослободи духова из прошлости – с једне стране, траума из детињства и младости (већином везаних за конфликтни однос с мајком), а с друге, осећања кривице што није успела да сачува везу с Улајем. Уметница до тада превасходно позната по својим радикалним и апсорбујућим перформансима, у којима се није либила ни самоповређивања ни ризиковања сопственог живота, сада покушава да се представљањем сопственог живота на сцени дистанцира од себе саме, те да тим путем сублимира своју патњу и осећање стида и коначно превазиђе кризу, што би јој надасве омогућило да подвуче црту испод свега и започне нов животни и креативни циклус. Оно што вероватно највише изненађује у вези с представом *Биографија* јесте то да Марина у њој, и поводом ње у разним интервјуима, разоткрива једну до тада јавности сасвим непознату, потиснуту и брижно скривену страну своје личности – наиме, своју опчињеност гламуром, модним друштвом, али и оним површним и баналним у свакодневном животу.

Бранко Поповић,
*Марина Абрамовић / Перформанс
или позориште без позоришта*



ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

160/161

ЈЕСЕН/ЗИМА 2012

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност

Број 160/161

Година XXXVI

YU ISBN 0351-7500

Одговорни уредник:
Момчило Ковачевић

Главни уредник:
Ксенија Радуловић

Уредништво:
Александра Јовићевић
Ања Суша
Иван Меденица
Слободан Обрадовић (секретар)

Дизајн и прелом:
Милан М. Милошевић

Језичка редакција:
Љубица Марјановић

Штампа и повез:
Алфаграф
Петроварадин, Рељковићева 20

Тираж: 400 примерака
Штампање завршено јануара 2013.

Издавач
МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Београд 11000
Господар Јевремова 19
е-mail: office@mpus.org.rs
www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Републике Србије



САДРЖАЈ

УВОДНИК	5
EDITORIAL	7
ТЕМА БРОЈА: СРПСКА ТЕАТРОЛОГИЈА У ИНОСТРАНСТВУ	
Јелена Ковачевић, <i>Синапсе друштва које мисли</i>	9
Бранко Поповић, <i>Марина Абрамовић / Перформанс или позориште без позоришта</i>	13
Силвија Јестровић, <i>Играти као азилант: хипераутентичност и њени парадокси</i>	29
Ирина Цвијановић, <i>Електронска музика за игру против диктатуре: техно-терапија као ритуализовани перформанс</i>	41
Милија Глуховић, <i>Предалеке обале: Гибралтарски мореуз и стање ванредних мера у драми Ован и кит Ахмеда Газалија</i>	48
Александра Портман, <i>„Види, снагу нам даје да бисмо били умјетници кад хоћемо бити тек људи“ – Gamllet Слободана Шнајдера на југословенским сценама</i>	59
Ана Митић, <i>Текст као „интерактивни медијум“: културолошки аспекти превођења позоришних дела на јужнословенском простору у првој половини 19. века</i>	69
ОГЛЕДИ	
Александра Кузмић, <i>Маратонци трче почасни круг (колики је мој део?)</i>	77

САВРЕМЕНА СЦЕНА: КРИТИКЕ

Тамара Барачков, <i>Радикалне редитељске поетике из региона</i>	89
Слободан Обрадовић, <i>Репертоар и храброст</i>	94
Никола Скочајић, <i>Приватно/јавно и друге дихотомије</i>	101
Олга Димитријевић, <i>Различити редитељски приступи класици</i>	105
Горица Пилиповић, <i>Две нове опере или значај тимског рада</i>	111
Милена Јауковић, <i>Збуњујуће својство кореографске визије</i>	114

МЕЂУНАРОДНА СЦЕНА

Бојана Јанковић, <i>Говори тихо и носи пса са собом</i>	117
Иван Меденица, <i>Уметничка револуција једног „маторца“</i>	121

ДРАМА

Сташа Бајац, <i>Летњиковац</i>	125
--------------------------------	-----

ПРИКАЗИ КЊИГА

Иван Меденица, <i>Рационалност и страст позоришне критике</i>	151
Горчин Стојановић, <i>Казалиште и његова држава</i>	153

ХРОНИКА МУЗЕЈА

Драгана Чолић–Биљановски, <i>Први кораци модернизације позоришта</i>	155
Драгана Грујић, <i>„Позориште“ с почетка XX века</i>	157

IN MEMORIAM

Александра Николић, <i>Ксенија Јовановић (1928–2012)</i>	160
Зоран Јанковић, <i>Злата Петковић (1954–2012)</i>	162
Јован Ћирилов, <i>Млађа Веселиновић (1915–2012)</i>	164

УВОДНИК

Темат овог броја *Театрона* – иначе последњег који потписује досадашње уредништво – посвећен је радовима театролога који потичу из Србије, а научним радом баве се при универзитетима у свету. Професионална делатност наших театролога у иностранству само је део све масовније и све референтније „културе у егзилу“, а чији су протагонисти и резултати у самој Србији најчешће непознати. Заједно с Јеленом Ковачевић, која се у обликовању овог темата као уредник прикључила нашем тиму, настојали смо да прикажемо резултате које постижу наши театролози у иностранству, уверени да ће то допринети стварању услова – у виду објављивања радова или учешћу у изради научних, уметничких или предавачких пројеката – да буду присутни и у сопственом културном простору.

Темат овог броја унеколико је другачији од уобичајених: наиме, њега не обједињује и не обликује тема него људи у одређеној животној и професионалној ситуацији. Шесторо одабраних аутора – углавном млађе генерације – до сада су непознати или недовољно познати српској јавности: међу њима су три доктора наука и три докторанта с универзитета из Британије, Швајцарске, Немачке, Италије и Аустрије. Наравно, представљени аутори нису једини наши стручњаци који су у сличној позицији, па би темат, заправо, требало да отвори врата за нове сарадње, како са датим тако и с новим ауторима, у овом часопису или на друге начине. Њихово битно заједничко својство је да припадају другим академским срединама. Често они и живе и раде у другој средини, па се могу сматрати представницима својеврсног бикултурализма – носе своје порекло и у језику и у васпитању, али су прилагођени другој и другачијој средини, имају непроцењива социјална искуства и промењен хоризонт очекивања.

Аутори текстова у темату су: др Бранко Поповић, проф. др Силвија Јестровић, докторанткиња Ирина Цвијановић, проф. др Милија Глуховић, докторанткиње Александра Портман и Ана Митић. Бранко Поповић је одбранио докторску дисертацију на Универзитету у Болоњи, при Докторској школи хуманистичких наука коју води Умберто Еко, а у ментора проф. др Марка де Мариниса. Прилог Бранка Поповића тиче се позоришних аспеката новијег рада Марине Абрамовић, којем аутор приступа са становишта одређеног темом своје дисертације, а то је испитивање односа осветљеног тек делима двадесетовековне (и савремене) уметности – између позоришта и перформанса, дајући тиме значајан теоријски и историјски допринос разумевању оба појма. Силвија Јестровић докторирала је на Универзитету у Торонту са темом о руској позоришној авангарди; потом је била предавач на Универзитету Јорк у Торонту, а од 2005. предаје на Универзитету Ворвик у Британији (окоснице њених истраживања су идентитет, простор, језик). Ирина Цвијановић,

етномузиколог, припрема докторат при Универзитету Јоханес Гутенберг у Мајнцу. Тема дисертације из наше је непосредне прошлости – заправо, о живој ди-цеј сцени, чије је рађање пратило, па постало и тесно везано с друштвеном и политичком стварношћу Србије деведесетих година. Милија Глуховић одбранио је докторску дисертацију на Универзитету у Торонту (*Позориште сећања Харолда Пинтера, Тадеуша Кантора и Хајнера Милера*), а од 2006. године живи у Бирмингему где је ванредни професор на Универзитету Ворвик и директор Еразмус Мундус Мастера (MAIPR). Александра Портман има двојно српско-швајцарско порекло и припада другој генерацији Срба који су отишли на школовање у иностранство. Уписала је докторске студије у Берну, а гостујући сарадник је на Универзитету Кент. Тема њене дисертације – као део ширег, тимског пројекта везаног за вишеструку знаковност *Хамлета* – тиче се инсценација *Хамлета* у бившој Југославији од 1945. до савременог доба. Ана Митић, у оквиру докторских студија театрологије при Институту за театрологију, филологију и медије у Бечу, обавља истраживање о култури превођења драмских дела на јужнословенском простору, пре свега дела Аугуста фон Коцебуа и његовом утицају на позориште у нашим крајевима.

У рубрици *Огледи* објављујемо рад Александре Кузмић (део њене докторске дисертације о драмама Душана Ковачевића, одбрањене на Факултету драмских уметности у Београду) у којем она анализује могуће конотације слике света у комедији *Маратаноци трче по часни круг* Душана Ковачевића (од чијег се праизвођења управо навршило четрдесет година). Ауторка истражује до које мере су својства ликова плод конкретног простора и времена у које су смештени и из којег израстају.

У *Савременој сцени* наши критичари пишу о новијим драмским, оперским и балетским представама, док у рубрици *Међународна сцена* представљамо нове пројекте позоришних сцена Лондона и Берлина. Тема текста Бојане Јанковић је мјузикл *The animals and children took to the streets* (Краљевско народно позориште, Лондон), чији сиже, упркос празничном, божићном руху, врви од политичких асоцијација. Овај ауторски пројекат Сузане Андрејд је прича о пропалом делу града, у којем нема ни оптимизма, па ни елементарне хуманости. Иван

Меденица пише о два новим представама редитеља Херберта Фрича у позоришту Фолксбине, а којима је додељен епитет „новума“ – у берлинским позоришним круговима често изједначен с високим уметничким дометима.

У овом броју *Театрона* објављујемо и драму *Летњиковац* домаће списатељице Сташе Бајац. Радња је смештена у две суседне куће: у првој, узнемирени болешћу члана породице, укућани се меланхолично сећају догађаја из прошлости, док се у другој брачни пар суочава са стањем у које им је однос доспео. Текст је писан стилизованим, скоро поетским језиком који испрва одаје утисак ониричног или романтичног проседа, али како радња одмиче говор постаје једна врста инструмента за креирање нове истине, нових сећања. Одређене идеје и конструкције се упорним понављањем постепено претварају у објективну стварност.

У рубрици *Прикази књига* представљамо два нова, драгоцена издања. *Дијалог с традицијом* Владимира Стаменковића (критике представа Битефа), као једно од сведочанстава да је професионална делатност наших водећих позоришних критичара била у театролошком сагласју с врхунским донетима светског театра (аутор текста Иван Меденица), те дело Сњежане Бановић *Држава и њезино казалиште*, настало на основу ауторкине докторске дисертације о друштвеним и организационим аспектима Хрватског државног казалишта у Загребу од 1941. до 1945. године (аутор текста Горчин Стојановић).

У *Хроници музеја* представљамо новије пројекте Музеја позоришне уметности Србије: изложбу посвећану Милутину Чекићу, једном од зачетника модерне режије у Србији, као и изложбу о часопису *Позориште* који је излазио у Београду од 1931 до 1934. године и оставио значајан траг у нашем културном животу.

У рубрици *In memoriam* опраштамо се од колега који су преминули у претходном периоду.

Уредништво

EDITORIAL

This issue of *Teatron* magazine – incidentally, the last issue to be signed by the current editorial team – is dedicated to the works of teatrologists who originally hail from Serbia but are engaged in research at universities abroad. The professional activities of our researchers working in the field of theatrical studies abroad are just one segment of the increasingly widespread and relevant ‘culture in exile’, whose protagonists and results are most often unknown in Serbia. In a joint effort with Jelena Kovačević, who joined the editorial team in shaping this topic, we strove to map the results achieved by our teatrologists abroad, with a firm conviction that this approach will both be worthwhile and also create the conditions for these people to be able to – by means of publishing papers in Serbia or working on short-term scientific, artistic, or teaching projects- establish a presence in their own cultural space as well.

The focus of this issue is somewhat unusual in that it is not shaped or united by the common topic but instead by people who are in a certain professional and life situation. The six authors chosen – mostly of the younger generation – have so far been unknown or almost unknown to the wider Serbian public: they include three people with a PhD degree and three more currently working on theirs at universities in Great Britain, Switzerland, Germany, Austria, and Italy. Naturally, the authors presented here do not represent the sum total of all Serbian theatre studies professionals who are in this position, and this issue should, in fact, pave the way for some fresh collaboration, both among/with these authors, and some new ones, either through this magazine or via some other channels. An important common denominator for all the selected authors is that they now belong to academic communities other than Serbian. Very frequently they also live and work somewhere else, and they might be considered representatives of a kind of biculturalism – carrying with them their origins in their mother tongue and upbringing, but at the same time adapted to a different environment and culture, and thus in possession of invaluable social experiences and a different horizon of expectations.

The contributors in the main part of our issue are: Branko Popović, PhD, Professor Silvija Jestrović, PhD, doctoral candidate Irina Cvijanović, Professor Milija Gluhović, PhD, and doctoral candidates Aleksandra Portman and Ana Mitić. Branko Popović defended his doctorate at Bologna University, at the Doctorate School in Human Studies led by Umberto Eco, mentored by Professor Marco de Marinis, PhD. Popović wrote an article about the theatrical aspects of recent works by Marina Abramović, using the approach defined by the topic of his PhD dissertation, i.e. examining the relationship between the theatre and the performance, which had been brought into the light only in the works of 20th-century and contemporary artists, providing a valuable theoretical and historical insight into our current understanding of these terms. Silvija Jestrović obtained her PhD degree at the University of Toronto, working on the topic of Russian

avant-garde theatre. She went on to teach at York University in Toronto, and has been teaching at Warwick University in Great Britain since 2005. Her primary research interests include the issues of identity, space, and language. Irina Cvijanović is an ethnomusicologist working on her PhD at the Johannes Gutenberg University in Mainz. Her research focus is on a topic from our recent past – the live DJ scene, whose birth was closely linked with the political and social realities of the 1990s in Serbia. Milija Gluhović defended his PhD dissertation at the University of Toronto (*Memory-Theatre of Harold Pinter, Tadeusz Kantor and Heiner Müller*). He has been living in Birmingham since 2006, where he is an Associate Professor at University of Warwick and the director of the Erasmus Mundus Master Programme (MAIPR). Aleksandra Portman is of Serbian-Swiss origin and is the second generation of Serbs educated abroad. She started her PhD studies at university in Bern, and is a guest lecturer at the University of Kent. The focus of her research - which is part of a larger-scale team project on the multiple significance in *Hamlet* – is the staging of *Hamlet* in the former Yugoslavia from 1945 to the present day. As part of her doctoral studies in teatrology at the Institute for Teatrology, Film Studies, and Media in Vienna, Ana Matić is conducting research on the influence of August von Kotzebue on the theatre of South Slavic nations as a process of culture in translation.

In our *Essays* section we bring you the paper of Aleksandra Kuzmić in which she analyses all possible connotations of depiction of the world in the comedy *Marathon Men Running the Honour Circle* (*Maratonci trče počasni krug*) by Dušan Kovačević (which has just celebrated the 40th anniversary of its first performance). The author examines just how far the characters are shaped by their location and the time period they are set in and drawn from.

In our *Contemporary Scene* section our critics tackle the recent drama, opera, and ballet productions, while in our *International Scene* we present the new projects from the stages of London and Berlin. Bojana Janković writes about the musical *The animals and children took to the streets* (The Royal National Theatre, London), which is, despite its Christmas holiday surface appearance, rife with political associations. This project by Suzanne Andrade is a story about a rundown part of the town, bereft of optimism, or even el-

ementary humanity. Ivan Medenica writes about two new plays of director Herbert Fritsche in Berlin Volksbühne theatre, both labelled as “novum”, a term often equated with high artistic achievement in Berlin circles.

In this issue of *Teatron* we bring you a play by Serbian dramatist Staša Bajac (*Letnjikovac – The Summer House*). It is set in two neighbouring houses: in the first, upset by the illness of a family member, the inhabitants indulge in melancholy reminiscing on past events, while next door a married couple is coming to terms with the state of their relationship. The text is stylized, written in almost poetic language which at first glance appears to be oneiric or romantic. However, as the action develops, the characters’ speech becomes a kind of instrument for creating new truths and new memories. Certain ideas and constructions gradually turn into objective reality through persistent repetition.

In *Book Reviews* we present two new, valuable publications. *A Dialogue with Tradition* (*Dijalog s tradicijom*) by Vladimir Stamenković (reviews of Bitef performances), is one of the testimonies that the professional work of our leading theatre critics has been in theatrical harmony with the highest achievements of world theatre (the article was written by Ivan Medenica). The other is Snježana Banović’s *The State and Its Theatre* (*Država i njezino kazalište*), written on the basis of her PhD dissertation on the social and organizational aspects of the Croatian National Theatre between 1941 and 1945 (article by Gorčin Stojanović).

In *Museum Chronicle* we present the recent projects of the Museum of Theatre Art of Serbia: the exhibition devoted to Milutin Čekić, one of the forefathers of modern theatre direction in Serbia, and the exhibition about *Pozorište* (*Theatre*) magazine, which was published in Belgrade between 1931 and 1934, and which left an indelible mark on the cultural life in Serbia.

In our *In memoriam* section we say a last goodbye to those of our colleagues who recently passed away.

The Editors

ТЕМА БРОЈА СРПСКА ТЕАТРОЛОГИЈА У ИНОСТРАНСТВУ

Јелена Ковачевић*

СИНАПСЕ ДРУШТВА КОЈЕ МИСЛИ

Темат овог броја *Театрона* унеколико је другачији од уобичајених стручних темата. Наиме, њега не обједињује и не обликује тема него људи у одређеној животной и професионалној ситуацији. Реч је о радовима театролога који потичу из Србије, а научним радом баве се при универзитетима у свету. Тематска сложеност и некохерентност условљена је кохерентном намером уредничког тима: да се домаћој стручној јавности представе непознати или недовољно познати аутори преко њиховог научног ангажмана и да се њиховим разноврсним темама обогати и освежи домаће промишљање о позоришту.

И сама сам докторант на Универзитету у Бечу, при Институту за театрологију, филмологију и медије. Почетни предлог који сам изнела добио је подстрек одговором Ивана Меденице и Ксеније Радуловић и, уместо да се објављују радови од прилике до прилике и кад могу да се уклопе у тематску целину *Театрона*, одлучено је да се део аутора представи одједном, не би ли се тако заиста скренула пажња на невелики али битан круг стручњака који су потекли одавде али овде више/или још нису познати. За ову прилику представиће се три доктора наука и три докторанта с универзитета из Британије, Швајцарске, Немачке, Италије и Аустрије. С обзиром на то да шесторо издвојених аутора не исцрпљују број стручњака у сличној позицији, темат би, у ствари, требало да отвори врата за нове сарадње, како са датим тако и с новим ауторима, било у *Театрону* или на друге начине. Њихова битна заједничка одлика је да припадају другим академским срединама. Често они и живе и раде у другој средини, па се могу сматрати представницима својеврсног бикултурализма – носе своје по-

*Уредник теме броја

рекло и у језику и васпитању, али су прилагођени другој и другачијој средини, имају непроцењива социјална искуства и промењен хоризонт очекивања. Иако сви они могу мисли изражавати и на матерњем језику и бити равноправно присутни у домаћој науци, њихово учешће у научном животу Србије је скромно. Анализирати разлоге зашто је тако превазишло би оквир овог уводника, али не можемо пренебрегнути неколико аспеката. Један од њих је одлив мозга који је постао заострено актуелан. С овим тематом није нам намера да иког позивамо да се врати у земљу. Напротив, пре упозоравамо на други аспект проблема – стручњаци стасали ван институција ове земље најчешће су игнорисани. Разлози томе су и реални и психолошки. И даље не постоји правни оквир по коме би државне институције високог образовања прихватиле дипломе светских универзитета. Стечене квалификације морају се скупо нострификовати, а знање је постало ирелевантно. У психолошке препреке спадају инертност, конформизам и надасве сујета овдашње научне јавности, колега, па и некадашњих професора, у односу на оне који су отишли даље да се образују. Позиви који се упућују интелектуалцима да се врате немају основа док год у земљи постоје разлози за одлив мозга.

Иако је професионални академски круг с неколико формираних језгара (углавном око факултета) узак, па има могућности да се већина колега упозна, недостају ипак спојеви и нема амалгама са истраживачима из других средина. Њих би требало свесно неговати, јер можда један природан однос могу себи приуштити велике и децентрализоване организоване средине, као и средине с дугом и континуираном научном традицијом, које непрекидно улазе у синтаксичке, парадигматске и хронолошке односе. У Србији је битно да се развија дијалог са савременицима. Најнепосреднији могући дијалог је с ауторима који припадају мање-више двома срединама, активно учествују у академском животу, па их не треба запостављати кад се приређују и праве – часописи, научни скупови и пројекти. Они једноставно могу обогатити стручну терминологију; обавестити ову средину о достигнућима, личностима, методима рада у својој академској средини; дати подстицај за нове интеркултурне контакте. Тако могу настајати синапсе

друштва које мисли.

*

Како је на почетку речено – занимају нас људи, мислећи човек, не бисмо ли га тако поново поставили за меру свих ствари.

Следе радови др Бранка Поповића, проф. др Силвије Јестровић, докторанткиње Ирине Цвијановић, проф. др Милије Глуховића, докторанткиње Александре Портман и докторанткиње Ане Митић.

Бранко Поповић је у лето 2012. године одбранио докторску дисертацију из театрологије на Универзитету у Болоњи, при Докторској школи хуманистичких наука коју води Умберто Еко, а уз ментора проф. др Марка де Мариниса. И основне и мастер студије завршио је у иностранству, у Бриселу. У свом богатом уметничком искуству стекао је увид у рад значајних појединаца и група савременог театра и плеса.

Прилог Бранка Поповића тиче се позоришних аспеката новијег рада Марине Абрамовић, а који још није добио темељну студију ни у иностранству ни на српском језику. Бранко Поповић јој приступа са становишта одређеног темом своје дисертације, а то је испитивање односа осветљеног тек делима двадесетовековне (и савремене) уметности – између позоришта и перформанса, и којим је сигурно дао значајан теоријски и историјски допринос разумевању оба појма. Његова дисертација *Од театра до перформанса и назад – перформативни обрт у савременом театру и позоришним обрт у уметности перформанса (Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art)* осим демаркационим делом Марине Абрамовић, бави се и уметношћу Жерома Бела, те Гротовског и Томаса Ричардса. Стручни часопис *Culture Teatrali* објавиће у пролећном броју уводни део ове дисертације.

Силвија Јестровић можда је још присутна у сећању као драмска списатељица. Њене драме постављене су у Битеф театру, Студентском културном центру, на Радио Београду. После завршених студија драматургије на Факултету драмских уметности у Београду, уписала је док-

торске студије у Канади, на Универзитету у Торонту, а докторску дисертацију о руској позоришној авангарди (*Making the Familiar Strange in Avant-garde Theatre*) одбранила је 2002. године. Дисертација је награђена за изузетност. Потом је Силвија Јестровић добила канадску стипендију за постдокторски рад (The Social Sciences and Humanities Research Council of Canada Fellowship) и позвана је да буде предавач на Универзитету Јорк у Торонту.

Могло би се рећи да је у основи њеног интересовања судбина појединца измештеног, осамљеног, сучељеног са заједницом, с простором, властитим жељама и утопијом. На Универзитету Ворвик предаје од 2005. године о перформансу и егзилу, авангардном театру, драматургији, теорији театра и перформанса. Окосница њених истраживања су идентитет, простор, језик. Тек недавно су се и Силвија Јестровић и Милија Глуховић појавили у Београду као учесници међународног симпозијума који су организовали Факултет драмских уметности и Универзитет уметности „Уметник извођачких уметности – од улоге побуњеника до улоге звезде у свету познатих“ (новембар 2012).

Ирина Цвијановић је завршила етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, а одлучила се да докторира на Студијама перформанса и медија које су организоване као интернационални докторски програм при Универзитету Јоханес Гутенберг у Мајнцу. Дисертацију пише о теми из наше непосредне прошлости, заправо, о живој ди-џеј сцени чије је рађање пратило, па постало и тесно везано с друштвеном и политичком стварношћу Србије деведесетих година. Дисертација *The Other by Itself: Authenticity in electronic dance music in Serbia at turn of the centuries* (Друго од Истога: Аутентичност у електронској музици за игру у Србији на прелазу векова) је комплексан увид у савремену музичку и културолошку појаву. Појам аутентичности у њеном раду има двоструки карактер – с музиколошког становишта, Ирина Цвијановић доказује и третира ди-џејеве као ствараоце; с културолошког, у појави ди-џеј сцене у Србији она види редак креативни потенцијал деведесетих година. Анализа ди-џеј вечери са свим одликама јединственог догађаја смешта њено

истраживање у област студија перформанса. Њен интердисциплинарни приступ подстакнут је и двоструким менторством музиколога проф. др Клауса Пичмана и театролога проф. др Фридемана Кројдера.

Рад који објављујемо део је резултата истраживања у оквиру докторске дисертације који се бави једним од првих догађаја у електронској музици за игру у Србији.

У понечем сличним путем Силвије Јестровић кретао се **Милија Глуховић**. Он је после завршених студија енглеског језика и књижевности на Универзитету у Новом Саду такође отишао у Канаду, завршио мастер студије енглеског језика на Универзитету у Британској Колумбији и уписао докторске студије на Универзитету у Торонту. Уз ментора проф. др Тројановску одбранио је докторску дисертацију *cum laude* и био награђен престижном канадском наградом „Клифорд Лич“ за изванредну дисертацију под насловом *Memory-Theatre of Harold Pinter, Tadeusz Kantor and Heiner Müller* (Позоришне сећања Харолда Пинтера, Тадеуша Кантора и Хајнера Милера). Његове књиге *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics* (Извођење европског сећања: траума, етика, политика) и *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest* (Извођење „нове“ Европе: контекст, етика, политика – са Карен Фрикер) су у издавачком плану куће Palgrave Macmillan за 2013. годину. Од 2006. Милија живи у Бирмингему, где је ванредни професор на Универзитету Ворвик и директор Ерзамус Мундус мастера (MAIPR) који Универзитет у Ворвику води у сарадњи с универзитетима у Амстердаму и Хелсинкију и Универзитетом уметности у Београду. Њега интересују савремени европски, северноамерички и северноафрички театар и перформанс, а проучава их у домену психоанализе и теорије сећања, дискурса идентитета, миграција, људских права, религије и политике, космополитизма и глобализације.

Александра Портман има двојно српско-швајцарско порекло и припада другој генерацији потомака Срба који су отишли на школовање у иностранство, а потом тамо пронашли и дом и породицу. Основне и мастер студије филозофије и театра завршила је у Берну. Уписала је докторске студије такође у Берну, на

Театролошком институту при Универзитету. Тренутно је гостујући сарадник на Универзитету Кент. Са одабиром теме за докторску дисертацију Александра Портман се уједно определила да учествује у ширем/тимском/групном пројекту *Hamlet's Odyssey* који је покренула Швајцарска национална научна фондација (SNSF) у октобру 2011. године – о вишеструкој знаковности *Хамлета* у светлу мобилности (од наднационалног карактера класике, до специфичних обрада *Хамлета* у конкретним друштвеним, политичким и стилским моментима). Главни руководилац пројекта и ментор Александре Портман је проф. др Петер Маркс. Захваљујући њиховој сарадњи, у једном амбициозном научном пројекту нашао се и сегмент који се тиче инсценација *Хамлета* у бившој Југославији од 1945. године до данас. Званичан наслов дисертације Александре Портман је *The time is out of joint (Hamlet, 1.5.196) – Hamlet in former Yugoslavia from 1945 to the present (Време је искочило из зглоба – Хамлет у бившој Југославији од 1945. до савременог доба)*. Прилог који следи демонстрира део теза на примеру представе *Гамлет* Слободана Шнајдера, постављене у Сарајеву 1987. године.

Због бомбардовања 1999. године **Ана Митић** је с породицом из Крагујевца прешла у Беч. Ту је довршила школовање, а основне студије театрологије и германистике у Бечу и Лондону. Ана Митић се занима почецима институционалног позоришта у нас, пре свега улогом и делом Јоакима Вујића, те Михаила Витковића, Константина Поповића Комораша, Димитрија Деметра и других – на чије радове баца ново светло. У оквиру докторских студија театрологије при Институту за театрологију, филмологију и медије у Бечу и уз ментора проф. др Хилде Хајдер, стручњака за осамнаестовековно позориште, она обавља истраживање о утицају Аугуста фон Коцебуа на позориште јужнословенских народа као процесу културе у превођењу. Иако свесна интеркултурне димензије овог процеса, Ана Митић теми приступа са становишта социологије развоја и проучава паралелна интракултурна и интралингвистичка садејства у јужнословенском простору. Дисертацију је пријавила под називом *Kotzebue-Rezeption im südslawischen Raum (Рецепција Коцебуа у јужнословенском простору)*. Ана

Митић ради у Архиву Дон Хуан у Бечу, који сарађује с позоришним музејима у Београду и Новом Саду. Прилог за *Театрон* који следи део је њене дисертације у настајању.

Бранко Поповић

МАРИНА АБРАМОВИЋ/ ПЕРФОРМАНС ИЛИ ПОЗОРИШТЕ БЕЗ ПОЗОРИШТА¹

Abstract: The essay deals with the unexpected turn towards the theatre taken in the late 1980s by the radical performance artist Marina Abramović. It looks at how the artist “brings performance into a theater context”, or rather the specific strategy adopted in order to bring the aspect of *the real* happening proper to performance into the representational context of her stage productions *The Biography* (1992) and *Delusional* (1994). The ambiguous ontological status of the resulting events suggests that a performance in which both properly theatrical and proper performance protocols are combined and/or simultaneously applied, strictly speaking does not belong either to the theater discipline or that of performance art. Essentially, what Abramović’s «performance within a stage-play» manages to achieve is to set new parameters for defining similar hybrid approaches and the necessity to conceptualize a new transcategorical performance form that will challenge the accepted notions of *theatricality* and *performativity* within the performing arts studies.

Key words: Marina Abramović, performance art, theatricality, *The Biography*, *Delusional*

Текст се бави неочекиваним обртом ка позоришту у раду радикалне уметнице перформанса Марине Абрамовић. Анализира се начин на који уметница „уводи перформанс у театар“, то јест она извођачка стратегија којом покушава да постави *стварно* перформанса у репрезентацијски контекст представе у сценским делима *Биографија (The Biography)* из 1992. и *Delusional* из 1994. године. Намера је да се покаже како на такав начин настала изведба, у којој истовремено бивају спроведени и специфично позоришни протоколи и протоколи перформанса, не припада *stricto sensu* ни дисциплини театра ни дисциплини уметничког перформанса. Маринин „перформанс у представи“ заправо успоставља нове параметре за дефинисање сличних хибридних изведби и рефлектује потребу за одређивањем једне нове трансжанровске извођачке дисциплине и за радикалним преиспитивањем устаљених појмова *театралности* и *перформативности*.

Кључне речи: Марина Абрамовић, перформанс, театралност, *Биографија (The Biography)*, *Delusional*

¹ Чланак је извод из дисертације *Од театра до перформанса и назад – перформативни обрт у савременом театру и позоришни обрт у уметности перформанса (Dal teatro alla performance e ritorno. La svolta performativa nel teatro contemporaneo e la svolta teatrale nella performance art)*, преведен и прилагођен за објављивање у овом броју *Театрона* – Прим. аутора.

VERFREMUNGSEFFEKT / ЗАОКРЕТ КА ТЕАТРАЛНОСТИ

Говорећи о свом последњем перформансу реализованом у сарадњи с Улајем (Ulay) Љубавници: ход Кинеским зидом (*The Lovers: The Great Wall Walk*) из 1988, радикална уметница перформанса Марина Абрамовић призива контекст у којем је први пут осетила потребу да се послужи позоришним медијумом у своме раду:

This performance symbolically ended a very important period in my life, in which I have collaborated with Ulay for 12 years. After meeting in the middle [of the Great Wall], I experienced a deep state of depression, confusion and difficulty in continuing on my own. The idea to stage my life at this point was like a revelation. It was a way to see myself outside of myself, and it helped me to have a distance from the pain. I was interested in *bringing performance into a theater context*, but with a difference. Everithing the public saw would be real: knives, snakes, dogs, blood, ice, rats, as well as the emotions: shame, pleasure and pain.² (Курзив Б. П.)

Занимљиво је да Марина употребљава израз „откровење“ у вези са идејом да на позоришну сцену постави епизоде из свог прошлог живота, укључујући и неке своје ране перформансе, и да управо ту операцију сматра најефикаснијим начином да „заузме дистанцу“ спрам сопствених емоција проузрокованих разлазом с Улајем. Тај неочекивани заокрет ка позоришту крајем осамдесетих година указује се у снажном контрасту са ставом који је обележио њен ранији рад, прве соло перформансе и оне касније с Улајем, и који је одражавао, попут уосталом целокупне традиције *body* и *performance art*-а, веома изражену антитеатралност која је подразумевала одбацивање позоришне илузије и глуме, то јест оног представљачког у театру, у корист *реалног* искуства и *стварног* деловања. Као да је окретањем позоришном медијуму уметница донекле желела да се дистанцира и од те димензије стварног из својих ранијих перформанса у којима се управо трудила да поништи границу између живота и уметности. Да ли је то значило

² Марина Абрамовић у: Abramović et. al., *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta, Milano 2004, 12.

да је Марина одлучила да напусти уметност перформанса у корист позоришта или, још проблематичније, како то поједини тврде, да трансформише перформанс у театар³, то јест да спроведе неку врсту регресије или обеснажења уметности перформанса? Или је пак то била једна комплекснија и само наизглед бесмислена операција која је заправо била на истој таласној дужини са сличним хибриднијим тенденцијама у оквиру савременог театра у ком се током осамдесетих година десио нагли продор елемената уметности перформанса у позоришну представу (о чему сведоче радови Јана Фабра, Societas Raffaello Sanzio, Fura dels Baus, Forced Entertainment итд.)? Маринин пројекат је предвиђао, како сама каже, „увођење перформанса у позоришни контекст“, што упућује на стратегију пригрљивања театарности, али без одрицања специфичности перформанса.⁴ Она, дакле, није била намерила да напусти уметност

³ Маринина одлука да поново изведе пет перформанса других уметника у оквиру пројекта *Seven Easy Pieces* из 2005. изазвала је негодовање дела уметника перформанса. Према њима, понављање перформанса, посебно у извођењу неког другог, није ништа друго до њихова трансформација у представу, то јест у позориште. Chris Burden је, на пример, одбио да уступи Марини свој легендарни перформанс *Trans-fixed* из 1974, у коме овај бива дословно разапет (прави ексери, прави бол) на крову фолксвагенове „бубе“. Бурден није јавно саопштио разлог свог одбијања, али је зато његов блиски пријатељ, уметник перформанса Том Мариони, у писму *New York Times*-у поводом Марининог захтева написао: „If Mr. Burden's work were re-created by another artist it would be turned into theater, one artist playing the role of another.“ (Видети Sandra Umatham, „Beyond Documentation“, у: Abramović et. al., *Seven Easy Pieces*, op.cit., 47, белешка 4). Robert Rauchenberg се такође снажно противио идеји поновног извођења својих старих перформанса. И сâм Улај је, наводно, био уздржан и скептичан у вези с Маринином одлуком да другима повери поновно извођење неких њихових заједничких перформанса у представи *The Biography Remix* из 2004.

⁴ Театар – а тиме и *театрално* као оно што припада или упућује на театар и *театралност* као оно специфично театарно — у контексту уметности перформанса седамдесетих година, а самим тим и у Марининој перцепцији, синоними су за лажно, артифицијелно, глумљено, репрезентацијско, те самим тим неминовно бивају супротстављени перформансу и ономе што је специфично за њега, а то је првенствено аспект стварног, дословног деловања/дешавања. Уједно треба напоменути да су на другом месту у дисертацији подробно изложена и анализирана и другачија тумачења појма театарности (као и њему често супротстављеног појма *перформативности*), и уопште односа између театра и перформанса, посебно она која теже релативизацији и превазилажењу дате дихотомије.

перформанса већ радије да заузме извесну историјску дистанцу у односу на ту радикалну и критичку извођачку праксу, да преиспита неке од њених базичних постулата и, као што ће се касније испоставити, да је „сачува“ и „афирмише“ (неки би рекли комерцијализује) тако што ће на перформанс применити специфично позоришне протоколе попут поновне инсценације (*reenactment*) и реинтерпретације (*reinterpretation*).⁵

Over time, though, my performance work has evolved into real stage performances which are now taking place in the context of theaters, too. Apart from this, I still do performances in “classical” sense. In the seventies, the theater was the enemy of performance artists. It was considered a fake, a staged experience. In the nineties now, my attitude has changed completely. On stage I would like to show various aspects of myself; the baroqueness of the theater is very similar to my own. The audience who now comes to the theater to see my work sees *both a stage-play and a performance*.⁶

Дата операција увођења перформанса у позориште у сваком случају није лишена противречних и спорних елемената, а посебно је проблематична с теоријског и епистемолошког аспекта, с обзиром на евидентно двосмислен карактер изведбе коју намерава да креира. Зар перформанс изведен у репрезентацијском контексту сцене, следећи одређене протоколе театра, не би једноставно задобио статус представе? Да ли он задржава свој статус перформанса неокрњеним само зато што је све што се у њему појављује и дешава стварно? Зар се у том случају није посреди само једноставно (и банално) извођење перформанса на позоришној сцени уместо у неком уобичајеном неконвенционалном простору попут галерије, гараже, лофта, улице итд. Ако, као што Марина тврди, публика која долази у позориште да види њену изведбу гледа „обе ствари, и представу и перформанс“, какав је онда онтолошки статус тог необичног и парадоксалног догађаја који може истовремено бити

и позоришна представа и уметнички перформанс? О каквој врсти изведбе је, наиме, овде реч?

БИОГРАФИЈА / ПОСТАВИТИ СТВАРНО ПЕРФОРМАНСА НА СЦЕНУ

Током 1983. Марина и Улај (Ulay) сарађују, у оквиру једног програма уметничке резиденције у Фиренци, с италијанским перформером Едмондом Занолинијем (Edmondo Zanolini) и белгијским редитељем Мишелом Лаубом (Michael Laub).⁷ Намера четворо уметника је да креирају колективни перформанс али, пошто се већ након неколико проба испоставља да сарадња тројице мушкарца не иде баш лако, одлучују да сваки од њих направи један део од петнаестак минута заједно са Марином. Резултат њихове сарадње је перформанс *Веома ломљиво (Fragilissimo)* који ће касније, 1985, бити изведен у Stedelijk Museum-у у Амстердаму и наредне године у стокхолмском Moderna Museet-у. У једном делу перформанса Лауб уживо води Марину, док она приповеда причу о властитом животу, користећи се по једном реченицом за сваку годину. То искуство је за оба уметника представљало *први пут*: за Лауба је то било први пут да дозвољава неком свом извођачу да говори у представи, док је за Марину, по њеним речима, „(т)о [...] било први пут да сам урадила нешто што је личило на позориште“⁸.

На идеју да представи сопствени живот на сцени Марина долази после окончања тромесечног перформанса *Љубавници: ход Кинеским зидом* (1988) којим су она и Улај обележили крај своје дугогодишње сарадње и суживота и након кога је у њеном животу наступио период дубоке личне и креативне кризе. Прилика за реализацију идеје у том правцу указује јој се 1989, када у сарадњи с америчким видео-уметником Чарлсом Атла-

⁵ Видети М. Abramović, „Reenactment. Introduction by Marina Abramović“ у: Abramović et. al., *Seven Easy Pieces*, Edizioni Charta, Milan 2007, 9–11.

⁶ Марина у: Hans-Peter von Daniken and Beatrix Ruf, „Marina Abramović in Conversation“, *New Moment* (Special Issue Biennale di Venezia), број 7, пролеће 1997, непагинирано. (Курзив Б.П.)

⁷ Лауб и Занолини оснивају 1975. у Стокхолму „поставангардну“ позоришну трупу Maniac Productions на коју су снажно утицали *Body Art* и *Video Art*. 1981. Лауб у Стокхолму оснива трупу Remote Controle Productions са којом реализује представе плесног позоришта које се издвајају деконструктивистичким драматуршким прилазом, минималистичким стилем и израженим коришћењем видеа.

⁸ Абрамовић, у: *The Biography of Biographies*, op. cit., 11.



сом (Charles Atlas)⁹ за шпанску телевизију креира шестоминутни видео-перформанс под насловом SSS. У видеу Марина изговара монолог који се састоји од врло сажетог, хронолошког изношења кључних догађаја из сопственог живота, а који је испресецан сценама у којима она изводи разне ритуалне и симболичке гестове попут рибања ногу и седења с клупком живих змија на глави.¹⁰ Након ове кратке верзије за видео, Марина започиње да ради с Атласом на концепту једне целовечерње аутобиографске представе. Тако 1992. настаје *Биографија (The Biography)*, представа која се временом трансформише у дугорочни позоришни пројекат у коме се Марина појављује и као главни сценски лик и као главни

извођач. *Биографија* је заправо својеврсна представа у настајању, за коју је Марина предвидела да се развија до краја њеног живота, а коју она стално изнова поставља на сцену, обично у сарадњи с различитим редитељима, додајући нове делове низом којим се нижу и њена нова животна искуства. Тако ће, рецимо, 2004. у Лаубовој режији настати верзија *The Biography Remix*, у којој Марина знатно одступа од ранијих варијанти тиме што делове представе, у којима се поново изводе (*reperforming*) неки од њених и Улајевих ранијих перформанса, препушта другим, млађим извођачима, најчешће својим бившим студентима, чиме, између осталог, отвара могућност да *Биографија* након њене смрти и даље буде извођена попут неког конвенционалног позоришног комада.¹¹

⁹ Атлас се сматра пионером такозваног *media-dance*-а, познатог још и као *dance for camera* или *videodance*. У периоду 1975–81. Атлас је деловао као *filmmaker-in-residence* при плесној трупи Мерса Канингема (Merce Cunningham) с којим је реализовао десетак „плесних филмова“.

¹⁰ Видети сајт званичног дистрибутера видео-рада Electronic Arts Inter-mix (EAI): <http://www.eai.org/index.htm>, (приступљено 17.03.2012).

¹¹ Верзијом *Биографије* може се донекле сматрати и Вилсонов сценско-оперски спектакл *Живот и смрт Марине Абрамовић (The Life and Death of Marina Abramović)* из 2011. у ком је, поред разних епизода из уметничког живота, инсценирана и будућа Маринина сахрана. Марина и у Вилсоновој представи задржава средишњу улогу, мада поједине њене делове преузимају други извођачи, попут Вилема Дефоа (Willem Dafoe) који игра, у експресионистичком

Иницијално, рад на *Биографији* Марини служи као средство којим покушава да преброди емотивну и креативну кризу у коју је запала и којим покушава да се ослободи духова из прошлости – с једне стране, траума из детињства и младости (већином везаних за конфликтни однос с мајком), а с друге, осећања кривице што није успела да сачува везу с Улајем. Уметница до тада превасходно позната по својим радикалним и апсорбујућим перформансима, у којима се није либила ни самоповређивања ни ризиковања сопственог живота, сада покушава да се представљањем сопственог живота на сцени дистанцира од себе саме, те да тим путем сублимира своју патњу и осећање стида и коначно превазиђе кризу, што би јој надасве омогућило да подвуче црту испод свега и започне нов животни и креативни циклус. Оно што вероватно највише изненађује у вези с представом *Биографија* јесте то да Марина у њој, и поводом ње у разним интервјуима, разоткрива једну до тада јавности сасвим непознату, потиснуту и брижно скривену страну своје личности – наиме своју опчињеност гламуром, моденским друштвом, али и оним површним и баналним у свакодневном животу:

This was The Biography, the theater piece in which I am actually playing myself. It was the first time I showed to the public all aspects of myself. Previously I had always been playing this heroic part, never making fun of myself. I didn't show that I like junk food, that I like glamour, that I like fashion. That sort of things was not part of the work. Then in The Biography there is the part when I'm saying I have a big nose, large hips, and so on. Then I turn away from the public and I say, "Red lips, high heels" - then turning around "Abramović!" I took myself too seriously before. It was a big relief to make fun of myself. [...] I can't act, I can't sing, I get

маниру, приповедача. Вилсонова верзија, *par excellence* театрална, за разлику од претходних, не садржи практично ни један једини елемент *стварног* на сцени. Говорећи на конференцији за штампу о њиховој сарадњи, Вилсон се пожалио-нашалио како је Марина током рада стално инсистирала на стварним стварима, док њега, напротив, занима искључиво позоришна илузија. У једној сцени је, на пример, Марина желела да седи на комаду правог леда, како би могла да осети хладноћу и влагу, али је Вилсон упорно (и успешно) захтевао да то буде пластични лед како се њен костим не би квасио. Марина је са своје стране приметила како је екстремна прецизност Вилсонове режије у снажном контрасту са спонтаним карактером њених перформанса.

out there on the stage and do things I'm really ashamed of. It's a huge relief.¹²

Биографија није послужила Марини искључиво за рашчишћавање с прошлошћу већ је уједно била и објава једног радикалног заокрета у њеном начину живота и, што је важније, демонстрација једнако радикалне промене у њеном приступу перформансу. Када се хронолошки наративни ток представе заустави на преломној 1989. години, из off-а се чује Маринин глас који прво понавља попут мантре:

BYE-BYE EXTREMES / BYE-BYE PURITY / BYE-BYE TOGETHERNESS / BYE-BYE INTENSITY / BYE-BYE TIBETANS / BYE-BYE SOLITUDE / BYE-BYE UNHAPPINESS / BYE-BYE TEARS / BYE-BYE JEALOUSY / BYE-BYE ULAY

а затим додаје:

GROWING MY HAIR / BUYING MY OWN HOUSE / NEED FOR CHANGE / NEED FOR LAUGHTER / NEED FOR MELODRAMA / NEED FOR GLAMOUR¹³

Оно што прво пада у очи је да та непозната (раз) откривена страна њене личности, као и нов приступ перформансу кроз конвенције позоришне уметности, посебно елементе мелодраме али и сценског *entertainment-a*, јесу у израженом контрасту с претходним фазама Марининог рада: првим соло перформансима који су имали строги иницијацијски и трансгресивни карактер и каснијим релационим радовима с Улајем, који су поседовали изражен ритуални и духовни *background* – док је обе раније фазе одликовао заједнички императив *стварног*, то јест императив *антитеатралности* и *антипредстављачког*. Раније су њени уметнички узорци били неоавангардисти и пионири перформанса Џон Кејџ (John Cage), Ив Клајн (Yves Klein) и Јозеф Бојс (Joseph Beuys), да би сада, на таласу обновљене фасцинације позориштем (или је, можда, тачније рећи светом спектакла) испало да је њен идол заправо оперска *мејнстрим* дива Марија Калас: „I loved opera, I loved Maria Calass. I loved just anything about her,

¹² Марина у разговору с Томасом Мекивелијем (Thomas McEville), „Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?“, у: M. Abramović et al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano 1988, 17.

¹³ *The Biography of Biographies*, op. cit., 52. и 56.



her over-the-top kind of image.”¹⁴ У ранијим фазама толико омражена позоришна форма сада, након разлаза с Улајем, указала јој се као иделано средство путем кога би могла да прихвати и помири, а коначно и афирмише, двоструку природу своје личности. Међутим, као што ће се видети, Марина неће једноставно одбацити старе „вредности“, интересовања и идоле да би их заменила новим, већ ће, напротив покушати да споји наизглед неспојиво: духовно с гламуром, авангарду с мејнстримом, Кејџа с Каласовом, уметност перформанса с позориштем и спектаклом.

Одлука да у *Биографији*, поред епизода из свог живота, постави на сцену и своје ране перформансе и тиме

¹⁴ у: Abramović, „Body Art“, op. cit., 35. Претходно се у истом тексту Марина позива и на Кејџа: „John Cage, who was also my great teacher, wrote: ‚If my work is accepted, I must move to the point where it is not‘” (Idem, 34). Ово цитирање Кејџа делује помало непримерено у светлу чињенице да је Маринин заокрет ка театарности био у великој мери условљен жељом да буде прихваћена и призната у ширем кругу јавности, што је и постигла с обзиром да данас има статус планетарне уметничке звезде.

помеша стварно с позоришном илузијом, омогућава Марини да оперише на два различита извођачка регистра: оном позоришном и оном перформанском [*sic!*]¹⁵. Као да управо том двојном извођачком стратегијом настоји да помири очигледно контрадикторне потребе своје личности. Њен „перформанс у представи“ идеално би требало да буде изведен у неком барокном позоришном здању, с карактеристичним позлаћеним декорацијама и црвеним плишаним драперијама у сали, с типично блазираном премијерном публиком, а све то да би реалност изведених радњи била у што јачем контрасту с контекстом сцене и очекивањима сале за коју се подразумева да је крв у представи лажна, а осећања симулирана. *Биографија* интенционално осцилира између две крајности: на једној страни поједине радње могу бити шокантне или дирљиве пошто су стварне, на другој се одржава типично сценски отклон,

¹⁵ За потребе овог превода уводи се придевска кованица *перформански* да означи оно што припада уметности перформанса – Прим. аутора.

кроз иронију и хумор, у односу на оно што се изводи. И сама Маринина „улога“ у представи рефлектује сличну осцилацију – у одређеним тренуцима она као да изазива подсмех или поругу, док већ у следећим својим присуством претендује на извесну мистичну ауру која подразумева зазор и поштовање. Ово последње се ван сцене заиста и догодило с Абрамовићевом, око које се временом формирао снажан култ личности и аура недодирљивости који су допринели томе да она и њен рад буду или предмет (најчешће некритичког) обожавања и подражавања или пак потпуно игнорисани, а ретко кад (барем не јавно) критички преиспитани.¹⁶

Када је Марина одлучила да уведе уметност перформанса у позориште, она је, дакле, на уму имала превасходно свет опере, њене спектакуларности и гламура, њених дива. Свакако је занимљиво то што је у намери да се суочи с контрадикторностима своје личности уметница прибегла неочекиваној стратегији која предвиђа превођење „чистог“ перформанса у спектакуларно и репрезентацијско позориште, што је подразумевало парадоксалну операцију комбиновања и (кон)фузије два наизглед непомирљива извођачка модалитета.

The only way to understand that situation for me [разлаз са Улајем и немогућност креативног рада] was to get out of myself. To do that, I had the idea of staging my own life. And the idea of staging your life really has a lot to do with the theater. So I went back to the theater, which as I said, I hated. I wanted *a new type of theater* that would combine the operatic because of the melodrama with radical performance work. I wanted to have this strange mix, because half of Biography was a repetition of my

¹⁶ Ретким изузетком може се сматрати протестно писмо легендарне америчке кореографкиње и видео-уметнице Ивоне Рајнер (Yvonne Rainer) из новембра 2011. у којем ова јавно критикује Маринин перформанс годишње гала вечере за Музеј савремене уметности у Лос Анђелесу (МОСА) називајући га „гротескном представом“. Рејнерова, између осталог, реагује и због „економске експлоатације“, углавном младих, извођача који за рад на перформансу-вечери, чија ексклузивна публика јесу богати донатори који папрено плаћају да би на њој присуствовали, добијају „мање од минималне надокнаде“. За више о оштрој критици Рајнерове и реакцијама које је иста покренула видети <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/yvonne-rainer-protests-marina-abramovic-plans-for-saturday-moca-gala.html> и повезане линкове и коментаре (приступљено 17. 11. 2011).

performances, which were much longer when they were first done. I had to have a structure with a crescendo, with a high energy peak in a very short period of time: three minutes, four minutes, five minutes. [...] In a very short period of time I had to reach the intensity that might take hours in the real piece because now we're talking about theater time, not performance time. When you come to the theater you know everything is fake - the knives are fake in the theater, but in the case of Biography, you're confronted with the real thing. In the beginning, you don't believe it, but then you get totally shocked when this *performance within the theater structure* becomes even more real. Then in the middle I embrace the complete artificiality of the theater, when I do things that I don't know how to do, like dance, or act, or talk, and I'm doing them badly. So it goes off in different directions.¹⁷

Верзија *Биографије* настала 1992. у сарадњи с Атласом била је извођена, уз сталне мање адаптације, у значајним европским центрима савременог позоришта током целе последње деценије 20. века.¹⁸ То је сложено сценско дело у коме се преплићу Маринини монолози, одломци из њених ранијих перформанса, моменти глуме, певања, плесања и интеракције с публиком, као и пројекције видео-материјала и документарних филмова и слајдова из уметничине приватне архиве. С обзиром на то да је Марина практично једини извођач у представи, *Биографија* се може сматрати аутобиографским соло перформансом у позоришној форми. Структура представе је вишеслојна и артикулише се различитим оперативним плановима између којих је успостављен чврст однос. Вертикала око које су организовани променљиви делови представе јесте средишни наратив у ком се излажу кратким и прецизним, готово теле-

¹⁷ Nancy Spector, „Marina Abramović Interviewed“, у: Abramović et. al., op. cit., 18–19. (Курзив Б.П.)

¹⁸ *Биографија* је 1992. године била приказивана у институцијама везаним првенствено за визуелну уметност попут: International Biennale of Innovative Visual Art у Мадриду, Kunsthalie Wien у Бечу и Documenta IX у Каселу, али већ од наредне године бива извођена искључиво у позориштима: '93: Theater am Turm (TAT) у Франкфурту, Hebbeltheater у Берлину; '95: Singel Theatre у Антверпену, Greer Carlson Theater у Санта Феу (САД); '96: Groninger Schouwburg у Гронингену; '98: Teatro Rialto у Валенсији; 2000: Schauspielhaus Hannover у ХанOVERУ.



графским реченицама година за годином, полазећи од 1946. када је Марина рођена, кључни догађаји из уметничиног живота:

1963 – MOTHER WRITES: „MY DEAR LITTLE GIRL, YOUR PAINTINGS HAVE GOT NICE FRAMES“

1964 – DRINKING VODKA / SLEEPING IN THE SNOW / FIRST KISS

1965 – FATHER GIVES ME A PISTOL AND TEACHES ME HOW TO SHOOT

1966 – JOINING THE COMUNIST PARTY / PAINTING TRUCK ACCIDENTS¹⁹

Представа, која траје око један сат, одвија се на практично празној бини, где су једини елементи декора ниски подијум који се простире дуж целог просценијума и два вертикална паноа који ограничавају, на левој и десној страни, дно сцене.²⁰ Средишна радња, која се

састоји од реизведбе (*reperforming*) Марининих раних перформанса, одвија се на подијуму, док је путовање кроз личну историју представљено у позадини, где се на паноима пројектују архивски снимци и одакле се чује глас протагонисткиње из *off-a* који приповеда: „1974 – Fights with my mother. Leaving home“ итд. Ова операција удвајања подразумева једну, речено Остиновим језиком, „перформативну“ Марину, физички присутну, која (ре) актуализује своје старе перформансе изводећи их заправо (уз сву пратећу реквизиту – праве ножеве, прави лед – и неизоставно проливање праве крви), и једну „илокуторну“ Марину, одвојену од сопственог тела, чије се присуство материјализује у говору-гласу који приповеда. То удвајање одражава посебан представљачки модалитет – дистанцирање – који је типично театралан. Наративно-текстуални план *Биографије* је омеђен и испресецањем визуелним планом за који је превасходно био задужен Атлас. Две сцене-призора уоквирују представу, а током ње се одвија серија документарних видео-

The biography“; у: М. Abramović et al., *Artist Body*, op. cit., 385–87.

¹⁹ *The Biography of Biographies*, op. cit., 24.

²⁰ Опис представе се делимично ослања на онај који је дао Томас Вулфен (Thomas Wulfen), „Performance. Thoughts on Marina Abramović’s

-пројекција (снимци перформанса с Улајем, породични снимци, фотографије, дијапозитиви итд.) које визуелно скандирају проток времена у наративу. У уводној сцени-призору, јединој која никада није била мењана, Марина је окачена неколико метара изнад бине, као да лебди у ваздуху, голих груди и широм отворених руку са по једном живом змијом у свакој шаци – то је директно упућивање на познату минојску скулптуру Змијске богиње за коју се претпоставља да симболише препород, обнову живота. Испод ње на бини леже разбацане велике животињске кости око којих круже, њушећи их, два крупна црна пса. У једном тренутку травестит излази на сцену и почиње да пева о томе како је немогуће разумети жене. Потом се на подијуму појављује Марина, и тада заправо почиње нарација-акција *Биографије* као позоришне представе и као уметничког перформанса. Призор костију се иначе провлачи, трансформишући се метафорички, кроз целу представу, да би се поново вратио у први план у завршној сцени у којој се, у контексту оплакивања мртвих, види огромна гомила костију. Уводна и закључна сцена-призор нису, строго говорећи, део аутобиографског наратива, али су с њим повезани на једном дубљем метафоричком нивоу, те имају функцију драматуршког оквира и црвене нити представе – слика костију – и упућују на један шири историјски контекст у коме је ова настала, наиме, на позорницу злочина у коју се претворила Југославија почетком деведесетих година.²¹

Прича, дакле, започиње, године и животне епизоде се нижу праћене пројекцијама, док се код 1969. Маринин глас изненада не заустави изговориши: „I do not remember“ – чиме наступа цезура у наративу. У том тренутку протагонисткиња напушта наративни план да би прешла на други оперативни план, то јест онај изведбени којим ступа у акцију – у реизведбу својих раних перформанса. И ту ствари почињу да се компликују. Самим тим што их умеће у контекст сценске представе, Марина своје перформансе (у којима се све дешава *стварно*) неизбежно задева карактером театарал-

ног, представљачког, глумљеног, те коначно нестварног дешавања. Пошто чак и кад је извесно дешавање стварно, то јест радње су дословне, сама чињеница да се оно одвија у репрезентацијском контексту сцене је довољна да буде перципирано у смислу „као да“ Станиславског – као једно *post factum* дешавање, пре него као неки аутентичан акт *hic et nunc*. Сâм биографски жанр представе само додатно условљава и појачава такву перцепцију дешавања на сцени. Међутим, док опште устројство *Биографије* јасно упућује на позоришну форму, моменти у којима Марина изводи делове својих перформанса ипак не могу бити у строгом смислу сведени на пуку представу. Не само зато што она тада не глуми неког другог већ делује у првом лицу понављајући сопствене радње (што је довољно да ти моменти задобију мета- или паратеатраски статус), већ и стога што она те радње изводи *заправо* – „као први пут“. Чињеница да су њене радње дословне, неминовно их измешта из референцијалног контекста сцене, због чега ни не могу имати чисто позоришни карактер.²² Опет, с друге стране, евидентно је да дате радње не задржавају идентичан онтолошки статус оном који су имале у изворном контексту – оригиналном перформансу – у коме су први пут биле изведене, без обзира на то што су дословне а не тек представљене, одглумљене. На пример, када је Марина изводила први пут 1973. перформанс *Rhythm 10*²³, начин на који се то дешавало одражавао је један посебан извођачки модалитет типичан за уметност перформанса, где се, поред тога што уметник делује у првом лицу, изнад свега поклапају моменат производње и моменат презентације, што додатно урања перформера и присутне посматраче у *сада и овде* изведбе. Када, напротив, двадесет година касније бивају поновљене, и то још у контексту позоришне представе, радње из перформанса *Rhythm 10* су већ по себи одложене (*differite*), па самим

²¹ Призор хрпе костију, овај пут с експлицитном референцом на рат у Југославији, биће поново искоришћен у перформансу-инсталацији *Balkan Baroque*, за који је Марина освојила Златног лава на Бијеналу у Венецији 1997.

²² У вези с разликом између дословне (letterale) радње и симболичке или театаралне радње, видети Jerzy Grotowski, „L'azione è letterale“, у: J. Kumiega, Jerzy Grotowski. *La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959–1984*, La casa Usher, Firenze, 169–173.

²³ У коме Марина изводи руску игру брзог забадања ножа између раширених прстију сопствене шаке, и који је уметнут у *Биографију*. Перформанс *Rhythm 10* је био предмет анализе у претходном потпоглављу.

THE LIFE AND DEATH OF MARINA ABRAMOVIĆ

ROBERT WILSON, MARINA ABRAMOVIĆ,
ANTONY, WILLEM DAFOE



тим и различите (*differenti*), а тиме неминовно и контаминирани ре-презентацијским.²⁴ Без обзира на то што су изведене стварно и у првом лицу оне ће увек упућивати на неко друго место и време, а коначно и на неку другу особу (с обзиром на то да ова не остаје иста већ се свакако мења у времену).²⁵ Уметнички критичар и татор Томас Вулфен (Thomas Wulffen) идентификује моменте у

²⁴ Наравно, исто би било и да је посреди временска дистанца од 20 минута од „првог“ извођења. Врло је занимљиво да су постструктуралисти управо на прелазу из шездесетих у седамдесете, то јест баш у периоду када је *performance art* настојао да утемељи свој онтолошки статус у концепту/пракси јединственог те непоновљивог, стварног чина, почели да преиспитују идеју *првобитног, оригиналног* и повезане појмове *разлике* и *понављања*.

²⁵ О немогућности да се репродукује, то јест једноставно понови, један те исти перформанс/представа, видети Peggy Phelan, „The ontology of performance: representation without reproduction“, у: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York 1993, 143–166. Феланов есеј је посебно анализиран у трећем делу тезе који се бави радом француског кореографа-режисера Жерома Бела (Jérôme Bel).

којима Марина поново изводи своје ране перформансе као „представљање перформанса“ (*representation of performance*) и указује на двосмислен карактер њених реизведених радњи које истовремено представљају и сламају представљање:

„1972 burning the hair / cutting a star in the stomach with razorblade“. What is referred to it in the text is actually carried out. The action is not mere illustration, even when it follows on the heels of representation in the text. It is a specific ambiguity of the act which is simultaneously presented and breaks down the presentation it defines. The actions are part of history and within it become authentic acts of the present. For *The Biography* this is of decisive importance, because in the conventional language of theater mere representation would be sufficient: theater blood. But here the blood that flows is real, the voice that screams is real and the knife that can stab is real. And yet these acts remain the representation of presentness, *the representation of performance*. For on the one hand, performances are unrepeatable, since they rise out of a specific historical moment for which the textual level of *The Biography* furnishes proof, and on the other hand there is a fundamental problem of presence, of presentness, to which Marina Abramović reverts.²⁶

Биографија, дакле, покреће, посебно у вези с појмовима понављања и различитости, „фундаментални проблем присуства“ који је опет директно повезан са исто тако фундаменталним проблемом представљања.²⁷ Као што примећује и сама Пеги Фелан (Peggy Phelan): „Performance occurs over a period which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as ‘different’.²⁸ Међутим, иако поновно изведен перформанс не може бити истоветан са својом првом изведбом, он ипак не постаје, самом чињеницом да је поновљен, пуко представљање. Оно што га чини битно различитим је то да су изведене радње стварне,

²⁶ T. Wulffen, Op. cit., 386–387. (Курзив Б.П.)

²⁷ Жил Делез (Gilles Deleuze) у свом најзначајнијем делу *Разлика и понављање (Différence et répétition)* из 1968, даје критику представљања (*représentation*) преиспитујући управо појмове разлике и понављања.

²⁸ P. Phelan, Op.cit., 143.

дословне, а не тек знаци, симболи који само упућују на неку „оригиналну“ радњу. У *Биографији* се тако први пут појављује један нов извођачки модалитет (Вулфен га је назвао „представљањем перформанса“²⁹, који припада управо оној слободној зони, оном *no man's land*-у који је између позоришта и уметности перформанса. И док се *Биографија* у целини указује као позоришна представа, кључни моменти у којима се на сцени поново изводе перформанси измењују чисто театраски статус представе, преобличавајући је у изведбу која није ни „чист“ театар ни „чист“ перформанс, или је пак истовремено и једно и друго. У сваком случају, у датим тренуцима не долази ни до трансформације представе у перформанс само зато што изведене радње у одређеним моментима постају стварне, нити се поновним извођењем перформанс једноставно претвара у представу. Оно што се овде дешава то је да обоје бивају преобличени у нешто треће: „Here the performance as performance is called Performance.“³⁰ Вулфен, дакле, то нешто треће – то јест „перформанс као представа“ (мада би се исто могли ишчитати и као: „представа као перформанс“)³¹ – одређује термином *Перформанс* писаним великим почетним словом и без члана. Ова формулација, поред тога што директно упућује на концепт Перформанса (Performance) Ноела Керола (Nöel Carroll)³², неизоставно бива доведе-

на и у везу са термином *Перформер* Жежија Гротовског. У свом тексту-манифесту *Перформер* из 1987. Гротовски концептуализује једну нову извођачку фигуру *sui generis* и назива је управо *Перформер*, писано великим П и без члана: „Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres.“³³ Перформер није извођач у позоришном смислу – он не глуми другогачи нити игра са циљем да представи нешто гледаоцу – он се, напротив, приближава статусу перформера у уметничком перформансу пошто дела стварно, суочавајући се са стварном опасношћу, и то не ради тога да би се показао пред публиком већ да проживи одређено (обично гранично) искуство и реализује личну, и колективну, трансформацију. Међутим, упркос томе, *Перформер* код Гротовског не постаје једноставно перформер уметничког перформанса, пошто ипак наставља да делује у оквиру једне фиксиране, веома прецизне и, што је најважније, поновљиве структуре – акције (*Action*) – састављене од типично позоришних елемената и проседа (физичке радње, певања, стилизованог покрета/плеса, текста, монтаже радњи и сцена итд.). *Перформер* није дакле ни глумац ни перформер, он је истовремено и глумац и перформер у оквиру јединствене извођачке

модернизма – и „performance art“ – изведбе позоришних уметника из истог периода који се буне против конвенција модерног (драмског) театра. Керол примећује да између те две струје релативно рано бива успостављен дијалог на основу заједничких интересовања и проблема, и показује да се временом „искристалисало једно ново практично поље [...] на додирним тачкама“. То ново поље он одређује као *Перформанс*, писано великим словом и без члана. Видети Nöel Carroll, „Performance“, *Formations*, n°3, 1986, 62–82. У свом чланку Вулфен не помиње Карола нити даље разјашњава своје коришћење термина *Перформанс* који се иначе појављује само једном, у цитираној реченици-формули, на крају његовог текста (чије прво издање је из 1994).

²⁹ Што ће касније бити развијено у праксу реизведбе (*reperformance*) у контексту пројекта *Седм лаких комада* (*Seven Easy Pieces*) из 2005. у којем Марина поново изводи историјске перформансе других уметника.

³⁰ Wulfen, Op. cit, 387.

³¹ Дата формула јасно указује на то колико је израз *performance* растељив а тиме и подложен конфузији. У енглеском језику *performance*, када се односи на уметничку изведбу, јер иначе може имати и шире значење, истовремено означава и позоришну представу и уметнички перформанс и изведбу уопште. Дакле, када се читалац нађе пред изјавама типа: *the performance as performance is Performance!*, њему једино преостаје да из контекста текста и/или контекста праксе и теорије извођачких уметности одреди значење сваког појединачног *performance*-а.

³² О есеју „Performance“ утицајног америчког филозофа уметности и теоретичара филма Ноела Керола било је више речи на другом месту у дисертацији. Овде је довољно напоменути да он разликује „art performance“ – изведбе визуелних уметника из шездесетих година који реагују против доминантне формалне естетике касног

³³ Текст Гротовског је анализиран у другом поглављу рада. Видети Jerzy Grotowski, „Performer“, у: L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York 1997. 374. и превод на српски језик, објављен у *Театрону*, бр. 146/147, пролеће/лето 2009, 17–18. Било би заиста интересантно знати да ли је Гротовски знао за чланак Карола када је у фебруару 1987. први пут јавно формулисао концепт *Перформера* на једном семинару у Понтедери. Сам текст „Performer“ се заправо базира на белешкама које је том приликом хватао Жорж Вану (George Vanu) и које су први пут објављене у мају исте године у Art Press-у.

структуре. Он је, заправо, нешто треће. Перформер се креће изван различитих извођачких дисциплина иако не престаје да упућује на њих – он је „изван естетских жанрова“. На сличан начин термин *Перформанс* из Вулфенове формуле могао би да одреди ону извођачку ситуацију у којој се уметнички перформанс приближава позоришној представи, или пак ситуацију у којој се представа приближава стању перформанса. *Перформанс* (са великим П) би тако, блиско Ноелу, означио једну нову извођачку форму *sui generis* која не може бити подведена под категорије сценске представе (театра) или перформанса (уметности перформанса). Реч је о трансжанровској форми која претпоставља један нови оперативно-представљачки модалитет који осцилира између често супротстављаних поларитета театралности и перформативности – и који, што је важније, те поларитете не сагледава у терминима опозиције и искључивања већ радије у терминима комплементарности и међузависности. У том смислу концепт *Перформанса* претпоставља ону особену делезијанску логику многострукости, која ни Гротовском није била страна, а која није ни дијалектичка ни трансцендентална, и која претходи не само свету објекта и субјекта већ и логичкој вези између субјекта и предиката. Реч је о логици коју Делез обележава везником И (AND) а која је пређашња и несводљива на ЈЕ (IS) предиката: „Think with AND instead of thinking IS, instead of thinking for IS: empiricism has never had another secret.“³⁴ Дела трансдисциплинарног својства попут *Биографије* или, још прецизније, моменти представе у којима Марина поново изводи своје перформансе, одражавају управо ту делезијанску логику „И“ – дакле, реч је И о позоришту И о уметности перформанса, то јест И о представи И о перформансу – или пак, ако би се задржало на линији терминологије Ноела и Гротовског, а по којој се изгледа креће и Вулфен, посредни је Перформанс *tout court*. Међутим, одредити *Биографију* у целини као Перформанс у том смислу могло би бити проблематично, не само зато што је ту ипак у питању претежно сценско дело већ и стога што тако конципиран термин заправо

³⁴ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Columbia University Press, New York 1987, 57. Nell'introduzione (vii) Deleuze dichiara: „I have always felt that I am an empiricist, that is, a pluralist.“

тек упућује на један идеалан теоријски представљачки модел коме се одређена уметничка изведба може приближити само у извесном степену.

DELUSIONAL / ПЕРФОРМАТИВНО КАО ИНСТРУМЕНТ ПРЕДСТАВЉАЧКОГ

Године 1994. Марина реализује, поново у сарадњи са Чарлсом Атласом, нову представу под називом *Delusional* која се у неку руку може сматрати наставком *Биографије*.³⁵ И овај пут је то дело које је отворено театрално у приступу и чији сâм наслов упућује на илузорни, представљачки карактер сценског догађаја – *delusion* значи управо: илузија, обмана, варка, а као медицински термин има и значење опсесивне идеје, маније. *Delusional* се одликује интимним, исповедним тоном и у њему се уметница бави, поново користећи аутобиографске елементе, питањима нетрпељивости, осећања срама, кривице и губитка. Представа траје непуна два сата и издваја се јасно фиксираном структуром која се састоји од пет делова-поглавља: „The Mother“, „The Rat Queen“, „The Father“, „The Rat Disco“ и „The Conclusion“.³⁶ Сваки део садржи одређену животну епизоду и организован је као засебна сценско-драматуршка целина која има свој одговарајући мизансцен. У првом делу, „The Mother“, сцена је увијена у сиво платно и по њој су разбацане на стотине црних пластичних пацова који скиче када се на њих нагази. Марина се појављује на бини френетично плешући уз тактове једне мађарске народне мелодије и с времена на време колапсира падајући на столицу, на клупицу и, коначно, на метални кревет који наместо душека прекривају велики комади леда. У дну сцене иде видео-пројекција у којој Маринина мајка прича о свом животу и која је повремено испрекидана уметничким сећањима из детињства које ова прича уживо у микрофон лежећи на душеку од леда. У следећем делу, „The Rat

³⁵ Представа *Delusional* је била копродукција Monty Theater из Антверпена и Theater am Turm из Франкфурта.

³⁶ Опис представе се делимично ослања на онај који даје Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, London and New York 2010, 25–27.

Queen“, под сцене је покривен издигнутим провидним стаклом испод кога миле на десетине живих пацова. Марина излази на сцену у дугачкој белој одори – она је Краљица пацова – и почиње да објашњава публици, тоном као да је у питању нека стручна презентација, какве су то животиње и шта је потребно да учините да бисте их уловили и да бисте их се решили. Део „The Father“ започиње стриптизом, да би потом потпуно обнажена Марина почела да једе велику главицу сировог црног лука, од чега јој навиру сузе на очи и повраћа јој се, док се успут искаљује у микрофон:

I am tired of my migraine attacks / Lonely hotel rooms / Room service / Long-distance telephone calls / Bad TV movies / I am tired of always falling in love with the wrong man / I am tired of being ashamed of my nose being too big / of my ass being too large / Ashamed about the war in Yugoslavia / I want to go away / Somewhere so far / That I am unreachable by telephone or fax / I want to get old, really old / So that nothing matters anymore.³⁷

Након тога уметница леже лицем ка стакленом поду покушавајући да оствари контакт с пацовима који се налазе испод. За то време иде пројекција, велика у дну сцене и мања на монитору који је позициониран испод стакла међу пацовима, у којој се види Маринин отац како препричава договорштине из времена које је провео у партизанима у Другом светском рату. У делу „The Rat Disco“ протагонисти су сами пацови које публика посматра како „играју“ испод бине на звуке музике. У последњем делу, „The Conclusion“, Марина се нага појављује у дну ниског простора испод стаклене бине, где се лагано пробија, пузећи на стомаку, ка просценијуму, кроз гомилу живих пацова. Када се коначно пробила, ногом избија стакло које вертикално ка публици затвара стаклени простор испод бине и док исто пада (и претпоставља се да се пацови разилазе на све стране по партеру) гасе се светла у сали и представи је крај.

Delusional је рад којим се Марина у одређеном смислу највише приближила условима позоришне

представе. У њему су елементи „чистог“ перформанса знатно редуковани и појављују се тек повремено, а у сваком случају никад независно (како то иначе бива у *Биографији*), већ искључиво у функцији драмске димензије, са циљем да стимулишу и учврсте елементе глуме, нарације и појачају емотивно дејство представе. Начин на који су примењене одређене стратегије типичне за перформанс, попут коришћења *правих* комада леда или *праве* главице лука, у том смислу је посебно значајан. У сцени у којој прича о свом детињству, које је обележило конфликтан однос с мајком, Марина леже на метални кревет прекривен коцкама леда. У том моменту њено цело тело је изложено тренутном и стварном осећају хладноће, што за последицу има и одређену унутрашњу реакцију. Управо тако постигнуто психофизичко стање извођачу служи као подлога за евоцирање и приповедање успомена које се тичу тешког односа с мајком, док истовремено упућује на мајчину гвоздену дисциплину и извесну емоционалну хладноћу. На сличан начин у сцени у којој уметница даје себи одушка поверавајући гледаоцима како јој је доста саме себе и свога начина живота чин једења сировог црног лука производи стваран осећај гађења и проузрокује стварне сузе. Ова необична извођачка стратегија омогућава Марини да делује *истовремено* на два различита регистра, оном перформативном–дословном и оном представљачком–симболичком, и то у оквиру једне – исте сцене. Она, дакле, између два регистра успоставља директан однос, тачније, ставља перформанс у функцију представљачког и тако постиже чврсту кооперацију између тих наизглед супротстављених извођачких модалитета. И сâм начин на који Марина употребљава сопствено тело у представи одражава исту извођачку стратегију. Док је раније, у њеним перформансима, тело бивало стављано на пробу и излагано разним екстремним радњама, неретко опасним по живот а свакако непријатним и неугодним, у циљу искушавања, евентуално превазилажења сопствених ограничења, сада је тело које трпи превасходно у функцији упечатљивијег изражавања одређене идеје или осећања, то јест преношења одређеног драмског садржаја. Дате извођачке стратегије које подразумевају драмску манипулацију иначе чисто *перформанских*

³⁷ „The Onion“, у: Abramović et. al., *The Biography*, op. cit. 68. Исти текст-песма поново се појављује, уз чин једења сировог лука и плакања, у видео-перформансу *The Onion* из 1995. и у *The Biography (Remix)* из 2004.

елемената и интерпретативна комплексност коју оне подразумевају, разликују приступ изведби у *Delusional* од начина на који су *перформански* елементи били комбиновани, тј. позиционирани у оквиру наративног плана у *Биографији*. Иако се у поменутом смислу додатно приближила услову конвенционалног сценског дела, представа *Delusional* ипак наставља да одражава сталну напетост наспрам чисто репрезентацијског контекста сцене, чијем превазилажењу, упркос свему, ауторка потајно жуди, задржавајући одређене (чврсте) тачке ослонца на терену праксе перформанса. Ни овде Марина не глуми неког другог већ је на сцени присутна као она сама – мада се у фигури Краљице пацова назире обриси сценског лика – догађаји које препричава и стања која у вези са истим проживљава реални су пошто потичу из њеног стварног живота; хладноћа која јој прожима тело док прича о детињству и мајци је стварна, сузе које лије и гађење које осећа док једе лук – поверава се како је уморна од свега, такође су стварни; наго тело бива изложено контакту с правим пацовима, а тиме и стварној опасности од уједа и евентуално заразе итд.

У представи *Delusional* однос између специфично театарских и специфично *перформанских* елемената бива, дакле, успостављен на једном различитом, сложенијем нивоу од оног у *Биографији*. Овде два типа изведбе – позоришна представа и перформанс – осим тога што коегзистирају у оквиру јединствене сценске структуре, што је претходно био случај, сада бивају постављени и у један директан, динамичан и дијалектичан однос кроз који се међусобно учвршћују и надопуњују. Није то више модел помирљиве кохабитације и радије формалног преклапања/уклапања, који се среће у *Биографији*, већ један активан однос који подразумева оперативну, извођачку и приказивачку комплементарност – то јест један нови кооперативни модел. У питању је деликатан, али тим пре значајан помак. У том смислу може се рећи да *Delusional* представља даљи корак, којим бива досегнут следећи ниво у „пробоју“ ка теоријској форми-моделу перформанса претходно евоцираној поводом *Биографије*. Случај Мариног извођачког пута јасно илуструје – како перцепција односа између уметности перформанса и позоришта следи, барем од почетка седамдесетих година – једну развојну линију која води од

иницијалне фазе супротстављања ка кохабитационој, а затим и кооперативној фази, док ова последња у некој својој најрадикалнијој форми не би довела до коначног брисања границе између две дисциплине – што не би значило друго до успостављање једне нове извођачке дисциплине. За разлику од кохабитационог модела у ком долази до формалног комбиновања елемената перформанса и театра, што одговара интер- или мултидисциплинарном приступу, кооперативни модел подразумева функционалнију, органску интеракцију која тежи превазилажењу карактеристика појединачних дисциплина, а што одговара једном трансжанровском и трансдисциплинарном приступу, на који упућује и Ноелов концепт *Перформанса*.

Представа *Delusional* је, видело се, пример изведбе у којој су одређени протоколи уметничког перформанса стављени у функцију позоришног представљања, а показало се и да је могућ обрнут приступ у коме се типично позоришни протоколи налазе у функцији перформативне, или објективне, дословне димензије једне изведбе, што је случај са „перформативним делом“ („*performative opus*“) *Action* који су Гротовски „И“ Ричардс развили у окриљу Workcenter-а од 1986.³⁸ Обрт који иде у том правцу, и који је на неки начин логична последица „увођења перформанса у представу“, те тиме за собом повлачи сличне теоријске дилеме, десиле се и у Мариноном раду у првој деценији 21. века с пројектом *Седам лаких комада* (*Seven Easy Pieces*) из 2005, у коме неки од базичних протокола театра бивају примењени при поновном извођењу историјских перформанса³⁹ других уметника (и једног сопственог), а што ће постати познато као пракса реизведбе (*reperforming*).

Превео с италијанског Бранко Поповић
Редактура: Јелена Ковачевић

³⁸ Претходно поглавље дисертације се бави, у контексту односа позоришта и перформанса, радом Гротовског и Ричардса на истаживању Уметност као средство (*Art as vehicle*).

³⁹ Под историјским перформансом се мисли на уметничке перформансе настале у периоду од педесетих до осамдесетих година 20. века, а након чега наступа период такозваног савременог перформанса.

БИБЛИОГРАФИЈА

Abramović, Marina et.al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano 1998.

Abramović, Marina et.al., *The Biography of Biographies*. Edizioni Charta, Milano 2004.

Abramović, Marina : „Body Art“, y: M. Abramović et.al., *Marina Abramović*. Edizioni Charta, Milano, 2002, 13–26.

Abramović, Marina, „Reenactment. Introduction by Marina Abramović“, y: M. Abramović et.al., *Seven Easy Pieces*. Edizioni Charta, Milano 2007, 9-11.

Carroll, Noël, „Performance“, *Formations*, n°3, 1986, 62–82.

Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Columbia University Press, New York 1987.

Grotowski, Jerzy, „Performer“, y: L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London and New York, 1997, 374–378.

Grotowski, Jerzy, „L'azione è letterale“, y: J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959–1984*, La casa Usher, Firenze, 69–173.

McEvilley, Thomas, „Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?“, y: M. Abramović et. al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano 1998, 14–25.

Phelan, Peggy, „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction“, y: *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London and New York 1996, 143–166.

Richards, Mary, *Marina Abramović*. Routledge, London and New York, 2010.

Spector, Nancy, Marina Abramović Interviewed, y: M. Abramović et.al., *Seven Easy Pieces*, . Edizioni Charta, Milano, 2007, 13–30.

Umatham, Sandra, „Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer“, y: M. Abramović et.al., *Seven Easy Pieces*, Edizioni Charta, Milano 2007, 47–55.

Von Daniken, Hans-Peter and Beatrix Ruf, „Marina Abramović in Conversation“, *New Moment* (Special Issue Biennale di Venezia), број 7, пролеће 1997 (непагинирано)

Wulffen, Thomas. „Performance. Thoughts on Marina Abramović's *The Biography*“, y: M. Abramović et.al., *Artist*

Body, Ed. Charta, Milano 1998, 385–387.

БИОГРАФИЈА

Бранко Поповић је дипломирао (МА) позоришну режију – технике дифузије културе и технике друштвених комуникација, на Високом националном институту за филм и театар (INSAS) у Бриселу, Белгија. Од 1996. је активан на међународној сцени савременог театра и плеса као редитељ, извођач и предавач. Режирао је и играо у бројним представама, водио радионице и предавао сарађујући с театрима, трупима, фестивалима и универзитетима из Белгије, Француске, Италије, Сингапура, Русије, Србије, Аустрије, Немачке, Грчке, Словеније, Хрватске. У периоду 2004–05. покреће и води међународне специјалистичке студије за савремену изведбу BODY UNLIMITED при Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Године 2006. настањује се у околини Чезене у Италији, посвећује се адаптацији старе рустичне куће, одгоју своје двоје деце, постредитељској пракси и докторском истраживању на пољу теорије изведбе. Од 2009. ради *live video directing and performing*, драматургију и *mentoring* у оквиру међународног групног пројекта *Streamline*, који је иницирала италијанска перформерка Nhandan Chirco. Године 2012. докторирао (PhD) је на Одсеку театрологије и филмологије на Универзитету у Болоњи радом који преиспитује појмове театралности и перформативности у савременим извођачким уметностима. Главно поље његовог практичног и теоријског деловања јесу посттеатарске праксе и пострежија, то јест проширено поље режије, извођења и изведбе.

Силвија Јестровић

ИГРАТИ КАО АЗИЛАНТ: ХИПЕРАУТЕНТИЧНОСТ И ЊЕНИ ПАРАДОКСИ

Abstract: Performing Like An Asylum Seeker: Paradoxes Of Hyper-Authenticity

This essay will investigate performance events that feature actual refugees, asylum seekers and immigrants, but in instances where presence and embodiment are mediated and made ambiguous, including a fashion show by Catalan designer Antonio Miro, who uses refugees from Senegal as models and Christoph Schlingensiefel's public art project 'Foreigners Out'. In different ways and to varying degrees, these case studies exemplify the phenomenon that I will call the hyper-authentic – where the authenticity of the subject is partly constructed through the gaze of the beholder. Although the projects in question use real refugees and asylum seekers as performers, exilic voices and bodies are often subordinated, to a greater or lesser degree, to the creative and/or entrepreneurial concepts of the established Western artists. Nevertheless, I would argue that the relationship between performance ethics and efficacy remains ambiguous, making these case studies difficult to dismiss as merely gratuitous.

Каталански дизајнер Антонио Миро изазвао је контроверзу пошто је ангажовао илегалне емигранте из западне Африке као моделе за своју модну ревију у Барселони 2007. Доминантан елемент сценографије за ревију била је реплика *кајакоса (caucos)* – чамца у коме илегални емигранти из Африке прелазе Гибралтар у жељи да се докопају шпанске обале. Главна атракција ревије било је осам избеглица махом из Сенагала обучених у елегантне моделе из најновије Мироове колекције. Након ревије мишљење јавности било је подељено – док су једни веровали да овај догађај скреће пажњу на проблеме егзила и емиграције у Шпанији, други су нашли да је Мироов концепт био неприкадан за модну ревију и експлоататорски за емигранткиње које су у њему учествовале.

Немачки редитељ Кристоф Шлингензиф (Christoph Schlingensiefel) затворио је азиланте у бараке подигнуте у центру Беча, тако да публика може да их гледа кроз узане прозорчиће и да прати њихову свакодневицу преко интернета. *Странци напоље!* (2000), пројекат који је спонзорисао реномирани фестивал Wiener Festwochen, користио је формат ријалитија *Велики брат*. Јавност је била позвана да гласа путем интернета и тако елиминише једног по једног азиланта из куће Великог брата, који би након тога, наводно, бивао избачен из Аустрије. Победнику у овом егзилантском квазиријалитију био је обећан брак са аустријским држављанином или држављанком,



те могућност да стекне легалне папире за останак у земљи. Овај театарски догађај који је трајао неколико недеља прерастао је у неку врсту јавног спектакла, али и у острашћену политичку расправу која је укључивала различите друштвене слојеве.

Ниједан од ових пројеката не спада у комунални уметнички активизам, који је директно лоциран међу азилантском популацијом. Оба догађаја су такође прилично далеко од традиционалних позоришних, драмских, па и извођачких форми које често конструишу и романтизују егзил. И модна ревија и *Странци напоље!* заузимају простор који је заправо лимитативан и амбивалентан, негде између аутентичности и конструкције. У оба случаја главни актери су натуршчици – азиланти и илегални емигранти – чија аутентичност постаје политичка порука. Ова два догађаја пример су феномена који називам *хипераутентичност*. Овим појмом покушавам да објасним како је аутентичност актера једним делом истинита, реална, а другим пак конструсана кроз погледе и очекивања посматрача. Иако оба пројекта укључују створене егзиланте и очигледно се баве про-

BLEMIMA EGZILA, UMETNIČKI OKVIR, ODNOSNO FORMA U KOJOJ SE OVA AUTENTIČNA PITANJA IZNOSE, NITI ODREĐUJU NITI KONTROLIŠU EGZILANTI KOJI U NJIMA UČESTVUJU. U OVIM PROJEKTIMA EGZILANTSKI GLAS I Telo SU MAŃE-VIŠE U SLUŽBI AUCTORSKOG KONCEPTA POZNATOG ZAPADNJAČKOG REDITEĽA, ODNOSNO MODNOG KREATORA. UPRKOS TOME, U OVOM ESEJU POKUŠAĐU DA POKAŽEM DA JE ODNOS IZMEĐU ETIKE IZVOĐAČKOG DOGAĐAJA I POLITIČKOG ANGAŽMANA U NAJMAŃU RUKU AMBIVALENTAN, I DA SE OVA DVA DOGAĐAJA NE DAJU LAKO PODVESTI U KATEGORIJU ONIH GDE SU POLITIČKI ANGAŽMAN I AUTENTIČNI EGZILANTI SAMO MASKA ISPOD KOJE NEMA NIČEG VIŠE OD UMETNIČKE NARCISOIDNOSTI.

ХИПЕРАУТЕНТИЧНОСТ

Инспирација за појам хипераутентичност долази од Жан Бодријаровог (Jean Baudrillard) познатог концепта хиперреалности. За Бодријара хиперреално описује свет као симулацију реалности, која је изгубила оригинал, те тако доводи у питање читаву идеју аутентично-

сти. У великој мери хипераутентичност отелотворује динамику између очекивања онога ко посматра и тежње онога ко представља да испуни очекивања. Попут хиперреалног, и хипераутентично настаје кроз неку врсту симулације. Заправо у оба случаја којима се бавимо хипераутентично почива на премиси да су актери оригинали, дакле аутентични у смислу да не постоји суштинска разлика између тога што су они на позорници (било да под позорницом подразумевамо градски трг или модну писту) и ван ње. У извођачким оквирима та аутентичност постаје даље наглашена кроз театаралност. Другим речима, хипераутентичност настаје онда кад се од стварних субјеката, оригинала, да их тако назовемо, очекује да представљају, изводе или приказују сопствену аутентичност. Док се Бодријарова хиперреалност заснива на идеји да више не постоји разлика између знака и онога што тај знак означава, те су тако сви елементи у истој равни, бришући разлику између онога што је представљено и онога како је представљено, хипераутентичност и даље носи са собом напетост између присуства и представе, театаралности и извођења, директне и медијатизоване комуникације. Стога не би била случајна ни евентуална повлака између речи хипер и аутентичност, која би у исто време и спајала и раздвајала *хипер* и *аутентичност*. Она би скретала пажњу на парадокс између стварности и конструкције у самој природи феномена хипераутентичност, а који се још није сасвим ослободио својих семиотичких корена.

Иако примери којима се бавим стављају егзиланте у оклности у којима треба да глуме, изводе, представљају сами себе, и то кроз актове који често наглашавају парадокс хипераутентичности, није све изгубљено у бодријаровском привиду. Однос између знака – који је у овом конкретном случају отелотворен у метонимичким предметима попут боравишне дозволе, радне дозволе, визе, пасоша и још у мноштву других документа – и референта, односно егзилантског субјекта/објекта, и даље је веома релевантан. Значење које проилази између знака и референта заправо има стварне, материјалне и егзистенцијалне последице, и често игра одлучујућу улогу између дозволе да се остане у земљи и депортације.

Хипераутентичност је, дакако, једна врста

медијатизованог, посредног присуства, како у оквиру извођачких уметности тако и у околностима свакодневног живота. У оквиру правног система, као и у оквирима перформанса, егзилант мора да селекује, кондезује и представи своје искуство тако да оно буде прихваћено као убедљиво и истинито. Није довољно бити азилант, избеглица, имигрант, већ је потребно своје искуство представити, играти тако да буде препознатљиво, разумљиво, прихватљиво, у супротном егзилант ризикује да се његова аутентичност доживи као фабрикација. За Жака Дериду (Jacques Derrida) то је централни парадокс гостопримљивости¹:

„Странцу је као прво стран правни језик којим је дужност госторимљивости формулисана, право на азил, његови лимити, норме, политике итд. Он мора да тражи гостопримљивост на језику који по дефиницији није његов, на језику који му је наметнуо газда куће, домаћин, краљ, племић, власт, нација, држава, отац итд. Ова лица захтевају од њега превод на њихов језик, и то је први чин насиља” (Дерида 2000, 15).

Хипераутентичност је преводилачка стратегија кроз коју се странац отелотворује у језику домаћина. Хипераутентичност се догађа у простору између очекивања и предоцби посматрача/домаћина и потребе (често егзистенцијалне) егзиланта да задовољи предоцбе и тако легитимизује свој статус – те званично докаже своју аутентичност. Скрећући пажњу на позиције егзиланата и илегалних имиграната, догађаји којима се овај есеј бави, истовремено су и репродукција и субверзија хипераутентичности.

МОДЕЛИ-ИЗБЕГЛИЦЕ

Антонио Миро, који је ангажовао осам илегалних имиграната да понесу његову колекцију на барселонској недељи моде, спада међу најуспешније шпанске креаторе. Добитник је више међународних награда и признања. За Олимпијске игре у Барселони 1992. креирао је ком-

¹ Гостопримљивост (hospitality) је овде схваћена у ширем, па у неку руку и метафоричком смислу, не само као гостољубље на индивидуалном нивоу већ и као отвореност држава, рецимо, према егзилантима.



плетни визуелни идентитет шпанског олимпијског тима. Познат је по софистицираним, елегантним, једноставним креацијама, али и по томе да се не устеже да повремено направи провокацију. На пример, за једну од својих претходних ревија ангажовао је затворенике као моделе. Рибраски чамац, дрвени контејнер и илегални емигранти на ревији која је уследила били су јасна алузија на људе који су масовно пристизали на обале Шпаније из сиромштвом погођене подсахарске Африке.

Према подацима Организације за заштиту људских права (Human Rights Watch) само у 2008. години 25.000 илегалних емиграната доспело је на Канарска острва, а сматра се да се око 3.000 удавило у току дуге и опасне пловидбе преко Гиблартара у импровизованим, невеликим, рибраским чамцима који понекад превозе и до стотину људи. У току 2005. године шпанска влада амнестира је око 700.000 илегалних имиграната, а подаци говоре да је од тада па до 2008. године још милион нових илегалца ушло у земљу. Организација за заштиту људски права такође наводи лоше услове у препуним

прихватним центрима, где се избеглице задржавају све док се не донесе одлука о њиховом захтеву за азил. Међу избеглицама које стижу у рибарским чамцима из Африке има и доста деце без родитељске пратње, која су самим тим у посебно ризичној ситуацији. Слика кајакоса (cajacos) који транспортују исцрпљене, очајне људе из Африке на шпанске плаже пуне безбрижних туриста рефлектује не само проблем прилива избеглица у Шпанију који измиче контроли већ и неке шире контрадикције. На пример, знатан број оних који се одлучују на овај опасан пут ка Европи су сенегалски рибари, јер не могу да се носе с масовним европским риболовом, који се све више сели у то подручје. Такође, одлука шпанске владе да амнестира заиста велики број азиланата није само чин гостопримљивости него је мотивисана економским интересом. Шпанија је у то време пролазила кроз талас експанзије изградње и јефтина радна снага била је неопходна. Због велике смртности на овом путу, ситуација с илегалним имигрантима у Шпанији је често означавана као хуманитарна криза. Шпанској влади је такође била потребна помоћ да изађе

на крај с масовним приливом илегалних имиграната. Упркос томе, Европа је наставила да буде веома рестриктивна кад је у питању издавање виза људима из ових афричких земаља. За многе имиграте из Африке, како из материјалних тако и из правних разлога, напосто није било могуће да купе авионску карту и тако стигну до Европе. Тек однедавно је Европска унија почела да разматра могућност отварања центара за запошљавање у афричким земљама да омогући имиграцију легалним путем. У исто време, додуше, драстично су појачане мере контроле на обалским граничним прелазима у подручју Гибралтара, укључујући и електричне сензоре на појединим прелазима да би се зауставила илегална имиграција.

За Мирао, како сâм тврди, ангажовање илегалних имиграната (које је нашао путем једне огласне агенције) био је начин да се јавност суочи с проблемима егзила и да обрати пажњу на оне којима је азил потребан. Како стварни илегални имигранти на барселонској модној писти отелотворују ова друштвена питања? Како се аутентичност азиланата-модела препознаје у театралности модног догађаја? У контексту модне ревије, рибарски чамац, дрвене кутије за пренос робе, позивнице за ревију дизајниране у виду формулара за визу, као и тела илегалних имиграната, постају естетски објекти. Доминантна боја Мироове колекције за тада предстојућу 2008. била је беж и боја слоноваче, те су и чамац и кутије били офарбани у истим складним тоновима. Визуелни контраст између модела тамне пути и светлих тонова Мироове колекције истицао је модне креације, али и тела имиграната/модела као егзотична, страна – као појаву *другог* у чијој спољашњости може чак и да се ужива, али с којим нема идентификације.

Хипераутентичност се остварује кроз обећења и уверење да тела која ходају модном пистом нису заправо манекени већ стварни илегални имигранти из Африке. То подразумева претпоставку да се испод Мороових софистицираних креација које они носе крију ожиљци (било стварни, било метафорички) као потврда истинитости њихове егзилантске приче. Будући да индивидуалне судбине имиграната-модела нису биле познате посетиоцима ревије, осим чињенице да су у питању „људи са чамца“, како их често колоквијално називају, гледа-

оцима је запрвао била отворена могућност несвесног учтивања значења и идентитета кроз које је очекивање аутентичности могло да буде испуњено. Истовремено, индивидуални идентити, укључујући говор тела имиграната-модела, заправо је био промењен да би се уклопио у извођачка правила модне ревије. Управо је у томе парадокс њихове аутентичности. С једне стране, да би модна линија била представљена на прави начин, говор тела модела-имиграната морао је да изгуби своју идиосинкратичност и постане неутралан, готово генерички. С друге стране пак сазнање о њиховој „егзилантској аутентичности“ је ову ревију учинило посебном. Веза са стварношћу на коју модна ревија алудира није сасвим изгубљена, али је постала довољно театрализована да отелотвори феномен хипераутентичности. Тако имигранти-модели нису више били само политичко питање већ и део спектакуларне реалности у којој „људи са чамца“ постају егзотични примерци из неке друге, суровије реалности, а коју европска публика може удобно и с безбедне даљине да замишља.

Ипак је веза између знака и онога што је означено кроз семиотику ове модне ревије брзо успостављена и ван модног света, што је изазвало праву контроверзу у јавности. Представници сенегалских имиграната су били уверени фриволношћу овог догађаја. Организација која се бори за права имиграната, СОС Рацисмо, била је задовољна одјеком који је овај догађај имао, јер је успео да натера ширу јавност да размисли о судбини имигранта, а и да „нису само невладине организације те које се баве проблемима ‘људи са чамца’“ (цитирао Fuchs 2007). Кад су се појавиле вести да су имигранти-модели добили симболичну суму за учешће на ревији, креатор Мирао је прокоментарисао: „Ја не могу да их запослим, али могу да им дам нешто мало новца и наду да ће се можда неке могућности за њих ипак отворити“ (Fuchs 2007). Није било коментара од стране имиграната-модела. Сlike с ревије јасно говоре да на модној писти они нису представљали, изводили, нити глумили правне, материјалне или психолошке димензије свог егзила. Заправо оно што се недвосмислено види је да су имигранти схватили свој посао озбиљно и на модној писти били оно што ту и треба да буду – одлични манекени.

Донекле је можда парадоксално, али кроз правила модне ревије догодила се субверзија хипераутентичности ових илегалних имигранта. У оквиру модне ревије, азиланти заправо нису били ништа друго до модели који се ни по чему нису разликовали од професионалних манекена. Међутим, у етичким расправама о овом догађају нико није помињао да су имигранти-модели обавили свој посао потпуно професионално, а да су били плаћени симболично, те тако третирани као аматери. И то је можда најпроблематичније етичко питање од свих у овом конкретном случају. Донекле је теоријско питање аутентичности скренуло пажњу од знатно практичнијих, али и важнијих, питања која се тичу права имиграната на једнаку зараду и услове при запошљавању.

АЗИЛАНТИ КАО НАДМАРИОНЕТЕ

Немачки редитељ Кристоф Шлингензиф даље проблематизује и донекле перпетуира феномен хипераутентичности кроз свој пројекат *Странци напоље!* (*Auslander Raus!*). Шлингензиф је већ од раније био познат по својим провокативним филмовима, представама, телевизијским пројектима и хепенинзима, који су већ амбивалентне социополитичке теме доводили до екстрема, често померајући границе између перформанса и реалности. У више наврата његово поигравање аутентичношћу као уметничким средством изазивало је политичке и етичке расправе у немачким медијима. Рецимо, када је ангажовао бивше неонацисте за своју поставку *Хамлета* у Цириху (2001), када је у свом филму *Freakstars* (2003) као главне протагонисте узео људе с проблемима у менталном развоју, као и кад је ангажовао азиланте за пројекат *Странци напоље!* Шлингензифови радови су често осцилирали између снажног и ефикасног политичког ангажмана и спектакла симулиране реалности, који је често у опасности да репродукује оно што намерава да критикује.

Пројекат *Странци напоље!* био је постављен у Бечу, а документовао га је аустријски филмски редитељ Пол Поет (Paul Poet). Фокус је био на правима азиланта. Иако је *Странци напоље!* имао шире политичко значење, директан повод за овај пројекат био је успех аустријске

ултрадесничарске Партије слободe (Freiheitliche Partei Österreichs) на изборима 2000. године. Успех ове партије приписиван је њеном тадашњем лидеру Јергу Хајдеру (Jörg Haider), који је готово целу изборну кампању засновао на снажној антиимигрантској пропаганди. На једаном од својих изборних плаката користио је отворено ксенофобични термин *Überfremdung*, који је последњи пут званично употребљаван у нацистичкој Немачкој да опише како је земља преплављена станцима. Овај ултрадесничарски заокрет навео је Европску унију да Аустрији уведе дипломатске санкције. Европска унија тиме није само изразила своје негодовање због отворено ксенофобичне политике ове партије већ подвукла и њену мрачну прошлост и нацистичку историју. Шлингензиф, дакле, поставља овај пројекат с осећањем политичке ургентности, преиспитујући парадоксе аустријског друштва које, с једне стране, у великом броју гласа за изразито десничарску партију и тиме демаскира сопствене ксенофобичне ставове, а с друге стране, организује масовне демонстрације протестујући против успеха те исте партије и залажући се за људска права азиланата.

Шлингензиф је недељу дана држао своје азиланте у импровизованој бараци која је била алузија на прихватне центре у којима се азиланти држе док се питање њиховог боравка не разреши, али и на концентрациони логор. За разлику од правих прихватних центара за азиланте, који се налазе у предграђима Беча далеко од очију јавности и туриста, Шлингензиф је свој азилантски логор поставио у самом срцу града, испред зграде Опере на Тргу Херберт фон Карајан. Постављен на кров импровизованог логора, натпис *Странци напоље!* видео се добро и с велике даљине. Camere инсталиране у азилантској бараци, као и уски прозорчићи, омогућавали су јавности да у сваком тренутку посматра људе затворене у овом простору. Штавише, аустријска јавност је била позвана да, у стилу *Великог брата*, својим гласовима сваки дан избаци по једног или два азиланта из земље. Последњи који остане у овој кући *Великог брата* добија новчану награду и могућност да се ожени или уда за аустријског држављанина или држављанку, те тако реши свој имигрантски статус. На редитељевој веб-страници биле су постављене биографије учесника-

азиланата, које су их описивале у маниру расних и културних стереотипа. Шлингенциф је играо улогу водитеља овог догађаја и, држећи провокативне и често намерно контрадикторне говоре, рапсиривао је расправу међу окупљеним пролазницима. Како је недеља одмичала, дебате су постајале све масовније и жучније, а повремено је претило да дође и до физичког обрачуна.

Хипераутентичност учесника који су заиста били у некој врсти егзилантске позиције у оквиру Шлингенцифове артифицијелне, театарске конструкције омогућила је поигравање између позоришта и стварности. Ово поигравање није само доводило у питање политичке ставове аустријске јавности, већ повремено такође стављало публику пред неку врсту теста интелигенције. Камера документаристе Пола Поета ухватила је неке од најапсурднијих момената овог догађаја. Рецимо, у једном тренутку видно политички узнемирана старија жене напада Шлингенцифа и у низу погрдних имена којима га засипа изговара бесно „Уметниче један!“ И како постаје све љућа, границе између уметности, артифицијелности, позоришта и реалности почињу да се готово хистерично преплићу. „Уметниче један!“ бива изговорено као псовка можда не само зато што се овој аустријској грађанки чини да Шлингенциф ради нешто што дубоко вређа њене политичке и моралне ставове него и зато што његова уметност доводи у питање како позоришну фикцију тако и реалност. Те тако она, озбиљна, старија аустријска грађанка, више заправо не зна шта да мисли.

Можда најзанимљивији моменат преплитања позоришта и реалности одиграо се када се догађају прикључила левичарска група, која се, између осталог, свесрдно залагала за права имиграната у Аустрији. Проблем је био у томе што, иако је срце ових активиста било на правом месту, њихова позоришна писменост чини се није била на завидном нивоу, те су цео овај догађај схватили буквално. Другим речима, Шлингенцифову провокацију разумели су као буквалну манифестацију друштвене реалности, те су своју мисионарску политичку посвећеност решили да покажу кроз директну акцију. Наиме, попели су се на импровизовану бараку у намери да уклоне срамотни слоган *Странци напоље!* и да ослободе азиланте. Готово током читаве недеље

колико је овај догађај трајао испред куће азилантског *Великог брата* одвијале су се жустре, острашћене расправе на ивици ножа. Најагресивнији су често били они који су подржавали десничарске ставове и антиимиграциону политику и у појединим тренуцима било је неопходно да обезбеђење интервенише. Међутим, једини моменат кад су азиланти затворени у барацаи заиста били у физичкој опасности био је управо кад су активисти за људска права покушали да разруше бараку и да их ослободе. Читав догађај био је прекинут неколико сати, док су азиланти морали да буду евакуисани. Ова епизода илуструје буквално и иронично Деридин *парадокс хоспитабилности*. Жак Дерида, наиме, полази од етимологије речи хоспитабилност у којој су заправо садржана два опречна термина – *hospitality* (гостољубовост) и његова супротност *hostility*. Обе речи потичу од латинског *hostis*, што значи странац, али и непријатељ, и за кога Дерида каже да је „добродошао као гост или као непријатељ“ (Дерида 2000, 4). Шлингенцифова провокација, дакле, није била само критика ксенофобије, која је у овом случају имала призвуке аустријске нацистичке прошлости, већ је довела у питање ефикасност опозиционог политичког деловања. Наивност активиста који су се борили за права емиграната и њихова погрешно исказана гостопримљивост заправо су више угрозиле учеснике-азиланте од десничара који су реаговали на овај догађај.

У сваком случају, овај позоришни догађај отворио је јавну политичку расправу и у том тренутку постао нека врста моралног огледала усмереног ка аустријском друштву. Шлингенциф је овим пројектом померио границе између факта и фабрикације да би довео у питање чврсто заузета политичка уверења, позивајући аустријску јавност да преиспита моралну и политичку логику својих ставова. *Странци напоље!* се заправо може анализирати као политичко позориште зачудности, инспирисано Брехтовом дијалектиком, али изведено у форми веома различитој од брехтовских стратегија, обрађајући се медијатизованој стварности у којој је логичка секвенца често поремећена – где теза и антитеза не доводе нужно до синтезе. У Брехтовом позоришту циљ је да се познато прикаже као зачудно, те да се сагледа новим очима и тако преиспита. Али то се



позориште свакако не поиграва тактикама збуњивања гледалаца-учесника око тога шта је стварност, а шта татарско уобличавање те стварности. Код Шлингензифа је важно да азиланти буду колико-толико прави. Ми не знамо тачно њихов статус у Аустрији, да ли су ту илегално, да ли неки од њих већ имају неку врсту легалних папира и тако даље. Ипак је јасно и очигледно да су у питању странци. Заправо, читав концепт зачудности у Шлингензифовом случају заснива се на аксиому аутентичности људи у кући егзилантског *Великог брата*. Другим речима, азиланти морају бити макар донекле прави, јер само тада Шлингензифова зачудност која се базира на непрестаном поигравању између стварности и театралности, и између факта и фикције, почиње да буде довољно провокативна да мобилише јавност да се отворено и гласно преиспитује. Дакле, ако пођемо од тога да су људи у егзилантској кући *Великог брата* заиста аутентични азиланти, шта је још аутентично у сценарију овог позоришног догађаја? Да ли су неки елементи њихових биографија истинити? Где они заправо буду одведени по избацивању из куће *Великог брата*? Да ли

је њихова депортација стварна? Шта заиста бива с победником? Да ли ће он заиста добити новац или је све то део Шлингензифове конструкције? Шлингензиф се радикално поигравао хипераутентичношћу егзиланата у импровизованој бараци, као и целим овим догађајем, мешајући стврност и пародију те стварности, те је тако формулисао своју стратегију политчког театра зачудности.

Да би сакрили свој идентитет, већина учесника који су ушли у Шлингензифову егзилантску кућу *Великог брата* носили су перике, шешире и наочере за сунце. То само по себи даје нову димензију питању идентитета, сугеришући да је и аутентичност донекле конструкција, па чак и маскарада. У једном моменту егзиланти-извођачи на крову своје бараке изводе час немачког језика за окупљену публику, механички понављајући препознатљиве речи на језику свог домаћина. У другој ситуацији камера их хвата како плешу. Један од њих, висок црн мушкарац с плавом периком, плеше у ритму немачке кабаретске песме, чији је текст очигледно расистички. У овим и сличним ситуацијама азиланти изводе

своју аутентичност као пародију, попут глумаца у некој врсти егзилантског дрег (*drag*) перформанса. Ова врсте пародије подсећа на концепт Џудит Батлер (Judith Butler) који она назива „субверзивна извођења тела“ или „телесне субверзије“ описујући *drag* перформанс као средство којим се јасно открива артифицијелност, конструкција родног идентитета (1990, 137). У том смислу, пародијски начин на који су азиланти представљали себе такође открива имитативни патерн на коме почива наводна аутентичност *другога*. Као код пародије родних идентитета којима се бави Џудит Батлер, у Шлингензифовом пројекту се такође негира да пародијско преувеличавање заправо крије неку врсту оригинала који се кроз пародију имитира. Напротив, пародија егзилантских идентитета у овом пројекту показује да је сâм концепт аутентичности у неку руку конструкција, коју Батлер описује као „фантазију фантазије“ и „имитацију без оригинала“ (1990, 138).

Дакако, субверзивност учесника у Шлингензифовој кући *Великог брата* била је лимитирана зато што азиланти заправо нису контролисали представу у којој су играли главне улоге. Шлингензиф је био медијатор онога што се догађало у квазиприхvatном центру за азиланте и спољњег света, као и режисер „телесних субверзија“ азиланата који су се у њему налазили. У неку руку, Шлингензиф је користио своје азиланте попут неке врсте интервенционистичке, радикално политичке верзије „надмарионета“ Гордона Крега. Азиланти у овом догађају нису деловали као самостални политички ангажовани субјекти, већ су били коришћени као уметничко-политичка стратегија редитеља и његовог тима. Азилантска тела, у Шлингензифовој кући *Великог брата*, била су нека врста уметничког средства, метонимичко отелотворење ксенофобије према имигрантима у којој је аустријско друштво, па и шира јавност, требало да препозна одраз сопствених заблуда. У једном тренутку овом догађају се прикључила аустријска добитница Нобелове награде, списатељица Елфрида Јелинек, најављујући да су азиланти поставили луткарску представу, која ће управо бити изведена пред окупљеним грађанима. Та метафоричка представа у представи још је више подвукла паралелу између азиланата и марионета.

Дакако, изгледа да је Шлингензиф био потпуно свестан етичких питања које ова поставка отвара. У току интервјуа он говори у камеру документаристе Пола Поета, да на крају крајева пројекат *Странци напоље!* не нуди много азилантима самим који су у њему учествовали – нико из овог пројекта неће изаћи с дозволом боравка, чак ни победник. Шлингензифова употреба азиланата може се гледати као представа о представи кроз коју су лични и правни идентитети азиланата отелотворени, перципирани и инструментализовани у друштву. У том смислу Шлингензифово поигравање културним стереотипима и употреба азиланата може се разумети као средство друштвене критике – као стратегија контраинструментализације. Ипак један од кључних момената који доводи у питање етику представљања *другог* је управо сцена у којој високи мушкарац црне пути с плавом периком на глави весело плеше уз расистичке стихове немачке кабаретске песмице. Да ли он зна немачки? Да ли има икакву контролу у овом музичком избору? Да ли разуме стихове? Прецизан одговор на ова питања одредио би етичку димензију ове сцене или као субверзивни акт тела, кроз који азилант намерно пародира сопствену хипераутентичност, или пак као редитељску-монтажерску манипулацију, које учесник није био у потпуности свестан. Документарац о овом пројекту, као и други материјали, усредсређени су на редитеља и на догађај. Филм Пола Поета укључује интервјуе с редитељем, драматурзима и продуцентима пројекта, изјаве политичара, уметника и интелектуалаца, и прецизно хвата различите и често опречне реакције јавности. Међутим, ниједан од азиланата-учесника никада није био позван да дâ свој коментар.

ПРЕСТАВА И СУМЊА

И Миро и Шлингензиф су изложили азиланте, чинећи „статус извођача проблематичним, јер се они као људи претварају у знакове себе самих“ (Barbare Kiršenblat-Gimblet 1992, 45). У оба пројекта азиланти играју по наметнутим сценаријима, док неко други с бољим „квалификацијама“ и „бољим“ знањем језика домаћина говори у њихво име, али и у њиховом интересу.



су. У том задатом оквиру изгледа као да су азиланти имали врло мало простора да покажу сопствену критику система на свој начин. Ни субверзија хипераутентичности азиланата није се одвијала по њиховом сопственом сценарију. Могло би се рећи да су Миро и Шлингензиф употребили азиланте да изразе сопствени политички ангажман, док су они око којих се у неку руку водила расправа остали мање-више неми. Ова два уметника изражавају сопствену политичку критику, док азиланти-учесници служе као нека врста илустрације те критике. Уметничко-политичка субверзија, присутна у оба случаја, заснивала се на присуству и изведби азиланата, а у режији и под контролом етаблираног позоришног редитеља, односно модног креатора. Етички проблем је у следећем. Миро и Шлингензиф користе субверзивне стратегије као средство политичке критике, али не отварају простор за оне у чијем интересу делују да учествују у креирању оквира у коме ће бити приказани. Азиланти-учесници нису имали прилику да допринесу аутентичне стратегије, које би произлазиле из сопствених тела, гласова и историја.

Међутим, све ово се може гледати и другачије. Ако урадите интернет претрагу о дизајнеру Миру нећете наћи само сајтове преко којих бисте могли да поручите његове најновије креације, већ, рецимо, и Би-Би-Сијеву веб-страницу на којој се налази чланак о контроверзној модној ревији са азилантима из Африке као моделима. Ту је и мноштво линкова везаних за ситуацију азиланата из Африке, као и питања илегалне имиграције у Шпанији (BBC News 2007). Шлингензифов пројекат, употребљавајући азиланте, затварајући их у импровизовану бараку која подсећа на логор и са које транспарент са ксенфобичним слоганом доминира градским тргом, не прави само пародичну алузију на ријалити ТВ програм већ алудира на аустријску нацистичку прошлост. Он прави паралелу између ксенофобије у модерном друштво и мрачне политичке прошлости, подсећајући да је ксенофобија увек и по дефиницији опасна. Поред свих етичких сумњи, *Странци напоље!* је и даље један од најупечатљивијих примера модерног политичког театра. Оба догађаја, упркос употреби азиланта, перпетуирању културних и етничких стереотипа, и фе-

номену хипераутентичности, отварају нове могућности политичког ангажмана и нове уметничке стратегије у бављењу питањима егзила, која превазилазе окви-ре институционалног мејнстрим театра. Два аспекта се чине посебно релевантним у овим пројектима: 1. померање изван дискурса о азилу као патњи *другога* и 2. коришћење спектакла да би се важно политичко и друштвено питање ставило у средиште јавне расправе.

Мироова ревија прави алузије на тешкоће емиграната, али се на томе не завршава, јер азиланте-учеснике смешта у неочекиван контекст – право на писту гламурозне барселонске Недеље моде. Иако је тешко пре-видети површност у неким кључним елементима овог концепта, ипак је тешко не признати да је Миро направио један субверзиван догађај који излази из оквира уобичајеног политичког ангажмана уметника. Такође азиланти, управо пристигли из Африке, нашли су се у неочекиваном послу, врло различитом од уобичајених физичких послова најчешће резервисаних за новодошле. Ова ревија је превазишла очекиване класне и друге егзилантске сценарије и тако отворила простор за преиспитивање и расправу.

Један од средишњих парадокса Шлингензифовог приступа је у његовом одмаку од воајеристичког и конзумерског приступа теми егзила, који се заснива на дискурсу патње у коме се политичке, економске и остале несреће догађају *другом* на неком далеком, напаћеном месту. У таквој консталацији и жртве и починиоци су довољно далеко од искуства публике, те „задовољство“ гледања несрећних живота *других* остаје непомућено. Шлингензиф, користећи форму ријалитија, доводи процес гледања до апсурда. Публика је у први мах забављена његовом провокацијом, али постаје и збуњена, да би на крају била готово узнемирена. Пародија и травестија се користе овде као средства којима се кроз хипераутентичност показује артифицијелност идеје о „оригиналном егзилантском идентитету“. Ово има даље импликације у односу на концепт хипераутентичности, сугеришући да је она могућа и истинита можда само као сопствена пародија.

Оба пројекта отворено скрећу пажњу на проблеме егзила и користе се контроверзом као средством да пробуде политичку расправу и утичу на политичку

реалност. Шлингензиф поставивши кућу егзилантског *Великог брата* у срце аустријске престонице, и буквално и симболички сместио је у средиште политичке позорнице проблем имиграната и ксенофобије као тест аустријској демократији. Искористио је град као позорницу на начин сличан ономе који описује пољски емигрантски уметник Кристоф Водичко, познат по својим политички ангажованим урбаним пројектима:

„Град функционише као монументална позорница у театру наших живота, понављајући наша застарела предубеђења о идентитету и заједници, наше понашање према другима, о томе ко смо ми, а ко су они... Мултимедијална уметност, извођачке уметности, перформативни дизајн: мора да интервенише и мења ту естетику наших свакодневних живота, уколико уметност заиста жели да допринесе демократским процесима“ (2000, 88).

На крају Шлингензифовог пројекта пуно уметника и интелектуалаца попело се на импровизовану позорницу на крову емигрантске бараке да са окупљенима поделе своје политичко и уметничко виђење овог догађаја. Један од говорника запазио је да је чудно то што су се све расправе и сви протести за права азиланата одигравали испред лажног прихватног центра за егзиланте, који је Шлингензиф подигао на Карајан скверу, иако се на само неколико километара од центра града налазе прави прихватни центри у којима се азиланти задржавају. Но, за све време ове острашћене расправе тамо нико није ишао ни да се залаже за људска права азиланта, ни да тражи њихову депортацију. Сличан ироничан коментар могао би да важи и за Мироов пројекат. Вест о контроверзној модној ревији не само да је отворила политичку расправу у Шпанији већ је прешла локалне границе – британски дневник *Гардијан*, као и Би-Би-Си, били су међу онима који су писали о овој ревији. За то време на хиљаде илегалних имиграната, који раде мануелне послове по разним европским престоницама за надницу испод локалног минималца, готово никада не буде интересовање медија, нити распламсавају јавне полемике. Међутим, кад се осам илегалца појаве као манекени на барселонској Недељи моде, та се вест одмах нађе на насловним странама.

Шта је то што театрализацију реалности чини

снажнијом и занимљивијом од стварности саме? Фојербах је записао „за наше доба које фаворизује знак над оним што тај знак означава, копију над оригиналом, представу над стварношћу, једино је илузија света, истина је профана“ (цитирао Дебор 1992, 11). У том оквиру можда постаје нужно да оно што је стварно постане хипераутентично – да постане знак себе самог – да би било примећено и да би, евентуално, отворило простор за интервенцију.

БИБЛИОГРАФИЈА

Baudrillard, Jean (Бодријар, Жан), *Simulacra and Simulations (Симулакра и симулације)*, прев. Sheila Farier Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

BBC News, „Anger in Spain at Migrant Models“ („Шпанија бесна због модела имиграната“), јануар 19, 2007, доступно: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/6280139.stm>

Debord, Guy (Дебор Ги), *The Society of the Spectacle (Друштво спектакла)*, прев. Donald Nicholson-Smith, Zone Books, New York 1992.

Derrida, Jacques and Dufourmantelle, Anne (Дериде, Жак и Дуформантел, Ани), *Of Hospitality (О гостољубивости)*, Stanford UP, Stanford, 2000.

Fuch, Dale (Фуш, Дејл), „Fashion Designer Accused of Exploiting Illegal Immigrants“ („Модни дизајнер оптужен за експлоатацију илегалних имиграната“), јануар 20, 2007, доступно: <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,,1994651,00.html>

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Киршенблат-Гимблет, Барбара), „Objects of Ethnography“ („Етнографски објекти“), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display (Излагање култура: поетика и политика музејске поставке)*, ур. Ivan Karp and Steven D. Levine, Smithsonian Institution Press, Washington DC 1991, 386–443.

Poet, Paul (Поет, Пол), *Ausländer Raus! Schlingensiefels Container (Странци напоље! Шлингензифов контејнер)*, Monitorpop Entertainment, 2005.

Wodiczko, Krzysztof (Водичко, Кжиштоф), „Open Transmission“ („Отворена трансмисија“), *Architecturally*

Speaking: practices of art, architecture and the everyday (Архитектонски говорећи: уметничка пракса, архитектура и свакидашњица), ур. Alan Read, Routledge, London and New York 2000, 87–109.

БИОГРАФИЈА

Силвија Јестровић је дипломирала драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Магистрирала је и докторирала (2002) у Торонту. Предавала је на Универзитету Јорк у Торонту (University of York) од 2003. до 2005. Од 2005. године живи у Енглеској, где предаје на Универзитету у Ворвику (University of Warwick). Објавила је књиге *Theatre of Estrangement: Theory, Practices, Ideology (Позориште зачудности: теорија, пракса, идеологија)* 2006. године и *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile (Перформанс, простор, утопија: градови рата, градови егзила)* 2012. године. Са Јаном Мејерзон (Yana Meerzon) уредила је књигу *Performance, Exile, „America“* (2011), као и специјално издање часописа *Modern Drama* на тему позориште и егзил (2003). Њени есеји објављивани су у бројним стручним часописима и књигама. Дrame *Noah's Ark 747* и *Not My Story* игране су у Торонту, Отави и Монтреалу.

Ирина Цвијановић

ЕЛЕКТРОНСКА МУЗИКА ЗА ИГРУ ПРОТИВ ДИКТАТУРЕ: ТЕХНО-ТЕРАПИЈА КАО РИТУАЛИЗОВАНИ ПЕРФОРМАНС

Abstract: Electronic dance music against dictatorship: Techno therapy as ritualized performance

This essay will focus on the relationship between ritualized performance and transportative experiences theoretically conceptualized by Richard Schechner, and the party „Techno therapy“ performed by DJ duo Noise Destruction in Novi Sad, in 1994. As a genre still shrouded in secrecy, at least within the local academic community, electronic dance music presents a broad and inspirational field for research. Not only that relatively new form of popular culture is in question which resists fitting only and exclusively into frames of musical performance, but it also gets characteristics of *transitional phenomenon*. The phenomenon is suitable for thinking, analysis and discussing through the lenses of interdisciplinarity. In pop-cultural shape and sub-cultural meanings, sound/music and performance/theatre become part of the unique image while their unity emerges as dominant.

„Techno therapy“ will shed a light on the ways which allowed that certain elements of everyday life in Serbia in the 1990s were embodied in the performance. This will open a space of understanding the possibilities that young people used for creating new meanings while enclosed in the specific social-political context. The concepts of ritualized performance and transportative experiences will set the basis for clearing the questions how DJ performance, interaction with the audience, as well as experience of dancing/going dancing could be observed, thought and explicated as theatrical act.

Key words: the state of nature, total institution, DJ, performing audience, transportative experiences

Тема овог текста је однос ритуализованог перформанса и транспортативних доживљаја виђених кроз теоријске поставке Ричарда Шекнера (Richard Schechner) и забаве „Техно-

терапија" (Techno therapy) коју је изводио ди-џеј дуо Noise Destruction у Леденој дворани Спенса у Новом Саду 1994. године. Као жанр који је још обавијен велом тајни, бар у оквирима домаће академске заједнице, електронска музика за игру представља велико и инспиративно поље за истраживање. Како је реч о релативно новом облику популарне културе који се опире уклапању само и искључиво у оквире музичког извођења, она добија одлике *транзиционог феномена* о којем треба размишљати, анализирати га и говорити интердисциплинарно. У поп-културалном облику и супкултуралним значењима звук/музика и перформанс/театар постају део јединствене слике, док се њихово заједништво истиче као доминантно.

„Техно-терапија“ пружиће увид у начине који су омогућили да одређени елементи свакодневице коју је Србија живела деведесетих година, буду отеловљени у музичко-сценском перформансу. На тај начин откриће се могућности које су млади, ограђени у специфичном друштвено-политичком контексту, користили како би стварали нова значења. Концепти ритуализованог перформанса и транспортативних доживљаја послужиће као основа при расветљавању питања о могућностима да се наступи диџејева, интеракција с публиком и само искуство игре/играња могу посматрати, мислити и тумачити као позоришни чин.

Кључне речи: природно стање, тотална институција, диџеј, публика која изводи, транспортативни доживљаји

ЕЛЕКТРОНСКА МУЗИКА ЗА ИГРУ ПРОТИВ ДИКТАТУРЕ: „ТЕХНО-ТЕРАПИЈА“ КАО РИТУАЛИЗОВАНИ ПЕРФОРМАНС Србија у привиду „природног стања“

Крајем осамдесетих година протеклог века у Југославији је постало јасно да одржавање Титовог духа под слоганом „После Тита – Тито!“ више није било могуће. Уследило је одвајање република и грађански рат, а колективно људско тело, грађено на основама братства и јединства, претворило се у колективно људско месо (Угрешкић 2008). Позиционирана у простору у којем снажни ветрови дувају са свих страна, Србија је

почетком деведесетих постепено почела да наликује „природном стању“, метафори коју је још у XVII веку користио Томас Хобс (Thomas Hobbes) за описивање ситуација пре настанка држава (Hobbes 2004). По Хобсовом мишљењу, у „природном стању“ међу људима влада правило да је свако свакоме природни непријатељ:

„човјеком влада његов властити разум и све што може употријебити служи као помоћ самоме себи у очувању живота против непријатеља, одатле слиједи да сватко има право на све, чак и на туђе тијело. Зато, све док траје то природно право свакога на све, нитко не може бити сигуран (колико год био снажан или мудар) да ће проживјети вријеме које природа обично даје људима“ (Hobbes 2004: 94).

Вођена политиком Милошевићеве иновативне диктатуре (Ђурковић 2002), земља се налазила у стању међудржавности, лиминалном простору који није дозвољавао јасно дефинисање државе (Димитријевић 2004). До првог светла на крају тунела, односно до почетка транзиције и формирања уставне демократске државности након октобарских промена 2000. године, Србија је живела у амбијенту мрака и осећању неизвесности. Страх је био део свакодневља, а режим га је успешно одржавао кроз физичку репресију, контролу друштва, окрутност и доминацију у јавном пољу деловања. Народ је деведесетих постао колективно угрожено тело.

Од увођења санкција 1992. године, Србија добија обрисе тоталне институције са јасно подељеним улогама свих који су се у њој налазили: велике групе којом се управљало (представљене кроз ликове заточеника, односно грађана земље) и мање која их је надгледала (Милошевић и поданици његовог режима). Проучавајући односе људи унутар тоталних институција, првенствено затвора и центара за ментално оболеле, Ервинг Гофман (Erving Goffman) у култној студији „Азили“ наглашава да карактер ових места:

„ствара баријера према друштвеним односима са спољашњошћу и баријера која не дозвољава напуштање и која је често уграђена у одређено физичко постројење, у облику закључаних капија, високих зидова, бодљикаве жице, стена, воде, шуме или пустаре“ (Гофман 2011: 18).

Ограничавање контакта са спољним светом, протока објективних информација, као и све интензивнијег увлачења мрака у поре свакодневног живота, примора-

вали су људе да откривају сопствене, заштићене просторе и у њима потраже сигурност. Гофман надаље истиче: „Свака тотална институција може се посматрати као неко мртво море у коме се јављају мала острва живихних и заокупљујућих активности. Такве активности могу помоћи појединцу да издржи психолошки стрес који је обично изазван нападима на њега“ (Гофман 2011: 72).

Млади су у Србији деведесетих година кренули у истраживање нових звучних простора. Оазе спаса, како их метафорички одређује Гофман, пружао је звук електронске музике за игру¹ који је у том периоду експлодирао у београдским клубовима, а убрзо почео да се шири и у другим градовима, првенствено у Новом Саду и Нишу који су, попут престонице, имали богату традицију културе клубова. Заслуга припада пионирима електронике који су развијали овај жанр и сцену водећи се узорима са Запада, промовишући је у оквиру медијског простора (YU радио, Трећи канал Телевизије Београд, Радио Политика, Б92, Телевизија Нови Сад плус), развијајући организације са циљем да се достигнућа високе технологије користе у креативне сврхе (Technokratia), формирајући сопствене асоцијације ди-џејева (United DJs of Trance (потом Интегра), Козмик, Experiment, Happy People, итд.), али и откривајући нове, алтернативне просторе (Industria, хангари старог аеродрома, шећерана, ташмајданске пећине и сл.). Веома смело, храбро и зналачки поставили су темеље развоју жанра, отварајући Београд, Нови Сад и Ниш, а потом и друге градове, ка свету и омогућавајући да сцена електронске музике за игру, какву је Србија имала деведесетих, постане не само препознатљива већ и водећа у читавом региону Источне и Југоисточне Европе. У прилог овој чињеници говоре и бројна гостовања реномираних светских ди-џејева у том периоду.²

Иако је настала на тековинама популарне музике у оквирима југословенског културног простора осамдесетих година, електронска музика за игру се знатно разликује. На првом месту, издвајање ди-џеја као перформера, мета-

музичара³ или музичке персоне (Auslander 2006) важне за (не)успех једне забаве, сведочи да ова музика добија одлике засебног жанра. Акцент с наративних структура попа и рока помера се ка перформативним значењима која се стварају у специфичној корелацији тела играча, сценског и светлосног дизајна, али и израженог, повереничког односа који се успоставља између ди-џеја и публике у циљу повезивања и достизања јаког енергетског потенцијала. Ослобађање тела и истицање покрета у простору подијума за игру одредили су да поједини перформанси добију свој локални изглед. У амбијенту музичко-сценског простора електронске музике за игру млади не само да су налазили везу са светом од којег су били изоловани, већ су откривали и развијали сопствене идеје. Циљали су на међусобно повезивање кроз размену енергије, солидарност, физички контакт, изражавали припадност и свој став, или су се, напосто, само препуштали чарима електронског звука и ритма и њиховој моћи да обликују покрете који исцељују и ослобађају тело. Идеје покрета, кретања, шетњи, буке, али и специфичан ритмизован звук пиштаљки којима су играчи пратили наступе ди-џејева, који ће потом обележити студентски протест 1996/97. и друге грађанске демонстрације у Србији, клице свог развоја имали су у електронској музици за игру.

„ТЕХНО-ТЕРАПИЈА“ И ОТЕЛОВЉЕЊЕ СВАКОДНЕВИЦЕ

Према Ричарду Шекнеру (Richard Schechner), разлика између ритуала и театра лежи у контексту и нагласку. Перформанс се може тумачити као ритуал или као театар ако се, на првом месту, испита: ко, где и под којим околностима изводи радњу. Док ритуали првенствено издвајају ефикасност (исцељење, иницијацију, формирање и стабилизовање друштвених односа, услишавање божанстава, одржавање космичког реда), дотле се у театру, како Шекнер тврди, наглашава његов забавни карактер (Schechner 1994: 613). Другим речима, ако је циљ перформанса да изазове промену и изнедри резултате, може се сматрати ритуалним. С друге стране, ако превагну елементи који га чине забав-

¹ Електронска музика за игру представља кишобран појам који се састоји од три главна поджанра: техно (techno), хаус (house) и амбијентална (ambient) музика (Reynolds 1999).

² У периоду највеће изолације Србије, у земљи су наступали: Laurent Garnier (Француска), Mark Williams, The Prodigy (Енглеска) и други.

³ Користећи већ постојећи као свој основни материјал, ди-џеј добија улогу метамузичара који користи номадску стратегију.



DJ duo Noise Destruction

ним, више ће бити усмерен ка театру. Међутим, Шекнер и сâм увиђа да јасне границе између ове две праксе заправо и нема, већ да су оне комплементарне. Ефикасност и забава два су пола исте целине, о чему говори и чињеница да су играње, певање, костимирање, имитирање, припрема простора у којем се изводи и доживљава перформанс, својствени људском роду одувек.

Појмом ритуализованог перформанса Шекнер означава ситуацију преплитања ритуала и театра, где се обављају радње како би театар постао ефикаснији. То се првенствено односи на истицање публике, односно наглашавање момента када се пубика сачињена од појединаца формира у одређену заједницу. Она постаје тумач или један од актера позоришног дешавања, чиме се отвара *нови* простор у којем се повезују уметност и живот. Управо је електронска музика за игру једна од пракси популарне културе која брише ту границу, где у контексту извођења уживо (сада и овде музичко-сценског дешавања) ди-џеј добија улогу перформера чији је циљ достизање креативне „духовне унификације“ са играчима. Допринос доживљају ритуализованог перформанса јесте у флукутирању границе између перформера и играча.

Набијени позитивном енергијом и младалачким

ентузијазмом, новосадски ди-џеј дуо Noise Destruction⁴ увидео је деведесетих година да је важно младе упознати с новим стремљењима електронске музике на Западу, односно с развојем *нове* популарне културе. Организујући целовечерњи перформанс „Техно-терапија“ (*Techno therapy*) 19. јануара 1994. године у Леденој дворани Спенса у Новом Саду,⁵ а вођени деструкцијом као иницијалном креатив-

⁴ Наступајући у новосадским клубовима већ од средине осамдесетих година, Жељко Јоахимстал (DJ Факир), Зоран Николић (DJ Z) и Богдан Бановић (DJ Bobby) одлучили су 1992. године да формирају састав Noise Destruction, у циљу промоције електронске музике за игру домаћој јавности. Нумером „Лаки је мало нервозан“, у којој су, користећи се техникама семпловања и скречовања, вешто спојили препознатљиве фрагменте из културних домаћих филмова и представа (*Маратонци трче почасни круг* и *Радован III*) с електронском основом песме „Техно лајн“ (Techno line), отворили су врата свом јаком пробоју на домаћој, а убрзо и интернационалној сцени. Техника семпловања примењена је и у видео-споту, који је деведесетих био најгледанији и најслушанији домаћи хит у жанру електронске музике за игру. Од тада се Noise Destruction појављује као дуо Жељко Јоахимстал – Зоран Николић.

⁵ Обележавајући две деценије рада, 21. априла 2012. године, Noise Destruction су извели перформанс под називом „Техно-терапија: 20 година састава Noise Destruction“ („Techno therapy: 20 years of Noise Destruction“), такође у Леденој дворани Спенса у Новом Саду.

ном идејом, намеравали су да покажу како је могуће направити другачији угођај од познатог клупског дешавања. Испитујући могућности „магичних“ својстава терапије, хтели су да омогуће стварање простора за исцељење како би присутни могли, бар привремено, да забораве на свакодневне друштвене драме које су се догађале у земљи. Сценографија се састојала од елемената који су били доступни и асоцирали на технологију. Зоран Николић се сећа: „Пред почетак перформанса неко је рекао да већ данима напуштни аутомобил без точкава окупира простор паркинга испред дворане, па нам је пало на памет да га унесемо и поставимо као део сценографије. Потом смо смислили да неко од учесника узме брусницу и чекиће, па да на том ауто почне нешто да се ради... Идеје су постепено надлазиле и просто је невероватно како се спонтано стварала јака креативна енергија“ (Noise Destruction, интервју, 25. 10. 2012).

У простору ескапизма од „природног стања“ на који је земља наликовала (Hobbes 2004), млади су добили шансу да искажу свој став о начинима спровођења деструкције и испитају њене креативне потенцијале, учествујући уједно у музичко-сценском догађају који до тада није био познат у нашој средини. Назив перформанса везивао се за својства терапевтског деловања. Од учесника се очекивало да своја стања побољшају кроз игру и покрет, да ослобађају дух и упусте се у доживљавање простора у којем су се налазили, позвани да у њему стварају значења. Гофман истиче: „У болницама за ментално оболеле постоји оно што је познато под званичним називом *индустријска или радна терапија*: пацијентима се дају задаци, обично тешки, као што је чишћење лишћа, послуживање за столом, рад у вешерници и рибање подова. Иако природа ових послова проистиче из радних потреба установе, оно што се каже пацијенту јесте да ће му ти задаци помоћи да поново научи да живи у друштву и да ће његова способност и спремност да их обави бити дијагностиковане као доказ побољшавања његовог стања“ (Гофман 2011: 89).

Као место које је првенствено намењено за рекреацију

Саду. Конципиран као *забавни театар*, овај перформанс ће бити у фокусу мојих наредних истраживања која ће, између осталог, обухватати и питања *поновног одигравања* (re-enactment) перформанса, одређеног и дефинисаног у раду Ребеке Шнајдер (Rebecca Schneider).

и спорт, клизалиште дворане преобликовано је за потребе ноћне забаве. Сам простор наликовао је великој скулптури у коју учесници улазе као у „специјално место“. Млади су дошли ту како би урадили нешто што је могуће само *ту* да се обави, а по завршетку перформанса излазе из њега и враћају се у своје приватне просторе. Реч је о *транспортивном доживљају* који омогућава да перформери изађу из свакодневног живота и уплове у воде „перформативног света“, односно из једног просторно/временског одређења у друго (Schechner 1985: 126). Стварање привремених заједница у моменту када се учесник укључи у „перформативни свет“ даје перформансу ноту ритуалног; док, како Шекнер указује, модел окупљања и извођења уграђује у њега елементе театра. Ипак, и поред тога што се *транспортиван* елемент перформанса најчешће везује за театар, а *трансформативан* за ритуал (јер нешто се заиста мора променити!), Шекнер скреће пажњу да ова два облика могу постојати и у једном перформансу (Schechner 1985: 130).

Учешће играча у перформансу обликује се и кроз физичко осећање целог тела (Fischer-Lichte 2008: 36). Учесници „Техно-терапије“ исказивали су своје реакције првенствено кроз покрете на подијуму за игру, док су поједини имали активног учешћа у ритуалном сечењу старог аутомобила „пеглице“ (фијат 126) као централног елемента сценографије. Драматични чин сечења, о којем Шекнер говори када у оквиру ритуалног перформанса наглашава понашање ловаца при хватању животиње, обављали су костимирани учесници одевени у бела, заштитна одела, с брусницама и чекићем. Символично су указивали да старо мора да нестане и уништи се ради стварања новог. Постављена као жртва старог политичког система, „пеглица“ је морала бити демолирана како би се умилостивила божанства и отворила пут стабилизацији стања у земљи и њеном даљем опоравку. У овом чину наглашена је активност мање групе, као и њихова међусобна комуникација покретом. Посебну важност извршавању чина даје транспортативни доживљај који омогућава улазак у улогу перформера. Делови аутомобила, које су поједини учесници узимали као трофеје победе, представљали су, заправо, расподелу жртве и указивали на важност солидарности међу људима. У том светлу Шекнер истиче како „извођење ритуалне смрти – било да је жртва стварно или театарал-

но убијена – наглашава разлику између жртве и остатка заједнице“ (Schechner 1994: 634).

Драматични тренутак перформанса наглашен је на музичком плану извођењем ремикса нумере „О, Фортуна“ из сценске кантате „Кармина Бурана“ (Carmina Burana) Карла Орфа (Carl Orff), као препознатљивог знака којим се подвлаче драматичне или катаклизмичне ситуације. Атмосферу тоталне катаклизме, поред музичких и светлосних, дочаравали су и специјали ефекти димне машине. Плес немаскираних учесника око демолираног аутомобила може се схватити као искуство прошлости (речено, поново изречено и научено), али се односи и на размену енергије која води ка искуству забаве. Играчи-перформери изводили су своје улоге јер им је дозвољено да у „Техно-терапији“ могу да чине све оно што не могу у свакодневном животу, а опет да у перформанс унесу елементе из свакодневице коју су живели. На овај начин додатно је наглашена транспортативна моћ, јер „када је перформанс окончан, или чак у завршној фази, перформер се враћа тамо одакле је кренуо“ (Schechner 1985: 126). Реакције учесника „Техно-терапије“ биле су различите. У највећој мери биле су везане за одушевљење због новог, доживљеног искуства. Поједини су наглашавали своју фасцинираност озвучењем (од 60.000 вати!), сценским ефектима и самом музиком коју је Noise Destruction изводио, док је било и оних који перформанс нису разумели, или су га чак оспоравали.

Претварајући клизалиште у простор креативне игре, учесници су своје ставове испољавали и кроз елементе којима су свакодневно били окружени. Тако су део сценографије чинила ротациона светла, алудирајући на Милошевићеву тоталну контролу друштва. Коришћење апарата за гашење пожара отеловило је примену сузавца што су полицајци често практиковали како би разбијали демонстрације и њихово ширење. На ниво звука и ритма који су Noise Destruction изводили, учесници су се повезивали коришћењем пиштаљки као музичких инструмената. Било је и оних који су заузимали пасиван став и читав перформанс само посматрали.

Ритам као главна покретачка снага рефлектовао се кроз покрете и тела играча. На тај начин креиран је облик кружне енергије који је једино било могуће стварати и осећати сопственим телом, односно уграђивати у њега сопствене телесне ритмове. Изводећи музику кроз плес,

играчи су добили улогу перформера из неколико разлога. Као прво, у односу на друге плесне традиције, играчи популарне електронске музике дају значајан импулс музици коју изводе ди-џејеви. Као друго, комуникација се одвија не само на релацији ди-џеј и публика, већ и међу самим играчима који своју повратну реакцију шаљу ди-џеју кроз покрет, гестикулацију лицем, врисак, аплауз или музицирање пиштаљком. На тај начин се креира одређено афективно осећање, „вајб“ (vibe), који је такође у вези и са искуством одласка у клуб на целовечерње играње. Коначно, играчи немају директну контролу над музиком, они само дају свој одговор на материјал који ди-џеј представља, и обликовањем покрета стварају значења. Специфичан доживљај, креирање енергије која кружи читавим „перформативним светом“, описује и Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) метафором „инфекције“ која „наглашава да естетски доживљај перформанса не зависи само од ‘уметничког дела’ већ и од интеракције учесника“ (Fischer-Lichte 2008: 36). Учесници „Техно- терапије“ су били у атмосфери и стварали је, свесни да својим акцијама (играњем, међусобним комуницирањем покретом, свирањем кроз пиштаљку, радњама на аутомобилу и сл.) доприносе транспортативном доживљају. У том чину сви су активно делали, креирајући ритуализовани перформанс као једну од рефлексија репресивне ситуације у којој се Србија налазила деведесетих година.

Важан елемент „Техно-терапије“ представљао је и видео-рад који је емитован на зиду поред бине на којој су наступали Noise Destruction. Пројектоване су слике које реферирају на техно-окружења, анимације, фрактали, фрагменти из филмова и вести. Видео-материјал, осветљење дворане и стробоскопски ефекти у блиској су вези с музиком, како на ритмичком тако и на тематском плану. Тиме је остварена интермузичка веза, реферирајући на испитивање појавности саме музике у другом облику, али и на њено везивање за изванмузички садржај. С друге стране, музичко-сценски простор који је омогућила „Техно-терапија“, може се посматрати и као пећина, место у којем су извођени први перформанси. У прадавним временима људи су у пећине уносили елементе из свакодневног окружења, што се одвијало у сагласју с природом и њеним ритмом. Шекнер указује да је кроз ритуале, цртеже на зидовима пећина и игре, природа медијализована значењима

перформативних репрезентација: „Ово откриће свесне симболичке акције – мајсторство уметника – доживљено је не само као функционални ритуал већ и као забава. Забава је овде имала своје пуно значење: радњи у којима се ужива не само због онога што оне могу постићи изван учинка самог перформанса већ и због правог задовољства које оне доносе сада и овде” (Schechner 1994: 615).

ЗАКЉУЧАК

Србија у амбијенту мрака деведесетих година, девастирано друштво, хиперинфлација, санкције – представљала је велики изазов продору нове креативне енергије у млађе генерације. Транспортативни елемент перформанса дозвољавао је откривање новог, паралелног света у којем је било могуће бар накратко пронаћи излаз и искористити свој креативни потенцијал. Мишљена као ритуализовани перформанс, „Техно-терапија” је постала јединствени приступ представљања музичко-сценског догађаја у читавом простору Источне и Југоисточне Европе. Била је генератор креативних идеја, слика и пракси. Оне ће се у наредном периоду развијати, обликовати, трансформисати и налазити неке нове путеве представљања који сведоче да је сцена електронске музике за игру и данас изузетно витална у нашој средини.

БИБЛИОГРАФИЈА

Auslander, Philip, „Musical Personae”, *TDR: The Drama Review*, Spring, 2006, 100–119.

Butler, Mark J, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

Certeau, Michel de, *The practice of everyday life, vol. 1*, University of California Press, Berkley – Los Angeles – London 1984.

Димитријевић, Ненад, „Србија као недовршена држава”, *Између ауторитаризма и демократије: Србија, Црна Гора, Хрватска*, књига II: *Цивилно друштво и политичка култура*, приредили: Драгица Вујадиновић, Лино Вељак, Владимир Гоати и Веселин Павићевић, ЦЕДЕТ (Центар за демократску традицију), Београд 2004, 57–72.

Ђурковић, Миша, *Диктатура, нација, глобализација*, Институт за европске студије, Београд 2002.

Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Routledge, London and New York 2008.

Гофман, Ервинг, *Азили: есеји о друштвеном положају пацијента болница за ментално оболеле и других уточеника*, Mediterran Publishing, Нови Сад 2011.

Hobbes, Thomas, *Левјатан или Грађа, облик и моћ црквене и грађанске државе*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб 2004.

Noise Destruction (Željko Joahimstal, Zoran Nikolić), interview by Irina Cvijanović. *Field work interview* (25 October 2012).

Reynolds, Simon, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*, Routledge, New York 1998.

Schechner, Richard, *Between theatre and anthropology*, University of Pensilvania Press, Philadelphia 1985.

Schechner, Richard, „Ritual and Performance”, у: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, by Tim Ingold, Routledge, London – New York 1994, 613–647.

Угрешић, Дубравка, *Култура лажи: антиполитички есеји*, Едиција „Реч”, Београд 2008.

БИОГРАФИЈА

Ирина Цвијановић је докторанткиња на Интернационалном програму „Студије перформанса и медија” на Универзитету Јоханес Гутенберг у Мајнцу, Немачка. Звање мајстера стакла је на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Радила је као музичка уредница на Трећем програму Радио Београда. Као председница Интердисциплинарног друштва етномузиколога (ИДЕ) организовала је неколико пројеката посвећених музици и култури мањинских заједница које живе у Србији. Учествовала је на стручним скуповима у земљи и иностранству. Тренутно припрема докторску дисертацију која се бави питањем аутентичности у електронској музици за игру у Србији деведесетих година, под менторством проф. др Клауса Пичмана (Klaus Pietschmann) и проф. др Фридемана Кројдера (Friedemann Kreuder).

Милија Глуховић

ПРЕДАЛЕКЕ ОБАЛЕ: ГИ- БРАЛТАРСКИ МОРЕУЗ И СТАЊЕ ВАНРЕДНИХ МЕРА У ДРАМИ ОВАН И КИТ АХМЕДА ГАЗАЛИЈА

Abstract: Focusing on *The Sheep and the Whale* (*Le mouton et la baleine*, 2001) by Moroccan-Canadian playwright Ahmed Ghazali, this essay examines political and ethical issues concerning human migration from Africa to Europe. The play's representation of human rights abuses in the Strait of Gibraltar and the dilemmas facing illegal migrants, refugees and asylum seekers will be situated in relation to current debates about the state of exception and the new forms of neo-liberal governmentality employed under the conditions of globalisation. In one way, Ghazali's drama pays homage to those trying to enter Fortress Europe ? and specifically to the nameless young African bodies washed up on the shores of southern Spain. It attempts, in part, to exorcise the unspoken violence of these people's deaths in what has become a vast African cemetery, while prompting us to ask what can be done in order to reduce the death toll in the Gibraltar Strait.

Keywords: asylum; Strait of Gibraltar; human rights; state of exception; Agamben

Усредсређујући се на драму *Ован и кит* (*Le mouton et la baleine*, 2001) канадског писца мароканског порекла, Ахмеда Газалија, овај есеј испитује политичка и етичка питања везана за миграције становништва из Африке у Европу. Прикази кршења људских права у Гибралтарском мореузу и дилеме с којима се суочавају илегални имигранти, избеглице и азиланти у драми биће сагледани у контексту актуелних расправа о ванредном стању (*state of exception* – Агамбен) и новим облицима неолибералне државности као једног од атрибута савремене глобализације. У неку руку, Газалијева драма одаје почасти онима који покушавају да продр у тврђаву Европу – нарочито безименим младим Африканцима чија су тела насукана на обалама јужне Шпаније. Покушавајући да истера духове неизрецивог насиља које је довело до смрти ових морских путника у мореузу, ова драма нас у исто време подстиче да се упитамо шта се може учинити како би се смањило број настрадалих у овом морском пролазу, који је у последње две деценије постао и једно непрегледно афричко гробље.

Кључне речи: азил; Гибралтарски мореуз; људска права; ванредне мере; Агамбен

Својом евокативном инсталацијом *Шиболет* (*Shibboleth*, 2007) Дорис Салседо (*Doris Salcedo*) је недавно направила дубоку пукотину дуж великог изложбеног хола (Turbine Hall) у музеју Тејт модерн (Tate Modern) у Лондону.¹ Ако се дубоко загледате у ову пукотину, приметите да су њене стране прекривене једном врстом жичане мреже каква се често користи да би се запечатиле границе и контролисале масе људи. Према речима колумбијске уметнице, *Шиболет* се „односи на опасности које вребају при преласку граница или на опасност да вас врате са границе“ (Салседо 2007). Ова пукотина у бетонском поду уметничке галерије представља снажан подсетник на глобалну поделу између богатих и сиромашних, северне и јужне хемисфере, која се, чини се, с временом све више продубљује. Овај негативан простор, рана трајно урезана у под музеја, учинио ми се као почаст хиљадама нерегуларних имиграната који покушавају да уђу у Европу, нарочито многим безименим младим афричким људима, чија тела море повремено избаца на обале јужне Шпаније. Овај есеј се бави њиховим недаћама кроз визуру драме *Ован и кум* (*Le mouton et la baleine*, 2001) канадског писца мароканског порекла Ахмеда Газалија, у којој је приказано кршење људских права у Гибралтарском мореузу.² Драма износи на видело такозване „практике недоласка“ Европског система за контролу миграција, аспект архитектуре искључености коју је подигла тврђава Европа, а који до сада није привукао превише пажње и контроверзи у широј јавности, али који, по мом мишљењу, поставља озбиљан изазов

институцији азила. Везујући ову анализу с актуелним расправама о ванредним мерама и новим облицима неолибералне државности као једног од атрибута савремене глобализације, тврдим да Газалијева драма експлицитно приказује ванредно стање и простор искључености у ком се непрекидно налазе хиљаде афричких имиграната који прелазе мореуз. Са својим расно обележеним телима на погрешном месту, како се у драми наводи, имигранти су готово увек проглашавани кривима за преступ. Постављајући питање шта се може учинити како би се решила ова хуманитарна криза, у завршном делу овог есеја ћу се накратко осврнути на скорашња залагања за космополитизам као могући модел за интеркултурални ангажман.

Као једна од медитеранских раскрсница, Гибралтарски мореуз је дуго био тачка културног, економског и политичког додира између северне Африке и Шпаније, као и место интимне, често дубоке међусобне повезаности хришћанства, ислама и јудаизма.³ У последњих неколико деценија овај узани пловни пут где се Европа и Африка готово додирују постао је и опасна зона за афричке емигранте који покушавају да се домогну обала просперитетних демократија на северу, једни у потрази за бољим условима живота, други у жељи да нађу избављење од етничких сукоба, грађанских ратова, државног насиља или природних катастрофа. Од маја 1991. године, када је Шпанија увела визни режим за земље северне Африке, број људи који илегално прелазе границу са Шпанијом драматично се увећао. Ови неовлашћени имигранти се у Африци називају „спаљенима“. Спаљивањем својих пасоша пред полазак они отежавају европским властима да их врате у домовину. Народско значење термина „спаљен“ се такође односи и на хиљаде оних који су настрадали у покушају да пређу границу. Такви имигранти обично стижу у *патерама*, дрвеним чамцима који нису подесни за пловидбу морем и обично су, да би се увећао профит, претрпени путницима.⁴ Мали број путника уме да

¹ Наслов *Шиболет* води порекло од хебрејске речи *shibboleth* која је једном приликом била употребљена да би се разазнали „инфериорни“ Јефреми од „супериорних“ Галада након најкрвавијег масакра описаног у Старом завету. Након што је 42.000 Јефрема настрадало, неколицина преосталих избеглица је покушала да пређе реку Јордан, али, како нису могли да изговоре глас *ш* у лозинки *шиболет*, и сами су на крају били убијени.

² Драма *Ован и кит* је премијерно изведена у позоришту Théâtre de Quat'Sous у Монреалу, 15. јануара 2001. Премијера на енглеском језику одржана је 13. фебруара 2007. у копродукцији Cahoots Theatre Projects и Modern Times Stage Company у режији Soheila Parse. Драма је освојила SACD (Удружење драмских аутора и композитора) награду за најбољи драмски текст на француском језику 2001. године.

³ Темељнији приказ сложености ових односа превазилази домен овог есеја; одлична збирка есеја на тему социјалне географије миграција и сусрета култура у региону Медитерана може се наћи у *King* (2001).

⁴ У емотивном извођењу драме *Las Sin Tierra – 7 Attempted Crossing of*

плива, а процењује се да је број људи који су се удавили током деведесетих година на прелазу између Марока и Шпаније између 600 и 3.000 (Крејн 1999, 3). Као што Ито Барада (Yto Barrada), визуелна уметница из Марока, која се већ неколико година бави људима из мореуза, пише: „У последње две деценије, шпанска обала, видљива из Танцира сваког ведрога дана или ноћи, мами хиљаде потенцијалних имиграната у смрт у простору који је постао непрегледно мароканско гробље“. Али ипак, широм Африке улице брује о авантурама ‘спаљених’ или ‘спаљивача’, а Танцир је постао дестинација и одскочна даска за хиљаде оних који се надају“ (2005, 58). Танцир је само једна од многих „чекаоница“ где емигранти у транзиту из целе Африке и Азије вребају прилику да коначно закораче у Европу. Услед неуспелог преласка границе или депортације, све већи број људи се налази насукан у овом пограничном простору, те тако многи месецима, чак и годинама, остају у Мароку и другим земљама које се граниче с Европом, јер им је и тешко и скупо да заврше своје путовање. Осиромашени Мароканци који су се, у нади да ће се домоћи Шпаније, преселили из унутрашњости у пограничне градове, такође тамо остају настојећи да уштеде новац за свој илегални пут у Европу.

Као што је Етјен Балибар (Étienne Balibar) недавно истакао, биополитика граница је управо руковођење „чекањем да се живи“, руковођење „не-животом“ (2002, 183) и, повремено, руковођење смрћу. Додир живота и смрти на границама ни у ком случају није *ad hoc* појава, већ потврда неогдговарајуће европске имиграционе политике и политике потпуне затворености. Последњих година нагли пораст броја нерегуларних имиграната⁵

the Straights of Gibraltar (Они без земље – седам покушаја да се пређе Гибралтарски мореуз, 2004, прим. прев.) позоришта Teatro Nomad, Африка се приказује као непрегледна флота малих патера упућених ка северу, потцртавајући крхкост ових пловила и алудирајући на представљање „инвазије“ из Африке на шпанској телевизији. Видети <http://rociosolis.com/tetro/index.php> (веб-сајту притупљено 17. октобра, 2007).

⁵ Карлинг се залаже за употребу термина *неовлашћен* уместо популарних термина као што су *илегални*, *нерегуларни* и *нерегистровани*. Он наводи да је „неовлашћен улазак легитиман према Женевској конвенцији из 1951. ако је учињен са циљем тражења азила. Миграција, стога, може бити „неовлашћена“, а да притом не буде и илегална“ (2007, 6).

и истовремено повећана милитаризација граница су пут ка Шпанији из Африке учинили још опаснијим. Од 2000. године Шпанија тражи начине да ојача своје јужне границе кроз рану детекцију и брзо пресретање нерегуларних миграната. У том циљу, такозвани Интегрисани систем спољног опреза (*Integrated System of External Vigilance – SIVE*), технолошки напредна структура надзора, постављен је дуж обале која је највише погођена илегалним миграцијама. Развијање SIVE-а је имало значајан утицај на географију кријумчарења људи из Африке у Шпанију. Нови имигранти сада радије бирају руте које су под мањом присмотром, али зато и дуже, које се протежу од западне обале Сахаре до Канарских острва или преко огромних морских пространстава са обе стране Гибралтарског мореуза. У 2003. и 2004. години, на пример, број оних који су се чамцима неовлашћено докопали шпанске обале био је готово једнак на Канарским острвима и на шпанском копну. Становници супсахарских области, које мароканске власти често малтретирају и депортују на алжирску границу, такође користе сваку прилику да нападну недавно поново постављену дуплу ограду која раздваја Сеуту и Мелију, две шпанске енклаве у северној Африци, од Марока (Карлинг 2007, 14).

Вести о честим бродоломима патера и страдању њихових нерегистрованих путника се редовно емитују на шпанској телевизији и појављују у штампи, а повремено стижу и до мароканске стране мореуза. У епиграфу за *Овна и кита* Газали цитира чланак из мароканских новина из 1992. који га је и подстакао да напише ову драму:

„Осмог јуна 1992. год, у 2 часа после поноћи мали дрвени чамац који је превозио 20 илегалних имиграната из Марока потонуо је у Гибралтарском мореузу. Руски теретњак, који је пловио кроз мореуз док се драма одвијала, успео је да спасе једну особу и да неколико тела извуче из мора. Да би предао преживелог и лешеве настрадалих мароканским властима, теретњак је прво морао да плати таксе на уласку у танцирску луку. Преговори су се одужили до зоре... Овај догађај се десио неколико дана пре *Аид Елкебара (Aid Elkebar)*, Дана жртве“ (Газали 2004, 2).

Газалијеве дидаскалије јасно наговештавају напетост између Европе и Африке. Цела радња драме се одвија

на старом руском теретном броду који је сада у поседу неке мултинационалне корпорације. Десно, на палуби, огромна гомила трошних контејнера за превоз робе нуди потенцијално склониште за илегалне имигранте који желе да уђу у Европу. У исто време симбол и бега и заточеништва, током представе ове зарђале љуштуре постају нека врста гробница, праве смртне замке за несрећне исељенике приморане да крену на опасно и наизглед нужно путовање преко мореуза. Лево, издигнуте кабине гледају на палубу с теретом, симболишући тврђаву Европу. На средини, празан простор – јаз између Севера и Југа, бојно поље, зона сукоба.

У првој сцени комада се ужасни пригушени јаци наизменично смењују са изливима црног хумора капетана брода који покушава да убеди разне власти – британске, шпанске, мароканске – да преузму тела дављеника. Британци су саосећајни, слажу се да су такви догађаји „трагедија“, али избегавају одговорност тврдећи да „Енглези не би требало да буду у мореузу“ (Газали 2004, 6). Шпанцима је дојадило да „подмећу леђа за Европу“, док власти у Танциру више брину о лучким таксама и националном празнику него о лешевима (Газали 2004, 7). Ова индиферентност је потцртана визуелним утиском који стварају нагомилани лешеве извучени из мора, који ће попунити средиште позорнице и остати свеprisутни током представе. Овај „музеј човечанства“, како га назива Хасан (Hassan), главни лик драме (Газали 2004, 50), отелотворује – визуелно, опипљиво и недвосмислено – ставове Европе према афричким илегалним имигрантима.

Газалијево позориште је пуно насиља, оно показује живот *in extremis*. У овој драми се неколико потера за црним слепим путницима на броду завршава њиховим убиством. Чланови посаде их лове као звери како би избегли плаћање казни у луци када се брод усидри. У току драме сазнајемо да је неколико других слепих путника већ раније заклано и бачено с палубе. Један од убица, први официр брода, нам јасно ставља до знања ко, по његовом мишљењу, заиста сноси одговорност за то насиље:

„Ја само радим свој посао, то је све. Они траже да почистим, ја почистим. Европа је та која то захтева од нас. Кажу нам: „Пет хиљада долара по слепом путнику“, па то

нас уништи. Знају да на броду увек има слепих путника. Та знају, нису кретени. И шта онда? Европа нам каже: „Или ћете да их смакнете, или ћемо да вас уништимо.“ Порука је јасна“ (Газали 2004, 55).

Газалијева драма открива материјалне последице такозваних мера спречавања које су почеле да спроведе земље из северне хемисфере како би онемогућиле нерегуларне имигранте да ступе на њихове територије.⁶ Како је спречавање нерегуларних имиграната да ступе на европско тле један од кључних приоритета већине чланица Европске уније (ЕУ), ове земље су предузеле низ мера којима ефикасно поткопавају право на тражење азила тиме што блокирају приступ Европи. У арсеналу ових мера налазе се наметање виза свим земљама из којих потичу избеглице, потписивање договора са суседним државама којима се оне обавезују да приме назад имигранте који су неовлашћено приспели у Европу (ЕУ) и самим тим стварање „тампон зоне“ између севера и југа, размене имиграционих информација и сарадња полицијских служби, појачане контроле граница, систематско затварање у логоре нерегуларних имиграната, и санкције наметнуте теретњацима који превозе имигранте без одговарајућих путних исправа и виза (Siani 2003).

Иако директива ЕУ из 2001. о казнама путних превозника (уколико се установи да превозе илегалне имигранте) гарантује да њихова примена не доводи у питање обавезе које произлазе из Женевске конвенције о избеглицама из 1951, она не нуди никакве изричите изузетке који би омогућили да се азиланти третирају као посебни случајеви (Siani 2003). Стога ове одредбе практично преносе контролу миграција на приватне превознике и резултирају у приватизацији државних контролних функција. Како би избегли позамашне финансијске казне и сличне трошкове, особље превозних компанија мора да преузме на себе испитивање избеглица. Они не само да су стављени у незахвалну позицију да морају да преузму функцију додељивања азила већ, према међународном праву, нису одговорни за своје поступке. Газали драматизује фаталне последице које могу да

⁶ Владе САД-а и Аустралије се такође све више окрећу пресретању потенцијалних азиланата на мору. О театрализацији ове политике у Аустралији видети Гилберт и Ло (2007, последње поглавље).



Ахмед Газали

произађу из „проактивних“ мера комерцијалних превозника за избегавање казни. Дијалог између неколицине чланова посаде који се присећају инцидента у којима су слепи путници насилно „одстрањени“ са других бродова сугерише да су овакве акције биле доследне у свету који драма приказује. Газалијеви азиланти никада не стижу на жељена одредишта. Они остају без имена, лица и гласа, без шансе за остваривање својих законских права или проналажење заступника међу локалним становништвом.

Судбина слепих путника из Африке у *Овну и киту* може се повезати с категоријом *homo sacer* („живи мртац“) коју је Ђорђо Агамбен недавно унео у критички дискурс (1998). Термин *homo sacer* је важан Агамбену јер прави разлику између две врста живота – „голог живота“ (*zoe*) и политичког живота (*bios*). *Homo sacer* представља голи живот (буквално, човека коме је одузета људскост). „Неславна фигура архаичног римског права“ (Агамбен 1998, 8), *homo sacer* је био термин који се користио да

означи особу која је могла бити убијена без казне јер је изгнана из друштвено-правне заједнице и, стога, сведена на статус пуне физичке егзистенције. Треба нагласити да „голи живот“ не треба поистовећивати с природним животом пошто је голи живот, према Агамбеновом схватању, проистекао из изворног чина суверености (1998, 83). Стварање оваквог голог живота је стога успоставило однос који дефинише поље политичког, а које Агамбен назива односом искључења или ванредним стањем. Голи живот се остварује кроз овај фундаментални суверени чин у смислу да се укљученост у политичко подручје ствара управо самим чином искључености. Путем искључења суверен је створио „спољашност“ и „унутрашњост“ и тако установио домен политичког. Осврћући се на писање Хане Арент, Валтера Бењамина, Мишела Фукоа и Карла Шмита, Агамбен скицира (интелектуалну) историју западне политике коју поистовећује са историјом стварања категорије изгнаника. За Агамбена, изгнаници из Рима, средњовековни отпадници,

заробљеници у концентрационим логорима и избеглице имају нешто заједничко – углавном живе без заштите закона.

Слепи путник, био он економски имигрант или азилант, може се третирати као *homo sacer*. Оставивши за собом најосновније елементе друштвености – пребивалиште, родбину, језик, културу и предео – ускраћен за право на сопствено тело, као и на политички статус (могућност делања у политичкој и друштвеној заједници), он или она је искључен из учествовања у односима који дефинишу живот као *биос* – као посебан облик живота који се може приписати појединцу или групи (на коме се заснивају људска права). У једној од сцена у драми, пре него што га убију, последњи преживели слепи путник описује овај просторни, временски и егзистенцијални процеп када каже да у мореузу, „на пола пута између севера и југа, ја сам крхкији од паукове мреже“ (Газали 2004, 22). Ако се може рећи да он има живот, онда је то голи живот. Голи живот је изопштен из заједнице, али је интимно повезан са њом и стога се не може сматрати само биолошким или животињским животом. Због тога Агамбен види положај *homo sacer-a* као аналоган положају криминалца (1998, 104–5). И заиста, од 11. септембра 2001. године сведоци смо пораста криминализације избеглица и азиланата (на њих се гледа као на оне који лажу како би дошли до економске сигурности или као на потенцијалну претњу за безбедност). Оно што нам Газали показује јесте да само изједначавање криминалаца и слепих путника омогућава смештање слепих путника у зону неразликовања у којој су он или она искључени из домена етичке одговорности и изложени насиљу од стране, како цивилног друштва тако и државе, без правних последица.

Док Агамбен термин *homo sacer* често дефинише као неиздиференцирану, замењиву (мушку) фигуру, што на крају у озбиљној мери ограничава његов аргумент, Газалијева драма даје примере савременог *homo sacer-a* у одређеном историјском и географском контексту, пружајући кључан увид у механизам ванредних мера и њиховог иманентног диференцијализма. Раније сам у раду приказао начине на које шпанско-афрички мореуз функционише као место сталне изложености према

смрти и како се људи који се нађу у њему могу различито третирати због потпуне моћи суверене државе над овим граничним простором. Међутим, имигранти се такође означавају и као *homines sacri* („живи мртваци“) због телесних разлика и обележја која им се приписују. Када капетан у Газалијевој драми контактира лучке власти у Алхесирасу како би испоручио лешеве извучене из опасних вода мореуза, они га на крају питају да ли су тела обрезана. Пошто добију потврдан одговор⁷, Шпанци закључују да су то тела афричких емиграната и одбијају даљу сарадњу (Газали 2004, 8–9). Обрезавање, обрезаност, рез на телу, телесни знак учртан у мрежу других знакова, стога у овом случају представља и знак припадања и искључења. Знак припадности („опасним Маврима“) је у исто време и читљив и тајан; он посредује, он забрањује, он означава осуду на искљученост и на дискриминацију.

Агамбен разликује *homo sacer* од роба, јер је роб, у робовласничком друштву, јасно дефинисана појава. Као што Ева Плоновска Зјарек (Ewa Płonowska Ziarek) добро запажа, оно што их даље разликује је „профитабилна укљученост“ робовског живота која је у супротности са искљученошћу од стране суверена (2007, 96). Међутим, сцена у драми која описује слепог путника ланцима везаног за тежак челични точак подсећа на то да обе ове фигуре голог живота постоје у сфери искључености. Оно што је заједничко за Газалијевог слепог путника и роба је „троструки губитак: губитак ‘дома’, губитак права на сопствено тело и губитак политичког статуса“, који карактерише стање ропства (Mbembe 2003, 21). Док Газали приказује ову сцену као фантазмагоричну визију једног од својих ликова, он јасно примењује симбол ропства и, изнад свега, симбол темеља робовског система како би трауме приказане у драми ставио у контекст историје расно заснованог геноцида, ропства, колонизације и миграција.

Интеркултурални сусрет Европе и Африке је у Газалијевој драми приказан и кроз однос Хелене (Hélène) и Хасана (Hassan). Помоћу овог пара писац уводи и чест мотив арапске и афричке литературе: љубав између

⁷ Касније у драми сазнајемо да се међу утопљеницима налази и једна жена.

студента из (бивше) колоније и Европљанке.⁸ Хелен у Хасану налази свог оријенталног егзотичног Арапина. Он је „успео“; илегално је ушао у Француску, поседује француски пасош и на одмору је са својом француском супругом на егзотичним Канарским острвима. Хелен је наизглед истински прихватила „либералне“ европске идеале кроз свој интеркултурални брак. Њена вера у транснационалне институције, као што су Црвени крст и Уједињене нације, као и у сигурност коју пружа Европа – „Европа је ту, гледа нас и брине о нама“, тврди она када се суочи са лешевима на палуби (Газали 2004, 24) – у крајњој инстанци одсликава модернистички поглед на свет. Вера да је свака људска беда излечива, да ће технологија и прогрес на крају свима донети бољи живот, средство је за ублажавање бола, за које се, како се наводи у драми, многи Европљани и даље опредељују. Хеленина искрена жеља да „види“ и „подели“ брзо ишчезава након што се распрши њена романтична визија о северној Африци; то чему она бива сведок на палуби брода она не може да разуме, нити жели.

Слично, страх Европе од странаца је синегдохски приказан у сцени под називом „Инвазија Европе“. Евоцирајући антички мит о Европи и бику, сцена се завршава Хеленином параноидном визијом окрвављених слепих путника који је окружују и махнито певају и играју док цепају њену одећу. У последњих неколико деценија многи уметници су се вратили овом миту како би представили ситуацију у којој се налази европски континент. У Газалијевој драми мит о Европи је очигледно повезан са анксиозношћу везаном за европски идентитет.⁹ Хеленини страхови и фантазије симболишу фрагментирано, стално променљиво мноштво европских страхова и жеља базираних на историјском расизму и тренутном неспокојству због глобализације и људских миграција које се наизглед не дају контролисати. Хеле-

нина анксиозна фантазија овде укључује поделу којом се монополизује идеал људскости за себе, а пројектује бестијалност и криминалитет на *другога*. Чим су *други* изграђени као дехуманизовани, ништавни и зли, они су искључени из људских вредности, људских права и моралних обавеза, а одржавање границе која дели „нас“ од „њих“ постаје све битније. Према томе, ништа нас не изненађује кад на крају драме Хелен изјави: „Ово је најјужније што ја могу да одем. Мој југ престаје тамо, иза мене, на рубу Европе, Гибралтару... То што овде видим је један потпуно другачији свет који никада нећу разумети“ (Газали 2004, 64).

Хасан, једини Африканац у драми коме је дато име и одређени идентитет, није неко ко нема своје утваре, али испоставиће се да су оне везане искључиво за прошлост. На почетку драме видимо Хасану обузетог носталгијом за родним домом, али касније сазнајемо да је његово осећање губитка такође везано за нешто много дифузније и сложеније од обичне чежње за домом. За Хасану и његове пријатеље из бивших колонија овај губитак је повезан с губитком раног идеализма који их је подстакао на емиграцију. Они су веровали у Француску која је изродила модерну политику, Француску „слободе, једнакости, братства“ (*liberté, égalité, fraternité*). Европа је била „тачка додира“ (Газали 2004, 49) за све оне који су веровали у њене вредности, нудећи лек за све проблеме на које су наилазили у својим земљама. Али овако исконструисана Европа, наводно сигуран простор у ком су људи који су побегли од репресије у потрази за новим могућностима могли „поново да изграде наше идеје“ (Газали 2004, 49), не успева да испуни очекивања. „Ми смо веровали у Европу, разумеш?“, Хасан објашњава Хелени након што открива истину о свом првобитном илегалном уласку у Француску. „Глупо је, знам, сад кад размислим о томе, али стварно смо веровали. Све док нисмо видели леш једног Арапина како плови Сеном и оскрнављена јеврејска гробља“ (Газали 2004, 49).

Француска колонијална политика асимилације, имиграциона политика интеграције до које је она довела и упорно брисање и маргинализација неоколонијалних субјеката у метрополама, који су јасно дошли до изражаја током распрострањених нереда крајем 2005. године, већ су привукле много пажње и критика. Газалијеви

⁸ Видети, на пример, Тавфик ал Хакимову *Птицу са истока* (Tawfiq al-Hakim, *A Bird from the East*, 1938), Јехја Хакијеву *Лампу ум Хашима* (Yahya Haqqi, *The Lamp of Umm Hashim*, 1944) и познати роман Тајеба Салиха *Сезона миграција ка северу* (Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*, 1969).

⁹ У Овидијевим *Метаморфозама* Европа је опчињена Зевсом прерушеним у снежнобелог бика. Као што Луиза Пасерини (1999) показује, сâм мит има дугу историју литерарних и визуелних приказа.

ликови истичу још једну „мрачну страну гостопримства“ (Розело 2001, 32) у контексту Француске, дуго сузбијану у дискурсу о националном јединству. Хасан се осврће на масакр Алжираца које је полиција брутално напала након што су се окупили на улицама 17. октобра, 1961. у мирном протесту током полицијског часа у време рата. У овом инциденту су стотине људи изгубили животе, како се касније испоставило у сведочењима очевидаца (Фултон 2007, 28). Ови трагични догађаји чине позадинску причу драме, околности које су изненада еуфорични сусрет Хасана и његових пријатеља са Француском претвориле у разочарање. Управо је овај трауматични раскол из прошлости навео Хасана да, у сећањима на свој дом, потражи изгубљено осећање целости и сигурности у себе, решење за осећање изолације и очаја.

Хасанов идентитет се мења – током пловидбе бродом до Танцира, његовог родног града, он све више поприма „нагласак“ и почиње да користи арапске речи. У ониричној сцени под називом „Легенда о Абрахаму“ (Газали 2004, 42), његов повратак кући и трансформација која се упоредо дешава су ритуализовани: скидају га и облаче у ђелабу и турбан док је позорница преплављена богатством „егзотичних“ призора, мириса и звукова. Када Хасан закоље овна церемонијалним арапским ножем, крв прска његову ђелабу и он пада у транс, у неку врсту егзорцизма. Хасанова ноћна мора подсећа на судбину слепих путника на броду – оних убијених *singulatim*, један по један, али уједно и изнад свега *omnes*, сви скупа, у заједничком крвопролићу – као и на судбине многобројних „живих мртаца“, како мушкараца тако и жена, које је Европа одбацила, бачених с палубе или наслаганих на непожељну гомилу. Можда да би потцртао до које мере је лако одбацили одређена тела у времену у коме живимо (и да би показао како дехуманизација и десубјективизација неизбежно прате примену правде у савременом свету), иранско-канадски редитељ Сохејл Парса (Soheil Parsa) ову повезаност приказује прилично експлицитно у својој поставци Газалијевог текста у Торонту, 2007. године. У Парсином приказу сцене сна глумац који тумачи лик Хасана пресеца грло безименог слепог путника уместо грла жртвеног овна. Док је за Газалију „сцена жртвовања овна демонстрација муслиманско-арапског спектакла који

се манифестује као антрополошка веза између насиља и светиње“¹⁰, у Парсиној поставци различитост слепог путника – коме сопствено генеричко одређење иначе одузима сваку посебност – произлази из асоцијације са животињом, али не кроз феномен жртве већ кроз феномен дехуманизације. Слепи путник се као такав не може жртвовати, али је зато могуће окончати његов живот без икаквих правних последица. Чини се да судбина Газалијевих слепих путника и Парсина редитељска интервенција демонстрирају Агамбену тврдњу да је „у садашњости, принцип сакралности живота [...] потпуно ослобођен жртвене идеологије, и у нашој култури се значење термина ‘сакрални’ (енг. *sacred*) наставља на семантичку историју израза *homo sacer* (‘живи мртац’), а не на порекло термина жртва (*sacrificium*, лат. жртва – прим. прев)“ (1998, 144). Иако Агамбен не тврди експлицитно да је учесталије значење термина „сакрални“ (као религијског термина који значи *свет* или *неповредив*) погрешно у свакој употреби, он инсистира на томе да савремене расправе о сакралности живота не укључују ово секундарно значење, већ оживљавају оно „најархаичније значење термина *sacer*“ (1998, 80).

Већ је у делу *The Coming Community* (*Будућа заједница*), насталом пре *Homo sacer*-а, Агамбен одбацио савремену реторику сакралности живота као „лицемерну догму“ везану за „испразне декларације о људским правима“ (1993, 86). У делу *Homo sacer* он објашњава да ова реторика садржи у себи нешто много злокобније од лицемерја. „Сакралност живота“, наводи Агамбен, „на коју се данас позива као на апсолутно фундаментално право у опозицији са моћи суверенитета, у ствари суштински одсликава подређеност живота моћи, која калкулише са животом и опстанком, и непрестану изложеност према смрти“ (1993, 83). Агамбен овде указује на аргумент Хане Арент о Повеља о правима човека и грађанина, коју подржава. Познато је запажање Хане Арент да „концепција људских права“ није преживела „сучавање“ са избеглицама, „са људима који су заиста изгубили све друге квалитете и друштвене везе – изузев људскости“ (Арент цитирана код Агамбена 1998,

¹⁰ Видети веб-сајт Modern Times Stage Company: http://www.moderntimesstage.com/moreinfo/sheep_frame.htm (веб-сајту приступљено 30. новембра 2006).

126). За Арент, цео проблем људских права лежи у томе да се на њих позива управо у тренутку у ком грађанска права – политичка конструкција која нам гарантује достојанство – бивају одузета, сводећи човека „на голо људско постојање“ – стање које је, упркос најбољим хуманитарним напорима и речитим декларацијама о људским правима, по њеном мишљењу, суштински „безвредно“ (1968, 297).

У овом контексту, можемо се запитати шта нам ужаси представљени у Газалијевој драми, као и многобројна кршења права у Гибралтарском мореузу и у разним деловима света, показују ако не стално повређивање живота као таквог, онда барем повређивање голог (или сакралног) живота. Заједничко онима који се сматрају лако заменљивим је да они углавном живе без заштите закона, у простору искључености. Ипак, као одговор на Агамбена, могло би се рећи да бројни захтеви за заштиту живота које данас све чешће чујемо на разним странама света управо представљају снажну критику ванредних мера и неодређено дугог одгађања права која из њих произлазе.

Жак Рансијер (Jacques Rancière), Агамбенов оштар критичар, тврди да Агамбенова линија аргументације деполитизује питања моћи и репресије тиме што их поставља у антрополошку сферу сакралности смештену изван домета политичког неслагања (2004, 299). По Рансијеровом мишљењу, ово доводи до тога да је „било које позивање на права или борба за њихово спровођење... ограничено самим поларитетом између голог живота и вредног стања“, који „се појављују као нека врста онтолошке судбине“ (2004, 301). Стога, наставља он, „разлике између демократије и тоталитаризма постају све мање, док све врсте политичког деловања нужно упадају у ову биополитичку замку“ (2004, 301). За овог француског филозофа алтернатива је у томе да се поново сагледају људска права фокусирајући се на питање њиховог субјекта. Оптужујући Агамбена да превиђа „логику политичког субјективизма“ (2004, 306), Рансијер тврди да права не припадају прецизно дефинисаним субјектима (на пример, грађанима или држави) јер би то практично „негирало стварне борбе које се воде изван оквира националне уставне државе и значило да ситуација у којој

се налази ‘пуко’ људско биће ускраћено за национална права подразумева имплементацију апстрактности тих права“ (2004, 305). Људи који живе у тоталитарним системима, особе без државе на путу ка западним демократијама, као и избеглице задржане у транзитним камповима, такође се могу позвати на права, тврди он. Овај аргумент произлази из његовог схватања права као „процеса субјективизације“ који премешта интервал између два облика постојања тих права – „првобитног доношења права и процеса неслагања током кога се она тестирају у пракси“ (2004, 305). Другим речима, политички субјект, како га схвата Рансијер, конституише се својом способношћу за стварање сцена неслагања.

Сматрам да су ова запажања просветљујућа и често неоспорива. Могу да се сложим с Рансијером да Агамбен, у својој разумљивој жељи да помери људе из стања инертности везаних за тренутна политичка дешавања, често занемарује индивидуалне ситуације како би направио ширу генерализацију. Као што сам већ образложио, стање ванредних мера је дубоко, инхерентно и иманентно диференцијално. Једино обраћањем пажње на одређене контексте, као и на социокултурно конструисање одређене врсте људи у одређеном времену и простору, можемо увидети тачну везу између вредног стања и стварног развоја либерализма и модерног (државног) суверенитета. Међутим, други део Рансијеровог аргумента није у потпуности уверљив. Озбиљно кршење људских права, какво је приказано у *Овну и киту*, разоткрива ограниченост режима људских права и поставља питања о културним и политичким околностима под којима се права могу не само захтевати већ и јамчити, остварити и пружити. Другим речима, драма доводи у питање капацитет за инсценирање дисензуса како га је објаснио Рансијер. Као што је Џудит Батлер недавно истакла, захтев за поштовањем људских права се не може испунити „уколико не постоје околности под којима се тај захтев *препознаје и прима*“ (2006, 1660, курзив преузет из оригинала). Батлерова истиче потребу да се „узму у обзир сфере моћи које одређују и додељују пуку могућност да артикулишете захтев на своја права, могућност да вас уопште третирају као носиоце права (јер нико не може бити носилац права уколико се на њега не гледа као на носиоца) и услови који

су неопходни да би се ваш захтев препознао, примио и на њега ефикасно одговорило“ (2006, 1660).

Газалијева драма јасно сведочи да је предмет људских права великим делом остао на нивоу етичког дискурса а не политичке реализације. Вођена истим увидом, Шејла Бенхабиб је у делу *The Rights of Others (Права других)* поставила изазов ономе што већ дуго идентификује као кризу држављанства и припадања произашлу из ускраћивања политичких права онима без статуса „пуног“ држављанства (2004). Она се залаже за врсту космополитске правде која би укључивала визију праведног политичког припадања. Под овим термином она подразумева „принципе и праксе укључивања страних држављана и туђинаца, имиграната и придошлица, избеглица и азиланата у постојећи политички поредак“ (2004, 1). Она тврди „да би право на припадање требало да буде сматрано људским правом, у моралном значењу тог термина. Оно би, такође, требало да постане и законско право, као и да буде укључено у државни устав кроз држављанство и одредбе о натурализацији“ (2004, 73). Неки од аспеката правног система Европске уније, који се стално дорађује, а који се тичу питања имиграције, као што су концепт „грађанског држављанства“ који је ступио на снагу 2004. године у оквиру директиве 109 коју је донела Европска комисија, наизглед су у складу са ставовима Бенхабибове. Међутим, тренутним процесом хармонизације правила о азилу у ЕУ и даље доминирају расправе о безбедности, усредсређене на контролу и спречавање миграција у ЕУ (Ruffer 2005; Levy 2005; Sassen 2007).¹¹ Стога нам остаје да видимо да ли ће ЕУ да нађе адекватан одговор на масовне транснационалне миграције који ће с веменом умањити незнање, незаинтересованост, предрасуде и систематску неправду. Уколико се то догоди, морским путницима, попут оних представљених у Газалијевој драми, можда ће се обезбедити локално сидро које им је потребно.

Превео с енглеског Жељко Максимовић

¹¹ Бенхабибова наводи да, према директиви 109, „грађани земаља трећег света могу да стекну право 'трајног боравка' након пет година проведених у земљи домаћину; према директиви се такође препоручује да им се додели 'хрпа права и обавеза' у складу с онима које поседују и држављани“ (2007, 462).

БИБЛИОГРАФИЈА

- Agamben, G., *The Coming Community*, прев. M. Hardt., Minnesota University Press, Minneapolis 1993.
- *Homo Sacer: Sovereign power and bare life*. Trans. D. Heller-Roazen. : Stanford University Press, Stanford, CA 1998.
- Arendt, H., *The origins of totalitarianism*, Harcourt Braće Jovanović, New York 1968.
- Balibar É., *Politics and the other scene*, прев. C. Jones, J. Swenson, and C. Turner, Verso, London 2002.
- Barrada, Y., *A life full of holes: The Strait project*, Autograph ABP, London 2005.
- Benhabib, S., *The rights of others: Aliens, residents, and citizens*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- „Democratic exclusions and democratic iterations: Dilemmas of 'Just Membership' and prospects of cosmopolitan federalism“, *European Journal of Political Theory* 6, 2007: 445–62.
- Butler, J., *Afterworld PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)* 121, 2006: 1658–61.
- Carling, J. „Unauthorised migration from Africa to Spain“, *Middle East Report* 112 (Summer), 2007: 23.
- Fulton, D., „Elsewhere in Paris: Creolized geographies in Leila Sebbar's *La Seine était rouge*“, *Culture, Theory & Critique* 48, бр. 1, 2007: 25–38.
- Ghazali, A. *The Sheep and the Whale*, прев. B. Theodore, необјављено, Toronto 2004.
- Gilbert, H. and J. Lo., *Performance and cosmopolitics: Cross-cultural transactions in Australasia*, Palgrave Macmillan, London 2007.
- King, R. ур. *The Mediterranean passage: Migration and a new cultural encounters in Southern East Europe*, Liverpool University Press, Liverpool 2001.
- Levy, C., *The European Union after 9/11: The demise of a liberal democratic asylum regime? Government and Opposition* 40, бр. 1, 2005: 26–59.
- Mbembe, A., *Necropolitics*, прев. Libby Meintjes. *Public Culture* 15, бр. 1, 2003: 11–40.
- Passerini, L., *Europe in love, love in Europe: Imagination and politics between the wars*, New York University Press, New York 1999.
- Plonowska Ziarek, E., „Bare life on strike : Notes on the biopolitics of race and gender“, *South Atlantic Quarterly* 107,

бр. 1, 2007: 89–105.

Rancière, J., „Who is the subject of the rights of a man?“, *The South Atlantic Quarterly* 103, бр. 2-3, 2004: 297–310.

Rosello, M., *Postcolonial hospitality: The immigrant as guest*, Stanford University Press, Stanford, CA 2001.

Ruffer, G. B., „The cosmopolitics of asylum seekers in the European Union“, *New Political Science* 27, 2005: 345–66.

Salcedo, D., Meet the artist: Doris Salcedo. December 17. <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode/> 2007 (accessed December 23, 2007).

Sassen, S., Response. *European Journal of Political Theory* 6, 2007: 431–44.

Sianni, A., „Interception practices in Europe and their implications“, *Refuge* 21, бр. 4, 2003: 25–34.

БИОГРАФИЈА

Милија Глуховић је ванредни професор позоришних студија и извођачких уметности на Универзитету Ворвик, УК, и директор Ерзамус Мундус мастера (МАИПР) који Универзитет у Ворвику води у сарадњи с универзитетима у Амстердаму и Хелсинкију, као и Универзитетом уметности у Београду. Подручје његовог истраживања обухвата европско позориште и извођачке уметности двадесетог и двадесет првог века; студије сећања; дискурс о европском идентитету, миграцијама и људским правима; критичку теорију. Његове две књиге: *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics* (Извођење европског сећања: траума, етика, политика) и *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest* (Извођење „нове“ Европе: контекст, етика, политика – са Карен Фрицкер) биће публиковане у мају 2013. године.

Александра Портман

„ВИДИ, СНАГУ НАМ ДАЈЕ ДА БИСМО БИЛИ УМЈЕТНИЦИ КАД ХОЋЕМО БИТИ ТЕК ЉУДИ” - GAMLLET СЛОБОДАНА ШНАЈДЕРА НА ЈУГОСЛОВЕНСКИМ СЦЕНАМА

Abstract: This paper is going to present a fragment of the analysis of Slobodan Šnajder's metatheatrical play *Gamlllet* (1987), which is to be read in along the line of Šnajder's *Hrvatski Faust* (1981). While introducing the theoretical concept of the theatrical *key image*, which is influenced by the concept of the image by the Jewish-German art historian Aby Warburg, the paper will shed light on a specific theoretical framework to cultural analysis entangling both, production- and reception-related aesthetic approaches towards cultural analysis.

Key words: Hamlet, Slobodan Šnajder, Aby Warburg, theatrical *key image*

Апстракт: У овом раду излажу се делови анализе метатеатралне драме Слободана Шнајдера *Gamlllet* (1987), који ћемо тумачити у односу на ауторовог *Хрватског Фауста* из 1981. године. Уводећи теоријски концепт позоришне *кључне слике*, настао под утицајем концепта слике Абија Варбурга (*Aby Warburg*), немачког историчара уметности јеврејског порекла, рад ће осветлити специфичан теоријски оквир који обухвата естетичка испитивања продукције и рецепције усмерене ка културној анализи.

Кључне речи

Хамлет, Слободан Шнајдер, Аби Варбург (Aby Warburg), *кључна сцена*

У овом раду биће изложени неки делови анализе метатеатралне драме Слободана Шнајдера *Gamlllet* (1987), која полази од поимања позоришта као сложеног културног феномена. У ту сврху, разматра се теоријски оквир у коме средишње место заузима појам позоришне *кључне слике* (*key image*), а који се детаљно разрађује у докторској дисертацији *The time is out of joint (1.5.196) – Шекспиров Хамлет у бившој Југославији од 1945. године до данас*.¹

¹ Средишно истраживачко питање у овом пројекту јесте одраз социокултурне динамике у Шекспировом *Хамлету*. Који чиниоци позоришног извођења могу да развију друштвено-политички потенцијал и како се они могу систематично проучавати? Како би се одговорило на ова питања, у дисертацији се посебна пажња посвећује класичним извођењима Шекспировог *Хамлета*, метапозоришној адаптацији и филмској интерпретацији *Хамлета* на територији бивше Југославије у периоду од 1945. године до данас. Следећи интердисциплинарни приступ у културној анализи, у раду се преплићу теоријски постулати различитих дисциплина као што су позоришне студије, политика сећања, историографија и филозофија (у складу са аргументацијом Мике Бала (Mieke Bal) у *Travelling Concepts in the Humanities* (2002)).



Gamlet Слободана Шнајдера, у режији Сулејмана Купусовића, Народно позориште Сарајево, 1987.

У истраживању политичког потенцијала позоришта, овај појам омогућава препрлитање естетских приступа културној анализи, како у домену продукције тако и у домену рецепције. У раду ће прво бити дат кратак преглед друштвено-историјског контекста у коме је Слободан Шнајдер креирао *Gamlet*-а, да би у наставку био приказан теоријски оквир истраживачког пројекта. У завршном делу рада биће дат осврт на својеврсну позоришну *кључну слику* у *Gamlet*-у и указано на елементе у извођењу драме који имају снажан политички потенцијал.

I. GAMLET ИЛИ „НЕСЛАВНИ СКАНДАЛ“?

Откако је Народно позориште у Сарајеву најавило да ће нови комад Слободана Шнајдера *Gamlet*, са поднасловом *Фантазија на тему*, отворити босански културни фестивал *Сарајевска зима* на дан 7. фебруара 1987. го-

дине, југословенска позоришна сцена је с нестрпљењем ишчекивала премијеру ауторовог „босанског комада“ (Б. Коренић: „О мржњи и стиду“, *Ослобођење*, Сарајево 12.12.1986). Новински листови попут *Полета* из Загреб, *Ослобођења* из Сарајева и *Политике Експрес* из Београда писали су о предстојећем догађају, а неки су уочи ноћи премијере најављивали могући скандал.

Чувени хрватски аутор Слободан Шнајдер већ је био добро познат по својој драми *Хрватски Фауст* (премијера: Сплит, 1981), за коју је добио престижну хрватску позоришну награду *Gavella* 1980/81. године, као и награду Југословенског позоришног фестивала Стеријино позорје 1983. године. Шнајдерова метататрална драма међу првима се бавила политичким табуима у Југославији, тј. фашистичким усташким режимом за време Другог светског рата и југословенском социјалистичком револуцијом (Радосављевић 2009). Овакво преиспитивање историјских наратива на позорници израз је промена у друштвено-политичкој

клими Југославије током осамдесетих година прошлог века, а које су снажно обележене процесима политичке либерализације, реформама и преиспитивањем друштвене историографије, као што је случај с јавним дискурсом о Другом светском рату.²

С обзиром на Шнајдеров већ доживљени успех с механизмом репрезентовања историје, најаву *Gamlet*-а је обећавала нове конфронтације историјских наратива и сличан пријем, будући да је окосница представа Шекспировог *Хамлета* у Народном позоришту у Сарајеву 1942. године (премијера: 24. октобра 1942). Тиме што историјска представа постаје полазиште радње, Шнајдер у *Gamlet*-у користи исту драматуршку стратегију као и у *Хрватском Фаусту* (1981). Уз помоћ позоришних средстава, аутор отвара расправу о друштвено-политичким околностима током Другог светског рата у Сарајеву (реч је о репресивном режиму са више од двадесет немачких обавештајних служби), као и о функцији позоришта у датом временском периоду и у контексту поменутог режима. Учестале референце у *Gamlet*-у не само што се дотичу наратива класичног текста на који се Шнајдер ослања, наиме на текст Шекспировог *Хамлета*, већ и наратива репресивних снага у Сарајеву, партизанског отпора усташама и колаборације одређених личности из владе и интелектуалних кругова са фашистичким режимом. У *Gamlet*-у се Шнајдер фокусира на једну историјску појаву која представља средиште позоришне радње, а то је Бранко Гавела, југословенски редитељ и театролог који је режирао сарајевску представу 1942. године.

Поставља се питање зашто је најаву премијере *Gamlet*-а изазвала толику пажњу јавности шест година после *Хрватског Фауста*. Уколико су Шнајдерове драме већ биле познате по драматуршким поступцима и преиспитивању историјских наратива, зар нису већ поменути сви могући политички табуи из фашистичке прошлости Хрватске? Или је до „скандала“ дошло управо зато што је по томе био познат? Једно од могућих

објашњења за велико интересовање могло би се наћи у чињеници што Бранко Гавела, који се убраја у великане хрватске позоришне сцене у периоду после Другог светског рата, није уврстио ово своје остварење у властиту биографију.

Јавне дискусије о *Gamlet*-у пре премијере 1987. године врло су лако могле бити изазване овим сазнањем.

Након премијере, главне критике остале су непромењене услед поменутих мотива; јавно мњење је утврдило да су Шнајдер и Сулејман Купусовић, редитељ представе, Гавелу представили у лошем светлу. Критичари су чак напомињали како је Гавела у представи приказан као карикатура, те су га описивали као „преплашеног зеца“ (Д.С.: „Око представе ‘Гамлет’ у Сарајеву. Спор на видику“, *Политика Експрес*, Београд, 20.02.1987). Упркос томе што је Шнајдер окарактерисао комад као дело фикције о људском страху током рата („фантазија на тему“) више него као биографско дело о Гавели, ова аргументација није била довољно снажна да предупреди уплитање Гавелине породице. Никола Батушић, Гавелин унук, од Народного позоришта у Сарајеву тражио је у писаном облику заштиту свога деде и породичне приватности. Након тог инцидента, умножили су се извештаји о комаду, а о томе сведоче бројни позоришни прегледи насловљени, на пример, „*Гамлет* под знаком питања“ (М. Царић, *Политика*, Београд, 20.02.1987), „Гавела приказан у *Гамлету*“ (Мухарем Дурић, *Политика*, Београд, 21.02.1987) или „Вртлози око *Гамлета*“ (Далибор Форетић, *Данас*, Загреб, 03.03.1987).

Поред очекиваног „скандала“ изазваног представљањем Гавеле, вероватно је додатни подстрек за интересовање јавности широм Југославије био и познати креативни тим. Осим хрватског аутора Шнајдера и босанског редитеља Купусовића, у припрему представе укључене су многе личности из света позоришта и уметности, попут српског глумца Љубе Тадића, који је одабран за улогу Бранка Гавеле, босанског сликара Мерсада Бербера, који ће радити сценографију, и босанског композитора Ранка Рихтмана. Још пре премијере, креативни тим је у различитим интервјуима објавио како су на представи почели да раде још 1983. године. Самим тим, позоришни свет се припремао за важан позоришни догађај који ће укључити значајне личности из чита-

² Метатеатар је често средство проблематизовања историје којим су се југословенски драматурзи користили током осамдесетих година. Осим Шнајдерове драме, треба поменути *Путујуће позориште Шопаловић* из 1985. аутора Љубомира Симовића и *Професионалца Душана Ковачевића*. (Радосављевић, (2009).



ве Југославије.

Услед бројних репортажа и јавних расправа, карте су распродате, а представа је позвана на Југословенски позоришни фестивал Стеријино позорје у Новом Саду 1987. године. Иако су неки критичари и даље истицали непримерено представљање Бранка Гавеле, као на пример Анатолиј Кудрјавец „Мисао против театра“ (*Слободна Далмација*, Сплит 02.06.1987), није дошло до очекиване забране приказивања. Наступ на Стеријиним позорју преокренуо је став јавности према комаду; критичари су осудили непримерено интересовање које је ова представа изазвала, те су читаву појаву окарактерисали као „неславни“ скандал који је настао као резултат писања „жуте штампе“. У свом извештају о Округлом столу Стеријиног позорја који је изашао у новинама *Ослобођење* (Сарајево), Д. Вијук истиче да су се критичари сагласили о значају комада и оградиле од оптужби о срамном приказивању Гавеле на позорници. Речено је да је драматург и позоришни критичар Драгован

Јовановић нагласио да Шнајдеровог *Gamlet*-а треба читати као савремено дело које одсликава време с краја осамдесетих година двадесетог века:

Драгован Јовановић је драму доживео као представу о нашем времену, представу глумаца у, како је рекао, оовременим, нашим, југословенским тамним вилајетима. По њему, „Шнајдер је написао сјајан комад, до савершенства драматуршки грађен, којем је редитељ Сулејман Купусовић директно обраћање гледалишту омогућио оголивши Шнајдерове поруке до краја, и уз помоћ сјајних глумаца остварио један величанствен умјетнички чин“ (Вијук, Д.: *Зашто митска свијест?, Ослобођење*, Сарајево, 02.06.1987).

Имајући на уму различите и супротстављене критике, можда је од мањег значаја поставити питање зашто је позоришни „скандал“ био тако жељно ишчекиван, те истражити каква врста „скандала“ се заправо догодила. Наиме, како је драма развила снажан друштвено-политички потенцијал и посебно бурне расправе о

представљању Гавеле, чак и ако у својој реализацији и садржају није била контроверзна колико се то у почетку очекивало?

Из историјске перспективе веома је важно прати-ти супротстављене процене и критике. Контроверзну реакцију, као и интересовање јавности, треба схватити као рефлексију друштвених кретања осамдесетих година прошлог века. Ова представа и сензација коју је она изазвала одражавају промене у политичкој клими Југославије која се у то доба налазила у јаку реформе социјалистичке државе и буђења националистичких тенденција различитих југословенских република. Социополитички потенцијал комада није резултат његовог садржаја, тј. видљивог дискурса о представи из Другог светског рата; она је заправо плод контекста, невидљивог дискурса који се може разумети као ненамерне или прикривене поруке комада. Са историјске дистанце, проучавање таквих имплицитних дискурса омогућава алтернативно читање југословенског друштва с краја осамдесетих година. У том смислу, у наставку рада изложићу нека теоријска разматрања из своје дисертације *The time is out of joint (1.5.196) Шекспиров Хамлет у бившој Југославији од 1945. године до данас*.

II. ПОЈАМ КЉУЧНЕ СЛИКЕ КАО СРЕДСТВО АНАЛИЗЕ

Током последњих двадесет година појављују се бројна истраживања у којима се, кроз укрштање студија памћења (*memory studies*), студије перформанса и театрологије, проучава однос културног памћења, перформанса и приказивања историје на сцени. Аутори се баве отелотвореним памћењем (*embodied memory*) као посебном културолошком праксом у стварању знања и меморије (Taylor 2003. и Roach 1997). Поврх тога, поједини аутори указује на процес где се појмом културног памћења преиспитује парадигма „апсолутног присуства у позоришту“ пролазност као суштинска одлика представа, као и њихов одраз на приказивање и разумевање саме историје. Ова струја истраживања се заправо бави и *анахроничким потенцијалом* позоришта, које се схвата као тренутак наглашене свести остварене кроз сусрет и преклапање различитих доба

у различитим историјским и културолошким референцама представе (Schneider 2010, Rayner 2006, Carlson 2001, Marx 2003). Моје истраживање се приклања овој тенденцији, а посебну пажњу посвећује *анахроничким потенцијалима* као конструктивном концепту трансформације културног знања.

По становишту Алисе Рајнер (Alice Rayner), позориште у себи носи моћ да створи наглашену друштвено-политичку свест кроз механизам понављања (Rayner 2006: xxv). Тај репетитивни карактер позоришта, или пак поимање представе као „поновно понављање“ (*re-appearance*) (Schneider 2010: 101), описан је као позоришна спектрална одлика. Ако представе посматрамо као репетитивне пре неголи ефемерне, то по Ребеки Шнајдер (Rebecca Schneider) значи да је представа „седиментни“ чин и да има спектрално значење које прогања духовно у сталној колективној интеракцији, у констелацији, у трансмутацији (Schneider 2010: 102). Спектралност позоришта такође омогућава наглашавање аномалија и тескоба у историјским и политичким дискурсима³ а самим тим и преиспитивање културолошких питања. У овом раду ћу заступати становиште да наглашена свест о историји и времену у позоришту представља полазиште за позоришни политички потенцијал.

Ради систематичног проучавања оваквог латентног позоришног потенцијала, предлагем *кључну слику* као средишни појам у анализи, будући да она омогућава повезивање театрологије и културног памћења. Овај појам је инспирисан концептом слике у стваралаштву Абија Варбурга (Aby Warburg), историчара уметности који је пореклом немачки Јеврејин. Он слику описује као „кристализацију културе у датом историјском тренутку“ (Didi-Huberman 2010: 54) и истиче *анахрони потенцијал* слике кроз кључни појам *преживљавања* (нем. *Nachleben*, продужетак живота или живот након смрти уметничког дела). Појам преживљавања у историју уметности уводи концепт културног памћења и темпоралности (Didi-Huberman 2010). Кад се примени на уметничко дело, овим приступом се разоткрива

³ Рајнер објашњава да помињање духа као фигуре анахроног времена у културним студијама и критичкој теорији обично обележава чувен и значајан задатак у постмодернизму.



значење сваког уметничког израза у односу на претходне изразе, јер они несвесно прогањају садашњу форму. Тако преживљавање отелотворује двоструки процес сећања и заборављања, али нам истовремено омогућава преиспитивање оног већ заборављеног. Могуће да је управо ово наметање замењеног сећања основ за политички потенцијал позоришта. Самим тим, слика која је класификована кроз концепт преживљавања представља присилу различитих времена у датом историјском тренутку. Анахронијски потенцијал слике може се описати једино кроз видљиве форме које се понављају у историји уметности. Поменуте форме представљају специфичне гестовне изразе које Варбург назива патос-формулама (нем. *Pathosformel*; пример је гестовни израз Лаокоонове групе и геста Орфеја на цртежу Албрехта Дирера [Albrecht Durer] *Tod des Orpheus* [Warburg 2010]). У складу с његовим интердисциплинарним истраживањем, у коме комбинује антропологију, филозофију културе, аналитичку психологију и историју

уметности, анахронијски потенцијал слике, њена „не-чиста темпоралност“ (Didi-Huberman 2010) настала у несвесном процесу, ствара значење за саму слику. Значењу никада не можемо у потпуности прићи јер се истраживање увек одвија у датом тренутку. Осим овог појма, требало би увести и поимање позоришне *кључне слике*, као драматуршке форме која се понавља, а која је сачињена од видљивих и невидљивих импликација у делу. Постављање већ познатих драматуршких форми заправо повлачи приказивање традиције и њених минулих значења. Видљиве и невидљиве импликације, које су заточене у позоришним *кључним сликама*, односе се на различите нивое сећања и историјских референци, што опет условљава наглашену свест о политичком потенцијалу позоришта.⁴

⁴ Сличан приступ је примењен у приказу драматуршких текстова Вилијама Вортена (William B. Worthen) у делу *Drama: Between Poetry and Performance* (2010), у којем говори о својеврсној покретачкој снази (agency) која настаје приликом поновних поставки

III. ПОЈАВЉИВАЊЕ ДУХА У GAMLLET-У КАО ПОЗОРИШНА КЉУЧНА СЛИКА

У коладу који је предмет нашег излагања, наине у *Gamlllet*-у Слогодана Шнајдера, потребно је посебно се осврнути на шесту сцену метатеатралне драме, коју ћемо означити његовом *кључном сликом* – сцену у којој се на локалном сарајевском гробљу појављује дух хрватског песника Силвија Страхимира Крањчевића⁵, кога игра Зоран Бечић, испред Бранка Гавеле, кога овде тумачи Љуба Тадић. Ово је значајна сцена првенствено јер се појављивањем духа прави директна алузија на Шекспировог *Хамлета*. С друге стране, у истој сцени се обелодањује више нивоа невидљивог сећања, чиме се поткрепује становиште да *кључне слике* развијају политички потенцијал кроз видљиве и невидљиве импликације колада. Због понављања одређене драматуршке форме, оснажује се друштвено-политичка свест. Крањчевићев дух је чест сапутник Гавеле у Шнајдеровом коладу и појављује се, осим у шестој сцени, још у трећој, четрнаестој и седамнаестој. Међутим, овде ћемо разматрати други сусрет Крањчевића и Гавеле, јер се у тој сцени остварује двоструко преклапање са Шекспировим *Хамлетом*. Иако се преклапање слика са *Хамлетом* може препознати у груписању ликова већ у трећој сцени *Gamlllet*-а, појава духа која указује да је „време изашло из зглоба“ („the time is out of joint“, по преводу *Хамлета* Живојина Симића и Симе Пандуровића 1959, 1.5.196) овде се више односи на општу улогу фантазме у књижевности и позоришту (Derrida 1993). У трећој сцени се Крањчевић појављује у Гавелиној хотелској соби, одмах по доласку редитеља у Сарајево, те га упозорава да напусти ту „безбожну“ земљу. Међутим, Гавела и даље не увиђа опасност у којој се налази, одбацује упозорење духа и одбија да напусти град. Одговара: „Ја

одређених драматуршких структура.

⁵ Крањчевић је био песник реализма који је одрастао у Хрватској да би се преселио у Сарајево које је у то доба, крајем 19. века, било под влашћу Хабзбуршке монархије. Чувен по својој збирци песама *Бугаркиње* (1885). Крањчевића су величали савременици, али и касније генерације, као значајног хрватског аутора који је извршио снажан утицај на тадашњи политички дискурс и подстакао културну аутономију Хрватске у оквирима Аустроугарске.

не видим и не чујем што ви видите и чујете. Је ли ту опасност?“ (Шнајдер 1987: 185).

Насупрот овом општем осврту на аветињски свет, сусрет Крањчевића и Гавеле у шестој сцени недвосмислено подсећа на два тренутка у Шекспировој драми. Први осврт на *Хамлета* је у референци на сусрет очевог духа са сином (*Хамлет* I/5): док се Гавела мучи са својим идентитетом хрватског уметника на позицији редитеља Хрватског народног казалишта који је ангажован да постави такозвану „хрватску“ представу за локалне власти, Крањчевић представља идеал хрватског уметника. Стога Крањчевић наступа као фигура оца будући да Гавели даје савете. Сем тога, годину дана након Гавелине представе *Хамлета*, Бранимир Ливадић је 1943. уредио и објавио Крањчевићеве песме за Матицу хрватску. С обзиром на то да се ова два лика састају на гробљу, испред Крањчевићевог гроба, овом сценом алудира се и на сцену на гробљу у Шекспировом петом чину *Хамлета*, чиме се прави и друга директна референца на Шекспирову драму (*Хамлет*, VI/1).

Имајући у виду ванредне околности рата, корупцију и тајанствени нестанак сарајевског становништва, Гавела полако увиђа ратну стварност, те почиње да преиспитује своју улогу редитеља у Сарајеву, па и сопствени интелектуални и национални идентитет. Од духа тражи да му овери крштеницу којом ће се потврдити да је његов статус позоришног редитеља у Сарајеву легитиман. Иако би дух могао да му потврди национални идентитет, он то одбија да учини. Уместо да потпише крштеницу, подсећа Гавелу на грчко порекло и преиспитује његову жељу да буде признат као Хрват: „Крањчевић! Ја вас, господине, не желим понижавати. Ви сте оно што јесте. Ја о томе не могу одлучити својим потписом“ (Шнајдер 1987:190). На крају сцене, Крањчевић се враћа у гроб, а Гавела га испитује куда иде. Крањчевић одговара: „Не знам. У Илирију, господине. Планетоид Кроација стоји између Марса и Сатурна, а то су свагда били лоши знаци. Губите се да вас не погубе! Театра има свуда, то је семе врло раширено. Свугдје има смушењака који ће се вама предати и дах изгубити пред вашим вјештинама. Свугдје их је којима ћете Shakespeareа утрапити за кобасицу. Бјезите, Meister, у зрак, у дим, у ништа! Пустите ту њихову представу нек се бојјем миру деси, а ви не-



станите прије тога" (Шнајдер 1987: 192).

Као и код Шекспира, у сцени појављивања духа (*Хамлет*, I/5), Крањчевић од Гавеле захтева дела. Међутим, он не тражи освету или хероизам, већ му говори да побегне. У том смислу, ову сцену, која представља позоришну кључну слику, треба протумачити као изврнуту референцу на *Хамлета*, јер се Гавела стапа са Шекспировим *Хамлетом* у „*Gamilet*“ (Gavela+Hamlet). За разлику од првог сусрета, Гавела полако увиђа да се налази у опасној ситуацији која би га могла коштати живота. Стога Гавелино разумевање ратне бруталности и несигурних околности у којима се сâм нашао подсећају на тренутак у коме *Хамлет* увиђа да му је отац убијен. При другом осврту на *Хамлета* треба уочити да у сцени на гробљу (*Хамлет* V/1) Јорикова лобања указује *Хамлету* на материјалност смрти. У шестој сцени се дешава нешто слично, јер Крањчевићев гроб суочава Гавелу са властитом смртношћу. У оквиру овог двоструког преклапања Шнајдеровог *Gamilet*-а и Шекспировог

Хамлета, обелодањује се више слојева памћења. Пре свега, одбијање духа да потпише крштеницу могло би се тицати чињенице да је Гавела проглашен Хрватом док је усташки режим био на власти, што може да доведе у питање његову идеолошку припадност у раном периоду Независне државе Хрватске. Након 1943. године Гавела је напустио Хрватску да би у иностранству радио до краја Другог светског рата. Гавелино несигурно идеолошко опредељење у Шнајдеровом комаду довело је до прикривеног поређења Гавеле с немачким глумцем Густавом Грундгенсом (*Gustav Grundgens*)⁶. Преиспитивање Гавелине идеолошке припадности не доводи у питање само експлицитне социјалистичке историјске наративе који су југословенске народе делили на колаборационисте и симпатизере партизана током Другог светског рата, већ и самопроглашења хрватских интелектуалаца после рата. По Лади Чале-Фелдман, интересовање јавности за ову драму било је последица тенденције да се свака расправа о улози хрватских интелектуалаца током и после Другог светског рата могла протумачити као изазов за хрватски уметнички и културни идентитет. Стога је и сам избор Бранка Гавеле као протагонисте био веома деликатан и донекле схваћен као политичка провокација у касним осамдесетим годинама прошлог века.

„Свака евентуална критичка конфронтација с било којим од приписаних јој митских атрибута у контексту опће идеолошке и материјалне угрожености и маргинализације хрватске културе и казалишта била би дочекана с нелагодом и сумњичавошћу у погледу 'позадинских мотива' политичке конјунктуре таква захвата, а особито она која би Гавелу (као што је Шнајдер, хтио или не хтио, ипак учинио) имплицитно или експлицитно покушала подвести под анатему која је хрватске интелектуалце биљежила за читава послеријатног периода, силећи их да се до бесвијсти бране од ових или оних, бивших или садашњих, веза с усташким покретом и

⁶ Вид. Мркоњић, Звонимир: *Аутор у Мишоловци*, 171. Мефисто Клауса Мана је роман о немачком глумцу Густаву Грундгенсу чија улога у нацистичкој Немачкој никад у потпуности није разјашњена. Након Другог светског рата био је утицајна позоришна личност и уметнички директор у Хамбуршкој драми. Ова историјска личност је снажно утицала на политички дискурс Немачке после Другог светског рата.

своједобно привремено успостављеним режимом“ (Чале-Фелдман 1997: 328ф).

Из историјске перспективе, веома значајна невидљива импликација комада јесте одраз буђења национализма у касним осамдесетим. Имајући у виду чињеницу да су историјски наративи, попут представљања Другог светског рата, били важна тема академских расправа у овом периоду, преиспитивање улоге Гавеле као хрватског интелектуалца после Другог светског рата у складу је с општим преиспитивањем улоге интелектуалаца осамдесетих година и њиховог приближавања националистичком дискурсу. Уз проблематизовање политичке позиције интелектуалца у друштву које доживљава трансформацију, треба поменути још једну невидљиву импликацију драме, а то је радикално преиспитивање стварања југословенског идентитета уопште.

Крањчевићево помињање Илирије директно указује на стварање идентитета Јужних Словена кроз илирски покрет који је истицао културне и језичке сличности јужнословенских народа. Поменути сличности нису биле само услов за оснивање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1918. године, потом и Краљевине Југославије, већ и услов за стварање социјалистичке Југославије под паролом „братства и јединства“. Спуштање Илирије у Крањчевићев гроб алудира на умирући југословенски идентитет, који је, посебно после Титове смрти, доведен у питање. Следећи тезу да се у оквиру позоришне *кључне слике* крију различити нивои видљивих и невидљивих импликација које се међусобно преклапају, у овом раду је представљен само део анализе о питању невидљивих импликација у такозваном „неславном скандалу“ изазваном представљањем Гавеле.

IV. ЗАКЉУЧАК

Као што је у раду приказано, политички потенцијал позоришта резултат је различитих дискурса југословенског друштва у периоду касних осамдесетих година двадесетог века пре него садржаја саме драме. Појам *кључне слике*, у сцени појављивања духа, наглашава свест о значају ових конфронтација и омогућава разматрање

такозваног „неславног скандала“ из историјске перспективе. Будући да је политички потенцијал плод преклапања видљивих и невидљивих дискурса који се сусрећу у *кључној слици*, Шнајдерова драма чак удвостручава идеју о репетитивној драматуршкој форми, јер се овде прави двострука референца на Хамлета, у сцени појављивања духа (*Хамлет I/5*) и у сцени на гробљу (*Хамлет V/1*). Ова драматуршка форма која се понавља аналогна је с репетитивном патос-формулом, гестовним изразом, Варбурговим концептом слике, што значи да ју је могуће уочити једино преклапањем свесног и несвесног унутар самог уметничког израза. С истог полазишта као и у *Хрватском Фаусту*, аутор се приклања специфичном начину приказа историје на сцени. Иако би оно могло бити предмет критичког проучавања Другог светског рата, јасно је да драматуршко дело не изазива политичку пажњу, већ то чини друштвено-политичка клима око позоришта која кроз *кључну слику* намеће видљиве и невидљиве импликације.

Превела др Ана Јовановић

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto/London 2002.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage*, University of Michigan Press, Michigan 2001.
- Čala-Feldman, Lada, *Teatar u Teatru u Hrvatskom teatru*, Matica hrvatska, Zagreb 1997.
- Derrida, Jacques, *The Specter's of Marx. The State of Depth, Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York/London 1993.
- Didi-Huberman, Georges, *Das Nachleben der Bilder*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010.
- Marx, Peter W., *Theater und kulturelle Erinnerung: kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*, Francke, Tübingen 2003.
- Radosavljević, Duška, „The Alchemy of Power and Freedom- a Contextualisation of Slobodan Šnajder's *Hrvatski Faust (the Croatian Faust)*“, *Contemporary Theatre Review*, 19.4, 2009, 428–47.

Rayner, Alice, *Ghost's: Death's Double and the Phenomena of Theatre*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2006.

Roach, Joseph, *Cities of the Dead*, Columbia University Press, New York 1997.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains*, Routledge University Press, New York/London 2010.

Šnajder, Slobodan, „Gamllet“, *Prolog/Torija/Tekstovi*, br.3 godište XVIII, 1987, 167–227.

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham/London 2003.

Warburg, Aby, „Durer und die italienische Antike (1905)“, Warburg, Aby: *Werke*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010.

William B. Worthen, *Drama: Between Poetry and Performance*, Willey- Blackwell, Chichester, 2010.

БИОГРАФИЈА

Александра Портман је завршила филозофију и театрологију на Универзитету у Берну (Швајцарска). Од априла 2011. студент је на програму докторских студија Института за театрологију и Института за више студије друштвених и хуманистичких наука на Универзитету у Берну (Institute of Advanced Studies in the Humanities and the Social Sciences). Одобрена тема за дисертацију *The time is out of joint (1.5.196) - Hamlet in former Yugoslavia from 1945 to the present* део је пројекта *Хамлетова Одисеја* који је покренула Швајцарска национална фондација за науку, а коју води проф. др Peter W. Marx. Ради као асистент на Институту за театрологију у Берну. Од септембра 2012. до марта 2013. била је гостујући сарадник на Одсеку за драму и позориште Факултета друштвених наука Универзитета у Кенту (Велика Британија). Ради као драматург.

Ана Митић

ТЕКСТ КАО „ИНТЕРАКТИВНИ МЕДИЈУМ”: КУЛТУРОЛОШКИ АСПЕКТИ ПРЕВОЂЕЊА ПОЗОРИШНИХ ДЕЛА НА ЈУЖНОСЛОВЕНСКОМ ПРОСТОРУ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 19. ВЕКА

Abstract: Text As An ‚interactive Medium’: Cultural Aspects Of Theatre Translation In South Slavic Countries In The First Half Of The 19th Century

This essay investigates the translational aspects of theatre culture in the South Slavic countries in the first half of the 19th century concentrating on German playwright August von Kotzebue (1761–1819) and the intense reception of his works. The aspects of Cultural Translation are of special interest in this context, since the dynamics of the multilevel translational processes corresponds to the multiethnic structure of the Habsburg society. The agents of Cultural Translation – *transmitters* – operate in the cultural „in-between”, on the verge of different literary traditions. Mihailo Vitković (1778–1829) – a prominent figure in Serbian and Hungarian literature – is among Kotzebue-translators. His Serbian translation of Kotzebue’s play „Der Opfer-Tod” (1798) was published by „Matica srpska” after his death (1830).

Using translational strategies of *domestication* and *localization* he incorporated the elements of his social and linguistic background in his translational work and created so a system of multiple cultural references. This translation was staged by „Domorodno teatralno društvo” in Zagreb in 1840/41. As the manuscript of the copy illustrates, parts of Vitković’ translation have been changed several times – especially names and geographical references.

Textual changes appear as different levels of translation and appropriation, as each level introduces another set of cultural references; the last one eventually re-establishes the context of the original. The manuscript acts as an „interactive medium” with different „co-authors”.

Key words: *Cultural Translation, transmitter, translational strategies, interactive medium*

Текст као „интерактивни медијум“: културолошки аспекти преводјења позоришних дела на јужнословенском простору у првој половини 19. века

Тема овог рада је преводилачка пракса на јужнословенском простору у првој половини 19. века у оквиру рецепције драмских дела популарног немачког аутора Аугуста фон Коцебуа (1761–1819). У центру пажње је културолошка димензија преводјења као процеса семантичке и језичке „деконтекстуализације и реконтекстуализације“. У културно „хибридном“ простору Хабзбуршке монархије преводјење представља важан аспект комуникације. То на најбољи начин осликава делатност „посредника“ (*transmitter*) између култура, међу којима је и Михаило Витковић (Mihály Vitkovics, 1778–1829). Витковић је оставио великог трага у српској и мађарској књижевности. На српски је, између осталог, превео Коцебуов комад *Der Opfer-Tod* (1798) – *Жртва на смрт*, који је штампала Матица српска 1830. године. Стратегијом одомаћивања (*domestication*), тј. интегришући географске и културолошке елементе свог окружења, Витковић потпуно локализује комад. Десет година од објављивања овог превода Домородно театрално друштво га изводи у Загребу и Карловцу (1840/41) у важном моменту за професионализацију позоришта на јужнословенском простору. На основу латиничког преписа Витковићевог превода и накнадних интервенција могу се констатовати различите фазе и „ступњеви“ преводилачког процеса, што између осталог одсликава културолошке разлике у јужнословенском простору. Тако Витковићев „српски“ превод у „илирском“ препису постаје *интерактивни медијум* са више (непознатих) *коаутора*.

Кључне речи: култура преводјења, *transmitter*, стратегије преводјења, интерактивни медијум

Развој позоришне културе на јужнословенском простору крајем 18. и почетком 19. века умногоме је везан за рецепцију дела страних аутора и њихово „одомаћивање“. Међу многобројним прерадама страних комада необично је велика заступљеност немачког драматичара Аугуста фон Коцебуа (1761–1819). Коцебу спада у најплодније и најпопуларније драмске ауторе свог времена. С обзиром на то да важи за „тривијалног аутора“, Коцебуов допринос немачком позоришту још није довољно истражен, као ни културоло-

лошка димензија његове интензивне рецепције.

Разлози за помало маргинализован статус популарног театра с краја 18. века у научном дискурсу су вишеструки. Оно што се најчешће доводи у питање је његова књижевно-естетска вредност, док се озбиљним дефицитом сматра непостојање „критичког потенцијала“ у друштвеном контексту (Fischer-Lichte 1999: 98). С друге стране, нека новија књижевноисторијска истраживања наглашавају управо дискурзивни потенцијал популарне драматике. Тако Биргфелд и Контер виде у популарном театру овог периода „медијум рефлексije“ (*Reflexionsmedium*) широке средње класе (Birgfeld/Conter 2007: XII–XIII). Ретроспективни процес хијерархизације немачке литературе у 19. веку пресудно је утицао на рецепцију популарне драматике; Коцебу је један од примера формирања „негативног“ књижевног канона (*Negativkanonisierung*) (Winko 1998).

На јужнословенском простору истраживани су различити аспекти „феномена Коцебу“ (Ујес 1987: 17). Рецепција његових дела у Хабзбуршкој монархији и Србији у постотоманском периоду важан је чинилац у процесу професионализације јужнословенског позоришта. У овом контексту је од кључног значаја преводилачка делатност. Преводјењем страних драмских дела преузима се, тј. *преводи се*, у одређеном смислу и изворна позоришна култура. Преводиоцу као посреднику између језика/култура стоје различите стратегије на располагању.

За преводе драмских дела у првој половини 19. века карактеристично је језичко и културно прилагођавање локалној публици.

ИЗМЕЂУ КУЛТУРА: МИСИЈА ПОСРЕДНИКА

Процес преводјења је сложен и може попримити различите облике; он је условљен културном динамиком и „асиметричним односима“ (*asymmetrical relations*) (Venuti 1995: 38). С обзиром на бројност преведених дела, позоришна култура немачког говорног подручја у првој половини 19. века може се сматрати „доминантним културолошким моделом“ (*dominant cultural model*) (Burke 2007: 24). Ипак бинарном конструкцијом

„центар–периерија“ не може се у потпуности описати динамика мултиетничке средине као што је Хабзбуршка монархија, већ се морају узети у обзир разни међукултурни односи.

У мултикултурном простору Хабзбуршке монархије превођење је важан аспект интеркултурне комуникације. „Континуирани процеси декодирања“ (Wolf 2012: 55) одвијају се на различитим нивоима и прожимају готово све сегменте јавног и приватног живота. Вишејезичност и „хибридност“ хабзбуршке културе најбоље илуструје делатност културних агената, који преузимају улогу „посредника“ (*transmitter*) између култура. *Негде између* налазио се и Михаило Витковић или Mihály Vitkovics (1778–1829) који је оставио трага и у српској и у мађарској књижевности. Витковићева двојструка културна присутност и транскултурни идентитет огледају се у његовом стваралаштву, као и у његовој биографији.

Витковић потиче из српске свештеничке породице из Егера (Jegre) у Угарској. У породици је по свој прилици добио „цркварско“ васпитање (Лесковац 1936: 390), а класично образовање стекао је на мађарском језику. У Будим се сели с породицом 1803. године. Стекавши звање адвоката, Витковић се посвећује својој професији и постаје један од успешнијих адвоката Будима и Пеште. У Пешти се настанује 1812. године, где ће и провести остатак живота.

Витковићева књижевна и преводилачка делатност важан је допринос литератури на српском и мађарском језику, као и међукултурним односима. Његов ангажман на књижевном пољу везан је за специфичан моменат у историји та два језика. Био је близак Ференцу Казинцију (1759–1831), књижевнику и реформатору мађарског језика. Као члан „Казинци тројке“ (Kazinczy „Triász”), поред Иштвана Хорвата (István Horvát) и Пала Семереа (Pál Szemere), Витковић је преузео улогу *агента* у ширењу Казинцијевих идеја и афирмацију књижевника који су подржавали Казинција (Czigány 1984: 108) Витковићев салон био је место размене књижевних идеја (Cushing 1996: 40).

С друге стране, његова главна веза са српском књижевношћу био је владика и књижевник Лукијан Мушицки (1777–1837) са којим је водио преписку (Ле-

сковац 1935: 26). Познавао је многе српске књижевнике, а био је у вези и с Вуком Караџићем и Доситејем Обрадовићем (Лесковац 1935: 28–36).

Витковићева улога посредника огледа се и у његовој „информативној“ делатности у мађарском медијском дискурсу. У једној језичких реформи у српском и мађарском језику, 1819. године, Витковић објављује чланак о српском језику („A Rác Nyelvűl”) у мађарском књижевном часопису *Tudományos Gyűjtemény*, представљајући и нека своја размишљања о српском правопису (Pall 2008: 197).

ВИТКОВИЋ И КОЦЕБУ

Будимпешта је била важан позоришни центар, а Витковић је вероватно посећивао и немачко и мађарско позориште. Он је сигурно имао везе с позориштем, јер је извођен један од његових превода на мађарски (Лесковац 1934: 131–132), а добро је познавао и Иштвана Култсара (István Kultsár) (Cushing 1996: 42), у то време директора Друге мађарске позоришне дружине. О Витковићевом интересовању за позориште сведоче, пре свега, његови драмски преводи.

С обзиром на Коцебуову велику популарност и присутност у позоришном животу Хабзбуршке монархије, може се претпоставити да је Витковић имао више прилика да посматра његове комаде на сцени. Он је своје одушевљење Коцебуом након извођења популарног комада *Menschenhass und Reue* (*Човекомрзност и кајање*) исказао у „Песниковом роману”: „Никаква појезија“ није оставила већи утисак на њега (Лесковац 1934: 131). Ово место је често цитирано као доказ Витковићевог високог мишљења о Коцебуу. С друге стране, мађарски театролог Керени (Kerényi) указује на сличну еуфоричну изјаву песника Данијела Бержењија (Dániel Berzsenyi) после приказивања једног Коцебуовог комада. Изјава која се приписује Бержењију није потврђена. С обзиром на то да се налазио у друштву Витковића и Семереа, дуго се сматрало да илуструје „разлику у укусу“ између Бержењија и „Казинци тројке“ (Kerényi 1987: 125).

Чињеница да је Витковић преводио Коцебуове комаде довољно говори о његовом односу према овом



Аугуст фон Коцебу

аутору. На српски преводи његову драму *Der Opfer-Tod* (1798) под насловом *Жртва на смрт*. Овом преводу највероватније претходи мађарски, коме се изгубио траг (Лесковац 1934: 132), док је српски превод штампала Матица српска 1830, годину дана после Витковићеве смрти.

Der Opfer-Tod је један од популарнијих и често извођених Коцебуових комада. У питању је добро укомпонован *Rührstück*, који обилује мелодраматичним моментима. У средишту збивања је лондонски трговац Максвел који банкротира и потпуно осиромашује. Максвел се одлучује на одлазак за Индију, како би „упразнио место“ Малвину, свом некадашњем супарнику и некадашњој љубави своје жене Арабеле. У удаји Арабеле за Малвина Максвел види спас своје породице од сиромаштва. Арабела из моралних разлога не прихвата ово решење, што Максвела наводи на радикалан потез – самоубиство. Трагедија је у последњем тренутку избегнута: богати трговац Херингтон спасава Максвела

из Темзе и потом га усваја, пошто је, изгубивши сина, остао без наследника. Тако Максвел поново долази до благостања и комад се срећно завршава.

Витковић својим преводом локализује овај космополитски комад, преноси радњу из Лондона у Пешту, тако да Темза постаје Дунав, а Максвел добија име Стефан Продан. Својим ликовима даје српска имена симболичног значења (аптрониме) – Љубоичић, Продан, Безвестић, Сердчевић – и тиме примењује популарну стратегију која олакшава ауторима да „без литерарног напора дефинишу лик“ (Ковачек 1978: 459). Витковић комад преноси у свој културни миље и обликује га према друштвеном окружењу и хабитусу локалне публике.

Етнички идентитет ликова преводилац открива на неколико места у тексту. Продан у једном разговору каже како зна „писати и рачунати немечки и сербски“ (Витковић 1830: 44). Некадашњег супарника Љубоичића Продан среће код „С. Георгија цркве“ (Витковић 1830, 19), што је интересантна референца на пештанску културну топографију, јер је реч о стварној српској православној цркви у Пешти, која је годинама била место друштвеног окупљања. Упућујући на институције, географске појмове и стварне личности из свог окружења (Ковачек 178: 459), Витковић у потпуности локализује комад.

Локализација је уобичајена преводилачка пракса овог периода у јужнословенској књижевности и једна од манифестација *културе у преводу* (*Cultural Translation*), што Бурке карактерише као „двоструки процес деконтекстуализације и реконтекстуализације“ (Бурке 2007: 10).

Као и многи други преводиоци његовог времена, Витковић дислокацијом радње деконтекстуализује Коцебуов комад и успоставља нови семантички контекст „пружајући читаоцу самопопадљиво искуство препознавања сопствене културе у култури *другог*“ (Venuti 1995: 15) Стратегијом *одомашивања* (*domestication*) преводилац се приближава локалној публици.

Витковићев превод је и у језичком смислу сложен. Хибридна структура његовог језика последица је његове билингвалности, као и сложене књижевно-језичке ситуације на јужнословенском простору. *Жерт-*

ва на смрт обилује оригиналним језичким решењима: „Витковић веома много креативности уноси у језик својих превода. Он кује речи, ствара нове где су му недостајали изрази у постојећем језику“ (Ковачек 1978: 460). Ковачек ипак констатује одређену недоследност у представљању и коришћењу неологизама, која је – као и у случају правописа – карактеристична за многе „славеносербске списатеље“ тог времена. Многе немачке сложенице Витковић преводи дословно, стварајући при томе компликоване композитуме, вероватно под утицајем мађарског језика (Ковачек 1978: 460).

ТЕКСТУАЛНЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ

Даља судбина овог превода одсликава језичку и културну динамику на јужнословенском простору. Домородно театрално друштво изводи га 1840. и 1841. године у Загребу и Карловцу, чиме Витковићево дело постаје део важног поглавља српске и хрватске позоришне историје. Домородно театрално друштво настало је од Летећег дилетантског позоришта из Новог Сада, које је основано 1837. године. Поред Максима Брежовског који је управљао трупом, међу његовим члановима налазили су се, између осталих, Јован Капдепорт, Тома Исаковић, Ђорђе Грујић, Стева Карамат. Летеће дилетантско позориште наступало је у Новом Саду, Панчеву, Земуну и другим градовима, а 1840. године уследио је позив Илирске читаонице из Загреба. Уговор о гостовању новосадске дружине у Загребу с Илирском читаоницом потписало је десет чланова Летећег дилетантског позоришта (Tomandl 1953: 99); међутим, Циндрић претпоставља да је број Новосађана био већи, тако да „можемо са извјесном сигурношћу говорити [...] чак и о 14 активних чланова“ (Циндрић 1967: 137). По завршетку овог ангажмана, чланови новосадске дружине, као и нека од загребачких „појачања“, између осталих Никола Бадлај, Јосип Ткалец и Јулија Штајн-Маретић, дошли су за Београд, где су наставили своју позоришну делатност.

На основу једног сачуваног преписа Витковићевог превода под називом *Жртвена смрт. Играказ у три чина*, као и плаката за представу у Загребу, могу се доне-

кле реконструисати фазе преводилачког процеса – од превођења оригинала до коначног сценског извођења.

Витковићев превод је штампан ћирилицом. Препис Домородног театралног друштва је писан латиницом, што важи и за преписе других комада које је новосадска дружина донела у Загреб, односно за „новоувежбране“ комаде који су тамо настали (Циндрић 1967: 137). За већ извођена дела из свог репертоара новосадски глумци су вероватно имали и своје ћириличке преписе, односно штампане примерке, уколико су дела била објављена.

С обзиром на то да се прва два листа рукописа разликују од остатка, може се претпоставити да су додати накнадно. Овом у прилог говоре измене које су рађене у рукопису мастилом, а које се пре свега тичу имена ликова. Списак *dramatis personae* је исти као они на плакату представе. Интервенције у тексту вршене обичном оловком или мастилом нису морале настати 1840, односно 1841; то се могло догодити и касније. Циндрић указује на хетерогену струкуру неких рукописа Домородног театралног друштва и тешкоће датирања интервенција (Циндрић 1867: 153). За почетак ваља одвојити појединачне *слојеве* рукописа као различите ступњеве у процесу превођења.

Први слој (С1) чини препис Витковићевог превода, чији се аутор не може идентификовати. У препису је извршена језичко прилагођавање са „сербског“ на „илирски“, односно „усклађивање са тадашњим загребачким језичким нормама и навикама“ (Циндрић 1967: 152) Тако Витковићев превод постаје „интерактивни медијум“ (interactive medium) и добија свог „коаутора“ (Burke 2007: 34). Ко је преузео ову улогу и извршио текстуалне измене у српским текстовима није лако утврдити, „али се с приличном сигурношћу може претпостављати да је већину тих коректура извршио сâм Деметер, а вјеројатно и Узаревић и Вукотиновић“ (Циндрић 1967: 152-53)

Витковићев превод суштински није мењан, а многи делови су преузети без икаквих или саврло мало измена. Језичке измене се односе пре свега на славеносрпске елементе у Витковићевом језику (изрјадан=изванредан, опстојателство=околност, содружество=друштво, отечество=домовина), на помало хибридне граматич-

ке облике (предомислително=двомислећи се), као и на српске изразе који имају еквивалент у „илирском“/хрватском (надежда=уфање). Витковићев језик је донекле и „актуализован“, синтакса мало поједностављена, а многе гломазне сложенице, пре свега придеви, елиминисане или „разрешене“ (тихоумилно=тихо, умилно). С друге стране, прерађивач оставља понеке славеносрпске изразе, као и нека Витковићева креативна решења.

Превод је адаптиран и на семантичком нивоу. Стефан Продан добија име Владимир Славенић, Љубоичић постаје Милић, а Путевић Енглец, тако да прерађивач прибегава истој стратегији као Витковић. С обзиром на то да је већина имена прецртана мастилом и накнадно промењена, нека се тешко могу дешифровати. Пешта као топоним не постоји у овој преради, а неке референце су прилагођене локалној топографији, тако да, на пример, Црква Св. Георгија постаје Црква Св. Јурја. Трансформише се и етнички идентитет ликова: Славенић/Продан говори како зна „илирски, њемачки и францезки“ говорити (уместо „немецки и сербски“). Иако је Дунав присутан као топоним, не може се одредити конкретан географски контекст.

Други слој (С2) чине исправке мастилом, које су вршене доследно у целом рукопису. Мастилом су прецртана сва „илирска“/хрватска имена, као и локализовани топоними (Дунав, Нови Сад) и замењена оригиналним. Све измене су тако прецизно извршене да су и најмањи детаљи прилагођени Коцебуовом оригиналу. Тако Црква Св. Георгија/Јурја поново постаје Црква Св. Павла, а враћена је и валута оригинала (крајцара=шиллинг, дукат=гинеа). Новац је битан чинилац у поступку доместификације, с обзиром на то да се локализацијом монетарног система успоставља веза са друштвеном стварношћу. Преправљена имена иста су као оригинална, чак и ортографски, као и у индексу ликова на трећој страни рукописа, која се, као што је већ напоменуто, разликује од остатка рукописа. Измене вршене мастилом успостављају оригинални контекст и враћају комаду његов космополитски карактер. Делокализацијом текста комад (поново) постаје дело страног аутора.

Трећи слој (С3) чине интервенције обичном оловком. Имена глумаца дописана су у индекс ликова, као

и неке преправке у тексту. Делови дијалога су прецртани, пре свега дужи пасажии. Тешко је рећи да ли су ове корекције вршене за извођење комада 1840/41. године.

Без обзира на проблеме датирања исправки, интервенције мастилом указују на извођења у Загребу, пошто су имена ликова иста као и она на сачуваном плакату. Стога се може претпоставити да су измене рађене за представе 1840/41, док се за први и трећи слој (С1 и С3) време настанка не може одредити. Измене је могао извршити и сâм редитељ у току рада на инсценирању.

Глумци („дилетанти“) који су учествовали у овој продукцији између осталих јесу: Јосип Ткалец, Никола Бадлај, Јован Капдепорт, Тома Исаковић, Фрањица Весел, Јулија Штајн-Маретић. Димитрије Деметер, који у *Даници илирској* пише рецензије о представама Домородног театарног друштва, не бави се сценским извођењем Витковићевог превода: „[...] видимо, да су најбољи успјех имале игре: *Стјенко Шубић*, *Пријатељи* и *Јуран и Софија*, затим: *Стрелци*, *Милош Обилић*, *Покондирена тиква* и *Фернандо и Јарика*. Све остало небиаше нашим слушаоцем по ђуди – зашто? – настојат ћемо одмах потражити и одкрити“ (*Даница илирска* 1840: 164). У наставку овог прилога следи подробнија расправа о наведеним делима, али не и о *Жртвеној смрти*, тако да нам неки ближи подаци о изговору глумаца, реакцији публике итд. остају ускраћени.

ЗАКЉУЧАК

Михаило Витковић као билингвални стваралац и преводилац посредује између култура. Његов превод Коцебуовог комада *Der Opfer-Tod* (*Жртва на смрт*) одсликава популарни приступ преводилачкој пракси прве половине 19. века. Витковић преводи комад методом одомаћивања и локализује га. Даље трансформације његовог превода илуструју динамичност интракултурне комуникације. Латинички препис Витковићевог превода с различитим слојевима текстуалних интервенција може се читати као „интерактивни медијум“, на коме ради више „коаутора“.

С друге стране, интервенције указују на културолошку проблематику на јужнословенском простору: илири-

зам као „симболична конфигурација колективног идентитета“ (Блажевић 2008: 37) представља један од (прото) националних модела у региону. Семантичка померања која настају превођењем са „сербског“ на „илирски“ указују на амбивалентан однос различитих концепата колективног идентитета који се одражава и на процес стандардизације језика.

Упркос тешкоћи датирања и контекстуализације, овај „интерактивни медијум“ указује пре свега на живу позоришну праксу и значај међукултурне размене за рецепцију драмских дела у региону.

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарни извори

Плакат *Жертвена смрт* (7.10.1841, Казалиште сл. и кр. вароша Загреб), Дигитална збирка ХАЗУ– Одсјека за повијест хрватског казалишта: http://dizbi.hazu.hr/files/temp/e7qeju5dclvg6nb9eifcannc57_out.pdf (25.01.2013)

Даница илирска. Уредник и издаваатељ Лјудевит Гај, год. 6, бр. 41, 10. 10.1840, 164.

Витковић, Михаило, *Жертвена смрт. Игроказ у три чина полаг Коцебуа*. ХАЗУ – Одсјек за повијест хрватског казалишта, инв. бр. 73.

Примарна литература

Kotzebue, August von, *Der Opfer-Tod. Ein Schauspiel in drey Akten*, Joh. Baptist Wallishausser, Wien 1798.

Витковић, Михаило, *Жртва на смрт. Позоришна игра у три дејствија*, Будимпешта 1830.

Секундарна литература

Birgfeld, Johannes и Claude D. Conter (ур.), *Das Unterhaltungsstück um 1800*, Wehrhahn, Hannover 2007.

Блажевић, Зринка, *Илиризам прије илиризма*, Голден маркетинг–Техничка књига, Загреб 2008.

Burke, Peter, „Cultures of Translation on early modern Europe“ (*Cultural Translation in early modern Europe*), ур. Peter Burke, Cambridge University Press, Cambridge, New York и др. 2007.

Циндрић, Павао, „Новосадско Летеће дилетантско позориште у Загребу (1840–1842)“, у: *Зборник прилога историји југословенских позоришта 1861–1961*, Српско народно позориште у Новом Саду, Нови Сад 1961.

Czigány Lóránt. *The Oxford History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Present*, Clarendon Press, Oxford 1984.

Cushing, George, „Mihály Vitkovics – Mihailo Vitković. Man of two cultures“, *Collectanea slavica*, Krakov 1996, 39–44.

Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, друго издање, Francke, Tübingen, Basel 1999.

Kerényi, Ferenc, „Angaben und Gesichtspunkte zur August Kotzebue-Rezeption auf der ungarischen Bühnen“. *Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn 1800–1850*, ур. László Tarnóci, *Budapester Beiträge zur Germanistik* 17, Будимпешта 1987, I:125–68.

Ковачек, Божидар, „Драмски покушаји Михаила Витковића“, *Зборник Матице Српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад 1978, 457–461.

Лесковац, Младен. „Михаило Витковић: његов живот и рад у српској и мађарској књижевности. Витковићев рад на позоришту“, *Гласник Историског друштва у Новом Саду*, књ. 7, Историско друштво, Нови Сад 1934, 128–153.

Лесковац, Младен, „Михаило Витковић: његов живот и рад у српској и мађарској књижевности. Витковићеве везе и познанства са српским књижевницима“, *Гласник историског друштва у Новом Саду*. Књ. 8., Историско друштво, Нови Сад 1935, с. 21–49.

Лесковац, Младен. „Михаило Витковић: његов живот и рад у српској и мађарској књижевности“ - „Личност и карактер Михаила Витковића; његова смрт“, *Гласник Историског друштва у Новом Саду*, књ. 9, Историско друштво, Нови Сад 1936, 384–393.

Младеновић, Александар, *Славеносрпски језик*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989.

Репертоар хрватских казалишта 1840–1860–1980, приредио и уредио Бранко Хећимовић. Глобус, Загреб 1990.

Páll, Sandor, *Мађарски поглед на Балкан*, Historiae, Беч 2008.

Томандл, Миховил, *Српско позориште у Војводини (1736–1868)*, репринт 1953, Историјски архив, Панчево 2005.

Venuti, Lawrence, *The translators Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London 1995.

Ујес, Алојз, „Коцебу – наш домаћи драмски писац?“, *Сцена*, бр. 2. Стеријино позорје, Нови Сад 1987, 12–17.

Winko, Simone, „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, *Kanon – Macht – Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, ур. Renate von Heydebrand, Metzger, Stuttgart 1998, 341–364.

Wolf, Michaela, *Die vielsprachige Seele Kakaniens*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar 2012.

БИОГРАФИЈА

Ана Митић је докторанткиња на Институту за позоришне, филмске и медијске науке на Универзитету у Бечу (ментор проф. Хилде Хајдер/Haider). У оквиру докторске дисертације бави се рецепцијом Августа фон Коцебуа на јужнословенском простору. Учествовала је на интернационалним конференцијама и стручним скуповима. Ради као *freelance* научни сарадник *Don Juan Archiv*-а и издавачке куће *Hollitzer*. Стипендисткиња је Универзитета у Бечу.

Александра Кузмић

МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ

Колики је мој део?¹

МОГУЋЕ КОНОТАЦИЈЕ СЛИКЕ СВЕТА У КОМЕДИЈИ МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ

Прошло је четрдесет година од тренутка кад су гротескне фигуре из *Маратонаца* изазвале прве салве смеха на Великој сцени београдског Атељеа 212 и тај смех ни до данас не јењава. Па какав то свет доноси пред гледаоце овај Ковачевићев црнохуморни комад кад му се, посредством ликова који га оживљавају, публика смеје и данас? Какав је систем вредносних начела садржан у слици света коју Душан Ковачевић гради у свом професионалном првенцу *Маратонци трче почасни круг*? Било би потпуно тачно, али и сасвим поједностављено рећи да идеологија и идеолошка визура предочене слике света генеришу настанак одређеног типа карактера, да га чине могућим и нужним. Ковачевићеве ликови су недвосмислено у интеракцији са средином која их окружује и чини оним што јесу. Но да ли је та средина превасходно историјски омеђена и дефинисана политичким системом и друштвеним уређењем, како неки од оних који су писали или пишу о Ковачевићевом делу воле да истакну? Или, да срочим другачије, до које су мере својства ликова плод конкретног простора и времена у које су смештени и из којег израстају?

¹ Dušan Kovačević, *Maratonci trče počasni krug*, у: *Balkanski špijun i druge drame*, БИГЗ, Београд 1985, 51.

ИЗМЕЋУ АРХЕТИПА² И САВРЕМЕНОСТИ (1972)

По мом мишљењу, одговори на ова питања нису једнозначни, али су веома јасни. Ковачевићеви ликови из *Маратонаца* једним делом се морају посматрати као производ времена у којем писац живи и у које смешта радњу својих текстова. Тиме је Ковачевић остварио извесну семантичку конотацију: сатиричне стрелице најдиректније је усмерио према тренутку у којем су *Маратонци* писани. Отуда Ковачевићеви ликови јесу и слика времена и света из којег ничу. Али актуализовање времена није пресудно ни у формирању ликова, ни у грађењу и мотивисању заплета, већ своју знаковитост остварује у завршној сцени комада, кад зло неспутано искорачује из личног у јавни простор. Пишући о једном од великих Ковачевићевих претходника, Јовану Стерији Поповићу, Небојша Ромчевић наводи да се познати Вршчанин „у *Покондиреној тикви* трудио да избрише временску дистанцу између свога комада и савремености. Подразумевајући подударност свога и знања публике о политичком, економском, социјалном или културном контексту тренутка, Поповић се није трудио да га прецизно дефинише. Ипак, комад је толико чврсто везан за ове категорије да чак можемо говорити и о томе да комад произлази из њих, да оне производе и тему и заплет“³. Премда истоврсна подударност постоји и у *Маратонцима*, подробна анализа дела довела ме је до закључка да су ликови, у погледу особина, само формално везани за 1972. годину, да је време тек декор и то зато што је у *Маратонцима* не само присутно већ доминантно обележје архетипско. Није искључено да ће комуникационо-технолошка револуција која се одвија у наше време будућим генерацијама налагати другачију рецепцију, али непобитно је да је основна прича у овој комедији до те мере архетипска да ће, кад се изузму гротескно-хиперболирани отклон и извесни побочни еле-

менти радње, кључ њеног разумевања остати недирнут док год постоје културе, друштва и породице у којима се син третира као претња оцу. У таквој цивилизацијско-културолошкој клими неминовно долази до формирања извесних психолошких предиспозиција у психи мушког детета које упућују сина на обрачунавање с доминантном очинском фигуром, чиме се испуњава стереотип очекивања и тако затвара круг. Нека од првих Ковачевићевих објашњења у којима разоткрива сопствени стваралачки процес такође потврђују архетипску провенијенцију овог његовог дела: „Свесно градим само архитектуру драме. Све остало, што касније улази у њу, у ствари је, сматрам, подсвесно ослобађање од извесних мора и притисака. Одакле и како то иде, на који се начин долази до тога, не знам и не могу да објасним.“⁴

Сходно наведеном, архетипски садржај је урођен у савремени тренутак и у њему се очитује у свој својој комплексности. Кад кажем савремени тренутак, мислим на време у којем Ковачевић пише своју комедију и у које смешта сценски приказани простор и време током којег се одвија видљива радња (Београд, јула и августа 1972). Савремени тренутак је нарочито погодан зато што је добро познат аутору, али и зато што је у том времену неометано деловао модел представљен архетипом, што значи да је почетак седамдесетих година био идеолошки сагласан и са архетипском ситуацијом и с темељним топаловићевским *вредностима*. С друге стране, пошто тај образац не настаје почетком седамдесетих година двадесетог века, већ векује унутар различитих друштвених система, укупни простор драме и делови терцијарног фикционалног времена обухватају период дужи од стотинак година и топосе који знатно надилазе кућу-радионицу, Ољину собу, београдске улице и гробље. Прошлост у *Маратонцима* превасходно служи да се донекле прошири скучени оквир личног идентитета карактера који драма, својом формом, намеће. У ретроспекцијама које изговарају Милутин и Аксентије препознају се, мада не кроз годином датирани догађаје, време Краљевине Србије и Краљевине Југославије. Ту су скадарлијске кафане у којима је Милутинова песма прекидала туче, фијакер и коњи Звез-

² Праслике или архетипови „нису само памћење стално понављаних типичних искустава већ се уједно понашају емпиријски као *снаге* или *тенденције* за понављање истих искустава“ (Helmut Hark, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, прев. Зоран Јовановић, Дерета, Београд 1998, 28).

³ Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, 46.

⁴ О.[лга] Б.[ожичковић], *Лисац из школске клупе, Политика*, 21.1.1974, 10.



Маратонци трче почасни круг Душана Ковачевића, у режији Љубомира Драшкића, Атеље 212 1973.

дан и Черкез, чији је поносити корак одзвањао турском калдрмом, ратови, али и Беч, Париз Москва и Лондон од времена краљице Викторије па све до тренутка поменутог фиктивног београдског лета, које је пишчево лично овде и сада. Наравно да све то присећање Топаловићима служи за призивање пређашњег сјаја и моћи, чак и кад понестане сјај, а остане денунцирање и сарадња са жандармеријом као маркантно породично обележје (Аксентије). На основу тих реминисценција саопштених у дијалозима допуњава се и слика њиховог живота ван породице, те Топаловићи кроз ове екскурсе *излазе у свет* и у додиру су с њим не само кроз своје гробарске послове и острашћене породичне везе. Та и таква прошлост је у наглашеном контрасту с непосредном прошлошћу Мирковог пајташа Ђенке Ђавола. Његова су присећања већином тугаљиве личне исповести о тешком и усамљеничком детињству, крађама на Каленић пијаци, а потом и по београдским становима, боравку у кампу у близини Задра, или тамновању у завору. Монологизирана вајкања овог јунака, која имају

за предмет релативно блиску прошлост, функционална су повезница са савременим тренутком примарног времена које се представља на сцени.

ДВА СВЕТА – ЈЕДНА ЦЕЛИНА

У тексту *Маратонаца* видљиво је постојање два света која се, мада сваки појединачно носи вишеструку значењску слојевитост, испостављају као целина идентичног идеолошког предзнака. Са становишта ликова и граматике радње, који образују један затворен свет, основну идеолошку раван формирају Топаловићи и њихово пословно и приватно окружење. Такозваном спољном свету припада друга, коју сачињавају одблесци обичног, једноставног живота које сагледавамо искључиво преломљене кроз визуру топаловићевског света, а управо то је идеолошки боји на исти начин, јер је за Топаловиће, иако то не примећују, друштво својеврсно огледало онога што су сами. На основу

података о тадашњој друштвеној стварности, време у које Ковачевић смешта радњу *Маратонаца* тегобно је, бременито проблемима, без блиставог ореола неког ранијег доба, премда се не сме занемарити да је слика прошлости могла бити саздана од измишљеног или идеализованог.

Како то време карактеришу ликови, а како га види аутор драме? Милутин, на пример, каже да се народ *избезобразио, излудео од пића и блуда*, помиње како свакодневно чита у новинама да мајке напуштају новорођенчад. За њега, као и за остале Топаловиће, то је време препознатљиво по *малим* платама и *великим* дуговима федерације, по томе што се краде без зазора. Из истог су круга Билијева опаска да динар незадрживо пада, или Ђенкина запажања о томе да нико не живи од онога што је зарадио на послу. Ђаво је своје *увиде* сажео у реторско питање: *Ко данас има лову ако нешто не мути и не ваља?*⁵ Ти парчићи реалног садржани у елементима актуелне друштвене стварности од далеко су мањег значаја него што ће бити у неким каснијим Ковачевићевим драмама (*Балкански шпијун, Свети Георгије убива аждаху, Лари Томпсон...*) у којима су тесно повезани са збивањима или мотивишу понашање драмских ликова. У *Маратонцима* они кореспондирају с идеологијом блиском и прихватљивом јунацима, а Топаловићи и њима слични не препознају себе у ономе што критикују, чак и кад су оличење одређене друштвене појаве или обрасца понашања. Зато бих њихов угао гледања назвала критизерским, а пишчев критичким. Наиме, слика стварности коју Ковачевић обликује и преноси у дело показује да за аутора Топаловићи и њихови сателити нису изолована друштвена појава, већ репрезентативни узорци карактера из времена у којем живе. Очигледно је да пишчево поимање савременог тренутка почива на слици друштва које је до те мере захватила ерозија морала да се неприхватљиви или проблематични обрасци понашања прихватају као исправни. Како се протежу на све сегменте живота, ни породични морал не може бити изузет. Томе у прилог иде и Милутинова напомена у вези са Прегаженим Човеком да је, пошто у новчанику носи женину слику, сигурно имао љубавницу. Иако је посреди неутемељена

⁵ Д. Ковачевић, *нав. дело*, 23

претпоставка проистекла из личног моралног кодекса који лик *учитава* и преноси на другог, сценски скривена радња која се тиче Ђенкине везе с удатом женом, или Ољине и Лакијеве љубавне авантуре, која траје напоредо с девојчиним љубакањем са Ђенком, јасно сигнализује да је морални образац понашања потчињен задовољавању личних жеља, које су увек на првом месту. Стога је лична визура заснована на таквом обрасцу неприкосновена, а њена искривљеност да се наслутити и у искреној Милутиновој љутњи на оне који су омили породичну мануфактуру Топаловић да јубилеј обележи како треба: током сто година рада Топаловићи су направили само 50 сандука, а мало је недостајало да их поново ископане и префарбане (пре)продају двадесетхиљадити пут. *Ометачи* су они који су те, 1972. године, зауставили ширење *variole vere*. Ковачевић се ту врло стидљиво и успутно послужио алузијом на смртносну епидемију, која у ондашњој Југославији тек што је минула, а која је у свести савремених гледалаца морала изазивати стварну nelaгоду. Данашњем или неком будућем гледаоцу/читаоцу реплика наслоњена на ту застрашујућу вишемесечну епизоду једва да пружа неку уопштену информацију. Појављују се, такође, и други подаци који тек провизорно боје и одређују конкретно време, попут београдског смога или Аксентијеве протезе, *најлепше и најосетљивије* на Балкану, какву има само још један пензионер у Словенији. Ни конкретни топоними као што су Ада, Сава, Панчево, Крагујевац нису више од начелног омеђивања укупног простора. То је последица затворености Топаловића у сопствени породични универзум, који врло мало зависи од друштвено-историјских збивања јер је сâм себи довољан и уређен према давно постављеним правилима.

ТОПАЛОВИЋЕВСКИ ПОГЛЕД НА СВЕТ

Поглед на свет који је заокружен нормама и видо-кругом породице Топаловић, ако га лишимо хумора и комичног, разоткрива прилично мрачну и морбидну слику. Заснован је на огољеној борби за моћ, новац и сексуалну доминацију; другим речима на непрестаном патолошком надметању мушких чланова фамилије. Све



што долази споља сврстава се у два круга: извор је задовољства (профита, сексуалних ужитака и моћи) или угрожавајућа напаст коју треба отклонити по сваку цену и на било који начин – моралне скрупуле не постоје. Ипак се и у таквој констелацији *вредности* веома добро зна које место коме припада, те се очекује, али и разноврсним поступцима осигурава да се утврђена хијерархија не наруши и да се кретање *владарског жезла*, које је у тренутку отпочињања радње привидно у руци зачетника династије, а суштински у Милутиновим шакама, одвија у складу с предвиђеним редоследом. Томе служе и одређени ритуали и демонстрације моћи и снаге актуелног *владара* (пре свега доношење одлука у домаћинству и уцене којима управља члановима породице), али и непрекидно угњетавање које очеви и деде (ако су држећи) спроводе, јер их страх и неповерење спрам остатка лозе нагоне на опрез. Зато се спољашњим непријатељима, који представљају мању опасност јер се без проблема могу елиминисати (Јоланда, на пример), мора додати и категорија

унутрашњег непријатеља (сваки млађи члан породице у односу на старијег). Унутрашњи непријатељ је увек будан, неискорењив, потенцијално врло опасан, а са становишта радње непресушни извор драмске напетости. Страх од побуне и нарушавања утврђеног поретка уграђен је у систем кроз механизме одбране моћи. Може се закључити да таква ситуација влада све до Мирковог преврата. Стога Топаловиће има смисла посматрати и као слику друштва и као његов изоловани део, одређену социјалну или друштвену групацију која функционише у складу с идеологијом чија су правила јасно постављена. Наравно, свом су статусу ови представници грабежљивих малограђана сами допринели, јер је њихово затварање у уске породичне оквире великим делом и лични избор без којег мануфактура заснована на ископавању и препродаји употребљених сандука не би опстала. У драмском тексту они су представљени и као маргинализована друштвена група, и то не због лоповско-преварантских марифетлука, на којима почивају њихови *пословни* подухвати, већ зато што се баве по-



гребним пословима, а то сигурно није једно од престижних грађанских занимања.

Међутим, ако се схвате као издвојени, али не и маргинализовани део друштва, онда се може размотрити и другачије тумачење на које је, према речима Душана Ковачевића, указао Борислав Михајловић још приликом прве читајуће пробе *Маратонаца* „причајући о погребној фамилији као метафори постојећег система“⁶. Тако се родила идеја да је кроз Топаловиће предочено како су изгледали одумирући титоизам и односи унутар партије која је владала тадашњом СФРЈ. Ако је срж владавине и примарно завештање контроверзног државника, који је дуже од три деценије ведрио и облачио такозваном другом Југославијом, добрим делом садржана у реченици *И после Тита Тито*, која се, сасвим очекивано, није остварила, онда се не могу пренебрегнути извесне паралеле. Нарочито имам на уму Пантелијино *завештање* саопштено у тестаменту, према којем:

⁶ Dušan Kovačević, *Maratonci, među zvezdama... у: Premladi za pedesete*, Позориште Атеље 212, Београд 2006, 130.

све што имам ОСТАВЉАМ САМОМ СЕБИ [...] Значи, нека све остане како је било за мога живота [подвукла А. К.]⁷

Још две важне тврдње, које посредством тестаментa *изговара* Пантелија, могу послужити као спона са поменутиим временом и режимом. Једна се односи на чињеницу да су његови потомци заинтересовани искључиво за имовину коју оставља, тачније за њено преузимање или, евентуално, деобу, а друга је исказана речима:

*Ко је вас познавао, не мора се бојати пакла; са ђаволима ће му бити лепше и пријатније.*⁸

И једна и друга показују неповерење у *наследнике*, који су још за живота посусталог Пантелије (да за сада останем при именима драмских ликова) приграбили већи део колача за себе, али свеједно, нису били довољно одважни и самосвесни, а можда ни

⁷ D. Kovačević, *Maratonci trče počasni krug*, 51.

⁸ Исто.



дрски, да јавно и самостално преузму кормило. Потпуно заглибљени у систем који их је производио али и онеспособљавао, нису могли да разбију задати образац и одупру се унутрашњој *лојалности*, јер је она, привидно, водила владарском трону. Наравно само оне из најуже и директне *породичне*, односно партијске линије. Такво ограничено размишљање, које се може третирати и као породична и као историјска условљеност, учинило је да они који су најближи позицији моћи остану без једног дела идентитета. Знак једнакости између стварне и партијске породице проистиче из идеолошке сличности, начина функционисања и безобзирне борбе за власт која се прикрива оданашћу родоначелнику идеје. Изгледа да се и Пантелији и његовој околини чинило да онај ко је успоставио систем не може умрети. Зато Лаки на погребу најискреније изговара:

Дакле, на крају, у овом за све нас непроцењиво тужном и трагичном тренутку, у који никад нисмо веровали, јер смо мислили да ћеш и ово избећи [подвукла А. К.] *као што си многе ствари у животу избегао, дозво-*

*ли да те поздравим једном песничком метафором.*⁹

Међутим, и Пантелијин смртни час је откуцао и борба за наследника започиње. Иако сваки од претендента види у томе своју шансу, они се показују као веома немаштовити у одсудном часу: пошто их је систем уклупио, једнообразно је и средство које Лаки и Аксентије бирају да би се успели до врха – фалсификују покојников тестамент. Милутин, који и до тада показује све владарске атрибуте, претпоставио је овакав развој догађаја, те раскринкава преваранте и учвршћује се на позицији аутократског вође, што ће потрајати док млађахни Мирко и коначно не дође по своје. Мирко је довољно нелојалан и нестрпљив, ослобођен оданости, те нема намеру да се укључи у *породични* бизнис онако како се то од њега очекује. Овај представник најмлађих снага наводи, да парафразирам, да је Пантелија био толико стар да је престао да му буде род. Стога ће Мирко разбити зачарани круг, одбацили идеју *И после Пантелије Пантелија*, а предачко или партијско наслеђе упо-

⁹ Исто, 30.

требити на убојитији начин и тиме се наметнути као нови вођа. Другим речима, после Пантелијине/Титове смрти било је неопходно пронаћи нову тачку ослонца и окупљања, те је упарложени систем, који је инерција покретала још извесно време, морао бити замењен нечим новим. То ново је, извесно, морало садржавати многе елементе старог да би се у њему нашло места за још употребљиве кадрове, кадре да се прилагоде новом курсу и заузму водећа места у каруселу моћи.

Ако се Ковачевићеви *Маратонци* схвате и као отворена алузија на одређени историјски период, на обрасте понашања типичне за систем у којем сам и сама живела, не могу а да се не запитам да ли те далеке 1972, односно 1973. Ковачевић својим делом антиципира и будућност која ће уследити. Позивање на завршетак Титове ере и односе у тада владајућој врхушки, намеће и додатно искорачивање с театролошке на политичко-историјску раван, кроз недоумицу јесу ли Милошевић и његови пандани у нашим патуљастим државама тек једна од могућих верзија Мирка Топаловића који, да подсетим, показује спремност да уз одане послушнике сахрани цео свет, а при том обећава:

*Ми ћемо запослити све оне који у овој земљи немају посла!*¹⁰

Ове популистичке паролe познате су и из раније европске историје, али ако их повежемо са режимом који је, према речима самог аутора, послужио као модел за *Маратонце*, онда се пророчка далековидост Душана Ковачевића протеже неких 18–20 година у будућност у односу на настанак дела. Остаје и чињеница да је Ковачевић у завршној сцени предвидео гажење свега и сваког ко је другачији, ко не дели визију света Мирка Топаловића и његових сродника. Такав исход не само да призива сећања на блиску прошлост, у којој је било опасно другачије и мислити, већ побуђује на размишљање о томе шта писац види у времену у којем живи и до које мере може прозрети будућност. Кад се овако *post festum* и у овом кључу погледају *Маратонци који трче почасни круг*, без обзира на то да ли је њихова пророчка парадигма произишла из свесног или не, настала с намером или се изродила тек као плод случајности, отвара се занимљива перспектива из које

¹⁰ Исто, 73.

се могу тумачити и ово, али и друга драмска дела Душана Ковачевића.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Евентуално метафорично значење које би се могло још продубљивати само је једна од могућих слика света које писац, унутар исте, чврсто засноване идеологије, нуди у овом делу. Желим ипак да нагласим да ова црнохуморна комедија не дугује своју дуговечност том значењу, ма колико оно звучало провокативно онима који памте живот у СФРЈ. О томе најбоље сведочи измештање радње у 1935. годину приликом прераде драмског текста у филмски сценарио, чиме ликови нису изгубили ништа од своје аутентичности. Колико год писац доживљавао друштвену стварност као мрачну и бесперспективну, она је ипак остала тек полазна тачка у формирању ликова. Топаловићи јесу слика и прилика људи, „што егзистирају око нас у свој саможивости своје неморалне самосвијести“¹¹, које је Ковачевић оваплотио у гротескним фигурама несвесним доброг дела сопственог бића. Међутим, Топаловићи кроз универзалност одређених особина и својства међусобних односа, прерастају у типове блиске онима који су познати још од новоатичке комедије. И поред тога што је писац, према сопственом сведочењу, био инспирисан конкретним друштвено-политичким тренутком, *Маратонци* врло малим и за драмско функционисање незнатним делом припадају времену у које их је сместио Ковачевић. За драмски текст и његову комуникацију са публиком почетак седамдесетих није од пресудне важности, будући да су *Маратонци* наглашено архетипски засновани. Образац на којем почивају живи хиљадама година, а Душан Ковачевић се супериорно обрачунава са тим живавим моделом живљења тако што га излаже смеху. И сâм је у једном давнашњем интервјуу изјавио да је *Маратонце* „доживео као ослобађање од стега и притисака менталитета, који није само српски, већ је присутан на овом нашем целом балканском делу“¹². Истине ради, подсети-

¹¹ Dalibor Foretić, *Maratonci još trče...*, *Vjesnik*, 5. i 6.5.1974, 9.

¹² Anđelka Mustapić, *Oživjeti ime Vjekoslava Afrića*, *Arena*, 8.12.1982, 5.

ла бих да је посредни образац понашања садржан у колективном несвесном, што га и чини архетипским, па самим тим налаже да га не везујемо искључиво за Балкан, будући да је део укупног људског наслеђа. Баш због тог нивоа препознатљивости примарни извор ситуационе комике у Ковачевићевом првенцу проистиче управо из односа очеве и синова, а не из елемената који се односе на друштвену збиљу у коју су радња и ликови ситуирани. Детаљно бављење концепцијом и карактеризацијом ликова, њиховом конфигурацијом, као и актанцијалним моделима, потврђује доминацију архетипског над тренутком који се у дидаскалијама наводи као време радње. То време пак доноси посебну димензију која је у вези са расплетом дела, јер омогућава да Топаловићи крену у обрачун са свима који се од њих разликују и који им се нађу на путу. Баш то време, а не неко друго, отворило је Пандорину кутију, што се такође може уочити кад се упореди завршна сцена већ поменутог филма снимљеног 1982, у којем се ликови међусобно разрачунавају, и драмског текста, у којем сложено газе све пред собом. Разлике између Ковачевићевог филмског сценарија и његове комедије постоје, али је писац и у једном и у другом задржао архетипску основу, а изабрао да само један систем и режим сагледа као одговоран за неспутани излазак зла на улице.

КОНЦЕПЦИЈА ЛИКОВА ТИП ИЛИ ИНДИВИДУА?

На крајевима основне осе сукобљавања у *Маратонцима* налазе се Мирко, с једне стране, и старији Топаловићи, с друге. Показало се да се принцип на којем почива ова оса може довести у везу с базичним начином функционисања чланова породице Топаловић унутар које се гложи пет генерација, због чега број сукобљених парова нараста на девет. Основна дихотомија подразумевала би супротстављање младости и старости, мада се, кад су Топаловићи посредни, године испостављају као донекле релативизоване, будући да ови професионални гробари живе гротескно дуго и да очинска фигура остаје надмоћна у односу на сина док год је отац држећи. Зато се сукобљавање засновано на оно-

ме што изискује младост а пречи старост продужава и онда кад ликови већ одавно не припадају годинама за које се везује младихство, а сукоб се преноси и умногостручава тиме што се са унуком сукобљава и деда, и прадеда ако постоји, и тако даље. Пошто се Ковачевић већ одлучио за овај модел, вреди погледати шта дугује традиционалној дијахронијској типологији познатој од античких времена, а утемељеној на архетипу који је предочен образцем чији су актери шкрти старац и лаккомислени син. Поред ове поделе, видљиво је и да сви мушки јунаци у *Маратонцима*, изузев Мирка, припадају комичком типу алазона (*alazons*). Ковачевићеве алазоне одреда доминантније „карактерише недостатак знања о себи него једноставна хипокризија.[...] У средишту групе алазона налази се *senex iratus*, или строги отац”¹³, мада би се за очеве међу Топаловићима пре могло рећи да су бескрупулозни него строги. Ти шкрти старци употпуњени су још једним типом, а то је тип простака који је, према речима Нортропа Фраја, често уједно и алазон.

Шкрти старац је у различита времена био врло популаран комедиографски тип, а нарочито у новоантичкој, римској, ерудитној, па потом и у комедији дел арте (Панталоне), независно од тога да ли се појављивао тек као један од ликова или је био протагониста око којег се плео главни заплет. Особине су му се кретале у очекиваним оквирима; старац је морао бити богат и напросит, обично се бавио трговином, могао је бити и заљубљен, а често му је баш у љубавним работама супарник био рођени син. Ова су се својстава могла комбиновати, надопуњавати другима, бојити локалним обележјима, а нека су могла и изостати. Може се рећи да су два лика у Ковачевићевој комедији најближе овом типу, јер имају основне црте њиме предвиђене: стари су, цицијашки чувају свој новац од млађих нараштаја и, што је за Топаловиће експлицитно и у више наврата наведено, супарници су својим синовима а понекад и унуцима, или је тако барем у неком периоду живота било, у задовољавању љубавних страсти. То су Аксентије и Милутин. Неопходно је напоменути да би се и Максимилијан сасвим уклопио у тип шкртог стар-

¹³ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Огреус, Нови Сад 2007, 205.



ца да нема 126 година. Ова тврдња звучи парадоксално, јер Максимилијана из концепције поменутог типа искључује управо оно што је *conditio sine qua non* – његова старост. Али, то што зависи од других јер је у колицима и комуницира звонцетом, помера перспективу. Будући да је престар, Максимилијанове примарне особине прелазе у други план, а највидљивија постаје његова немоћ. Доминантне особине овог живахног метузалема могу се реконструисати из апологетских прича његовог сина Аксентија. Оне јасно сведоче о Максимилијановој правој природи која кроз радњу и дијалоге не долази до изражаја. Из овог се примера може видети вештина са којом је Ковачевић нијансирао монолитност топаловићевског клана. Једним се делом ослонио на јединствену матрицу понашања и општа, наиндивидуална обележја, а затим их је раслојио сходно годинама, статусу и аспирацијама сваког појединачног лика. Управо зато Топаловићи личе један на другог као јаје јајету, али се међусобно и разликују. То постаје очигледно и кад се издвоје карактерне црте или поступци

по којима Милутин и Аксентије одступају од типа шкртог старца, чиме их писац приближава лику конципираном као индивидуа. Нека од тих одступања су заједничка, а нека индивидуализована. Заједничко одступање огледа се у особини о којој се у драми посредно казује а то је удовољавање сопственим прохтевима. Стиче се утисак да обојица времешних Топаловића не оклевају и не жале новца кад треба угодити себи, а то је, ако се погледају Држићеви или Молијерови шкрти старци, или Поповићев Кир Јања, нетипична особина.¹⁴ Из текста произлази да су старији Топаловићи путовали, лумповали, а кад после Пантелијине смрти наздрављају са жељом да њихова фирма дочека двестоти рођендан, часте се француским шампањцем. Интересантно је и то што не штеде кад треба купити нешто остарелим очевима. Тако Аксентије купује Максимилијану скупе ципеле, Милутин Аксентију већ поменути протезу и слично. Оног тренутка кад очеви онемоћају, времешни синови се труде око њих, мада Аксентије далеко више него Милутин. То би се дало објаснити Аксентијевим немирењем са стварним стањем ствари — породицом не управља он него Милутин, због чега Аксентије повремено прави испаде. Унуци и прауници, међутим, не показују ни нарочито разумевање нити вољу да удовоље дедама или прадедама и гнушају се њихове старости (Милутин у односу на Максимилијана, на пример), али и поред тога не размишљају о лапоту. Ако се пак ликови Аксентија и Милутина појединачно размотре, постаје очигледно до које је мере Ковачевић модификовао типове од којих полази. Иако је шкрт похотан старац, Милутин не стрепи над новцем који има, држи све конце у рукама, сигурно управља породицом у кризним тренуцима, подсмева се и сину и унуку, а и оцу повремено, бахато демонстрирајући своју снагу. У лик Аксентија, такође шкртог, похотног, за сопствени живот уплашеног старца, Ковачевић је уметнуо одлике још једног добро познатог комедиографског типа - хвалисавог војника. Према Теофрасту, „разметање је, кажимо, кад се претвараш да поседујеш предности, које, у ствари, немаш“¹⁵,

¹⁴ Ти шкрти старци удовољавају превасходно свом тврдичлуку или, евентуално, још и еросу.

¹⁵ Teofrast, *Karakter*, прев. Гордан Маричић, Mono & Manjana Press,

а Аксентије предњачи управо у величању сопствене храбрости, предузимљивости, веза у полицији, које би требало да застраше његове потомке и натерају их да поступе онако како он жели. Аксентије прети пушком, казнама, али се увек испостави да је само јадан, немоћан старац који би хтео далеко више од онога што може. Управо тај несклад чини га смешним и његовим потомцима и публици.

Тип лакомисленог сина опет би се, у складу с наведеним, могао применити на сваког сина међу Топаловићима, али се у *Маратонцима* препознаје улику Мирка, а нека од његових обележја могу се реконструисати и код Лакија, којем отац непрекидно пребацује да је неспособан и недовољно промишљен. С друге стране, Лакијеви насртају на Кристину, што помиње Милутин, намећу питање: је ли и Лаки тип шкртог старца? Он то не може бити према годинама у којима је (44), а ни по томе што још зависи од свог оца. На Лакијевом примеру се може запазити некаква средокраћа развојног пута од лакомисленог сина до шкртог старца. Мада је психолошки и финансијски подређен оцу, Лаки се у веома важном делу живљења еманциповоа од Милутина. Рекла бих и да је на пољу сексуалности преузео примат од Милутина, што је биолошки сасвим логично и предвидљиво. Јер, док похотни Милутин о сексу превасходно говори, Лаки га активно упражњава. У драми се у више наврата говори о Лакијевој сексуалној незаситости у салетању Оље, уз већ поменуте аспирације према Мирковој девојци Кристини. Због оваквог нијансирања и мешања особина, али и због покушаја да приволи Мирка на улазак у посао, Лаки такође представља комбинацију типа и индивидуе. Сваки пут кад се постави у позицију немоћног оца који има разумевања за неспособног сина, Лаки се показује као индивидуа, јер такав став не приличи типичном Топаловићу, грубом и склоном подсмеху. Такође, Лаки је индивидуа и по томе што не успева лично да „отправи“ Кристину из Мирковог живота, него ангажује Ђенку како би Ђаво „покварио“ везу најмлађег Топаловића. Наиме, Лаки очигледно још није достигао неопходан степен бруталности и окошталости која обележава типско у Топаловићима. Будући да се његово сазревање одвија постепено, у складу с породичним

Београд 2002, 103.

образцем, а не скоковито као Мирково, Лаки је у драмском тексту фиксиран управо у развојној фази која чини видљивим само један део карактеристика типа.

Лакомислени син би својим поступцима, поткрадањем оца, неумесним трошењем онога што није сâм зарадио и заљубљивањем у неприхватљиву девојку требало да разголити друштвене или породичне прилике које су га учиниле таквим. Стога је, према увреженом комедиографском образцу, његово понашање у ствари конфронтирање с конзервативним, окамењеним нормама неумољивог патријархалног света који се првенствено руководи гомилањем новца и очувањем затечног статуса. Кад се Мирко погледа из ове перспективе, онда изгледа да је у потпуности конципиран као тип. Ипак, расплет *Маратонаца* не може се сасвим довести у везу с типичним исходима сукобљавања шкртих отаца и ветропирастих синова, где готово по правилу синови намагарче своје очеве. У овој комедији не бива тако, о чему је било говора у поглављу о актанцијалним моделима, јер Мирко у ствари разбија породични скрипт¹⁶, чиме себи трасира пут до апсолутне победе. Његово постигнуће се не заснива на превари, већ на особинама које се цене унутар заједнице којој припада. Зато ће свет који је он кренуо да осваја, потпомогнут својим сродницима и Билијем Питоном, извући дебљи крај, а син ће се испоставити као много гори од родитеља и предака, јер ће мрачне, убилачке пориве ослободити и извести из породичне куће на београдске улице. Ковачевић овим поступком разара традиционалну премису о сину који се сукобљава с неприхватљивим окошталом системом вредности и истовремено индивидуализује Мирка. И други карактеришући детаљи, попут Мирковог преображаја праћеног нервном кризом и краткотрајним халуцинацијама које уследе пошто убије Кристину, упућују на то да је Мирко конципиран као индивидуа, мада ће, на крају *Маратонаца*, управо посредством трансформације прећи пут од индивидуе до

¹⁶ Животни скрипт или сценарио је несвесни, лични животни план „утемељен на извесној ирационалној одлуци донетој још у детињству, коју прећутно сугеришу, подржавају и учвршћују родитељи, и по којем се присилно влада одрасла особа у свим важним тренуцима свог живота, уместо по правилима и захтевима разума“ (Žarko Trebješanin, *Rečnik psihologije*, Стубови културе, Београд 2004, 446).

типа. Ковачевић је у лик Мирка унео и неке елементе који припадају синхронијској карактерологији. Мирков *инаугурациони* говор одзвања од фраза и клишеа типичних за политичаре демагоге. Препознатљив модел у којем се власт концентрише у руци једног (*Ја ћу имати главну реч*) а одговорност и задаци деле на целу заједницу (*Ми морамо [...] постати појам пословности и ефикасности*¹⁷) позајмљен је из пишевог времена, као и титулирање речима другови и другарице. Истом миљеу припада и Миркова самоувереност без покрића: Мирка – самопрокламованог директора погребне корпорације, иако није адекватно образован, красе добро мишљење о себи и жеља да заповеда. Поменути елементи показују на коју је страну усмерен део пишеве критике, и колико сматра одговорном политичку елиту која је дала право сличнима Мирку Топаловићу да отворено, без страха и зазора, почну да харају. Оно по чему ликови у *Маратонцима* највише дугују времену и тренутку у којем је дело написано и у које је ситуирана радња, односи се управо на тај сегмент. Ако су Топаловићи деценијама уређивали међусобне односе живећи у складу с девизом *човек је човеку вук*, време у које их је Душан Ковачевић поставио потпуно је отворило врата њиховој немилосрдно егоистичној, насилничкој идеологији. Она је до тада била брижљиво скривана у оквирима куће и радионице, а сваки излазак пред лице јавности значао је стављање пригодне маске, осмишљене у складу са друштвеним конвенцијама и срачунате да остави прихватљив утисак. Пред време и друштво у којем се и сâм формирао Ковачевић је поставио непоткупљиво огледало у којем се јасно види одговорност система који је допустио да се морал и вредности толико посуврате да зло постане прихватљив и легитиман облик живота. Постављајући архетипски образац у индивидуализовано време Ковачевић показује у шта архетипски модел може да се изроди и до каквих последица може да доведе кад друштвено-историјска парадигма учини да понашање и делање који би требало да изазивају барем нелагоду и отпор, ако не и гнушање, искораче из дотадашњих граница и заузму високо место на лествици уобичајеног.

Напомена: Интегрални текст о ликовима, идеологији и слици света у Ковачевићевој црнохуморној комедији *Маратонци трче почасни круг* садржи и поглавља *Актанцијални модели*, *Концепција ликова*, *Карактеризација ликова* и *Драматис персона*.

¹⁷ D. Kovačević, *Maratonci trče počasni krug*, 72.

Тамара Барачков

РАДИКАЛНЕ РЕДИТЕЉСКЕ ПОЕТИКЕ ИЗ РЕГИОНА

Кржаве свадбе
аутор: Ф. Г. Лорка
режија: Милош Лолић

Мрзим истину
аутор и редитељ:
Оливер Фрљић

46. Битеф

Претходних година на Битефу представе с простора бивше Југославије биле су део засебних, издвојених програма, прво као део *showcase*-а, затим као целина *Регион у фокусу*, да би од ове године регионална селекција била потпуно равноправна с иностраном. Изједначавањем регионалног и интернационалног програма селектори не истичу само нове тенденције у европском театру већ пружају увид у нове позоришне поетике на простору бивше СФРЈ. Не само што је, када је у питању овај сегмент селекције, махом реч о редитељима који припадају млађој, односно млађе-средњој генерацији позоришних стваралаца (Лолић и Урбан из Србије, Фрљић и Божић из Хрватске), већ се може рећи да су представе региона обележиле 46. Битеф, посебно *Мрзим истину* Оливера Фрљића и *Кржаве свадбе* Милоша Лолића. Иако је Гран-при припао холандској представи *Деца сунца* (редитељ. Иво ван Хове), две представе редитеља с простора бивше Југославије награђене су специјалном (Фрљић) и *Политикином* наградом (Лолић).

Након неколико успешних режија на београдским сценама, водећи редитељ млађе генерације, Милош Лолић, направио је више значајних и награђиваних представа ван граница Србије. Његова режија у љубљанском Мини театру Мелвиловог *Писара Бартлбија*, иначе део селекције Кругови на 57. Стеријином позорју, добила је Гран-при на Борштниковим сретчањима, док је за бечку представу *Магично поподне* Лолићу ове године припала престижна аустријска награда за позоришна достигнућа *Нестрој*, у категорији најбољег младог уметника. Пробој на водеће сцене европског театра Лолић је учинио с *Крвавим свадбама* Федерика Гарсије Лорке у минхенском Волкстеату, а овакав успех једног редитеља из Србије охрабрује, показујући да се млади аутори, и поред незахвалне позиције у којој се наше позориште тренутно налази, могу афирмисати на интернационалној сцени. Осим што је изванредан пример



Крваве свадбе

успеха младог аутора ван ових простора, представа *Крваве свадбе* открива велики утицај и значај Битефа на развој Лолићеве позоришне поетике, што је и сâм редитељ више пута истицао.

У Лолићевом читању Лоркиних *Крвавих свадби* доминира сведеност - представа је лишена очекиваног патоса, без китњастих мотива, а драми о узалудном супротстављању појединца традиционалним вредностима које друштво намеће редитељ прилази с видном дистанцом. Међутим, отклон и сведеност никако не подразумевају хладан доживљај, напротив. Концепт који Лолић примењује открива у потпуности сву поетичност стила шпанског писца, наглашавајући борбу Лоркиних јунака са својим нагонима и страстима.

Након *Бартлбија*, Лолић наставља да истражује могућности коришћења звука у позоришту, па би се могло рећи да у *Крвавим свадбама* музика постаје кључан и веома знаковит елемент - не само да ударци ногом дају ритам дијалогу, прате интензитет сукоба,

наговештавајући кобан исход, већ отварају простор за различите асоцијације које се крећу у распону од топопта коња до фламенка као крешенда. Једноставни ударци потпетицама и длановима постепено се развијају у колективни плес глумаца, дочаравајући тако традиционално свадбено весеље које ће убрзо прерасти у трагедију.

Трећи чин Лолићевих *Крвавих свадби*, можда најемотивнији и посебно узнемирујући, јасан је контрапункт у односу на претходна два. Визуелно и звучно фасцинантан, последњи чин је истовремено сабласан и застрашујући. Иако у појединим сценама у самој драми прозу замењује стих, а уводе се поетски ликови Месеца и Скитнице, редитељ у последњем чину избегава дијалог. Сцене су готово без речи, с нагласком на шумовима и дисторзираном звуку гитаре и микрофона, уз декрешендо праћен упечатљивим падањем јаркоцрвених латица, као знак стравичног, крвавог исхода.

Поменута сведеност и дистанца откривају се и у



Мрзим истину

редитељском приступу глуми. Фронтално окренути, непомични, фиксираног погледа ка публици, глумци заузимају јасан отклон према ликовима које играју. Текст се изговара рецитијући, без емотивног уживљања, прецизним ритмом, уз постепено појачавање интензитета, постижући тако драматичан тон управо гласом. Дакле, захваљујући гласу, глумци успевају да, и поред тога што су готово све време потпуно непомични, софистицирано истакну несрећу и патњу Лоркиних јунака. Урсула Бухарт игра строгу и огорчену Мајку, која нема снаге да се избори с губитком мужа и детета, док Ксенија Тилинг крајње суптилно и контролисано игра суздржану и тиху, несрећну Невесту растрзану између сопствених жеља и дужности које јој породица намеће. Својом игром посебно се издваја Оливер Милер који открива бурну и страствену природу темпераментног и оштрог Леонарда.

Насупрот сведеном и дистанцираном Лолићевом стилу, представа *Мрзим истину* једног од најинтри-

гантнијих редитеља с ових простора, Оливера Фрљића, у приступу је, попут његових ранијих представа, изразито директна и радикална. Хрватски редитељ последњих неколико сезона готово да доминира позориштем региона, посебно због свог провокативног и храброг приступа политичким проблемима наше новије историје о којима се у јавности нерадо говори, поигравајући се истовремено односом документарног и фиктивног у театру. Представа коју смо имали прилике да видимо ове године на Битефу Фрљића само делимично удаљава од великих политичких проблема и питања неспремности народа бивше Југославије да се суоче с прошлшћу. Редитељ се овај пут окреће интимној причи о својој породици, настављајући да се и кроз сопствена сећања поиграва питањем истине у театру. Ипак се не може рећи да Фрљић у *Мрзим истину* не дотиче теме из наше новије историје, јер и у личној причи истиче политичку димензију, те остварује одређену друштвену ангажованост. С обзиром на то да је редитељ дете из мешовитог



Мрзим истину

брака (мајка је Српкиња, отац Хрват из Босне), породични сукоби истовремено су израз стања и прилика на простору некадашње Југославије, али и испитивање начина на који се односи у породици мењају у тренутку када три земље постају зараћене стране.

Самим насловом, тј. поднасловом „Није то тако било“, Фрљић сугерише да његово сећање можда није у целости истинито, манипулишући тако гледаоачевом перцепцијом и изазивајући га да се изнова пита да ли се пред њим одиграва нечији стварни живот или је све измишљено.

Фрљићева породица на први поглед сасвим је обична, рекло би се типична – отац, мајка, син и ћерка (глумци су у приватној одећи) окупљени су за столом, где се дешава највећи део представе. Реалистична сценографија обједињује два кључна пункта сваког дома – сто за ручавање и брачну постељу, окружена је са све четири стране гледалиштем, те публика има потпуни увид у интимну породичну свакодневицу, а живот

Фрљићевих ликова у потпуности је огољен. Сукоби који се одигравају пред публиком углавном су познати животни призори, универзални сукоби и нетрпељивост родитеља и деце. У *Мрзим истину* све је појачано и претерано – редитељ не оклева да отворено прикаже породично насиље, агресију, вербално и физичко злостављање, огорченост и незадовољство свих чланова породице Фрљић.

Међутим, оно што *Мрзим истину* чини значајном и можда једном од најбољих Фрљићевих представа није само рушење идеје о породици као стубу друштва, откривајући дубоке фрустрације и несрећу родитеља који својим незадовољством несвесно, или можда намерно, гуше децу и чине их несигурном. Фрљић причу о својој породици користи за својеврсни позоришни експеримент, испитавање односа глумца према лику, фикције и стварности, сећања и сведочења. Сцене породичних сукоба, разговора и исповести за столом глумци често прекидају. Они се буне, негодују, отворено

искажу сопствене недоумице везане за ликове који су им додељени, јер су посредни стварни људи а не неки фиктивни јунаци. Оваквим поступком Фрљић отвара питање односа глумаца према позоришним ликовима, њиховим дилемама и недоумицама, као и страху од одговорности према датој улози. Свако од њих, бунећи се, проблематизује очиту претераност у редитељевој поставци ликова и ситуација у којима се они налазе. Позиција глумаца у *Мрзим истину* је, тако, посебно интригантна, јер они нису „заробљени“ само у једном лику, већ редитељ непрестано инсистира на прелажењу кроз више нивоа позоришних лица. Ракан Русхаидат игра оца Дргана који, без обзира на то што се темељи на стварној особи, ипак јесте написан лик, човек суштински незаинтересован за своју породицу, мишљења да се деца једноставно десеи прилично ирационалних и неоснованих страхова и стрепњи да ће му син признати да је хомосексуалац, а ћерка се удати за црнца. Међутим, Русхаидат не остаје само у улози фиктивног оца, већ затим прихвата улогу и Фрљићевог стварног оца, износећи његова размисљања о ономе што се на сцени игра, тј. како би он реаговао на ове призоре, да би на крају изговарао и сопствене дилема и ставове везане за концепт представе. Мајка Иване Рошчић, оличење малограђанке, дубоко је несрећна и незадовољна жена, заробљена у пропалом браку, која своје фрустрације, наравно, искаљује на деци, стално их подсећајући колико велика очекивања од њих има. И Слађана и Драган на рођену децу гледају као на људе који ће им свесно и намерно уништити живот: према њима, сваки је поступак Марине и Оливера мотивисан једино чистим инатом и пркосом (поменута очева хомофобија и расизам).

За разлику од крхке и ћутљиве Марине (Ива Висковић), која тихо пати у себи док у једном моменту и сама не „пукне“, Оливер (Филип Крижан) је једини лик који се отворено буну против породичних конвенција, једини који је спреман да уђе у сукоб са својим родитељима и отворено проговори о проблемима и њиховим грешкама. Оливер је циничан младић који је, дакле, довољно храбар да се суочи и преиспита сопствено сећање, те је сасвим разумљиво зашто управо он поново отвара проблем породичних односа и последица живота у нескладној средини.

Реконструкцију сопственог детињства и времена када је одрастао у породичном дому Фрљић користи не би ли истражио колико само сећање може бити поуздано, супротстављајући субјективне фрагменте успомена и објективну ситуацију. Сећање лика младог Оливера често оповргавају родитељи, инсистирајући на томе да је њихов син све погрешно запамтио, да се другачије одиграло, негирајући тврдњу о мучном одрастању, показујући фотографије на којима је он „срећно дете“. Готово опште питање поузданости нашег памћења редитељ проширује и подиже на један знатно шири ниво испитивања постојања, тј. непостојања истине у театру, као и могућности утврђивања истине о одређеној врсти малтретирања кроз које дете током одрастања пролази.

Иако различите, представе Лолића и Фрљића с овогодишњег Битефа интригирају својом смелошћу, као и радикалношћу у приступу драмском тексту. Милош Лолић Лорку поставља доста сведено, без очекиване раскоши и претераности, али префињена минималистичка решења резултирају снажним емотивним ефектом, док Фрљић, задирући у интимна сећања и сопствено детињство, те суочавањем појединца са сопственим траумама, истражује питање истине у театру, преиспитује границе измишљеног и реалног.

Слободан Обрадовић

РЕПЕРТОАР И ХРАБРОСТ

три копродукције
Хартефакт фондације
и Битеф театра:

*Гребање или како
се убила моја бака,
Изопачени и Прст*

Јасно је чак и највећим позоришним циницима да репертоар Битеф театра у последње време може да се похвали неколиким насловима који својим темама, редитељским приступима и глумачким изведбама уносе ведрину у осиромашену стварност српског позоришта. У транзиционим околностима, ма колико то демагошки звучало, потребна су снажна друштвено ангажована делања, и док остаје непознаница да ли се из „транзиције“ икада излази, појам „анагажовано“ не би требало да нам буде стран – у питању је све оно што се најрађе гура под тепих. Када се узме у обзир степен поштовања који у домаћој средини постоји спрам права мањина (сексуалних и других), а који је, да се не лажемо, бедан колико и овогодишњи буџет намењен култури, порука коју шаљу три представе недавно изведене на сцени Битеф театра више је него јасна – једно је имати став о неком шкакљивом питању, а друго је спремност ухватити се у коштац с проблемом.

Када би у Србији, којим случајем, тренутно постојала театарска награда за оживљавање позоришног духа, онда би она свакако, и ту зловници заиста морају да „скину капу“, морала да буде додељена Хартефакт фондацији, и то сасвим независно од њиховог конкурса за ангажовани драмски текст на којем се, већ неколико година, појављују значајне драме или успеха које су постигле прве две представе из ове независне куће – *Хипермнезија* и *Радници умиру певајући*.

Три нова пројекта настала у Хартефакт-Битеф копродукцији – *Гребање или како се убила моја бака*, *Изопачени* и *Прст* – спојена су заједничком кариком која се зове: друштвена одговорност. У свакој од њих аутори и публика суочавају се са садашњошћу и прошлошћу, с друштвеним променама које, добрим делом, нису пошле у правцу прогресивности, као и с различитим врстама идентитета (националних и сексуалних).

ДЕЧИЈА ПОСЛА

Представа *Гребање или како се убила моја бака*, по тексту списатељице Тање Шљивар (објављеном у *Театрону* 156–157), настала је као резултат регионалне копродукције Босанског народног позоришта из Зенице, Хартефакт фондације и Би-



Гребање (фото: Босанско народно позориште Зеница)

теф театра из Београда. Ово умрежавање резултовало је целином у којој редитељка Селма Спахић генерацијску драму о групи десетогодишњака једне бањалучке основне школе с почетка 21. века успешно претвара у низ слика које на једном нивоу говоре о актуелностима из послератног БиХ друштва (што београдској публици и није толико познато), а на другом о проблемима који могу да се препознају свуда у некадашњем југословенском региону. Драмски текст Тање Шљивар је сурова експлозија поетизованог језика с мноштвом наративних линија које се спајају у једном једноставном питању – какве шансе имају деца која су одрастала на овом поднебљу да избегну замке у које су, током деведесетих, упадали њихови родитељи.

Док у готово гротескној хистерији око организовања хуманитарне приредбе Учитељица која води млађе разреде (Факета Салихбеговић - Авдагић) са пуно оптимизма и даље верује у едукативне СФРЈ постула-

те, иза њених леђа пројектују се цитати из школских уџбеника који су у директној колизији с оним што се „младим вредним пчелама радилицима“ препоручује. Због тога свако едукативно прегалништво наставничког кадра пада као снопље пред реченицама које се нижу једна за другом на видео-биму: „Удио Хрвата, најстаријих свједока босанске повијести, константно пада, удио Срба, такође, а број Бошњака се повећава“ (из уџбеника географије, Мостар 2001); „Босанскохерцеговачки муслимани су старосједеоци ове земље. Они су одувјек живјели на овим просторима и стољећима непоколебљиво бранили БиХ од вањских насртаја и унутрашњих покушаја њеног разарања“ (вјеронаука за осми разред, Сарајево 2005); или по кратком поступку – „У школи се учи само српски књижевни језик“ (Српски језик и култура изражавања за пети разред, Источно Сарајево, 2005).

Може бити недоумица око тога колико ће деца у

послератним школским клупама научити о географији, веронауци или о правопису, али да ће и те како бити индоктринирани ставом – и даље популарном у бившем југословенском региону – да су народ, држава и вера највећа људска остварења, већа чак и од саме људскости, то није нимало спорно. Добра дела нису потребна. Потребни су добри послушници. У том смислу је представа Селме Спахић јасно усмерена против перфидности система и вулгарности свакодневних дешавања у којима су неиспуњене жеље и шверцовање оружја окружење у којем своје „маштарије“ размењују јунаци, смештени у фискултурну салу (сценографију потписује Мирна Лер), можда баш у неку од оних које су током деведесетих служиле као концентрациони логори или избегличка прихватишта.

Представа *Гребање...* постаје дирљива сваки пут када се ликови суочавају с индивидуалним демонима, било да су они наивни попут Слободанкиних (Џенана Џанић) којој недостаје још само сличица пегаве хијене како би коначно попунила албум *Животињско царство*, или реални као што је Костин инвалидитет (Нусмир Мухаремовић) због којег се дечак налази на терету не само својој породици већ и својим вршњацима. Представа *Гребање...* је и својеврсна слика различитих прича о одласцима и доласцима. Неки од ликова су избегли из Србије, неки из Хрватске, неки су се затекли ту где јесу, а главна јунакиња Маја (Лана Делић) заправо се све време опрашта с пријатељима будући да се са оцем сели у Немачку. Тамо јој се обећава благостање које ће јој убрзо, комад по комад, распарчати Мала Немица (Маја Изетбеговић), ако ништа друго зато што ће се њихов однос базирати на чисто либералнокапиталистичкој разини – ти мени по који живописан снимак свог живота с дивљег Балкана, ја теби по коју информацију како да се снађеш у „чисто белом“ свету Европске уније.

И мада се може учинити да представом, с изузецима црног хумора препознатљивог за балканско поднебље, махом преовладава летаргија или став да све оно што се дешава заправо не погађа главне јунаке, естетски беспрекорно чисте слике које се нижу једна за другом постају друштвено ангажоване баш због „несвесности“ десетогодишњака (па чак и када се играју погубљења), али још више зато што се у игри глумачког ансамбла,

без упадања у патетику, поентира оним што не може да се сакрије ни код једног детета – одрасли могу да филозофирају и да глуме срећу или несрећу до миле воље, а код деце, то је бар познато, нема двојбе. Код њих се све једноставно види.

ХЕТЕРОСЕКСУАЛНОСТ ЈЕ ОПИЈУМ ЗА МАСЕ

Непосредно пре премијере представе *Изопачени* (копродукција Хартефакт фондације и Битеф театра) српска јавност је информисана да из безбедоносних разлога Параде поноса неће бити. Убрзо након тога кордони милиције обезбеђивали су изложбу „Ессе homo“ Елизабете Олсон Волин, која би некога ко се труди да буде рационалан могла довести у озбиљну забуну. Свакако да није пријатно гледати острашћене верске фанатике који покушавају да *окаде* улице Београда, али, да се разумемо, ни поменута изложба жанр-фотографија на којима се Христос налази у друштву припадника ЛГБТ популације не изгледа ни уметничкије а ни провокативније од онога што смо давних дана могли да видимо у појединим видео-спотовима из времена сурове кич доминације турбофолка. Но, о укусима не вреди говорити, али зато о представи *Изопачени* у режији Андреја Носова има и те како шта да се каже.

Драма Мартина Шермана из 1979. године, која се бави прогоном хомосексуалаца у нацистичкој Немачкој, одавно је у савременом свету изгубила своју контроверзну оштрицу. У држави као што је Србија, међутим, Шерманов текст неизбежно добија другачије конотације. Поставити га на репертоар потез је који захтева храброст, а његово драматуршко уобличавање и глумачка интерпретација, у строго „мачо“ окружењу, изазов је сâм по себи. Захваљујући интервенцијама на тексту (драматуршки тим чине Филип Вујошевић и Вук Бошковић), спроведена су адекватна скраћења на нивоу распричаности, избегнуте су баналности и патетика, а задржано је есенцијално питање – да ли је српској публици могуће представити причу о љубави другачијој од свеопште прихваћеног модела.

Подсећања ради, *Изопачени* као окидач драмске радње имају „Ноћ дугих ножева“ из 1934. године, у којој је



Бранко Цвејић у представи *Изопачени* (фото: Јелена Јанковић)

је спроведена чистка над Јуришним одредницима које је предводио Ернст Рем, један од најближих Хитлерових сарадника и сâм осведочени хомосексуалац. Оног момента када је Хитлеру „предочено“ да би Рем могао да му буде „конкуренција“ започета је брутална елиминација, што политичких неистомишљеника што оних који су имали исте сексуалне склоности као Рем. На тај начин је сексуалност постала једна од компоненти нацистичког терора који је подразумевао осуду, прогон и казну. Јеврејима, Ромима, особама с посебним потребама и душевним сметњама, придодати су и хомосексуалци. Али пре него што се догодила велика чистка (једна од многих из ере нацизма), Берлин је био град „божанствене декаденције“.

И у таквом расположењу, на самом почетку представе, затичемо момка из добростојеће породице Макса (Радован Вујовић) и младог плесача Рудија (Борис Лер), љубавни пар који неће стићи поштено ни да се

обуче након бесане ноћи, а већ ће се изјутра наћи у позицији да се боре за голи живот. Сцена њиховог бекства која се одиграва у потпуном мраку, са тек понеким осветљавањем лица уз помоћ батеријске лампе (како би се у кључним моментима оцртали незнађе и страх), интимна је, проживљена и снажна, а када их нацисти коначно ухапсе, приказ у којем Макс одлучује да голим рукама удави Рудија (у кога он само посматра његово батинање до смрти) постаје приказ чисте љубави, ма колико то сулудо звучало: боље је да га сâм убије него да гледа како се нацисти иживљавају над човеком кога воли.

У приказу и берлинских журева и логорашког кошмара који настаје убрзо након њих, значајан глумачки допринос даје Бранко Цвејић играјући чак три различита лика. Прво га видимо као једног од еминентних представника *gay* сцене, у лику Грете, травестираног власника ноћног клуба (од оних *раскалашних*, али с

уметничким претензијама), који дубоким, промуклим гласом изводи нумеру *Улице Берлина* (музика Драшка Ацића иначе покрива неколико најважнијих сегмената представе). „Договорљива“ Грета (договорљива јер Макс и Рудију нуди новац за бекство упркос томе што их је издала СС-овцима) у представи је приказана сасвим у складу с оним како је Кристефор Ишервуд описао своју хероину Сели Боулс у антологијском роману *Растанак с Берлином* – „и мада је њено певање било безизражајно, било је и веома ефектно због њеног става да се уопште не обазире на то шта људи мисле о њој“. Друга Цвејићева појава је веродостојно приказивање Максовог ујака Фредија, прикривеног хомосексуалца који је свој мир „обезбедио“ тиме што је засновао породицу, док је своју сексуалну активност с мушкарцима, за разлику од свог неозбиљног младог рођака, свео на сигурна четири зида. Трећа и последња улога коју Цвејић остварује у *Изопаченима* јесте лик монструозно суровог логорског Капетана који се појављује онда када разуданости сасвим нестане јер се читав други део представе одиграва у логору Дахау (символички представљеном скућеним простором чије решење потписује Миа Давид), у којем се затвореници психофизички изнурују премештањем камења с једног краја логора на други, док се око њих износе лешеве које нацисти бацају у оближњу јаму (што се манифестује хрпама сломљених дечијих лутака које војници повремено истресају из џакова).

У тој апсурдној атмосфери ужаса, лик Радована Вујовића пролази кроз још једну Голготу. Његов Макс се испрва радије опредељује да носи жуту јеврејску звезду, за разлику од другог заточеника, Хорста (Албан Укај), који с поносом носи ружичасти троугао који га у очима нациста означава као „девијанта“. Захваљујући Хорсту, кога Укај убедљиво игра као човека који се упркос реалном страху смирено и храбро носи са оним што јесте, карактер „сиротог малог богаташа“ Макса, постепено почиње да се мења. Он престаје да буде човек *спреман на све*, онај који је убио свог љубавника и сексуално општио са мртвом тринаестогодишњом девојчицом не би ли нацистима доказао своју хетеросексуалност. Катарзичност његове трансформације нарочито долази до изражаја током музичке нумере „Педери нису створени за љубав“ (стихови настали на основу једног од мно-

гих Шерманових монолога из драме), након које Макс доживљава коначну спознају – Хорст га, упркос свему томе што је учинио, искрено воли.

И онда када Хорста више не буде било, јер га нацисти терају да се баца на електричну ограду, Макс одлучује да изврши самоубиство. У Шермановом комаду он претходно одбацује жуту звезду и облачи Хорстов капут с ружичастим троуглом, док у представи једноставно прилази мртвом Хорсту и љуби га. Мрак. У оба случаја јасно је да се апострофирају осећања, виша и вреднија од живота, посебно од оног који не подсећа на живот достојан човека.

Представа *Изопачени* у режији Андреја Носова сведена је и непретенциозна, одговорно и паметно вођена с нагласком на психолошки продубљеној игри глумца. Сваки њен сегмент супротставља се насилништву. Чезња и жеља страдају, факат, у клинчу с насиљем, али се зато ниједног тренутка не прави уступак у односу на љубав, без обзира на то који префикс (хомо, хетеро, би) стоји испред речи сексуалност.

Прелако је рећи да су *Изопачени* примарно настали као ламентирање над гетоизирајућим положајем геј мањина у Србији. Проблем на који ова представа указује није невидљивост геј популације већ видљивост „црнокошуљаша који су се преобукли у црнотренеркаше“. И у том смислу осећање несигурности које у публици могу да изазову два мушкарца која се љубе ништавно је у односу на презир који изазивају они који себи дају за право да физички униште (убију ако треба) свакога ко испољава своје право да буде другачији. Ако ће остатак популације да се прави слеп пред десничарским насиљем, *Изопачени* – неће.

ЖЕНЕ БОМБЕ

Драма *Прст* лауреат је Хартефактовог конкурса за најбољи савремени драмски ангажовани текст из 2011. године, а његова ауторка, пореклом с Косова, Дорунтина Баша, радњу смешта у једно домаћинство без мушараца где своје време проводе, практично осуђене једна на другу, свекрва и снаја. Пошто су обе жене толико различите, по годинама, пореклу, васпитању и односу пре-



Прст (фото: Јелена Јанковић)

ма животу, једино што их нераскидиво спаја јесте нада да ће се син, тј. супруг, вратити с *губилишта* на које је одведен пре десет година.

И мада се на први поглед чини да је ова потресна дуо драма затворена у изразито патријархални свет савременог Косова, где се у његовим појединим деловима још живи по строгим канонима обичајног права који говоре о улози жене, о ономе што она сме или не сме да чини када огњиште остане без мушке главе, немогуће је избећи паралелу с било којом средином у којој је положај жене скрајнут у односу на мушкарца.

Оно за шта се редитељка представе Ана Томовић прво побринула било је да драма буде минималистички стилизована и измештена из географских мапа, да литература која говори о јаким емоцијама мајке према сину и супруге према мужу буде лишена патетике, али и да трагичне последице из наше новије историје нађу своје место у тим оквирима, да добију своју дозу поетичности,

а у појединим моментима чак и дискретну дозу хумора базираног најпре на иронији. Јер добар део представе *Прст*, ако не и цела, прати се „с кнедлом у грлу“.

У остваривању овог концепта редитељка се највише ослања на глумице Јасну Ђуричић и Милицу Стефановић, иза чијих леђа видимо „женски храм“ једног патријархалног дома – кухињске елементе са свим потребштинама (сценографија Зоране Петров). Глумице све време готово непомично седе једна поред друге говорећи о ватри коју треба запалити, кући коју треба очистити, храни коју треба припремити, и њихова говорна интерпретација је толико убедљива да се све те радње, као и мириси скуваних јела и додатих зачина, могу осетити, а да се њих две нису ни помериле с места.

Прва асоцијација да је искључиво реч о две жене с Косова руши се захваљујући редитељском решењу да се почетни одломак текста неколико пута понавља: прво тихо, готово успутно, као на читајућој проби, затим

гласније, с емоцијама које се потискују, а онда свађалачки у маниру отвореног сукоба. Овим понављањем истог текста у неколико различитих интерпретација радња се „делоцира“ изван Косова, у универзални простор архетипских сукоба на релацији снаја–свекрва који и иначе уме да буде компликован. У случају представе *Прст* он је додатно сложен зато што је живот у вакууму ишчекивања довео до тога да се јунакиње истовремено мрзе, воле, презиру, сажаљевају, а све у нади да ће се њихова стварност променити. Неки мушкарци који су одведени истог дана када и онај кога чекају вратили су се у црним мртвачким кесама. Али Он није био међу њима. Он се води као нестало. И због тога у свакој од њих тиња чежња да ће се Он појавити, иако им и једној и другој полако али сигурно постаје јасно да је њихово чекање *бекетовско*.

Јасна Ђуричић још једном бриљира играјући лик Зоје, мајке којој је због „мушког“ принципа одувек било забрањено да буде мајка у оном смислу који подразумева нежност. Она је од девојаштва била третирана тако да треба да ћути и трпи, посматрана као машина за рађање. У њеном гласу се смењују усамљеност која је нагони на бес, дрхтава стрепња због реалности која јој годинама уназад распршује сваку фантазију али и грижа савести која никада неће нестати јер сматра да није учинила све што је могла да би заштитила сина онога дана када је присилно одведен. Милица Стефановић као Шкурта подсећа Зоју својим присуством да она није једина која чека, али је Шкутрин приступ животу мање традиционалан. Она спада у генерацију жена која не жели да ћути из пуког поштовања породичне хијерархије, она провоцира, али не зато што је лајава већ онајпре зато што жели да постојано брани своју љубав и верност. Када се овакве две жене из дана у дан сусрећу у истом простору, јасно је да је њихова свакодневица налик бурету барута које сваког час може да експлодира. Али чак и када се то догоди, када тонови постану изузетно повишени, када једна другој постану целат и када се изговоре речи које су, једна за другом, тешка увреда, поново долази смирење. И једна и друга настављају да негују ожиљак који никада не зараста. А пошто је у питању ожиљак који је поприлично дубок, одређени делови текста, тешки, дирљиви, трауматично

емотивни, читају се готово хладно, са знаковитим отклоном. Није ту у питању никаква релативизација или произвољност већ промишљен редитељски начин да публика, која је све време под радним светлом, добије прилику да погледа себе и око себе, и да се, слично као у сцени набрајања сребреничких жртава у Фрљићевој представи *Кукавичлук*, запита како и шта осећају они који су изгубили вољена бића чија имена ми чак и не знамо, а која, у случају Зоје и Шкурте, никада неће бити препуштена заборава.

Оно што ове две жене чини истинским хероинама које поседују сву потребну сложеност, величину и изузетност личности, није то како се оне носе с послератном ветрометином на којој су остављене, већ то што у њиховој патњи нема негативног шума, упирања прстом у потенцијалне кривце или директног нападања публике. Оне не постављају питања о окупационој стварности, нити нуде нити чекају одговоре, не занима их ни рат ни оно што су им после рата објавили да се зове мир. Оне епски трпе судбину која их је задесила и једино што траже јесте мало слуха за бројне слојеве сећања на неке прошле тренутке с којима одлучују да проведу остатак живота.

Никола Скочајић

ПРИВАТНО/ЈАВНО

и друге дихотомије

Отело
аутор:
Виљем Шекспир
редитељ:
Милош Лолић
Југословенско
драмско позориште

Шекспиров *Отело* у режији Милоша Лолића херменеутички је захтеван, али не толико због комплексних појединости колико због многострукости значења. Уз ризик прибегавања литерарном клишеу, мора се напоменути да је последња Лолићева представа вишеслојна. Начин на који она себи обезбеђује ову врсту квалитета није баш симптом савременог позоришта. То не кажем због анахроног уметничког приступа на какав се у српском позоришту наилази, већ само зато што Лолић, за разлику од већине својих савременика – Шекспира оставља на миру.

Већ у првој сцени очљиво је оно што је тек једна од преокупација ове представе, али која се чини врло значајном за ову поставку *Отела*. Представа почиње с упаљеним светлом које се током целог првог чина не гаси ни у публици. Јавни простор млетачке улице и градске већнице, у којима се дешава први чин, шири се с позоришне сцене на целу позоришну салу. Јаго је тај који у тексту има привилегију да се обраћа публици, али у првом чину представе публици се обраћа већина актера. Лолић рачуна на јавни простор позоришта и рачуна на присуство публике. Да би то потврдио, не условљава мизансцен наративом већ га конструише у односу на публику. На пример, и након што се сцена са Брабанциом (Бранислав Лечић) заврши, и Јаго (Никола Ђуричко) већ почне да манипулише Родригом (Никола Ракочевић) – Брабанцио, због Дездемонине удаје, остаје на средини сцене готово до краја чина, посрамљено гледајући у осветљену публику. Такође, сва радња првог чина дешава се на просценијуму који је ограђен од остатка сцене двома дрвеним плочама које допиру до на метар од пода. Кроз тај процеп виде се ноге глумца који се не налазе на улици/у већници, већ у својим приватним просторима. Публици је показано нешто приватно, али јој је то приватно учињено недоступним.

Радња осталих чинова радња дешава се на Кипру. Доста дословно, под је жут и даске које су ограђивале просценијум постају једра у дубини сцене (сценограф Јасмина Холбус). Поступак с Брабанциом који остаје на сцени и након што је у *драми* напустио простор, понавља се и с другим ликовима и у друге сврхе. Глумци често остају на сцени и када у сцени не учествују. Своју присутност доказују међусобно се гледајући или пратећи радњу која се у трагедији дешава ван очију јавности. С обзиром на то



да је пажња свих ликова усмерена на Отелу (Војин Ћетковић) и Дездемону (Милена Живановић), чак се и призори њихове интима дешавају на средини сцене, наочиглед свих. Па чак иако Брабанцио није присутан (остао је у Млещима), његов рођак Лодовико (Дубравко Јовановић) целу представу, као шпијун посматра са стране, иако ће се у драми појавити тек на крају, само да би извршио хапшење.

Односи видљивог и невидљивог, доступног и недоступног и на првом месту, приватног и јавног, можда су најочигледнија тема Лолићевог *Отела*. Чини се да се овим односима посветило највише пажње и највише је редитељских, ако уопште можемо да кажемо – интервенција – у овој представи реферисало на ове дихотомије. С обзиром на то да Отело и Дездемона страдају, из свега наведеног би се могло помислити да је ова представа хтела кривицу да свали на њихову угрожену приватност. Међутим, узевши у обзир инстан-

цу Отелове личне кривице, и (можда не необјашњиве, али свакако несводиве) разлоге за Јагове поступке, проблем је нешто сложенији. Проблем који ова представа чини видљивим шири је од *права на приватност*, јер се чини да Лолић малтене обесмишљава поделу на приватну и јавну сферу уопште.

Лолић прво препознаје да су једина сасвим приватна и интимна ствар у комаду – Јагови планови. Јагове планове не зна нико осим паралисане публике иако их он изговара на сав глас. Шекспирова намера да Јага приближи публици тако што ће једино њему дати право да јој се директно обраћа, у овој представи добија готово облик идентификације, тако што Јага чини најпријемчивијим ликом. Прво, његова приватност је заштићена, нема достојног противника и његови планови су познати само њему – као што је заштићена и приватност публике, па макар и под пуним светлом. Даље, Јаго није ни по чему посебан, чак ни симпатичан,



није плаве крви, није узвишен (као нпр. Шјалок или Ричард III), али управо та врста анонимности га издваја и повезује са публиком. Говор Николе Ђуричка једини је без патоса, сем уколико патос не глуми сам Јаго. Такође, костимографкиња Марија Јелесијевић Јагу облачи строго шивен, готово тесан, једнобојан костим, који се чини конзервативним у односу на разнобојне хаљине, широке тунике и златне везове које носе остали. Разлог зашто је Јаго близак публици би се могао наћи и у томе да Лолић одолева искушењу режије да његове злочине објасни на овај или онај начин. Тиме што Јагов приватни злочин остаје недокучив и тиме што се његов напор чини више интелектуалним него психолошким, постаје злочин било кога. Да би његов план остао приватан, Јаго је прво морао да створи илузују јавне сфере. Његова је манипулација махом сачињена од указивања на туђу интимност. С једне стране, кроз лажи, нпр. када измишља Дездемонину превару, а с друге стране, кроз

идеолошку провокацију, нпр. када Брабанцију детаљно описује како ће *унуци да му ржу*. Убедљивијим се чини, кроз његову реакцију, Брабанцијев расизам него Јагов који, највероватније, упориште има само у потпиривању ватре. Јаго, дакле, стално износи *истину* у јавност да би створио алиби за апсолутно приватно деловање. Такође, ствара илузију суверености код ликова којима манипулише (Родриго, Касио, Отело), а који су заправо суверени само кроз Јагово деловање (деловање њиховог представника). Ово јесте потенцијално политичка импликација представе, међутим, она се не чини формулисана на начин оптужбе (против публике, против било кога). Чини се да се од публике најпре очекује да у себи открије потенцијал за деловање попут оног Јаговог, што је у сваком случају занимљивије од објашњавања разлога због којих то Јаго чини, или због којих би то чинио било ко.

Манипулација Отелом је малтене истоветна као и

манипулација Брабанциом. Лице Војина Ћетковића као Отела је, током прве половине представе, пригодно обојено црном бојом, али експресивни осмеси и општа виталност Отела чине боју на његовом лицу природном, може се рећи и *осунчаном*. Када пребрзо поверује Јагу тек онда почиње да се понаша у складу с предрасудама и страховима осталих – почиње да се понаша неприродно и страно. Ћетковић затим, на своју главу прво просипа зелену боју (као референцу на зеленооко чудовиште), а касније и плаву, као нешто што вероватно ни нема своју симболику, већ је сушта *другост*.

У Лолићевој режији, Дездемона извезена марама је симбол на којем се, у мору симбола које предвиђа Шекспирова трагедија, највише инсистира. Та се марама блиско тиче и теме јавног и приватног. Она је на првом месту симбол Дездемоне и Отелове љубави, али и њихове спаваће собе (сâm Шекспир је некада назива чаршавом). У овој представи та је марама стално присутна и видљива на сцени. Не само што је видљива већ се и креће из руке у руку; од Отела до Дездемоне, преко Емилије (Дубравка Ковјанић) до Јага, онда преко Касија (Радован Вујовић), до Бјанке (Љиљана Међеши) и на крају поново до Отела. Отело ће овим реквизитом и удавити Дездемону, док их остали посматрају, неприродно скучени око њих. Да би се уверио у Дездемону неверност, Лолићев Отело, још упорније него Шекспиров, захтева физички доказ. Марама свакако није чврст доказ прељубе, али јесте доказ угрожене приватности. Отелов грех у представи чини се мало већим од тога што верује Јагу (али не и Дездемони). Већ када Дездемона први пут ступи на сцену, док се расправља о томе коме сада припада, оцу или супругу, златан вез на њеној хаљини потеццијално сугерише и њену робну вредност, тј. сада већ Отелово приватно власништво.

Глумци у Лолићевим представама, најчешће показују само оно основно и то добро функционише и у *Отелу*. Стилизација Војина Ћетковића као Отела функционише јако добро, јер је убедљива и када је Отело миран и заљубљен, и када је маничан. Никола Ђуричко као Јаго разликује се од осталих глумаца по степену приватности коју износи на сцену, али и мером у претварању пред другим ликовима. Милена Живановић као Дездемона подржава беспомоћност и чак инфантилност лика

који игра, док су остали ликови врло сведени, са тек неколико карактеристичних гестова, али које глумци обављају солидно.

Најочигледнији квалитет Лолићевој режији огледа се у динамици којом успева да укаже на проблематику која је већ уписана у Шекспирову трагедију, без да агресивно интервенише. Минимализам, о којем се увек говори када је реч о Лолићевим представама, овде није ствар естетског избора већ поступка. У Мелвиловом *Писару Бартлбију*, који је режирао у Мини театру у Љубљани, свака интерпретација с његове стране је у потпуности изостала, али је публика добила значењем и те како бременишту представу. Иако *Отело* није ни близу толико огољен, нити би вероватно могао да буде – и за ову Лолићеву режију је карактеристичан изостанак одговора. Без обзира на то, ово је врло комуникативна позоришна представа која као да поставља питање шта би Шекспир још могао да каже, а да му се не изврћу речи.

Олга Димитријевић

РАЗЛИЧИТИ РЕДИТЕЉСКИ ПРИСТУПИ КЛАСИЦИ

АНТИГОНА

аутор: Софокле
редитељ: Јагош
Марковић
Народно позориште,
Београд

ГАЛЕБ

аутор: А. П. Чехов
редитељ: Томи
Јанежич
Српско народно
позориште, Нови Сад

Класични комади, није никаква тајна, поред тога што нуде „проверене вредности“, нуде данашњем позоришту и могућност за нова читања, увођење савремених перспектива. У мноштву теоријских, литерарних, театролошких и иних анализа класичних текстова обрађени су њихови различити аспекти и значења, те део целе позоришне игре постаје и то коју ће стратегију и читање већ добро познатих текстова редитељ применити на позоришној публици. Две скоре поставке класичних текстова националних театарских кућа – *Антигоне* у Народном позоришту и *Галеба* у Српском народном позоришту – сведоче о два различита редитељска приступа класици: не само на идејном плану него и када је реч о приступу и промишљању позоришта.

Софоклова *Антигона*, као што нам је познато, нуди читав спектар релевантних тема за данашњицу: и осиюну власт, и (женску) побуну против закона, и грађанску непослушност, однос права и правде, различитих аспеката љубави – могли бисмо набрајати и даље. Међутим, Јагош Марковић као да је приликом режије *Антигоне* на Великој сцени Народног позоришта у Београду просто одмахнуо руком на све то, и испоручио једну врхунски безидејну представу.

Та безидејност се превасходно огледа у потпуном одсуству редитељског концепта, те у представи наилазимо само на назнаке у ком правцу је можда могло да иде редитељско читање текста. Недостатак концепта и идеје довео је и до неразумљиве сценографије, незнаковитих костима, кич музике, сценских ефеката и, коначно, до (упркос појединачним искорацима) пренаглашене, стереотипне глумачке игре. Довео је и до тога да се изгуби сваки фокус, и да бујице текста којима смо преплављени врло често звуче као пука декламација стиха праћена трагичким патосом, тешка за разумевање и праћење.

Прва ствар која упада у очи приликом покушаја проналажења концептуалног плана јесте како је Марковић поставио Креонтов лик. Креонт није више строги владар који се супротставља божанским законима, него силеџијска пијандура која све ради само из своје обести, самовоље и вишка тестостерона. Чак и ако би ово негде и има-



Вања Ејдус, *Антигона*

ло смисла, у самој поставци евентуална теза о бахатости власти није разрађена, него је текст пуштен да се разлива по сцени. Марковић је своје глумце тако ставио у незавидну позицију – у којој се, у недостатку конкретне идеје, узвишени тон покушава постићи претеривањем у драмском изразу. Баш зато што изгледа да је једино што је овде остало јасно то да се на сцену поставља *грчка трагедија*, као да је и сама глумачка игра запала у свеprisутну драматичност и *изражајну* декламацију текста. Саму представу је изузетно тешко пратити с обзиром на то да сталан повишен тон бујице стихова који ни на који начин нису редитељски вођене изазивају замор и напослетку, досаду.

Из тога се повремено извлачи Драган Мићановић у својој улози силеције без икаквог дигнитета. Како је његовом лику одузета трагичка узвишеност по којој сви други ликови газе, он често има прилике да у извођење свог Креонта у појединим тренуцима унесе елементе

хумора и разбије општу монотонију. Вања Ејдус је, с друге стране, покушала да постави своју насловну јунакињу као мало уплашену али чврсту жену, са великим Ж, али, у недостатку смерница за поставку лика, њена игра је остала заробљена у извештаченој пренаглашености. Решење хора је свођење истог на једну особу – у овом случају Ђурђију Цветић, која делује доста тихо и неуверљиво – ни најмање налик манипулаторском телу какав је хор у самој трагедији. Хор у Марковићевој поставци говори кад дође ред на реплику, и када говори то више звучи као да покушава да прописно изговори текст, а мање да успостави однос са ликовима с којима комуницира, радњом на коју се реферише и публиком којој коментарише ситуацију.

Сам сценски простор (сценографију потписује такође Јагош Марковић) није нам помогао да разрешимо мистерију шта је у Марковићевој *Антигони* заправо посредни. Две високе металне конструкције, са степе-



Александар Срећковић, Драган Мићановић и Михаило Јанкетић, *Антигона*

ништем којим се може приступити вишим спратовима, углавном стоје ту као пуки декор, који се користи у неколико наврата и више никад – углавном не би ли се показало да се Креонт сматра вишим од свих и да би могао, када се повуче у своје одаје на спрату, да симулира рад у теретани (!?). Костимско решење Бојане Никитовић је вероватно имало циљ да означи некакву ванвременост, али комбинације кожних капута, перика, белих хаљина и крпа нам не шаље никакав јаснији знак. Ту је и неизоставна дим-машина, чије стално упумпавање дима ваљда има циљ да направи ефекат некакве мистичности, и музика која својим етно-призвуком ваљда евоцира стара времена. Повремено се користи звучни ефекат одјека да би се нагласиле поједине реплике и придодало атмосфери. Све то заједно нема пуно смисла: ова представа изгледа као један мало скупље визуелно обликовани реситал.

Да ствар буде још гора, Софоклови стихови буквално

бивају потцртани невероватним моментима, односно пренаглашеним телесним реакцијама. На пример, када Антигона саопштава Исмени да је упркос забрани сахранила њиховог брата, Исмена глуми изенађење тако што јој испада из руке предмет који држи, а у кључним репликама стално шири руке и прекрива лице. Истовремено, евентуално тумачење све ове пренаглашености и преглумљивања као одмака од озбиљности трагедије пада у воду јер цела представа све време инсистира на сулудој и извештаченој озбиљности, која у комбинацији с непостојањем концепта изазива не само благу неверицу него и осећај да смо у позоришном времеплову – ово је театар који изгледа као да се стварао пре неколико деценија.

Када на крају, после смрти свих му ближњих и невиних, Креонт у очају шири руке, његова трагедија не додајује се до нас нимало. Овако трагична поставка једне грчке трагедије, базирана на претераном



Галеб, редитељ Тони Јанежич (фото: Бранко Лучић)

наглашавању свега, дрхтавим гласовима, значајним и непотребним гестовима и сценографијом мистичнијом од антике саме, велики је промашај за Велику сцену Народног позоришта, којој су, изгледа, овакви промашаји већ постали традиција.

С друге стране, *Галеб* СНП-а, настао после 16 месеци проба и рада Томија Јанежича са студентима глуме Академије уметности у Новом Саду и њиховим професорима (Јасна Ђуричић и Борис Исаковић) нуди један изузетно богат позоришни језик. У дуже од шест сати, Јанежич је са својим ансамблом стварао динамичан и богат сценски свет – боље речено – светове. Четири чина Чеховљевог комада инсценирана су на четири потпуно различита начина, од којих сваки готово да функционише као целина – представа за себе.

Ове четири целине, свака с другачијим тематским фокусом и сценским приступом, осим што нам сугери-

шу различите начине на које се може поставити велики класични комад, истовремено раде за представу у целини. У комбинацији с дугачким паузама између чинова, оне све заједно граде структуру која успоставља ову представу као један интимни позоришни чин, приликом ког се мешају и пред нама и међу нама одвијају интимни односи ликова из комада, глумаца и ликова које играју, глумаца и публике, публике и ликова које гледа.

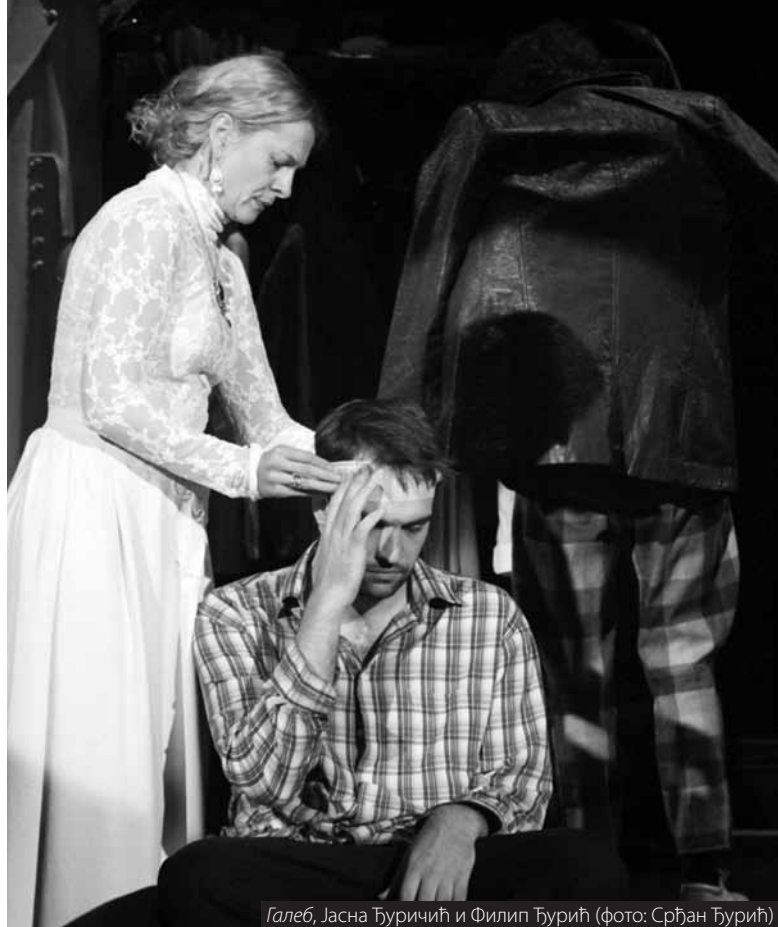
Редитељ Јанежич је, у сарадњи с драматуршкињом Катјом Легин, одредио на које аспекте комада ће се који чин фокусирати. Тако нас први уводи у упознавање и пропитивање позоришних и уметничких стратегија, у другом су чулност, страсти и анималност у првом плану, у трећем људски (да не кажемо мушко-женски) односи, и у четвртном, опште речено, живот и судбине. Кроз све ово истакнути су различити слојеви самог текста: и хумор, и мелодрама, и трагика судбина, и чеховљевски проток времена, изгубљеност несрећних људских душа

у простору, животу и међусобним односима...

Сâм почетак представе успоставља интимну атмосферу између публике и глумаца – гледалиште је распоређено око не толико великог простора за игру, а редитељ на самом почетку саопштава да присуствујемо „отвореној проби“ и да је представа стални *work in progress*. Он истовремено, као неки церемонијал мајстор, остаје у представи, повремено са стране, а повремено се меша и даје сугестије или наредбе осталима. Међутим, брзо се испоставља да та „радионица“ неће само да нам показује како се прави позориште, да буде пуко разоткривање стваралачког процеса, него да ће врло брзо вратити у игру сценске метафоре и духовитост. Овај почетак јасно поставља оно што ће се провлачити кроз целу каснију представу: непрестану игру између разбијања илузије и њеног поновног успостављања, растакања и рекомпоновања комада и представе, демистификације позоришног чина и уметности и њиховог поновног „мистификовања“.

Други чин представе је знатно мрачнији, с појединим фантастичним мотивима, и много више улази у потиснуте људске страсти. Делови текста који се певају на музику Исидоре Жебелан, Аркадина и Дорн који играју бадминтон наред сцене, повремено механичко изговарање текста и утисак да је све у овом чину на неки начин кореографисано – све то прави ефекат некакве зачудности и затвара јунаке *Галеба* у њихов изоловани свет. Неочекивана решења попут имитирања коња који ржући трче укруг, провала страсти између Нине и Тригорина, бојење зидова од плексигласа који се спуштају између глумаца и гледалишта – све то успоставља у овом чину асоцијације на ритуал, некакву манифестације необузданих, готово животињских страсти.

Трећи чин се једини одвија на класичан начин – публика се сели у „право“ гледалиште, а чин се одвија на „правој“ сцени. Главни фокус је на односу мајке и сина који кулминира у једној од најмучнијих сцена представе, Константиновим прилично инцестуозним покушајем приближавања мајци, те њеним одбијањем. У овом делу улази се у још дубље односе између ликова, најпре зато што нам се објашњава оно на први поглед невидљиво. Док су ликови поређани испред нас на сцени, већина изговореног текста допире до нас из *off*-а, одвија се иза



Галеб, Јасна Ђуричић и Филип Ђурић (фото: Срђан Ђурић)

паравана или ван сале, невидљиво оку гледалаца.

Већи део изговореног текста функционише као радио-драма, која повремено потврђује или илуструје дешавања на видљивом делу сцене, а повремено демантује физичку радњу. Генерално, стратегије употребе звука у овом *Галебу* врло су разнородне и разрађене. Чини се да сâм звук у представи има своју драматургију; он до нас долази преко грамофона, звучника, микрофона, инструмената. У складу са целокупном игром, у којој се позоришна илузија непрестано разбија и поново успоставља, тако и сâм звук укључује ствари – од приватних разговора с глумцима, преко шумава који стварају атмосферу до, на пример, пластичног дочаравања сировог секса Нине и Тригорина на крају трећег чина. Сâм емотивни утицај звука кулминира кад Аркадина прави мали шлагер-концерт у четвртном чину. Поред очите сугестије да Аркадина не може а да не буде у центру пажње, овај концерт је истовремено и емоти-

ван и асоцијативан (означава и проток времена и то да је све стало), и фигурира као контрапункт олуји која долази – Костјином убиству.

Важна сцена сусрета Нине и Трепљева после толико времена изостављена је из средишње ситуације четвртог чина: породичног окупљања с трагичним завршетком. Та сцена нам се предочава кроз филм, у ком се одглумљена сцена паралелно монтира са снимцима проба. Овај филм је уједно и најслабији део представе – поред естетских замерки на квалитет фотографије, монтажни поступак и комбинације финалног производа с показивањем процеса изнутра се исцрпљују после првих десет минута, те све брзо упада у монотонију. Упркос својим проблемима, иако никако није одговарајући завршетак иначе изузетно узбудљиве представе, чини се да овај филм ипак успева у једном: он показује глумачки потенцијал Милице Јаневски и њен потенцијал представљања емотивних фаза Нине. Свакако да овај *Галеб* не би толико добро функционисао да нема компактне глумачке изведбе – нико се претерано не истиче и нико није претерано слаб. Цео ансамбл функционише као целина, опет уз довољно простора за индивидуалне моменте. Борис Исаковић тако сведеним и тачним средствима доноси лик уздржаног доктора Дорна. Јасна Ђуричић је још једном показала своје велике домете – њена Аркадина је истинска дива, и каприциозна и самозаљубљена, али и самосвесна жена. Филип Ђурић као Трепљев бива нешто слабији када игра у реалистичком проседеу, али то надокнађује динамичном сценском појавом.

Јанежичевом *Галебу* се може упутити и неколико примедби. Поред завршног филма, чији квалитет није на нивоу естетских и уметничких квалитета целе представе, може засметати и још једно представљање Аркадине као хистеричне жене. Такође, између Нине и Тригорина се не ствара довољно јака „хемија“, адекватна сценској представи њиховог односа. Међутим, то све не смета пуно, пре свега зато што је свет овог *Галеба* превише заводљив. Ово је једна у потпуности осмишљена и разрађена представа, у којој чак и паузе између чинова имају своју улогу у њеној перцепцији. Посезање за најразличитијим стилским, значењским и формалним решењима даје овој скоро седмочасовној

представи унутрашњу динамику, баш као и непрестано демистификовање и поновна мистификација позоришног процеса.

Као једна од уметнички, естетски, па и филозофски најозбиљнијих представа које смо добили у последње време, *Галеб* тако стоји као сушта супротност Марковићевој *Антигони*. Док позоришни свет *Галеба* непрестано буја и демонстрира бескрајне могућности Чеховљевог текста, београдска *Антигона* као да третира антички текст као вредност по себи, уз самодовољно изговарање стихова, без икаквог труда да га представи, анализира, размашта и иоле смислено сценски упризори. Без проблема бисмо тако могли закључити да је *Галеб* недвосмислено храбар и неконвенционалан потез СНП-а, насупрот безидејном мртвилу у ком Велика сцена Народног позоришта у Београду тавори годинама.

Горица Пилиповић

ДВЕ НОВЕ ОПЕРЕ ИЛИ ЗНАЧАЈ ТИМСКОГ РАДА

*Ко је убио принцезу
Монд?*

композитор:
Татјана Милошевић
режија:
Владимир Лазић
Битеф театар

Петроград

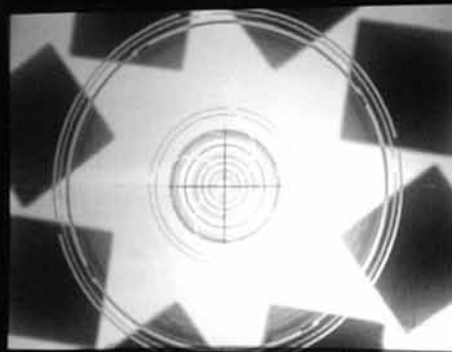
композитор:
Бранка Поповић
режија:
Вера Обрадовић
Дом омладине
Београд

Ово је први пут да се наша реномирана композиторка Татјана Милошевић сусреће с оперским жанром, као што је Владимир Косић први пут написао један оперски либрето, додуше на основу сопствене истоимене монодраме, док у краткој биографији редитеља Владимира Лазића прилично неодређено стоји да је у свом стваралаштву „показао нарочит афинитет за музички театар“, шта год то значило. Али проблем није у томе што аутори до сада нису имали слично искуство, већ што нису имали јасну, заједничку идеју о представи коју припремају, те крајњи резултат пати од најважније мањкавости – стилске и извођачке неусклађености музичке и сценске компоненте.

Полазиште за либрето је, дакле, Косићева монодрама, чија је радња смештена у некакав дворски миље и заснива се на читавом низу догађаја: повратак мужа после неуспешне потраге за еликсиром младости намењеном његовој жени, насловној јунакињи, смрт мужа кога убија опсенар који преузима контролу на двору, одрастање малог пажу у тој атмосфери, страхови главне јунакиње, маскенбал као позадина новог убиства итд., док су у све то наводно инкорпорирани и типични проблеми одрастања – борба с ауторитетом, проналажење сопственог идентитета и опседнутост сопственом личношћу, да би се разрешење појавило у хамлетовској освети због убиства оца. Много је ту мотива уплетено, много је елемената иначе атрактивне радње, али се у самој инсценизи тешко прати, зато што је она полуаматерска и немаштовита.

Редитељ Лазић је сцену замислио са само неколико неопходних реквизита, предњи план је, што је и логично, наменио протагонистима, у задњем је оркестар, а на зачељу сцене платно за видео-пројекцију. Аутор либрета Косић је на себе преузео и задатак осмишљавања тог пратећег елемента у виду симболичких слика, што покретних, што непокретних, које илуструју радњу. Протагонисти излазе и улазе из гледалишта, кроз врата дочарана светлом, и то је такоређи сав покрет у представи. Ако не рачунамо шетање с краја на крај сцене или понеку конкретну сценску радњу – остало је седење или стајање. Овакве живе слике могле су бити реализоване и на концертном извођењу опере.

presečena mrežom prospekata,
u bezdane sveta raširi ravnima



Петроград (фото: Станислав Милојковић)

Крајње сиромашном позоришном изразу допринели су и ад хок костими Јелене Загорчић, као да су преостали из позоришног фонда – неки као назнака епохе, неки крајње неодређени, неки савремени, конкретно за недефинисане говорне ликове Алфе и Омеге. Музика Татјане Милошевић за оперу *Ко је убио принцезу Монд?* представља бољи део ове представе, и у стваралачком, а поготову у извођачком смислу. Ауторка која признаје да су јој оперски узорци Салваторе Шарино или Луј Андресен, ствара разуђену авангардну партитуру богатог звучања, финих ефеката, евокативних музичких материјала и повремених поигравања с тоналношћу, односно с традицијом опере, на пример оперском фантастиком у сцени зачаравања или јасно израженом емотивношћу у пажевом обраћању мајци. Овај захтевни музички текст, поготову у вокалном парти, храбро су репродуковали млади певачи, иако је приметно да им недостаје веће сценско искуство, с

изузетком Љубомира Поповића, већ увелико афирмираног певача широког репертоара који је у свој наступ унео препознатљиве оперске сценске манире. Поред њега, сасвим је коректно своју невелику улогу одиграо Михајло Шљивић, док су женски део ансамбла чиниле изврсна Ана Радовановић у улози пажа, те Марија Митић, Јелена Банковић и Маја Мијатовић као трострука личност Еве. И то је још један од сценских знакова који нису били најјасније артикулисани, те се може претпоставити да та трострукоост означава различите улоге супруге, мајке и принцезе, односно одговарајућу трансформацију главне јунакиње. У инструменталном делу ансамбла свирали су Гудачи св. Ђорђа и солисти Ансамбла за нову музику „Градилиште“, вођени сигурном руком Премила Петровића, који као да се специјализовао за премијерна извођења опера наших аутора, или, боље речено, ауторки, која су приметно учестала у последњих десетак година. Овом изузетном

низу придружује се и опера *Ко је убио принцезу Монд?* Татјане Милошевић као стилски занимљиво остварење којем је потребна нова инсценација.

Камерна опера *Петроград* Бранке Поповић представља јединствен пример у поменутом низу нових опера по критеријуму избора текста за либрето. Као књижевни предлог узет је читав један роман, те су Поповићева и њена либретисткиња Александра Секулић, права коауторка овог остварења, прво учиниле напор да истоимено дело Андреја Белог сведу на временски прихватљив оквир, чувајући истовремено све основне елементе приче. Због тога је опера можда и преоптерећена текстом, јер готово да нема музичког тока без вокалног парта – што у наступу наратора, што вокалних солиста. Свеprisутност текста има и једну суштинску последицу по њих – њихови партови су међусобно прожети и слични јер вокалне деонице су мелодијски врло сведене, готово да попримају интонацију говора, осим у повременим развијенијим ариозним моментима (препознаје се руска народна песма у наступу дадиље, тј. сећању на детињство главног јунака, препознаје се валцер у сцени плеса итд.).

Али избор романа Андреја Белог за једно музичко дело као да није могао бити исправнији. Овај руски симболиста, аутор тзв. ритмичке прозе, и сам је писао симфоније – тако је он назвао својеврсну књижевну форму у којој се укида граница између поезије и прозе. Он је и ирационални сањар, обожавалац апстрактних и математичких шема, што се види у његовом роману и што је само корак од музике. Роман *Петроград* је комплексно, полифоно штиво које, уз конкретни заплет, слике предреволюционарног Петрограда и мотив оцеубиства, поприма и облик тока свести главног јунака. Све је то у одговарајућем стилу – апстрактно, симболистички – преведено у музику Бранке Поповић, тј. дочарано редукованим, али врло ефектним средствима. Сви вокални солисти окупљени су у групу, хор, из којег излазе да би одригали своју сцену. Сцене су сведене на битно, на сценски знак, на слику – плес с грофицом, страст, договор о атентату, црвено платно као симбол маскенбалског костима, али и крви и револуције, источњачка капа као симбол промене идентитета главног јунака итд.

Елемент симболистичког, па и надреалног, подвлачи апстрактан плес играчице, док је значајан елемент сцене маштовита компјутерски реализована анимација, што у виду геометризованих слика, што као асоцијација на петроградске улице. Одличном утиску који оставља ова представа, као и њеној стилској уједначености, доприноси то што се чини као да је њен аутор један човек, тј. очигледно је да су сви актери блиско сарађивали – то је јединствени тим који су Бранка Поповић и Александра Секулић само предводиле. Тако је, на пример, апстрактан плес сасвим у складу са идејом о току свести – играчица Ана Вуковић као да га је импровизовала на лицу места, а управо је она и ауторка свог ефектног костима, савремено дизајниране, раскошне кринолине, чија јарка љубичаста боја представља још један снажан ликовни елемент; компјутерска анимација је прочишћена и такође ликовно занимљива – аутори су Небојша Петровић, Ивица Ђорђевић и Бошко Простран; све је на одговарајући начин објединила својом ненаметљивом режијом Вера Обрадовић, а у томе јој се дизајном светла придружила Гордана Пантелић.

Извођачи музичке партитуре су исти као и у опери Татјане Милошевић, што значи – одлични и уиграни, с том разликом што их је овај пут предводио млади диригент Раде Пејчић, по квалитетима и способности сасвим једнак Премили Петровићу. Појава оваквих уметника улива велику наду у будућност наше музике. Као што је стасала и читава генерација младих певача који не зазирају од савремене музике, напротив, те је осигурана будућност и нашој савременој опери која се упорно развија ван официјелне сцене Народног позоришта. Ти (релативно) млади певачи су Владимир Динић, Јелена Јовановић-Бакопулу, Биљана Солдо, Ана Радовановић, Ана Синици, Љубомир Поповић, Данило Стошић, Ненад Ненић и Александар Новаковић. Сви су, дакле, тумачили по неколико улога у овој „петроградској људској стоноги“, и то на енглеском језику, који је Бранка Поповић одабрала вероватно због своје везаности и за лондонску музичку сцену.

Милена Јауковић

ЗБУЊУЈУЋЕ СВОЈСТВО КОРЕОГРАФСКЕ ВИЗИЈЕ

Петар Пан
кореографија:
Брус Стајвел
Народно позориште,
Балет

Поставком балета *Петар Пан*, у кореографији Бруса Стајвела, Народно позориште у Београду уврстило је у свој репертоар балетско остварење које ће, потпуно је извесно, нашу најмлађу публику, на најлепши могући начин, увести у „велико, озбиљно позориште“. Овим репертоарским подухватом, а он то свакако јесте, будући да је иза нас толико дуг период одсуствовања балетских и оперских представа с репертоара Народног позоришта које би биле намењене нашим најмлађима, учињен је врло важан и крајње конкретан искорак у правцу неопходног довођења наших младих генерација у додир с балетском уметношћу и позориштем опште, с његовом, по дефиницији, свечаном атмосфером која ће те младе посетиоце прожети, дотаћи, сазнајно и емотивно их обогатити и снагом оног доживљеног, за сигурно, и променити, у најплеменитијем смислу.

С обзиром на то да је овде посредни балетска „илустрација“ чувеног дела шкотског писца Џејмса М. Берија, ова представа омогућава младом гледаоцу да је у потпуности лако и несметано прати. Треба напоменути, такође, да је ово дело настало пре више година и да је своју праизведбу имало у Лас Вегасу, тако да је оно овом приликом, за Народно позориште у Београду, само пренесено, уз одређена прилагођавања и интервенције које, сасвим разумљиво, увек прате нове поставке већ постојећих кореографија. Кад погледамо његово комплетно костимско-сценографско решење, долазимо тренутно до закључка да ово дело, у коме играчи лете, док све око њих бајковито трепери, представља у својој основи пуку сценско-кореографску реплику незаборавног цртаног филма Волта Дизнија (костим: Олга Мрђеновић, декор: Борис Максимовић). Тиме је идентификација сценског догађања деци загарантована, и то у потпуности. Свакако, овој поставци балета *Петар Пан* иде наруку и чињеница да је сâмо постојање једне овакве представе, која из себе искључује сваки елемент непримереног, вулгарног или насилног, већ само по себи и више него добродошло. И на томе и почива вредност овог репертоарског потеза.

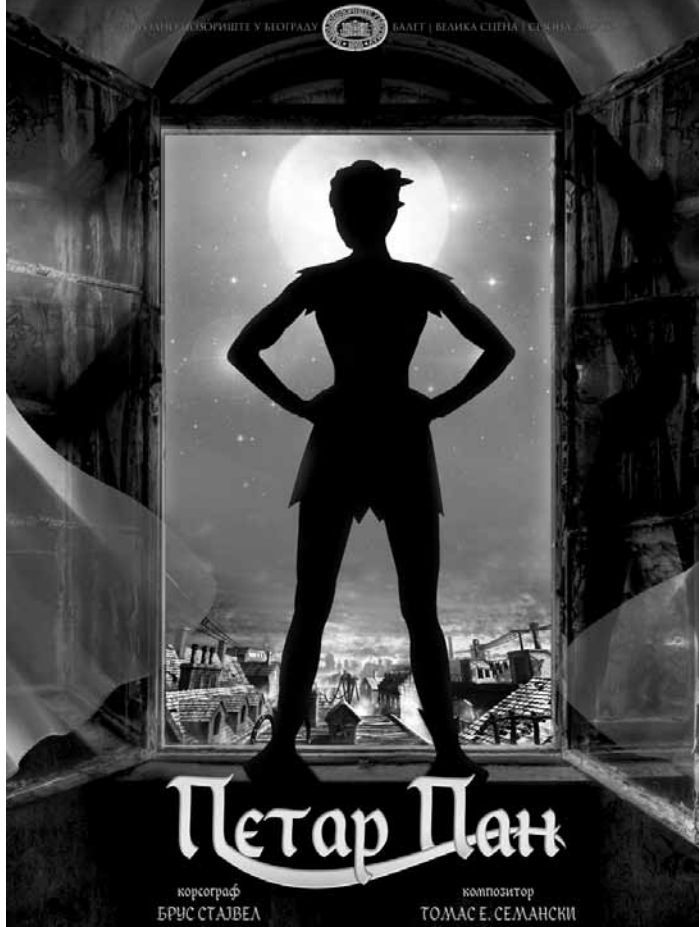
Међутим, шта се дешава оног тренутка када оставимо по страни несумњиво значајан допринос ове представе едукацији и одгоју наших најмлађих; када наш поглед управимо на онај реално постигнут уметнички, кореографски и играчки домет? Тада се, за нас на потпуно необјашњив начин, слика из темеља мења. Јер, с једне стране, нашли смо се пред делом које представља типично дечију балетску представу, са свим припадајућим и лако препознатљивим одликама, али која, с друге стране, претендује и на озбиљност замисли и на досезање значајних уметничких домета. Ово је, неминовно, довело до тога да овом остварењу и његовим достигнућима приступимо из два сасвим различита угла, руковођени суштински различитим критеријумима. И од једне основане и одговорне побуде да представу најтоплије препоручимо дечијој пажњи, долазимо у ситуацију да на кореографско-идејну поставку Бруса Стајвела гледамо као на једно стилски анахроно остварење, које својим баналним мизансценским и кореографским решењима наводи на помисао да мора да је реч о некој шали или о неком дубоком неспоразуму. Све оно што у овој представи представља разлог више да се деца позову у позориште, у контексту њене анализе као озбиљног кореографског и уметничког дела окреће се против ње саме. Ова извесна доза „подвојености“ самог полазишта формирања вредносне процене, с којом се у досадашњем критичарском раду готово никада нисмо сусрели, последица је неутемељеног додељивања статуса озбиљне *вечерње* балетске представе остварењу које то тешко да може бити.

Музичка партитура, аутора Томаса Е. Семанског, доминантно обележена сладуњаваошћу и прозаичношћу, а која је, истини за вољу, крајње саобразна Дизнијевој анимираној визији, односно њеној играчкој инсценацији, додатно је потцртавала непостојање каквог значајнијег елемента који би указивао на то да је посреди иоле озбиљнија кореографска структура и познавање механизма њеног конституисања. И више него скромна кореографска лексика обележена је немаштовитим и немотивисаним понављањем малог броја кореографских елемената који, услед непостојања било каквог чвршћег кореографског концепта, нису успели да прерасту у кореографски лајтмотив, чиме би те



репетиције добиле на смислу (поменимо само *брисе* који Звончица понавља у недоглед). А на идејном плану ово кореографско виђење приче о Петру Пану остало је ускраћено за сваки покушај кореографског проникнућа у неке од тема које овај литерарни предлог, испод оног дословног сценско-кореографског ишчитавања, и те како собом нуди. Захваћеност оваквим, зачуђујуће површним односом кореографа Стајвела према тематском и кореографском структурисању балетске представе, наводила је, на тренутке, чак и на помисао да је, можда, у питању нека врста пародије на озбиљно кореографско стваралаштво.

Пратећи усхићене најаве ове премијере, остали смо упитани да ли је постало могуће да летење протагониста, као несумњиво ефектно сценско решење, али већ деценијама заступљено у позоришној продукцији сваке врсте, може више бити главна референца и упоришна тачка савременог кореографског дела, изведеног на Великој сцени једног националног театра у вечерњем термину? Поготово што се допустило да крајеви сајли



летског наслеђа у којима се на сцени они видно муче, преносећи такав осећај и на публику која с правом очекује врхунски угођај.

Ипак је на крају важно истаћи да је у питању заиста атрактивна балетска представа за децу. С обзиром на ову чињеницу, свему овоме смо можда могли приступити и на мање озбиљан начин, уз релативизацију којој наше време тако снисходљиво и опортунистички прибегава кад год се за тим укаже потреба. Међутим, вођени искреном жељом, али и професионалном дужношћу, желели смо да укажемо на потребу за далеко већом обазривошћу у одабиру остварења, и њима припадајућих сарадника, којима ће Балет Народног позоришта у будућности одлучити да великодушно отвори своја врата.

које проносе протагонисте буду толико видљиви, чиме се немарно нарушио и толико истицан главни адут представе, као и доживљај сценске илузије што, тек пред дечијом публиком, не би смело надаље допуштати.

Истакнутије улоге тумачили су: Јован Веселиновић (Петар Пан), Бојана Жегарац (Венди), Силвија Џуња (Звончица), Милица Јевић (Тигрица Лили), Милош Маријан (Џон) и Милош Кеџман (Мајкл). Иако је у питању кореографија која се, ни у једном смислу, не може сматрати захтевном, начини савладавања ових, нимало тешких, техничких задатака указали су, у појединим случајевима, на немогућност наших играча да на очекиваном нивоу одговоре на кореографске задатке који ни издалека нису сложени технички задаци. Нажалост, све док се не буду стекли услови за корениту реформу нашег балетског школовања, бићемо суочавани с недостатношћу интерпретација наших балетских уметника, поготово када је реч о улогама класичног ба-

Бојана Јанковић

ГОВОРИ ТИХО И НОСИ ПСА СА СОБОМ

*The animals and
children took to the
streets*

аутор: Сузан Андрејд
Краљевско народно
позориште, Лондон

Политички ангажоване представе би по природи ствари требало да функционишу на два нивоа: уметничком и политичком. Док је семиотика првог умногоне универзална категорија, с другим ствари стоје нешто теже – јасне политичке референце често се губе, што у преводу, што ван локалног контекста. Ангажовано позориште неминовно је условљено многобројним конотацијама простора у коме настаје: чак и једноставном позоришном гесту у виду графита на фасади једног позоришта (од пре неколико година), у Великој Британији потребан је опширан предговор. У раскораку између енглеског и српског контекста, „филозофија паланке“ значи колико и несрећни превод имена најпознатије Вајлдове драме на српски.

У покушају премошћавања ових контекстуалних разлика треба нагласити да, упркос увреженом мишљењу, британско позориште врви од политичких представа – у покушају. Поставки које се баве разноврсним друштвеним проблемима, дискриминацијом, па чак и самим политичарима (заменик премијера Ник Клег толико је *омиљен* да је недавно почашћен сопственим мјузиклом) има, процентуално гледано, кудикамо више него у Србији. Проблеми британског политичког позоришта нису преваходно политички, не леже толико у бенигним намерама писаца и редитеља, њиховим партијским књижицама, кукавичлуку или одсуству свести о друштвеној одговорности. Напротив, проблем је уметничког карактера и треба га тражити у неумшности британског позоришног језика. Традиција која подразумева много статичног говора, а јако мало сценског језика или редитељске маштовитости, производи памфлетске драме умотане у салонски шаблон: карикатуре десничарских ликова тако



брзо постају бенигне, безопасне и тиме на ивици реакционарности.

Због тога политичко потентну поруку обично треба тражити тамо где је нико не очекује, и што је још битније, тамо где је нико не рекламира. Лондонски мјузикли тако често умеју масама да подвале промовисање нетрадиционалних погледа на родне, класне или етничке постулате. Краљевско народно позориште редовно се буса у груди својим ангажованим репертоаром, али далеко најангажованију представу својој публици нуди у оквиру Божићног програма - софистицираној верзији представе са пакетићима. Представу *The animals and children took to the streets* ово позориште већ неколико година увози за потребе најбитнијег енглеског празника, увози јер је поставка настала у продукцији трупе „1927“, а не националног театра. Контекст је, дакле, празнични, очекивања пре свега у сфери забаве, а циљна група породице с децом презрелом за другу представу из

празничне понуде – *Ивицу и Марицу* (додуше у режији „јединог британског аутора међу редитељима“, Кејти Мичел).

Упркос празничном руху, сиже мјузикла *The animals and children took to the streets* врви од политичких асоцијација. Овај ауторски пројекат Сузане Андрејд је прича о пропалом делу града, где оптимизма, па и елементарне хуманости, нема ни за лек. Побуну локалне деце, која у последње време оштро протестују против опште летаргије, те с барикада захтевају све и свашта, од паркова до образовања, градоначелник решава тако што их све киднапује, подвргне седмодневној кури седатива, а затим их, заувек стондиране, врати захвалним родитељима. Једино спасено дете ћерка је новопридошле Мери Попинс, фигуре која већи део комада проводи под општом вербалном, али и физичком, тортуром и која ће убрзо побећи главом без обзира. Херој драме је локални домар, који своју животну уштеђевину,



намењену куповини карте у једном правцу, даје у замену за њену ћерку.

Јасних симбола британске свакодневнице у овој представи је поприлично. Гето у коме се прича одиграва евидентно је инспирисан блоковима општинских станова, који красе периферију сваког поштеног британског града (шифра: *Мућке*), и из кога, поготово у време рецесије, углавном нема излаза. Источноевропски ликови, с адекватним источноевропским акцентом, рефлексива су свеопште британске опседнутости злим а сналажљивим имигрантима. Они који су спремни да у овако суморном сижеу препознају сопствену земљу вероватно би у поступцима градског естаблишмента, те родитеља који испирање мозга дочекују бурним аплаузом, лако пронашли алузије на свеопшту класну подељеност, институционално онемогућавање промене касте, торијевско пропагандно жигосање придошлица, па чак и наивност многих невладиних организација

које, попут добротинитељке налик Мери Попинс, озбиљне проблеме покушавају не само да ублаже већ и реше, креативним радионицама, колажом и сличним *промишљеним* методама.

The animals and children took to the streets нуди, додуше, подједнаку количину опасне субверзије и ублажавајућег противотрова. Супротно духу божићне помпе, жанра, па и народног позоришта, овај мјузикл је сасвим сведен, са само три глумице у подели и три велика платна на сцени. Сценографију надомешћује анимација (аутор Пол Барит) која стилем много више подсећа на француски филм *Belleville Rendez-vous* него на (како је највљено) Лангов *Memopolis*; костимска решења романтична су верзија Тима Бартонa из бољих дана. Но проблем је у томе што, осим стилских преференци трупе „1927“, иза ове заводљиве и добро спроведене естетике не стоји никаква јасна намера. Штавише, материјална и морална беда, у којој прича овог пројекта плива, тако постаје сти-



лизована, разводњена и забавна. Представа није имуна ни на уметничко помодраство: ћирилично писмо, одјек популарности ретрокомунистичке естетике, овде је, без икакве логике и разлога, у широкој употреби (ваљда јер асоцира на довитљивост и луцидност аутора). Циници би ове недоследности можда видели као доказ да намере аутора нису биле баш толико убојите: у општој паници због економске кризе, лако је учитати антиутопијску слику британске стварности. Кулминација представе ипак чини да се недоследности испоставе као обичне мане: у духу популизма, глумци од публике траже да се определи жели ли оптимистичан или реалан крај, да би – кад усхићење достигне врхунац – њихов избор једноставно пренебрегнули. О демократији – толико.

Када се убрзо по премијери овог пројекта по Лондону раширио талас немира у коме су претежно учествовали ликови необично налик онима из представе, чак и они најимунији на политичко позориште гласно су ауторе проглашавали за видовите. Од тада до данас консензус око друштвене ангажованости ове представе само је потврђен. У таквој ситуацији, чињеница да Краљевско народно позориште већ две године заредом одлучује

да ову инсценацију прогалси обавезним штивом у празничне дане, знак је или алармантне бесвести управе позоришта, или њихове намере да својој добростојећој публици и, што је далеко значајније, њиховој деци опале суберзивни шамар – умотан, попут седатива из саме представе, у шљокице.

Посматрана у контексту српског друштва, представа *The animals and children took to the streets* посебно је занимљива, јер нуди причу која је далеко препознатљивија и опаснија него у оригиналном, британском миљеу. Чини се да је то пре свега ствар размере: у Великој Британији политичарима се да замерити неодговорност спрам специфичне, дискриминисане групе младих и гурање под тепих нараштаја који је имао злу срећу да се роди у погрешном делу града. На мапи Европе, тај погрешан део града је, нажалост, цела Србија. Њена се деца која пребегну у спољни свет сусрећу са грђим предрасудама него било који Енглец радничког порекла, док им се комуникација с младима, бутновнима или не, у матици или и, често своди на седатив-национализам, празна обећања и писма академика. У том кључу битна је и улога коју у представи имају родитељи који гето не трпе већ воле, којима је у неред уудбно и који не познају појам личне одговорности.

Уместо да на озбиљне друштвене проблеме реагује циком, вриском и галамом, ова представа нуди наизглед универзалну, бајковиту причу од које се аларми не пале, као и лекцију из политичке суптилности. Ако се отворени протест кажњава лоботомијом, можда је боље обрачунати се са шкакљивим темама тако да нико не примети. Кома је тако пријатно, слободно ову представи може да прогалси за симпатичан мјузикл, препун досетки и слеп-стика. Краљевско народно позориште ову тактику успешно користи у промотивне сврхе – на крају крајева, само параноик би у стиху 'сваки дан као да се будим у туђем кошмару' видео билко какву злу намеру. Овај рецепт би се можда дао применити и на позориште у друштвима у транзицији, које је по природи ствари далеко осетљивије од оних у земљама „првог света“. Док тај тренд не заживи, јавите ако неко у домовини тражи приступачну и забавну представу за тинејџере.

Иван Меденица

УМЕТНИЧКА РЕВОЛУЦИЈА ЈЕДНОГ „МАТОРЦА”

Епитет „новума”, који се у берлинском позоришном животу често изједначава с појмом „уметничке вредности”, једногласно је додељен двома представама редитеља Херберта Фрича које је он поставио у позоришту Фолксбине.

У позоришним круговима Берлина, базираним због високог уметничког нивоа театарске понуде у овом граду, одавно се није могло чути да се појавило нешто ново, нешто што дотад још нису видели. Тај епитет „новума”, који се у берлинском позоришном животу често изједначава с појмом „уметничке вредности”, једногласно је додељен двома представама редитеља Херберта Фрича које је он поставио у позоришту Фолксбине. Ова прича о муњевитом успеху има и један бизарни део: Фрич се пробио иновативношћу сценске поетике својих дебитантских представа, али, ипак, не можемо рећи да је он „enfant terrible” немачког театра. Наиме, он је шездесетогодишњак, а режијом је почео недавно да се бави, после вишедеценијске глумачке каријере. Симпатична је иронија судбине да је, у доба „терора младости”, носилац најсвежијих идеја један – „маторац”.

Од те две представе, у *Мурмел, мурмел* је Фричова специфична сценска поетика исказана у заостренијем, или чак – чистијем облику. Да сам прво гледао *Шпанску мушцу*, а не *Мурмел, мурмел*, могао бих да стекнем погрешан утисак да је та поетика иманентна жанру конкретне комада, да је реч о немачкој *Буби у уху* – „нагаженој” пародији једног, већ по дефиницији, „нагаженог” водвиља или фарсе. Када се представе гледају мојим редом, онда је јасно да је Фрич до најситнијих нијанси развио аутентичан сценски стил који, напротив, нимало не зависи од текстуалне основе, а може одлично да функционише и без ње.

И, заиста, цео говорни текст у представи *Мурмел, мурмел* своди се само на њен наслов – на ове две речи, заправо једну али два пута изговорену, које се бесконачно понављају. Реч „мурмел” је изведена из глагола који на немачком значи мумлање. И на многим другим светским језицима, па и на српском, мумлање се слично каже, па зато реч „мурмел” може да функционише изван појмовне, дискурзивне комуникације, у основи само на нивоу звучности. Није, дакле, толико важно шта ова реч значи, већ како звучи и, што је још битније у представи, како се изговара. Фричови невероватно виртуозни глумци је изговарају безброј пута, али тако што варирају различите, прецизно нијансиране мелодијске, ритмичке, емоционалне и енергетске регистре.



Мурмел, мурмел

Другим речима, само с овом једном (удвојеном) *нотом*, они компоњују врло сложену емоционално-енергетску и мелодијско-ритмичку партитуру.

То не значи, међутим, да је представа *Мурмел, мурмел* неки сценски концерт заснован на изнијансираној говорној артикулацији бесмислене речи. Таква артикулација је праћена подједнако детаљно и сложено разрађеном партитуром физичких радњи: покрета, гегова, кореографије и готово циркуских акробација с падањем, превртањем и сличним нумерама. Поред гласовно-говорне, Фричови сјајни глумци су развили и изузетну телесну виртуозност, засновану на окретности, гипкости, увежбаности покрета.

Представа нема никакву наративну структуру – не следи причу – али је зато оштро подељена на неколико целина које делују као пародија различитих извођачких облика, а од којих су две најупечатљивије. Прва наликује модној ревији, јер глумци излазе на сцену из позадине

и бочно да би се, као на писти, у правој линији спуштали ка гледалишту, изводећи те ишчашене, бизарне, фарсичне и апсурдне телесне и гласовне „кореографије“. У другој се пресвлаче у монохроматске, припијене и једноделне триконе различитих живих боја, у којима се види и најмања, да будем политички коректан, „посебност“ њихових тела (што изазива додатни комички ефекат), да би, као некакви уврнути Телетабис-плесачи изводили нешто налик пародији белог балета.

Ови призори су, јасно је из свега, наглашено комични, понекад изазивају праве салве једрог, здравог смеха. Али тај смех није глупо цереканье, јер је ова представа, иако има пучки карактер, истовремено и врло паметно осмишљена, те ниједног тренутка не подилази најнижим укусима публике: могла би се оксиморонски одредити као „пучки кабаре за интелектуалце“. И, заиста, за интелектуалну публику *Мурмел, мурмел* пружа асоцијације на различите уметничке појаве, од којих



Шпанска мушица

су мени лично најближе, иако веома слободне, оне на дадаистички кабаре или „Триадични балет“ чувеног уметника Баухауса, Оскара Шлемера. Веза са Шлемером заснива се на апстракцији, формализму и, посебно, на испитивању дубинске међузависности људских покрета, ритмичких структура и ликовних принципа (односи боја, геометријских облика...). И изван ових амбициозних поређења, *Мурмел, мурмел* пребацује ниво самодоволне а паметне забаве, јер се у последњој сцени, кад су глумци униформисано обучени и свирају на мелодикама, први пут развија и осећање туге, које евоцира доживљај света и живота као апсурдних и несрећних. Тако се распон асоцијација креће од пародије модних ревија, преко Телетабиса и Шлемерових балета до бекетовског чистиштва.

Из свега реченог јасно се види да је нагласак Фричове редитељске поетике у потпуности на форми. Она с публиком комуницира само на плану забаве,

енергетске размене, разних уметничких асоцијација и најопштијег емоционалног тона (од циркуског хумора до филозофске сете), док изостаје све оно што бисмо могли да подведемо под „садржај“: нема приче, драмске репрезентације психолошке грађе, слојевитих и уверљивих људских осећања, друштвене или политичке критике... Одавно се у светском позоришту није видео овакав тријумф арабеске, апстракције, форме. Ако занемаримо пунокрван пучки хумор, овај би се театарски формализам могао, крајње условно, довести у везу с радом Роберта Вилсона. Можда није случајно то што је Фрич био Вилсонов глумац.

Подједнако радикална комичка стилизација, остварена истоврсном телесном виртуозношћу глумца, обележје је и представе *Шпанска мушица*, рађене према фарси с почетка XX века немачких писаца Франца Арнолда и Ернста Баха. Већ је наговештено да се у овој представи може препознати жанровско-стилска

веза између драме и њене инсценације. Међутим, као што се наслућује и из поређења са чувеном *Бубом* у уху Југословенског драмског позоришта, у Фричовој режији стилизација је још драстичнија него у драми која, и поред све артифицијелности коју подразумева жанр фарсе/водвиља, ипак одржава слабашне обресе драмске веродостојности.

У представи су и ти обриси разорени, тако да доминира комика физичког гега, слепстика. Сваки глумац је разрадио властити маниризам крајње ишчашених кретњи и држања тела, налик онима из серијала о Монтипајтоновцима, али ни то није било довољно. Уведене су и апсурдне, неодољиво смешне циркуске акробације (скокови, обрти преко главе, падања...), оствариване помоћу трамбулине која је уграђена у циновски тепих, једини елемент сценографије (коју такође потписује Фрич). Сама прича – са за фарсу типичним елементима као што су вишеструки љубавни заплети, тајне из прошлости, појаве мистериозних особа – сасвим је небитна, Иако се прати без тешкоћа, она је апсолутно подређена ефекту арабеске, Фричовој виртуозној и артифицијелној сценској игри.

Верујем да сам успео да, бар донекле, аргуменујем да је (и зашто је) Фричова сценска поетика радикална и посебна. Тај њен „новум“ има, у немачком контексту, посебан положај и значај: он се и артикулише, како неки овдашњи критичари објашњавају, у односу према главним тенденцијама савременог немачког театра. Ове представе се не могу довести у везу ни с политичким позориштем у необуржоаском, реалистичком кључу Томаса Остермајера и његове Шаубине, ни с деконструкцијом и политичко-филозофском иронијом локалног, берлинског типа, коју у Фолксбине граде Франк Касторф и Рене Полеш, ни с брехотвским и вилсоновским „академизмом“ Берлинер ансамбла, нити с постдрамским документарним позориштем Римини протокола... Али шта се, осим тога да су неспорно „нове и другачије“, може још рећи о представама Херберта Фрича, те њиховом дејству на најопштијем људском плану? Да ли нас се оне тичу, да ли нас покрећу на било ком плану осим естетског: на емоционалном, мисаоном, политичком? На то питање још тражим одговор, али се бојим да он гласи – не.

ДРАМА

Сташа Бајац

ЛЕТЊИКОВАЦ

или

Чудовиште од вируса и сећања

ЛИЦА ЈА
МОЈ МУЖ
МОЈА СЕСТРА
МОЈА ЋЕРКА
ЊЕН ВЕРЕНИК
ОН
ЊЕГОВА ЖЕНА

**ПРВА СЦЕНА
У БОЛНИЦИ, ЈАНУАР**

МОЈ МУЖ: Је л' се сећаш?

ЈА: Сећам се.

МОЈ МУЖ: Чег се сећаш?

ЈА: Сећам се...

МОЈ МУЖ: Лишћа...

ЈА: Лишћа.

МОЈ МУЖ: И Лидија кад се омацила.

ЈА: Да.

МОЈ МУЖ: И... Не.

ЈА: Шта ти је?

МОЈ МУЖ: Ти говори.

ЈА: Зашто?

МОЈ МУЖ: Хоћу да ти говориш.

ЈА: Сећам се...
Не могу.

МОЈ МУЖ: Молим те.

ЈА: Не могу.

Мој муж излази напоље. Улази моја сестра.

МОЈА СЕСТРА: Како си?

ЈА: Добро сам.

МОЈА СЕСТРА: Сигурно?

ЈА: Да.

МОЈА СЕСТРА: Шта му је?

Никад нећеш да разговараш са мном. Са ћерком то разумем, она увек... Али сестре смо. Мислила сам да...

ЈА: Је л' можеш, молим те, да ми додаш воду? Оставила је докторка на столићу... Иза тебе је.
Хвала.

МОЈА СЕСТРА: Причала сам с докторком. Каже...

ЈА: Немој. Не занима ме.

МОЈА СЕСТРА: Како можеш тако?

ЈА: Могу. Не занима ме.

Је л' не можемо ни о чему другом? Је л' у болници не може ни о чему другом да се говори?

МОЈА СЕСТРА: Ниси сама. Ми бринемо. Он не спава. Не знам да ли знаш, али он уопште не спава.

ЈА: Не видим никог другог у овом кревету сем себе.

МОЈА СЕСТРА: Кад видиш само кревет. Изван кревета смо ми. Бринемо. Јако бринемо.

ЈА: Шта ћу ја с тим шта је доктор рекао? Је л' могу ја ту нешто да променим?

МОЈА СЕСТРА: Добре су вести.

ЈА: Па? Је л' сам ја вести? То је моје тело, а ја се ништа не питам. Да ли је добро, да ли је горе, да ли ћу умрети сутра? Можда никада нећу умрети. То сам ја, а шта ја хоћу је неважно.

МОЈА СЕСТРА: Шта ти хоћеш?

ЈА: Ништа.

МОЈА СЕСТРА: Хоћеш још воде? Мислила сам да ће ти

бити драго да чујеш...

ЈА: Нећу да слушам о себи као да је неко други.

МОЈА СЕСТРА: Је л' могу бар њему да кажем? Знаш, он не спава. Уопште не спава. Хоћеш да одем?

ЈА: Волела бих...

МОЈА СЕСТРА: Нећу да одем. Воде? Још воде?

ЈА: Када не бисте знали коју болест имам. Да је то потпуно недокучиво. Сви су збуњени. Не разумете, ништа не разумете, јако се бринете, не знате ни око чега се бринете. Тестови, вртења главама. Докторима је непријатно. Кад дођу кући они, они не могу да једу, не могу да спавају, не могу да мисле, само мисле. То је изазов, али они немају жељу за новим изазовима, стари су, незаинтересовани су, али су ипак одговорни. Кад би им се само указало. Кад би само увидели. Онда би опет могли нормално да живе. И донели би ми радосну вест, али не, ја сам болесна, болесна од тог вируса, од вируса који сваки пут под микроскопом изгледа друкчије и таман кад мисле да су докучили и понове тестове, он није више зелен него црвен и нема више облик круга него се издужио, изобличио и...

МОЈА СЕСТРА: Хајде престани! Прекини!

ЈА: Зар не мислиш да би то било крајње узбудљиво? Зар не мислиш?

МОЈА СЕСТРА: Сви смо ти криви. Сви смо ти ми криви.

Мој муж се враћа.

ЈА: Вратио си се.

МОЈ МУЖ: Зашто је не пустиш на миру?

ЈА: Пуно се мучим за неког ко се не помера.

МОЈ МУЖ: Зашто?

ЈА: Ја њој не браним да се разболи.

МОЈ МУЖ: Хајде молим те.

ЈА: Немој да...

МОЈ МУЖ: Не то, хајде молим те, немој да заборавиш.

ЈА: Не.

МОЈ МУЖ: Мораш да понављаш.

ЈА: Да научим напамет. Је л' то хоћеш? Да учим напамет нешто што ми се десило?

МОЈ МУЖ: Онда ми бар реци шта да...

ЈА: Шта?

МОЈ МУЖ: Реци ми шта ја да радим. Шта да ти кажем.

ЈА: Реци шта желиш.

МОЈ МУЖ: Да те гледам док умиреш и да не знаш ко сам.

ЈА: Неће бити тако.

МОЈ МУЖ: Је л' ти слушаш доктора?

ЈА: Не.

МОЈ МУЖ: Нећеш знати. Доћи ће тај тренутак. Гледаћу те и знаћу да се ничега не сећаш.

ЈА: Сећам се.

МОЈ МУЖ: Чега се сећаш?

ЈА: Остави ме. Остави ме на миру.

МОЈ МУЖ: Не сећаш се.

ЈА: Остави ме.

МОЈ МУЖ: Биће онако како сањам. Увек буде како сањам.

ЈА: То је дивно.

МОЈ МУЖ: Ништа ти не знаш.

ЈА: Звучи дивно.

МОЈ МУЖ: Ништа нећеш знати. Ја ћу те гледати и ти ћеш гледати мене као да никада није била јесен, као да никада нисмо лежали под бордо јорганом, као да никада ниси...

ЈА: Умрећу као да ме никада није било.

МОЈ МУЖ: Подсмеваш ми се.

ЈА: Не.

МОЈ МУЖ: Биће као што сањам.

ЈА: Мислила сам да не спаваш, да уопште не спаваш.

МОЈ МУЖ: Трудим се. Само понекад не издржим, паднем у сан и сањам страхоте. Трудим се да не спавам.

ЈА: Обоје знамо да се све то десило, ако заборавим... Не значи да то нестаје.

МОЈ МУЖ: Не, не. Важно је да се сећаш. Веома је важно. Како си?

ЈА: Добро сам.
Не знам, не знам како сам, то ви знате.

МОЈ МУЖ: Ко ми?

ЈА: Ви, ви што се заимате, питате. Ви што се бринете.

МОЈ МУЖ: Наравно да се бринемо.

ЈА: Да ћу умрети и да се нећу сећати.

МОЈ МУЖ: Мене то јако плаши.

ЈА: Кад бих могла само да умрем мало раније, сад док још нисам заборавила.

МОЈ МУЖ: Уопште није тако, немој да правиш чудовиште од мене. И од себе, пре од себе.

ЈА: Огромно чудовиште од вируса и сећања.

МОЈ МУЖ: Опет измишљаш. Зашто јој ниси дозволила да те посети?

ЈА: Ко ме?

МОЈ МУЖ: Она је наше једино дете, твоје једино дете. Немаш друго.

ЈА: И замисли да јој се исто деси. Хоћу са њеним вереником да разговарам. Ако он буде према њој, као што си ти према мени, и она ће завршити исто овако. Чудовиште од вируса и сећања.

МОЈ МУЖ: Не знам шта да ти кажем кад тако говориш. Биће прекасно. Мораш да разумеш да ја то...

ЈА: Не могу више да те слушам.

МОЈ МУЖ: Али само желим да се држимо за руке, да ме држиш за руку и да знаш да си ми опростила и да сам те волео.

ЈА: Више од ње, али мање од... Мање од себе.

МОЈ МУЖ: Молим? Не. Пусти, пусти то. Мораш да се сетиш како је било. Лежали смо под јорганом, било је топло. Долазило је из... из трпезарије...

ЈА: Из кухиње...

МОЈ МУЖ: Од колача, од рерне, прегрејане рерне.

ЈА: Ти си се пробудио, оно двоје је и даље спавало.

МОЈ МУЖ: Или можда није спавало...

ЈА: Али нису излазили из собе, тек што су се верили.

МОЈ МУЖ: Подсећали су ме на мене и тебе.

ЈА: Наша ћерка, као ти и ја.

МОЈ МУЖ: И тишина, без лавежа.

ЈА: Зато што су пса вероватно одвели.

МОЈ МУЖ: И ја сам ти све испричао.

ЈА: Не све.

МОЈ МУЖ: Све битно.

ЈА: Све битно...

МОЈ МУЖ: А то је да је све у ствари било небитно, јер сам тебе волео...

ЈА: И мислио си да ће све бити у реду.

МОЈ МУЖ: Ти си рекла да ће све бити у реду.

ЈА: Зато што си ми због тога и испричао – да бих ти рекла да ће све бити у реду.

МОЈ МУЖ: Могли смо да будемо срећни. Ја сам хтео да будем срећан.

ЈА: И био си. Скинуо си то с врата. Сав тај терет...

МОЈ МУЖ: Који ме је прогањао...

ЈА: И спустио си га на мене. Сручио.

МОЈ МУЖ: Али ти си била јака.

ЈА: Толико јака да сам се до краја правила да је све у реду.

МОЈ МУЖ: Зато не смеш сад да посустанеш и да заборавиш да смо били срећни...

ЈА: Да сам ти рекла да сам ти опростила...

МОЈ МУЖ: Веома је битно да знам да знаш...

ЈА: Да се сећам...

МОЈ МУЖ: Да си ми опростила.

ЈА: И онда могу да...

МОЈ МУЖ: Да умреш мирна...

ЈА: Не, не, да ја умрем да ти будеш миран.

МОЈ МУЖ: Не желим да заборавиш да смо после ипак били срећни.

ЈА: Да.

ДРУГА СЦЕНА У БОЛНИЦИ, ЈАНУАР

ЊЕН ВЕРЕНИК: Је л' се сећаш?

МОЈА ЋЕРКА: Сећам се.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Чегра се сећаш?

МОЈА ЋЕРКА: Сећам се...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Лишћа...

МОЈА ЋЕРКА: Лишћа... Крошњи... Већ је била јесен.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Али није било сиво...

МОЈА ЋЕРКА: Не, сијало је сунце.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И... Онај пас који би у пола ноћи лајао.

МОЈА ЋЕРКА: Сваку ноћ, кратко, али тако непријатно... Прво нам је сметало, али онда смо се навикли.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И мачка твоје маме је добила мале.

МОЈА ЋЕРКА: Да.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И онај пас је престао да лаје. Ти си рекла да поштује породиљу. А у ствари су га сигурно одвели јер је био бучан.

МОЈА ЋЕРКА: Ја увек говорим тако глупаве ствари.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Била си смешна.

МОЈА ЋЕРКА: Можда. А можда сам била у праву.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не, одвели су га зато што се твоја тетка жалила.

МОЈА ЋЕРКА: Шта ти је?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Настави.

МОЈА ЋЕРКА: Зашто?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Хоћу да ти говориш.

МОЈА ЋЕРКА: Рекао си ми да сам смешна.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Па шта?

МОЈА ЋЕРКА: Сећам се... Не могу.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Молим те.

МОЈА ЋЕРКА: Не могу.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Хајде...

МОЈА ЋЕРКА: Хтела сам...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Да?

МОЈА ЋЕРКА: Хтела сам да падне снег. Хтела сам да никада не изађемо из кревета. Под јорганом.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И...

МОЈА ЋЕРКА: Хтела сам да будем географ. Или геолог. Не знам. Хтела сам да сакупљам нешто. Нешто из природе, и да научим.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И...

МОЈА ЋЕРКА: Да ти покажем. Да ти ставим у руку и завежем очи и да ти причам. Каква је била земља, какав је био дан и да ли је било тешко. Ако је камен, да ли је био негде неприступачан. Онда да те научим.

ЊЕН ВЕРЕНИК: А откуда да...

МОЈА ЋЕРКА: Шта?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Па...

МОЈА ЋЕРКА: Не знам зашто... Не сећам се.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Опет ти... Немој да си таква.

МОЈА ЋЕРКА: Не знам зашто... Можда... да бих била део тебе. Да би знао нешто што не би знао да ме није... да ти нисам рекла. А знаш, хтела сам све да ти испричам.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Шта још?

МОЈА ЋЕРКА: Хтела сам... Хтела сам да после неколико дана излежавања једном устанем пре тебе. Док још спаваш. У ствари не. Не, не.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не?

МОЈА ЋЕРКА: Нешто друго.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нешто друго.

МОЈА ЋЕРКА: Да одем негде док си у купатилу. Да... Да
изађеш, а да ја нисам ту.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Али то је обично. Често ниси била ту.

МОЈА ЋЕРКА: Не, не. Кад очекујеш да јесам.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зашто?

МОЈА ЋЕРКА: Тако. Да те продрмам. Да мислиш. И
онда кад се вратим да кажем... да кажем... Била сам...
Једноставно сам морала да се прошетам.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И?

МОЈА ЋЕРКА: И ти би помислио како сам импулсивна.
Како неке ствари једноставно морам да урадим, без об-
зира на тебе.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Је л' мораш?

МОЈА ЋЕРКА: Понекад. Сада не. Сада је све друкчије.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зашто?

МОЈА ЋЕРКА: Зато што ми је свеједно. Сада не желим.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Баш ништа?

МОЈА ЋЕРКА: Желим тебе.

ЊЕН ВЕРЕНИК: А тужна си.

МОЈА ЋЕРКА: Желим само тебе. Не желим ништа да ти
дам. Само да си мој. То не ваља.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Знам.

МОЈА ЋЕРКА: Зашто ме онда тераш да ово говорим?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ма хајде.

МОЈА ЋЕРКА: Шта ма хајде.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ма ти то већ знаш.

МОЈА ЋЕРКА: А ти?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нешто. Не све. У ствари не знам већину.
Само назирем да нешто није у реду.

МОЈА ЋЕРКА: Све је у реду.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И оно што не треба да буде.

МОЈА ЋЕРКА: Да.

ЊЕН ВЕРЕНИК: А ако би отишла?

МОЈА ЋЕРКА: Када?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не знам. Док се туширам.

МОЈА ЋЕРКА: То не би било искрено.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нема везе. Ионако смо претерали. Све
знамо.

МОЈА ЋЕРКА: Али ти се не би питао где сам. Знао би да
сам отишла да би... И да ћу се вратити и да...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Али можда нећеш. Свеједно. Можда ти
буде лепо. Можда ти буде веома лепо. И опет се вратиш.
Али биће ти лепо, и онда ћеш можда желети да ми ис-
причаш.

МОЈА ЋЕРКА: Шта сам видела.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И како.

МОЈА ЋЕРКА: Питам се да ли ће падати киша тог дана.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Надам се да неће. Веома си намћораста
када пада киша.

МОЈА ЋЕРКА: Можда неће. Можда ће само изгледати као да ће падати, а неће.

ЊЕН ВЕРЕНИК: То је добро.

МОЈА ЋЕРКА: Не знам. Ја се увек осетим превареном, иако не волим кишу.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зашто смо уопште сад... Нема везе... Пробај.

МОЈА ЋЕРКА: Ма... Не. Не, не.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Шта? Зашто?

МОЈА ЋЕРКА: Не, не. Није то...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Шта ти је?

МОЈА ЋЕРКА: Ништа то није стварно. То... Ми сад само седимо овде и причамо о томе као да се заиста десило. Као да сам ја заиста једном била оно што сам хтела да будем. Зашто ћу ти сад?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Откуд ти знаш да је оно што се није десило мање стварно, ха?

МОЈА ЋЕРКА: Ја...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не знаш. И није. Стварније је. Више боли. Је л' те прогони? Је л' разговарамо сад о томе?

МОЈА ЋЕРКА: Да. Разговарамо.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Онда...

МОЈА ЋЕРКА: Шта онда?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Немој онда да бежиш у стварност коју си сад измислила.

МОЈА ЋЕРКА: Зашто ми се смејеш?

ЊЕН ВЕРЕНИК: Веома је смешно.

МОЈА ЋЕРКА: Знам, јако сам смешна. И јадна.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Хајде, не удварај се себи. Ниси. Веома је смешно да си измислила стварност, да си... измислила си сад ту неку стварност која је некако... Надређена, а да је оно нестварно, како ти то кажеш је л'... Те жеље... то је тако... не постоји.

МОЈА ЋЕРКА: Да, добро.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Извини.

МОЈА ЋЕРКА: Немој да се извињаваш, у праву си. Не желим да постанем као моја мајка.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ја нисам као твој отац.

МОЈА ЋЕРКА: Знам. Али ја сам понекад као моја мајка.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зато желим да се сећаш...

МОЈА ЋЕРКА: То јутро...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Када нас је пробудио мирис колача...

МОЈА ЋЕРКА: И топлота из рерне...

ЊЕН ВЕРЕНИК: И ти си ипак устала пре мене...

МОЈА ЋЕРКА: Зато што сам чула маму како плаче...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада пре нисам чуо старију жену како плаче...

МОЈА ЋЕРКА: Седела је над колачима које је испекла моја тетка.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нисам ни знао да твоја мама има сестру.

МОЈА ЋЕРКА: Зато што нису биле блиске.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нисмо знали зашто нису биле блиске. лишће...

МОЈА ЋЕРКА: Мама ми је испричала кроз сузе шта јој је тата све рекао. Све ми је испричала. Користила је речи које он користи, а она никад. Било је... Као да ми он то говори. Она као да није знала шта прича.

ЊЕН ВЕРЕНИК: А онда је опет било тихо.

МОЈА ЋЕРКА: Моја мама се смирила. Потпуно се притајила и почела да сече колаче за све, као да се ништа није догодило. Рекла је да се не бринем, да ће све бити у реду. И од онда ми то није поменула. Као да се никада ништа није догодило.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Али се разболела.

МОЈА ЋЕРКА: И сви смо знали шта се десило. И она је знала.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ти си ушла с тањирима и све ми испричала.

МОЈА ЋЕРКА: Нису ми се јели врући колачи. Не пошто је мама плакала.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Али ја сам ти рекао да никада не смеш да заборавиш тај дан. Зато што никада не желим да постанемо такви.

МОЈА ЋЕРКА: Да не смем да заборавим шта хоћу.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Без обзира на мене.

МОЈА ЋЕРКА: Без обзира на тебе.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не желим да умреш као твоја мајка што умире.

МОЈА ЋЕРКА: Ни ја.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зато мораш да се сетиш шта си желела. Седела си с тањиром колача на крилу и гледала у жуто

МОЈА ЋЕРКА: Боје меда.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И испричала си ми шта све желиш да будеш.

МОЈА ЋЕРКА: Али сам некако заборавила.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И зато сада мораш да одеш док се туширам.

МОЈА ЋЕРКА: Да бих се вратила са камењем и лишћем.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Бојом облака и бојом меда.

ТРЕЋА СЦЕНА У БОЛНИЦИ, ЈАНУАР

МОЈА СЕСТРА: Је л' се сећаш?

МОЈ МУЖ: Сећам се.

МОЈА СЕСТРА: Чера се сећаш?

МОЈ МУЖ: Сећам се...

МОЈА СЕСТРА: Лишћа...

МОЈ МУЖ: Лишћа.

МОЈА СЕСТРА: Измешаног на земљи, а раздвојеног у крошњама.

МОЈ МУЖ: Које је опало, па је грање гребало у прозоре.

МОЈА СЕСТРА: И... Лидију која је цвилела и цвилела док се није омацила. Хтела сам да је задавим.

МОЈ МУЖ: И пас је лајао без престанка.

МОЈА СЕСТРА: Није лајао без престанка, само у пола ноћи.

МОЈ МУЖ: Мислио сам да си га отровала.

МОЈА СЕСТРА: А у ствари је само одједном престао када је она пришла огради.

МОЈ МУЖ: Да. Можда зато што си се ти жалила.

МОЈА СЕСТРА: Можда сам ја крива.

МОЈ МУЖ: Можда.

МОЈА СЕСТРА: Иако заправо нисам.

МОЈ МУЖ: Нико није крив.

МОЈА СЕСТРА: Личи на тебе да кажеш тако нешто.

МОЈ МУЖ: Зато што говорим истину.

МОЈА СЕСТРА: Зато што правиш истину. И... Не.

МОЈ МУЖ: Шта ти је?

МОЈА СЕСТРА: Ти говори.

МОЈ МУЖ: Зашто?

МОЈА СЕСТРА: Хоћу да ти говориш.

МОЈ МУЖ: Сећам се... Не могу.

МОЈА СЕСТРА: Молим те.

МОЈ МУЖ: Не могу.

МОЈА СЕСТРА: Хајде...

МОЈ МУЖ: Мучиш ме.

МОЈА СЕСТРА: Обоје смо криви. Мучиш сам себе.

МОЈ МУЖ: Ја само желим...

МОЈА СЕСТРА: То што желиш је немогуће.

МОЈ МУЖ: Зашто?

МОЈА СЕСТРА: Не вређај.

МОЈ МУЖ: Ништа не разумеш.

МОЈА СЕСТРА: Лежали смо у постељи ноћ пре тога. Рекао си да мораш све да јој кажеш да би све било у реду.

МОЈ МУЖ: И рекао сам јој.

МОЈА СЕСТРА: Све?

МОЈ МУЖ: Не све. Све битно.

МОЈА СЕСТРА: Шта је битно?

МОЈ МУЖ: Да сам спавао са тобом. Ноћ пре тога, и ноћ пре тога, и ноћ пре тога. Али да је то престало.

МОЈА СЕСТРА: Али није престало.

МОЈ МУЖ: То није било битно. Помислила би да је више нисам волео.

МОЈА СЕСТРА: А јеси?

МОЈ МУЖ: Јесам.

МОЈА СЕСТРА: Али ипак није престало.

МОЈ МУЖ: Требало је да престане. Рекао сам ти да ћу јој рећи и да са нама мора да престане.

МОЈА СЕСТРА: Ја нисам хтела да плачем. Знала сам да кад бих плакала, било би то зато што те губим, а не зато што ће моја сестра сазнати. Било би страшно да зато плачем. Зато сам отишла да умесим колаче. Ставила сам их у пећницу и гледала кроз стакло четрдесет минута. Нисам се померила. Онда сам отворила пећницу и отишла назад у свој кревет. Мислила сам да ћу од сада стално спавати сама у свом кревету.

МОЈ МУЖ: И тако је требало да буде.

МОЈА СЕСТРА: Зато што је она рекла да ће све бити у реду.

МОЈ МУЖ: И било је све у реду. Али се она разболела.

МОЈА СЕСТРА: Разболела се изнутра.

МОЈ МУЖ: Рекла је да сада мора да спава сама у свом кревету. Сама са својом болешћу.

МОЈА СЕСТРА: А ти си се вратио у мој кревет.

МОЈ МУЖ: Али њу сам више волео. Њу и даље више волим. Она то мора да зна.

МОЈА СЕСТРА: Али не сме да зна да не спаваш сâм, као она.

МОЈ МУЖ: Ништа не разумеш.

ЧЕТВРТА СЦЕНА, У ПРВОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР

ЈА: Данас сам отворила широм сва врата до кухиње. Хтела сам да чујем лавеж. Да чујем да долази из тог двооришта, и тих врата, и тих степеница и прозора што воде унутра, у ходник, у ходник те куће. Гадило ми се толико да ми је било хладно, онда бих се стресла и обузела би ме таква врелина да сам хтела да истрчим напоље. Што је више лајао, то сам јасније могла да осетим мирис који се ширио око те куће. Резак и хладан, оштар као касно јесење јутро. И знала сам да ће колачи које сечем бити горки и јаки, не од састојака него од трзаја и језе која ме је обузимала. И излазим напоље, у кућној хаљини, прекривена брашном као лажним снегом. Пролазимо кроз своје двориште и стајем пред њихову капију. Лавеж престаје. Вратила сам се у кухињу.

МОЈА СЕСТРА: Шта сам ти рекла, је л' сам ти рекла?

МОЈ МУЖ: Ти си потпуно луда.

МОЈА СЕСТРА: Задавила си га, зар не?

ЈА: Зашто си испекла оволико, никада нећемо појести.

МОЈА СЕСТРА: Јеси.

ЈА: Први пут нису загорели.

МОЈА СЕСТРА: Гледала сам их пажљиво. Бдила сам над њима.

ЈА: Кога?

МОЈА СЕСТРА: Пса.

ЈА: Пса?

МОЈ МУЖ: Није га задавила. Она никад не би могла не коме тако да науди.

ЈА: Могла бих.

МОЈ МУЖ: Стварно?

ЈА: Када би неко напао наше дете, могла бих да га убијем голим рукама.

МОЈ МУЖ: То се не рачуна.

МОЈА СЕСТРА: Зашто?

МОЈ МУЖ: Немаш децу. Не разумеш. Је л' си успела неког да нађеш?

ЈА: Где?

МОЈ МУЖ: У кући. Никад не отварају. Пса сигурно неко храни.

МОЈА СЕСТРА: Једном, одавно, видела сам дете на прозору. Само тад једном.

МОЈ МУЖ: Скоро?

МОЈА СЕСТРА: Рекла сам одавно. Пре неколико година.

ЈА: Није било никог. Пришла сам огради и лавез је престао.

МОЈ МУЖ: Је л' то неки велик пас? Не могу да оценим.

ЈА: Не знам.

МОЈА СЕСТРА: У сваком случају, плаши се тебе. Сада знаш да само треба да изађеш напоље и он ће...

ЈА: Да. Тако ћу и да урадим.

МОЈА СЕСТРА: Плаши се тебе.

ЈА: Чула сам те.

МОЈА СЕСТРА: Не, не, мислим да ниси. Тебе се плаши.

МОЈ МУЖ: О чему је реч?

МОЈА СЕСТРА: Да, о чему је реч?

МОЈ МУЖ: Каква је ово глупава игра?

ЈА: Да, каква је ово глупава игра?

МОЈА СЕСТРА: Глупава. Један плаши, други се плаши.

ЈА: А трећи?

МОЈА СЕСТРА: Нема трећег.

ЈА: Нас је троје.

МОЈ МУЖ: Звучи глупо.

МОЈА СЕСТРА: Не можеш ни да замислиш.

МОЈ МУЖ: Уосталом, са псом не можеш да играш неке

много паметне игре.

МОЈА СЕСТРА: Вероватно.

МОЈ МУЖ: Али нема везе. Пас је престао да лаје.

МОЈА СЕСТРА: Да, пас је ућуткан.

ЈА: Пас је ућуткан.

ПЕТА СЦЕНА, У ДРУГОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР

ОН: Је л' сам те опет пробудио?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да.

ОН: Гласно?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да.

ОН: Ускоро ће почети да пада лишће.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Дошла је јесен. Дошле су комшије.

ОН: Звучи као бајка.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Мама медвед, тата медвед, сестра медвед и два медведића.

ОН: Учинило ми се да сам их јутрос чуо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Можда ћемо их коначно упознати ове године. Увек се мимоиђемо.

ОН: Зашто?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Делују као фини људи.

ОН: Мислио сам да имају само једно дете.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Терка је са неким момком.

ОН: Можда јој је муж.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Делују младо.

ОН: Ми смо се узели касно. Касније него обично. Касније него што је нормално. Можда су они нормални.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Готово сигурно.

ОН: Радије бих да ово остане наше уточиште.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Доста ми је уточишта. Нећу више да...

ОН: Како не разумеш? То је обавеза.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Све је обавеза. Све постане обавеза. Мислиш да ти мени ниси обавеза?

ОН: Не желим да знам ништа о њима. Не желим да знам колико се воле и колико су несрећни. Не могу да се бавим другим људима и њиховим проблемима и њиховим сакривањем проблема које ће толико ушушкавати, толико очигледно ће их ушушкавати само да би те позвали да послушајеш и нагађаш, да би их разумео, да би их слушао, да би се претварао да саосећаш, а у ствари, иако ти је жао, није ти их жао колико ти је жао себе, и ма колико несрећни били, њихови проблеми ће ти увек деловати решиво и смешно у поређењу с твојим, а и они ће мислити исто то. Или још горе. Или ће мислити да су они ипак у реду, а да си ти тај чудни напаћени комшија. Онда ћеш ти морати да играш улогу жене чудног напаћеног комшије коју ипак радије срећу, јер се милије осмехује, чини да им је лагодније, твој осмех чини нашу патњу питкијом. А опет, веома ће волети да смо ту, близу. Ту, да их подсећамо да су, ма колико њихови проблеми деловали страшно, наши страшнији, језивији. Али ако желиш да размеђујеш нодлице за тесто више од било чега на свету, радо ћу их позвати на вечеру.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не.

ОН: Не?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Радије бих да затворим очи и пробудим се као нека од жена из те куће и печем ти колаче, зато што ми те је жао.

ОН: Сјајно. Зашто то и не урадиш?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Знаш...

ОН: Да?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Кад нађу некога мртвог, у некој слепој улици, или шахту, или испод моста. Неког зараслог, напушеног човека...

ОН: Да.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И не знају ни коме да пријаве, не знају ни како се зове, а лежао је тако мртав данима и нико није приметио да је умро. Чак ни људи у чијим би улазима понекад спавао.

ОН: Да.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Кад прочитам тако нешто, помислим да ће тебе тако једном наћи. И не буде ме страх.

ОН: Не?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не. У тренутку осетим неку радост, као кад решиш анаграм. Као да сам погодила нешто. Како ћемо умрети је загонетка, а ја сам твоју решила.

ОН: Где ћеш ти бити тада?

ЊЕГОВА ЖЕНА: То зависи само од тебе.

ОН: Хоћеш ли да се вратиш да спаваш?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да.

**ШЕСТА СЦЕНА
У ПРВОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР**

МОЈА СЕСТРА: Нисам хтела ништа да ти кажем.

МОЈ МУЖ: Не разумем.

МОЈА СЕСТРА: Рекао си да ћеш јој све испричати и ја сам знала да ће се нешто страшно десити.

МОЈ МУЖ: Доктори су рекли да одмах мора у болницу. Рекли су да још ноћас спакујемо кофере.

МОЈА СЕСТРА: Знам. Мислиш да не знам? Наравно да знам, знала сам пре тебе. Она је моја сестра, знаш. Спаковала сам јој све њене омиљене ствари.

МОЈ МУЖ: Не да ми да спавам у нашем кревету. Каже да је сад сама у својој болести.

МОЈА СЕСТРА: Она је таква. Мислим да јој је делом драго што има разлог да се кажањава.

МОЈ МУЖ: Зашто?

МОЈА СЕСТРА: Зато што ја то никад не радим.

МОЈ МУЖ: Никад?

МОЈА СЕСТРА: Можда она то ради уместо мене.

МОЈ МУЖ: Понекад је се плашим.

МОЈА СЕСТРА: И ја.

МОЈ МУЖ: Знао сам да ћеш то да кажеш.

МОЈА СЕСТРА: Како?

МОЈ МУЖ: Мука ми је. Волео бих да спавамо. Хајде само да легнемо и да не разговарамо. Не могу да разговарам с тобом.

МОЈА СЕСТРА: Па шта?

МОЈ МУЖ: Ништа. Али онда мораш да ћутиш.

МОЈА СЕСТРА: Могу да ћутим.

МОЈ МУЖ: А да говориш?

МОЈА СЕСТРА: Могу да говорим.

МОЈ МУЖ: А да осетиш када желим да ћутиш?

МОЈА СЕСТРА: Могу да осетим кад желиш да ћутим.

МОЈ МУЖ: И када осетиш да желим да ћутиш, хоћеш ли говорити или ћутати?

МОЈА СЕСТРА: Када осетим да желиш да ћутим, ја ћу ћутати.

МОЈ МУЖ: А да осетиш кад желим да говориш?

МОЈА СЕСТРА: Могу да осетим кад желиш да говорим.

МОЈ МУЖ: И када осетиш да желим да говориш, хоћеш ли ћутати или говорити?

МОЈА СЕСТРА: Када осетим да желиш да говорим, ја ћу говорити.

МОЈ МУЖ: Не знам да ли она не осећа или једноставно одбија.

МОЈА СЕСТРА: Она једноставно одбија.

МОЈ МУЖ: Зашто?

МОЈА СЕСТРА: Можда зато што ја увек прихватам.

МОЈ МУЖ: Али ја сам јој све рекао и она је прихватила да ћути. Рекла је да ће све бити у реду, осетила је да желим да ћути и она заиста ћути.

МОЈА СЕСТРА: Не, не. Она не ћути.

МОЈ МУЖ: Не?

МОЈА СЕСТРА: Не, не, не. Она одбија да говори.

МОЈ МУЖ: А ти, ти је провоцираш. Предлажеш глупе игре.

МОЈА СЕСТРА: А ти, ти се правиш да не схваташ. Играш глупе игре.

МОЈ МУЖ: Молим те, хајде сада да спавамо. Никада не спавам. Уопште не спавам.

МОЈА СЕСТРА: То је таква лаж.

МОЈ МУЖ: Је л'?

МОЈА СЕСТРА: И ја лажем за тебе, с уживањем и покорношћу о каквим сам могла само да сањам. Она увек мора по своме, она не уме друкчије, а ти си такав слабић и јако си глуп.

МОЈ МУЖ: Молим те, хајде сада да спавамо.

МОЈА СЕСТРА: И право је чудо како смо се нашли. Да ти ниси такав слабић, ово никада не би трајало овако дуго.

МОЈ МУЖ: А ти?

МОЈА СЕСТРА: Шта ја?

МОЈ МУЖ: Молим те, хајде сада да спавамо.

МОЈА СЕСТРА: Шта ти је?

МОЈ МУЖ: Ништа. Плашим се.

МОЈА СЕСТРА: Чега?

МОЈ МУЖ: Да ћу сањати како умире.

МОЈА СЕСТРА: Да?

МОЈ МУЖ: Да она умире.

МОЈА СЕСТРА: То је нормално. Немој да се плашиш. Су-тра идемо у болницу и све ће бити у реду. Бринућемо се о њој и она ће оздравити. Она зна да је волимо. Поред свега, она зна да је волимо. Баш су дивни мачићи! Биће ми криво да их оставим овде.

СЕДМА СЦЕНА У ПРВОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР

Њен вереник седи за столом на ком су у два реда насла-гани бели тањир. Узима један по један тањир и уредно их целе облизује, од једног до другог краја и онда слаже на гомилу. Пошто оближе један ред, подигне их и однесе у витрину. Седа опет за сто и почиње да лиже тањире с друге гомиле. Мој муж улази. Хода четвороношке, по-пут пса. Њен вереник спушта тањир на сто и окреће се ка мом мужу. Мој муж допузи до њеног вереника. Њих двојица се гледају. Њен вереник га милује по глави. Мој муж наслања своје лице на његово колено и ту остаје. Њен вереник наставља да лиже тањире.

ОСМА СЦЕНА У ДРУГОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР

ОН: Је л' се сећаш?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сећам се.

ОН: Чега се сећаш?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сећам се...

ОН: Да?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Зашто ово морамо да радимо? Нисмо зато дошли.

ОН: Можда и јесмо. Можда је ово мој начин.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Морамо како ти хоћеш?

ОН: Да. Хајде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сећам се... Било је лето...

ОН: Да.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Али није било претопло.

ОН: Није... У почетку није.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Било је пријатно.

ОН: Али не као у пролеће.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не, не као у пролеће. Теже и спорије, али не тешко и споро.

ОН: И...

ЊЕГОВА ЖЕНА: И... Мислили смо да ћемо остати само неколико дана...

ОН: Али било је толико лепо. У ствари не. Било нам је грозно, а све око нас је било дивно, и требало је да нам буде дивно. Мирно и безбрижно.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Можда испрва досадно, али не грозно колико је нама било. Остали смо... зато што нас је било страх да одемо.

ОН: Знали смо да ако одемо, понећемо ужас са собом и мораћемо да се растанемо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И зато смо остали.

ОН: Ја сам се силно досађивао, нисам знао шта ћу са собом и ти си почела страховито да ме живцираш. Довољно је било да те погледам и да се разбесним.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Никада нисмо били тако незапослени.

ОН: Ти си радила све да ме нервираш још више.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Мислила сам да ћемо остати само неколико дана. Понела сам само две хаљине. Морала сам да кувам. Не кувам добро, не кувам често. Трапава сам, све ми испада из руку, просипа се. Ништа не почнем у право време. Ако је прво јело добро, друго загори, а треће се одавно охладило.

ОН: Била си сва исфлекана.

ЊЕГОВА ЖЕНА: У масним мрљама. Све хаљине као да су пожутеле за неколико дана. Хтела сам да излудим. Навикла сам да сам лепа. Да се погледам и да је све на мени лепо и чисто.

ОН: Прала си косу сваки дан. И стављала руменило и кармин.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Хтела сам да будем лепа, било како.

ОН: Била си као неко други. Као да те је неко увукао у тесне ципеле. И било је вруће.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Могла сам да осетим како ми се шминка топи на лицу.

ОН: Пољубио бих те, а у устима ми се мешао слан укук зноја и кармина.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Стално сам се умивала.

ОН: А онда опет шминкала.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И знојила и умивала.

ОН: И опет шминкала. И као да то није било доста, та топлота, него и тежак мирис помада.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Помаде? Свашта. Креме.

ОН: Молим?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Нашла сам неке старе креме у купатилу.

ОН: Мислио сам да ћу се угушити. Поготову кад загнујрим главу у твоје лепљиво, намацкано, знојаво тело. Црно, поцрнело.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Излежавала сам се на сунцу по цео дан.

ОН: У црвеном купаћем костиму.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Који си после неколико дана покидао.

ОН: Прво те нисам желео, мислио сам да бих те, ако бисмо пробали, задавио, колико си ме нервирала. А онда... Схватио сам да ћемо морати стално да водимо љубав да се не бисмо поубијали. Стално. А онда... постало је претопло. И твоје тело и тешки мириси би ме толико омамили... Као да...

ЊЕГОВА ЖЕНА: Као да сам те припитомила.

ОН: И престала си да се шминкаш као нека жена. И стално си се смејала. Лепа и исфлекана.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Постало ми је свеједно. Не тупо свеједно, добро свеједно.

ОН: Ја сам се навикао да си стално ту. Да шушкаш, да се споплићеш, просипаш.

ЊЕГОВА ЖЕНА: А ја да ти стално гунђаш и мрмљаш себи у браду и одлазиш у другу собу и трескаш вратима.

ОН: И почели смо да уживамо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Дани су постали још спорији и тежи...

ОН: Време се заглавило. Као да сам осећао једно исто данима и данима и данима без престанка. Ништа ми није сметало. Ништа нисам хтео да променим. Нисам се туширао. Ти си се туширала уместо мене. Твој зној је прао мој зној.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ја сам се навикла да кувам. Радовала сам се сецкању, смиривало ме је.

ОН: Крали смо поврће из комшијског дворишта.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И јели салате.

ОН: И он је био срећан.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Играо се сâм, стално се играо сâм. Мислим да није приметио промену у нама.

ОН: Јесте. Деца све примећују.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И онда...

ОН: Да?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Баш зато што смо били срећни, хтели смо да и он буде...

ОН: Да? И допустили смо му...

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да...

ОН: Да...

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не могу.

ОН: Хајде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не могу, пусти ме. Не желим да причам о томе.

ОН: Зато смо дошли овде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не желим. Касно је. Иди да спаваш.

**ДЕВЕТА СЦЕНА,
У ПРВОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР**

ЊЕН ВЕРЕНИК: Мени се никада није десило ништа страшно.

МОЈА ЋЕРКА: Ни мени.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ја никада нисам добио батине. Никада ме нико није ударио песницом у лице.

МОЈА ЋЕРКА: Мени никада нису избили ваздух.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Ја никада нисам пао с дрвета.

МОЈА ЋЕРКА: Ја немам ожиљак од ударца о ивицу стола.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисам прогутао кликер.

МОЈА ЋЕРКА: Никада се нисам стровалила низ степенице.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисмо принудно слетели.

МОЈА ЋЕРКА: Никада нисам била у возу који се запалио.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Нисам оперисао слепо црево.

МОЈА ЋЕРКА: Нису ми вадили крајнике.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада ми нису отели посао.

МОЈА ЋЕРКА: Никада нисам поломила штиклу на улици.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисам био привођен.

МОЈА ЋЕРКА: Никада ме нису опљачкали.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисам слетео с пута.

МОЈА ЋЕРКА: Никада ми нису испумпавали стомак.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисам поломио ногу.

МОЈА ЋЕРКА: Никада нисам пала са столице у ресторану.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Никада нисам ишао на рендген.

МОЈА ЋЕРКА: Никада ми ниси лупио шамар.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Само једном сам пожелео да се убијем.

МОЈА ЋЕРКА: Никада нисам видела леш.

**ДЕСЕТА СЦЕНА,
У ПРВОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР**

ЈА: Ти разумеш да ја њега волим?

МОЈА СЕСТРА: Наравно да разумем.

ЈА: Зашто је онда све тако нормално?

МОЈА СЕСТРА: Зато што ти ја, делимично, чиним услугу. Али он то не зна.

ЈА: Ти разумеш да то њега не правда?

МОЈА СЕСТРА: Наравно да га не правда.

ЈА: Зашто је онда све тако нормално?

МОЈА СЕСТРА: Зато што му ја, делимично, чиним услугу. Али ти то, наравно, знаш.

ЈА: Ти разумеш да је то ипак и даље издаја?

МОЈА СЕСТРА: Наравно да је издаја.

ЈА: Зашто је онда све тако нормално?

МОЈА СЕСТРА: Зато што није могло да буде другачије.

**ЈЕДАНАЕСТА СЦЕНА,
У ДРУГОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР**

ОН: Нисам ти рекао да ме је неко видео.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ко те је видео?

ОН: Нико ме није видео, неко ме је чуо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ко те је чуо?

ОН: Старија жена, плаве косе. Пробудио сам се, пробудио сам самог себе, чуо сам шкрипу оградe и погледао кроз прозор. Она је стајала, прекривена брашном, и гледала ка вратима.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Је л' те видела?

ОН: Не.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Волела бих да те је видела. Не могу више да подносим ову кућу.

ОН: Ти си хтела да дођеш.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не могу тебе да подносим.

ОН: Ти си хтела да обоје дођемо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ако не изађем из ове куће, полудећу.

ОН: Пада снег. Немаш капу.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не желим да полудим. Доста ми је. Не могу више да трпим.

ОН: Ти си хтела да дођемо овамо. Ти си хтела.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да. Мислила сам да ће то бити добро за тебе. Мислила сам да мораш да се суочиш с овим местом. Да га поједеш. Нисам мислила да ће оно појести тебе. Нисам мислила да...

ОН: Да ћу лајати у сновима.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не могу то више да трпим.

ОН: Нисмо га спасли.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Нисмо. Нисмо, нисмо, нисмо.

ОН: Прекини.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не, ти прекини.

ОН: Ти си хтела да дођемо овамо.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да би се суочио. Да би престало. Сада ми је доста.

ОН: И мени је доста. Волео бих да си црна и знојава.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Хладно је.

ОН: Волео бих да носиш хаљину, да ти се виде колена.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сада су ми ноге потпуно беле.

ОН: И да могу да ти поцепам хаљину.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Поцепао си све што сам понела. Морала сам да се враћам у твојој кошуљи и доњем делу пиџаме.

ОН: А ти си се смејала.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Твоје лице је било потпуно озбиљно.

ОН: А ти си се смејала.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И толико си гласно дисао.

ОН: Дубоко и брзо, једном ми се помутило, мислио сам да ћу се онесвестити.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Када је то било? Ниси ми никада рекао.

Нисам приметила.

ОН: Зато што бих се радије онесвестио него да престанем да те љубим.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И ниси се онесвестио.

ОН: Али сам био негде другде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Или баш присутан, као никад до тада.

ОН: Баш тај дан.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Баш тај?

ОН: Баш тај дан, само неколико сати раније.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сећам се.

ОН: Можда је требало да се онесвестим. Можда да сам се онесвестио, не би му дала да се игра с тим проклетим псом.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Али ниси.

ОН: Нисам. И наша љубав га је убила, као што га је и створила.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Никада у животу нисам чула ништа глупље од тога.

ОН: Можда.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Сигурна сам.

ОН: А био је толико упоран.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Није хтео да нас остави на миру с тим глупим псом.

ОН: Мислили смо да ће га проћи.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Као све што га прође.

ОН: Колико пута је нешто тражио, а онда заборавио.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Али овај пас је цвилео пред вратима сваки дан.

ОН: Мислили смо да ће он престати да моли ако га пустимо да се играју.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Или ће пас отићи.

ОН: Али пас се замало није онесвестио.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Колико није јео.

ОН: И пио воде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Али не, пас је цвилео данима, а он је плакао и плакао.

ОН: И онда смо га једног дана коначно пустили.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Иако је пас био три пута већи.

ОН: И цео дан су се играли.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И пас је деловао умиљато.

ОН: Ми смо га пазили. Цео дан смо пазили.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И гледали.

ОН: Он ипак и није више био баш толико мали.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не, не, није. Његови вршњаци су чак остајали сами код куће.

ОН: Али смо свеједно провели цео дан заједно.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И онда смо пса истерали у двориште.

ОН: А пас је цвилео, и цвилео, и цвилео.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Мислили смо да ће престати.

ОН: И јесте.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И отишли смо да спавамо.

ОН: Али га је он чуо како гребе по вратима.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Мора да је дуго гребао кад га је пробудио.

ОН: Ми га нисмо чули. Били смо изморени.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И он је пустио пса унутра.

ОН: И сигурно је хтео да га нахрани.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Али није знао да пса не ваља дирати док једе.

ОН: И пас је сигурно тад скочио.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И пас је сигурно тад скочио.

ОН: Немој да понављаш оно што говорим.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Немој да понављаш оно што се десило.

ОН: Чак и ако не понављам, то се враћа.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ти се враћаш.

ОН: Не знам да се враћам. У сну не знам да се враћам.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Само кад би престао, само кад би престао!

ОН: Не могу.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Нећеш.

ОН: У сну не знам да то радим. Или знам, али не знам.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Полудећу.

ОН: Нећеш.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ниси крив.

ОН: Па шта?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Нисмо криви.

ОН: Па шта?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Поред тебе се осећам кривом. Као да не заслужујем да се из тога ишчупам. Прошло је доста времена. Не могу да верујем колико је времена прошло.

ОН: Ти си хтела да дођемо овде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Пре неки дан гледала сам у њихову собу.

ОН: Већ неколико дана нема никог. Можда су отишли.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Надам се да нису. Мислим да нису.

ОН: Зашто?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Имали су само један кофер.

ОН: Гледала си кроз прозор? Је су ли те видели?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Не.

ОН: Кога си видела?

ЊЕГОВА ЖЕНА: Девојку и момка.

ОН: Обоје су плави.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Да, као да су од жита.

ОН: Скоро провидни. Изгледају чисто.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Седели су на веранди и гледали у крошње.

ОН: Код њих је скроз шарено, код нас је опало. Не знам како је то могуће.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Па ти се запитај.

ОН: Видиш, то је најглупља ствар коју сам ја чуо у животу.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Скоро да сам могла да претпоставим о чему су причали.

ОН: О чему?

ЊЕГОВА ЖЕНА: О крошњама, и сновима, и времену, и храни.

ОН: Можда су се и запитали где је пас који лаје ноћима.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Готово сигурно.

ДВАНАЕСТА СЦЕНА, ПРВА КУЋА, АВГУСТ

Њен вереник седи на столицу крај стола на коме је бокал с млеком. Испред себе има пет пари ципела. У бокал с млеком умаче сунђер, а онда њиме глача ципеле. У послу га прекида лавез пса. Он спушта сунђер, у руци и даље држи ципелу, и одлази до прозора. Псећи лавез се претвара у бесно режање, а дечје јаукање у вриску. Бојажљиво устукне корак, али се онда врати напред и мирно, запањено и фасцинирано гледа пса како напада дечака. Опет је тихо. Он стоји непомично. Враћа се назад и седа у столицу. Крене да опет глача ципелу, али врати сунђер на сто, а ципелу спусти у крило и дуго гледа у правцу прозора.

ТРИНАЕСТА СЦЕНА У БОЛНИЦИ, ФЕБРУАР

МОЈА ЋЕРКА: Данас ће умрети моја мама.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Откуд ти то? Не можеш то да знаш.

МОЈА ЋЕРКА: Жао ми је ако ти се не свиђа, али могу.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Смири се.

МОЈА ЋЕРКА: Смирила сам се. Јутрос сам се смирила.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Јутрос?

МОЈА ЋЕРКА: Била сам у кући да спакујем мамине нове ствари.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И?

МОЈА ЋЕРКА: И радила сам то споро, с уживањем.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Обично не волиш да слажеш ствари.

МОЈА ЋЕРКА: Да. И толико ми је пријало да сам спаковала и своје.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Спаковала си своје ствари?

МОЈА ЋЕРКА: Да. Све своје ствари.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Је л' идеш негде или ћеш их распаковати?

МОЈА ЋЕРКА: Идем.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Послушала си ме. Идеш, идеш да се вратиш.

МОЈА ЋЕРКА: Не, не.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Не?

МОЈА ЋЕРКА: Не.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Зашто?

МОЈА ЋЕРКА: Моја мама и њена сестра никад нису

биле блиске.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Знам.

МОЈА ЋЕРКА: Моја тетка често говори: „Зато што није могло бити друкчије.”

ЊЕН ВЕРЕНИК: Знам.

МОЈА ЋЕРКА: Раније ми се то нимало није допадало. Уопште ми се није допадало.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Знам.

МОЈА ЋЕРКА: Све ти знаш. Сад знам и ја.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Је л’ није требало да ти испричам?

МОЈА ЋЕРКА: Требало је. Гледао си и ништа ниси урадио.

ЊЕН ВЕРЕНИК: Гледао сам и ништа нисам урадио.

МОЈА ЋЕРКА: Ја гледам себе и не радим ништа.

ЊЕН ВЕРЕНИК: И зато не идеш да се вратиш.

МОЈА ЋЕРКА: Да.

ЧЕТРНАЕСТА СЦЕНА У ДРУГОЈ КУЋИ, НОВЕМБАР

ОН: Данас ћу престати.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Одкуд ти то? Не можеш то да знаш.

ОН: Жао ми је ако ти се не свиђа, али могу.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Смири се.

ОН: Смирио сам се. Јутрос сам се смирио.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Јутрос?

ОН: Паковао сам његове мајушне ствари. Све које су остале овде од летос.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Обично не волиш да пакујеш.

ОН: Смирило ме. Онда сам спаковао и наше ствари. Желео бих да одемо одавде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Јеси ли сигуран?

ОН: Гледао сам њихову празну кућу.

ЊЕГОВА ЖЕНА: И?

ОН: Не желим да ме пронађеш мртвог испод моста.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ни ја.

ОН: Не желим да полудиш због мене.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Ни ја.

ОН: Не знам да ли си приметила, али кад свежеш пертлу у чвор, па је развежеш, она остаје изломљена.

ЊЕГОВА ЖЕНА: У облику чвора.

ОН: Волео бих да опет гризем твоје мишице и да одемо одавде.

ЊЕГОВА ЖЕНА: Идемо још вечерас.

ПЕТНАЕСТА СЦЕНА У БОЛНИЦИ, ФЕБРУАР

МОЈ МУЖ: Је л’ се сећаш?

ЈА: Сећам се.

МОЈ МУЖ: Чеге се сећаш?

ЈА: Лишћа...

МОЈ МУЖ: Лишћа...

ЈА: И крошњи...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Пуно боја, иако је била касна, касна јесен.

МОЈА СЕСТРА: Скоро зима. Не знам шта је онај пас радио напољу по таквој хладноћи. Вероватно је зато лајао, јер му је било зима.

ЈА: У пола ноћи би лајао.

МОЈ МУЖ: И Лидија се стварно омацила.

ЊЕН ВЕРЕНИК: А пас је престао да лаје. Мислили смо због Лидије.

МОЈА ЋЕРКА: Рекли сте да су га сигурно одвели.

МОЈА СЕСТРА: Да. Можда су мислили да неће престати да лаје.

МОЈ МУЖ: Можда смо ми криви.

МОЈА СЕСТРА: Можда...

МОЈ МУЖ: И... Не.

ЈА: Шта ти је?

МОЈ МУЖ: Ти говори.

ЈА: Зашто?

МОЈ МУЖ: Хоћу да ти говориш.

ЈА: Сећам се... Не могу.

МОЈ МУЖ: Молим те.

ЈА: Не могу.

МОЈ МУЖ: Хајде...

ЈА: Лежали смо испод јоргана... Било је топло...

ЊЕН ВЕРЕНИК: Од колача.

МОЈА СЕСТРА: Ја сам умесила колаче и оставила отворену пећницу.

ЈА: Пробудио нас је мирис.

МОЈ МУЖ: И?

ЈА: И ти си ми све испречао.

МОЈ МУЖ: И?

ЈА: И...

МОЈ МУЖ: И рекао сам ти да те волим.

ЈА: Више од ње.

МОЈ МУЖ: А ти...

ЈА: Рекла сам ти да ће све бити у реду.

МОЈ МУЖ: И били смо срећни.

МОЈА ЋЕРКА: Данас је умрла моја мама.

КРАЈ



БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Сташа Бајац рођена је 1985. у Београду, где је дипломирала драматургију на Факултету драмских уметности. Похађала је неколико међународних радионица и платформи за развој сценарија, радила као новинар и преводац с енглеског језика. Аутор је више награђиваних драма и сценарија за краткометражне и дугометражне филмове.

ПРИКАЗИ КЊИГА

Иван Меденица

РАЦИОНАЛНОСТ И СТРАСТ ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ

Владимир
Стаменковић
Дијалог с традицијом
Службени гласник,
2012



Уметничка критика има више аутобиографских елемената него уметничко дело, проницљиво је приметио Оскар Вајлд. Уметник може, заиста, да затоми ауторски глас иза различитих стратегија поетичке транспозиције, а критичар никако не може – а додао бих нити треба – да сакрије позицију с које говори – естетску, филозофску, политичку и друге. Критичар то не може да учини чак ни онда када се труди да његова позиција буде што је могуће безличнија, објективна, као да кроз њега проговара виша промисао. Зато су збирке текстова значајних позоришних критичара уједно и значајно појединачно сведочанство о театру једне епохе и професионална, али и лична, аутобиографија ових аутора.

Књига које је пред нама, *Дијалог с традицијом*, тако није само најкомплетнији (јер обухвата пуних 40 година) и један од најзначајнијих прегледа критичке рецепције Битефа, већ и кључни допринос аутобиографији њеног аутора, Владимира Стаменковића. Као што то редовно и с правом понавља Јован Ћирилов, који је у овом погледу имао велику али и заслужену срећу, Битеф и његови критичари, бар они највећи – Владимир Стаменковић, Мухарем Первић, Јован Христић, Слободан Селенић, Феликс Пашић – стасавали су упоредо. Битеф је, дакле, имао срећу што је представе с његовог репертоара, које су у оно доба – крајем шездесетих година 20. века, биле крупан залагај и за критичаре Париза, Њујорка и Лондона – у Београду дочекала група радозналих, смелих, темељно образованих млађих интелектуалаца изразито модерног сензибилитета. С друге стране, ови критичари су имали среће што им се, релативно на почетку каријере, појавио Битеф као велики и плодносни изазов на коме су могли да бруше и вишеструко развијају своје разумевање савременог театра. Да цитирам Ћирилова поново: од свих професија у српском позоришту, Битеф је највише допринео развоју критике. Али као у свакој правој и дуговекој љубави потпуно је свеједно чији је утицај овде био пресуднији: да ли је та снажна интелектуална подршка допринела опстанку фестивала нових позоришних форми у преовлађујуће конзервативној средини, или је Битеф омогућио својим критичарима да се професионално, мисаоно и уметнички развију брже и целовитије него што би

то могли без њега. Да ли је Станиславски створио Чехова или је Чехов створио Станиславског – то је сасвим излишно питање.

Сигурност с којом износим ове ставове о раду својих некадашњих професора, уредника и старијих колега потиче оданде одакле ово осећање, сигурност, обично потиче: из чињенице да имамо временску дистанцу. Када данас читате ове критике и прорађујете их са студентима – као што ја радим на курсу Теорије позоришне критике на докторским студијама на Факултету драмских уметности – онда можете, без икакве личне слабости према овим људима који вам вишеструко значе у професионалном животу, да дођете до сасвим рационалног, „критичарски објективног“ закључка. Већина ових критика и данас плени супериорношћу мисаоне анализе и уметничког доживљаја, пола века откако су написане.

Ево само једног примера. Када је легендарна представа *Дионис 69* Ричарда Шекнера играна у Београду, одмах по свом настанку, београдски критичари нису познавали теорисјки рад овог редитеља, његове тада почетничке текстове о „амбијенталном позоришту“ и оп-штем концепту „извођачких уметности“, а о авангардним токовима у тадашњем америчком театру имали су, пошто је то била актуелна појава, само овлашне представе. То, међутим, није била препрека Владимиру Стаменковићу да у својој критици овој представи приступи с мисаоном отвореношћу и радозналашћу, развијајући одговарајућа поређења која су њему била блиска (у распону од Јонеска до Ливинг театра), не кријући се иза неких ондашњих проверених метода и поетика, а које би, без сумње, биле неодговарајуће за анализу дела које је било истински „ново“. Управо је то оно што је најузбудљивије и најзначајније у овим критикама: оне су настајале истовремено када и најавангардније светско позориште које је било њихов предмет, што значи да нису могле да се ослоне на постојећи теоријски и критички контекст, али, без обзира на те отежавајуће околности, оне нису гађале изван мете. Напротив, уметнички сензибилитет и мисаона елаборација у овим критикама и она у њиховом материјалу, у самим представама, биле су у пуном сагласју, тако да можемо да говоримо, без имало патетике, о конгенијалности светског авангардног театра оног доба и критичког дискурса који су о њему развијали најбољи београдски аутори, предвођени Мухаремом Первићем и Вла-

димиром Стаменковићем. Иако сам у потпуности несклон патриотском samozаваравању, сигуран сам да би упоредна анализа критика које су о *Дионису 69* и сродним представама писане оних година у Београду и у великим светским центрима, показала да наша критика није заостајала ни у сензибилитету ни у аргументацији, а могао бих се опклади-ти да је, у својим најбољим издањима, чак била супериорна и у најширем међународном оквиру. Тема Битефа и његове београдске критике остаје тако озбиљан задатак за моју и млађе генерације театролога.

Када је реч о критикама Владимира Стаменковића о Битефу, онда се мора препознати и једна особина његове поетике која, на друге начине, прожима и цео његов критичарски опус. Реч је о особини која ретко коме пада у очи, јер већина нас има представу о Стаменковићу као рационалном, аналитичном, па и ироничном аутору, који је од позоришта увек тражио да буде одговорно и озбиљно, чак и онда када је – комичко. Сада ћу поновити тврдњу коју сам већ неколико пута изнео говорећи о Стаменковићевом раду, надајући се да вам нисам свима, а посебно самом аутору, с њом досадио: та особина је, дакле, страст. Као што се у текстовима о српском театру увек страсно залагао за то да он буде друштвено освешћен, што је рогобатан и непрецизан синоним за Стаменковићев захтев да нас се позориште тиче, тако се и у критикама представа с Битефа страсно залагао за истински, узбудљив, плононосан и битан „новум“ у позоришној поетици. У основи и овог страшног захтева налази се исти доживљај позоришта: доживљај да је позориште једна од најбитнијих, ако не и најбитнија, установа друштвене и индивидуалне самосвести и еманципације. У том ставу Владимир Стаменковић је следио ону струју мишљења о позоришту коју је и предавао нама, студентима драматургије на ФДУ – романтичарску. Живот је ироничнији и од најироничнијег критичара: иза маске с лулом озбиљног, строгог и оштрог професора и критичара, крије се страсна и на различите начине романтичарска личност.

Велика ми је част да у име Удружења позоришних критичара и театролога Србије, чији сам председник, и у своје име честитам првом међу нама, Владимиру Стаменковићу, на реализацији овог капиталног пројекта, књижи Дијалог с традицијом, и изразим жаљење што вечерас нисам с вама како бисмо заједно поделили ову радост.

Горчин Стојановић

КАЗАЛИШТЕ И ЊЕГОВА ДРЖАВА

Сњежана Бановић
*Држава и њезино
казалиште*
Профил, Загреб 2012.



Маја 1941. у Загребу, столном граду нетом проглашене Независне државе Хрватске, велики глумац Љубиша Јовановић, Србин, левичар, игра неколико улога у Хрватском државном казалишту, у чијем је имену држава заменила народ, баш тих дана. За улогу у *Браћи Карамазовима*, у коју је ускочио – а коју је раније играо на истом месту будући беше прваком ХНК пре преласка у београдско Народно позориште, добија хонорар од 1.000 куна, нове монете младе усташке државе. Да би ствар била посве бизарна, Љубиша Јовановић у бекству је из окупиране Србије, на пропутовању ка Сплиту. Тамо има приступити партизанском покрету, отићи „у шуму“, како се то говорило у Загребу тих година, као што ће то учинити и Владимир Назор, а као што неће заћутати Мирослав Крлежа. Но, Јовановићу нестаје новца и Вјекослав Афрић, тај хрватски Хамлет и потоњи хрватски Фауст, тада тек симпатизер комунистичког покрета, доцније вођа Казалишта народног ослобођења, редитељ првог послератног играног филма *Славица* – и јунак Шнајдеровог славног комада, настоји око његовог привременог ангажмана у Кући на Тргу коју ће и сâм ускоро напустити.

Ово је једна успутна епизода из књиге *Држава и њезино казалиште* Сњежане Бановић, загребачке редитељке и професорице на Катедри за продукцију тамошње позоришне Академије – одмах ћу рећи: изврсне, исцрпне, темељне театролошке студије о једном театру и једном добу, но и много, много више од тога. Реч је о делу које својом акрибичношћу, историографском утемељеношћу, страсном запитаношћу над темом, те својим обиљем материјала суверено обрађеног научним методама, њиховим укрштањем и јукстапонирањем, увелико надраста своју функцију, свој књижевноисторичарски род, па и саму основну тему. *Држава и њезино казалиште*, напосто, чита се као роман о позоришту у тоталитарном времену, па и

више од тога – као наратив о положају, смислу, сврси и судбини уметности у друштвеној збиљи.

Вратимо се, за тренутак, Слободану Шнајдеру, писцу *Хрватског Фауста*, и, случајно, али законито, дародавцу наслова књиге о којој је реч. Позоришни нараштај коме припада Сњежана Бановић (а и потписник овог текста), заправо је, изравно или посредно, одрастао на Шнајдеровом тексту. Почетком осамдесетих, у наглом либералном буђењу ондашње југословенске друштвене, књижевне, позоришне сцене, још до извесне мере оптерећене гушењем слобода после хрватског „маспока“ и пада српских „либерала“, после мрачних седамдесетих у којима се титоизам приказује у свом декадентном облику, *Хрватски Фауст* јавља се као тематски, али и естетски новум, прво посве успело чедо постмодерн(истичк)их слутњи, најбољи текст свог аутора, и комад који наткриљује неколико сезона југословенског театра. Извођен у Сплиту (праизведба), Београду (славна представа Унковског у ЈДП-у), Вараждину (у Вечековој радикалној режији и вехементној изведби Боже Алића) и Сарајеву – али никада на позорници за коју је написан и где се, заправо, комад и догађа (изузев гостујућих представа, додуше), Шнајдеров *Хрватски Фауст* осврнуо се на повест, која нам се тада чинила објашњеном и довршеном, а уистину прећутаном или тек селективно приказаном, упризорујући једно предругојачено разумевање односа Историје и уметности, идеологије и стваралаштва, театра и друштвене стварности. Настао на фону „немачке јесени“ и питања „шта си радио у рату, тата“, као и на фону гласовите представе Арјен Мнушкин по *Мефисту* Клауса Мана, овај је комад, дакле, трајно обележио цео један нараштај који је већ био или се тек спремао ступити у театар земље која ће ускоро нестати под истим повесним теретом као и пола века раније.

Књига *Држава и њезино казалиште*, тако, није само успели „историјски роман“ о позоришту него и близак сродник Шнајдеровом комаду, по својој одважности за тематизовање једне људске, повесне и театарске ситуације. Тамо, разуме се, где је Шнајдер чињенице употребио као грађу, Сњежана Бановић чињеницама даје простор да говоре саме. Но, у духу кишовске поетике запањености пред литерарношћу голих факата, оне,

чињенице, надилазе своју научну вредност, а њихово акрибично, утемељено и до краја веродостојно слагање постаје, готово па – књижевност. Томе доприноси и суверено ауторичино владање језиком, стилистиком, синтаксом. Њена је реченица прегледна, логична, јасна, у правилном ритму, па опет – синкопирана на правим местима, у исти мах историографски прецизна и високо култивисана до мере литерарности. Опскрбљена свом научном апартуром, ова је књига не само монографска студија него и својеврсни лексикон-појмовник, дело за трајну употребу, енциклопедијски приручник.

Но, рекох ли, она је и немерљиво више од тога. Осим што приказује реалност и реалну моћ уметничког деловања у једној тоталитарној, високоидеологизованој држави, она је и *скица о завичају*, да се поново латим Шнајдера и поднаслова његовог кључног есеја, „Фауст-комплекс“, насталог уз бок позоришног комада. „Ако нека земља [...] постаје домовином тек кад је се пошкропи крвљу у светом рату против непријатеља, онда је наша земља пароксизам домовине. Тај *вишак* домовине могао је наоко свијета изгледати као *мањак* цивилизације.“ – тако говори Шнајдер, додајући коју страницу касније да се „странцем може бити само у завичају“. *Држава и њезино казалиште* Сњежане Бановић сведочи управо о томе – растачући један мит (о театру под идеолошком паском) на његову чисту фактографију, ова књига говори својом стравичном савременошћу, на онај темељни, мелхингеровски начин: идеолошки дискурс присутан је у театру – *увек већ* – и када то није; театар пак има свој, засебан живот, у исти мах потпуно утемељен у друштвену реалност и, парадоксално, сасвим изван ње. Моћ театра и театарска моћ, тако, измењују места сходно околностима, чинећи ту нашу уметност, стару два и по миленијума, истодобно револуционарном и реакционарном, прогресивном и регресивном, разбуђујућом и отупљујућом. О том театарском парадоксу, коначно, проговара ова бриљантна театролошка и историографска студија, овај својеврсни *роман о театру*.

Драгана Чолић Биљановски

ПРВИ КОРАЦИ МОДЕРНИЗАЦИЈЕ ПОЗОРИШТА

*МИЛУТИН ЧЕКИЋ, зачетник
модерне режије у српском позо-
ришту*
изложба Музеја позоришне
уметности Србије
аутор: Александра Милошевић



Музеј позоришне уметности Србије, изложбом и каталогом о лику и делу Милутина Чекића, аутора Александре Милошевић, вишег кустоса, исправио је велику цивилизацијску и националну неправду, својствену нашем менталитету, који забораву препушта великане поднебља у којем живимо. Међу њима је и Милутин Чекић, позоришни редитељ, управник позоришта, драмски писац, критичар, теоретичар позоришта, концептант позоришног макроорганизационог система Краљевине СХС и Југославије. Он је био међу првим српским интелектуалцима, који су универзитетско образовање усавршавали студијама савремене позоришне уметности на прелазу два века и првих деценија двадесетог столећа.

Зато је студија Александре Милошевић *Милутин Чекић, зачетник модерне режије у српском позоришту*, надмашила форму каталога, те се може сматрати првом монографијом која покушава да расветли значај и допринос Милутина Чекића, не само српском већ и јужнословенском позоришту европског континента. Студија је сачињена методолошки, по свим принципима научног, театролошког, музеолошког истраживачког рада. Драгоцен је допринос позоришној историји и театрологији. Припада литератури нових генерација, којима је театарска уметност професија. Јер, како вели Милошевићева: „Европеизација у српском позоришту почиње крајем XIX и почетком XX века кроз репертоар, уметничке руководиоце, укусе и захтеве критичара, уметничке преокупације режије, сценографије и глумачког стила, као и драматичара. Развија се и модерна књижевност после пада

обреновићевског апсолутизма. Наша културна јавност је пратила европска збивања, разноврсна и на уметничким пољима веома плодносна, захваљујући позоришним ствараоцима који су се школовали и усавршавали у Паризу, Берлину, Прагу и Москви и утицали, упоредо с актуелним токовима, на развој београдског Народног позоришта, које постаје окриље народних свечаности, а Београд средиште културних манифестација, скупова и конгреса.¹ Од 1911. године, захваљујући почецима модернизације Милутина Чекића, позориште полако постаје хомогена стилска целина.

Монографски каталог о Чекићу из пера Александрe Милошевић чине поглавља: *Народно позориште 1900–1914; Управа Народног позоришта до појаве Милутина Чекића 1900–1914; Репертоар и публика; Глума; Глумачка школа; Закон и Уредба о Народном позоришту 1911; Режија; Милутин Чекић као критичар; Чекићеве студије и први теоријски радови; Режије Милутина Чекића; Период уочи Првог светског рата; Добротворно позориште 1917–1918; Милутин Чекић, управник Народног позоришта 1918; Режија између два рата; Закључак*. Ту је и *Животопис Милутина Чекића* (састављен по годинама његовог живота, рада и дела), а следи и обимна стручна и релевантна *Театрографија и библиографија*. На крају студије, као што доликује стручној театролошкој изложби, ретких и ексклузивних, раритетних експоната из заоставштине Милутина Чекића, не тако обимне, али срећом сачуване у архиву Музеја позоришне уметности Србије, можемо наћи *Попис експоната*. Ту су пописани експонати који говоре о Милутину Чекићу, његовим савременицима, раду, делу и пројектима које је покренуо за свог активног деловања између два рата, као и књиге и публикације објављене за живота. На овој изложби представљено је преко стотину оригиналних докумената (фотографије из приватног и професионалног живота, плакати позоришних представа, критике, лична преписка са савременицима, књиге, пројекти, објављени есеји, чланци и друго).

Истичемо да су иницијативе за успостављање позоришне политике, законских уређења, функционалности Народног позоришта као узора макроорганизационог

система почетком двадесетог века, биле испред времена, у односу на садашњост, век касније. Актуелне и модерне, остале су неостварене.

А велике су сличности између времена у којем се издвајају три великана, Нушић, Грол и Чекић, и наше стварности, коју после 2000. године обележавају националнополитичке и свеопште реформе у друштву. Зато је потешно да у прошлости, у мисијама ове три универзалне личности, проналазимо темеље културне акције, мисије и визије за будућност Југа Европе у новом светском културном поретку. У кризним и немирним временима, простори балканских земаља, пустошени ратовима и унутрашњим сукобима, припадали су позоришним прегаоцима, који су сматрали да је позориште пре свега национална потреба друштва, а да се сва питања решавају темељито и одговорно, применом умерених реформи, рестаурацијом и да позоришни систем региона, у коме је центар позоришна представа и глумац, треба интерполирати у модерни европски културни систем.²

О Милутину Чекићу наши студенти на Факултету драмских уметности нису довољно обавештени. Управо подухват Музеја позоришне уметности Србије и Александрe Милошевић, вишег кустоса, права је прилика за едукацију будућих „позоришника“, како би рекао Јован Стерија Поповић. Морамо овом приликом истаћи да је изузетак Катедра за менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе, на којој се, у оквиру предмета Позоришна продукција, на другој години студија, по наставном плану и програму, од 1998. године проучавају продукциони, организациони и законодавни концепти и модели, као и живот и дело Милутина Чекића.

¹ Александра Милошевић: *Милутин Чекић*. МПУС, Београд 2012, 2–3.

² Др Драгана Чолић Биљановски: *Сањари српског националног театра*, Народно позориште, Београд 2005, 89–104.

Драгана Грујић

„ПОЗОРИШТЕ” С ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА

Позориште –
недељни илустровани
часопис (1931–1934)
Изложба Музеја
позоришне уметности
Србије
аутор изложбе:
Ирина Стојковић Кикић
аутор библиографије:
Оља Стојановић



Библиографски труд Оље Стојановић огледа се у библиографији недељног илустрованог часописа *Позориште*¹ представљене на отварању изложбе, 26. децембра 2012. године у Музеју позоришне уметности Србије, у Београду, ауторке Ирине Стојковић Кикић. Изложба посвећена часопису *Позориште* обухвата 252 фотографије из 73 броја часописа.

Да је периодика значајан извор информација потврђују и речи чувеног библиографа Георгија Магарашевића у тексту *Средства за напредак културе славенске*: [...] летописи, журнало, новине и часописи су носиоци културног напретка². Из тог разлога седамдесетих година XIX века када српска библиографија, већ теоријски заснована периодика, постаје незаобилазан објекат описа, серијске публикације више нису саставни део само широк и општијих већ и сасвим специјализованих текућих библиографија. У књижевном прегледу за 1870. годину Стојан Новаковић је, понудивши дефиницију периодике, истовремено образложио: [...] новине и часописи су у свези и са целокупним развојем народног, културног и политичког живота³. Тако и данас библиографија часописа *Позориште* представља прилог за проучавање културних прилика, доносећи попис позоришних представа, критике премијерно изведених комада и концерата, извештаје о гостовањима домаћих трупа, као и прегледе културних догађаја у иностранству, разговоре с позоришним ствараоцима... И као што увек изглед

¹ Позориште : недељни илустровани часопис : библиографија (1931–1934) / Оља Стојановић. - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 2012 (Петроварадин : Алфаграф). 105 стр.

² Основи теорије и историје библиографије / Александра Вранеш. – Бањалука : Народна и универзитетска библиотека Републике Српске ; Београд : Филолошки факултет, 2010. 116 стр.

³ Даница. - Књ. 7, 10 (10.4.1866), 237 стр.

библиографије зависи од предмета, врсте или наме-не, и ова библиографија је специфична, па садржи списак узбучених представа, као и имена личности које се налазе на насловним страницама часописа, распоређених према позоришним сезонама. Иако је ово првенац ауторке, библиографија је урађена прегледно, језиком и писмом публикације и има све одлике исцрпне библиографије која је примарна, израђена *de visu*, односно увидом у сваки текст доноси податке о наслову, одговорности, години излажења, броју свеске и страницама. Урађена је према међународним правилима за библиографски опис. За драмска дела одредницу чини писац, за оперско дело композитор, а за балетско кореограф представе, непотписани текстови воде се на наслов. Библиографске јединице су сређене азбучно, а унутар исте одреднице хронолошки.

Већи значај од обухвата и обима описа, а садржи 991 библиографску јединицу што је свакако вредно поменути, огледа се у аналитичким и анотираним библиографским јединицама које откривају да ли текст доноси и фотографију или је реч о преузетом чланку, често из дневних новина попут *Правде* или *Политике*, или о интервјуу. На пример, напомена библиографске јединице која носи наслов чланка *Премијера Вечне копрене* открива да је реч о приказу представе и разговору с Душаном Николајевићем, као и да се у прилогу чланка могу наћи фотографије Мате Милошевића, Драгољуба Гошића, Добрице Милутиновића, Блаженке Каталинић, као и скице декора Владимира Жедринског, или у библиографској јединици, која се води на аутора Милоша Паунковић, *Прослава десетогодишњице академског позоришта* напомена указује да уз приказ представе *Путем искушења* чланак доноси и фотографије Бранислава Нушића, Десе Дугалић, Мате Милошевића. Ово су само примери који илуструју вредност анотација и доприносе већој информативности публикације, а свакако ће познаваоци позоришта пронаћи значајне податке управо у објективно датим напоменама. Све библиографске недоумице објашњене су у уводу који претходи самој библиографији. Библиографија уз приложене информативне регистре – наслова, имена, и предметни регистар је вредан прилог како за библиографе тако и за позоришно наслеђе, за историју и теорију позоришта

и свакако је драгоцен извор информација и путоказ за даља истраживања.

Сви који су се некада бавили библиографијом знају да је израда библиографије захтеван посао и да подразумева много рада и стрпљења, или, како је Вук Караџић рекао, кад би се мислило на свршетак, не би још ни чему томе било ни почетка. Ољу Стојановић управо карактеришу све особине доброг библиографа – истраживачка акрибичност, темељност, тачност, доследност.

Својим обликом, суштином и наменом изложба следи потребу да омогући увид у свет позоришта између два светска рата. Заједничким трудом Ирина Стојковић Кикић и Оља Стојановић сачиниле су својеврстан мозаик дешавања током позоришних сезона од 1931. до 1934. године. Изложба, одличан спој фотографије и писане речи, подсећа на посленике културе који су живели и стварали тридесетих година прошлог века, што је и био један од разлога постојања часописа као „кроничара позоришних збивања“⁴. Ово потврђују и речи уредништва часописа које је ауторка библиографије издвојила: „Јер биће надамо се за сталне позоришне посетиоце увек пријатно да преврћу ове листове који су сада бели, а који ће годинама пожутети, па да се сада обавештавају са племенитом радозналешћу љубитеља уметности, а доцније да се са неком благом нежношћу сећају пријатно проведених часова пред блиставом рампом нашега драгог Народног позоришта.“⁵

⁴ Уредништво у првом броју часописа обавештава читаоце о својој намени (19. октобар 1931).

⁵ Позориште : недељни илустровани часопис : библиографија (1931–1934) / Оља Стојановић. - Београд : Музеј позоришне уметности Србије, 2012, 4–5 стр.



IN MEMORIAM

КСЕНИЈА ЈОВАНОВИЋ (1928 – 2012)
ЗЛАТА ПЕТКОВИЋ (1954 – 2012)
МЛАЂА ВЕСЕЛИНОВИЋ (1915 – 2012)



КСЕНИЈА ЈОВАНОВИЋ (1928 – 2012)

Првог децембра 2012. изгубили смо Ксенију, у децембру 2012. изгубила сам и мајку, суфлерку Наду. И сада као двоструки губитник, у последњем, дванаестом месецу, кад мрак траје најдуже, ишчитавам у архиви Народног позоришта уредно сложену фасциклу са Ксенијиним интервјуима (испред и иза су текстови о Љубинки Бобић и Оливери Марковић), покушавајући да испишем договорених 7.000 карактера личног и општег осећања туге, празнине и незаборава.

Колико је Ксенија карактера дневно, месечно, животно, епохално одиграла, да бих то ја или било ко други компјутерски сумирао, описао? Чиме? Можда лицем од трске (ин)меморисати ту „краљицу имагинарних ружа“, осуђену да буде лик, јер игра је била њена судбина (о томе је често сведочила), њено склониште и заклон од метафизичке студени, пред којом је стајала гологлава, босонога и сама (и то је често истицала), с неизбежном цигаретом међу прстима и лицем „старим“

као стотине векова ироније, дисциплине, ероса, поштења, отмености, талента.

Гастон Бати је пишући писмо младој глумици упозорио: „Када будете дебела госпођа отежала од сала или мршава, глава мумије на снопу жила, када вас напусте све ваше улоге које су постојале уместо вас, нећете бити само сами већ ћете бити нико.“ У једном интервјуу Ксенија је изјавила: „Интересантно је у мојој уметничкој каријери да сам после пензионисања 1989. године почела интензивно да играм. Онај период празнине и вакуума који је пратио мој такозвани активни живот у ствари је престао оног тренутка кад сам отишла у пензију.“

Осећам велико узбуђење и дивљење за особу која је у својим седамдесетим животну низбрдицу заменила за опасан и напоран креативан успон, па тако стекла лепоту којој младо лице тешко може да конкурише. Таквих лица (од пергамента) нема много на свету. Морамо их памтити, волети и чувати више од позоришне успоме не дирнутог и пробуђеног гледаоца, морамо их чувати и као гарант сопственог смисленог трајања. Јер њено постојање је било мисија: и хумана, и етичка, и уметничка. И због тога је посебна. Другачија. Драгоцена.

Гледам у гардароби њена пространа гола рамена док с негованом косом, скупљеном испод најлон чарапе, скида крејон и пудер са лица, опуштена, духовита, бритка и луцидна. Персона из давнина модерног уметничког импулса и мисли, каткад оштра, каткад нежна и непосредна, али увек поуздана, кристално јасна и директна. Па шта кошта да кошта. Особа од формата. Глумица од формата. За поштовање и памћење.

А памте се: Дијана, Магда, Ева, Јелена Ћетковић, Алисон Портер, Славка, Лизавета, Ирина, Ерсилуја Дреј, Елизабет Проктор, Гђа Нотарошевића, Краљица Наталија, Гђа Љуси, Елеонора, Каролина, Клитемнестра, Баруница Кастели, Констанца, Жермен, Лизавета Протасова, Маркиза Де Метреј, Гурмиска, Антонија, Лукреција, Пинторовића мајка (неколико пута), Текла, Леди Магбет, Тодора, Бернарда, Јокаста, Гђа Ковалејевска, Грофица Ростова, Гђица Вестић, Марија Московљова, Жена са визом, Гђа Ната, Сара Бернар, Софија, Војницка, Атена, Бака, Марија Хосефа, Гђа Амалија, Краљица Маргарета, Гђа Хигинс, Хекуба, Сестра Софија, Жена А., Мајка у *Мамцу*, Софија Петровић, Жорж Санд, Лаура, Тетка Даца,

Исидора, Десанка...

Онолико дивних креација на радију и телевизији...

Филм. Бојим се да филмације не знају шта су пропустили, или, тачније речено, за њено лице и њену персоналност филмско време је тек требало да дође.

Памтим је још од седамдесетих и као гледаоца: отмена госпођа Ксенија седи на поду гледајући Барбину представу у кругу, па тако годинама, на сваком Битефу, на премијерама, на генералним пробама, на гостовањима... гледа.

„Учила сам гледањем, слушањем”, њени савети (рецепти) као у свих великих мајстора крајње су једноставни. „Осећање важности партнера... Схватање да је позоришна представа једна целина којој се човек мора подредити и покушати да своју улогу и поимање своје улоге подреди тој целини.” У оквиру ових, основних постулата који су били неопозиво зацртани, крило се и показивало, зависно од потребе, широко поље Ксенијиног глумачког умећа. „Навикла сам да покушам да сазнам што више о делу које радим, о писцу, о времену у коме је дело настало. Не знам како и којим путевима и да ли то уопште рађа неки резултат који је евидентан, али мени је то веома потребно.” Код „модерних хистриона, чија се глума, осим од емоција, састоји и од интелекта и знања”, та припремна фаза је вероватно смиривање менталног притиска који не допушта произвољност и уопштавање. То је само увод у другу, суштинску фазу позоришног истраживања од које зависи кад ће најфинији глумачки инструмент започети своју партитуру (наравно, у оквиру задатка, у оквиру целине представе, у сарадњи с партнером) и да ли ће је развијати слободно. А Ксенијине слободе су обилувале емоцијом и иронијом, често мудрој дистанцом.

Кад неко ко конвенцију и манир држи у малом прсту, кад је неко у великом стилу одиграо класичан светски и домаћи репертоар, посебно антику, кад је неком и стилизација и реализам део подразумевајућег глумачког заната, кад неко има довољно радозналости и креативне интелигенције да себе не понавља већ тврдоглаво тражи нове путеве, онда тај глумац, сасвим природно, с позорнице одлази у легенду.

У децембру, дванаестом месецу, који је, по Полу Клоделу, број савршенства.

(Дозвољавам себи егзалтацију јер сам Ксенију обожавала и за живота.)

Поклонила ми је један медаљон с рељефном ципелицом за премијеру *Цара Едана*. Почастила својим учешћем у два позоришна, алтернативна пројекта. Није јој сметало да ме слуша, иако је знала и умела више од мене. Чекала ме је на вратима свог стана на Неимару, у карираном капутићу, топлим пантофнама, у друштву пса авлијанера који се споро гегао до стола на коме су већ били припремљени текстови којима ћемо се те вечери бавити. Сладиле смо се Моцарт куглама. Телефонски смо анализирале фазе њене болести. Перформанс *Све је било предодређено*, одигран у Дому омладине, по мотивима романа *Јеванђеље по Марији* Барбаре Алберти, био је, стицајем околности, њена последња премијера. Срећом да имам снимак. И визуелни и звучни. На мом радном столу и данас – њена фотографија. Као да каже: „Кад ја умрем, на сцени спусти се завеса. А ја – изађем. Испред завесе. И кажем део монолога који је суштина представе. И дан-данас то светли у мени. Као лепо сећање” (из интервјуа са З. Т. Јовановићем, а односи се на једно неочекивано сценско решење редитеља Јована Путника).

Александра Николић



ЗЛАТА ПЕТКОВИЋ (1954 – 2012)

Домовина се брани (и) лепотом... Многа су тада дечија, млада и стара срца из седмице у седмицу озбиљно дрхта-ла и поскакивала... сваки пут када је, било да је реч о премијерном приказивању или потоњим бројним репризама, из епизоде у епизоду, храбра илегалка Марија упорно претурала по строго поверљивим документима некако баш који трен пре но што ће у канцеларију хрупити надређени јој нацистички злотвор. Тај трик, премда готово рефренски поновљан, на понајбољи начин илуструје овдашње схватање телевизијско-филмског суспенса у то доба. И погађао је у мету и био неодржив и сасвим на месту, имајући у виду заразну наивност и једнако разоржавајућу добронамерност *Отписаних*

Отписани (заправо овде већ говоримо о *Повратку отписаних*) не би у потпуности били то што јесу да лик неустрашиве и красотне Марије, те неуморне кртице у окупационим редовима, није тумачила управо Злата Петковић. Баш као што би и непорециво позитиван ути-

сак о Карановићевом сјајном ТВ раду *Грлом у јагоде* био за коју нијансу блеђи да велику љубав Банета Бумбара није глумила баш Злата Петковић. Већ само ове две улоге биле би сасвим довољне да нико и никада не доведе у питање статус Петковићеве као иконичне појаве СФРЈ и најспокојније деценије у историји некадашње нам домовине. Злата Петковић, лепотица с префињеним осећањем за меру, постала је тако и овдашња мерна јединица сневаног гламура с покрићем и достојанством.

Иако школована глумица, Злата Петковић је на филму, као најприступачнијем и најпрестижнијем медију за глумце с ових простора, остварила само четири улоге. Срећом, у једном врлом добром и два одлична остварења. *Браво, маестро* Рајка Грлића успела је драма Рајка Грлића на тему немогућности побуне с гледишта сметеног интелектуалца, док ће се још дуго о *Партизанској ескадри* Хајрудина Крвавца с пуним правом говорити као о истинском ремек-делу партизанског акционог филма. Свакако вреди поменути и епизоду и заправо глумачки деби Петковићеве у изврсном *Бубашинтеру* Милана Јелића, филму који би најјекономичније било појаснити инстант-синтагмом Алмодовар пре Алмодовара. У сва три поменута филма Петковићева је освајала магнетизмом и класичном лепотом, у исто време остваривши и сасвим задовољавајуће улоге, посебно имајући у виду скучену минутажу у сва три поменута дела.

Како је поп култура ових простора тек само одраз шире присутног дисконтинуитета као озбиљног и далекосежног феномена, тако је и Злата Петковић каријеру наставила махом у позоришту и још више на телевизији. Чланица ансамбла Југословенског драмског позоришта Злата Петковић је постала 1978. године, а први наступ у тој кући јој је био у представи *Трилогија о летовању*; осим у тој, Злата Петковић је укњижила и улоге у представама *Романтичне ћуди*, *Раскришће*, *Маратон*, *Покојник*, *Комунистички рај*, *Сеобе*, *Туце свилених чарапа*, *Ведрине и ватре*, *Ваљевска болница*, *Револуција светих девица*, *Не очајавајте никад*, *Флорентински шешир*, *Буре барута*... Осим што је почесто наступала и као певачица, она ће, између осталог, остати упамћена и као успешна ТВ забављачица и водитељка, а на том плану у њеном опусу најзначајније место заузима непрежаљена *Фолк пара-*

да. Злата Петковић је била део канонске поставе (осим ње ту су били Тозвац, Предраг–Цуне Гојковић и плесна група Петра Слаја) овог шоу-протограма који до данас остаје појам упризорене и ефектне народске ТВ забаве. У овом делу каријере Злата Петковић се, сва је прилика, и највише приближила белосветском поимању шоу-бизнис звезде ширег захвата, наравно у мери у којој су то време и ова средина уопште и допуштали.

Непотребно је наводити скорије ставке из глумачког опуса Злате Петковићеве, јер, очито, пре је реч о нужностима него горљивим личним изборима (попут серија *Између љубави и мржње* и/или *Село гори, а баба се чешља*), а Петковићеву, уосталом, баш као и све остале, ваља вредновати, ценити и памтити по врхунским остварењима из понајбољих дана. И њених и наших заједничких историја. Богу хвала, њих је сасвим довољно за опроштај и дужи и садржајнији од овог текста.

Зоран Јанковић

Напомена: текст је преузет из веб магазина *Поп-бокс* (www.popboks.com)



МЛАЂА ВЕСЕЛИНОВИЋ (1915 – 2012)

Млађа Веселиновић је био свестрани позоришни прегалац. Он се посветио позоришту свим својим снагама и знањима. А то је чинио без патетике, као нешто природно. Глумио је мање и веће улоге, мањих се није либио, а већих се није плашио.

Био је на сцени тог историјског датума за ЈДП и за наше позориште у целини, 3. априла 1948. године, међу епизодистима, а те вечери епизодне улоге играле су и такве глумачке легенде као што су Милан Ајваз, Стево Жигон, Јован Милићевић и Зоран Ристановић. Било је то, истина, доба када је у позоришту важило правило художественика по Станиславском да нема малих и великих улога, већ само малих и великих глумаца.

Своје знање енглеског језика претворио је у пласман комада које је он сматрао да има разлога да их види наша публика, од значајне драме *Пуковник Масгрејва* или *Чаробњак који доноси кишу до низа дечјих комада*

највиших квалитета као што су *Алиса у земљи чуда* или *Чаробњак из Оза*. Своје способности организатора и комуникативног грађанина света испољио је као функционер утицајног међународног ИТИ, а при томе се није либио да афирмише и нашу достојну афирмације позоришну уметност тада јединственог југословенског културног простора, а пре свега свог матичног ЈДП, који је тада заслужио сваку пажњу света својим изузетним вредностима, што се доказало тадашњим великим светским успесима *Дунда Мароја* у режији Бојана Ступице и *Јегора Буличова* у режији Мате Милошевића.

Списак Млађиних улога, пре свега у ЈДП, бескрајан је – од Шекспира до Голдонија, од Нушића до Крлеже...

За позориште су одувек били карактеристични глумачки брачни парови. Такав је био и глумачки пар Бранка и Млађа. Они су пример да се супротности привлаче. Млађа је био такозвана озбиљна страна тог дуа, а Брака ведрина, смех и осмех. То је за оне који их нису довољно познавали. Млађа је још како имао смисао за хумор, чак и Бранкин, мада је који пут обуздавао комуникативну Бранкину ведрину. Његов хумор није био тако екстрорвертан као Бранкин, али и Бранкина веселост има своју час сеновито поетичну час ироничну и самоироничну страну. У сваком случају, њих двоје су били добро уигран пар.

Млађа је рано испољио склоности према позоришту. Као млад официр допао је заробљеништва. Ту га је открила легенда српског позоришта, такође заробљеник Милан Богдановић, где су у логорским жицима олакшавали сужањске дане правећи позориште.

У многим професијама, па и у позоришној, постоје еснафски клишеи. Један од њих је да у *позоришту вреди бити само глумац*. У случају нашег драгог, вредног и честитог Млађе Веселиновића доказано је да је исто тако важно и плодно бити и много што шта друго. Готово цео живот Млађа је провео у театру, пре свега као глумац, али заиста и све остало. Слава му!

Јован Ћирилов

Напомена:

Говор на комеморацији у ЈДП 29. децембра 2012.

...Када је реч о критикама Владимира Стаменковића о Битефу, онда се мора препознати и једна особина његове поетике која, на друге начине, прожима и цео његов критичарски опус. Реч је о особини која ретко коме запада у очи, јер већина нас има представу о Стаменковићу као рационалном, аналитичном, па и ироничном аутору, који је од позоришта увек тражио да буде одговорно и озбиљно, чак и онда када је – комичко. Сада ћу поновити тврдњу коју сам већ неколико пута изнео говорећи о Стаменковићевом раду, надајући се да вам нисам свима, а посебно самом аутору, с њом досадио: та особина је, дакле, страст. Као што се у текстовима о српском театру увек страсно залагао за то да он буде друштвено освешћен, што је рогобатан и непрецизан синоним за Стаменковићев захтев да нас се позориште тиче, тако се и у критикама представа с Битефа страсно залагао за истински, узбудљив, плононосан и битан „новум“ у позоришној поетици. У основи и овог страстног захтева налази се исти доживљај позоришта: доживљај да је позориште једна од најбитнијих, ако не и најбитнија, установа друштвене и индивидуалне самосвести и еманципације. У том ставу Владимир Стаменковић је следио ону струју мишљења о позоришту коју је и предавао нама, студентима драматургије на ФДУ – романтичарску. Живот је ироничнији и од најироничнијег критичара: иза маске с лулом озбиљног, строгог и оштрог професора и критичара, крије се страсна и на различите начине романтичарска личност.

Иван Меденица,

Рационалност и страст позоришне критике

