

TEATRON¹¹⁸

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

1999 2000



TEATRON

Broj 118



Proleće 2002

TEATRON

Časopis za pozorišnu umetnost
Broj 118
Godina XXVII
YU ISBN 0351-7500

Izdavač

MUZEJ POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Beograd 11 000

Gospodar Jevremova 19

e-mail: mpus@eunet.yu

www.theatremuseum.org.yu

Glavni i odgovorni urednik

Ksenija Radulović, direktor

Urednik izdanja

Ivan Medenica

Uredništvo

Ognjenka Milićević

Vladimir Stamenković

Nenad Prokić

Anja Suša

Korektor

Aleksandra Živković

Fotografija na prednjoj strani korica:

Vukica Mikača (Ljubavno pismo, Atelje 212 1994)

Korice

Tatjana Simonović Ljubomirova

Priprema za štampu

Svetozar Stankić

Štampa i povez

Alfagraf, Petrovaradin, Reljkovićeva 20

Tiraž: 400 primeraka

Štampanje završeno aprila 2002.

Časopis TEATRON finansira Ministarstvo kulture Vlade Srbije



Sadržaj

Uvodnik 4

Istorija pozorišta / preispitivanja

Pozorište u Srbiji 1990-2000 (I)

Predistorija: nacionalne teme u osamdesetim

Nenad Prokić, *Klanica iluzija* 5

Ksenija Radulović, *Nacionalni resantiman na sceni* 7

Slavica Vučković, *Poziv na bitku* (Recepcija
"patriotskog" repertoara iz osamdesetih) 12

Sterijino pozorje i dezintegracija zemlje

Andrej Inkret, *Sveti Sava* 17

Vasja Predan, *Sećanje s najvećim simpatijama* 19

Ivo Brešan, *Odsustvo nacionalnih kriterijuma* 21

Kokan Mladenović, *Dok selo gori, baba se češlja* 22

"Tamna je noć" i rođenje scene Kult

Ognjenka Milićević, *Rat kao dramsko lice* 24

Bitef pod sankcijama

Jovan Ćirilov, *Uprkos okolnostima* 31

Vladimir Stamenković, *Pravo pitanje* 33

Anja Suša, *Argumenti za i protiv* 35

Lični stav

Mirjana Miočinović, *Nemam tu šta da tražim* (intervju) . 39

Društvena stvarnost i beogradska pozorišta (1991-1995)

Aleksandra Jovićević, *"Trenutak srećnog
samozaborava"* 42

Anketa *Teatrona* 49

Somborsko Narodno pozorište devedesetih

Aleksandar Milosavljević, *Svetla tačka mračne dekade* . 52

Hronika Muzeja i ogledi

Feliks Pašić, *S Vlastimirom Stojiljkovićem, dobitnikom
Dobričinog prstena* 61

Obrazloženje odluke žirija za dodelu Nagrade
za životno delo *Dobričin prsten*
Vlastimiru Đuzi Stojiljkoviću 73

Petar Marjanović, *Mata Milošević o drugima* 75

Estetika pozorišta

Režija dramske klasike u savremenom pozorištu: problemi, modeli i primeri (II)

Ivan Medenica, *Rekonstrukcija kao model rediteljske
interpretacije dramske klasike (II)* 79

Hronika savremenog pozorišnog života

Vesna Radovanović, *Dominacija domaće
drame* (drama) 100

Milena Jauković, *Baletski poduhvati* (igra) 108

Gorica Pilipović, *Konvencija i invencija* (opera) 113

Prikazi knjiga

Filip David, *Izveštaj o misiji* 116

Veljko Radović, *Rekonstrukcija prolaznog oblika* 117

In memoriam

Liljana Lašić, *Radmila Savićević (1926 – 2001)* 120

Ognjenka Milićević, *Danilo Stojković (1934-2002)* . . . 122

Savremena scena

Jan Kot (1914-2001) i savremeno poljsko pozorište

Biserka Rajčić, *Jan Kot – hronologija* 124

Jan Kot, *Avangarda i postmodernizam,
ali gde je tu pozorište?* 127

Boro Drašković, *Uz univerzalnog Kota,
našeg savremenika* 135

Aleksandra Rembovska, *Veseli je ili tužnije*
(O savremenom pozorištu u Poljskoj posle smrti
Kantara, Grotofskog i Kota) 143

Drama

Olivera Pantović, *Topčiderska katastrofa* 153

Nenad Prokić, *Kraj epohe državnosti i
nova srpska drama* — beleška o drami 188

Summary 189



Uvodnik

U ovom broju *Teatrona*, standardni temat iz istorije srpskog pozorišta posvećen je jednom vrlo specifičnom i delikatnom periodu – poslednjoj deceniji 20. veka (temat nosi naziv *Pozorište u Srbiji od 1990. do 2000*). Izbor ove teme potiče iz našeg dubokog uverenja da se ni u jednoj oblasti života, pa tako ni u pozorišnoj umetnosti, ne mogu ostvariti suštinske promene, ako se ne suočimo, temeljno, analitički i nepristrasno, sa bolnim nasleđem prethodne epohe. Namera nam je da sveobuhvatno sagledamo dva osnovna aspekta ove teme. S jedne strane, interesuje nas kako su društvena zbivanja, koja su karakteristična za ovu epohu (rat, nemaština, odlazak mladih u inostranstvo, raspad moralnih vrednosti), uticala na opšte urušavanje, finansijsko, organizaciono, umetničko i intelektualno, našeg pozorišnog života. S druge strane, interesuje nas da li je, u kom obliku i u kojoj meri, srpsko pozorište reagovalo na rat i razaranja u njegovom neposrednom okruženju. Pri tome, uredništvo se trudilo da zauzme što je moguće neutralniji stav, da ne insistira samo na mračnoj strani ovog perioda, već da prepoznata i sve pozitivne pozorišne fenomene.

Pošto je reč o vrlo razgranatom i složenom istraživanju (trudićemo se da bar markiramo sve bitne aspekte i fenomene), odlučili smo da ga, iz tehničkih razloga, podelimo na dva dela, s tim što će drugi deo biti objavljen u narednom broju *Teatrona*. U tom broju biće objavljena, kao specijalni dodatak, i detaljna i obimna uporedna hronologija pozorišnih i društvenih dešavanja u periodu od 1990. do 2000.

Podelu na dva perioda od po pet godina izvršili smo uz pomoć političke hronologije, pri čemu je za tačku razgraničenja uzet Dejtonski mirovni sporazum. Neko može postaviti primedbu, naizgled vrlo opravdanu, zašto se pozorišna hronologija vezuje za političku. Međutim, kada se malo pažljivije pogleda spomenuta uporedna hronologija uočava se izvesna podudarnost, o čemu u ovom broju piše Aleksandra Jovičević, a u kontekstu analize produkcije vodećih beogradskih pozorišta u toku rata u Hrvatskoj i BiH. Pozorišne fenomene koji su karakteristični za celu deceniju i koje je, kao takve, nemoguće posmatrati u "rascepkanom" obliku, analiziraćemo u narednom broju *Teatrona*.

Istraživanje u ovom broju počinjemo podtematom koji smo nazvali *Predistorija*: reč je o analizi, ostvarenoj iz različitih uglova, strukture i recepcije popularnih i kontroverznih predstava iz osamdesetih, sa temama iz srpske istorije, u kojima je došlo do buđenja patriotskog, a neko će reći i nacionalističkog zanosa. Da bismo dobili i onaj dragoceni "pogled sa strane", zamolili smo, u bloku posvećenom Sterijinom pozorju, neke

značajne pozorišne kritičare i umetnike iz bivše Jugoslavije (Andrej Inkret, Ivo Brešan, Vasja Predan), da odgovore na pitanje da li je i u kom obliku naš najznačajniji nacionalni festival odražavao dezintegracione procese u bivšoj zemlji. U bloku o Bitefu postavljamo pitanje da li je bila ispravna odluka da međunarodni festival traje u okolnostima kada, na samom početku devedesetih, na njemu ne učestvuju strane predstave: različite pozicije po ovom pitanju tada su zauzeli Jovan Ćirilov i Vladimir Stamenković, čije lične stavove sada objavljujemo.

Spomenutu analizu produkcije vodećih beogradskih pozorišta s početka devedesetih, a u kontekstu društvenih dešavanja u zemlji i njenom ratnom okruženju, upotpunjuje anketa sa tadašnjim upravnicima ovih pozorišta. Istraživanje zaokružuju tekstovi o jednom od prvih antiratnih stavova u našem pozorištu u ovom periodu, popularnom komadu *Tamna je noć* Aleksandra Popovića, o fenomenu umetničkog uspeha Narodnog pozorišta iz Sombora, kao i intervju sa uglednim teatrologom Mirjanom Miočinić, koja se početkom devedesetih povukla iz pozorišnog i javnog života.

U rubrici *Estetika pozorišta* nastavljamo temu iz prošlog broja, *Režija dramske klasike u savremenom pozorištu: problemi, modeli, primeri*, u okviru koje objavljujemo drugi deo studije Ivana Medenice o rekonstrukciji kao mogućem modelu rediteljskog tumačenja dramske klasike. Objavljujemo i redovne rubrike *Hronika Muzeja i ogledi* (u okviru koje objavljujemo intervju sa dobitnikom *Dobričinog prstena*, Vlastimirom Đuzom Stojiljkovićem), *Hronika pozorišnog života*, *Prikazi knjiga*, *In memoriam*.

U *Savremenoj sceni* središnji prostor posvećujemo velikom poljskom i svetskom šekspirologu, Janu Kotu (1914 -2001): objavljujemo njegovu biografiju, njegov esej o pojmovima avangarde i postmoderne u pozorištu, kao i esej Bore Draškovića o značaju ovog kritičara za svetsku i jugoslovensku pozorišnu praksu. Temat upotpunjuje studija poljske kritičarke Aleksandre Rembovske; nju smo zamolili da nam ponudi svoje viđenje savremenog poljskog pozorišta, koje su, u poslednjoj deceniji 20. veka, napustila tri gorostasa, Kantor, Grotovski i Kot. Časopis zaključuje prva drama mlade spisateljice Oliveire Pantović *Topčiderska katastrofa* i prikaz ove drame iz pera njenog profesora Nenada Prokića, koji tvrdi da se u ovom komadu "nacionalna istorija, bogata krizama i katastrofama, osvetljava okrepljujuće objektivno".

Ksenija RADULOVIĆ
i Ivan MEDENICA



Predistorija: nacionalne teme u osamdesetim

*

Istraživanje o pozorišnom životu Srbije u poslednjoj deceniji 20. veka, o odnosu pozorišne produkcije i društvenog konteksta, nemoguće je i nezamislivo sprovesti bez uvida u jedan specifičan pozorišni fenomen iz perioda koji je prethodio ovoj deceniji: reč je o predstavama iz osamdesetih, koje tematizuju događaje iz srpske nacionalne istorije. Ovaj fenomen pokušaćemo da sagledamo iz nekoliko različitih uglova.

men iz perioda koji je prethodio ovoj deceniji: reč je o predstavama iz osamdesetih, koje tematizuju događaje iz srpske nacionalne istorije. Ovaj fenomen pokušaćemo da sagledamo iz nekoliko različitih uglova.

Klanica iluzija

Kao u onoj Šilerovoj pesmi, u kojoj je Zevs rasporedio sva dobra na zemlji i ostaje mu samo da kaže pesniku da je njemu mesto pored Boga, i da ono može biti njegovo koliko god to bude želeo – tako su i naši savremeni pozorišni pesnici dobrovoljno zauzimali to ponuđeno mesto, verno prateći svoje političke bogove u njihovim uspešnim naporima da unakaze i ponize sve što im se nađe na putu. Kakvi bogovi, takvi i pesnici.

Ono što je prethodilo toj sramoti: socijalistički realizam u različitim fazama, hipostazirao je nepostojeću stvarnost. Međutim, od sredine osamdesetih, a pogotovo tokom devedesetih godina, teatar je hipostazirao ovde postojeću stvarnost – na žalost, do poslednjeg primitivnog detalja i sa besmislenim potpunim potiranjem razlike između života i umetnosti. Odbacivši dva apsoluta, Dobro i Zlo, pozorište je uz malu pomoć velikih prijatelja, stvorilo treći – Istoriju, koja je u stanju da nam oprosti i naše laži i naša ubistva – ono što ni Bog više ne može.

I dok su socijalistički realizam i takozvano političko pozorište, za svoje protagoniste imali barem

epigone i trabante – ono što je sledilo najviše je ličilo na musavi užas Cvetkove pijace. Ko je jednom bio tamo, znaće o čemu je reč: bila je to vladajuća prostota. Ona je zahvatila sve segmente neslobodnog društva, pa ni pozorište nije moglo biti pošteđeno. Ono što sleduje: stalno udvoričko potčinjavanje i ulizičko prilagođavanje, kao posledicu redovno ima dvoličnost i gubljenje identiteta. Rđavi gospodar dobio je rđavog slugu. Tako, od najromantičnijeg i najneostvarljivijeg od svih romantičarskih snova: da je umetnost u stanju da preobrazi stvarnost, ili da barem simulira izgubljene vrednosti i privlačnu snagu večite čovekove nade – nije preostalo ništa osim odanosti i poslušnosti, odnosno bezuslovne predaje. Ta bedna klanica lažnih emocija, prosutih povodom nesuvislih političkih ambicija, i pozorište je ispunila jezikom mrtvih i okamenjenih klišeja. Bio je to jezik lišen svake živosti, a učesnici s obe strane rampe, uz neprestanu zvonjavu mobilnih telefona, ponavljali su tuđe, besmislene radnje i nesvesni svoje situacije – verovali da je svet u savršenom redu, ako su o tome uopšte mislili. Živelimo, tako, svi zajedno sred nenormalnih

okolnosti ničim ne pokazujući da ih smatramo ne-normalnim.

Kad je koje pozorište šta izvelo, ko su bili sponzori predstava, šta je imalo mnogo publike, a šta malo; ko je sedeo u prvim redovima na premijerama i kad je u kojem dosadnom i konformistički narušenom pozorištu koji kritičar poraženog individualiteta svašta pohvalio? – već bi i najpovršnija uporedna analiza zalila na optužnicu, naravno potpuno besmislenu u odnosu na bulumentu kriminalaca kojima još niko nije isporučio optužnice. Ali, u svakom slučaju, možda nije baš do kraja uzaludno reći kako je i pozorište dalo svoj doprinos kratkom pregledu raspadanja i propasti. Ne samo da nije odmoglo koliko je moglo, već je sa puno entuzijazma bespogovorno služilo, hvatalo povoljan vetar i svesrdno dodavalo svog sopstvenog povetarca. Oduševljeni poraznom činjenicom da se usuđujemo da pedeset godina nakon događaja nešto o događaju i kažemo, branili smo *Golubnjaču*, misleći da branimo sam pozorišni čin. Ali, branili smo nešto sasvim drugo, danas znamo šta. Iz te odbrane stvorili su se redovi na blagajni za *Kolubarsku bitku*, a

oni nisu obećavali ništa dobro. Sledio je dugi niz estetski ništavnih predstava, od *Valjevske bolnice* Jugoslovenskog dramskog pozorišta, preko bulevarskih zavrzlama Ateljea 212 u smislu “ne vidim – ne čujem – ja u stvari nisam odavde”, kao uostalom i preko svih ostalih, do boza-limunada špricera na Slaviji. A iza svega je uvek stajalo blesavo cerekanje ili se, još gore, iz starog melosa opet pomaljalo jedno lice celog naroda, ono odvratno i ucveljeno lice patnika.

Domaća nesistematičnost i anarhija učinile su mogućnim i retke pokušaje bekstva iz ludnice. Oni su, međutim, prouzrokovali samo fenomen povremene gluvoće kod onih koji bi trebalo da čuju. Poneka hrabra reč retko kad je uspevala da pronađe pošteno uho, pa su i tragovi o tim pokušajima dosledno zabašurivani, kako bi opšta amnezija i amnestija zadelovala efikasnije.

Oporaviće se mnogo toga: fabrike i banke, bolnice i škole, univerziteti i akademije, aerodromi, hoteli i putevi. To će ići sporo, ali će ići. Ljudi će opet imati i druge opsesije osim zadovoljavanja svakodnevnih osnovnih životnih potreba. 7 aboraviće se i da je pozorište

bilo saučesnik svakojake bede. To i nije bitno. Ono što bi bilo važno, u opštem procesu ponovnog civilizovanja i približavanja Evropi i njenim standardima i konceptima, jeste da ne zaboravimo pozorište negde u ovim balkanskim brzacima i gudurama, da ga opet ne zaturimo iza nekog ubogog srpskog plota. Kako repertoari naših pozorišta i dalje obiluju istim bolešnim osobinama, to bi se lako moglo dogoditi.

Nenad PROKIĆ



Kolubarska bitka

Nacionalni resantiman na sceni

Jedan od repertoarskih, ali i širih, sociopsiholoških fenomena koji su obeležili savremenu pozorišnu scenu u Srbiji predstavljaju i komadi s izraženom nacionalnom tematikom: osamdesetih godina, među njima su prednjačile one predstave u kojima se uzroci i koreni sadašnjih nevolja pokušavaju da pronađu u bližoj ili daljoj srpskoj prošlosti. Ovaj – inače sasvim legitiman – umetnički postupak neophodno je, ipak, sagledavati u kontekstu specifičnih okolnosti doba.

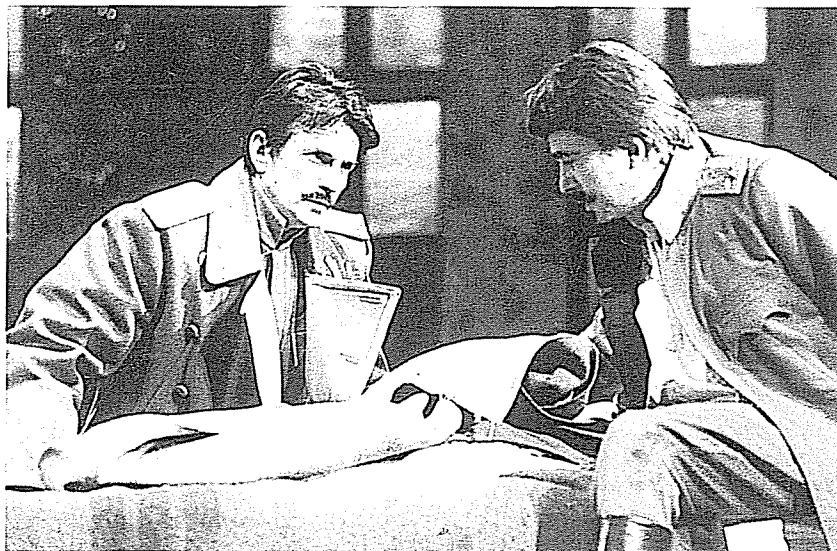
Koji su temeljni uzroci, a koji neposredni povodi što su doveli do “buđenja nacionalnih osećanja” tokom čitave decenije osamdesetih, a posebno njene druge polovine, valjalo bi da bude predmet nekog drugog istraživanja: u osnovi našeg teksta nalaze se reperkusije koje je pojava naglašenog nacionalnog resantimana ostavila na kulturnu, a pre svega pozorišnu scenu.

Da su tih godina našim repertoarima carevale, kako su ih pojedini pozorišnici kasnije pežorativno nazivali, “S predstave” (aluzija na odrednice *srpski, srpsko...*), opšte je mesto ovdašnje pozorišne javnosti. Manje učestala nisu ni stanovišta da su pomenuta dela bila izrazito anahrona u scenskom izrazu i manipulativna na planu značenja, te da, obrnuto proporcionalno učestalnoj repertoarskoj zastupljenosti, nisu ostavila gotovo nikakve estetske posledice na naš pozorišni život. Dodajmo tome i opšteprisutan stav da veliku, možda i najveću odgovornost za permanentu *histerizaciju* naroda, dovođenje nacije u opsesivni, začarani krug samosažaljenja i kreiranje atmosfere isključivosti i ksenofobije imaju intelektualci, pa slika deluje možda potpunije¹. U redovima koji slede, cilj nam je da još jednom preispitamo navedena mesta, da neka od njih potvrdimo, a neka, eventualno, relativizujemo.

Šta nam o tome vremenu govori prelistavanje repertoara naših viđenijih pozorišnih kuća? Na delu su, naravno, predstave s nacionalnom tematikom, ali nije sasvim lako odbraniti tvrdnju da one čine dominantni ili najzastupljeniji deo ovdašnjih repertoara. Dalje, nije usamljen slučaj da se u istom pozorištu, pored dela s tematikom iz srpske ratničke prošlosti, bezmalo istovremeno nađe i predstava posve drugačijeg predmetnog i estetskog polazišta, neki iskorak u pravcu daleko modernijeg senzibiliteta (primer: *Valjevska bolnica* vs *Dozivanje ptica* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu). To, drugim rečima, može da unese sumnju u tvrdnje da je bilo reči o nekoj konzistentnoj, osmišljenoj repertoarskoj politici kojom se želeo da izrazi nacionalni stav. Tu je upravo indikativan slučaj prestižnog i ozbiljnog JDP-a, koje je, pomenimo samo taj primer, između dve predstave s izraženom nacionalnom tematikom, *Kolubarske bitke* i *Valjevske bolnice*, igralo, u režiji Dejana Mijača, i veoma radikalnu verziju Sterijinih *Rodoljubaca*, postavljenih u duhu oštire i nepoštredne kritike lažnih patriota. Na nekim drugim scenama, opet, čak se i iz samih naslova predstava može lako uočiti, najveći je broj bio onih s *kosovskom* tematikom: *Kosovska hronika* Rajka Đurđevića, u režiji Cisane Murusidze u Narodnom pozorištu, Scena u Zemunu 1987, *Kosovo* Miladina Ševarlića, u režiji Branislava Mićunovića, u Beogradskom dramskom pozorištu 1988, *Boj na Kosovu* Petra Zeca, u Pozorištu “Dvorište” 1989, *San kosovske noći* u adaptaciji i režiji Petra Božovića, u Zvezdara teatru 1989... (U tom periodu, srpska dalja / mit o Kosovu, država Nemanjića, Dušanovo carstvo... / i bliža prošlost (formiranje srpskog građanstva početkom dva desetog veka i između dva svetska rata bile su predmet permanentne glorifikacije).

Iskustvo uglavnom ukazuje da su u sećanju većine ostale, u prvom redu dve predstave: *Kolubarska bitka* i *Valjevska bolnica* (iz vida sasvim ne treba ispustiti ni *Golubnjaču*, ali je taj slučaj ipak specifičan budući da je prevashodno u pitanju bio skandal vezan za politi-

1 *Izdaja intelektualaca* nije neki naš specifikum, ali bi i ovaj stav o njihovoj odgovornosti trebalo drugačije intonirati: jer, u tom periodu se većina ljudi od autentičnog dara, pameti i profesionalne etike, dobrovoljno ili iznuđeno, povukla na marginu.



Valjevska bolnica

čku cenzuru), te ćemo se njima najviše i baviti. Najveći deo ostalih naslova, vremenom je uglavnom pao u zaborav. Otkuda onda tolika fama vezana za “S predstave”? *Valjevska bolnica* (premijera: januar 1989), čak i ne spada u one dugoveke predstave koje se igraju tokom niza sezona (bila je na repertoaru nepune tri sezone i izvedena je pedesetak puta). S *Kolubarskom bitkom* (decembar 1983), bitno je drugačije. No, obema predstavama zajedničko je polazište (višetomni roman *Vreme smrti* Dobrice Ćosića), dramaturg Borislav Mihajlović Mihiz, te pozorište u kojem su ostvarene (reprezentativno Jugoslovensko dramsko). Zanimljivo je da su obe režirali, u tom trenutku uveliko afirmisani i zreli reditelji (*Kolubarsku bitku* Arsa Jovanović, a *Valjevsku bolnicu* Dejan Mijač), da ove predstave nijednom od njih ne predstavljaju značajniju referencu u rediteljskoj biografiji, da su, čak, na planu scenskog izraza relativno marginalne u odnosu na dominantni tok njihovog umetničkog opusa. (Na primer, Mijač je prethodno već bio afirmisan kao reditelj koji je smelo pomerao izvorne žanrovske obrasce, preinačavao modele tradicionalnog čitanja posebno

srpske dramske klasike, a Jovanović jednako inklinirao modernim postavkama). Režirajući *Kolubarsku bitku* Jovanović je, po sopstvenom iskazu, bio prvenstveno zainteresovan za pokušaj da savlada specifičnu, golemu epiku formu (što će reći da su u središtu njegovog interesovanja bila pitanja forme)², a u njegovim rediteljskim beleškama vidljivo je i zanimanje za pitanje zvuka predstave (a zvuk je tema kojoj se kasnijih godina na različite načine vraćao). Rezultat je, međutim, bila jedna i formalno i značenjski tradicionalistička, gotovo anahrona predstava. Na drugoj strani, u *Valjevskoj bolnici* vidljiv je izvestan pokušaj dramaturškog i scenskog “pomeranja” klišeja, ali

je i on ostao u drugom planu, uglavnom nedovršen i nezaokružen. Za obe je predstave, opet, vezano ono što nazivamo *fenomenom recepcije*.

U kakvoj su se društvenoj, intelektualnoj, duhovnoj klimi pojavile ove predstave? Tokom osamdesetih, u Srbiji je počelo sve vidnije da sazreva osećanje nezadovoljstva u vezi s položajem nacije u tadašnjoj, avnojskoj Jugoslaviji: nasuprot tome, u ostalim delovima zemlje pojavilo se potpuno suprotno stanovište da zemljom dominira upravo velikosrpski hegemonizam. Propuštena je svaka prilika da se nataložene i nabujale nacionalne strasti, na ovaj ili onaj način prisutne u svim nacijama nekadašnje zemlje, kanališu i modifikuju na civilizovan način. Što se Srba tiče, oni su otkrivali da imaju istoriju i nezavisno od Jugoslavije, i bilo je gotovo pitanje prestiža, elementarne “profesionalne” i “patriotske” dužnosti javno ukazati na istorijske i aktuelne nevolje celokupnog srpskog naciona. Stvoren je mit o naciji koja je po-

2 Po svojim sećanjima, o tome piše Jovan Ćirilov u serijalu o rediteljima koji objavljuje u jednom beogradskom nedeljniku.

digla “kuću nasred puta” i kojoj ta “raskrsnica” (“vetrometina”, geostrategijski položaj) uzrokuje brojne nedaće i vekovne nepravde. Ovdašnja je elita bila uglavnom nespremna da razume nove odnose koji su već tada zavladao svetom (početak kraha projekta komunizma, uvođenje istočnoevropskog bloka u proces društvene tranzicije, galopirajući razvoj informacionog sistema – koji je, opet, doveo do toga da u modernom svetu famozni geostrategijski položaj više nema nekadašnji značaj, da prostor više nije odrednica na kojoj se zasniva politička i ekonomska moć) i insistirala na stereotipnom shvatanju nacionalnog identiteta “krvi i tla”. Ko je tada mogao da sluti da će se svega nekoliko godina kasnije, jedan ovdašnji pisac, ne bez izvesnog prava, zapitati: kakav identitet može imati nacija čijih devedeset posto pripadnika osnovni ontološki i egzistencijalni oslonac pronalazi u zalihama brašna, masti i soli (a ta je rečenica, na žalost, bila zasnovana ne toliko na cinizmu, koliko na suštoj realnosti)? Septembra 1986. prvi put u javnosti objavljen je nedovršeni, čak se govorilo apokrifni i neautorizovani tekst Memoranduma Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU). I ko još danas pamti da se Slobodan Milošević od toga teksta prvobitno bio ogradio, nazvavši ga “crnim nacionalizmom”, a da ga je kasnije, uvidevši da vrlo uspešno može manipulirati grupom ljudi iz redova SANU, kao i velikim delom intelektualne javnosti uopšte, sa zadovoljstvom “prigrlio”?³ Najzad, ko još uvek pamti da je stari akademik Vasa Čubrilović, tada već u devedesetim godinama, Memorandum označio kao “malograđanski akt u kojem su svi drugi krivi”. A onda je vreme koje je usledilo pokazalo da je možda baš taj pojam *malograđanštine* najbolje opisivao stvarnu prirodu naših pseudoelita.

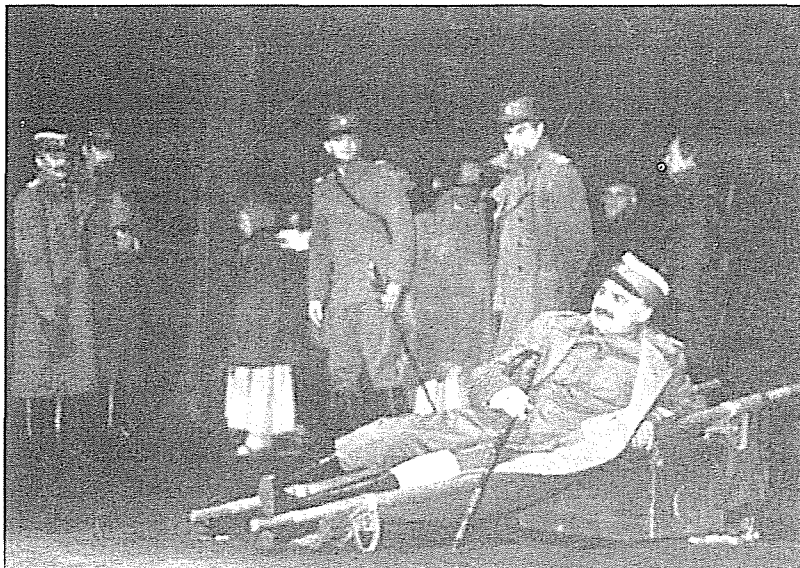
Među uglednicima koji su pružili podršku ovom tekstu, ali i samom Miloševiću, ocenivši da je on au-

3 Danas više nema sumnje da je Milošević bio, ne samo prvi postmoderni diktator, nego i vladar bez ideologije. Njegov je nacionalizam bio jednako simulirajući kao i njegovo upinjanje da se predstavi kao “nezaobilazni faktor mira i stabilnosti na Balkanu”, a u osnovi politike koju je sprovodio njegov režim ne stoje nikakvi nacionalni interesi nego najobičnija kleptokratija i želja za pukim očuvanjem vlasti.

tentični i iskreni zastupnik srpskih interesa, bio je i pisac i akademik Dobrica Ćosić. Treba reći da u posleratnoj srpskoj prozi delo Ćosića ima sasvim specifičan položaj, ali ukazati i na karakteristične, i to sasvim suprotne, modele recepcije njegovih romana. Tako, za obimno delo *Vreme smrti*, većina tumača tradicionalističkog usmerenja nalazi da je srpska verzija *Rata i mira*, dok su za generaciju mlađih (ili bar onih naklonjenih savremenijim poetikama) Ćosićevi romani paradigma anahronizma u književnosti: simbol prevaziđenog mimetičkog postupka u stvaranju, kulta patetike žrtvovanja i epskog modela naracije. Zanimljiv je i Mihizov odnos: iako u načelu sklon modernističkim prozama, Mihiz je još pre više decenija, kao književni kritičar, bio apologet Ćosićevog dela.⁴ Naravno, dodatnu zanimljivost čitavom fenomenu davala je i činjenica naročitog Ćosićevog statusa u delu srpskog kulturnog establišmenta: “otac nacije”, ali istovremeno i disident u vreme Brozovog režima, otpadnik od vlasti kojoj je posleratnih godina svakako pripadao.

Vreme smrti je roman izrazito složene strukture, čija je recepcija često bivala podložna kriterijumima izvanestetske prirode: na jednoj strani, nekritičkoj interpretaciji u duhu nacionalnih stereotipa, nagomilanih historicističkih predrasuda, a na drugoj, ne manje rigidnom, pseudokosmopolitskom preziru koji implicira stanovište da je svako delo s nacionalnim predznakom *apriori* nevredno i anahrono. Dok je dramatisacija *Kolubarske bitke* bazirana na neposrednim ratnim dejstvima srpske vojske tokom Prvog svetskog rata, na istorijskom aspektu herojskog ratovanja, u *Valjevskoj bolnici* akcenat je na događajima koji su usledili nakon bitke, na onome što dolazi *post festum* i predstavlja *drugu stranu rata* (improvizovana bolnica u kojoj vlada epidemija tifusa, patnja i stradanje i civila i vojske). Nije nevažno primetiti da tekst *Kolubarske bitke*, a na osnovu samog proznog dela, ne nudi isključivo monolitan, neiznijansirani pogled na pitanja srpskih interesa i istorije – naprotiv, nasuprot

4 Redakcija *REČ*-i objavila je na tu temu oštar tekst Nebojše Vasovića: *Književna kritika i klečanje pred ikonama*. Vidi: *REČ*, broj 28, decembar 1996, 67-72.



Kolubarska bitka

isključivim, ratnički ostrašćenim tonovima, u njemu pronalazimo i one druge, diplomatiji i toleranciji bliže pristupe (recimo, kod pojedinih političara postoji i potreba da se odmah ne odbacuju, nego pažljivije sagledaju saveznički predlozi, da se ne srlja po svaku cenu u oružani sukob, da se prestane s hvalisanjem o “ljubavi prema otadžbini”, jer je to hvalisanje lišeno svakog stila i ukusa, i slično). Nevolja, međutim, leži u tome što ni u romanu ni u tekstu dramatičarke ova dva pristupa nisu u potrebnoj meri izbalansirana (čime bi se dobila i veća mera dramske pregnantnosti, uzbuđljiviji dijalog i mogućnost za kompleksnije rediteljsko čitanje), a ovaj problem nije ublažen, a time dakle ni prevaziđen, ni na planu samog scenskog teksta. Nije isključeno da je ovde reč o nečemu što je, šire posmatrano, osobenost gotovo celokupnog Čosićevog proznog opusa, a što je nedavno precizno formulisao Ivan Medenica: on je, naime, na primeru jednog drugog piščevog dela zapazio da “iza tankog sloja nacionalne demistifikacije”, ipak leži jedan duboko konzervativan pogled na svet, pogled koji nije spojiv “s istinski humanističkim idealom emancipacije pojedinca, tim nužnim preduslovom za emancipaciju društva”. Takav pristup, navodi Medenica, “malo nu-

di savremenom svetu”⁵ – i čini se da upravo te nevolje nije bila izuzeta Mihizova dramatičarica. Iako je reditelj izvršio izvesne strukturalno-hronološke izmene u odnosu na tekst dramatičarke, to nije doprinelo izmeni značenja dela. Poštujući naznaku dramatičarke da je reč o *strategijskoj drami u dva dela* (što je vezano za uspele vojnu strategiju generala, kasnije i vojvode Živojina Mišića, kao i za “strateško” održavanje kontakata telefonskim putem između srpskih ratnih starešina), Arsenije Jovanović realizovao je predstavu koju je veći deo kritike nazvao scenski nedinamičnom, njene prizore stereotipnim – nalik na neki epski recital iz prošlih vremena, a likove jednodimenzionalnim. Afirmativni kri-

tički prikazi bili su u manjini, što predstavi nije smetalo da ima izuzetno uspešan život na pozornici. Naprotiv, odlazak na *Kolubarsku bitku* bio je više od odlaska u teatar, gotovo deo obaveznog nacionalnog rituala. Ostaje upamćeno i da je glumac Mihajlo Jankezić (vrlo zapažen u ulozi Mišića), u prizorima obraćanja Bogu redovno dobijao aplauz na otvorenoj sceni, a da je na premijeri aplauzom praćena svaka vest o uspesima srpske kontraofanzive.

I tačno tamo gde završava *Kolubarsku bitku*, Mihiz počinje *Valjevsku bolnicu*. Naime, i pored vojne pobe, vojvoda Mišić izražava veliku skepsu u pogledu predstojećih dana, smatrajući da je pobedom “malog nad velikim” narušen poredak koji vlada svetom, te je za očekivati da će “malog” sada sustići neka kazna. *Nota bene*, budući da se ovo stanovište u narednim godinama razvilo do nivoa opsesije (većita ugroženost i zlehuda sudbina malih naroda), izdvajanjem pomenutog aspekta dela, dotakli smo barem dva uticajna (pseudo)mita kojima učestalo operiše naša “na-

⁵ Ivan Medenica, *Uzroci i posledice, Vreme*, broj 578, Beograd 31. januar 2002.

cionalna inteligencija”⁶ Prvi je mit da “Srbi uvek dobijaju u ratu, a gube u miru” (što je ne samo pojednostavljeno viđenje prošlosti, nego i istorijski netačno), a drugi insistiranje na tome da je reč o “malom narodu”, kao da je ta činjenica sama po sebi tragična. Upravo je nedavna prošlost pokazala da su ovakva viđenja nacije, bliska duhu samosažaljenja i permanentnog osećanja ugroženosti, *vaskolike nepravde*, ne samo neproduktivna, nego i višestruko opasna.

Prethodno smo već napomenuli da je u tumačenje *Valjevske bolnice* potrebno uneti neke dodatne nijanse. To je, u prvom redu, u vezi s okolnošću da treći tom *Vremena smrti*, na kojem je bazirana dramati-zacija, pokazuje, doduše ne naglašenu, ali ipak izvesnu disonantnost u odnosu na ostali deo piščevog opusa, pa i prva dva toma dela. Ovaj deo romana, naime, više nego ostala dva nudi neke mogućnosti za jednu slojevitiju i intrigantniju interpretaciju smisla i značenja, a delimično i za destrukciju pseudomitske matrice zasnovane na dugovekoj dominaciji epskog patosa i nacionalnih mitologema. Primere za ovo stano-vište pronalazimo u liku okorelog cinika, uprav-nika bolnice Pauna Aleksića, pragmatičnog ratnog li-feranta Najdana Tošića, a verujemo i da je sudbina Nadežde Petrović, slikarke sklone modernom evrop-skom načinu života, inspirativna za dramsko uobli-čavanje; ona je sve ono čega se i sada užasava, a posebno čega se nekada užasavala patrijarhalna sre-dina: dakle, ne samo žena-umetnik bez kiasične poro-dice, nego istovremeno i avangardist koji pokušava nove slikarske tendencije da inauguriše u okruženje koje teško prihvata i one stare.

Čini se, međutim, da Mihiza u prvom redu inte-resuje priča o srpskom istorijskom usudu, o (fatal-nom) ujedinjenju s drugim južnoslovenskim nardi-ma, posebno onima katoličke veroispovesti. Ova dra-matizacija nije oslobođena pokušaja da čitav narod

bude njen kolektivni junak, linearno je struktuirana i sačinjena od dramaturški uglavnom korektno orga-nizovanog niza scena. U središtu takvog postupka na-lazi se motiv samoubista melanholičnog majora Ga-vrilovića, kao i amputacije ruke mladog Miloja Da-čića. U uvodnoj napomeni pronalazimo i iskaz dra-matizatora da bi sudbina Nadežde Petrović trebalo da bude još jedan (dakle, treći) središnji motiv drame, ali do ovoga nije došlo stoga što je lik slikarke ocrtan neuverljivo i mehanički, i to najviše u vidu lamenta junakinje nad sopstvenom sudbinom. Ozbiljniji pro-blemi prisutni su i na planu karakterizacije lika ma-jora Gavrilovića; njegova burna životna putanja sve-dena je na patetično – ali i fragmentarizovano plasira-no – sećanje na davnu i neuzvraćnu ljubav prema mnogo mlađoj Ruskinji Maši. Najzad, veći broj likova bolničarki i ranjenika nisu postali više nego tipizacije.

Kao reditelj predstave, Dejan Mijač opredeljuje se za nešto drugačiju motivaciju: u središte intere-sovanja smešta metaforu o vaši koja je prenosilac opake bolesti; tifus koji razara čitavu zemlju postaje simbol sveopšteg nacionalnog ludila. Dok dramati-zacija pokušava da afirmiše ideju srpske *zablude* uje-dinjenja, režija akcenat pomera ka jednoj takođe pro-blematičnoj i nepoželjnoj crti mentaliteta, ka istra-živanju mutnih i mračnih sklonosti nacije ka samo-uništenju. Paradoksalno, iako je Mijačev ugao gle-danja izmešten u odnosu na Mihizov mit o zlehudoj sudbini srpske nacije, dva pomenuta pristupa ipak sadrže jednu važnu zajedničku karakteristiku: nepro-lazno insistiranje na *iracionalnom* ponašanju nacije; u jednom slučaju, reč je o zabludi, u drugom o ne-spremnosti – dovedenoj do ivice ludila – da se zau-stavi širenje pogubne bolesti. Shodno ovome, moti-vacije dramaturga i reditelja jesu različite ali su njihova ishodišta relativno srodna.

Ideja reditelja da stvori “veliku pulsirajuću fre-sku”⁷ u kojoj bi se događaji odvijali simultano, u više slojeva i nivoa, u predstavi jeste vidljiva, ali ne i celo-

6 Sintagmu *nacionalna inteligencija* pišemo pod navodnicima, jer je upadljivo da se ona u našoj javnosti vrlo učestalo koristi, a da je zapravo pitanje šta (i da li ista) ona uopšte znači. U svakom slučaju, indikativna je i zanimljiva sprega takozvane nacional-ne inteligencije i komunističke vlasti, kako u periodu Broza, tako i u vreme Miloševića.

7 Opširnije o predstavi *Valjevska bolnica*, u: Ksenija Radulović, *Korak ispred*, Grad teatar Budva i Oktoih, Podgorica 2000, 126-137.

vito realizovana. Utisak je da *Valjevska bolnica*, i pored drugačijeg usmeravanja teme u odnosu na dramski predložak, nije uspela da jasno artikulise svoju osnovnu intenciju: ostala je neopredeljena između, s jedne strane, pokušaja da izrazi tragiku naroda u teškom istorijskom času, a s druge strane, pozorišno daleko intrigantnijeg zahteva da iskaže tragične sudbine likova, dostojne autentičnog dramskog uobličavanja. Otuda su čak i glavni likovi bili svedeni na portrete, a priželjkivana atmosfera avetinjskog i morbidnog, u bolnici prepunoj vaši, prisutna samo u pojedinim momentima. Upamćeno je i nekoliko uspelijih glumačkih ostvarenja: Radoslav Milenković kao posilni majora Gavrilovića, Žarko Laušević kao Miloje Dačić, Predrag Laković kao Tola Dačić, i drugi.

Na kraju ove analize, pokušaćemo da ukažemo na još jednu razliku između *Kolubarske bitke* i *Valjevske bolnice*, razliku koja je možda uticala i na znatno upečatljiviju, masovniju recepciju ove prve. Reč je, naime, o drugačijem usmeravanju teme, odabiru građe, o donekle različitim osnovnim intonacijama dela. Pu-

bliku je verovatno u slučaju prve predstave privukao ton glorifikacije, slavljenja nacionalne prošlosti, ritualno podsećanje na odvažnost, hrabrost i uspelu ratničku strategiju srpske vojske tokom Prvog svetkog rata. U *Valjevskoj bolnici*, međutim, nema gotovo ničega od toga: u fokusu su samo avetinjska atmosfera u improvizovanoj bolnici, tifus i vaške, strašne posledice rata... Nigde herojske borbe, nigde opisa bitke i proslavljanja pobede. No, "Potomci Obilića ne dolaze u pozorište zbog umetnosti, nego zbog junaštva! I u crkvu ne dolaze da vide Hrista i Bogorodicu, nego da vide svoje svoje svete kraljeve, i svete ratnike!", oporo primećuje dramski pisac Ljubomir Simović kroz lik Vasilija u *Šopalovićima*.

Upravo stoga, u vremenima koja dolaze, unošenje promena u zatečenu kulturološku, mentalitetsku matricu jedan je od zadataka koje bi pred sebe valjalo da stavi pozorišna umetnost. Tako će i citirana rečenica imati status samo jedne duhovite, gorkošaljive opaske.

Ksenija RADULOVIĆ

Poziv na bitku

Recepcija "patriotskog" repertoara iz osamdesetih

"... Jer, užasno se bojim vremena u kojem teatralizacija života postaje jača od životnosti u teatru. A čini mi se da predstava što se odigrava oko *Kolubarske bitke*¹ premašuje teatarsko značenje same predstave."

Tim rečima, završio je kritičar Dalibor Foretić svoj tekst *Povijest kao mitski obzor*, u zagrebačkom nedeljniku *Danas* 7. februara 1984.

Pisao je na osnovu izvođenja koje je gledao 1. februara (premijera je bila 28. decembra prethodne

godine). Redovi za ulaznice, su, navodi, "veći od onih koji su u ovo doba lani bili za kavu. Kada se objavi mjesečni plan predstava (u veljači će biti osam izvedaba) ulaznice planu u jedan dan"...

Pogled sa strane, poput ovog, može da otvori aspekt koji domicilni posmatrač obično ovlaš previdi, ili iz nekog razloga prećuti. Foretić (umro je krajem prošle godine) je u tom smislu bio dobar parametar. Izuzetno obavešten, ugledan, pa i uticajan, u godinama koje su dolazile, nije pristajao na koruptivne "nacionalne" varijante koje su mu se nudile sa svih eks-JU strana. Tako ni i u opsežnoj *analizi* predstave koju je tada video u Beogradu, nije propustio da opiše atmosferu, kao bitan element samog izvođenja:

1 Dramatizacija (uglavnom) drugog dela romana *Vreme smrti* Dobrice Ćosića, autor Borislav Mihajlović Mihiz, reditelj Arsenije Jovanović, Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd.

“Za predstavu kojoj sam prisustvovao, upozoren sam da će biti pomalo neobična. Beogradska patrijaršija otkupila je za nju čak 220 ulaznica. Predstavi je prisustvovao poglavar Srpske pravoslavne crkve patrijarh German, praćen visokim crkvenim dostojanstvenicima, svećenicima i ovećom grupom studentske bogoslovije. Zaista neobičan i za naša kazališta sasvim izuzetan posjet! Gledalište je, naravno, bilo dupkom puno. Bilo ih je mnogo koji su dva i po sata dugu predstavu prostojali na nogama. Prisjetimo li se onoga o čemu smo već u novinama čitali – o ovacijama na premijeri, kojoj su prisustvovali preživjeli sudionici Kolubarske bitke, koji su pljeskali glumcima i glumci njima – onda se zaista može konstatirati: ta predstava, koja je zasjenila trenutačno sva kazališna zbivanja u Beogradu, zaista je specifičan fenomen.

Pitanje je samo: gde se taj fenomen događa? S ove ili s one strane rampe? Po svemu što sam vidio i o predstavi pročitao, čini se da je *Kolubarska bitka* prije fenomen publike nego fenomen predstave same. Kada sam u Jugoslovenskom dramskom pozorištu pitao čemu mogu zahvaliti takav izuzetan uspjeh ove predstave kod publike, odgovorili su mi kratko: historija i Ćosić...”

Foretićevu kritiku, u kojoj on konstatuje da se “povijest nije pretvorila u teatar” i da je “u ovakvoj interpretaciji... historija tek mitski obzor jednog nacionalnog etosa”, samo nekoliko dana po objavljivanju, tadašnja *Borba* je, u rubrici *Suprotstavljanja*, citirala uz delove kritike koju je, nešto ranije, u *Komunistu* objavio Milorad Vučelić.

“Recenzentske ocene, koje su o njoj (predstavi – Sl.V.) izrečene, kretale su se od bezrezervnih pohvala, preko rezervisanih prihvatanja, do oštrih osporavanja. Iz dva prikaza, koji predstavu ocenjuju kritički i u teatarskom i u idejnom pogledu, donosimo šire izvode...” precizirala je *Borba*.

Pa, u čemu je bilo *suprotstavljanje* dveju recenzija?

Foretić, kome celina predstave najviše “sliči filmskim monstr-projektima iz naše bliže prošlosti protiv kojih su, s pravom, svi pobornici tzv. čiste umjetnosti”, konstatuje, između ostalog da je podilaženje na-

cionalnom sentimentu u njenoj osnovi i kaže: “Predstava, naročito u drugom dijelu, kada je ta telefonijada kulminantno prisutna, doima se kao miting. Mišić, za svaku prejaku riječ, dobija aplauz na otvorenoj sceni. Međutim, ceh tome (možda i svjesno) platio je Ćosić kao književnik: njegov roman, pun prave dramatike, pretvoren je u jeftinu, plakatsku kazališnu publicistiku”.

Po Vučeliću, koji je u dramaturškom i rediteljskom postupku video “trivijalizaciju i lošu komercijalizaciju Ćosićevog dela”, njihov angažman je partikularan, politički krajnje neizdiferencirano nacionalan, vidljive su stvaralačka nemoć i estetska redukcija... Kaže: “Dosledno su mimoilažene socijalističke vertikale i progresivna uporišna mesta čitanja *Vremena smrti*, za koje se izravno i otvoreno zalaže i sam Dobrica Ćosić (...) Ovako skrojena i pravljen predstava, tačnije, loša prigodna svečana akademija, računana i sa veoma niskim nivoom aktiviranja gledališta (...) i može odista postati prilika za neosveščena nacionalna praznjenja i uzbuđivanja sa kompenzacijskim efektima. (...) Reč je svakako o mogućem, ali, u svakom slučaju ilegittimnom čitanju Ćosićeve, pa i svake druge, literature...”

Kritičar *Komunista* zaključuje: “Možemo se možda složiti da su vrlo raznorodne objektivizacije usud svakog dela, danak i nepogoda demokratičnosti, ali se čini da se u slučaju ove zloupotrebe ne može osloboditi odgovornosti ni sam Dobrica Ćosić.” Njegov tekst u *Komunistu*, inače, nosio je naslov *Mnogostruki redukcionizam i vulgarizacija*.

Da li je *Kolubarska bitka* bila zaista “danak i nepogoda demokratičnosti”? Ili je bila odraz jedne atmosfere, u kojoj se anticipatorska uloga pozorišta lukavo istura u prvi plan? Nastala u Beogradu, punom kontroverzi, u kojem su četiri godine ranije skinuti sa repertoara Narodnog pozorišta Jovanovićevi *Karamazovi* (da bi se taj komad posle igrao, doduše s izmenjenim odnosima likova) na sceni Studentskog kulturnog centra, kao predstava KPGT, u kojem se igrala *Golubnjača*, prethodno zabranjena u Novom Sadu, u kojem je, konačno, tih godina tutnjao “po-

litički teatar” s temama žrtve i dželata, staljinizma, Golog otoka i, sve više, nacionalne istorije... *Bitka* je postala i meta međunarodnog interesovanja.

U izveštaju iz Beograda, dopisnik BBC Mark Brejn naglašava (14. februara 1984) kako je u Jugoslaviji “pokrenuta debata o jednoj drami koju pred prepunom salom izvode članovi jednog beogradskog pozorišta”: “Jedva da prođe mesec dana, a da se u Jugoslaviji ne pojavi neki politički skandal na kulturnom frontu. Mnogi od njih događaju se u verovatno najliberalnijoj republici što se tiče kulture, u Srbiji. Protekli mesec nije predstavljao izuzetak. Sporna drama nosi naslov *Kolubarska bitka* a nastala je na osnovu dela srpskog pisca Dobrice Ćosića, koji se često nalazi u središtu raznih polemika.” Brejn zatim ukratko navodi siže drame i nastavlja: “Kritičari ističu da se tom događaju prišlo sa nacionalističkih pozicija. Redovne predstave su počele prošlog meseca, a ovaj komad u Beogradu privlači veliki broj gledalaca. Međutim, on se suočava i sa velikim brojem kritika u štampi. Beogradski NIN, na primer, piše da je ova drama preterano politički orijentisana...”



Valjevska bolnica

Domaća pozorišna kritika nijednom rečju nije pominjala kategorije “nacionalizam”, “nacionalistički”, ali, u odcjecima predstave kroz štampu, od same njene premijere, to se između redova moglo pročitati. Novinari su ushićeno beležili “važne posete” predstavi, kritičari se, uglavnom, trudili da nikog ne uvrede. U njihovim prikazima, ipak, provejavao je lični odnos prema temi i poruci komada.

Petar Volk (*Ilustrovana politika*), recimo, konstatuje da se “ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta (...) izgleda ponovo i sve odlučnije vraća izvoritima naše pozorišne i životne autentičnosti (...) *Kolubarska bitka* nije pristrasna, romantična, ne idealizira, ali i ne potcenjuje, ume da bude surova u svoje razgolićavanju, ali i plemenita i čestita u izrazu, ne sumnja previše u činjenice, istražuje i ističe ljudsku dimenziju događaja (...). Predstava je lišena svakog pomodnog egzibicionizma i proizvoljnosti. Nije težila formalizovanoj perfekciji... nego suštini teksta i u tome je našla svoju snagu, izražavajući impresivno naš tragični i herojski humanizam”.

Feliks Pašić (*Večernje novosti*) beleži i atmosferu: “Duh pobeđe srpske vojske prenosio se na premijeri na deo gledališta koji je dugim aplauzima pozdravljao svaku vest o uspesima srpske protivofanzive. Navikli smo da tako reaguje prostodušna publika u dečjim pozorištima. U tom pogledu, može se govoriti o specifičnoj komunikaciji predstave sa publikom. Scenska rekonstrukcija jedne istorijske bitke ne ispunjava svakako svoju ulogu jedino obnavljanjem sećanja na bitku i iskušenja kroz koja je ona provela jedan narod. Nemam utisak da je predstava *Kolubarske bitke* otišla dalje od, u osnovi vrlo standardne, prigodne rekonstrukcije”.

Milutin Mišić (*Borba*) uočava da je reditelj “scene sa narodom po-

stavio kao oratorijum, grupne scenske slike etničke osobenosti i etičkog odnosa prema životu i smrti". Avdo Mujčinović (*Ekspres politika*) vidi *Bitku* kao "dramski recital" a "tradicionalnost" kao njenu najveću manu, pa zaključuje: "Ne možemo se oteti činjenici da smo nemalo začuđeni da je Dobrica Ćosić, književnik istančanog ukusa i izoštrenog kritičkog stava, dozvolio da se na ovakav način komercijalizuje njegovo značajno delo".

Tadašnji kritičar *Politike* (nešto kasnije i jedan od najslavnijih upravnika JDP), Jovan Ćirilov, zaključuje: "Jugoslovensko dramsko pozorište je sliku jedne istorijske pobede ostvarilo kao svoju pobjedu na teškom i plemenitom umetničkom zadatku. Materija, koja bi lako mogla da odvede u patetiku, prikazana je kao doba mudrosti i morala, hrabrosti i kolebanja; rat koji mami u naturalizam kazan je jezikom pročišćenog realizma i istinoljubivosti. Čista i plemenita istorijska istina o oslobodilačkom ratu nije bila uzbudljiva samo na sceni, već i u parteru: u prvom redu sedele su časne starine, poslednji preživeli borci iz kolubarske bitke, a jedan od njih, pozdravljajući glumce – svoje tumače, uzdizao je svoju četuricu iz davnog rata. Nešto što danas deluje kao legenda, pokazuje se kao živo prisustvo i slobodarsko nasleđstvo ovih vetrometnih prostora".

Konačno, već pomenuti kritičar *NIN*-a Vladimir Stamenković: "Šta još da se kaže o ovoj predstavi? Da je publika prima s oduševljenjem, da frenetično pljeska i pametnim, dubokim piščevim mislima i slavnim uniformama srpskih generala, da oduševljenje izazivaju i pominjanje istorijskih činjenica i retki prizori kada pozorište ima tragičnu zgusnutost. Ali, zar se šta drugo i moglo očekivati? Javni čas apoteoze jedne veličanstvene epizode iz srpske istorije, dugo prećutkivane, često preko volje priznavane, i danas, ponekad, primane s podozrenjem, mogao je da ima samo takav efekat. Pa šta?"

Pa – ništa. *Bitka* je (pro)tutnjala, sa pozorišnog stanovišta, pre svega, kao dobar "kasa-štih". Igrala se dugo, uvek pred punom salom, uvek u punom patriotskom zanosu. Novinari su ushićeno beležili "egzotične posete" predstavi, bile to "časne starine", ili – u to vreme sve brojniji – našijenci "iz tuđine", upore-

đivali euforije oko ove i drugih predstava, koje su nicala kao pečurke, na dotle tabuizovane nacionalno-istorijske teme. Najčešće s *Tajnom Crne ruke* ("socijalističkim mjuziklom"), koju je Ljubiša Ristić, s Purišom Đorđevićem, Nadom Kokotović, Ivankom Lukateli i Davorom Rokom uprizorio u prepunom Sava centru, deset noći zaredom. "Ove se dvije predstave koriste historijom kao svojevrsnim mamcem za publiku, zloupotrebljavajući bukvalne poruke prošlosti, za kreiranje sadašnjosti", pisao je o tome Borislav Anđelić u zagrebačkom *Startu*.

U beogradskoj periodici posebnu "aktivnost" pokazali su *Ilustrovana politika*, *Duga* i *Intervju*. U tekstu *Teror političkog pozorišta (Intervju)*, recimo, Mirjana Bobić piše: "To što mnogi u publici vole što se umiralo samo za njih, predstavlja posebnu priču. Ali, domaći politički teatar, koji donosi nezapamćene finansijske uspehe, pretvorio se ceo u svoju suprotnost. Izgleda kao da su se na raznim mestima skupili razni ljudi da izdeklamuju male amandmane na istoriju. U tim deklamacijama, dakako, ima mnogo sprdnje i mnogo poziva na učestvovanje, ali je samog pozorišnog čina – sve manje. To, naravno, ne treba da zabrinjava, jer ima u tom, nadam se, dobroćudnom kolektivnom inatu još mnogo duha."

Zabrinjavalo ili ne, "nacionalno" pozorište je u tim, kasnim osamdesetim, obavilo svoj deo "zadatka". Publika je – ne samo pozorišnim sredstvima – već bila preparirana za teatar koji će uskoro početi da joj se dešava uživo. Interesovanje za "estetska sredstva" u tom smislu je postepeno opadalo. Godinu dana posle *Bitke* Jugoslovensko dramsko pozorište je stavilo na repertoar *Seobe Crnjanskog* (u dramatisaciji i režiji Vide Ognjenović), koje su imale sasvim normalan pozorišni život. Pokušaj, krajem osamdesetih, da se ovo pozorište još jednom vrati Ćosiću, s *Valjevskom bolnicom* ni približno nije ponovio "uspeh" *Bitke*.

Tada je već na pomolu bilo obeležavanje 600-godišnjice kosovskog boja i sav napor usmerio se na čeprkanje po kneževoj trpezi. Jedini, u toj temi i pozorišnoj artikulaciji, maestralan poduhvat, načinila je Vida Ognjenović, svojim ironičnim scenskim disputom *Je li bilo kneževe večere* (Narodno pozorište, Beograd). Ostali (posebno aktivna bila su pozorišta u

unutrašnjosti) su čepkali, glavinjali, uranjali u pate-tiku, pozivali u nove bitke, čak je i JDP na temu *Boja* naručilo tekst od Ljubomira Simovića, koji nije izveden kao predstava, ali je pretočen u scenario (Šotra je snimio film).

Mnoštvo inicijativa u toj klimi, velike ambicije u odnosu na rezultat, simbolizovala je predstava Beogradskog dramskog pozorišta *Kosovo*, koju je prema tekstu Miladina Ševarlića (tadašnjeg upravnika) režirao Branislav Mićunović. Šta je pisac hteo da kaže, šta reditelj da režira, a šta glumci da igraju – pitali su se mnogi.

Da li su se i kritičari do tada već podelili na “poštovaoce nacionalne istorije” i one kojima je univerzalnost i širina pozorišnog jezika i dalje bliska, ili je predstava odista bila slaba?

Sudeći po tekstovima, ni najbolje namere nisu mogle da prečute ono što je prikazano na sceni. “Ostaje nejasno šta se htelo postići scenografijom Zorana Ristića, u kojoj prevladavaju železne cevi... ušteda u opremi, ili eliminisanje mogućnosti za bilo kakav patetični ushit nad slavom i moći srpske srednjevekovne države i njene vlastele”, pisao je Milutin Mišić. “Iro-

ničnu distancu, koja postoji u prvom delu drame, Ševarlić je zamenio romantičarskom apoteozom u drugom delu. Tim postupkom, sasvim je osporena mogućnost konstituisanja tragične dimenzije, a drama je nepovratno potonula u sentimentalizam. Reditelj Branislav Mićunović je dramski tekst opteretio velikom količinom patetike”, beleži Radomir Putnik (*Politika*). Petar Volk vidi predstavu kao “heterogenu i zbunjujuću”, a “Miladin Ševarlić... koristi aktuelni politički rečnik i prepoznatljive banalne fraze”.

“Predstava *Kosovo*... jeste primer kako ne smemo da se odnosimo prema velikim temama iz istorije”, zaključak je Avda Mujčinovića, a Momčilo Stojanović, dopisnik *Vjesnika*, primećuje: “Prisutna je i poneka asocijacija na današnje stanje na Kosovu (i u Jugoslaviji), ali valja istaći da predstava nije politički teatar. I dobro je što je to izbjegnuto”.

Za novinara *Pobjede*, Vukmana Vidakovića, priča je “gorka i duhovita”... “ne samo o onom Kosovu, kneza Lazara, nego i ovom, današnjem Kosovu”.

Čitaocima je, ipak, najduže zabavljao tekst Tihomira Ilića (*Jež*): “Namerno ne navodim ime pisca, da umanjim bruku, jer mi je taj pozorišni poslenik do sada bio vrlo simpatičan...”

Bilo kako bilo, “nacionalni ključ” beogradskog repertoara je, krajem osamdesetih, bio dosta tačan odraz stanja u društvu – državi. Neuspeh *Kosova* u BDP više nije bio bitan, ni “predstava oko predstave” potrebna. Publika se okrenula uličnom teatru, Ševarlić je nastavio upravničku karijeru u Nišu, Teatru T, a ključ je promenio svrhu. Pozorišna brava je bila već toliko razglavljen, da je masa, pretvorena u rulju, shvatila da vrata, koja su se široko otvorila, ne treba ni proći. Dovoljno je bilo ostati pred pozorištem i – prekinuti umetnički čin.

Sveti Sava iz Zenice ionako je ubrzo postao – predstava iz druge države.

Slavica VUČKOVIĆ



Kosovo



Sterijino pozorje i dezintegracija zemije

*

Od svih jugoslovenskih pozorišnih institucija, Sterijino pozorje je, verovatno, doživelo najveći udarac raspadom bivše Jugoslavije. Festival koji je osnovan s ciljem da promoviše savremenu jugoslovensku dramsku književnost ostao je, početkom devedesetih, bez svoga "razloga postojanja" i ta svojevrsna kriza identiteta traje do danas.

Zamolili smo ugledne kritičare i stvaraoce iz bivše Jugoslavije, Andreja Inkreta, Vasju Predana i Ivu

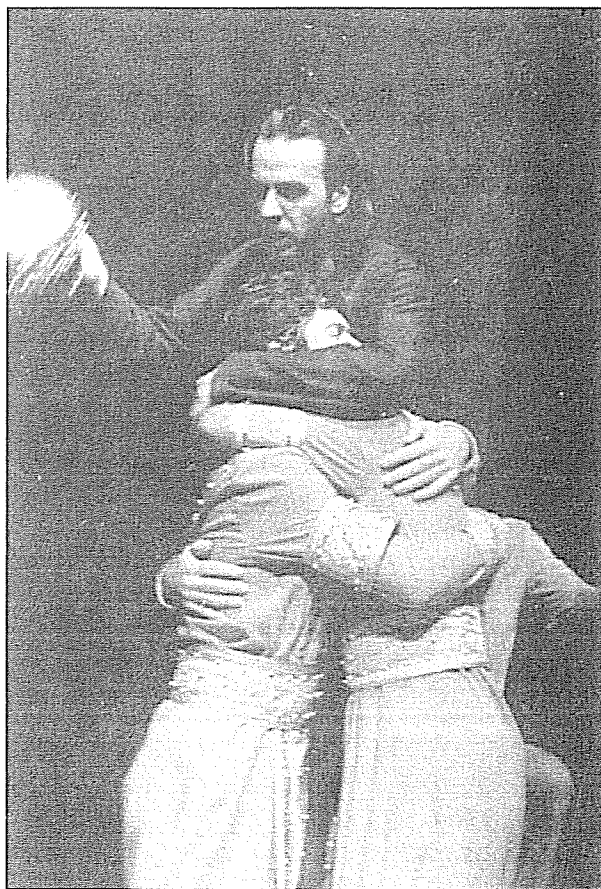
Brešana da nam iznesu svoje viđenje odnosa Sterijinog pozorja i društvenog konteksta u kojem se razvijalo, odnosno da nam odgovore na pitanje da li su se i u kojoj meri na Pozorju osećali procesi društvene i kulturne dezintegracije koja je usledila. Blok o našem najznačajnijem nacionalnom festivalu završavam tekstom Kokana Mladenovića, reditelja mlađe generacije, koji je upoznao jedno bitno izmenjeno Sterijino pozorje.

Sveti Sava

Ovogodišnje Sterijino pozorje, jubilarna trideset-peta sezona. – Kad smo se zagrebački kolega i ja ujutro dovezli u Novi Sad, palo mi je na pamet da sam ovde poslednji put. Ne jednom sam istu stvar čuo sledećih dana od najrazličitijih ljudi. U festivalskom biltenu objavljuju anketu o budućnosti "jugoslovenskih" pozorišnih igara. Odgovori se većinom podrazumevaju: to zna samo dragi Bog. Naravno, tipično je već i samo pitanje: sve pokazuje da u Jugoslaviji danas niko ne veruje u Jugoslaviju. Ali svako se plaši njenog raspada: šovinističkog terora, ksenofobije i provincijalizacije. Ljudi iz Srbije počeli su uveliko da prodaju svoje dalmatinske dače, cene su strahovito pale, priča mi prijatelj, jako osetljiv, samo silom prilika ironičan čovek iz Beograda. Ponekad sam srećan što sam vođanski Jevrejin, kaže mi drugi.

Spolja gledano, festival je onakav kakav je bio godinama do sada, dve decenije sam svakog proleća

putovao ovamo: na dobru sedmicu više-manje reprezentativnih predstava iz svakakvih pozorišta u Jugoslaviji, na nove drame, nove knjige, do zanimljivih ljudi, mogućnosti susreta, na kolokvijume, izložbe, nagrade, bahanaljsko panonsko kulinarnstvo itd. Nema nikakvog jugoslovenarstva, pa ni takozvanih "republičkih ključeva", ni tradicionalnog navijanja nacionalnih lobija (niti onog srpskog), samo tu i tamo poneki ispad mangupa kome brzo podviknu. Atmosfera je opuštena, verovatno pomalo zbunjena ali svakako kompletno "konfederativna". Svako je prema svakom uljudan koliko je to moguće, razgovori su obzirni, maksimalno tolerantni, stavovi neobavezujući. Kao da niko ne želi da progovori o pravim, to jest o teškim pitanjima: i da se čovek zapita, šta uopšte ovde radi. Profesionalna publika novinara i recenzenata (koji se muče da stvaraju javno mnjenje) uglavnom samo još blebeće. Pozorišne i sl. stvari izlažu se sve ravnodušnijim pogledima.



Sveti Sava

Ni teatar nije ono što je bio. Njegove ambicije su se očigledno minimalizovale. Preovlađuju anegdoteski dramoleti, nekakve jednočinke kratkog daha i bez pauze, tako da teatar gotovo više nije društveni događaj, izvođenja na sceni postala su skoro sasvim inferiorna kako u intelektualnom, tako i u umetničkom (i organizacionom) smislu.

Očigledno se novosadski festival kao pozorišna i kulturnopolitička – a pre svega kao “jugoslovenska” – ustanova iscrpeo. Ako je Sterijino pozorje prilikom osnivanja imalo značenje važnog podsticaja originalnom dramskom pisanju i ako je kasnije, kad su mu direktori bili Georgije Paro i Vladimir Stamenković,

na odlučujući način saradivalo pri otklanjanju rigidnih tradicionalizama i učestvovalo u promociji “avangardnih” imena, a naročito u proređivanju tabuiziranih dimenzija jugoslovenske postrevolucionarne stvarnosti, onda je ono danas relikv koji deluje samo još po zakonu inercije. Danas su originalna dramska dela kjučna u postavkama pozorišnih repertoara i predstavljaju centralne forme gotovo svih jugoslovenskih literatura. I tabui su pali – a na Sterijinom pozorju je dobar, stari “politički” teatar još uvek *hit*, doduše danas u brutalnoj komercijalnoj varijanti. Naročito su se beogradski pisci razvili u preduzetnike, shvatili su da ljudi ne vole komuniste i vole da vide kad ih neko smatra ludacima. Nezahtevna kratka komedija zasipa predstavu tantijemom za dobru mesečnu platu, predstave teku kao med, tako da pisci ne treba da imaju skrupula, a publika je u teatru i onako *bog i batina*. Upravo tako su nekadašnje borbe za uspeh i prestiž u svejugoslovenskim okvirima izgubile smisao. Piscima i glumcima Sterijina nagrada znači malo ili ništa ne znači. Publicitet je minoran, slave malo, uloga i izvođenje na sceni nisu ništa više nego inače, novac od nagrade nije pomena vredan. Eto, život je drugde i teatar je drugde, nije u Novom Sadu, odnosno u nekoj uzornoj Jugoslaviji. Jugoslavija je danas u Jugoslaviji *propala činjenica*.

Na to konačno i na svoj način ukazuje i jedini ovogodišnji skandal, odnosno drama o *Svetom Savi* i njegovom seksualnom životu. U umetničkom smislu marginalnu dramicu najpre su u Beogradu nagradili, a onda kaznili tako što je nisu pripustili na scenu, jer tobože nije prikladna “za naše vreme” jer se “previše slobodno” bavi jednom od glavnih srpskih svetinja. Na Sterijino pozorje nju je dovelo Narodno pozorište iz Zenice i nekakvi *srbobrani* su onda pre predstave naveliko širili strah, izjavljujući da će Bosancima *stati na put* i pretili su da će *biti pucnjave* ukoliko vlast ne spreči sablazan. Tako se uveče u mermernom foajeu Srpskog narodnog pozorišta skupio lep broj policajaca. U Novom Sadu ništa se nije desilo. Publika je blagonaklono prečula sporno pičkanje starodrevnih Nemanjića i fanatično aplaudirala budućem svecu kad je ovaj uzvikivao “*Srbijo!*”, pozivajući je da ipak postane “*slobodna, nezavisna i velika!*” Uopšte, Sveti

Sava je bio prikazan kao tipični nacional(istič)ni makijavelista koji ne bira metode za postizanje svojih autokefalnih ciljeva. Za nas ostale, koji baš nismo pravoslavci, bilo je sve to obično srbovanje; povrh svega, Sveti Sava je po svojoj pameti sasvim očigledno bio sličan aktuelnom srpskom *voždu*, naravno u pozitivnom smislu. – Do skandala je došlo tek sledećeg dana kad su Bosanci imali da gostuju u Beogradu: ljudi iz srpske radikalne a istovremeno i – verovatno – demokratske opozicije rasturili su komad u sličnom stilu kao što su četvrt veka ranije u Ljubljani boljševici iz obližnjeg agrokombinata rasturili dramu *Topla leja* Marjana Rožanca.

Tako su od skandala sa *Svetim Savom* napravili lokalni srpski teološko-društveno-istorijsko-politički problem koji u svojoj tragikomičnosti – konačno, reč je o državotvornoj (srbotvornoj) agitki – nema nikakve veze ni sa teatrozom ni sa “Jugoslavijom”. Ali, naravno, mnogima u Beogradu uspeo je da donese značajne političke poene. I o tome se radi. “*Da žive svi u slozi, Sveti Savo ti pomozil!*”

Sa slovenačkog preveo
Milan T. ĐORĐEVIĆ

Andrej INKRET

Napomena: tekst je prvi put objavljen 8. juna 1990. godine u listu *Naši razgledi*.

Sećanje s najvećim simpatijama

“... u prvi mah počeo sam pisati na slovenačkom jeziku, ali sam ubrzo odustao jer sam se zadesio u jednoj paradoksalnoj situaciji: mislio sam na srpskom, a pisao na slovenačkom. I to nije prošlo. O jednom je pisanje na srpskom (koje veoma dugo nisam upražnjavao) postalo zanimljiv, ako ne i uzbudljiv izazov...”

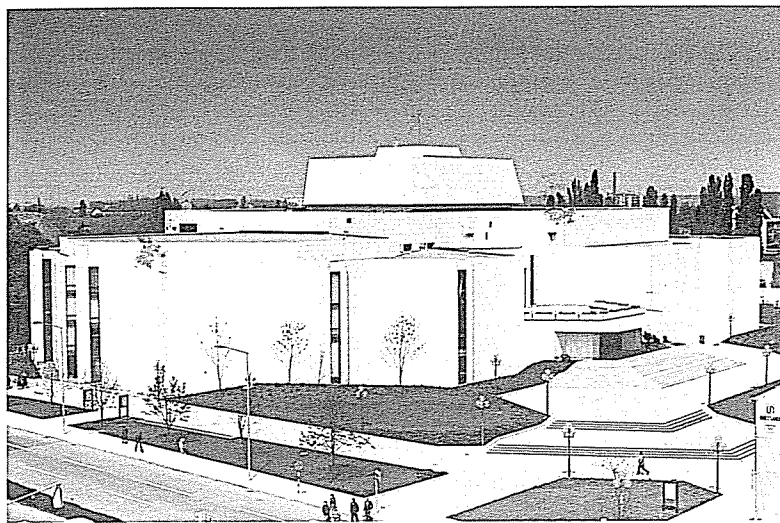
(iz pisma Vasje Predan Kseniji Radulović)

Moj odgovor na pitanje: *da li ste, u kom obliku, u kojoj meri, tokom Sterijinog pozorja primećivali neke dezintegracione procese u društvu, kulturi i politici* – ne može biti drugačiji nego subjektivan. Ali ta subjektivnost istovremeno sadrži izvesno preimućstvo, koje, najkraće rečeno, glasi: dugogodišnje iskustvo i dugovečno historijsko pamćenje. Konkretno, to znači: osim prvoga Pozorja, duže ili kraće učešće na svim jugoslovenskim pozorišnim igrama od 1956. do 1989, takođe višegodišnje članstvo u Glavnom odboru SP, bar tri puta u ocenjivačkim komisijama, te u dva navrata – 1986. i 1987. godine – obavljanje dužnosti glavnog selektora. U kontekst pitanja, uz sve upravo pomenuto, treba dodati i često učešće na Bitefu, Mes-u u Sarajevu te srazmerno kontinuirano posećivanje i kritičko praćenje mnogih predstava u svim

teatrima metropola nekadašnje Jugoslavije ili, na ta-kođe čestim gostovanjima tih teataru u Ljubljani, Mariboru, Celju, na festivalu malih scena u Novoj Gorici. Itd, itd.

Ali, kao što rekoh: prevashodno, moje više od tri decenije dugo iskustvo ostaje – nezaboravno – vezano za Sterijino pozorje u Novom Sadu. Naravno, društvene, političke, kulturne i pozorišne prilike su se tokom tih decenija više puta (a ponekad i dramatično) menjale, a ondašnji takozvani međurepublički (ili međunacionalni) odnosi u svim segmentima bitisanja doživljavali su svakoja-ke krize, prouzrokovane svima nama poznatim i nikako prijatnim svakojakim – *izmima*: centralizmima, etatizmima, dogmatizmima, unitarizmima, latentnim, mada najčešće potisnutim ili bar prikri-venim nacionalizmima i razmimoilaženjima; sličnih dezintegracionih procesa bilo je prevashodno u oblasti politike, ekonomije i različitih ideologija, od onih monističkih, direktivnih, etabliranih i “nepriko-snovenih”, do onih koji su društvenu klimu radikalno potresali, kao npr. “kritike svega postojećeg” ili varijante sličnih kontroverznih pojava.

U ime već pomenutoga moga dugogodišnjeg iskustva i pamćenja, suvereno tvrdim: mada je u tim glo-



Srpsko narodno pozorište

balnim ideološkim, društvenim i političkim zbivanjima (te unutar njih i u kulturi) u ime nekakve prividne integracije bilo ozbiljnih pokušaja jezive dezintegracije – setimo se samo nacрта unitarizacije i autokratske jugoslovenizacije u takozvanim školskim jezgrima i programima – najmanje je tih intencija bilo upravo u pozorišnom životu nekadašnje Jugoslavije. To, naravno, ne znači da ih uopšte nije bilo. Ali su one bile većinom marginalne te najčešće nepolitičke ili polupolitičke prirode. Ovde navodim nekoliko, može se slobodno reći, malih, možda čak sitničavih, primera.

Kao prvi, možda već zaboravljeni i srećom, kratkotrajni, ali za ono vreme ipak karakterističan primer, u nekakav bar simbolički “dezintegracioni” kontekst moguće je svrstati svakojake apriorne kritičke primedbe već povodom samoga rođenja i stasavanja Sterijinog pozorja (Jugoslovenskih pozorišnih igara u Novom Sadu 1955. godine) kao prvog i u Evropi jedinstvenog festivala zasnovanog na delima isključivo domaćih dramskih autora (programski slično zasnovan festival, nešto kasnije pokrenut je u Katowicama, Poljska). Te primedbe su dolazile pre svega iz Beograda (više iz kuloara nego iz javnosti, a mogle su se ovlaš čuti i u Ljubljani i Zagrebu), u vreme kada jugoslovenska metropola još nije imala svoj pozorišni

festival. Te pomalo neprincipijelne primedbe proizilazile su najverovatnije iz takozvanih konkurentskih razloga ili pitanja prestiža, ne iz neke dublje, substancijalne promišljenosti...

Takođe je (bar) zanimljiv jedan na prvi pogled malo značajan detaljić s početka Pozorja, na jednom od brojnih legendarnih druženja ondašnjih najpoznatijih ličnosti iz kulturnog i umetničkog života Jugoslavije; sećam se nekih imena: Raša Radujkov, Dušan Matić, Josip Vidmar, Gustav Krklec, Meša Selimović, Kole Časule, Marijan Matković, Eli Finci, Stanko Bajić, Miloš Hadžić, Veca Lukić, Jovan Hristić, Slobodan Selenić, Borislav Mihajlović Mihiz, Muharem Pervić, Josip Lešić te zasigurno još poneki učesnik. U sadr-

žajno nekonzistentnoj, ali duhovitoj debati neko je pomenuo Miroslava Krležu i njegovu čuvenu Enciklopediju leksikografskog zavoda. Od naizgled bezazlene teme iskrsla je, makar prividno ozbiljnija polemika o tome da li je Zagreb zaista najprikladnija i najreprezentativnija lokacija za tako jedinstveni poduhvat kao što je Enciklopedija (kao što smo pomenuli, u prvi mah je slično bilo i s Pozorjem). Srećom, legendarni “otac” Pozorja, razumni i strpljivi Raša Radujkov, uspeo je ove visoke i pomalo neprincipijelne “dezintegracione” tonove kanalizirati u mirniji tok.

Kasnije, 1987. godine, sličnu, ali u svakom slučaju sudbonosniju polemiku doživeo sam kao selektor 32. Jugoslovenskih pozorišnih igara na neformalnom druženju u stanu, ako se ne varam, prof. Predraga Lazarevića u Sarajevu. Bilo je to već vreme u kojem su se ozbiljno nazirali pravi, čak i kobni dezintegracioni procesi u tadašnjoj jugoslovenskoj politici i društvenoj stvarnosti. Učesnici – među njima Josip Lešić, Tvrtko Kulenović, Ivan Fogl, Seat Fetahagić, Slavko Šantić, možda Dževad Karahasan i još poneko – tog druženja opet su bili vrhunski kulturni stvaraoci raznih nacionalnosti inače legendarne sarajevske multikulture, a debata je od kulture skrenula tok u sferu

aktuelnih političkih i nacionalnih zbivanja; i s tim u vezi, bilo je reći o ideji konfederacije kao modelu koji bi eventualno mogao reintegrirati onda već prilično razjedinjenu Jugoslaviju. Debata je evoluirala u oštru polemiku koju je blagonakloni ugostitelj jedva uspeo bar donekle da smiri (ali ne i da skine s dnevnog reda sve do razlaza učesnika). Naravno, i ovaj primer je samo posredno bio povezan s festivalom i mojom selekcijom, a Sterijino pozorje je u tom kontekstu bilo spoljni povod za pomenutu raspravu.

Napokon, moram da pomenem i poslednji primer. Dogodio se 1989. godine na mome poslednjem učešću na Pozorju. U Novi Sad sam putovao sa svojim prijateljem i kolegom dr. Andrejem Inkretom i, ako se dobro sećam, takođe prijateljem, dramaturgom Igorom Lampretom. Kada smo stigli u kancelariju uvek nasmejanog i gostoljubivog direktora Pozorja i našeg dugogodišnjeg druga Mileta Radovanovića, u razgovoru je neko – mislim, Inkret – rekao: “Čini mi se da smo danas poslednji put ovako okupljeni na Pozorju”. U ondašnjim, već nesporno evidentnim prilikama dezintegracije Jugoslavije, to je zvučalo kao nešto već očekivano, ali ipak pomalo tužno, ako ne i mučno. Tajac koji je usledio nakon ove konstatacije, prekinuo je direktor Mileta rekavši: “Ako ćemo se kao država razjediniti, mi ćemo Sterijino pozorje transformirati u međunarodni festival i onda vas zvati

kao uvek drage goste”. Bila je to ljubazna i bar formalno olakšavajuća, a zapravo ništa manje potresna, te veoma tvrda, realna misao i spoznaja.

Umesto zaključka: primeri koje sam naveo više kao nekakvu “kontrailustraciju” uvodnome pitanju, po mom sudu potpuno nedvosmisleno pokazuju da je Sterijino pozorje – a zajedno s njime i takoreći čitava tadašnja jugoslovenska pozorišna sfera – za vreme dugih decenija svoga postojanja, uvek i uprkos mogućim sitnim razmimoilaženjima, bilo i osta(ja)lo apsolutno integracioni (gotovo nikada suprotno) činilac.

Naravno, više od deset godina razjedinjene nekadašnje zajedničke države, već po definiciji moralo je da oslabi (svojevremeno gotovo egzemplarne) integracione procese i na njihovom vrhu u pozorišnom životu Jugoslavije. Bilo bi neuputno i isuviše spekulativno prognozirati buduće događaje. Ali je, na primer, ipak moguće nedavno veliko – i po svim do sada poznatim referencama uspešno – gostovanje ljubljanske Drame u Beogradu i Novom Sadu: čvrsto verujem u sličan uspeh skorašnjeg velikog gostovanja Ateljea 212 u Ljubljani; nadam se da se ova razmena može okarakterisati kao realan nagoveštaj revitalizovanih, plodnih kulturnih te posebno uzbudljivih pozorišnih odnosa i procesa koje naročito mi stari Pozorjanci pamtim i pamtićemo s najvećim simpatijama.

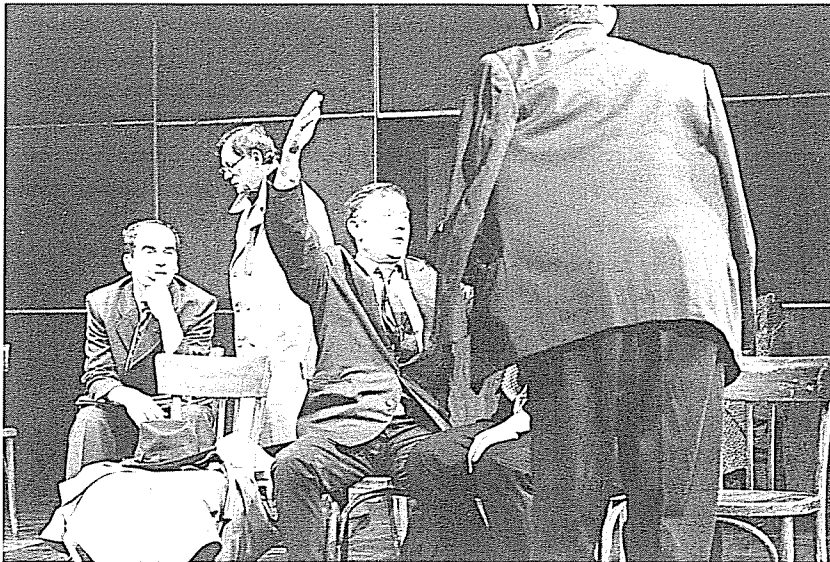
Vasja PREDAN

Odsustvo nacionalističkih kriterijuma

Dezintegracioni procesi na Sterijinom pozorju nikad se nisu tako jako osjećali kao u političkom životu. Čini se da među ljudima teatra i uopće umjetnicima ima više onoga što ih spaja nego onoga što ih razdvaja, za razliku od političara. Prvi put sam na Pozorju bio 1972. s *Predstavom Hamleta u Mrduši Dorjnoj* u izvedbi Teatra ITD iz Zagreba, dakle u vrijeme kad su dezintegracioni procesi u političkom životu već započeli. To je godina neposredno nakon sjednice CK u Karađorđevu i sloma tzv. Hrvatskog proljeća. No, unatoč tome, tada je nacionalno heterogeni Žiri, kome je predsjedao veliki umjetnik i džentlmen Ljuba Tadić,

predstavi dodijelio sve najvažnije nagrade (oko 7). I na prijemu nakon Pozorja, održanom u Petrovaradinskoj tvrđavi, osjećao se među prisutnima duh zajedništva.

Drugi put su 1985. na Pozorju bile dvije moje predstave: *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* u izvedbi HNK iz Rijeke i *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* u izvedbi Leskovačkog teatra. Već sama ta činjenica dovoljno govori o odsustvu kakvog nacionalističkog kriterija pri izboru. Obje predstave izazvale su veliku pažnju i polemike na Okruglom stolu, a prva je nagrađena Sterijinom nagradom za kome-



Ivo Brešan, *Hamlet u Mrduši donjoj*, režija Branislav Mićunović

diju grada Vršca. Na moju veliku žalost, mene tada nije bilo; te dane mi je umrla majka, pa nisam mogao ni na televiziji pratiti što se događalo.

I napokon, zadnji put sam bio 1990. kao predsjednik Žirija. Tada se dezintegracioni proces već

uvelike razmahao; u Hrvatskoj su već bili na vlasti HDZ i dr. Tuđman, iako je Jugoslavija još uvijek nekako životarila. I tada je Žiri bio raznolik po nacionalnom sastavu, ali je bez obzira na to radio vrlo sinhronizirano. Naravno, bilo je toga da svatko, u granicama koje dopuštaju propozicije, vuče na "svoju stranu", ali to je nešto prirodno, što se ne može tumačiti tadašnjim političkim konfrontacijama. Kad bi takav festival postojao, primjerice, u Velikoj Britaniji, a Žiri sačinjavali članovi iz Engleske, Škotske, Velsa i Sjeverne Irske, i tamo bi se to događalo, što nikako ne bi bio znak da je Velika Britanija pred raspadom.

Tko zna, možda će jednog dana Sterijino pozorje opet postati sastajalište svih teatarara s prostora bivše Jugoslavije, a i šire, bez obzira što više nismo republike u sastavu federacije, nego suverene države.

Ivo BREŠAN

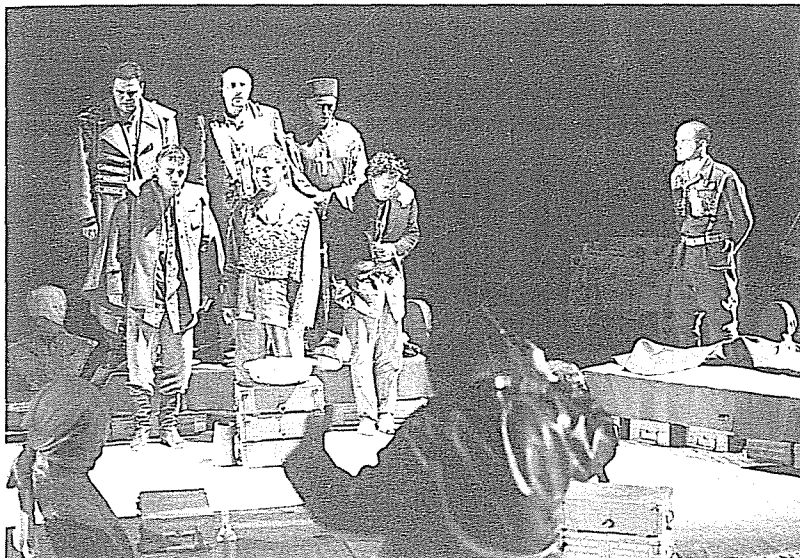
Dok selo gori, baba se češlja

"Molim vas, pa te spletke i opadanja... a mence?... a intubacije?... a zabrane?... pa abortusi?... uh!... Dugačka je to priča... naši smo, što da se lažemo?... to ide tako odvajkada: ja tebi – ti meni!... Ipak, sreća je da se razvedrava – biće lepo vreme za sahranu!..."

Aleksandar Popović – *Ljubinko i Desanka*

Sterijino pozorje? Prvo mi je bilo čast. Zatim zabava. Onda dosada. Na kraju – absurd. Kao slavljenje 29. novembra godinama nakon raspada države koju je taj dan simbolizovao. Kao *Hej, Sloveni* pod salvama zvižduka na stadionima... Ne spadam u one koji misle da su nepromenjene Jugoslovenske pozorišne igre (Sterijino pozorje) mogle da prežive raspad prve od-

rednice svoga imena. Ipak, Pozorje je nastavilo da postoji. Uprkos, i – u inat. Prenebreglo je činjenicu da se multikulturalni prostor bivše zajedničke države raspao. Onako kako je Treća Jugoslavija, preko noći i nepromišljeno, preuzela kontinuitet prethodnih Jugoslavija, Sterijino pozorje je preuzelo kontinuitet bivšeg sebe, kontinuitet najznačajnije pozorišne manifestacije bivše SFRJ. Da li je ovaj paralelizam slučajan? Nije li i laičkom oku uočljiv prevelik broj podudarnosti između Nove Države i Novog Pozorja? Oboje su nastali kao posledica, kao nužno zlo, kao privremeni modeli preživljavanja u jednoj vanrednoj situaciji. I Pozorje i Država živeli su svoj dezorijentisani, improvizatorski život, nemajući pred sobom



Slobodan Selenić, *Ruženje naroda u dva dela*, režija Kokan Mladenović

nikakvu dalekosežniju viziju. I jedno i drugo bili su zagledani u prošlost, deklarativno slavnu i uspešnu. Država je tonula u totalitarizam i potonula do kraja. Pozorje je tonulo u provincijalizam i našlo se na istom dnu. U vremenu Druge Jugoslavije, Pozorje je moglo da dozvoli sebi da bude tek puki presek zbivanja u tadašnjim raznolikim pozorišnim sredinama i nacionalnim dramskim književnostima. Nakon raspada države, Pozorje je, umesto da samo odredi svoju novu interesnu sferu, pristalo na sužene okvire i zatvorilo se u njih. Moralo je da postane uzrok, a pristalo je da bude posledica, tužni rezime svakodnevice domaćih pozorišta. Dezorijentisano pozorje postalo je ogledalo dezorijentisane države i jednog pozorišnog sistema izolacije, samodovoljnosti, palanačkih ujdurmi, nedostatka inicijativa, opšteg pada kriterijuma, s ono malo izuzetaka koji su bili tu da potvrde žalosno stanje jedne umetnosti u društvu koje proživljava svoju latinoamerčku sagu.

Postpetooktobarska Srbija pokazuje, bar formalno, želju za otvaranjem ka svetu. Pozorišne kuće ne pokazuju, ni formalno, želju da se napravi ozbiljan i suštinski zaokret ka modernom i drugačijem pozorištu. U takvoj situaciji, nekom novom Sterijinom pozorju pripada vodeća uloga transformisanja teatarske svesti i njenog kanalisanja u šire estetičke i integrativne procese koji su ovom tlu više nego nužni. Pozorje bi moralo da prestane da funkcioniše kao palanačka pijaca koja služi da namiri osnovne prohteve sujeta lokalnog pozorišnog življa i da nas, napokon, bolno suoči s realnom slikom našeg pozorišnog života i njegovim poražavajućim mestom u svetskim pozorišnim tokovima. Bez obzira da li će

se to odvijati sistemom workshop-ova koje će, tokom trajanja festivala, voditi značajni pozorišni stvaraoci iz inostranstva, sistemom uvođenja stranog selektora (primer MES-a) ili pretvaranja čitavog Pozorja u veliku berzu predstava s ciljem da se na međunarodnom tržištu pojavi što više ovdašnjih pozorišnih proizvoda (primer Makedonije), drastičan rez u odnosu na dosadašnji model hitan je i neophodan. U tu svrhu bi Pozorje moralo da iskoristi sve svoje delatnosti (izdavačku, izlagačku...), pa i da se osmeli da samostalnim festivalskim produkcijama postavi standarde budućih predstava na čiju prezentaciju i plasman računa.

Previše vremena je već potrošeno, a nova forma za Sterijino pozorje nije pronađena.

(“Nove forme! Potrebne su nove forme! Ako njih nema – ničega nema!”, vikao je onaj Rus pre nego se utopio u talasu čehovštine). Termin za održavanje Pozorja se približava. Selo je izgorelo, a baba je i dalje raščupana.

Kokan MLADENVIĆ



“Tamna je noć” i rođenje scene Kult

Rat kao dramsko lice

Kad sam u *Sceni 1-2*, 2001. godine, praveći pregled nove drame u periodu 1990-2000 uputila apel institucijama za promišljanje i teatrološko istraživanje obimnog dramskog materijala ostvarenog u poslednjoj deceniji 20. veka, periodu koji će svakako biti predmet istraživanja istoričara, kulturologa, verovatno i socijalnih psihologa, pa se neće moći zaobići ni situacija i praksa teatra u uslovima te dekade – nisam mnogo verovala da će to neko pročitati, a pogotovo ne i poduzeti nešto. Spremnost da se poduhvati tog važnog posla čini čast *Teatronu*, a mene je poziv na saradnju, ko mi je kriv, obradovao. Zahvaljujem se teatru Kult na obimnoj dokumentaciji koju mi je zdušno ponudio.

O. M.

Aleksandar Popović nije samo naš najplodniji dramski pisac druge polovine 20. veka¹ nego i pisac čije su drame otvorile četiri beogradska pozorišta: nova zgrada Ateljea 212 otvorena je 1964. *Ljubinkom* i *Desankom* u režiji Radeta Markovića; iste godine je Pozorišno igralište Univerziteta Zadružbine Ras u Maloj sali Borbe odigralo *Čarapu od sto petlji* u režiji Nebojše Komadine; 1983. otvoren je Zvezdara teatar *Mrešćenjem šarana* u režiji Dejana Mijača, a 1993. predstavom *Tamna je noć* započela je svoj život nova scena Kult.

Trinaest puta su drame Ace Popovića učestvovala na Sterijinom pozorju, pri tom *Mrešćenje šarana* tri, a

Razvojni put Bore šnajdera dva puta. Prvi put je s *Čarapom od sto petlji* izazvao uglavnom čuđenje i jednu glumačku nagradu (mladom Petru Kralju); za *Krmeći kas* je dobio vanrednu Sterijinu nagradu za eksperimenat u oblasti komedije; *Za Razvojni put Bore šnajdera* – već nagradu za tekst; *Kus petlic* je nagrađen Sterijinom nagradom Sterijina grada za komediju, a *Tamna je noć* je dobila Sterijinu nagradu za tekst.

U poslednjoj deceniji, na Sterijinom pozorju su izvedene: *Bela kafa* 1991, *Tamna je noć* i *Mrešćenje šarana* 1994, *Razvojni put Bore šnajdera* 1995. i *Mrešćenje šarana* 1997. godine.

U poslednjoj deceniji su i praižvedene: *Čarlama, zbogom* (Atelje 212), *Ljubav na prvi pogled* (Malo pozorište Duško Radović) i poslednji njegov komad *Baš bunar* (Zvezdara teatar).

Nema beogradskog pozorišta koje nije igralo Popovićeve dela. U Ateljeu 212 je smatran kućnim pis-

1 Radomir Putnik koji je objavio najveći broj Popovićevih drama a sprema se da to učini i s ostatkom, tvrdi da je 40 dramskih tekstova i 10 tekstova za dečje pozorište samo približan broj, jer se neke drame, čiji se naslovi znaju, možda još uvek nalaze u fiokama beogradskih pozorišta. OM.

cem, ali tu su mu i dve drame bile zabranjene: *Druga vrata levo* pre premijere (kao i *Pazarni dan* u Zvezdara teatru), a *Kape dole* posle treće predstave. Bio je Aca naš prvi profesionalni dramski pisac, koji je, dakako, i pored brojnih drama, od tantijema teško živio. Tek su s dve velike TV serije prestala gladovanja Ace, Danje i njihove četiri kćeri.

O tome kako su se teško probijala neka njegova dela najbolje govori pisac u svojim "zrnima" koje je poklonio Ateljeu za 25. godišnjicu; (14. zrno) Moje scenske usedelice: "To su one naočite koje sam u Atelje po pozivu na gledanje vodio. Zvale su se: *Uspomene Bise herihterke*, *Druga vrata levo*, *Ljubi, ljubi* i *Mrak a šuma gusta*. Oni ih onamo prstenovali i zaručili, ja ih nisam po ušima tukao da to čine. Lepo su ih u svoju kuću, ko u hram, što se kaže, na probu primili, pa se posle, ne znam zbog čega, popišmanili. Pričali su unaokolo da mi udavače nisu baš najzdravije, širi se od njih kužni zadaj i šta ti ja znam. A ko zna čime su oni moje cure hranili i kakvu su im preobuku počići davali. I nisu li se svi iz obesti na *njihovoj nevinosti*

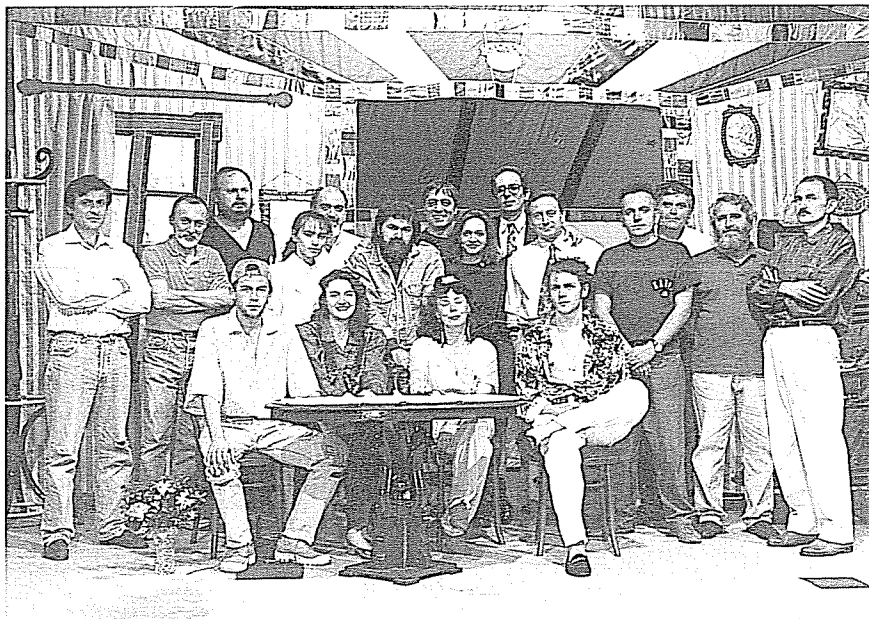
bez zaštite izređali. Pitaću se dok sam živ. Sirote moje drame, kakve su – da su, moje su, neću ih se nipošto odreći.

Nikad nije kasno, rekao je mrtvac kad su mu za ukop oblačili lakovane cipele koje je za života samo kroz staklo u izlozima gledao."

Ni s *Tamnom noći*, kojoj ćemo se odsad posvetiti, nije prošao bolje. Nosio je Aca *Tamnu noć* u Malo pozorište Duško Radović, nosio u Jugoslovensko dramsko, nosio u Zvezdaru, nije im se dopala. I ona bi postala tužna usedelica da se nisu sklopile srećne okolnosti: Aca bi da osnuje nezavisno pozorište, ulog je dobra, aktuelna drama koja će sigurno naći svoju publiku; Milan Obradović, urednik programa Zvezdara teatra, nezadovoljan novom upravom (M. Vučelić) koja je teatru pribavila status gradske institucije, ostaje u zgradi Doma Vuk Karadžić na Bulevaru (Zvezdara odlazi u Dom Omladine Vuk Karadžić, u ulici Milana Rakića gde je do tada radilo pozorište Simonida koje je vodio Dejan Penčić-Poljanski). Ostaje i razmišlja o novom nezavisnom, samofinansirajućem teatru posvećenom no-

voj domaćoj drami; Egon Savin – za tekst zainteresovani reditelj, animira Predraga Ejdusa i Jelisavetu Seku Sablić, a to je kombinacija koja provereno dobija. Dogovor je sklopljen. Uslovi su krajnje skromni: deo hola se adaptira za malu scenu, a gledalište na galeriji-balkonu. Jezgru ekipe se priključuju tri mlada već osvedočena glumca: Nebojša Glogovac, Tamara Vučković i Dragan Mićanović, živo zainteresovani za tekst, spremni da te godine izuzetno vrelo leto provedu u pripremi i igranju *Tamne noći*.

Prostor: vešto komponovana drama u malom jedinstvenom prostoru koji je osmislio



Ekipe predstave *Tamna je noć*

Geroslav Zarić i 11. sprat nekog od ranih posleratnih solitera, trpezarija – centralno mesto u stanu, prolazna stanica, raskršnica. Zidovi presvučeni štraftastim materijalom, s našivenim prozorom, napor da se od siromaštva napravi ekstravaganca. Skroman skrp-ljen nameštaj. Obavezni TV prijemnik, u uglovima magacin hrane, rezerve protiv gladi. Majka tu pegla, servira kafu, posluženje, fotelja – usputno odmorište za oca.

U prostoru u koji ne biste očekivali da se može spakovati ma kako minijaturna predstava – onog tren-a kad započne igra gledalac pristaje na to prostorno rešenje kao na jedino moguće. Na velikoj sceni, opremljenoj ambicioznom dekorom, ova predstava bi izgubila jednu veoma važnu prednost. U tom skućenom prostoru smo se svi osećali kao da smo u istom sosu, izgnani u bedu, nesigurni da nas posle predstave neće sačekati kordon ili marica ili još mrkljiva noć od ove iz koje smo upravo izašli. Neko solidarno razumevanje omogućio je taj nepretenciozni prostor scene koliko i naša gledalačka voajerska pozicija šćućurenih na balkonu.

Vreme: leto, nesnosna vrućina, u jeku studentskih protesta '92. Vreme straha od mobilizacije za front, vreme straha od policije i parapolicijskih batinaša, straha od gladi, vreme brutalnog populizma i primitivnog nacionalizma, ratni reporteri – huškači mržnje, vreme izbeglica, očajanja i nesigurnosti, vreme neobjašnjivih ubistava, šverc opljačkane robe sa fronta (od kola, TV i bele tehnike do vukovarske ćebadi), vreme bez osmeha, vreme kad se ljudi ne gledaju, vreme kovanja po kontejnerima, vreme nesigurnosti...

Društveno-političke okolnosti u kojima se odvija radnja Popovićeve drame: Između Studentskih demonstracija '91. koje su usledile posle 9. marta (10-14. marta) oko terazijske česme, kad je osnovan FTP (Forum terazijskog parlamenta)² i Studentskog protesta

'92. juna/jula.) Pre masovnog okupljanja na Bulevaru Revolucije ispred Elektrotehničkog i Pravnog fakulteta, pa posle na Studentskom trgu, odigrali su se značajni tragični događaji: raspad Jugoslavije, započeo je krvav rat, Srbija je dospela u ekonomski kolaps, obrela se u izolaciji, preplavljena izbeglicama i ranjenicima iz "rata koji nije vodila". Veliki studentski protest '92. se više ne libi opozicije i političnosti. On šalje poruku "svima kojih se to tiče" zalitevajući da se osnuje Vlada nacionalnog spasa, da se raspusti Narodna skupština i Vlada Srbije, da Milošević da ostavku i da se raspišu izbori za ustavotvornu skupštinu. (Proglas od 8. 6. 92.) Studentski pokret ovoga puta ima politički, kulturni i društveno-zabavni karakter, svestan da on ima biti samo podstrek za demokratizaciju društva. Ne veruje se u ispunjenje njegovih zahteva, naročito u pogledu Miloševićeve ostavke.

S jedne strane, vlast koja demonstrira svoju moć i jedina odlučuje o sudbini svih građana, proklamujući da "Srbija se saginjati neće" i da "Mir nema alternativu" previda već prolivenu krv i još agresivnije nastavlja ispiranje mozga populacije koja prati samo kanale državne televizije. Svim sredstvima se ometaju pokušaji objektivnog informisanja (otimačinom televizijske opreme, ukidanjem kanala, tehničkim smetnjama, pretnjama, učenama). Posle svake akcije građanske neposlušnosti prozivaju se izdajnici, nepatriote, mundijalisti i huška se na obračun s njima.

S druge strane, medijska prohodnost već uveliko rasparčanih grupa i inicijativa stvaranjem novih (*Centar za antiratnu akciju* i *Građanska akcija za mir*, na primer, poništavaju efekte svog delovanja podudarnim ili istovremenim akcijama) onemogućena je, tako da je cilj akcija – "antiratna edukacija" – doveden u pitanje.

Udruženje *Beogradski krug*, osnovano u januaru 1992, "radi na promociji ideja, dela i akcija koje afirmišu vrednosti demokratskog, građanskog, pluralističkog društva". Serije predavanja *Druga Srbija* u SKC-u i *Intelektualci i rat* u Domu omladine ili *Tribine subotom* o kojim jedino *Naša borba* objavljuje izveštaje, ostaju u uskom krugu, bez šireg odjeka koji bi mogao kreirati novu svest i razgoliti laž i kičeraž propa-

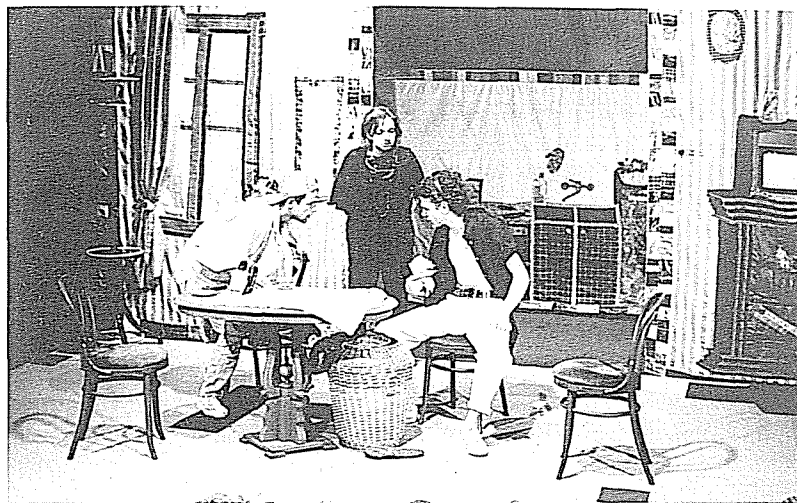
2 FTP osnovali su studenti okupljeni oko terazijske česme uz podršku brojnih javnih i kulturnih radnika u želji da onemoguće manipulacije i neistine o studentskim demonstracijama. Izbegavajući infiltraciju stranačkih ličnosti nadstranački studentski parlament najavio je "odbranu temeljnih principa slobode i demokratije".

gande državnih talambasa. Osećanje nemoći pred slepim srljanjem u propast već uveliko hrani masovnu depresiju i poglede zamagljene apatijom. Pred večer svakog dana autobusi ispred Tašmajdanskog parka odvoze u Mađarsku, a odatle avionima po belom svetu, momke i devojke, bake sa malim unucima... Plaču oni koji odlaze, plaču oni koji ostaju, ne zna se kome je teže.

Lica drame: pisac je odabrao porodicu kao *pars pro toto*. Nije reč, dakako, samo o porodici. Oca porodice prof. dr Labuda Aškerca, poznatog hirurga, obeležio je prezimenom (poreklom Slovenac), ali njegov je otac u Drugom svetskom ratu poginuo oslobađajući Beograd. Njegova supruga Kosara, Beograđanka, domaćica, po mentalnom sklopu podložna prihvatanju šablona, kad može – komanduje, kad izgubi tlo – pravac vračare i državna televizija. (U to vreme i televizija i novine vrvele su od proroka i vračara, neki od njih su imali stalne emisije u kojima su odgovarali na pitanja sluđenih i nemoćnih jadnika.) Kompenzira ona svoje mladalačke hemunge kupujući kćeri Sofiji balsku haljinu za matursku proslavu u hotelu Jugoslavija. Sofijin momak Manojlo-Mane Suvajac, student čiji su otac i majka došljaci (Lika ili Krajina). Kad sazna da mu je sin mobilisan za rat, otac se napije i peva, doduše kroz suze: "Moj Manojlo, jabuko sa grane..." On je, dakle, razapet između ponosa i očaja, a njegov sin, verovatno odgajan na guslama i mitovima, kad mu prijatelj a Sofijin brat savetuje da beži preko "grane", veli: "Pa da me sutra pljuju ko begunca?!"

Sofija-Cocke, maturantkinja, voli Manojla i spremna je na svaku žrtvu da bi mu pomogla.

Nenad-Neni, njen brat i najbolji Manojlov drug, aktivni učesnik studentskih protesta, snimljen na balkonu Kapetan-Mišinog zdanja, kao i Mane, i tako viđen za mobilizaciju. Duboko razočaran zbog neus-



Tamna je noć

peha studentskih protesta. U panici kad dobija poziv da ide u rat.

Dramsko lice koje pokreće sve poluge radnje je – RAT.

Rat besmislen. Čiji? Zašto? Otići u rat – znači biti priseljen pucati u prijatelje, rođake. Zašto??? Poginuti – zašto?

Svaki od likova se opredeljuje zavisno od stepena opasnosti koje preta njemu ili najbližima: voljenom momku, bratu, sinu, drugu...

Posledice delovanja tog nevidljivog dramskog lica, autor je sjajno predstavio drugom slikom, najkraćom, ali izuzetno upečatljivom. Doručak: svaki od likova ispija svoju jutarnju kavu i glasno razmišlja, monologizira, ne obraćajući pažnju na druge, kao da ne postoje. Rastočen porodični organizam – nije u pitanju disharmonija, nego raspad, raspad u paramparčad...

Pregnantnost u slikanju likova poznata je osobina Ace Popovića.

U *Mrkloj noći* (da nije pesme ona bi se tako zvala) Aca Popović je lapidaran, škrt, rekli bismo, na čehovski način. Primer: dolazi posle napornog operativnog dana prof. dr Aškerc kući i zadihano spušta težak tovar koji je očigledno jedva dovukao. "Sindikat

klinike je nabavio po sniženoj ceni smrznute piliće, pa je mama rekla da uzmem dvadesetak komada za zamrzivač". Šta se sve može iščitati iz tog iskaza?! Ili čuvena scena tanga i kraj drame? To ćemo prepustiti kritici da saopšti.

Recepcija: predstava i rediteljski i glumački besprekorno urađena, koriste se svedena sredstva, s malim izuzetkom Seke Sablić, koja je, čini se, znajući šta nas čeka, imala potrebu i da nas nasmeje pre no što će nas tragedija ščepati za gušu. Možda je to navelo neke kritičare da govore o farsu u prvom delu, ne primećujući da je to sasvim atipično delo Ace Popovića.

Pažnja kojom se predstava pratila imala je tenziju pripuštenih u zabran: suspregnuto disanje, iznuđen smeh nakratko, bolan uzdah, grč i knedla u grlu, a onda katarzična scena tanga preplavljena plačem kojeg se niko nije stideo.

Retko je koja predstava u nas imala takvu usmenu reklamu kao ova. Od 23. juna do 24. decembra odigrano je 100 predstava. Molbe da predstava gostuje u većim i manjim mestima Srbije nisu uvek stizale da budu uslišene, mada su glumci uspevali da odigraju i po dve predstave dnevno.

Kritika je, sem retkih izuzetaka, primila predstavu uzdržano. Kritičar *NIN*-a Vladimir Stamenković, koji je predstavu u godišnjem izboru najboljih stavio na prvo mesto, ovako završava svoju kritiku:

"... Oni tada igraju jedan sablasni tango, tobože se raduju životu, a u suštini izlaze iz njega i dok roditelji nostalgично, uzalud prizivaju prošlost, a njihov sin s tuđim štakama u rukama predskazuje budućnost koja zapravo i ne postoji, mladi par, čvrsto zagrljen, grli svoju obogaljenu sadašnjost. To je ples mrtvacu, tango ljudi koji ne znaju da je iz njih iščilio život..." (*NIN*, 9. 7. 1993).

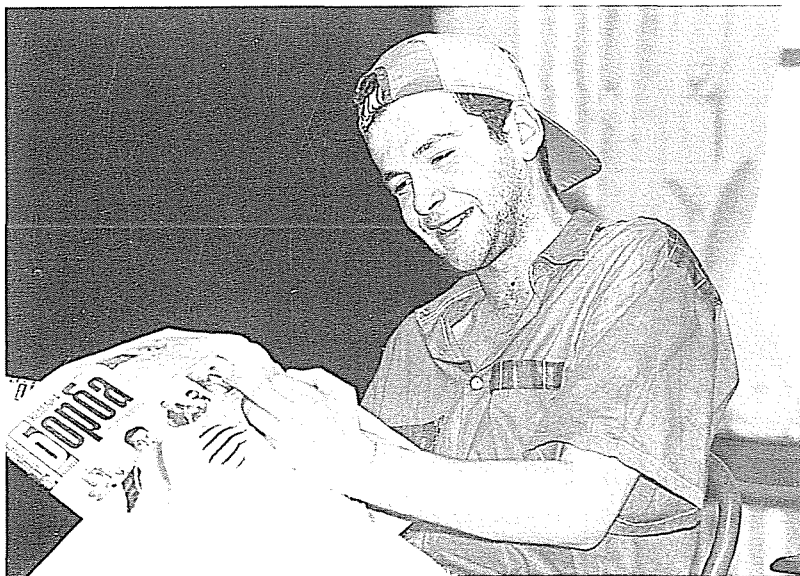
Branka Krilović: "... Događaji i lica iz drame još se vrte na televiziji, a

momke, nesrećne momke naših ratišta, srešćete možda odmah iza predstave, u tramvaju, na mestu rezervisanom za trudnice..." (RTS).

Ne treba zaboraviti da u recepciju predstave spadaju i anonimne pretnje, telefonska dojava da je u salu podmetnuta bomba (posle policijske provere predstava je održana) a pozivi sa zahtevima da se igranje predstave prekine, postepeno su jenjavali.

Novootvoreno pozorište Scena Kult i njen umetnički direktor Milan-Minja Obradović ovom predstavom dočekali su spremno taj uspeh i obezbedili brojna gostovanja po Srbiji dok nije stigao poziv za gostovanje u Cirihu i Ženevi. S reputacijom najbolje predstave u prethodnoj sezoni, ansambl je posle skoro tridesetočasovnog klackanja autobusom stigao u Cirih i odigrao predstavu pred uzbuđenom i zahvalnom publikom. Posle gostovanja u Ženevi usledili su pozivi za ponovno gostovanje. Međutim, kod kuće ih je čekala dobra vest: nakon višemesečnog otezanja dobili su američke vize za gostovanje po pozivu u Njujorku.

Do gostovanja je došlo na inicijativu časopisa *Halo Begrade*, koji je u Njujorku izdavala grupa mladih



Nebojša Glogovac u predstavi *Tamna je noć*

intelektualaca iz naše zemlje, trudeći se da stvori most razumevanja između svojih vršnjaka u Njujorku i Beogradu. Glavnu ulogu za dobijanje viza u to vreme odigrala je činjenica da se radi o antiratnoj drami koja je postigla neviđen uspeh za kratko vreme. Kult je dobio šestomesečne radne vize za gostovanje u SAD, mada su do tada bile ugovorene samo četiri predstave u Njujorku.

Gostovanje je počelo na Menhetnu, tačnije u Grinič Vilidžu, u staro ruskoj crkvi, u idealnom prostoru za predstave kamernog tipa s dvoranom od 300 mesta, koja su sve četiri večeri bila uglavnom popunjena. U publici – pored najbrojnijih Srba bili su Jugosloveni iz tada već bivše Jugoslavije, njihovi prijatelji i nešto Amerikanaca: Elen Stjuart – La mama, Džudi Tajron, posetilac Bitefa, glumac Džon Hopkins i poznati kritičar Džon Sajmon, poreklom Jugosloven. Običaj je da se prilikom takve vrste gostovanja priredi i večera na kojoj se publika može sresti i porazgovarati s glumcima. Sav prihod od ulaznica i večere (karta 20 dolara, večera 45) upotrebiće se na kupovinu lekova za dečje bolnice u Beogradu. Na šapirografisanom pozivnici-programu za predstavu ispisana je poimenično zahvalnica osamnaestorici naših poznatih i nama nepoznatih našijenaca i stranaca-prijatelja, koji su na razne načine pomogli ovo gostovanje.

Publika je izvanredno primila predstavu: ustajala bi i stojeći aplaudirala, uzvikujući "bravo!". Kao što se moglo i pretpostaviti, bilo je i suza. Već posle prve predstave, stigla je i molba da se odigra i jedna predstava u Nju Džersiju, i još jedna u Kvinsu, za naše ljude. Svi utisci su govorili o sjajnom prijemu, zahvalnosti publike i pozivima da ponovo dođu u goste.

Kult je još jednom otišao u SAD pre isteka roka radnih viza i u septembru gostovao u Čikagu, Detroitu, Libervilu, Milvokiju a zatim i u Torontu (Kanada), gde živi oko 30.000 mladih obrazovanih ljudi iz eks-Jugoslavije. Istovetna reakcija publike kao i svuda na gostovanju, gde su najveće komplimente uvek dobijali glumci.

Posle gostovanja u Čikagu, *Chicago Tribune* objavio je veliki članak pod naslovom *Bad Times* iz pera Seke Prodanović, *Tribune Staff Writer*-a.

Izuzetak od pohvala i unisone dobrodošlice gostovanju Kulta u Americi bio je izveštač *Tanjuga* za *Večernje novosti* koji u svom članku pod naslovom *Komad u nevreme* navodi mišljenje tri ratoborne Srkinje koje drugom delu drame zameraju "izvesne defetističke poruke". Na kraju izveštač zaključuje: "Ipak treba reći da su kritičari ostali u značajnoj manjini, jer se najveći deo mlade publike identifikovao s junacima Nenijem i Manetom, pa i više od toga, s porukom da "to nije njihov rat". Ima i onih koji misle da nije pogodan trenutak za prikazivanje ove predstave u trenutku kad NATO bombe padaju oko Goražda. Potpuna saglasnost je postignuta oko toga da je glumačka ekipa sjajno odradila svoj deo posla". O tome kako je "svoj deo posla odradio" ovaj dopisnik, ekipa *Tamne noći* nije želela da komentariše. *Sapienti sat!*

Između dva gostovanja u SAD, *Tamna noć* je učestvovala na Sterijinom pozorju gde je nagradu za tekst dobio Aca Popović. Glumci i predstava su dobili pregršt komplimenata naših i stranih učesnika Okruglog stola kritike. Dragan Mićanović je postao, u kratko vreme, dvostruki dobitnik: proglašen je laureatom nagrade Zoran Radmilović koju dodeljuju TV novosti i tek ustanovljene nagrade Stojan Dečermić, u spomen na preminulog glumca. Proglašen je glumcem godine u anketi novinara i gledalaca Studija B.

Pre prvog gostovanja u Njujorku pripremljena Kultova turneja po Makedoniji (Skopje, Bitola, Prilep, Kumanovo) otkazana je odlukom ministra kulture Ismaila Bunjiša u poslednjem trenutku. Ipak se to gostovanje ostvarilo dogodine, kad je ministar kulture postao Slobodan Unkovski i kad su povodom gostovanja u Bitoli, Strumici i Skopju, skopska *Večer* i *Ekran* zabeležili uspeh predstave, a posebno hrabrost potresnog dela Aleksandra Popovića.

Posle prvog gostovanja, još dva puta je *Tamna je noć* gostovala u Švajcarskoj, i to, između ostalog, i u BIT kongresnoj dvorani Ujedinjenih nacija u Ženevi. Ovoga puta je Kult došao opremljen trojezičnim izdanjem *Tamne noći* (srpski, engleski i francuski).

U decembru 1994. Kult teatar gostuje prvi put posle ukidanja sankcija u Limasolu (Kipar) u pozo-

rištu Praksiz, gde daje dve predstave. I tu, kao i svuda, topao, zahvalan prijem, pohvale piscu, reditelju i glumcima.

Za godinu i po dana *Tamna noć* je odigrana više od 200 puta.

Godinu dana posle *Tamne noći* Kult je izveo premijeru drame Igora Bojovića *Alo Bosna ili Divče*. Bio je to znak da *Tamna noć* odjekuje i da nije usamljena.

Sve ima svoj kraj, pa tako je i *Tamna noć* okončala svoj dug, uspešan i nadasve hrabro angažovan scenski život, snimanjem filma po Popovićevoj drami, a u režiji Dragana Kresoje. Kad je film snimljen, Dragan Mićanović se s porodicom, (Anom Sofrenović i bebom) preselio u London, gde i danas živi i radi. Tamara Vučković je još ranije napustila ekipu i pridružila se Mikiju Manojloviću u Parizu gde i danas živi i sprema se da radi. Nebojša je jedini mladi član ansambla koji je i dalje u Beogradu, gde u teatru i filmu mnogo i uspešno radi. Stara garda Seka Sablić i Predrag Ejodus, verni i orni, na naše zadovoljstvo, vredni i uspešni kao i uvek.

U međuvremenu je Aleksandar Popović posle praiizvedbe *Mrtve tačke* u Zvezdara teatru preminuo, boreći se do kraja hrabro, uprkos teškoj bolesti, protiv odlaska za koji je znao da je neminovan. Glumci *Mrtve tačke* bili su mu u toj borbi diskretna prijateljska podrška.



Predrag Ejdus u predstavi *Tamna je noć*

Ako *Tamnu noć* nije igralo nijedno drugo pozorište u nas, razlog su ne samo brojna uspešna gostovanja beogradske predstave, nego delom i drugačija, surovije kontrolisana situacija u manjim sredinama. Ta vrlo dobro napisna drama koja svoj predmet radnje osvetljava na više raznovrsnih nivoa – ostaće upamćena kao prvi hrabar pokušaj da se, bez zaštite vremenske distance, sirovi materijal neposrednih društvenih problema uzme pod lupu, te nezaštićeni ljudski organizam porodice sagleda u njegovim najkritičnijim trenucima.

Ognjenka MILIĆEVIĆ



Bitef pod sankcijama

*

Tokom prve polovine devedesetih, Bitef se odvijao u uslovima sankcija i izolacije, tako da nekoliko godina nije bilo stranih predstava u selekciji našeg internacionalnog festivala. Selektoru festivala Jovanu Ćirilovu i jednom od najznačajnijih, dugogodišnjih sveđoka ovog festivala, kritičaru Vladimiru Stamenkoviću, postavili smo pitanje vezano za njihov, potpuno suprotan, odnos prema Bitefu pod sankcijama. Autorski tekstovi koji slede su, zapravo, odgovori na sledeće pitanje:

Jovan Ćirilov: Zašto sam organizovao Bitef pod sankcijama i da li danas mislim da sam bio u pravu?

Vladimir Stamenković: Zašto nisam pratio Bitef pod sankcijama i da li danas mislim da sam bio u pravu?

Nakon ovih ličnih stavova, sledi tekst Anje Suše o sadržaju i kontekstu Bitefa pod sankcijama

Uprkos okolnostima

Kada je general Voćeh Jaruzelski u Poljskoj decembra 1981. godine uveo vanredno stanje, mladi reditelj Višnjevski je pitao legendarnog Ježija Grotovskog da li treba da nastavi da se bavi režijom uprkos diktaturi.

Grotovski je odgovorio: "Ja lično ne mogu da radim pod takvim okolnostima, mator sam i ne moram. Ali, da su u prošlosti svi poljski umetnici prestali da stvaraju umetnost kadgod bi Poljskom zavladao diktator ili okupator, danas ne bi bilo naše umetnosti, a to znači da ne bi bilo ni Poljske".

Ne može biti jasnijeg odgovora na tu temu.

Naravno, mi nismo Poljska, naše okolnosti su drukčije. Ali odgovor u principu može da bude isti.

Bitef je osnovan krajem 60-ih godina XX veka, u vreme neobičnog, protivurečnog perioda Titove vladavine. Nije ni mesto ni vreme, niti ima prostora, da definišem tačno kakvo je to vreme. Jedino je jasno da je to bilo doba ne apsolutne, već veoma relativne

slobode. Otvoreni protivnici režima najrazličitijih boja, kada bi preterali u svom disidentstvu, naročito kada bi napadali frontalno Titovu ličnost, završavali su čak i u zatvoru.

Bitef, neko ostrvo slobode, ipak se rodio u doba Tita. I to ima svoju logiku. Bilo je to u trenutku kada je osnivanje jednog takvog festivala odgovaralo spoljnopoličkim potezima Jugoslavije. Davno je bilo prošlo vreme zabrana umetnosti zbog "dekadentne" forme. Naprotiv, moderna (potencijalno avangardna) umetnost je te jugoslovenske decenije pobedila realizam i postala, moglo bi se reći, gotovo neka vrsta nove zvanične umetnosti. Opet iz spoljnopoličkih razloga i novim rasporedom snaga, pobedom "modernista" s dosta autoriteta u visokim političkim krugovima, na užas jednog Hruščova, koji je više puta kod Tita pokušavao da interveniše u pravcu primitivnog socijalističkog realizma i borbe protiv "dekadentne umetnosti Zapada"...

Kada je Tito 1980. godine umro, po inerciji se nastavio sličan trend u kulturnoj politici, a političari se nisu mnogo mešali ni u šta što je stvoreno u oblasti kulture za vreme njihovog autoritativnog i svetski afirmisanog, njima nedostižnog prethodnika.

Dolaskom na vlast Slobodana Miloševića, krajem 80-ih godina, u mnogim oblastima života, Socijalistička partija Srbije, reciklirani Savez komunista Jugoslavije, nastojala je i posle raspada Jugoslavije da se nastavi politika Titovog perioda, ali s postepenim potiskivanjem Titovog imena. Titovska politika – da, Titov kult – ne. Pripremao se novi kult.

Kako je Milošević imao preča posla od kulture, ta oblast ga nije mnogo zanimala. Neoprezan, nije osećao opasnost iz toga pravca. A najmanje sa strane pozorišta. Prava opasnost Milošević je, s pravom, osećao da mu dolazi iz masovnih medija.

Režim se u celini ponašao kao da želi da održi kontinuitet s afirmisanim institucijama kulture i umetnosti.

Navikli i za vreme Tita da izigravamo ono što je Česlav Miloš nazivao ketmanima, većina nas nastavila je da igra igru, za koju postoji u nas izraz “držati šipak (figu) u džepu”.

Tako sam se ponašao i ja kao selektor i umetnički direktor Bitefa. Mira Trailović je tada, u leto 1989. godine, već preminula, ali i ona je, i ne znajući za taj termin, bila majstor stila ketman.

Niko mi se nije bitno mešao u posao selekcije kada sam ostao sam, osim jedne opasne epizode. Naime, godine 1995. imenovani su članovi Saveta Bitefa, izraziti protivnici Bitefa, kao poprišta modernih kretanja u svetskom pozorištu, namršteni naročito na one ekstremne oblike teatra koje kao izraziti konzervativci u toj oblasti organski nisu podnosili, naročito one ekstremne neverbalne i agresivne forme nove teatarske umetnosti. Jedan od imenovanih, Stevo Žigon, pošteno je priznao da ne voli po-

zorište koje neguje Bitez i dao je ostavku na članstvo u Savetu još pre saziva prve sednice.

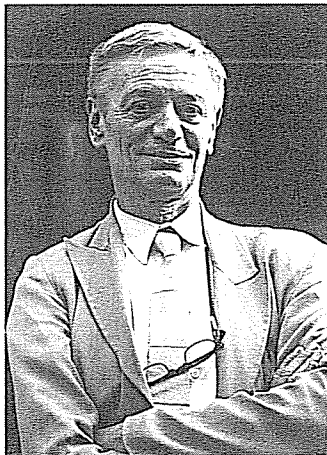
U tom trenutku, da ne dođe do oštrog zaokreta u orijentaciji Bitefa, novoimenovani predsednik Saveta Bitefa Ljubiša Ristić (najprisutniji domaći reditelj među Jugoslovenima do tog momenta), u jednom važnom intervjuu, a pre svega na sednici Saveta Bitefa, izjavio je da je “dužnost članova Saveta Bitefa da podrže ono što Jovan Ćirilov kao selektor bude izabrao”. Od tog trenutka nije bilo nikakvih teškoća s tim »retrogradnim« Savetom, koji je imenovao Sekretarijat za kulturu grada, tog trenutka u rukama SPS-a (grad je zvanično osnivač Bitefa).

Kako sam tokom cele poslednje decenije XX veka, osim prolazne epizode sa Savetom, imao određene ruke da pravim repertoar kakav sam želeo, s uobičajenim materijalnim ograničenjima koji su varirali iz godine u godinu, smatrao sam da treba nastaviti da se čuva, i, čak, razvija Bitez u najtežim okolnostima (ekonomskim, političkim i spoljopolitičkim), čak i uprkos često nepremostivih okolnosti kontraproaktivnih embarga u oblasti kulture. Nije to bila ni najveća greška koju je svet počinio tih godina prema demokratskoj javnosti naše zemlje.

Jedne godine bilo mi je jasno, usred najžešćeg embarga 1992, da treba sastaviti Bitez makar i bez ijedne strane trupe, samo da bi se održao kontinuitet. Životno iskustvo i intuicija su mi govorili, ako jedne godine prekinemo s Bitefom, može se desiti da bude ukinut zauvek.

Da li sam bio u pravu ne znam, niti iko to može reći s punom izvesnošću. Moja tvrdnja je retorične prirode, baš kao i tvrdnje onih koji su mislili da bi se Bitez obnovio za boljih vremena.

Kako je Bitez posle krize, godinu -dve posle čisto domaćeg »internacionalnog« festivala, uspeo da se ne samo održi, već i vrati svoj nekadašnji umetnički nivo, znači da je moja borba za Bitez uprkos okolnosti bila opravdana.



Ne bi hteo da izigram većeg protivnika režima nego što sam bio, ali svetska pozorišna javnost je znala da je Bitef svojom suštinom protiv ideologije (ako su je uopšte imali) i prakse režima koji je vladao poslednje decenije XX veka. Zbog toga su mnoge trupe dolazile uprkos beogradskom režimu, kao u posetu nekoj boljoj budućnosti ove sredine. Bila je to poseta onoj "drugoj Srbiji", kako onih s Istoka i sa Zapada, pa čak i sa Severa i s Juga.

Ta svest prijatelja Bitefa iz sveta, poput jednog Čulija i Barbe, i mnogih drugih, bez velikih reči, ali prisutnih kadgod je trebalo, pomogla je da se Bitef održi i, čak, napreduje. I, što je možda najvažnije, da se formira nova publika, da mladi gledaoci i pozorišnici ne izgube kontakt sa svetom. Mislim da je Bitef to postigao bez nekih velikih moralnih kompromisa, zapravo bez onih potencijalno najopasnijih i konkretnih kompromisa u izboru repertoara. Bitef je uzimao novac koji je odobravala tadašnja vlast, jer je to bilo u njihovoj nadležnosti. Taj novac smo uzimali, tešeći se

da to nije njihov novac, već sredstva od poreza ovog naroda.

Žao mi je što svi u našoj javnosti nisu bili istog stanovišta. Smatrali su da ne treba da se bave Bitefom, jer tih godina svekolike krize, on nije takav kakav je nekada bio. Ali ni oni koji nisu pisali kritike tih godina, nisu nas, bar javno, optuživali na moralnom planu što Bitef ipak održavamo. Ja sam im i na tom zahvalan, i poštujem njihovu odluku, kao što su oni prećutno poštovali moju.

Tih godina su mi često u svesti odjekivale reči koje mi je u obliku znakovite anegdote sa svojim mlađim kolegom na temu moralne dileme izgovorio Ježi Grotofski. Bilo je to na aerodromu u Kopenhagenu, kada smo se vraćali s proslave 40 godina Barbinog Odin teatra u Holstebrou. Nisam ni slutio da će to biti poslednje viđenje s jednim od najvećih prevratnika u pozorištu druge polovine XX veka.

Jovan ĆIRILOV

Pravo pitanje

Na pitanje zašto nisam išao na Bitef u periodu kad su protiv naše zemlje primenjivane sankcije lako se može odgovoriti. Ali, taj odgovor postaje komplikovaniji ukoliko se uzme u obzir da u to vreme nisam odlazio ni na Sterijino pozorje, ni u beogradsko Narodno pozorište, istina iz drugih razloga: u Novi Sad sam prestao da idem, jer je trebalo preovladati šok izazvan propašću nekadašnje Jugoslavije, promenama kroz koje su posle toga morale da prođu Jugoslovenske pozorišne igre; a u središnji nacionalni teatar nisam kročio nekoliko godina iz protesta protiv osionog ponašanja tadašnje vlasti, koja je na njegovo čelo dovela čoveka bez moralnih i stručnih kvalifikacija, što je iz tog pozorišta odmah oteralo pet ili šest



sjajnih glumaca i ugasilo niz izvrsnih predstava u kojima su oni bili glavni akteri. Ipak, slučaj s Bitefom bio je drukčiji.

Na njega sam prestao da idem iz poštovanja prema grandioznom delu Mire Trailović i Jovana Ćirilova, koji su u Beogradu u proteklih dvadeset pet godina formirali jedan od vodećih svetskih pozorišnih centara. U neku ruku, branio sam to veliko delo od jednog od njegovih tvoraca. Nisam pristajao da Bitef bude jedno od potemkinovskih sela pomoću kojih je mилошевићевski režim pokušavao da dokaže da i dalje živimo u normalnom društvu iako se sve oko nas ubrzano i katastrofalno raspadalo. S druge strane, odbijao

sam da ima ičeg tačnog u protivargumentu da se simulacijom da Bitef još uvek postoji u stvari održava njegov potencijal u očekivanju nekih boljih prilika i srećnijih dana. Jer u čemu je bio taj dragoceni potencijal? Zar se on čuvao održavanjem po svaku cenu činovničke, organizacione strukture festivala? Po meni, taj potencijal se sastojao u tome što nas je Bitef povezivao sa svetom, što nam je pružao informacije koje omogućavaju da shvatimo u čemu je suština pozorišta, i, osobito, što je ugledom koji je imao i podsticao i ojačavao bitne inovacije u modernom dramskom teatru. A tada Bitef više nije ispunjavao ni jedan od tih zadataka.

Dabome, shvatao sam da je to samo protest iz očaja, ništa više od puke grimase. Ali, znao sam i da sitan kamičak bačen u korito reke ipak menja njen dotadašnji tok, da i na oko značajniji gest i objašnjava i opominje šta se zapravo događa. I mada nisam dao ni jednu jedinu javnu izjavu u prilog svom gledištu, pritisci s raznih strana da izmenim odnos prema ondašnjem Bitefu pokazivali su da sam u pravu, da postizem što sam naumio.

Ali, čini mi se da ovakvo preispitivanje maskira jedno neuporedivo značajnije, suštastvenije pitanje: zašto sam tih godina tako retko išao u pozorište, zbog čega sam posle više decenija kritičarskog rada napisao i publikovao jedva pregršt pozorišnih kritika. Na primer, u 1993. sam samo osam puta otišao u pozorište, u 1994. jednom više, a od septembra prošle do februara ove godine sam komentarisao čak dvadeset tri predstave. U decembru 1992, u razgovoru za *Ludus*, rekao sam Feliksi Pašiću da u pozorište odlutam po nekad kao u neku lepu uspomenu. U suštini, nisam imao snage da iz prividnog života prelazim u privid života, iz stvarnosti u pozorište, da sâm pred sobom, izluđen onim što se događalo u našoj bivšoj zemlji, iznuren brigom kako preživeti sutrašnji dan, simuliram neotklonjivu potrebu za umetnošću, glad za teatrom. Tada me je, kad sam izjavio da o pozorištu pišem preko volje, jedino iz dužnosti prema NIN-u, listu koji je imao izuzetno važnu ulogu u raspadajućem srpskom društvu, jedan kolega, reditelj, u pismu upućenom uredništvu strogo upozorio da sam dužan da obavljam svoj kritičarski posao kao što to

čine, kad je u pitanju njihov rad, i lekari, i pekari, i više se ne sećam ko sve još. U čudu sam se pitao: zar kao lekari, koji, prinuđeni nestašicom medikamenata, razvrstavaju decu obolelu od leukemije prema mogućnosti da prežive da bi lekove davali onoj s većim šansama; zar kao pekari, koji proizvode loš, bljutavi hleb, koji "Spona" besplatno deli našoj nesrećnoj braći, koja satima stoje u dugačkim redovima od Kalemegdana do spomenika Kneza Mihaila; ili, možda, kao bankarski kovači lažnog, inflatornog novca pomoću kojeg se društveni ološ enormno bogati preko noći. Nisam mu odgovorio, jer sam se gadio da se upustim u jednu od onih polemika, tako čestih u komunističkim društvima, u kojima se uvek iz početka mora dokazivati da je belo - belo, a da je crno - crno.

U stvari, išao sam na predstave, ili, tačnije, posvećivao im pažnje, uglavnom kad su one sledile Šekspirovo shvatanje da je pozorište ogledalo vremena u kojem nastaje. Pisao sam s pravim žarom isključivo o predstavama koje su govorile o zločinima izvršenim tobože u ime opšteg dobra, o nevoljama ljudi koje društvo odbacuje zato što su drukčiji, o stradanju mlade generacije kojoj je oduzeta budućnost, o nacionalnoj tragediji prouzrokovanoj egzaltiranim osećanjima i strastima, koje potiskuju zdrav, prirodan razum. Doduše, iako veoma retko, s istim poletom sam pristupao i predstavama u kojima se ispituje i večna tajna života, ili koje su, kako bi se reklo staromodnim žargonom, bile naprosto lepe.

Da li sam u potpunosti bio dosledan? Nisam. Da sam postupao striktno po imperativnom moralnom nagonu, koji je dolazio iz dubine mog bića, da sam baš u svakom trenutku razlikovao glavno od sporednog, ne bih ninakakav način učestvovao u pozorišnom životu, ne bih dozvolio sebi da makar i posredno spadam u krug ljudi, koji pružaju gledaocima zabavu, ma i najplemenitije vrste – što pozorište ne može niti bi trebalo da izbegne – koja je, po prirodi stvari, relaksirajući faktor, ne poziva na otpor, na pobunu. Ali, čovek nije računar, ljudsko srce je prepuno raznih protivrečnosti, uostalom kao i samo pozorište, ili i umetnost uopšte. I u tome je moje jedino opravdanje.

Vladimir STAMENKOVIĆ

Argumenti za i protiv

Iako još uvek ne postoji bezbedna vremenska distanca s koje je moguće nepristrasno posmatrati događaje iz devedesetih godina prošlog veka, u kojima smo svi, dobrovoljno ili ne, igrali neku ulogu, ipak je, čini nam se, prošlo dovoljno vremena da bi se mogla postaviti neka pitanja i uočiti neki od fenomena koji su u direktnoj vezi s pomenutim periodom, premda je malo verovatno da će se odmah dobiti direktan i sasvim tačan odgovor. Jedan od značajnih političkih događaja s dramatičnim posledicama na celokupnu kulturu Miloševićeve Jugoslavije i s ozbiljnim uticajem na jugoslovensko pozorište, bilo je uvođenje sankcija koje su u najradikalnijem obliku trajale od 1992. do 1995. godine (uveđene su 30. maja 1992. a veći deo je obustavljen posle Dejtonskog sporazuma (ovo se odnosi na spoljni zid sankcija), ali su one kroz različite oblike zabrana još uvek prisutne).

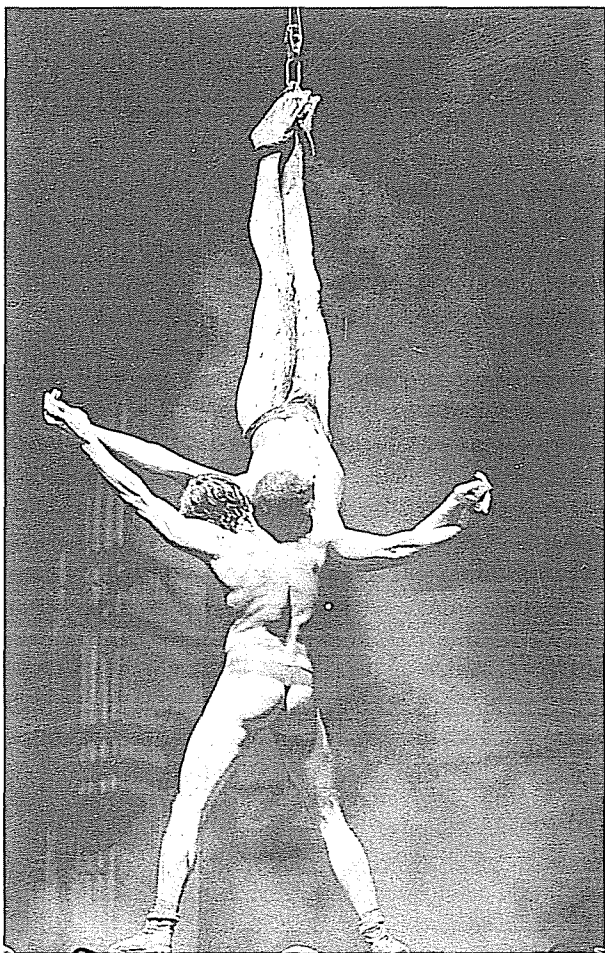
Za ovaj tekst su posebno značajne tzv. "kulturne" sankcije ili sankcije u oblasti kulture koje su, doduše, potrajale nesto kraće, ali su njihove posledice bile više nego očigledne. Jedna od najdramatičnijih i najvidljivijih posledica je temeljno srozavanje sistema vrednosti i davanje legitimiteta raznim graničnim pojavama sumnjivog kvaliteta, koje su pod folk-geslom "ne može nam niko ništa" imale nadomestiti uobičajenu i za kulturu dragocenu razmenu s ostatkom sveta. Sankcije u oblasti kulture su samo potpomogle ono što je režim već uveliko pokušavao – da stanovništvo Jugoslavije zatvori u tor jednoumlja i ksenofobije ukidajući svaku mogućnost stavljanja jugoslovenske kulture u referentni sistem svetske kulture. Nedostatak protoka vazduha u skućenoj i memljivoj sredini kakva je bila tzv. Jugoslavija devedesetih godina 20. veka, pogodovao je razmnožavanju raznih klica koje uvek idu rame uz rame s totalitarnim režimima. Ako prihvatimo Encesbergerovu tezu da je Miloševićev režim bio prva postmoderna diktatura (gotovo u potpunosti bez pisanih tragova i opipljivih materijalnih dokaza, zbog čega ovih dana muku muči

Haški tribunal), možemo da kažemo da ni kulturološke nepodopštine nisu uvek bile lako primetne, tj. da je njihova estradna priroda često bila vešto prikrivena tzv. višim vrednostima kao što je (kvazi)pravoslavlje i (kič)patriotizam, te su se stoga lako uvukle pod kožu široke populacije baš kao i Veliki post ili brojanice koje je bilo moguće kupiti na svakoj tezgi od Bulevara revolucije do Knez Mihajlove ulice. Drugim rečima, gde bi nam bio kraj da je, kojim slučajem, sve stalo na turbo folku? Novo stanje stvari je zahtevalo i nova pravila igre u kojima su se najteže snalazili oni koji su bili naviknuti na duplo veći kulturni prostor bivše Jugoslavije, kao i na normalnu profesionalnu komunikaciju sa svetom. U situaciji sveopšte izolacije, razvila se somnabulna teza da "narodu treba smeħa" koja je pod svoje skute prihvatila raznorazne efemerne kulturološke fenomene od kojih je većina imala samo površnu zabavljачku funkciju i bila je motivisana idejom *take money and run*.

"Nepраведne" i "ničim izazvane sankcije" su posebno pogodile internacionalne manifestacije koje su počivale na ideji razmene sa svetom. Jedna od najočiglednijih žrtava ove politike je bio i BITEF – festival nesumnjivog ugleda i značaja, koji, za razliku od FEST-a (koji nije održan 1993. godine), nije prekinut zbog uvođenja sankcija. Bez namere da dajemo svoj konačni sud o opravdanosti održavanja BITEF-a u uslovima koji su direktno protivrečni statutu ovog festivala i ideji s kojom je osnovan 1967. godine, pokušaćemo da iznesemo samo osnovne činjenice kao putokaz budućim istraživačima ovog perioda jugoslovenske kulturne istorije.

U uvodu kataloga 26. BITEF-a, održanog 1992. godine, Jovan Ćirilov je napisao:

"Beogradski internacionalni teatarski festival prvi put od svog osnivanja neće biti internacionalni. To su apsurdni savremenog sveta, apsurdni našeg mesta u tom svetu, apsurdni embarga na koji nije osuđena samo naša ekonomija već i naša kultura. Ali apsurd je jedan od oblika postojanja nove scenske umetnosti."



Biuro Podrozy / Đordano. 27. Bitez '93.
(Foto: Željko Sinobad)

Pomenuti, 26. BITEF je obeležio presedan u istoriji ovog festivala. Osim Janga Edwardsa, američkog umetnika nastanjenog u Amsterdamu (čiji je dolazak Jovan Ćirilov definisao kao "neku vrstu pukotine na blokadi u kojoj smo se obreli"), Beograd te godine nije posetilo nijedno strano pozorište. Celokupni program tog festivala, sveo se na produkciju treće Jugoslavije, a čak sedam od deset predstava su bile projekti Narodnog pozorišta (Nepszínház) iz Subotice. Reč je o predstavama: *Boj na Kosovu* (režija: Ljubiša

Ristić), *Hamlet* (režija: Andraš Urban), *Zločin i kazna* (režija: Sašo Milenkovski), *Ričard Treći* (režija: Ljubiša Ristić), *Braća Karamazovi* (režija: Sašo Milenkovski), *Kralj Ibi* (režija: Haris Pašović) i *Wozzek* (režija: Andraš Urban). U vreme održavanja 26. BITEF-a već smo u iskustvu nosili rat u Hrvatskoj a par meseci pre toga je otpočeo i bezumni rat u Sarajevu i bilo je sasvim idiotski pretvarati se da je sve u najboljem redu. Autor ovog teksta (tadašnji student prve godine režije) pamti da je najzbuđljiviji događaj tog 26. BITEF-a, makar po sudu mlađeg dela publike, bio *Kralj Ibi* u režiji Harisa Pašovića koji nije došao na festival, jer je malo pre toga, poput mnogih Sarajlija koji su ostali bez svog grada, emigrirao u Holandiju. Privid "normalnog" života i "normalnog" BITEF-a je bio više nego očigledan. Ipak, važno je napomenuti da BITEF, uprkos činjenici da je održan, nije sakrivao od javnosti neprijatne informacije poput razloga Pašovićeovog odsustva ili neučestvovanja stranih predstava. Naprotiv. Značajno mesto u katalogu festivala je zauzeo potresan tekst Maira Musafije posvećen Harisu Pašoviću. Dovodeći u vezu Pašovićeov teatarski angažman s nasiljem svakodnevice s početka devedestih godina, Musafija je napisao: "Predstava *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa u Beogradskom dramskom pozorištu ostaće upamćena po tome što su u večeri premijere tenkovi krenuli prema slovenačkoj granici. Više nije imalo šta da se čeka. Pamtim lica Miće Tomića, Radeta Markovića i drugih aktera prvog *Godoa* u Jugoslaviji, prisutnih na toj premijeri. Oni su svojevremeno imali šta čekati. Njihova predstava izazivala je strasno uzbuđenje. Harisova, na žalost, nije. Glumci su bili dobri, bilo je duhovitih rješenja, elemenata azijskog pozorišta u predstavi... Uzbuđenje je ipak dolazilo iz stvarnosti. Počeo je rat u Jugoslaviji... Jugoslovenski kulturni prostor, kojem je Haris Pašović pripadao i srcem i dušom, naglo je nestajao. Čini se kako je to za Harisa značilo i nestajanje životnog prostora." I sledeća Pašovićeova predstava koju je beogradska publika videla na 26. BITEF-u, imala je bizarnu, gotovo nadrealnu vezu sa stvarnošću. Naime, na dan premijere, 4. aprila 1992. godine, počeo je rat u Sarajevu. S tim u vezi, Musafija je napisao: "Stvarnost njihove predstave kao organizo-

vanog, projektovanog haosa potpuno je pripadala megastrukturi naše stvarnosti koncipirane po istom načelu. Dokaz je zajednička sudbina Harisova, moja i još hiljada Sarajlija. Nakon 4. aprila mi smo izgubili svoj grad. Žestina Harisove predstave vratila me je njegovim izvorima *Marat-Sade*-u, ali, isto tako, kroz koncert u koji se predstava pretvara u svom drugom djelu, provela me je predjelima koje opisuje ista geografija duha jedne generacije koja za sebe može reći "Nebo je naša zastava." Sasvim je jasno da BITEF te godine nije imao nikakve veze sa svojim korenima, ali je sama činjenica da je festival održan i da je odštampan katalog koji sadrži kritičke tekstove Borke Pavićević ili Maira Musafije – značajan podatak o složenosti jednog vremena koje svi danas pokušavaju da redefinišu u skladu sa sopstvenim potrebama.

Sledeći, 27. BITEF je, iako i dalje pod sankcijama, više ličio na sebe, mada među učesnicima nije bilo nijednog zvučnog imena kakva smo navikli da susrećemo na ovom festivalu.

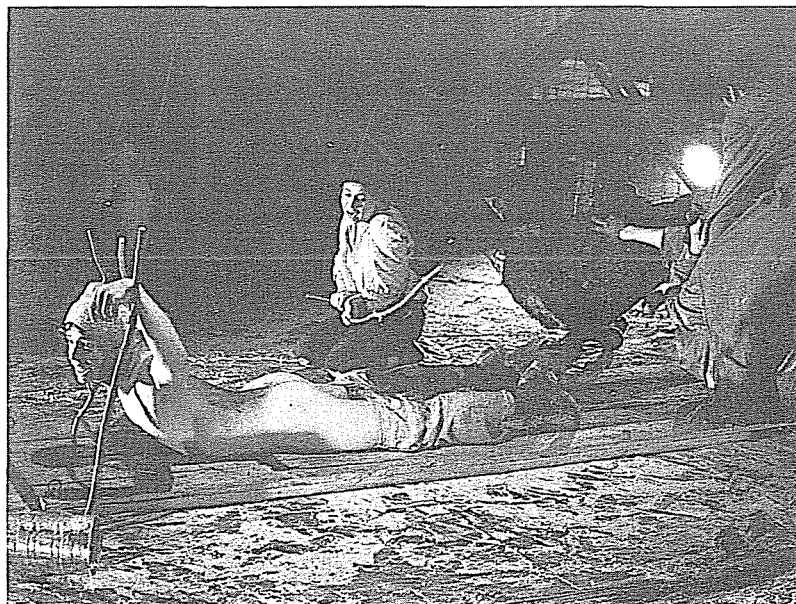
Iako je, za razliku od prethodne godine, festival bio internacionalan, gosti su pripadali mahom manjim i manje poznatim trupama, a program je ponovo većim delom bio sačinjen od domaćih projekata kao što su: *Opera za tri groša* (režija: Ivana Vujić) Bitef teatra, *Lažni car Šćepan mali* (režija: Dejan Mijač) Jugoslovenskog dramskog pozorišta, *Becket fest* (režija: Slobodan Milatović) Crnogorskog narodnog pozorišta. Manifestacija je ponovo protekla u znaku Narodnog pozorišta (Nepszin haz) iz Subotice koje je ovoga puta izvelo tri predstave (*Don Kihot* i *Kristofer Kolumbo* u režiji Ljubiše Ristića i *Fuente Ovehuna* u režiji Saše Gabrića). Od stranih pozorišta na festivalu je učestvovao Teatr Biuro Podrozy (The Travel Agency Theatre) iz Poznana u Poljskoj s predstavom *Dordano*, Teatr Derevo iz Sankt Peterburga s predstavama *Atrakcija is-*

punjerija želja i *Konjanik*, kao i Stalker Stilt Theatre iz Australije s predstavom *Toycart*.

U uvodnoj reči štampanoj u katalogu festivala Jo van Ćirilov je napisao: "Prošle godine održali smo *BITEF pod embargom*, prvi BITEF bez stranih trupa. Ove godine, iako su okolnosti još teže, pokušaćemo da organizujemo BITEF kako je smišljeno od osnivanja, kao međunarodni festival. Biće to festival stranih i naših umetnika, a za publiku susret sa predstavama koje Beograd još nije video." Oprez selektora još više dolazi do izražaja kada kaže: "Šta će se od ovakvih snova jednog festivala sa velikom tradicijom zaista u septembru i dogoditi, više ne zavisi samo od nas. Od nas je samo zavisilo da li ćemo hteti da pokušamo."

Sledeći, 28. BITEF je doneo, reklo bi se, malo više optimizma i daleko više stranih umetnika. Da li je optimistični naziv *Nova energija '94*. imao veze s Avramovićevim ekonomskim "čudom" koje je posle hiperinflatorne 93. ponovo napunilo radnje i frižidere jugoslovenskih građana?

U svakom slučaju, posle dve godine krize, BITEF je bio na dobrom putu da povrati staru slavu.



Nepszin haz Subotica / Wozzek. 26. Bitef '92.

U katalogu festivala, Jovan Ćirilov je objasnio da je akcenat prilikom izbora učesnika stavljan, pre svega, na mlađe umetnike i nove tendencije u teatru kojima "ni najgovorniji teoretičari ne stižu da daju ime".

Te 1994. godine, beogradskoj publici su se predstavili: Teatrul Anton Pann, Ramnicu Valcea predstavom *Decameron 646* po Bokaču, u režiji Silviu Purcaretea, Narodno pozorište (Nepszin haz) Subotica – ovoga puta samo jednom predstavom - *Antigona*, Dušana Jovanovića (režija: Ljubiša Ristić), Sofa trio iz Budimpešte predstavom *Titanik i ja* (režija: Laszlo Rokas), SKC Beograd predstavom *Lovac na jelene* (kolektivna režija), AIOWA projekat iz Sente i Subotice predstavama *Amnestija* i *Idemo u boj* (kolektivna režija), Jugoslovensko dramsko pozorište predstavom *Poslednji dani čovečanstva*, Karla Krausa (režija: Gorčin Stojanović), Attis Teatro iz Atine predstavom *Persijanci*, Eshila (režija: Theodoros Terzopoulos), Stalker Stilt Theatre iz Australije s predstavom *Angels ex Machina*, Compania Semola Teatre iz Španije predstavama *In Concert* i *Hibrid* i Theater Titanick, iz Nemačke predstavom *Titanik*.

Ako je 28. BITEF bio nagoveštaj vraćanja stvari u "normalne tokove", sledeći 29. BITEF je definitivno, posle tri mršave godine uspeo da se oporavi i pred beogradsku publiku dovede umetnike poput Leva Dodina (*Klaustrofobija*), Jochanna Kresnika (*Francis Bacon*), Silviu Purcaretea (koji je stigao s čak tri predstave: *Fedra*, *Tit Andronik*, *Kralj Ibi sa scenama iz Magbeta*). Na BITEF-u je prvi put učestvovala i novoosnovana Šečerana (KPGT) s holandskojugoslovenskom koprodukcijom *Assimil* (režija: Ljubiša Ristić i Trees Schreurs). Tu je bio i Josef Nađ (*Anatomija zveri*) kao i Nigel Charnock u saradnji s Volcano Teatrom (*Kako živeti*) ali i Slobodan Unkovski i Sašo Milenkovski (*Bure Baruta* Dejana Dukovskog) i još dva domaća projekta: *Balkanska rapsodija* (režija: Branislav Lečić) i *Kate Kapuralica* u režiji Jagoša

Markovića. Te godine je održan i workshop proslavljenog Boba Wilsona.

Na poboljšanje situacije je uticala činjenica da je 28. BITEF pripreman u atmosferi privremenog (jedanaestomesečnog ukidanja sankcija) što je rezultiralo olakšanom komunikacijom s relevantnim pozorišnim umetnicima iz celog sveta i njihovom spremnošću da se odazovu pozivu festivala. Još je značajniji podatak da su mnoge od zapadnih zemalja ponovo bile voljne i da finansijski potpomognu dolaske svojih ansambala. U procesu selekcije, akcenat je stavljen na relevantna rediteljska i koreografska imena.

U katalogu festivala Jovan Ćirilov je napisao: "Današnji reditelj, sa svojim izvođačima i publikom, obreo se u izmenjenom svetu. Te promene su bile dramatične, duboke, bolne. I one još traju. A kod nas su sve bolnije i krvavije. Ruše se sistemi, države, granice, preseljavaju na stotine hiljada ljudi u neizvesnost, a oni najzlosrećniji ostaju bez traga i života. S jedne strane lagodni svet bez granica koji želi da se predstavi kao idealno rajsko naselje, a na drugoj strani – uz sam taj vrli svet – apokalipsa."

Veoma je teško procenjivati opravdanost ideje da se, uprkos sveopštoj degradaciji vrednosti u jugoslovenskom društvu s početka devedesetih godina prošlog veka i uz fon ratova koji su besneli na dvestotinak kilometara od uspavane srpske "prestonice", održi jedan pozorišni festival. Moguće je naći dovoljno dobrih argumenata i za i protiv. Činjenica je da je BITEF "pod sankcijama" bio znatno slabijeg kvaliteta nego ikada u svojoj dugoj i bogatoj istoriji, ali je makar i majušni kontakt sa svetom, koji je pre ličio na pogled kroz ključaonicu, ipak jako puno značio pre svega najmlađoj generaciji umetnika i studenata FDU koja je imala tu nesreću da profesionalno stasava u trenutku najveće izolacije i kompletne degeneracije jednog društva. Možda su baš ti "krnji" BITEFI pomogli da pozorište, makar na čas, trijumfuje nad zastrašujućom turbo-folk realnošću.

Anja SUŠA

Lični stav:**Mirjana Miočinović, teatrolog****Nemam tu šta da tražim**

Mirjana Miočinović spada u red vodećih srpskih i jugoslovenskih teatrologa. Diplomirala je Opštu književnost s teorijom književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu. Doktorirala na istom fakultetu, s tezom o Antonenu Artou. Objavila i prevela niz dragocenih izdanja iz oblasti drame i teatra. Autor knjiga: *Eseji o drami* (1975), *Surovo pozorište (poreklo, eksperiment i Artoova sinteza)* (1979), *Pozorište i giljotina* (1990), *Nemoć očiglednog* (1997); priredila: *Rađanje moderne književnosti – drama* (1975), *Moderna teorija drame* (1981), za Nolitovu biblioteku “Srpska književnost – drama” *Izabrane drame* Vojislava Jovanovića, *Drama između dva rata i Izabrane drame* Aleksandra Popovića (1987); prevela s francuskog: *Pozorište i njegov dvojnik* A. Artoa (1971), *Čitanje pozorišta* A. Ibersfeld (1982), *Figure* Ž. Ženea (1985), *(Arto) O pozorištu i filmu* (1996)... Dobitnik Sterijine nagrade za teatrologiju (1991).

Tokom dve decenije, Mirjana Miočinović predavala je Istoriju jugoslovenskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Početkom oktobra 1991, napustila je fakultet, a u znak protesta protiv rata koji je buknuo na teritoriji tadašnje Jugoslavije.

- *Da podsetimo naše čitaoce: koji su bili razlozi, a koji konkretni povodi za Vaše povlačenje s FDU i iz pozorišnog života 1991. godine?*

Da li se danas uopšte iko seća ili, tačnije, da li iko želi da se seća, da je 1991. započeo rat u Hrvatskoj, da je, do tog 7. oktobra, kada sam napustila fakultet, bio razrušen Vukovar, da je napadnut Dubrovnik, da je opljačkana i devastirana njegova okolina, da je gra-

natiran Zadar? Dakle, u to vreme vodi se rat u granicama zemlje u kojoj živim, ljudi ginu, ruše se najvredniji spomenici kulture, studenti kojima ja treba da predajem svakoga dana mogu da budu mobilisani. Pa valjda su to dovoljni razlozi, dovoljni “konkretni povodi”, da čovek poželi da se tome usprotivi na neki od načina koji su mu dostupni i za koje misli da bi mogli biti efikasni. Ja sam u to vreme ipak bila profesor univerziteta s nešto ličnog ugleda, moje je obrazovanje takozvano humanističko i ono zahteva određen sklad između proklamovanih uverenja i postupaka, i bilo je prirodno da učinim nešto, dakle ne samo da kažem, već učinim nešto, što će me jasno, nedvosmisleno i uz lične posledice staviti na drugu stranu od onih koji prihvataju skandal rata. A šta sam ja to mogla kao pojedinac da učinim osim da založim upravo taj svoj lični ugled, koji je delom vezan za ugled same profesije (profesor univerziteta), i to na radikalna način, odricanjem od svega što me povezuje s državom, s njenim institucijama? Ne vidim šta se od toga moglo učiniti više, osim da se čovek ubije.

- *Da li je Vaš gest naišao na neki odjek u to doba? Ako jeste, kakav je taj odjek bio u stručnoj i drugoj javnosti?*

Pošto je univerzitet jedna od onih institucija na koje se budno motri i u manje konfliktnim društvima no što je bilo naše i u manje dramatičnim situacijama od ratnih, moglo se očekivati da moj “gest” ima izvesnog odjeka. On, međutim, nije imao nikakvog odjeka osim u jednom uskom, istomišljeničkom krugu ljudi koji je prema tom mom postupku imao poštovanja. Da, upravo to – poštovanja. Što se mojih kolega

sa samog Fakulteta dramskih umetnosti tiče, za njih sam ja prestala da postojim, i kao čovek i kao stručnjak, kao što sam, s nešto malo izuzetaka, prestala da postojim i za svoje bivše studente. Kod ovih poslednjih to je bilo sasvim u srazmeri s njihovim napredovanjem u društvu. Nije bilo, treba reći, ni otvorenih napada na mene, izuzmem li skandalmejkerski par Pajkić-Bjelica, koji je smatrao za svoju svetu dužnost da me s vremena na vreme obaspe pogrđama.

- *Kako komentarišete suprotan stav da je za mlade ljude u periodu rata, mobilizacije, raspada sistema vrednosti bilo značajno da imaju kreativno i psihološko uporište upravo tamo gde oni prirodno pripadaju – na fakultetu?*

Da, taj stav je odbranljiv i to lako odbranljiv. Kao profesor možete reći sebi da studentima pružate



Foto: Goranka Matić

Ja sam u to vreme ipak bila profesor univerziteta s nešto ličnog ugleda, moje je obrazovanje takozvano humanističko i ono zahteva određen sklad između proklamovanih uverenja i postupaka, i bilo je prirodno da učinim nešto, što će me jasno, nedvosmisleno i uz lične posledice staviti na drugu stranu od onih koji prihvataju skandal rata.

“kreativno i psihološko uporište” u jednom nepodnošljivom svetu i da je to s vaše strane dovoljno. (Ovde iz razmišljanja potpuno izostavljam one profesore, a njih je bilo najviše, koji su bili u punoj saglasnosti s vladajućom politikom.) To se obično čini u izrazito represivnim sistemima (to je, recimo bila Plankova logika u Hitlerovo vreme), što će reći u režimu koji opstaje na goloj sili i bez voljne saglasnosti podanika. Međutim, te 1991, Miloševićeva politika je uživala široku podršku i stoga uopšte nije morala da bude represivna. To pokazuje i moj lični slučaj: bilo je dovoljno preći ćutke preko njega. Ali tako ne bi bilo da je univerzitet te, upravo te godine, iskoristio svoju snagu i pokazao da ne prihvata politiku koja je već tada proizvodila zločine i u svojoj biti bila očigledno zločinačka. I Miloševićev režim bi bio ili srušen ili bi prema nama samima (mislim na Srbe u Srbiji) postao odmah otvoreno represivan i ne bi tako lako i masovno regrutovao svoje pristalice. To što moje kolege i dana današnjeg umiruju svoju savest tom pričom da su bili od pomoći svojim studentima u “mračnom vremenu”, dopustivši time da to vreme samo potraje i da tako i moralno i psihološki i profesionalno uništi njihove đake, to je njihova stvar. Ja lično o tome mislim kao o krahu profesije.

Što se mojih kolega sa samog FDU tiče, za njih sam ja prestala da postojim, i kao čovek i kao stručnjak, kao što sam, s nešto malo izuzetaka, prestala da postojim i za svoje bivše studente.

To što moje kolege i dana današnjeg umiruju svoju savest tom pričom da su bili od pomoći svojim studentima u "mračnom vremenu", dopustivši time da to vreme samo potraje i da tako i moralno i psihološki i profesionalno uništi njihove đake, to je njihova stvar.

- *Da li danas, s ove distance, smatrate da je tako trebalo postupiti?*

Da, moglo bi se reći da sam danas još sigurnija u ispravnost svog postupka. A da sam ostala na fakultetu ne bih to iskoristila da svojim studentima "pružam utehu i pribežište" već bih nastojala da im pomognem da shvate smisao događaja i da ne podležu opasnim predrasudama. Ali sam uverena da bi me u tom slučaju ubrzo izbacili s fakulteta.

- *Da li ste i u kojoj meri i u kom obliku pratili pozorišnu produkciju tokom 90-tih i kakav je Vaš generalni stav o našim predstavama u pomenutom periodu?*

Vrlo sam malo pratila šta se događa u pozorištu. Tačnije, retko sam išla u pozorište, ali sam vrlo dobro znala šta se u njemu izvodi, koji su komadi na repertoaru, koji su pisci "en voque", koji reditelji "prave karijeru", ko je na upravnničkim mestima. I imam li na umu institucionalna pozorišta, tu nije bilo predstave koja bi bila subverzivna u odnosu na politički kontekst (izuzetak su, koliko znam, komadi Biljane Srbljanović, ali su se oni pojavili sasvim post festum u odnosu na početne, presudne događaje i kao takvi više me nisu zanimali). A kako je odlazak u pozorište

Kao što nisam išla u Zvezdara teatar zbog "Đenerala Nedića", tako ne idem u Narodno zbog takozvane "Velike drame" ili u Beogradsko dramsko zbog dramtizacije jedne trećerazredne i u biti vrlo opasne knjige kakvi su Čosićevi "Koreni".

javni, društveni čin, kojim vi, ako već niste profesionalni kritičar, hteli ne hteli, postajete saučesnik i istomišljenik pisca koji, recimo, sa simpatijama piše o jednom notornom kvislingu (*Đeneral Nedić*), onda je sasvim prirodno što sam tako retko odlazila u pozorište. Kao što je prirodno da i danas prema njemu osećam isti otpor, jer je dovoljna jedna predstava da u mojim očima moralno i profesionalno diskvalifikuje određeno pozorište (kao što nisam išla u Zvezdara teatar zbog pomenutog *Đenerala*, tako ne idem u Narodno zbog takozvane *Velike drame* ili u Beogradsko dramsko zbog dramtizacije jedne trećerazredne i u biti vrlo opasne knjige kakvi su Čosićevi *Koreni*). Da i ne govorim o razlozima koji se tiču pozorišne estetike: naše je pozorište nepodnošljivo anahrono, uz to još i profesionalno aljkavo; kada je prestalo da služi režimu, postalo je domaćićka društvena zabava koja, kao takva, može da prođe u svom najtrivijalnijem obliku. I ja tu nemam šta da tražim. Sve ovo

Imala sam nesreću da mi ovo vreme pokaže pre "bedu", no "sja" pozorišta i da me sasvim udalji od ove umetnosti.

vreme, ovih "deset krvavih godina", imala sam iskrenog zanimanja samo za nezavisne trupe, za Dah teatar, Plavo pozorište, za predstave u Centru za kulturnu dekontaminaciju, u kojima je bilo istomišljeničke bliskosti i stvaralačke strasti koja je išla do samožrtvovanja.

- *Sa znanjem i iskustvom istoričara pozorišta, kako generalno vidite mogućnosti pozorišta u istorijski turbulentnim situacijama?*

Istorija pozorišta me uči da je u sličnim situacijama pozorište, uz ozbiljne rizike i za izvođače i za gledaoce, moglo da ima ogromnu spoznajnu i moralnu funkciju zasnovanu na blagotvornom dejstvu surove istine. Kao što me ta istorija takođe uči da ono može biti opasno oruđe indoktrinacije ili bar prostor za bekstvo od istine. Nema, dakle, nikakve apsolutne zakonitosti. Imala sam nesreću da mi ovo vreme pokaže pre "bedu", no "sja" ove profesije i da me sasvim udalji od ove umetnosti.

Ksenija RADULOVIĆ
i Ivan MEDENICA



Društvena stvarnost i beogradska pozorišta (1991-1995)

*

Iako od pozorišne umetnosti sasvim sigurno ne treba tražiti da bude doslovni odraz društvenog konteksta u kome nastaje i razvija se, čini se, ipak, da dramatični istorijski periodi, kao što je rat u bivšoj Jugoslaviji (1991-1995), energično nameću pitanje odnosa pozorišta i društva. U ovom podtematu uočavaju se neki fenomeni beogradskog pozorišnog života iz tog perioda, koji ukazuju na izvesnu nezainteresovanost pozorišta za njegovo društveno okruženje, što ne znači da su ove indikativne pojave bile i jedina repertoarska, umetnička i intelektualna tendencija. Da bismo ovoj vrlo delikatnoj temi što objektivnije prišli, pored autorskog teksta Aleksandre Jovičević, koja uočava spomenuti fenomen, sproveli smo i anketu sa Ljubomirom Mucijem Draškićem i Jovanom Ćirilovim, tadašnjim upravnicima Ateljea 212 i Jugoslovenskog dramskog pozorišta, o čijim predstavama Jovičević piše.

Njima smo postavili po dva pitanja, od kojih je prvo bilo identično (*Kojim ste se kriterijumima rukovodili u*

kreiranju repertoara u periodu raspada bivše zemlje i ratnih dešavanja u okruženju?), a drugo različito, primereno konkretnim repertoarskim specifičnostima. Za J. Ć: *Kako tumačite stav da je jedna od repertoarskih tendencija JDP-a u prvoj polovini devedesetih bila estetika scenskog eskapizma (pre svega predstave "Plava ptica", "Nižinski", "Vartolomejski vašar", ali i druge, poput "Čikaških perverzija", "Florentinskog šešira")*, a za Lj. D: *Kako tumačite stav da su jednu od izraženih tendencija repertoara Ateljea 212 u periodu prve polovine devedesetih činile predstave zabavljačkog profila ("Knjeginja od Foli Beržera", "Ljubavno pismo", "Filumena Marturano", "Svećar")?* Međutim, i pored toga što smo bili rukovođeni upravo željom da se fenomen što je moguće objektivnije sagleda, nije izostala i određena emotivna reakcija u odgovorima na naša pitanja.

Anketu je realizovala Milena Depolo, student Dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

"Trenutak srećnog samozaborava"

U savremenoj teatrologiji uglavnom se poštuje načelo prema kojem bi pozorišna kritika i pozorišna istorija, kao njene osnovne discipline, svaka u domenu svojih metodoloških mogućnosti, trebalo da utvrde društveni i istorijski kontekst u kome nastaje jedna pozorišna predstava, određeni žanr, ili čak dramski pravac. Ovakav značaj konteksta, pre svega, ukazuje na specifičnost pozorišnog čina, (naravno, ako on ispunjava osnovne uslove da se proglasi umetničkim), ali se tu podrazumeva i metodološki princip

koji bi trebalo da bude u skladu s takvom specifičnošću. Nekoliko najpoznatijih svetskih teatrologa, svako iz svog ugla (npr. Divinjo, Šekner, Pavis), često ističu to polazište u istraživanju pozorišta, istovremeno ne zanemarujući ni čitav niz drugih, ne manje komplikovanih problema koje inače prate istraživanja pozorišnih predstava, pojedinih razdoblja, ili recimo fenomena u teatru koje ću ovde, radi lakšeg razumevanja, nazvati trendom. To je, pre svega, zato jer se ovaj tekst odnosi na samo jedan trend u sprskom,

odnosno beogradskom pozorišnom životu, s početka devedesetih godina prošlog veka, a ne na proučavanje celokupnog fenomena u okviru pozorišta datog perioda, kao što je uobičajeno u teatrologiji.

Istovremeno, potpuno sam svesna da se reč "trend" više koristi kad je u pitanju neka pomodna pojava, nego pravi socijalni fenomen, ali mi se čini da je to najpogodnija reč koja može jasnije da osvetli određene pojave u srpskom teatru, odnosno, kao što sam već pomenula, u nekim beogradskim pozorištima. U tom smislu, želim da naglasim da u ovom radu nisu obuhvaćeni neki drugi trendovi, niti ću do kraja insistirati na svim mogućim uzrocima nastanka tog trenda, već na samo nekoliko, po mom sudu, karakterističnih primera, koji mogu, ali ne moraju, da poseduju vrednost "uzoraka" (dakle, ograničiću se na pojedine predstave koje su se našle na repertoaru Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Ateljea 212 u datom periodu).

U svakom slučaju, taj trend koji se u najširem smislu može definisati kao eskapizam, a u užem zabavljačko/zabavno pozorište, jeste bio odraz jednog stanja duha i odnosa prema kulturi koji dan danas još opstaje, a u kome prepoznamo visok stepen odsustva ne samo društvenog angažmana, već i empatije za patnje drugih (ne samo drugih naroda, već pripadnika drugih društvenih slojeva, zanimanja, stanovnika drugih gradova, itd, ta lista bi mogla da bude beskonačna). Međutim, ovde se unapred ograđujem od stava da je to odsustvo solidarnosti i empatije karakteristično samo za naše podneblje. Stoga mi se čini da je Mirjana Miočinović u pravu kad kaže da, ako je postojalo "nešto dramatično u dvadesetom veku, to je čovekova ravnodušnost prema patnji drugog. To odsustvo solidarnosti je osnova tragedije ovog veka."¹

Ta teza postaje još tačnija, kada se dovede u vezu s tvrdnjom Erika Hobzbauma, po kojoj je tokom dvadesetog veka od ljudske ruke ili ljudskom voljom, stradalo 187 miliona ljudi.²

Naime, za te zločine, osim dželata, deo odgovornosti snose i oni koji su ravnodušno sve to posmatrali, ili se nisu dovoljno angažovali da ih spreče. Kako tvrdi Mirjana Miočinović, aludirajući na svoju usamljenu akciju nepristajanja da drži predavanja na Fakultetu dramskih umetnosti (u vreme najžešće agresije na Dubrovnik, dakle u oktobru 1991. godine), *pojedinač jeste "nemoćan, ali to ne znači da nije odgovoran (podvukla A. J.)."*³ Dakle, moj cilj je da, makar posredno, kroz delimičnu rekonstrukciju pozorišnog života u našoj skorijoj prošlosti, istražim razloge zbog kojih je, ako ne najveći deo srpskog pozorišta, a onda barem njegov najbolji deo, pribegao klasičnoj definiciji eskapizma, odnosno "gledanja svog posla" u velikim istorijskim previranjima. U svakom slučaju, u trenutku kojim hoću da se pozabavim, srpsko pozorište je već odavno bilo na margini društvenih zbivanja, naročito od kada su počeli da se održavaju razni "mitinzi podrške" (krajem osamdesetih godina prošlog veka), ali i studentski i građanski protesti koji su, kako je vreme odmicalo, sve više dobijali oblik parateatra i dakako, imali svoju brojnu publiku (ostali građani), ali i specijalizovanu publiku (npr. policajce). Bežeći u repertoar koji je sve više bivao *larpularistički*, pozorište je svesno autocenzurisalo sebe i počelo da igra na još jednu jedinu kartu koja mu je preostala, a to je bio eskapizam, čije jedno značenje jeste bekstvo od stvarnosti, ili života, ali i izbegavanje odgovornosti, što u ovom slučaju bliže određuje trend o kome govorim.⁴

Tako, u prikazu predstave *Kneginja od Foli Beržera*, nailazimo upravo na to osećanje: "Tek po koja aluzija, vešta glumačka improvizacija, kakva vesela

1 Mirjana Miočinović, *Kultura po meri ratnog programa*, intervju u *Kultura vlasti: Index smena i zabrana*, br. 1, Beograd: B92 1994, 79-83. Ovde je zanimljivo navesti razmišljanje Snežane Stojadinović, autorke intervjuja koja je u uvodu rekla da: "Upućeni u pozorišnu poetiku smatraju da se teorijski pristup Mirjane Miočinović ne može razdvojiti od njenih etičkih načela," što bi se moglo, sasvim slobodno, interpretirati kao glavni model u ovoj raspravi o odnosu pozorišta i etike.

2 Erik Hobsbaum, *Dvadeseto stoleće iz ptičje perspektive*, *Književni glasnik*, br. 2, mart-april 2001, 4-13.

3 Mirjana Miočinović, *op. cit.*

4 Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta 1997.



Kneginja od Foli Beržera (Foto: Vukica Mikača)

'pakost' izrečena na račun onoga što nam je prepoznatljivo, delovalo je samo kao svojevrsan predah u odnosu na čarobnu idilu *gde ljudi ne gledaju TV Dnevnik, ne razmišljaju o ratnim zalihama, gnusnim ubistvima* (podvukla A. J.), i imaju vremena i volje da varaju svoje žene, uživaju u šampanjcu, skupim proizvodima i intrigama,... itd."⁵

Dakle, to neće biti samo trenutak lagodnog samozaborava, već upuštanja u drugu krajnost, gotovo frivolnost: "Onome što se u predstavi dešavalo, mogli smo, dakle, da se smejemo i to s uživanjem. A kada se takvom tipu zapleta dodaju i lepe, mlade glumice i balerine koje plešu kan-kan i podvriskujući zadižu suknje, onda je opšte oduševljenje gledališta sasvim razumljivo."⁶

Očigledno je da recepcija ove predstave nije bila uobičajena, ali u atmosferi o kojoj je reč to i nije mogla biti. Uostalom, u pregrejanoj atmosferi rata

/ne-rata, veoma se insistiralo na masovnoj, odnosno populističkoj recepciji umetničkog dela. Tako će neki događaji u pozorištu za uvek ostati znaci tog nemirnog vremena. U velikom broju tekstova o tom periodu kao najčešći primer uzima se prekid pozorišne predstave *Sveti Sava* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu 31. maja 1990. godine, kada i nije došlo do zvanične zabrane, već je sam "narod" provalio u pozorište i na samom početku sprečio glumce da igraju.⁷ Dakle, ovde se "narod" pojavljuje u ulozi klasičnog cenzora, iako je publika bila sačinjena od čelnika nekih opozicionih partija (npr. Srpska svetosavska stranka) i njihovih simpatizera i saradnika, dok se u

slučaju predstava kao *Kneginja od Foli Beržera*, "narod", odnosno publika definiše kao grupa koja poseduje sasvim jednostavan ukus i jedino što želi je zabava i zaborav. Tako su, pre svega autori predstave, a potom i sami kritičari, počeli da se odnose prema publici kao traumatizovanoj grupaciji koja s oduševljenjem dočekuje takvu i takve predstave.

Međutim, ako se pažljivije prouči koje su predstave bile najpopularnije u to vreme, primećuje se da su upravo te predstave posedovale određeni stepen društvenog angažmana i da su neke od njih bile direktna refleksija stvarnosti, bez nekog naročitog umetničkog značaja, ali gotovo katarzičnog dejstva (takav primer mogla bi biti drama Aleksandra Popovića *Tamna je noć*, u režiji Egona Savina, čija je premijera bila u Kult teatru, 23. juna 1993. godine i koja je samo u roku od godinu i po dana doživela više od 200. izvođenja, a koja opisuje neposredne događaje kao što su studentski protest, rat u Hrvatskoj, i sl.).

5 Aleksandar Milosavljević, *Trenutak srećnog samozaborava, Monitor*, Podgorica, 7. VIII 1992.

6 Ibid.

7 Videti tekst Aleksandra Milosavljevića, *Slučaj gostovanja predstave "Sveti Sava" u Beogradu, Kultura vlasti*, op. cit. 21-29.

Publika, odnosno "narod", tih godina, uzeta je kao opravdanje za repertoar u kome su preovladavali francuski, odnosno engleski i američki vodvilji, kao i domaće melodrame i farse. Tako je nastao čitav niz predstava koje ni u pogledu pristupa određenim temama, ni u smislu postupka, nisu ponudile ništa novo. Ovakve predstave su po pravilu bile tradicionalističke i njihove estetske koncepcije takođe nisu bile neka novina vredna posebnog osvrta: "Draškić je, dakle, u Fejdoovom vodvilju nalazio povod za teatarski spektakl, sve što je reditelj preduzimao bilo je upućeno ka osnovnom cilju – zabavnoj predstavi koja će svakim detaljem navesti gledaoca na smeh. Reditelj, razume se, nije želeo da u vodvilju traži ono čega nema, nije težio da izmeni žanr i da predstavi izmeni predznak.⁸

Tako, umesto da reaguje na stanje u zemlji, da hrabrije repertoarski istupi, ako ne igranjem subverzivnih predstava, a onda makar s višim stepenom društvenog angažmana, pozorište se zatvorilo samo u sebe, računajući upravo na sopstvenu želju, a ne želju gledalaca, kako se tvrdilo, da pobjegne od užasne stvarnosti. Pored veoma šarolikog repertoara u oba navedena pozorišta, ta tendencija ka srećnom samozaboravu najbolje se vidi na primeru predstave *Knežinja od Foli Beržera*, čija je premijera održana 1. avgusta 1992. godine u novootvorenoj zgradi Ateljea 212. Njen uspeh, pored čitave liste glumačkih zvezda, popularnih tvoraca kupleta Vojislava Kostića i Ljubiše Bačića, i reditelja Ljubomira Draškića, osigurao ne samo kritika, već i premijerna publika, jer ju je predstava nasmejala "do suza, 'ujedinivši' parter s balkonom u gromkom aplaudiranju koje je na momente prerastalo u skladno podržavanje ritma muzike sa scene, 'ovacije' na otvorenoj sceni i dugo skandiranje nakon što je zavesa spuštena."⁹ Već sama činjenica da je premijeri prisustvovao tek izabrani jugoslovenski premijer, Milan Panić, vratila je nekadašnji sjaj pozorištu u kome je uvek bilo dosta političara (otud i veliki broj zabrana).¹⁰ Između ostalog,

dogodilo se da je novopečeni "kralj Orkanije" (Branimir Brstina) izgovorio: "So help me God", tobože aludirajući na premijera koji je poskočio od oduševljenja. Tako su svi (tačnije premijerni Beograd, novine i kritika) mogli da odahnu, jer sve je bilo politički korektno. Odnosno, kako će primetiti jedan kritičar (nadam se, ne bez ironije), sve je asociiralo na "gozbe dekadentnih rimskih patricija, između dva poražavajuća izveštaja s granica ili pobunjenih provincija. I kao što se ništa nije moglo zameriti takvim patricijima koji ionako nisu mogli da utiču na tok istorije, tako se i Beograd odao 'pozorišnom ludovanju'."¹¹

Uprkos tome što su neposredno pre toga proglašene sankcije protiv SRJ, a Srpska Republika BiH proglasila opštu mobilizaciju (20. i 21. maja 1992. godine), odnosno što je 27. maja 1992. u ulici Vase Miskina u Sarajevu u redu za hleb ubijeno 16, a ranjeno 144 ljudi, Beograd je "napokon dobio predstavu koja će jednog dana, kada (i ako) nas ovo ludilo mine, dobronamernim hroničarima i analitičarima kulturnog života – kao svojevrsnog refleksa celokupne društvene stvarnosti, nedvosmisleno pokazati da smo upravo u ovo vreme živeli 'predglavu'."¹² Ipak, samo dve nedelje ranije Građanski savez Srbije i Centar za antiratnu akciju organizovali su skup protiv diskriminacije i rasne netrpeljivosti, pod nazivom "Žuta traka", što donekle ublažava sliku o nedostatku empatije među Beograđanima.

U knjizi Pola Fusela *Veliki rat i savremeno pamćenje* koja govori o britanskom iskustvu na Zapadnom frontu od 1914. do 1918. godine i načinima na koji je isti bio obrađen u literaturi, kao i literarnoj dimenziji rovovskog iskustva velikih engleskih literata (Wilfreda Ovena, Zigfrida Sasuna, Roberta Grejvsa i Edmunda Blandena), postoje primeri kako su se u vreme odsustva neki od njih provodili u Parizu, s plesačicama

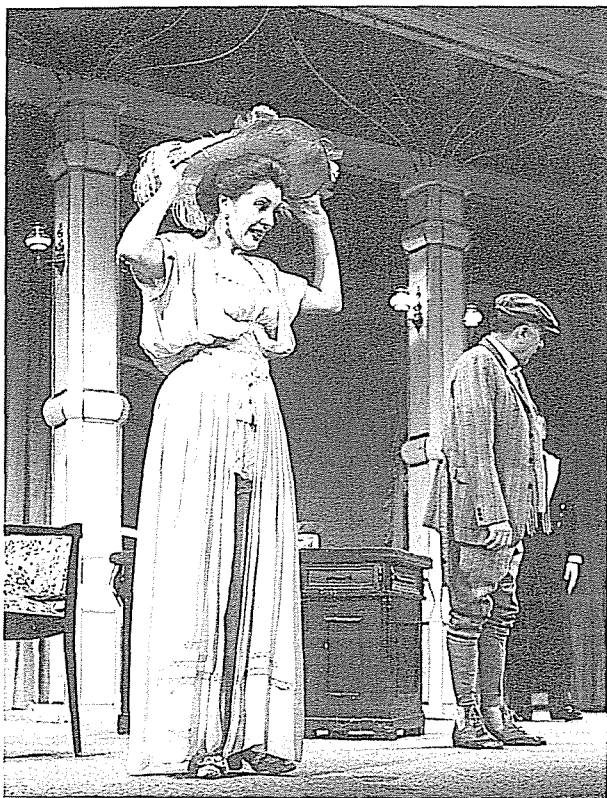
10 Ovde je zanimljivo pomenuti da je Milan Panić za predsednika Savezne vlade bio izabran 14. jula 1992, a da je već 31. avgusta iste godine, Srpska radikalna stranka pokrenula pitanje poverenja premijeru, što je kulminiralo je 29. decembra iste godine, kada mu je Skupština SRJ konačno izglasala nepoverenje.

11 Aleksandar Milosavljević, *op. cit.*

12 Ibid.

8 Radomir Putnik, *Zabavna predstava*, Politika, 4. VIII 1992.

9 Ibid.



Kneginja od Foli Beržera (Foto: Vukica Mikača)

kan-kana i uz šampanjac, a bogami i uz neku kabaretsku predstavu, dok su se u daljini čuli topovi na Zapadnom frontu. U svemu je preovladavao duh priremenosti, ali nije bilo jasno da li je pravi život bio na frontu, ili u Parizu (jer ako je "pravi život" bio pravi, onda je vojnički život bio "pretvaranje"). U tom smislu, najpopularnije su bile komedije situacija u kojima se opisuje vojnički život, s likovima kakvi su nesnalažljivi Vojnik, sadistički nastrojen Narednik, ili Pukovnik-snob, itd.¹³

U tom smislu, posebno je zanimljiva Fuselova opaska da je užas rata bio toliko farsičan, perverznan,

okrutan i apsurdan da nikako nije mogao da se definiše kao pravi život. Doživljaj rata kao pozorišta omogućava psihičko bekstvo za učesnika, koji obavlja svoje "dužnosti", bez uvlačenja svog pravog "ja". Autor primećuje da su melodrama i mjuzikli bili omiljeni žanrovi britanskih vojnika, ali da su komedije ili barem skečevi iz vojničkog života, bili hit. Zasnovana na analogiji između pozorišta i rata, ova knjiga apostrofira nostalgiju koju su neki od učesnika osećali prema pozorištu, pa su se neki od njih, za vreme odsustva, predavali pozorišnom životu. Čak neki od njih tvrde da su dva puta dnevno odlazili u pozorište, što je mnogo više nego u mirnodopska vremena. U većini slučajeva radilo se o predstavama koje su odslikavale život vojnika na frontu. Tako Fusel beleži svedočenje P. H. Pildiča koji je svako veče odlazio u Oksford teatar da gleda predstavu *The Better Ole*, koja je bila puna prljavih, bučnih scena koje je on poznao tako dobro i istovremeno mrzeo.¹⁴ Kroz čitavu istoriju pozorišta postoje ovakvi primeri čudesnog preplitanja između pozorišta i rata. Konačno, američka vojna terminologija je puna pozorišnih izraza, kao npr. "the theatre of war", termin koji označava mesto gde se bacaju bombe, ali to je već tema nekog drugog teksta.

U slučaju *Kneginje od Foli Beržera*, Ljubomir Drašković (koji je u prethodnoj epohi Titove vladavine ostao zapamćen kao veoma društveno anagažovan reditelj), kao iskusen pozorišni čovek nije pokušavao da nakalemi na vodvilj ono čega nije bilo u tekstu i to se pokazalo kao dobar put do zabave, kojoj ipak "povremene replike obezbeđuju izvjesnu asocijativnost."¹⁵

Ali, to nije ništa novo, kod nas je odavno uočena tendencija da su svi, i stvaraoci i kritika, neprekidno pokušavali da opravdaju svoj društveni (ne)angažman i često pronalazili motive gde nisu ni postojali. Jedan od razloga svakako leži u činjenici da je, u prethodnoj epohi (najviše pod Titovom vladavinom, dakle od 1945. do 1980. godine), pozorište i te kako imalo društveni značaj, i da je često bilo mesto gde je počinjao ili se završavao neki politički obračun (broj zabranjenih

¹³ Paul Fussel, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, 1977.

¹⁴ Ibid, 195.

¹⁵ Radomir Putnik, *op. cit.*

predstava u SFRJ bio je negde oko sedamdeset, a njihov raspon se kreće od zabrane opere *Knez od Zete* Petra Konjovića 1946. godine, pa sve do slučaja *Sveti Sava* koji se, u izvesnom smislu, takođe može smatrati nekim oblikom zabrane predstave).

Tako u kritici iz ranih devedesetih prošlog veka, nailazimo na veliki broj sličnih opravdanja, za koji je naročito karakterističan sledeći, a koji se odnosi na premijeru predstave *Nižinski*, savremenog srpskog autora Mladena Popovića: "I forma, i sadržina ove predstave ukazuje na to da je ona stvorena s pretenzijom da publici ponudi bekstvo iz sumorue, strašne svakodnevice današnjeg Beograda, u kome se kao pod mikroskopom, ogleda raspad savremenog srpskog društva. Krajnje estetižirana, ona svakako spada u pozorište koje se unapred odriče neposredne društvene funkcije, direktne socijalne angažovanosti. Ali u gradu okovanom ledom rane zime, gde ljudi gladuju i smrzavaju se, u kome se širi osećanje beznadežnosti i apatije, koji je stavljen pod kontrolu političke i švercerske mafije, sve što ne pristaje na postojeću situaciju, pa i predstava koja poziva na sanjarenje, pretvara se u socijalni protest, u prvorazredni društveni bunt."¹⁶

Da li svesno ili ne, kritičar je pokušao da opravda ono što je, malo po malo, postajalo i/ili opstajalo, kao trend u beogradskim pozorištima. Na taj trend ukazuje uporedna hronologija stvarnih istorijskih i društvenih događaja sa repertoarom beogradskih pozorišta. Primera radi, ovde ću navesti samo nekoliko najuočljivijih događaja 1993. godine: 26. februara ote- to je 25 putnika na stanici Strpci, na pruzi Beograd-Bar; 5. maja Skupština RS je odbacila Vens-Ovenov plan; 7. maja u Banjaluci je do temelja srušena Fe-



Filumena Marturano (Foto: Vukica Mikača)

rad-pašina džamija; ili još bliže nama, u noći između 1. i 2. juna za vreme građanskih demonstracija u Beogradu, ubijen je jedan policajac, a uhapšeni su Vuk i Danica Drašković. U istom periodu održane su premijere komedije Dejvida Memeta *Čikaške perverzije* u Jugoslovenskom dramskom (9. marta), u Narodnom pozorištu komedije Koste Trifkovića, *Izbiračica* (11. maja) i Zorana Božovića, *Dijamantska ogrlica* (5. juna), kao i *Dama s kamelijama* Aleksandra Dime u Beogradskom dramskom pozorištu (15. juna), mada se mora priznati da je SDUS (Savez dramskih umetnika Srbije) izdao saopštenje za javnost u kome se zahtevalo da se Danica i Vuk Drašković puste iz zatvora (9. jula 1993. godine) da bi samo nedelju dana kasnije u Ateljeu 212 bila održana premijera komedije Eduarda de Filipa, *Filumena Marturano*.¹⁷

Već na prvi pogled bilo je očigledno da se, umesto da ustane protiv postojeće stvarnosti, da pronade načine suprotstavljanja, srpsko pozorište opredelilo, u

16 Vladimir Stamenković, *Poziv na bekstvo*, NIN, 12. decembar 1993.

17 Podaci su preuzeti iz obimnog istraživanja, uporedne hronologije društvenih i pozorišnih događaja koja će biti objavljena, kao specijalni dodatak u narednom broju *Teatrona*.

većini slučajeva, za jedan antimoderan, antiintelektualan i u suštini antipozorišni trend. Godinu dana po premijeri *Kneginje od Foli Beržera*, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu održana je premijera *Florentinskog šešira*, Ežena Labiša, opet u režiji Ljubomira Draškića (cela autorska ekipa, osim glumaca, bila je ista). Ovog puta, kritičari su mlako reagovali, ali su našli da je njegovo opredeljenje “vredno pažnje” i da je svakako bilo dobro poigrati se florentinskim šeširom u politički suludim vremenima, dakle “u nenormalnom svetu vratiti se malim stvarima koje ljudski život čine normalnim”.¹⁸

Ipak, veoma je zanimljiva činjenica da je većina predstava koje su nastale u tom periodu, vrlo brzo i nestajala s repertoara, ne samo jer nisu bile dovoljno zanimljive, ili zato što su bile preglomazne, već zato što je nekoliko vodećih glumaca emigriralo iz zemlje, ili čak bilo mobilisano (u tom smislu, najdrastičnija je sudbina Žarka Lauševića).¹⁹ I pored čestih saopštenja SDUS-a počevši od 11. marta 1991. godine kada su podržane studentske demonstracije, preko osnivanja Fonda za pomoć nastradalima od rata, do jednog jedinog antiratnog protesta ispred Jugoslovenskog dramskog pozorišta u vidu jednosatnog ćutanja 30. maja 1992. većnu dilemu, igrati ili ne igrati u vreme rata, SDUS je razrešio izjavom da: “Svakom predstavom poručujemo ratnicima da odlože oružje i da ubijanje među susedima bezuslovno prestane”. Na zahtev profesora i studenata Fakulteta dramskih umetnosti, u proleće 1992. godine, da se na određeno vreme spuste zavese na scenama beogradskih pozorišta, a da se predstave



Ljubavno pismo (Foto: Vukica Mikača)

koje je moguće prilagoditi igranju u amfiteatrima pred studentima, SDUS je uputio pismo studentima u kojima je podržao njihove zahteve, ali je odbio da se zavesa u beogradskim pozorištima spusti, jer je umetnost, od kako postoji, “čin otpora i delatnost duha.” Bilo je tu raznih peticija i zahteva za ostavku i otvorenih pisama Slobodanu Miloševiću, ali uzalud. Čak je u znak protesta zbog šovinističkog napada na Irfana Mensura, većina pozorišta u Srbiji otkazalasvoje predstave 3. februara 1993. godine. Ipak, pored velikog broja sličnih događaja iz svog neposrednog okruženja, srpsko pozorište je i dalje živelo u nekoj vrsti srećnog samozaborava, pišući proglase i nastavljajući da igra svoje predstave.

Tek krajem 1994. i početkom 1995. godine, “stidljivo” su počele da se igraju prve, velike antiratne predstave: 5. avgusta 1994. godine bila je premijera Šekspirovog *Troila i Kreside* u režiji Dejana Mijača i produkciji Grada teatra Budva i Jugoslovenskog dramskog pozorišta, kao i *Poslednji dani čovečanstva* Karla Krausa, u adaptaciji Nenada Prokića i režiji Gorčina Stojanovića, 24. septembra iste godine, i najzad *Bure baruta* Dejana Dukovskog, u režiji Slobodana

¹⁸ Milutin Mišić, *Skočila buba u šešir, Borba*.

¹⁹ Postoji čitav niz takvih primera. Sve je počelo odlaskom Mire Furlan, potom Harisa Burine (čija je žena fizički zlostavljana), i kasnije Snežane Bogdanović, Uliksa Fehmijua, Predraga Manojlovića, Dragane Varagić i mnogih drugih...

dana Unkovskog, 18. marta 1995. godine, koja se i do dan danas održala na repertoaru istog pozorišta. Pažljivijim istraživanjem bilo bi utvrđeno da su ponekad umetnički slabije, a društveno angažovanije predstave, duže ostajale na repertoaru od trenutnih "estetskih" hitova. Jer ovdašnja publika je nastavila da pokazuje imanentnu sklonost ka usmenoj reči, pripovedanju i neposrednom kontaktu s izvođačem, tražeći odgovore na mnoga pitanja u samom pozorištu, što nikada nije sasvim iskorišćeno kao moćno antiratno i antirežimsko sredstvo.

Konačno, iz svega što smo naveli, jasno je da je najveći greh srpskog pozorišta bio, što je u jednom već ravnodušnom društvu, svojim pozivom na eska-

pizam (ali ne samo od stvarnosti, već i odgovornosti), širio to polje ravnodušnosti, u kojem su najrazličitiji oblici eskapizma (predstave po klasičnim tekstovima, odnosno predstave po savremenim, ali "bezazlenim" tekstovima, poput *Nižinskog*, *Ljubavnog pisma* ili *Dijamantske ogrlice*) postajali ne samo psihološki, već i društveno prihvatljivi, a ipak politički opravdani, i na kraju krajeva, neminovni. To se, dakako, nije događalo samo u Beogradu ili Srbiji, ali upravo ta činjenica ne relativizuje ulogu srpskog pozorišta u datom periodu. Prema tvrdnji Drinke Gojković, "uporedni prikaz ponašanja kulturnih institucija u bivšoj Jugoslaviji rekao bi nešto više o jugoslovenskom kolapsu."²⁰

Aleksandra JOVIĆEVIĆ

Anketa Teatrona

Ljubomir DRAŠKIĆ

1. Pri formiranju repertoara bilo je više kriterijuma. Prvo, tu je bilo nešto što je nasleđeno. Repertoar Ateljea 212 kretao se od evropske avangarde, preko domaće drame, i to je trebalo slediti. Naravno, ne sve, jer kako je opadao kvalitet, tako se smanjivala količina tih komada koji su ranije bili mnogo više zastupljeni. Ja sam dodao još jednu struju, a to su

nepoznati klasični komadi. To su te tri linije koje sam ja forsirao.

2. To nije tačno. To su DOS-ovske priče. Prvo, ni ta vlast, ni ova pogotovo se ne meša u pozorište i mi smo to radili samostalno, a drugo: pozorište bez izrazite komedije ne može da opstane. Tu su bile izrazite komedije (*Ljubavno pismo*, *Kneginja od Foli Beržera*), ali tu je bio i jedan jak politički komad, a to je *Marija Stjuart* gde se govorilo o parlamentarizmu, tiraniji, sukobu dve osobe koje se bore za vlast, prema tome, apsolutno nije tačno. Pozorište ne može da se bavi isključivo političkim repertoarom, jer bi onda bilo jako jednostrano. Publika je vrlo šarena, a vi morate da zadovoljite ukus ljudi koji dolaze u pozorište, jer cilj pozorišta je da bude puno, da ima mnogo sveta koji to gleda, da ima mnogo mladih ljudi. Znači to je bio vrlo širok repertoar. Ne može se reći npr. da je *Sveti Geor-*

Pozorište ne može da se bavi isključivo političkim repertoarom, jer bi onda bilo jako jednostrano. Publika je vrlo šarena, a vi morate da zadovoljite ukus ljudi koji dolaze u pozorište, jer cilj pozorišta je da bude puno, da ima mnogo sveta koji to gleda, da ima mnogo mladih ljudi.

Ljubomir Drašković

20 Drinka Gojković, *Trauma bez katarze, Srpska strana rata*, Priredio Nebojša Popov, Samizdat B92 2002, 401-430.

gije ubiva aždahu zabavna predstava. Ona jeste i zabavna, ali nije komedija. Već sam pomenuo *Mariju Stjuat*, a tu je i niz drugih ozbiljnih predstava koje smo mi radili sa više ili manje uspeha, ali nam se niko u to nije mešao. Priče "za sve je kriv bivši režim" ovde ne funkcionišu. On jeste kriv za mnoge stvari, ali za repertoare nije.

Jovan ĆIRILOV

1. Ne mogu da govorim o konceptu jednog istrnutog perioda od pet godina dela, kada sam u JDP-u sprovodio svoju repertoarsku politiku tokom četrnaest godina koliko sam se nalazio na čelu ovog pozorišta od 1985. do 1999. godine.

2. Okarakterisati repertoar JDP-a od 1990-1995. godine kao eskapistički navođenjem samo tri dela od tridesetak koja su tih godina prikazana, ne dolikuje časopisu koji izdaje jedna naučna ustanova kao što je Pozorišni muzej Srbije. Koncept repertoara koji sam se svim silama trudio da ostvarim u teškim društvenim i istorijskim uslovima, direktno je suprotan pojmu eskapizma. To su godine kada su u JDP-u prikazana takva dela kao što su *Pozorišne iluzije*, koje su se u režiji Slobodana Unkovskog završavale direktnom polemikom s pozorišnim eskapizmom. U finalu predstave začuo se poznati znak Prvog programa TV Beograd, a preko mikrofona čule su se gusenice tenkova koje je Slobodan Milošević poslao na svoj narod. To su godine predstave *Bureta baruta*, u režiji istog reditelja, kojoj je, mislim, nepotreban komentar. To su godine kada se na repertoaru JDP-a našlo veliko, danas klasično delo velikog pacifiste Karla Krausa, i to prvi put u istoriji srpskog pozorišta, delo koje se završavalo tako što se Predrag Ejdus, u ulozi Karla Krausa, nije pitao samo o posledicama pogubnog šovinizma Austrijanaca, već se usred miloševićevske Srbije pitao šta ćemo s Dubrovnikom, Vukovarom i Srebrenicom. To su godine kada je prikazan *Troil i Kresida*, tragikomedija o antropološkoj gluposti ratnih sukoba, s jasnim aluzijama na naš balkanski koloplet. To su godine Seleničeve drame *Ruženje na*

roda u dva dela o pogubnosti primitivnog nacionalizma i drame *Knez Pavle*, koja jasno polemíše s bitnim pitanjima naše novije istorije. To su godine Harvudovog *Garderobera*, drame koja se na najozbiljniji način pita kakav smisao ima pozorište pod bombama. Sve su to predstave koje su u direktnom dijalogu s gorkim temama tadašnjeg vremena, katkada na najeksplicitniji način. Kako se taj koncept logično produžavao (nemam razloga da priznam kao graničnu 1995. godinu), navešću postavljanje na scenu JDP-a romana Vladimira Arsenijevića *U potpublju* koji je u svetu objavljen na mnogim stranim jezicima baš kao primer hrabre reakcije na te "godine koje su (takođe) pojeli skakavci" i o generaciji koja je odbila da ode u besmislesni rat. A zatim sledi i *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović, kojom je otkrivena ova danas naša najpoznatija spisateljka kritičke intonacije, ovoga puta o jadima naše mlade emigracije, naravno, na kompleksan način.

To što sve predstave nisu direktno polemisale sa svojim vemenom ili su zaista bile vanvremenske, to što su se dešavali razni repertoarski i umetnički promašaji, to je deo pozorišne sudbine. Čak i to što su se našli na repertoaru komadi koji su direktno sušta suprotnost eskapizma, za šta je bila potrebna izvesna mera hrabrosti; nikada nisam ta dela stavljao na repertoar JDP-a kao akt lične hrabrosti. To mi nije bila ambicija. Bila je reč o umetničkoj savesti i dubokom uverenju da pozorište mora biti u dijalogu sa svojim vremenom, i tako sam uvek pokušavao da delujem i pre toga u Ateljeu 212 kao dramaturg, a i sve vreme na Bitefu, kao selektor do dana današnjeg.

I u najtežim političkim periodima pozorište ne može, niti sme, biti neki simplifikovani bastion kritičke opozicione misli. Pozorište i u najtežim vremenima, pored svoje principijelne kritičnosti prema svemu postojećem, mora da govori nekim drugim jezikom, a ne političkim.

Jovan Ćirilov

Odrastao sam u uslovima kada smo većina nas koji smo delovali u sferi umetnosti najviše mogli da uradimo kao ketmani, onako kako ih je opisao Česlav Miloš. U slučaju repertoara JDP-a usuđujem se da kažem da smo katkada ja i moji saradnici, reditelji i glumci, uradili i više od toga, odstupajući od ketmanske formule prikrivenih opozicionara, i otvoreno se suprotstavljali režimu. Možda u većoj meri nego što to umetnost sme da čini. I taj rizik smo svesno preuzeli.

Moram da ovom prilikom iskažem svoje uverenje da i u najtežim političkim periodima pozorište ne može, niti sme, biti neki simplifikovani bastion kritičke opozicione misli. Pozorište i u najtežim vremenima, pored svoje principijelne kritičnosti prema svemu postojećem, mora da govori nekim drugim jezikom, a ne političkim. To kazujem svestan opasnosti da ću otupeti oštricu problema pred kojom smo se našli. Imajući u vidu da smo nekim našim predstavama svesno kritički govorili o savremenosti u kojoj smo živeli, pozorište ima pravo na apolitičku *Plavu pticu*, *Dibuka*, *Vartolomejski vašar*, varijaciju na teme Prustovog romana reke pa i na prikazivanje sudbine jednog velikog igrača kao što je Nižinski. I na mnogo štošta drugo čime smo se kao teatar bavili. Uverenje da takva dela uopšte nemaju šta da traže za "smutnih vremena" u krajnjoj instanci vodi tome da se u takvim vremenima osporava pravo pesniku na ljubavnu pe-

To što sve predstave nisu direktno polemisale sa svojim vremenom ili su zaista bile vanvremenske, to što su se dešavali razni repertoarski i umetnički promašaji, to je deo pozorišne sudbine

Jovan Ćirilov

smu, liriku, poetsku misaonost izvan vremena, esej na bilo koju životnu ili umetničku temu. Takvo shvatanje vodi nas u neki novi opasni dogmatizam, i shvatanju umetnosti kao sluškinje politike, neke dobre politike, ali ipak politike. Takvo me shvatanje, moram da priznam, plaši.

Ako je apolitičkih predstava bilo, otkuda vam pravo da u Vašem pitanju apodiktički zaključujete da je to bio period eskapizma JDP-a. Što ne biste, na osnovu segmenta na koji sam vam skrenuo pažnju, smatrali da je to bio period izuzetnog angažmana JDP-a, pogotovu što su upravo takve predstave bile i umetnički najbolje. Uzimam sebi pravo da tako vidim taj period, i to sada, *aposteriori*. Već sam tada znao i znam da je taj period JDP-a bio pretežno angažovan na pravi način, kao rezultat svesnih repertoarskih i umetničkih namera.



Somborsko Narodno pozorište devedesetih

Svetla tačka mračne dekade

Devedesete! Devedesete? Da li ih je uopšte bilo? Da nije nekih predstava, izuzetnih, neobičnih s obzirom na vreme u kojem su nastale, ovu dekadu bi valjalo što pre zaboraviti.

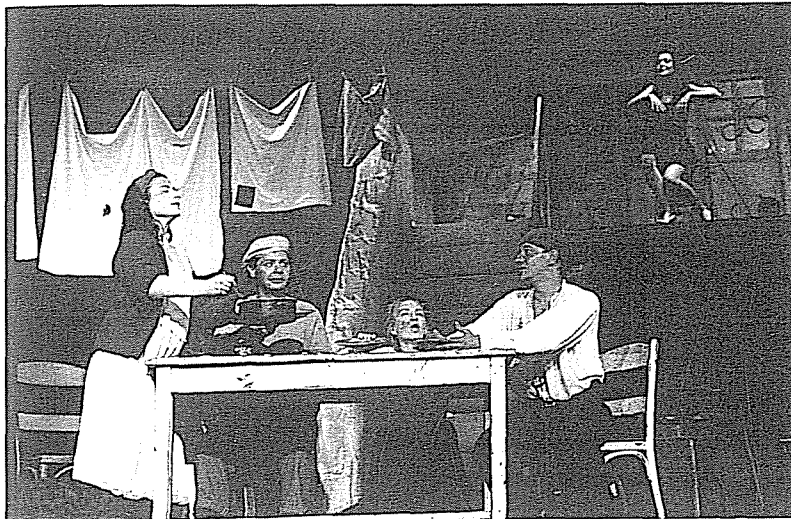
O devedesetim je moguće razmišljati ili pisati, ali još je rano presuđivati o tom vremenu iz kojeg se nismo sasvim iskobeljali. I premda je i dalje otvoreno pitanje kome će biti povereno da piše o devedesetim, jer ko je siguran da zna adresu pobednika, ipak je jedno sigurno: iz devedesetih pozorište nije izašlo kao pobednik. U famozni novi milenijum ono je ušlo potpuno osiromašeno, opustošeno, u svakom pogledu devastirano, oronulih zgrada (ili gotovo sasvim bez krova nad glavom), bez adekvatne (ili ikakve) opreme, s umornim, istrošenim ljudima koji su odavno ostali bez entuzijazma, opterećeno problemom viška zaposlenih neradnika i manjka radnika, dezorijentisano u repertoarskom, organizacionom i idejnom smislu, već poduže utemeljeno na pomećenom sistemu vrednosti, izolovano do autizma, optuživano da je podgrevalo nacionalističku euforiju, prekasno se distanciralo od vlasti, prečesto ugađalo najnižim ukusima, smejal se kada se valjalo zamisliti, da je svoje strele trošilo na mrtvi titoizam, a malo ih sačuvalo za razgoropađeni nacionalizam...

U tom kontekstu gotovo neverovatno zvuči podatak da je jedan domaći teatar, somborsko Narodno pozorište, dakle čak ne ni prestonički, usred sveopšte bede i nemaštine, u najcrnje doba međunarodnih

sankcija, bremenit istim mukama koje su pritiskale i sve ostale, uspešno gostovao u inostranstvu, ovacijama bivao ispraćan gde god da se pojavi, bogato nagrađivan, a njegove su predstave u eri najstrašnije inflacije redovno punile sale svih domaćih teatar, pa se i usudio da se otisne na maratonske turneje, u mnogome nalik rok spektaklima¹. Paradigma tog uspeha je predstava *Kate Kapuralica*², nastala po tekstu Vlahu Stullija (Stulića), a u režiji Jagoša Markovića. No, važno je, posebno u kontekstu naše teatarske prakse, naglasiti da ova predstava, ma koliko uistinu bila apartna i uklapala se u specifičnu Markovićevu rediteljsku poetiku, nije plod slučajnosti, već je rezultat ozbiljnih, višegodišnjih priprema koje su kulminirale serijom sjajnih predstava.

A Kate Kapuralica je zaista bila nešto posebno.

- 1 Povodom turneje somborskog Narodnog pozorišta svojevremeno sam pisao: "Poput savremenih zvezda rok-muzike, koje svojim turnejama daju efektne, zvučne naslove, a u skladu s modernim shvatanjem marketinga, i Somborci se upuštaju u studiozno planirane turneje, takođe pompeznih i vešto smišljenih naslova koji provociraju i mame publiku. Tako su oni, na primer, u vreme naše najveće društvene krize, u doba opšteg mraka i depresije, krstarili Srbijom promovišući sjajan projekat, izvrsnu predstavu *Figarova ženidba ili ljudi dani* Bomaršea u režiji Kokana Mladenovića, a naslov ove uspešne turneje je glasio *Figaro putuje Srbijom*."
- 2 *Kate Kapuralica* je 425. premijera Narodnog pozorišta Sombor, 6. premijera u sezoni 1994/95, a izvedena je 12. maja 1995.



Kate Kapuralica

* * *

Svojom maštovitom postavkom Jagoš Marković je gotovo u potpunosti poništio literarni predložak svodeći ga na synopsis za predstavu i, zajedno s glumcima, razvio fascinantnu, pre svega duhovitu, pozorišnu igru. U isti mah, poigrao se bedom, nemaštinom, siromaštvom, primitivizmom, dakle upravo onim elementima koji su se u teatar preivali iz ovdašnje svakodnevice. Nevesela stvarnost gradske sirotinje s dubrovačke društvene margine postala je osnova iz koje je nastala uzbudljiva i scenski izuzetno efektina igra, naizgled sukobljena sa svim pravilima po kojima se pravi pozorišna predstava, bogata citatima i paracitatima, aluzijama i posvetama, raskošno maštovita a prividno svedena.

Uostalom, privid kao da je i bio polazna tačka od koje je Marković gradio ovu predstavu u kojoj je sve delovalo naizgled jednostavno – od scenografije i kostima, preko načina na koji su glumci igrali i govorili, pa do izbora muzike. Scenografija Marine Pavlović, na prvi pogled sklepana od restlova iz pozorišnog fundusa, u stvari je predstavljala rekonstrukciju mediteranskog urbanog ambijenta, ali je i simbolisala stanje duha aktera ove priče, ukazivala na njihovu su-

štinsku isprepletenost, međusobnu zavisnost, otvarajući scenski tačnu vizuru na svojevrzni lavirint njihovih duša, ali i stvarajući specifičnu prostornu zavrzlamu u kojoj postaje moguć izuzetno duhovit mizanscena i iz koje iskrsavaju uvek nova iznenađenja. Kostimi Božane Jovanović su podsećali na zakrpljene krpe, idealno su se uklapali u arhitekturu, ali i savršeno podržavali privid jednostavnosti, više otkrivajući način mišljenja *dramatis persona* nego pokrivajući njihova tela. Scenski govor, artikulisan po lektorskim propozicijama dr Ljiljane Mrkić Popović, zapravo je presudno bojio atmosferu celokupne scenske igre, određujući karakter stilizacije, a muzički fon, koji je birao

sam reditelj, efektno je pojačavao poigravanje kičem, što je bilo jedno od presudnih Markovićevih uporišta³.

U naizgled običnoj, jednostavnoj priči iz svakodnevice tzv. malih ljudi koji su živeli na prekretnici epoha, u času kada se slutio skori kraj venecijanske dominacije, baš kao i skori dolazak Francuza, Marković je na tradiciji teatra apsurda napravio uzbudljivu predstavu u kojoj nije bilo teško naslutiti ritam naše epohe, još jednog istorijskog razmeđa na kojem su se našli opustošeni bednici, siromasi čiji je život sveden na vulgarnost svakodnevnog preživljavanja, ali ipak ljudi koji umeju i mogu da vole, saosećaju, pate i – nadaju se. Makar i u utopiju.

I ovog puta se Jagoš Marković predstavio kao reditelj koji igra na sve ili ništa, sposoban da angažuje i animira glumce izvlačeći iz njih maksimum, a pokatkad i ono čega oni sami nisu uvek svesni. U Somboru je on, s briljantnim glumcima Sašom Torlakovićem, Brankom Šelić, Biljanom (Milikić) Keskenović, Tatjanom Šanta Torlaković, Slobodanom Tešićem, Tat-

3 U ovom kontekstu nepravdno je ne pomenuti i ime korepetitora, kompozitora Svetozara – Saše Kovačevića.

janom Bermel, Radojem Čupićem i Vladimirom Amidžićem, postigao i ono što mu nije uspelo u nekim drugim prilikama, pa i kada je radio s mnogo zvučnijim imenima ovdašnjeg glumišta.

I premda je *Kate Kapuralica* bez sumnje u potpunosti afirmisala grupu glumaca koji su poslednjih godina odigrali ključnu ulogu u uzletu somborskog teatra⁴, treba imati na umu da to nije bila generacijska predstava. U njoj su, naime, igrali i glumci starije generacije, Tatjana Bermel i Vladimir Amidžić, jednako spremni da se, poput svojih mladih kolega, u potpunosti i bezrezervno potčine zahtevima reditelja, i ništa manje sposobni da na atraktivan i moderan način razvijaju persiflažu, poigravaju se karikaturnom, groteskom...

Već i ta spremnost aktera da se podrede specifičnim zahtevima reditelja, da u izvesnim situacijama ponište svoj prirodni fizikus, transformišu se u rugobe, čak nakaze, ali i sposobnost da iz jedne krajnosti, iz jedne amplitude, za čas odu u drugu, nesumnjivo svedoče o izuzetnom poverenju koje su glumci poklonili Jagošu Markoviću i njegovom rediteljskom konceptu, ali su jednako i potvrda njihove izuzetne disciplinovanosti, znanja, informisanosti, iskustva i utreniranosti.

Baš zato, dakako samo u tom smislu, *Kate Kapuralica* nije bila presedan, pa ni iznenađenje.

* * *

Duh takvog ansambla stvaran je postepeno, a među prve emanacije tog duha, najavljujući ekspanziju

4 Tek je vreme pokazalo da je, u izvesnom smislu, *Kate Kapuralica*, premda označava pun zamah Somboraca na širem, jugoslovenskom planu, zapravo bila labudova pesma ove grupe glumaca. Ubrzo je, naime, Slobodan Tešić prešao u Beogradsko dramsko pozorište, Branka Šelić je postala član Ateljea 212, dok su Biljana Keskenović i Radoje Čupić sada u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu. Sticaj okolnosti je hteo i da Jagoš Marković u Somboru posle ovog uspeha režira samo još dve predstave – Nušićevo *Sumnjivo lice* i *Dekameron, dan ranije* Aleksandre Glavacki.

koja će da usledi sredinom devedesetih, bile su predstave *Ukročena goropad*⁵ Šekspira, u sjajnoj režiji Zorana Ratkovića, i *Figarova ženidba ili ljudi dani*⁶ Bo-maršea, u postavci Kokana Mladenovića. Vrhunska preciznost igre bezmalo kompletnog somborskog ansambla u prvoj predstavi, sposobnost glumaca da po-



Figarova ženidba

5 Premijera *Ukročene goropadi* bila je 23. aprila 1992. godine.

6 Premijerno izvođenje *Figara...* bilo je 18. februara 1994. godine.

štuju visoke Ratkovićeve zahteve⁷ te neverovatna energija koja eruptivno kipi sa scene, u finalnoj sceni simbolično sublimisana u krik prisilno ukroćene Katarine (u tumačenju Branke Šelić), s jedne, i šarmantno, bezmerno duhovito ali i veoma smelo perfektно usklađeno poigravanje na tragu senzibiliteta postmoderne, u drugoj predstavi, kao da su svojevršne reperne tačke između kojih će i ubuduće da se kreće igra Somboraca. Dakle, na jednoj strani disciplina, uvažavanje rediteljevih zahteva, preciznost interpretacije, na drugoj lepršavost, privid lakoće, zavidljivija igra, inventivnost, improvizacija, a u oba slučaja maksimalna uigranost.

Uspeh somborskog pozorišta gradilo je nekoliko uprava; strategija se temeljila na istrajnosti, sistematičnosti i dugoročnom planiranju, a ponajpre na sticanju samopouzdanja i nepristajanju na status provincijskog pozorišta⁸. Postepeno je temeljno reorganizovan rad ove institucije. Pozorište je u samom gradu gradilo imidž jedne od najomiljenijih lokalnih institucija kulture, kod sugrađana je formirana svest o ogromnom značaju pozorišta, uporno je učvršćivan status teatra kao jednog od temeljnih uporišta građanske tradicije na kojoj Somborci s razlogom i pravom insistiraju, a paralelno se, kvalitetom predstava i neprestanim gostovanjima, ozbiljno radilo na sticanju ugleda u široj javnosti⁹. Tako je devedesetih Narodno

pozorište Sombor postalo nezaobilazna činjenica kulturnog života Vojvodine, ali i Srbije, pa i Jugoslavije¹⁰.

Grubo posmatrano, put ka uspehu bio je trasiran kroz tri osnovne faze. U prvom redu je bilo precizno profilisanje repertoara somborskog pozorišta. Zatim je sledila realizacija kadrovske politike, popunjavanje ansambla novim snagama, pre svega njegovog glumačkog dela. Paralelno se odvijalo i plansko angažovanje određenih reditelja od kojih se očekivalo da na najbolji način definišu zamišljenu repertoarsku politiku, ali i pomognu u edukaciji ansambla, omogućuće glumcima sticanje što širih iskustava i praktično ih pripremaju za konačni uzlet. A kada je napokon, upravo početkom devedesetih, kucnuo čas za realizaciju tog uzleta, valjalo je "samo" pravilno finiširati pomenute procese, ali i realizovati poslednju fazu – promišljeno sprovesti seriju marketinških kampanja kojima, međutim, reklama nije bila jedini cilj.

Uslovno, svakoj od ovih faza odgovarao je period upravljanja druge osobe Narodnim pozorištem u Somboru. Uspon somborskog teatra otpočeo je u doba uprave Nikole Pece Petrovića, i tada su postavljeni temelji kompletnog koncepta buduće sudbine ove teatarske institucije. Mudrim izborom reditelja postepeno je formiran repertoarski profil Pozorišta, stabilizovan je ansambl, a za taj period karakteristične su režije Ljubomira Draškića, Steve Žigona, Miroslava

7 A ti nimalo skromni zahtevi su, između ostalog, formirani i na scenama Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Ateljea 212, gde je Zoran Ratković, kao glumac i reditelj, sticao bogata iskustva radeći s najboljim rediteljima i glumcima.

8 Tokom svih ovih godina standardna maksima somborskih pozorišnika glasi: provincija nije geografska odrednica nego stanje duha.

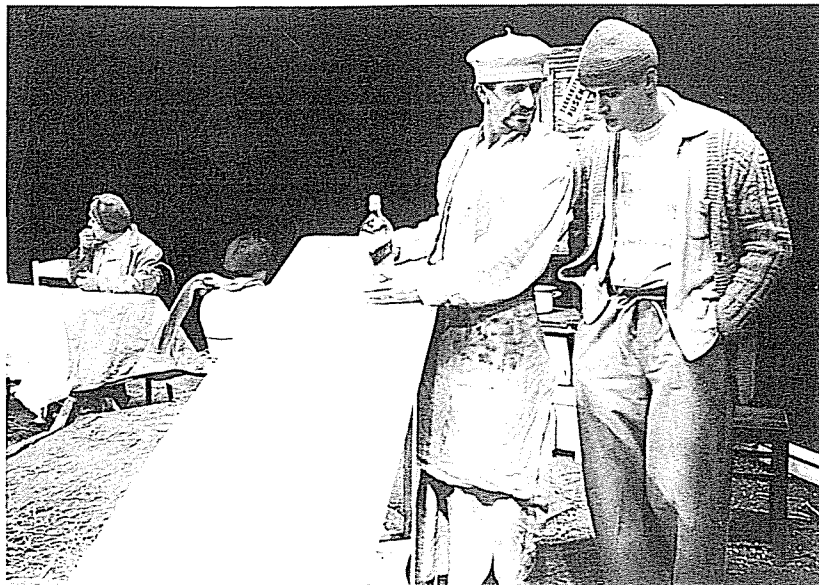
9 Posebna poglavlja priče o Narodnom pozorištu Sombor vezano je za pitanja tehnike i održavanje samog pozorišnog zdanja, što je takođe značajno za sudbinu ove institucije tokom devedesetih, ali ona ne pripadaju vizuri iz koje se ovog puta sagledava somborski teatar. Pa ipak, možda bi mogla da bude indikativna epizoda vezana za jednu od rekonstrukcija NP Sombor, kada je uprava odlučila da ograničena sredstva uloži u sređivanje garderoba i kancelarija, ali ne iz sebičnih razloga već svesna da će od opštine lakše (i argumentovanije) izvući preostali novac za obnovu onoga što je u pozorištu najvažnije – pozornice, a posebno sale na koju su svi u Somboru posebno ponosni.

10 Od već redovnih uspeha na lokalnom festivalu, Susretima profesionalnih pozorišta Vojvodine, preko nekoliko uzleta na Sterijinom pozorju i, docnije, Jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu, tokom minule decenije Somborci su uspešno nastupali na Bitefu, u programima Grada teatra Budva, a afirmisali su se kao relevantna činjenica i kroz koprodukciju s budvanskim festivalom.

Tim pre je zanimljiv podatak da su lokalne vlasti u nekoliko mahova, a naročito pre promena iniciranih dešavanjima od 5. oktobra 2000. godine, postavljale pitanje celishodnosti daljeg ulaganja u Narodno pozorište koje će i dalje igrati važnu ulogu u pozorišnom životu republike ili Jugoslavije. Ovakav stav zasnovan je na tvrdnji da njihovom gradu nije potreban teatar koji će igrati za publiku izvan Sombora. Pomenuto stanovište, ma koliko delovalo apsurdno, savršeno precizno odražava ignorantski stav vlasti prema institucijama kulture, ukazuje na odsustvo društvene svesti o reprezentativnom karakteru kulture i, nažalost, nije ekskluzivitet vezan isključivo za Sombor.

Belovića, Željka Oreškovića – istovremeno, ustaljuje se i saradnja sa Zoranom Ratkovićem, Dimitrijem Jovanovićem, Paolom Mađelijem, Dejanom Mijačem.

U sećanjima na svoju saradnju sa somborskim pozorištem¹¹, Mijač pominje tradiciju koju je svojevremeno uveo Nikola Peca Petrović, a koja je nalagala da reditelj koji je u grad doputovao da bi radio novu predstavu bude svečano dočekan te fijakerom, u pratnji upravnika, provozan kroz Sombor. Bio je to, evidentno, znak pažnje prema gostu, ali još i više jasan signal reditelju da se od njega ne očekuje “provincijsko tezgarenje” već pošten, ozbiljan rad koji će za sobom ostaviti odgovarajuće rezultate. Somborcima bi na taj način bio “prikazan” reditelj koji će raditi u njihovom gradu, a gostu je dato do znanja da je stigao u grad ozbiljne tradicije i još seroznijeg odnosa prema pozorištu. Tako je Petrović na simboličan način uspostavljao dvostruki sistem obaveze – i sredine prema novodošavšem gostu i reditelja prema Somboru¹². Tim putem je nastavio i Boža Despotović, sledeći direktor.



Putovanje za Nant

Mirjani Markovinović je pripao zadatak da sledi stazu svojih prethodnika, ali i veoma delikatan posao podmlađivanja glumačkog ansambla, pri čemu je valjalo voditi računa o tome da se ne naruši ravnoteža, ali i da se u angažman uzme što veći broj mladih, školovanih glumaca. Istovremeno, za mandata Mirjane Markovinović nastavljena je i saradnja s pouzdanim rediteljskim imenima.

Milivoje Mladenović, pretposlednji upravnik Narodnog pozorišta u Somboru, bio je na čelu ove kuće tokom kompletnog perioda o kojem je ovde reč. Za to vreme će Somborci ostvariti definitivni prodor u tzv. prvu ligu jugoslovenskog pozorišta, intenziviraće gostovanja, njihove predstave će postati redovni učesnici najprestižnijih domaćih festivala, a gostovaće i na pozorišnim scenama u Austriji, Slovačkoj, Bugarskoj, na Kipru¹³...

11 Dejan Mijač, *U tem pozorišnom Somboru* (razgovarao Miodrag Kujundžić), *Teatron*, broj 98, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 1997.

12 Ponešto od te tradicije zadržalo je somborsko Narodno pozorište do danas, i ona se, između ostalog, očituje i u svečanoj atmosferi kojom odiše Trg Koste Trifkovića na dan premijere, u upaljenim bakljama kojima je tada Pozorište osvetljeno, prisustvu kostimiranih razvodnica koje dočekuju publiku... No, ponajviše je ona evidentna u utisku koji ostavljaju svi zaposleni u Pozorištu, bez obzira na to da li igraju u predstavi ili ne, da li su bili neposredno angažovani u radu na njoj ili nisu. A za sve njih je svaka premijera – zajednički praznik. To osećanje zajedništva je, čini mi se, najdragoceniji kapital koji somborsko Narodno pozorište danas ima, i to se osećanje prenosi iz pozorišta na ulice, da bi se odatle vratilo u teatar i prenelo na scenu, u istoj meri je prisutno i u pozorišnim foajeima, sali, na galeriji, u ložama, kafeu “Godo”, pozorišnom salonu, kancelarijama, radionicama, i na pozornici.

13 O ovim turnejama delimično mogu da posvedoče i zapisi iz knjige Milivoja Mladenovića *Putopisi iz pozorišta*, “Spektar Book”, Sombor 1998.



Putovanje za Nant

Mladenović uvažava upravničku "taktiku" koja podrazumeva temeljna (paralelna) konsultovanja s nizom pozorišnika međusobno divergentnih pogleda na pitanje na koje mu je potreban odgovor (tzv. pristup Mire Trailović), što rezultira širokom paletom najraznovrsnijih mogućnosti, ali i upravniku omogućava da konačnu odluku donese vagajući težinu različitih i raznorodnih argumenata. Usklađujući repertoarske potrebe lokalnog pozorišta koje priželjkuje i ekspanziju na znatno širem terenu, zahteve koje podrazumeva klasičan profil narodnog pozorišta s ambicijama da se načini i korak izvan konvencionalnog, "sudare" domaćih i inostranih autora, ali i pokušavajući da umiri prirodne tenzije unutar kuće, Mladenović od svojih prethodnika nasleđuje i stav po kojem se istinski ambiciozno pozorište ne sme zadovoljiti jednostavnim oglašavanjem svojih novih projekata, uobičajenim konferencijama za štampu, pa ni slanjem autobusa po goste iz drugih gradova koji će uveličati premijeru, već uvodi praksu redovnih gostovanja somborskih predstava u Beogradu i Novom Sadu, najuspelije somborske predstave (*Kate Kapuralica*, *Putovanje za Nant*, recimo) praktično stavlja na stalni beogradski i novosadski repertoar, kao i vremena "kruženja" po Srbiji, turneje koje će Som-

borci preduzimati i kada, tokom devedesetih, zbog ekonomskih razloga budu zamrli skoro svi oblici saradnje između pojedinih ovdašnjih teatar, uključujući i do tada redovne razmene predstava¹⁴.

Čini se da će upravo ovako česta putovanja i neprestani boravci pred različitim publikom sasvim učvrstiti samopouzdanje Somboraca i definitivno izbrisati i samu pomisao da bi mogli pripadati kategoriji provincijskog teatra. I ne samo to. Neprestano na oku prestoničkoj publici, glumci somborskog Narodnog pozorišta će u svesti gledalaca, kritičara i novinara postati sastavni deo velegradske teatarske ponude, i kao takvi

sasvim prirodno, češće nego glumci iz drugih sredine, uključivaće se u projekte beogradskih i novosadskih pozorišta¹⁵.

Uostalom, o ekspanziji Narodnog pozorišta u Somboru svedoče i brojke. Na kraju sezone 1989/90 statistika pokazuje da je ukupno izvedena 131 predstava pred 23.543 gledaoca, dok je u sezoni 1996/97, u

14 Mladenović je bio jedan od uistinu retkih upravnika naših pozorišta koji je vodio preciznu evidenciju na osnovu koje je tačno znao koji su od viđenijih novinara i kritičara videli pojedine somborske produkcije, a oni među njima koji su propustili neku od predstava mogli su da se upoznaju s kompletnim repertoarom Narodnog pozorišta na čuvenim somborskim maratonima, višednevnim, spektakularnim, mada za somborske pozorišnike svakako iscrpljujućim, igranjima predstava. Upriličeni koncem juna, početkom jula, maratoni su predstavljali i priliku da u Somboru gostuju prijatelji Narodnog pozorišta, pa su često po svojim programima ti susreti bili i svojevrsna kruna pozorišne sezone koja je bila na izmaku.

15 Ovo se ne odnosi samo na mlađi naraštaj, glumce kao što su prvo bili Saša Torlaković, Branka Šelić, Biljana Keskenović, Radoje Čupić, Slobodan Tešić, a zatim Anđelika Simić, Radmila Tomović-Grinvud, Aleksandar Đurica, Nenad Pećinar, Bojan Lazarov, već i one starije – Tatjana Bermeš, Vladimir Amidžić, Bora Nenić, kao i one najmlađe koji su u predstavama somborskog pozorišta tek počeli da stiču afirmaciju, a među kojima je, recimo, Jelena Čuruvija.

času verovatno najveće ekspanzije somborskih pozorišnika, teatar izveo 175 predstava, a videlo ih je 37.922 gledaoca.¹⁶

Ako uporedimo brojke koje se odnose na publiku koja je somborske predstave gledala na domaćoj sceni, odnosno na gostovanjima, videćemo da je u sezoni 1989/90 pozorište bilo na 30 gostovanja, ali i da je u sezoni 1996/97 na gostovanjima bilo čak 52 puta¹⁷.

* * *

Osim *Kate Kapuralice*, kao nesumnjivog vrha somborske pozorišne produkcije i jednog od ključnih teatarskih fenomena jugoslovenskog teatarskog života devedesetih godina prošlog veka, valja spomenuti još neke od najznačajnijih predstava s tadašnjeg repertoara Narodnog pozorišta Sombor. Poneki od tih naslova rečito ilustruju raznovrsnost repertoarske orijentacije ovog pozorišta, dok drugi, opet, svedoče o velikim moćima pojedinih somborskih glumaca, treći potvrđuju tezu da su u Somboru radili naši ponajbolji savremeni reditelji, ali najveći broj primera ipak ukazuje na već pomenute karakteristike tamošnjeg ansambla, po mom mišljenju i najuočljivije i najznačajnije – uigranost, osećaj zajedništva, poštovanje kolega, smisao za kolektivnu igru, moderan senzibilitet i, posebno, disciplinovanost somborskih glumaca¹⁸.

Ovom preseku kroz predstave koje označavaju vrhunce Narodnog pozorišta treba dodati još jednu li-

niju koja je, nimalo diskretno, obeležila repertoar tokom poslednje decenije minulog stoleća, a oličena je u eksplicitnom i beskompromisno direktnom društvenom angažmanu pojedinih somborskih projekata. U toj grupi svakako su na prvom mestu predstave koje je režirao Kokan Mladenović.

*Aferi nedužne Anabele*¹⁹ Velimira Lukića Mladenović je, uprkos naglašenoj scenskoj stilizaciji²⁰, podario konkretnost i direktnost, svojim politički radikalnim čitanjem lišio je komad apstraktne dimenzije i problematizovao pitanje manipulacije koje je prepoznao kao temeljni princip funkcionisanja mehanizama moderne politike, ali i jednu od najboljih neuralgičnih tačaka naše političke (politikantske) svakodnevice.

Sličan radikalizam ovaj reditelj je primenio i na svoje scensko čitanje *Ruženja naroda u dva dela*²¹ Slobodana Selenića. Uvodeći i publiku u skućeni prostor tamnice, među utamničene Srbe različitih političkih uverenja, Mladenović posredno preispituje domete pobeđe iz 1945, aludirajući na naš navodni ratni trijumf iz 1999. godine, ali i razmatrajući cenu koja je imala biti plaćena zbog ovdašnjih nacionalističkih i ideoloških zanosna kroz koje prolazimo uvek iznova, s nesmanjenom žestinom i kao bez ikakvog prethodnog iskustva.

Demistifikacijom srpske patrijarhalne idile bavi se, razvijajući duhovitu scensku grotesku i Jagoš Marković svojom takođe radikalnom postavkom *Sumnjivog lica* Branislava Nušića²².

16 *Almanah pozorišta Vojvodine*, broj 24, 1989/90, Pozorišni muzej Vojvodine i Zajednica profesionalnih pozorišnih organizacija Vojvodine, Novi Sad 1991.

Almanah pozorišta Vojvodine, broj 31, 1996/97, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 1998.

17 Istini za volju, podaci koji se odnose na rezultate ostvarene u sezoni 1999/2000 ukazuju na promenu tendencije, pa je u toj pozorišnoj godini 102 somborske predstave videlo 19.544 gledalaca. Pad je iskazan na planu broja izvedenih predstava i publike koja ih je gledala, ali s druge strane, ne treba smetnuti s uma ni da je *Ruženje naroda u dva dela* Slobodana Selenića, u postavci Kokana Mladenovića postiglo zapažene uspehe i svojim autorima i akterima donelo nagrade na Susretima vojvođanskih pozorišta, Sterijinom pozorju i Jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu.

18 Još jedno svojstvo somborskih glumaca, naročito izraženo u vremenima afirmacije ove institucije na jugoslovenskom prostoru, treba posebno istaći: zainteresovanost za ono što rade njihove kolege, ponajpre iz samog Narodnog pozorišta, ali i iz drugih teatar. Naime, bilo je sveto pravilo (a valjda je ono i dalje aktuelno) da se Somborci, gotovo u kompletnom sastavu, pojave na premijeri izvan matičnog pozorišta, a u kojoj učestvuje neki njihov kolega, te mu tako iskažu svoju podršku.

19 Premijera je održana 17. decembra 1997.

20 Stilizaciji su u velikoj meri doprineli atraktivna scenografija Miodraga Tabačkog i elegantni kostimi Angeline Atlagić.

21 Premijera je bila 26. septembra 1999.

22 Premijera ove predstave bila je 9. maja 1998.

Veoma direktna u svojim političkim aluzijama i nimalo blaga bila je i scenska postavka slavnog komada Petera Vajsa *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa, u scenskom izvođenju štićenika duševne bolnice u Šarantonu po zamisli Markiza de Sada*. Predstavu je režirao Radoslav Milenković kao uistinu složen ansambl projekat za koji je sam govorio da je, barem kada je reč o našoj pozorišnoj sredini u tom času, jedino moguć u radnom ambijentu i atmosferi zajedništva kakvi postoje u Somboru²³.

Usred ovdašnjeg političkog, a neposredno nakon velikog ratnog meteža na prostorima nekadašnje Jugoslavije, Somborci na repertoar svog teatra stavljaju i Sterijine *Rodoljupce* u režiji Zorana Ratkovića²⁴.

Na samom kraju ovog "političkog" ciklusa nahodi se Nušićev *Pokojnik* u režiji Nebojše Bradića²⁵, još jedan pokušaj analize mračnih strana mentaliteta, ovog puta sagledanih iz ugla sprege političke oligarhije i mafije.

Drugu repertoarsku liniju²⁶ predstavljaju inscenacije komada koji su afirmisali poetsko tragalaštvo autora koji su radili u Somboru, najčešće temeljeći svoje postavke na kombinacijama uigranog ansambla i snažnih glumačkih individualnosti. I mada bi, recimo, u ovu vrstu projekata mogla da spada i postavka *Mara/Sad*, ali i *Kate Kapuralica*, najizrazitiji primeri ove vrste tragalaštva su *Putovanje za Nant* Eugena III Kočiša, u režiji Ljuboslava Majere²⁷, prefinjena, poetizovana predstava, gotovo na tragu joneskovskog pozorišnog poigravanja apsurdom koje je imalo ogroman uspeh kod naše kritike, a verovatno i na iznenađenje same uprave somborskog pozorišta – i kod publike.

Fiškal Galantom Petra Grujičića u režiji Dušana Petrovića, jedna je od složenih predstava koje su angažovale kompletan ansambl somborskog teatra, baveći se vojvođanskim temama okupirale pažnju lokalne publike, ali su isto tako i činile presudne iskorake prema gledaocima iz drugih sredina²⁸. Petrović je, ovog puta kao koprodukciju Narodnog pozorišta i Ateljea 212, režirao i *Lunasu* Brajana Frajla²⁹, i bio je to, zajedno sa Singovim *Vilovnjakom od zapadnih strana* u postavci Milana Karadžića³⁰, još jedan uspeli pokušaj izvođenja dela inostranih dramatičara na somborskoj sceni.



Fiškal Galantom

Neobično šarmantna, ah i značajna sa stanovišta provere mladih glumaca u neobičnom repertoaru, te stvaranju atmosfere zajedništva, bila je i postavka *Gordane* Laze Kostića, Zorana Ratkovića i Vojislava Vo-

28 Premijera je bila 3. juna 1994. godine.

29 Premijera – 25. februara 1995.

30 Premijera – 8. marta 1996.

23 Premijera je izvedena 8. juna 1997. godine.

24 Premijerno izvođenje ovog projekta bilo je simbolično određeno za 25. maj 1996. godine.

25 Premijerno izvođenje ova predstava je imala 8. aprila 2000. godine.

26 Mada u tom smislu nije bilo uvek moguće povlačiti sasvim preciznu i čvrstu liniju razgraničenja između pojedinih repertoarskih tokova.

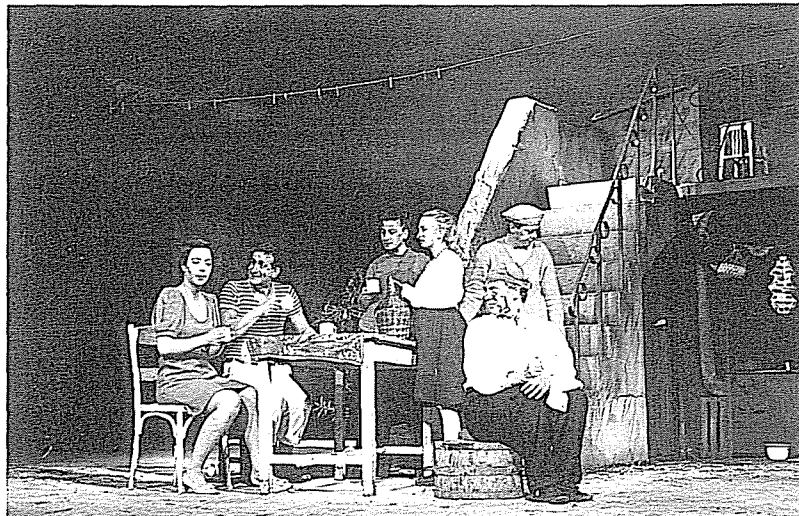
27 Premijera – 1. mart 1997. godine.

kija Kostića, a u Ratkovićevoj režiji³¹ u formi mjuzikla. Razigrana i raspevana, dabome na drugačiji način, bila je i postavka komada *Dekameron, dan ranije* Aleksandre Glovacki, u režiji Jagoša Marković. Nastala kao koprodukcija ovog pozorišta i Grada teatra Budva³², nagovestila je dolazak još jedne generacije mladih glumačkih snaga na somborsku scenu, a plenila je za ono vreme nesvakidašnjom energijom iza koje je, blagodareći reditelju, sledila zapitanost nad vremenom u kojem caruje privid.

Jedna od ključnih somborskih predstava nastala tokom devedesetih je i inscenacija Sterijine *Zle žene* u režiji Ljuboslava Majere³³. Rediteljeva preciznost, maštovitost, promišljenost i poetičnost ovde su savršeno usklađene s izuzetnom glumačkom ekipom³⁴ koja je bila u stanju da odgovori zahtevima Majerine specifične stilizacije čiji je smisao bio da u Sterijinim dramskim junacima prepoznamo ljude unesrećene društvenom pozicijom, osuđene da budu ono što ne žele, ophrvane čežnjom za drugačijim životom, jednim od retkih tragova istinske ljudskosti koja im je preostala.

* * *

Priču o Narodnom pozorištu u Somboru u devedesetim valja zaključiti podatkom da ovom kućom trenutno rukovodi Srđan Aleksić, glumac mlađe generacije koji je stasavao upravo na somborskim daskama, a gotovo redovno je bivao u podelama za predstave koje su i bile najznačajnije u periodu između 1991. i 2000. godine.



Kate Kapuralica

Za procenu potencijane budućnosti ovog teatra možda nije bez značaja i činjenica da je Aleksić postavljen na mesto upravnika tek posle žestoke krize i bure koja je potresala Sombor, uprkos namerama, pa i odluci lokalnih vlasti (na koju je pozorište reagovalo obustavom rada), a na osnovu želje svojih kolega. Moguće je, naime, ovakav stav somborskih pozorišnika razumeti i kao višeznačnu poruku. S jedne strane, kao da su želeli da kažu da im je namera da nastave s onim što smatraju da je bilo dobro u prethodnom periodu, pa zato izborom čoveka iz svojih redova naglašavaju potrebu za kontinuitetom, a s druge, kao da su poručivali da niko bolje od njih samih ne zna ni šta je bilo rđavo.

U svakom slučaju, sve je ostalo u krugu porodice. Pozorišne, dakako.

Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ

31 Premijera – 5. oktobra 1994.

32 Somborska premijera ove predstave, koja je usledila nakon budvanske, bila je 7. septembra 1996. godine.

33 Premijera – 11. decembra 1998. godine.

34 Biljana Keskenović, Radoje Čupić, Nenad Pećinar, Anđelika Simić, Bora Nenić i Ivana Jovanović.



S Vlastimirom Stojiljkovićem, dobitnikom *Dobričinog prstena* (U Muzeju, 4. februara 2002)

Feliks Pašić: Dobro več. Vlastimir Đuza Stojiljković.

Vlastimir Stojiljković: Dobro več. Hvala vam što ste došli da prisustvujete jednom mučenju.

FP: Vlastimir... Da li te neko zove po imenu?

VS: Šta ti znači Vlastimir Stojiljković? Ništa.

FP: Kako te zvala majka?

VS: Vlâsto. Tako me zove i Muci Draškić: Vlâsto. Moja majka, moj otac i Voki Kostić. Mucija zovem Ljubo, a Vokija Vojo. Ukrštamo imena.

FP: A Đuza, šta je to?

VS: Ja sam stanovao, pre rata kad sam učio gimnaziju u Kruševcu, za vreme okupacije, kod ujaka, on je bio dobrostojeći čovek, imao je tri autobusa, a imao je sina koji je dvadeset sedmo godišće, dve godine stariji od mene, i mi smo ga, pošto je bio razbacan, imao veliku vratinu, zvali Bikonja, to mu je bilo jako neprijatno. On me je nazvao Đuza. Jer, u našem kraju, u okolini Kruševca, kad je magarac tvrdoglav, oni kažu: đuz, đuz! I tako ostadoh Đuza. Mavid Popović mi kaže: "Ma, ti nisi normalan! Đuza, pa to je idealna stvar, umjetničko ime!" Tako je i ostalo. Negde od šezdesetih godina.

FP: Pa, jesi li tvrdoglav?

VS: Ma nisam tvrdoglav. Tvrdoglav je svaki čovek kad nešto zaintači i hoće da istera do kraja. Jesam u

tom smislu. Ali, nije mi to odlika... Bikonja je to napravio malo na silu, malo lažno, ali dobro, nadimak je ostao.

FP: Ti nisi baš iz Kruševca?

VS: Nisam, rođen sam u Ražnju. Ražanj je bilo divno mesto, bio je sresko mesto pre rata, imao je divan park. To je bila vazдушna banja. Pošto je tu moja ujna bila babica, došla je moja keva, u Ražnju se porodila i tu sam živeo deset-petnaest dana. A živeo sam u Ribaru, u Ribarskoj banji kod Kruševca.

FP: Ti si učiteljsko dete. Gotovo da se mogu prepoznati ljudi čiji su roditelji bili učitelji.

VS: Po čemu?

FP: Pa ne znam, ima nešto.

VS: To znači da su lepo vaspitani, kolegijalni, nisu napadni. Tu si u pravu.

FP: Živeo si u selu. Ko ti je bio učitelj?

VS: Učitelji – otac i majka. Majka u prvom i drugom razredu, a otac u trećem i četvrtom... Bilo je veliko školsko dvorište, možda dva hektara, ogromno. Škole su bile sagrađene pred Prvi svetski rat, tako da su i škola i stanovi učiteljski bili identični. Bila su dva učiteljska stana i osnovna škola. Od škole do stana bilo je trideset ili pedeset metara. Pošto je bila celodnevna nastava, znači pre podne i posle podne, deca su dolazila na časove na ceo dan. Gde da idu pet kilometara, pa ponovo pet kilometara nazad! Imali su



seljačke torbice od šarene kozje dlake, tu bi nabili zastrug, to je drvena činija s poklopcem, to fino pasuje, ne može ništa da se prospe. Tu bi bio sir, kajmak, proja, parče crnog luka. I oni bi u podne u 'ladovinu seli i to klopali. Kada sam to video, ja sam zahtevao da i meni isto naprave. Nisam išao u kuću da ručam. 'Ajde, kažu, kad je blesav, daj mu! Torbicu sam dugo čuvao i, ne znam kako, za vreme okupacije mi je nestala.

FP: Jesi li u školi morao da znaš više od drugih đaka?

VS: Ne sećam se. Ja sam naučio da čitam i da pišem pre nego što sam pošao u školu. To je ta prednost što sam bio sin učitelja, mada mi to nije pomoglo u životu. Inače, bio sam dobar đak... To moje detinjstvo je na mene ostavilo veliki utisak. Grad nisam ni

video. Ali je bila jedna za mene komplikovana stvar. Imao sam dve godine kada sam otišao u Skopsku crnu goru, to je dvanaest kilometara od Skoplja, selo Banjani. To su bila srpska sela, ali su govorili makedonski. I, kad smo se vratili, negde trideset četvrte, baš kad je kralj Aleksandar poginuo, ja sam govorio makedonski. Ne me prašaj... Sećam se, moj prvi susret s pozorištem bio je u Vrnjačkoj Banji. Gostovala je Životićeva trupa. Oni igraju, a ja pridem, jer me mnogo zanimalo, rikvand je bio nacrtan i staza neka, mislim, odakle ide ta staza, pridem, međutim oni se posvađaju, puče šamar, i ja zbrišem napolje. A glumica koja ne igra te večeri, ona prodaje karte, mene nešto mazi. E, tu sam rekao: Ne me prašaj... "Jesi li ti Makedonac?" Ma nisam... *Voda sa planine* Plaovića i Đokovića, tako se zvao komad. To je moj prvi susret s pozorištem. Pobegao sam. Kamo sreće da sam to i kasnije uradio.

FP: Kakve si moralne pouke poneo iz detinjstva?

VS: Mogu da ti kažem da su učitelji živeli jednim divnim životom u to vreme na selu, ne znam u gradu kako je bilo. Imali su besplatan ogrev, besplatan stan, famulusa koji cepa drva i donosi, moja majka je čak imala i kućnu pomoćnicu. Na visokoj nozi se živelo. Moja majka je iz tog sela, iz Ribara, otac je njen bio trgovac, a čale preko puta Jastrepca, Mala Plana. Oni su se upoznali u Aleksincu, u Učiteljskoj školi... Moj čale je naginjao levo, nije bio član nikakve partije, ali je bio levičar. Mladi ljudi su bili zadojeni tim novim pokretom, jer komunisti i članovi partije u ono vreme, pravi komunisti, to su bila deca dobrostojećih ljudi, milionera. To je bila moda... I sada, svaki dan: jabuke, kruške, šljive, grožđe, dva pileta na kanapu, živa. Čale kaže mojoj kevi, koja je trgovačko dete: "Leposava, šta je ovo?" Kaže: "Čuti, takav je običaj." "Nema on meni šta da daje, šta će meni to, imamo mi da kupimo, šta će nama!" Ne vredi. I kaže, nadobudan čale, jednoj devojčici: "Pozdravi oca, i da mu kažeš da ja imam platu, da ja sve to mogu da kupim, da meni to nije potrebno." Sutradan dolazi otac: "Je li, Mladene, je l' moji pilići ne valjaju?" "Valjaju, al' znaš kako je, nemoj to da radiš." "Čekaj da ti kažem: ovo nije mito. Udri ti moje dete slobodno kad ne

valja. Ovo nije mito, nego je naš običaj da mi tebi donesemo.”

FP: Je li otac imao problema zbog tog levičarstva?

VS: Pa imao je. Trideset osme godina bili su izbori za skupštinu, dobro se sećam, imao sam tada skoro deset godina. Bila je velika kampanja, bili pijani ljudi, častila se cela kafana, užas jedan! Bili su tada kandidati Bata Knežević, advokat, on je bio radikal, i Krsta Novaković, stric Novaka Novaka, on je bio demokrata. Krsta je dobio te izbore, bio je narodni poslanik, a Bata, taj što je izgubio, Bata Knežević – načuo za mog Miadena da će da glasa za Krstu – kaže: “Slušaj, Joso, kaži onom tvom zetu da se ne šali glavom. Ako glasa za Krstu, a ja dobijem, on ide u Đevđeliju!” Užas jedan! I tada je bilo pritisaka. Kakva naša demokratija!

FP: Ti tvrdiš da parlamentarizam u Srbiji nikad nije ni bio.

VS: A ti, šta tvrdiš?

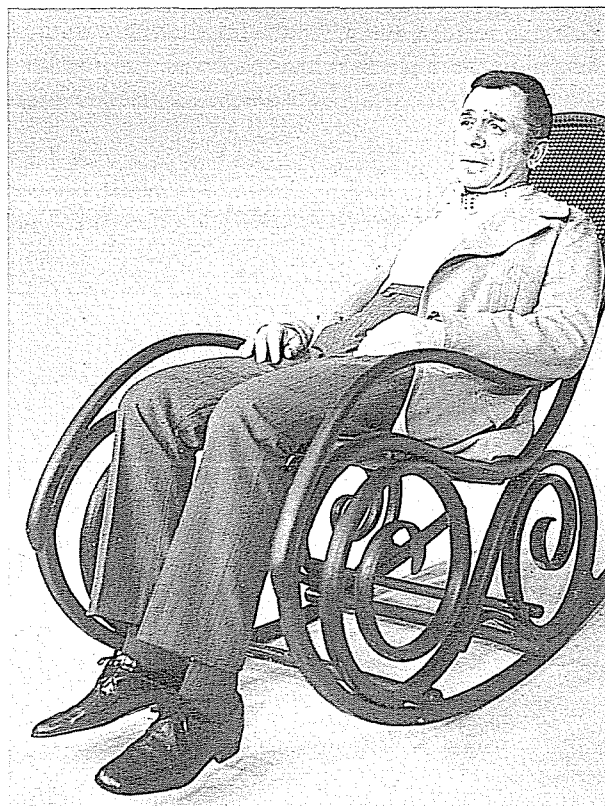
FP: Ja sam čuo da ti to tvrdiš.

VS: Pa, bilo je parlamentarizma, ali je uvek bilo ljudi koji su radili na svoju ruku. Kad je bilo parlamentarizma? Radikali su od osamdeset treće, osamdeset osme bili bogovi skupštine, nisi mogô da izglasaš ništa. Oni su bili glavni, jer su radikali prva stranka koja je u svim mestima osnovala svoje odbore i raširila stranku po celoj Srbiji. To je bila seljačka stranka. I kasnije, za vreme kralja Petra Prvog, bila je, kao, neka demokratija, parlamentarizam, a promenjeno je dvanaest vlada za to vreme, od 1903. do 1914, i bila je “Bela ruka”, “Crna ruka”...

FP: Dolazi rat. Gde provodiš rat? U selu?

VS: Pobjegli smo odmah iz Kruševca u selo Ribare koje je prokletu po svom geografskom položaju. Mislim da je jedan od retkih komunista u tom kraju bio Dobrica Ćosić. Veoma redak. Svi su bili za kralja... I počnu ta pogubna trvenja između četnika i partizana, toga sam se najviše plašio. Vatô sam prpu kako ko dođe. Partizani su bili malo pitomiji, kucnu na vrata: imate nešto? A ovi su bili daleko ostrvljeniji: daj gibanicu, prase... Ali, i jedni i drugi, kad god dođu, pobiju po par ljudi u selu. Mi, klinci, nađemo jednoga dana u kukuruzu – znači, bio je negde kraj septembra, oktobar – nađemo predsednika opštine koga su zaklali.

Danima je bio u kukuruzu. On je bio čovek četnika, a četnici ga zakolju, ne znam zbog čega... To je na mene ostavilo strašan utisak, ja čitave noći nisam spavao, onda sam noću počeo i da mesečarim, od velikog straha, odjedanput se nađem negde: otkud ja ovde? Keva da poludi. Posle me to prošlo, naravno. Užasna stvar. Onda smo gledali kako jednom udaraju dvadeset pet u Ribarskoj banji, velikim motkama, kao motkama za veš. Nije mogao ni da ustane, nego su ga odbacili čezama... To je to, to je taj srpski sindrom, kao i sada, veoma, veoma slično... Nikada ne možemo da napravimo državu, dva veka, pa to je neverovatno! Ipak mislim da je narod kriv, mi smo krivi, ti i ja, i ovi naši pre nas... Nemačka politika je bila fenomenalna u to vreme, u odnosu na to naše trvenje srpsko, tu srpsku politiku...



Glumac je glumac (TVB)

FP: I Nemci su dolazili u selo?

VS: Da, ali samo kad treba da pokupe rekviziciju: žito, krompir, kukuruz. I onda je mir u selu, "Fala bogu, dođoše oni!", tišina, niko nikog ne dira. Oni rade gimnastiku ujutru, kupaju se... pokupe i odu. Deset dana nikog ni da pipnu. E sad, keva se utronja, da izvinite, skupi nas trojicu...

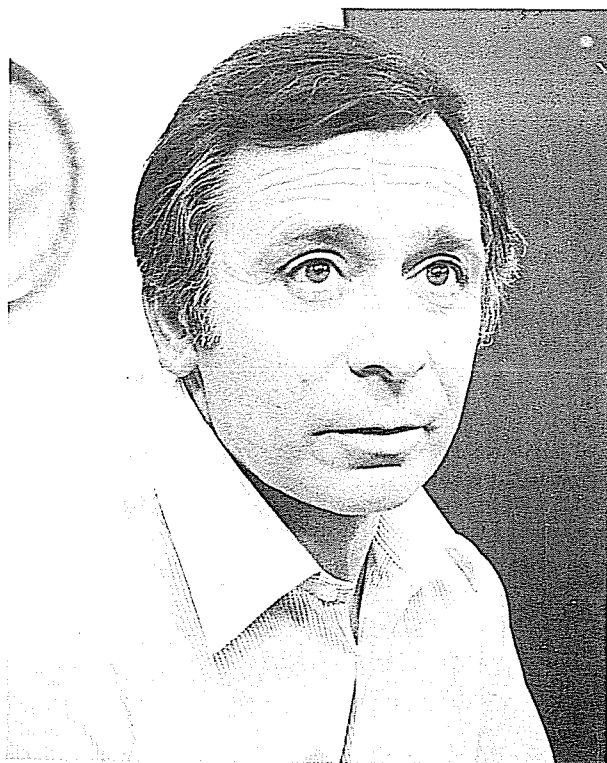
FP: A gde je otac?

VS: U zarobljeništvu. U zarobljeništvu je bio punih pet godina i zbog tog svog levičarenja ode u kaznene logore, jer je rekao negde u umivaoniku da se još nije probudio beli medved. I, ko ga cinkari? Srbin, hvala bogu. Pokupi svoje stvari, pa u Stri, pa u Lavov, prešao je dvaput celu Nemačku, sve s kažnjeničkim logorima... Šta sam počeo? A da. Sedimo, tako, u kući, a trećeg ili četvrtog dana, negde pre podne, kuca neko na vrata. Braon rukavice i uniforma, kapetan, i pored njega verovatno folksdojčer, govori perfektno

naš jezik, kaže: "Gospodin kapetan je bio tako slobodan, a čuo je da je vaš muž u zarobljeništvu, a on je isto profesor u civilu, bio je tako slobodan da vam pokloni džak pšenice." Pozdravi nas i ode. E sad keva ne sme da uzme... Uzeli smo, naravno... Šta je njega nagnalo da on dođe? To nikad neću zaboraviti. Ti prvi utisci su najsnažniji. Mi od Nemaca nismo imali nikakve frke, sem kad je četrdeset treće na Lomnici, na Rasini, pobijeno stotinak Nemaca. Onda je krajskomandant, pošto je bio prijatelj s Krstom Novakovićem, Novakovim stricem, svakodnevno se družio, zamolio ga je da vidi šta je bilo, i izveštaj pošalje da su negde na Jastrebcu, na planini, naleteli na zasedu, ničiji prostor u planinčini. Inače bi Kruševac prošao kao Kragujevac, sto za jednog, a Kruševac je imao 14 hiljada stanovnika. Krajskomandant pošalje taj izveštaj. Streljali su četrdesetak Cigana na Slobodištu, to je sve što su uradili... Interesantna stvar, taj Krsta Novaković imao doušnika i u partizanima, i ovaj mu je rekao, negde u junu četrdeset četvrt: Beži odavde! I Krsta se pokupi i dođe u Beograd. Ali, oni uhvate brata Krstinog, oca Novakovog, pop Ješu, koji je bio čovek van politike, ma nije znao šta je politika, niti ga je zanimalo – on je pričesćivao nas, voleo je malo da kuva kavurmu i te stvari – uhvate ga, pitaju: "Gde ti je brat?", on stvarno nije znao, posle pet dana ga streljaju na Bagdali. I otada Novak nikad više nije išao u Kruševac. A bili smo zajedno u gimnaziji. On je bio – uvek sam ga zavatlavao zbog toga – treći razred, a ja prvi, a zajedno u petom. Reko': Šta je to s tobom, zaostao?

FP: U gimnaziji dolaziš u dodir s pozorištem?

VS: Da, u gimnaziji... Moje kolege znaju, u Kruševcu je bio Bora Mihajlović, on je, mislim, završio glumačku školu s Matom Miloševićem. Bavio se profesurom, predavao je i srpski i nemački za vreme okupacije, ali ga je pozorište privlačilo, to mu je bila najvažnija stvar. Bora Mihajlović je stvorio čitavu jednu plejadu glumaca: od Mileta Puzića, Mileta Petrovića-Čkalje, Rade Savićević, moje žene Olge Stanisavljević, Voje Mirića, Taška Načića... verovatno nas dva-desetak. Možeš da napraviš jedno pozorište. Ja sam bio u sedmom razredu i mi smo pomagali u pozorištu koje je tada tek postalo profesionalno. Meni je drago i



velika mi je čast, kad odem i pročitam, prva predstava u Kruševačkom pozorištu bila je prvog maja 1946, i vidim moje ime na plakatu. Igrao sam nekog starca, nisam imao tri reči da kažem, a Vera Belogrić igra glavnu ulogu, i Rada je igrala, i moja pokojna žena. To je bio neki ruski komad, jako dosadan, *Roditeljski dom* Katajeva. Tako sam počeo. Onda sam se otrezno od pozorišta. Dođe osmi razred, matura, radne akcije, Šamac-Sarajevo... I odemo devedeset devete u novembru, znači posle bombardovanja, odemo u Zenicu, vodi nas Goran Sultanović, on je bio direktor Beogradskog dramskog pozorišta, odvede nas u Zenicu. Dođemo negde u četiri, a već u šest igramo, i u osam, bilo prepuno. Ima tamo dosta Srba, tamo su dosta složno živeli, i dan-danas žive, Srbi i Muslimani, interesantna stvar. Završimo predstave, odemo u kafanu, pripreme nam straobalnu večeru. Ulazimo, a – tamburaši. Njih šest, sviraju kô bogovi. Mi malo popili, viski je kao iz česme tekao. I, 'ajd da pevamo. Svi otpjevaju nešto, ali ja – šta mi bi – moram nešto da kažem. Kažem: Ja znam Zenicu, ja sam bio ovde četrdeset sedme, bila kasaba, interesantna stvar, pravili smo plato za železničku stanicu, van grada tri kilometara. Pa reko': Ovo su ljudi ljudi, gde stanicu da prave van grada! A to je centar sada, planski su radili. I ja kažem: Pa ja sam gradio prugu Šamac-Sarajevo. A jedan kaže: "Zato i ne radi." ... Vratimo se s radne akcije, a moja ideja je bila – mnogo sam voleo književnost i jezike – moja ideja je bila da to studiram. Nije mi toliko bilo stalo da budem profesor, nego to me zanimalo. Međutim, mi smo tada bili skojevci, Savez komunističke omladine Jugoslavije, a to ti je predsoblje za Partiju. I dođe jedan tip, kaže: "Vas dvaest na rudarstvo!" Prvi put u životu čujem za rudarstvo. Ali, ne možeš ti da kažeš šta hoćeš, nego šta ti kažu.

Čovek je često kovač svoje nesreće... I ja provedem tri semestra na rudarstvu, celu prvu godinu sam položio, osim statike koju sam najbolje znao i najviše voleo da učim.

FP: A matematiku?

VS: Matematiku? Položio, i to kod Radivoja Kašanina, strah i trepet od profesora!... Stanovao sam u domu u Dalmatinskoj, položio prvu godinu, ali već digao ruke, ne interesuje me više rudarstvo, kakvo rudarstvo, pogotovu posle vežbe i prakse u Borskom rudniku. Reko': Ovde nema leba za mene. Silom me teraju da polažem. Kažem: Neću da polažem, napustiću fakultet. "Ne, ti primaš stipendiju, moraš da polažeš..." Spreme mi nalivpero i parče hartije. Od dvesta dvadeset nas dvadeset položi kod Kašanina, i ja među njima. Ali, moja sreća velika je bila što je svako od studenata u to vreme imao neka zaduženja. Ili su prodavali novine ili radili nešto drugo. A ja sam otišao u Akademsko pozorište. I tu se ponovo zarazim pozorištem. Tu je bila Soja Jovanović, Rade Marković, Olivera Marković, Mića Tomić, Minja Dedić... Bio sam prvo dekorater...



Glumac je glumac (TVB)

FP: Jesi li igrao u onoj čuvenoj predstavi *Sumnjivog lica*?

VS: Ne, bio sam rekviziter. Tek sam posle igrao u predstavi *Duboki su koreni*, mi smo to pretvorili u *Poručnik Pret*. U Akademskom provedem četrdeset osmu, i već četrdeset devete Soja Jovanović spremi mene za Pozorišnu akademiju. I ja četrdeset devete uletim u klasu profesora Mate Miloševića. To je bila prva generacija. U početku nas je bilo dvadeset dvoje, a završilo je jedanaest, znači pola je otišlo. Neki su popadali u prvoj godini, ja sam ih već zaboravio. Znam samo da je Mata posle druge godine Vasji Stankoviću, sjajnom glumcu, Borisu Kovaču, sjajnom glumcu, Renati Ulmanski, rekao: "Ja vas više nemam šta da učim, vi ste gotovi glumci." A mi smo ostali do kraja studija, do maja pedeset druge, kad smo diplomirali. Pita me moja žena: "Koliko je vas ostalo?" Kažem: Bilo nas je jedanaest. Bilo je šest prema pet za mrtve. A onda sahranimo Miku Viktorovića u septembru devedeset osme, ja se vraćam sa sahrane, pakujem se za Kruševac, imao predstavu, pita me žena: "Koliko vas je ostalo?" Kažem: Ostao je Deba Popović, ja, Olivera Marković, Vera Belogrić i Zvonko Ferencić. Ferencić je bio glumac u Zagrebu. Govorim to i u tom času vidim njega na televiziji. Kažu: komemoracija će biti sutra... Evo, reko', i on je umro, ostalo nas je četvoro.



FP: Gde ozbiljno počinješ da radiš, i kad?

VS: Pedeset prve, Beogradsko dramsko. Bili smo na početku četvrte godine. Olivera, Mika i ja. Deba, Olgica i Vera Belogrić su kasnije došli. Nismo primali stipendiju nego smo imali platu u pozorištu, i završavali četvrtu godinu. Kada smo završili četvrtu godinu – diplomirali smo s predstavom Maksima Gorkog *Poslednji*, tačna podela je bila, jedanaest ličnosti – Beogradsko dramsko uzme tu predstavu, bila je na repertoaru, jedno tridesetak puta smo je igrali. E, tu sam počeo. Prve korake na sceni, ako smem tako da kažem, pokazala mi je Soja Jovanović koja je bila sjajan reditelj, malo prgav reditelj, nervozan, ali sjajna je bila. Ja sam u Beogradskom dramskom s lepim društvom – Ljubom Tadićem, Radetom Markovićem, Oliverom – proveo do šezdeset osme. A onda nastupi jedan preokret u mom životu, jedna velika injekcija, kada sam ja dosta promenio od onoga što sam radio do tada. Zahvaljujući gospodinu Ljubi Draškiću, te godine smo prešli u Atelje 212, Zoran Radmilović i ja, i tu se meni dosta toga preokrenulo, krenulo na bolje i mislim da sam dobro uradio. Zahvaljujem gospodinu Draškiću. To su momenti koje čovek tada ne može sâm da oceni, ne može da oceni svoj rad, onaj koji gleda sa strane bolje zna i više vidi.

FP: Imao si samo jedan pravac: Beogradsko dramsko-Atelje-Beogradsko dramsko-Atelje. Je li tako?

VS: Beogradsko dramsko-Atelje, pa Atelje-Beogradsko dramsko, pa opet Beogradsko dramsko-Atelje... Jedno vreme Atelje je počeo da trokira, da se razvijaju neki odnosi koje ja nisam mogao da podnesem i onda sam pobegao ponovo u Beogradsko dramsko, gde su me primili raširenih ruku... To Beogradsko dramsko je neverovatno, kô feniks ptica: radi dve-tri godine, četiri, i onda ponovo tavori. Ne znam zašto je tako, to je sudbina tog pozorišta. Valjda je ukleto, ne znam da li je bilo nekada groblje tu. Znam da je bilo groblje tamo gde je Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu.

FP: Ako nisi menjao pozorišta, znači li to da ni u životu ne voliš promene?

VS: Znaš šta, kad dugo igraš s istim glumcima, primiš nešto od njih, čak primiš i njihov način igre, a

to nije dobro. Uvek me pitaju: ko ti je bio uzor? Svi su mi dobri glumci bili uzori, i Miliwoje, i Viktor Starčić, i Jozo Laurenčić. Njih ne možeš da imitiraš. Ako ga imitiraš, niti si ti, niti si on, nisi ništa. Nikad nisam ni pokušavao to da radim. Raša Plaović je bio idealan za to da te općini i da radiš kao on. I bilo je nekoliko ljudi koji su govorili kao on. Međutim, to nije dobro. On je izuzetan glumac, uzbudljiv, veruješ mu. Ako ga imitiraš, to ne valja, to je koješta.

FP: Ti iz Beogradskog dramskog, koje ima svoj profil, ulaziš u jedno pozorište koje je sasvim drugačije u to vreme...

VS: Ne, profil je imalo Narodno pozorište koje je igralo većinom klasiku, Jugoslovensko dramsko koje je isto igralo klasiku, prvo rusku klasiku, pa je počelo i zapadni deo da zahvata... A mi smo u Beogradskom dramskom odmah krenuli s američkim komadima, s novom dramaturgijom. Atelje je radio savremene dramske pisce. A sada kada pogledaš, ni jedno pozorište nema svoju fizionomiju. Ne znaš šta ćeš da gledaš: te *Čorba od kanarinca*, te "Đuveč od kornjače"... Sad je glavna stvar da ima dvoje-troje ličnosti, i gotovo. Nema dekora, ništa. A prava publika hoće da vidi petnaest-dvadeset glumaca na sceni, da vidi veliki dekor, promene, hoće da vidi pozorište!

FP: U kakav Atelje ti ulaziš šezdeset osme?

VS: Sjajni glumci moga shvatanja glume... Bio je Zoran, bio je Taško, pa Butković, Bora Čvoruga (Bora Todorović)... Fenomenalni su bili. I počnemo da radimo *Vežu*, neki narkomanski komad koji se meni nije dopao, to je radio pokojni Branko Pleša. To mi je bila prva predstava koju sam radio u Ateljeu. Ali, Ljuba Moljac, pokojni, ode u vojsku i onda me Muci nagovori da ga zamenim u komadu *Kafanica, sudnica, ludnica*. Odbacite prve dve reči, ostalo je samo ovo treće... I pokazuje mi Muci mizanscen sa svojim korediteljem, to je bio Zoran

Ratković. Tri probe, genijalno, sve u redu, ja nemam tremu. Prva predstava u Rijeci, veliko pozorište. Rijeka voli kada Atelje dođe, ovacije, pogotovu su dobro primili *Kafanicu*. A ja igram tog, da li je kelner, šta li je, imao je belu bluzu. I pauza, dođe Vlada Vukmirović koji je isto moja generacija ali je studirao režiju, kaže: "Sjajno, vidiš kako publika reaguje! Ali, kaži mi jednu stvar: šta će ti toliki mizanscen, što se toliko krećeš?" Reko: "Pusti me, molim te. Šta su uradili? Počne predstava – pazite, to je moja prva predstava u Ateljeu – dođem kod vas, vi kažete "Nisi ovde", dođem kod drugog, a on "Nisi ovde", samo šetaj, a ne kažem ni reč, ja im smetam. Smeju se, kažu: Nema veze, dobro je bilo, ti si dobar bio. E sad, pred kraj, u drugom delu svako ima jedan pledoaje prema publici: jedan je Bosanac, jedan je Crnogorac, Bora Čvoruga je Slovenac. A reditelj kaže: "Dok on govori, ti zveckaj iza njega." Pa što? "Tako treba." I ja počnem da zveckam. A Bori ako nešto kažeš, nema glume. Beda od koncentracije! Mora da bude totalna tišina. On se okrene, ja mislim da nešto nije dobro, pa zvecnem još jače, treći put se okrene i kaže: "Šta ti je to?" Kažem: ključevi od stana. "Daj da vidim", i baci ključeve u publiku. Aplauz.

FP: Koliko znam, ti si iz Ateljea otišao zato što nešto nisi bio zadovoljan onim što si radio?



VS: Pa ne znam... Pravo da ti kažem, tad su počeli, po ugledu na Bitef, da igraju goli, Pera Božović, Branko Kockica... To je moda bila – igrati gô... Zbog tih stvari sam otišao. Nešto nije bilo u redu i pobegao sam glavom bez obzira. A onda me je i Mija Zmija nagovarao, on je tada bio upravnik, Mija Ilić... I odigrali smo gore nekoliko lepih predstava: *Sentandrejsku rapsodiju*, pa Pirandela, *Večeras improvizujemo*, *Sabirni centar* je Muci režirao. Bilo je lepih predstava, a opet sam pobegao odozgo, jer opet je bila neka gužva.

FP: Bio si neki samoupravni faktor u pozorištu?

VS: Vrlo kratko, dva meseca. To me namesti Madeli, da budem predsednik radničkog saveta. Zamisli, radnički savet u pozorištu, gde bravar kaže šta ćemo da igramo! Dobro, takvo je bilo vreme, tako je bilo... I ja pobežem u mirnije vode.

FP: Ranije su govorili: Đuzi Stojiljkoviću uopšte ne treba ogledalo, upali televiziju i ogleda se... Ima i epigram Duška Radovića, verovatno se nije rimovalo



Luidi Pirandelo: *Večeras improvizujemo*, režija Paolo Madeli, Beogradsko dramsko pozorište, 1983, Mira Stupica i Vlastimir Stojiljković Đuza.

tvoje ime i prezime, pa je rekao: "Sablič Seka i Stojković Bata ne izlaze iz mog aparata." Jeste bilo jedno vreme: em si bio Patak Dača, em si igrao u dečijim emisijama, u serijama...

VS: Bilo... Televizija je snimala zaista mnogo stvari, neverovatno. Bile su te serije, televizijske drame... Ja imam to zadovoljstvo da sam – vratio sam se iz vojske pedeset sedme u jesen – već pedeset osme igrao u trećoj televizijskoj drami beogradskog studija koji nije ni postojao. Ovde je postojala samo redakcija, a igrali smo u Zagrebu. Valjda je bio glavni tada Lola Đukić koji nas je vodio, Minja Dedić je režirao, igrali smo pokojni Joza Laurenčić, Mića Tomić i ja: gazda, sluga i razbojnik koji krađe. Razbojnik sam ja. To je jedna školska TV drama, ali mi igramo živo, kao predstavu. Televizor je, valjda, imao samo Bakarić...

FP: Kako je izgledalo to prvo iskustvo s televizijom?

VS: Pa, bilo je u početku zbunjujuće. Zbunjuje to... Imaš tri kamere, brzo se radilo, a ne znaš ni koja te snima. A nije se ništa smelo seći: ako pogrešiš, sve ispočetka. Nije bilo montaže, nego: igraš ceo sat, pogrešiš, 'ajd ponovo... Pogotovo kad smo radili seriju *Na slovo, na slovo*, jednu divnu dečiju seriju, božanstvenu. To nikad neću zaboraviti. Počnemo, a uvek ima nekih životinja. Pa su doveli neke hijene. Ne da smrdi! Vera Belogrlić kaže: "Jao, vidi što su slatke!" I, u jednoj emisiji ja jašem margarca. Pedeset stepeni temperatura, magarac nervozan, jaki reflektori. Kažu: "'Ajde, uđi u kadar!" Ne mogu da uđem ja kad neće on! Nema šanse... Jedini pametan je magarac. Posle petog pokušaja uđem ja, a on, oprostite, dobije proliv. Pauza tri dana. Jer, nije u opisu radnog mesta: čistačice mogu da čiste, ali samo ono a ne ovo... A onda, bio neki patak Gavrilo. Pokojni Baja Bačić nema druga posla, a voli životinje, sune mu

malo konjaka, Gavrilo se obeznani, pretura se niz stepenice. Pitaju: šta mu je? Baja kaže: Bolestan je, vrućina... A Duško pokojni Radović je bio jako lenj, jako sporo je radio. Veliki pesnik. I on proturi samo ispod vrata tekst gospodinu što pravi muziku, Belom Iliću. Bio gitarista za vreme okupacije, i napravi fenomenalnu muziku, cele noći je radio. Mi dobijemo note, pisane olovkom, ali ne vidiš ništa, neke zapetice... Sto dvadeset emisija *Pozorišta u kući* smo snimili. Ja sam skoro gledao jednu. I, kako se to namesti: tu je Guta Dobričanin, tu je Janačko (Jovan Janićijević), tu je Bobiša Đurić, tu je Olga Ivanović, sve mrtvi. Ja ugasm...

FP: Misliš li da je televizijska gluma nešto promenila u pozorišnoj glumi?

VS: Ne. Zašto bi? To je ista stvar. Televizija je raznovrsnija. Svaka emisija je premijera. A što si matiji, sve ti teže pada da igraš pedeset ili sto puta jednu istu stvar. Kad bismo igrali iz večeri u več, onda bi bilo dobro. Ali, recimo, sad u Ateljeu imaš više od dvadeset naslova, tako da ti dođe da igraš predstavu jedanput u mesec, u mesec i po dana. A ne kao što igraju svuda u svetu. Mi ne možemo, nemamo publiku da igramo šest meseci jedan komad iz večeri u več. To onda mora da je sjajno, to uđe u krv glumcu, mora da ide kao podmazano... Zato mislim da repertoarsko pozorište teško može da nastavi dalje, jer je to veoma skupa stvar. Ako imaš četrdeset glumaca u ansamblu, dvadeset igraju, dvadeset ne igraju, već se tu stvara razdor. Velike komplikacije. Zato bi najbolje bilo da se svaka predstava napravi kao projekat i igra koliko može.

FP: Kada se pogleda šta si sve igrao i koliko si igrao, reklo bi se da nisi mnogo birao, odnosno da su tebe birali.

VS: Nikada nisam vraćao uloge, nikad nisam ni želeo da igram neku ulogu... Veruj mi, to je bilo pre mesec dana kada mi predsednica GSS – Glumačke stranke Srbije – Danica Maksimović, onim cvrkutavim glasom, ja sam bio pored telefona, što je veoma redak slučaj, žena je bila u kujni, što je isto tako redak slučaj, i Danica mi javi: "Slušaj, dobio si Dobričin

prsten." Ja se zapanjim. Kažem: Da... Je l'?... Da... Hvala ti. Ona je razne stvari pričala. Spustim slušalicu, pauza, a žena me pita: "Šta je, je l' umro neko?" Nije, dobio sam Dobričin prsten, bog te video! I ona se raduje, a ja sam se kasnije obradovao... Moram priznati da mi je veoma lepo bilo kad sam dobio tu nagradu, a nisam je očekivao. Priželjkivao sam je, ali to je druga stvar. Drugo je nadati se i očekivati. Nikada nisam igrao velike uloge klasičnog repertoara, neke jako zapažene uloge, mot'o sam se, manje, srednje – jednostavno sam ocenjivao da nisam glumac za to. I kad sam čuo da sam dobio Dobričin prsten, pomislio sam: mora da je žiri izgubio kriterijum. Tek posle nekoliko dana sam počeo da se radujem, i drugačije cenim sebe. Posebno mi je bilo milo, jer mi je to palo tačno na pedeset godina mog rada, kako se bavim pozorištem. I onda sam shvatio da ipak nisam straćio tih pedeset godina, ipak sam nešto uradio.

FP: Ti važiš za mrguda, za namćora.

VS: Jesam, malo... Ali, kad se počne da radi, nisam. Meni je sad posebno drago što radimo *Šajloka* na Akademiji. Treba da se otvori nova scena "Mata Milošević", Mata je moj profesor, pa mi je utoliko draže što ja koji sam bio na toj prvoj klasi igram u prvoj predstavi na sceni "Mata Milošević", i to baš Šajloka. Muci Draškić je to iskombinovao, i Šekspira i Marloa, njegovog vršnjaka. U *Mletačkom trgovcu* Šajlok se gubi već posle prve polovine, a ovde ne. Ovde ga Muci uvodi, po Marlou, na kraju, on vraća krst, neće da bude hrišćanin pa da ga ubiješ. Ovde se više ističe ta njegova jevrejska žica. Kaže: Evo da jednog disidenta unesemo u hrišćanstvo! A to mu je ćerka. On je Jevrejin po majci, a ona i po majci i po ocu.

FP: Imaš velike prethodnike kao Šajlok.

VS: Pa da. Nidža Simić mi je na prvoj probi na Akademiji, da mi malo skrene pažnju, pokazao veliku fotografiju, 13 sa 18: staru, požutelu fotografiju Dobrice Milutinovića kad je igrao Šajloka. Neka prljava bradurina, zacrnjeni zubi, kao i zubi mu ispali – a Šajlok nema ni četrdeset godina, pa kćerka mu ima osamnaest. Mi to drugačije igramo. Čak neće biti u kostimima tog doba, nego su kostimi iz tridesetih go-

dina kada počinje progon Jevreja. Bićemo u normalnim kostimima, ne znam kako će to izgledati, ne volim te ektemporacije, ali mi se čini da je dobra ideja. Kako će proći, ne znam.

FP: U naslov jednog našeg skorašnjeg razgovora ja sam stavio jednu tvoju rečenicu koja je neke ljude, pogotovu patriote, malo zbunila. Rečenica glasi: "Nikada ne bih poginuo za otadžbinu".

VS: Nisam ja kriv za to. Kriv si i ti i oni koji su to izvukli u prvi plan. Sve što izvučeš iz nečega što je organski, ispada glupo. Ja mogu da kažem: Muci je sjajan reditelj, sve što je uradio divno je, ali je jednu stvar malo kiksao. A ti staviš u naslov: Muci je kiksao.

FP: Da li bi poginuo?

VS: Pričao sam ti. Ta Ribarska banja, s veoma toplom vodom, za kosti, između dva rata bila je izletišta Beograda. Beograđani su tu dolazili na letovanja, da provedu mesec-mesec i po dana. A bilo je i

ljudi iz Prvog svetskog rata, koji su bili hromi i koji su dolazili da se leče, da olakšaju sebi. Oni su imali mali paviljon na vrhu banje. Izgledali su kô uljezi, kô prosjaci. To se isto događa sada. Prođi pored male crkve Svetog Save, pa ćeš videti kako prose. To je strašno! Je li oni ginu za otadžbinu? Nije on ginuo za otadžbinu, nego za one što predstavljaju otadžbinu.

FP: Ne bi ti poginuo?

VS: Pa naravno da ne bih.

FP: Ti važiš za skromnog čoveka.

VS: Skroman, hvala bogu. Naravno, mislim da je to jedina civilizacijska stvar koja može čoveku da napravi mesto u društvu, a to je da budeš prema partneru uvek skroman... Igramo *Vešanu vreću* na Terazijama, Taso-
vaca i ja. Gola voda, dvaput se presvlačimo. Kod Soje Jovanović kad igraš, to je strahota jedna! Igrali smo prijateljski. Meni je cilj da partner bude bolji, jer sam onda i ja bolji. Kao u fudbalu, potpuno isto kao u

fudbalu. Ako ti ne da loptu, gotov si. Ima jedna istinita priča iz "Maderu". Mi smo u "Maderu" dolazili svako veče. To je bilo ono Titovo vreme kada smo se zaduživali, mi to naravno nismo znali, ali smo večeravali u "Maderi". 'Ajd sad večeraj! ... I bio je Škoba Božović, veliki igrač BSK-a, predratnog, i on mene jedanput pita: "Je li, jeste li vi surevnjivi, glumci, pa kad neko napravi dobru ulogu, jesi li ljubomoran?" Kažem: malo, naravno. "Nemoj da radiš nikad to", kaže. Bio je veliki igrač zaista, igrao je levu polutku, imao je levicu straobalnu. Igraju protiv Slavije



E. Labiš: *Jeđva steče zeta*, režija Gorica Popović, Atelje 212, 2001. Nebojša Ilić i Đuza Stojiljković
(Foto: Vukica Mikača)

sarajevske i on tri gola dá. A tu su bili Valjarević, Glišović, Tirnanić, veliki tim bio pre rata. Nisi znao koga da čuvaš, kad svi daju golove. I Božović dođe u garderobu, popne se na sto i, izvinite, kaže: "Da me ljubite svi!" Tišina. Niko mu nije ni reč rekao. Vidi, kaže, da je malo preterao. Dođe sledeća utakmica, četiri prema jedan, a on ni pipnuo fudbal. Imali su uhodan sistem: ovaj primi loptu, a on već trči, a ovaj prebaci na desno. On je protrčao kô konj jedno deset kilometara. Kad se završila utakmica, dođu u garderobu, svlače se i kažu: Koga ćemo sad da ljubimo? Strašno! To je isto kao kad bih ja rekao: Vidi kako sam igrao... Jako poučno za mene.

FP: Ti i danas zbunjuješ kolege, naročito mlađe glumce, kad dođeš na prvu probu s naučenim tekstom.

VS: Pa ne na prvu... To je iz neke lenjosti, pogotovu sad kad nosim naočare. Meni je dovoljno deset dana da savladam tekst. Jer, uloga mora da se buba, ne samo svoj tekst, nego i uloga partnera, da ništa mene ne može da iznenadi na sceni. Interesantna stvar da se sufler kao institucija gubi u pozorištu. Sufler je ranije bio potreban. Kad se komad radio petnaest-dvadeset dana, sufler je bio neophodan. Danas nije potreban. Prvo ga ne čuješ, a obično ono što sufler dobaci čuju svi, samo ne onaj ko treba čuje. I, ko ga izvadi? Izvadi ga partner.

FP: Šajlok će ti biti... koja premijera u ovoj sezoni?

VS: Peta. Prvo sam igrao *Ledu* Krležinu, pre *Bure* sam imao Joneska, *Stolice*... S Joneskom su mi rogovi izrasli, za tih mesec i po dana. Taj tekst nije normalan, uošte nije dijalog, nego nesuvislo pričaš. I to moraš da bubaš. Ako ti nestane jedna reč, gotov si, ne možeš da nastaviš... Onda dođe *Bura* Šekspirova, u Budvi, i *Jedva steče zeta*. Tu sam pobeгаo....

FP: Zašto si pobeгаo?

VS: Ima i drugih razloga, ali nije mi se zaista dopalo, mislim da nije dobra predstava, i nije to predstava Ateljea 212. To je prvi put da sam zbrisao. Ne kajem se, znam da nije u redu, ali ne kajem se. Zamislili su me i idu dalje.

FP: U *Buri* si se bogami napešaćio po onom pesku...

VS: E, ja sam uvek bio protiv tog ambijentalnog pozorišta... Odavno sam želeo da radim s Unkovskim, on je veliki reditelj. Kako on radi s glumcima, to je nepojamno, blagodet jedna, fenomenalno! A scena je bila sto metara, ceo zaliv Kraljičine plaže.

FP: Ti si često prelazio tih sto metara po pesku.

VS: Imali smo bose noge s nekim sandalama od sirove kože. I kad uđe u sandale taj pesak, to je da poludiš... Ali, bilo je lepo, sjajna je bila predstava.

FP: Pet premijera u pedesetoj godini glume!

VS: Tako se namestilo. Znaš kako je kod nas glumaca: sve ide kampanjski. Nekako se namesti, ne radiš godinu-dve, a onda odjedanput... Sad sam počeo da snimam jednu televizijsku seriju iz novinarskog života. Ako bude u redu, imaćemo 52 epizode do februara iduće godine.

FP: Da li se nekad umoriš od pozorišta?

VS: Pa jeste. Onda popijem dva viskija ili, pošto je sada to malo nedostupnije, vinjak... Znaš šta je interesantno? Ja sam u svojoj karijeri u Ateljeu proveo dvadeset i nešto godina, a igrao samo dva Srbina. Sve sam igrao strance. Ja sam već ušao u Evropu... Igrao sam Crnjanskog, *Očeve i oce* sam igrao, *Rado ide Srbina u vojnike*... *Milunka Savić* je bila u Modernoj garaži, sjajna predstava. Igrao sam u tri Bracine (Bratislav Petković) režije. Nisam ga pomenuo, a treba da pomenem i da sam najviše predstava imao s Mucijem, sa Sojom Jovanović, s Mijačem, Acom Ognjanovićem i Minjom Dedićem.

FP: Kad ulaziš danas u Atelje, u onaj bife, tamo neki novi klinci. Kako s klincima?

VS: Dobro, dobri su, samo ne dolaze na probe. Stalno snimanja neka, to je čudo jedno... Ali su dobri, zaista dobri, napadaju tekst opasno, grizu, puni su entuzijazma.

FP: Da si ispunio svoju prvotnu želju, pa da si studirao književnost, možeš li da zamisliš kakav bi profesor bio? Strog?

VS: Ma ne, nisam mislio na profesuru. Najmanje sam mislio o tome da budem profesor... Ni ja nisam imao čistu predstavu šta treba studirati, pogotovu u

ono vreme niko nije znao šta će studirati. Obično je život ceremonijal majstor, on sredi sve... Ja ne znam da li je gluma umetnost. Gluma je zanat. A šta je umetnost, meni nije jasno. Dostojevski nije pisao umetnost, pisao je da preživi i pisao u nastavcima svoje romane.

FP: E, sad si opet namćor... Kad sve sabereš, misliš li da je vredelo uložiti toliki trud sve ove godine?

VS: Trud je vredeo, ako nisam zamario ljude koji su gledali taj moj trud. Uvek su me proganjale velike sumnje, pogotovo kad dođem kući posle predstave. Glumac zna kad ne uradi dobro. Uloga se najbolje igra kad ti nije stalo do toga da odigraš tu ulogu i da se predstaviš tom ulogom. Imao sam jednu ulogu, neću da kažem koja je, koju sam želeo da igram,

dobio sam je a nisam bio dobar. Glumac jednostavno sagori, pregori, unese se u ulogu pogrešno, pa je pogrešno i odigra. Najbolje se odigra kad ti uopšte nije stalo do toga. Čim se dugo pripremaš, ništa. Tako je, valjda, u svakom pozivu.

FP: Gde ćeš staviti Prsten?

VS: A, neću ga staviti, čuvaću ga. To se čuva.

Napomena: Razgovor s Vlastimirom Stojiljkovićem održan je u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, u okviru ciklusa *Razgovor s glumcem*, autora Feliksa Pašića. Od početka tekuće pozorišne sezone do zaključenja ovog broja *Teatrona*, učesnici pomenutog programa bili su i Svetozar Cvetković, Dragan Nikolić, Branislav Milićević, Petar Božović.



Slobodan Selenić: *Očevi i oci*, režija Zoran Ratković, Atelje 212, 1992. Đuza Stojiljković i Tanja Bošković

Obrazloženje odluke žirija za dodelu Nagrade za životno delo

Dobričin prsten

Vlastimiru Đuzi Stojiljkoviću

Glumačkoj porodici dobitnika Nagrade za životno delo *Dobričin prsten* Vlastimir Đuza Stojiljković pripada i svojim izuzetnim scenskim šarmom, ali i po sposobnosti da prividnom lakoćom i jednostavnošću igre, kroz valere duhovitosti i humora, dosegne dramsku, pa i tragičku dimenziju.

U priču o Stojiljkovićevim glumačkim počecima, upletena je i epizoda o tome da je stasavao u krugu pozorišnih i filmskih stvaralaca okupljenih oko rediteljke Soje Jovanović, u grupi koja će obeležiti takozvane "zlatne godine" Beogradskog dramskog pozorišta. Pa ipak, Vlastimir Stojiljković nikada u potpunosti nije pripadao tom serklu, kao ni Beogradskom dramskom, a takođe se nije opredeljivao žanrovski ili fahovski.

Svoju pozorišnu karijeru je razapeo između dva teatra – Beogradskog dramskog pozorišta i Ateljea 212, čas se povlačeći na Crveni krst, gde je njegovo prisustvo po pravilu koincidiralo s uspešnim fazama u radu ove kuće, da bi se potom, opet, predao Ateljeu i njegovoj specifičnoj pozorišnoj "aromi" u koju se i uklapao i svesrdno joj doprinosaio.

Iako prvenstveno pozorišni glumac, Đuzu će televizija definitivno učiniti jednim od naših najpopularnijih glumaca, a svakako će ga promovisati u neprevaziđenog šarmera, svestranog šoumena, besprekornog kozera koji osvaja i glumačkim umećem, i pojavom i pevačkim talentom. Uloge koje je ostvario na malom ekranu obezbediće mu status neprikosnovenog miljenika nacije, mada će mu, naizgled, ponešto i oduzeti od harizme koju podrazumeva status pozorišnog glumca.

Obično se naspram pohvala publike nalazi smrkuto lice kritičara. Nije, međutim, tako i u slučaju Vlastimira Đuze Stojiljkovića. U našem glumištu se nije često događalo da kritika tako jednodušno, gotovo redovno u superlativima, piše o nekom glumcu. A upravo je takav odnos ovdašnjih kritičara prema Đuzi. Hvalili su ga i oni najstroži, a dešavalo se da bude proglašavan za junaka večeri i onda kada bi igrao u dobroj režiji kritičarevog omiljenog dela.



Glumac "precizne i istančane" komike, pisali su kritičari, majstor je da verbalne dosetke preobrazi u komične situacije, da svojim šarmom razigra likove koje tumači, ozari ih humornošću, a tom vedrinom osvetli i njihove mračne strane.

Nepogrešivog osećanja za prigušeni scenski humor, on uspeva da sa samo "nekoliko znalacki probranih pokreta, stavova i naglasaka" oživi čitavu jednu epohu, ali i da ostvari ono što je verovatno najteže u poslu kojim se bavi – da otkrije naličja karaktera koje igra: da bude uglađeni aristokrata, ali istovremeno i sasvim jasno pokaže prostakluk skorojevića, ili da, insistirajući na uglađenosti lika, naglasi njegovu vulgarnost.

Stojiljković pronalazi humor i tamo gde humora na prvi pogled nema ili gde ga ne očekujemo. On postiže i još veći podvig – izbegava dosetku tamo gde smo navikli da se ona nalazi. Odmerenost i sposobnost da se minimalnim sredstvima saopšti mnogo, možda su najdragocenije glumačke osobine Vlastimira Đuze Stojiljkovića. Uz to, kažu reditelji i Đuzine kolege, ide i činjenica da je pouzdan – i kao saradnik u radu na predstavi i kao partner na sceni. Jer, on je od one starinske vrste glumaca čija se profesionalna etika ne iscrpljuje praznim pričama o umetnosti, već se svakodnevno potvrđuje tek naizgled banalnim detaljima kao što su tačnost, na vreme naučen tekst, poštovanje proba ...

Ali, nisu samo humor i scenska duhovitost jedini njegovi glumački aduti. Jednako je superioran i Stojiljkovićev nastup u onoj drugoj vrsti repertoara, a

svoju svestranost on je potvrdio i u inscenacijama dela pisaca kao što su Bulgakov, Harold Pinter, Mrožek, Dario Fo, Nušić, Krleža, Hing, Pirandelo, Labiš, Fejdo, Eden fon Horvat, Gogolj, Havel, Šekspir, ali i postavkama savremenih pisaca Dušana Kovačevića, Đorđa Lebovića, Velimira Lukića, Aleksandra Obrenovića, Ranka Marinkovića, Slobodana Stojanovića, Borislava Pekića, Bratislava Petkovića, Jelice Zupanc, Stevana Koprivice ...

I možda baš ta repertoarska raznovrsnost predstavlja najveći izazov za Vlastimira Đuzu Stojiljkovića, provocira ga da, uvek iznova mlad, bude glumački precizan, duhovit i – šarmantan. Kroz mnoštvo najrazličitijih uloga i žanrova, kao između Beogradskog dramskog pozorišta i Ateljea 212, Đuza i dalje neumorno šeta beogradskim ulicama, lak, poletan i vazda spreman na duhovitost i igru.

Žiri: Jovan Ćirilov, predsednik, Mira Banjac, Stevan Šalajić, Petar Kralj, Dušan Kovačević, Radoslav Milenković, Aleksandar Milosavljević. Počasni član žirija dr Ivana Simeonović Čelić, predsednik Upravnog odbora Fonda *Madlena Zepter*, generalnog pokrovitelja Nagrade za životno delo *Dobričin prsten* i svih manifestacija vezanih za ovu Nagradu.

Beograd,
decembar 2001. godine

(tekst obrazloženja:
Aleksandar
MILOSAVLJEVIĆ)

Nagrada za životno delo *Dobričin prsten* uručena je Vlastimiru Đuzi Stojiljkoviću 27. februara u Ateljeu 212.



Mata Milošević o drugima

Povodom sto godina od rođenja Mate Miloševića

(25. 12. 1901 – 25. 12. 2001)

Kao na pozorišno hodočašće više od tri decenije dolazio sam u vilu s lepom metalnom ogradom i malom baštom u gostoljubivi dom Mate Miloševića. Najpre, i najčešće, s Marijom Crnobori i Miroslavom Belovićem, kasnije s Radoslavom Lazićem (naročito u vreme višegodišnje saradnje Mate Miloševića u pozorišnom časopisu *Scena*), a poslednjih godina Profesorovog života i s Nikitom Milivojevićem. Ponekad sam, posle posete, zapisivao karakteristična zapažanja i sećanja Profesora, koji je za sve nas bio živa legenda pozorišta. (I ja sam gospodina Miloševića doživljavao kao profesora, i tako ga i oslovljavao, iako mi to formalno nikada nije bio.)

U nespornoj harizmi glumca, reditelja i pozorišnog pedagoga Mate Miloševića (ostvario je oko 230 uloga i više od 80 režija, a punih trideset godina bio je profesor glume) ukrštali su se poštovanje i divljenje za njegovu ličnost i rad, uz veo tajanstvenosti koji je verovatno bio posledica zatvorenosti njegove prirode i, sve do pred sâm kraj života, uzdržavanja od govora o svom životu.

U mojim beleškama o posetama Profesoru – to sam primetio tek pišući ovaj tekst – bilo je mnogo podataka i zapažanja, poznatih iz objavljenih tekstova njegovih kolega, đaka i poštovalaca. Njegova saznanja i sećanja, prirodno, bila su pretežno posvećena pozorišnim temama, najčešće iz beogradskog pozorišnog kruga, i Profesor ih je, tokom višegodišnjih

razgovora s mnogima, nužno morao ponavljati. Za ovu priliku ću, zato, pored nekih “opštih mesta” o ličnosti Mate Miloševića, izdvojiti samo detalje za koje mislim da nisu poznati javnosti. Složiću ih po hronološkom redosledu događanja, i ograničiti sećanja na razdoblje posle Drugog svetskog rata, i na temu iz naslova ovog teksta: *Mata Milošević o drugima*.

Od ovog gospodina pozorišta čuo sam više stotina povoljnih vrednosnih sudova o ostvarenjima naših i svetskih glumaca i reditelja. Kada ih poredim s ocenama koje je o svojim ulogama i režijama izrekao, nedvosmisleno je saznanje (ne samo moje) da je mnogo stroži bio prema sebi nego u odnosu na druge. Zato sam se pitao: da li je korektno da u zbiru iznesem i ona, retka, nepovoljna mišljenja o radu drugih, koja sam tokom protekle tri decenije od njega čuo? Ti odlučni i britki sudovi, bez svojevrstne Profesorove otmene “zadržke”, skupljeni na jednom mestu, ne liče na uzdržanog gospodina Miloševića. Ipak sam, i na sopstveni rizik, odlučio da iz svojih zapisa objavim deo tih kritičkih ocena, i to samo one koje se odnose na stvaraoce koji danas više nisu živi.

I

Tek mesec dana posle kapitulacije Nemačke u Drugom svetskom ratu, grupa zarobljenih oficira i vojnika jugoslovenske vojske, među kojima je bio i Mata Milošević, napustila je logor (Stalag XVII B u

Kromsu, u Austriji) i krenula ka otadžbini. "Putovali smo u slobodu u sličnim furgonima za stoku u kojima smo 1941. godine voženi u ropstvo. Samo su sada vrata furgona bila otvorena. U Jesenicama voz su opkolili naoružani vojnici. Bio je to prvi šok, ali je, valjda, tako trebalo da bude. Još tri dana proveli smo u Osijeku, gde su nas predstavnici nove vlasti saslušavali: od utvrđivanja identiteta do ispitivanja o 'držanju' u zarobljeničkom logoru. Stigli smo u Zemun, i ja sam preko mosta pešice krenuo u Beograd. Na ulazu u grad prva



poznata lica kojima sam se javio bili su Vladeta Popović, tenor Opere, i brat nekog našeg biskopog radnika. Prvog kolegu iz Drame Narodnog pozorišta sreo sam sutradan, dok sam se prijavljivao u Ulici Francuskoj 7: Milivoja Živanovića. Bio je gotovo zaprepasćen kada me je video: 'Mato, što si se vratio?! Ovde je, p.... im, m....., sâm go mangup!' (Profesora nikada nisam čuo da psuje, ali je psovke citirajući ih, izgovarao doslovno, izražajno i "meko".) U Pozorištu sam lepo primljen. Ono je već radilo nekoliko meseci, ali se još osećala napeta atmosfera i antagonizam predratnih glumaca i novih, koji su došli iz partizana. Prva predstava u kojoj sam nastupio kao glumac bila je *Roditeljski dom* Valentina Katajeva, u režiji Raše Plaovića, a prva režija – u zajednici s dr Hugom Klajnom – *Dođoše do grada* Džona Pristlija. Mislim da je, 1945. godine, upravnik Narodnog pozorišta bio Milan Predić, koji je pripadao bloku građanskih političara, ali se osećalo da su nad njim neki meni nepoznati ljudi ("drugovi"). Već prvih dana po povratku čuo sam veoma različite priče, koje je bilo teško proveriti. Pričalo se, recimo, da se Nikola Popović hvalio kako je, lično, ubio glumca Acu Cvetkovića..."

U razgovorima u domu Mate Miloševića ja sam, pre svega, bio zahvalan slušalac, ali s privilegijom da slobodno postavljam pitanja (to sam godinama, nadam se s merom, koristio). Znajući da je Profesor u vreme obračuna nove vlasti s ljudima pozorišta (poslednji meseci 1944) bio u logoru i da nije neposredno pratio ta zbivanja, ja sam ga, tokom razgovora o prvoj sezoni njegovog povratka u Narodno pozorište posle zarobljeničkog logora, pitao kako se ostvarila njegova zajednička režija s dr Hugom Klajnom.

"I Klajn i ja bili smo introvertne osobe", rekao mi je. "Tako je on u periodu između dva rata bio značajna ličnost, ja nisam poznavao ni njega ni njegov rad. Ni ova režija nije nas zbližila. On je, tokom proba za stolom, 'po Stanislavskom', održao uvodno predavanje i izvršio sve propisane analize. Radio je i mizanscen za jedan čin, ali sam sva njegova rešenja morao da menjam. U to vreme Klajn nije dovoljno poznavao pozorišni zanat, i sve moje sugestije prihvatao je bez reči. Tako je taj odnos – korektno, ali bez pnosti –

trajao do premijere. Tih godina sve je zvanično bilo 'po Stanislavskom', ali smo se otimali tome – koliko smo mogli. Gavela nikada nije radio po *Sistemu*, Bojan Stupica i ja koliko se moralo. 'Sistemaši' su bili Klajn i Milan Đoković. Zasluga je Đokovića bila ta što je preveo ovu – naravno, veoma korisnu – knjigu koja je i danas dragocena za učenje glumačkog zanata. Ali se, čini mi se, precenjuje njen značaj za pozorišnu praksu.

Situacija se nije promenila ni tokom prvih godina rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Na insistiranje Elija Fincija, morao sam da promenim finalnu scenu svoje režije dela *Duboki su koreni* D'Isoa i Guoa i da uklonim mogućnost, od pisaca nagoveštena, zblizenja belaca i crnaca. Finci je kritikovao i Bojana Stupicu što je u Cankarevom *Kralju Betajnovu* u jednoj sceni stavio Župnika na stepenik *iznad* ostalih partnera, i što je, u trenutku kada se čuje pucanj kojim Kantor ubija Maksa Krneca, Hanu, Francku i Ninu popeo na krevet s kojeg gledaju kroz prozor – a to je bilo dobro i živopisno rešenje.

U to vreme, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu je politički moćni glumac Joža Rutić sve konfrontacije, pa i estetske, rešavao izjavom: "Iza mene stoji Partija!" Sećam se da je Jovan Milićević javno rekao da je Vera Bebler bolja od Marije Crnobori u Kostićevom *Peri Segedincu* (igrale su, u alternaciji, Julu). Razume se, to je bila glupost, koju je Milićević izgovorio kao mladi komunist. Marija Crnobori je plakala."

O Bojanu Stupici govorio je Milošević u više prilika, i to je bilo u skladu s tekstom u kojem je opisao njegov rad u pozorištima Beograda. Među mojim beleškama sam našao samo jedan fragment koji je delimično bio tog konteksta: "Ja i danas verujem da je Stupica odabrao Tanhoferu i mene za reditelje Jugoslovenskog dramskog pozorišta pored ostalog i zato što je verovao da nećemo ugroziti njegov rediteljski primat. Nije nas smatrao za ozbiljne takmace. Ja se nikada u pozorištu nisam suprotstavio Bojanu, čoveku nesumnjivog dara i opčinjavajuće energije, ali su godine koje su došle donele i naše pravednije rangovanje u rediteljskoj arenii."

Profesor se retko angažovao u vancenskim sukobima. Evo jednog primera. Reč je o sezoni 1958/59, kada je kampanja protiv upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta Velibora Gligorića dostigla vrhunac. Iako je u toj sezoni Pozorište izvelo *Dugo putovanje u noć* Judžina O'Nila, *Posetu stare dame* Dierenmata, *Za Lukreciju* Žizodua i *Operu za tri groša* Brehta, uticajni kritičar *Politike* Eli Finci rušio je ove predstave i prebacivao Pozorištu da "zaostaje za vremenom". U pozadini njegovih kritika bila je želja da se predstavnik modernista okupljenih oko časopisa *Delo* (Milan Dedinac) dovede za upravnika Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Istovremeno, i iz nepoznatih izvora, lansirana je vest da se priprema ukidanje Jugoslovenskog dramskog i njegovo pripajanje Narodnom pozorištu. Očito je ta vest ozbiljno shvaćena, i delegacija Pozorišta tražila je prijem kod, tada još svemoćnog, Aleksandra Rankovića. "U delegaciji smo bili" – pričao je Profesor – "Marija Crnobori, Jovan Milićević, ja i neki stariji glumac čijeg imena ne mogu da se setim. Ranković je ćutao za sve vreme našeg izlaganja. Na kraju je ustao i rekao: 'Ništa ne brinite. Sve će biti u redu.' Tako je i bilo. Razume se, u Pozorište je došao Dedinac, a Gligorić je otišao u Srpsku akademiju nauka i postao njen predsednik."

II

Profesor nije "ronio suze" za "dobrim starim vremenima", niti je žalio za onim što je želeo, a u životu i na sceni nije ostvario. U više prilika je izjavio da se oprostio od glume zato što je osetio stid da se "pre-rušen" javno pojavljuje na sceni, a od režije u trenutku kada je shvatio da na probe odlazi bez radosti. Iako sam znao za te njegove odluke, pitao sam ga, 28. avgusta 1985, da li bi želeo da bilo koje delo koje je dotad režirao ponovo postavi na scenu. Odgovorio mi je da zaista nema želju da režira, ali da, ponekad, jedino razmišlja o novoj inscenaciji drame *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića.

Uprkos tome, bilo je očito da u njemu nisu ugasile radoznalost i želja da osluškuje i prati vreme kojem je, na osoben način, i dalje pripadao. Radovao se kada bismo mu hvalili neku novu pozorišnu pred-

stavu. Želeo je da čuje što više pojedinosti, a njegova znalačka pitanja mnogo puta su me uveravala da njegovo interesovanje nije bilo kurtoazno, no iskreno. Kada je izricao lične sudove, govorio je mudro, ali jednostavno i bez obmanjivanja bilo koje vrste. Istovremeno, umeo je pažljivo da sluša sagovornika (često bih pomislio da je to bila i njegova glumačka vrlina). Ponekad je samo diskretni smešak bio znak njegovog slaganja. Bilo je pozorišnih tema kojima se često vraćao: "Ako je glumac na sceni uverljiv za gledaoce, nije neophodno da dublje razmišlja i razume estetske vrednosti dramskog dela: u pozorištu je važnije umeti i moći nego znati. To ne znači da nisam voleo i cenio glumce koji su razmišljali na rediteljski način. Nema danas u Srba glumaca kakav je bio Milivoje Živanović, ma šta inače mislili o njegovoj pameti i karakteru. Te vrline mogu biti važne u životu, ali uopšte nisu presudne za vrednost glumačkih ostvarenja na sceni..." Razvijajući ovu tezu, Profesor je u nekoj prilici, i na drugom primeru, tvrdio da nije "obavezno" da odličan glumac bude i dobar čovek. "Ja sam, kad god je to bilo potrebno, u svoje podele u Jugoslovenskom dramskom pozorištu uzimao glumca prema kojem sam osećao ličnu odbojnost (ali ne i mržnju, zato što nikoga u životu nisam mrzeo). Na sceni smo odlično sarađivali, jer je bio izvrstan i vrlo koristan glumac. Kada je nedavno (ovaj razgovor vođen je 1983. godine) zaslužen dobio visoko priznanje za glumački rad, predstavnici novog naraštaja (narочito glumice) govorili su o njemu ne samo kao o velikom umetniku nego i kao o plemenitom čoveku punom ljudskih vrlina." (Tu je Profesor upotrebio još jednu reč koju iz beležaka nisam uspeo da dešifrujem: "svašta", "koješta" ili nešto treće.)

Pored neprikosnovenog Pere Dobrinovića (čijem je ustoličenju na tron najvećeg glumca u istoriji srpskog pozorišta i sâm dosta doprineo), često je pominjao i Žanku Stokić... Kada sam ga, u jednoj prilici, pitao šta misli o ulozi Živke Popović u Nušićevoj *Gospođi ministarki* koju je ostvarila Ljubinka Bobić, a koju je novinarka *Politike* proglasila za ostvarenje ravno onom Žanke Stokić, Profesor je, ne trepnuvši, odgovorio: "To je bila kriminalno loša uloga Ljubinke Bobić." Navešću samo još jednu neočekivanu ocenu,

a imam ih više u svojim beleškama, u kojoj se Profesor nije slagao s opštim mišljenjem: "Mislim da Zoran Radmilović i Slobodan Aligrudić nisu bili veliki glumci, ali verujem da je Radmilović značajna *pojava* u srpskom pozorištu." Sećam se i jednog svog netipičnog pitanja koje sam mu postavio 1996. godine: "Posle Pere Dobrinovića, ko je najbolji južnoslovenski glumac kojeg ste videli?" "Rade Šerbedžija", u trenu je odgovorio Profesor.

U mojim sećanjima Mata Milošević bio je blaga i uzdržana ličnost: govorio je bez povišenog tona, uz gospodstvenu taktičnost i samokontrolisanost, bez obzira na temu razgovora. Sačuvao je potpunu mirnoću i u jedinoj napetoj sceni koju sam doživeo u Dalmatinskoj 98. Toga dana u poseti Profesoru bili smo Nikita Milivojević i ja, kada nam se – to nije bilo uobičajeno – pridružila i Profesorova supruga, gospođa Olga. (Toga dana je njihova kućna pomoćnica imala slobodan dan, i Gospođa je želela da nas nečim posluži.) Došla je u trenutku kada smo razgovarali o odnosu mladog čoveka i zrele žene (povod je bila incestuozna sklonost Generalice Ade, ostarele aristokratkinje, prema svom mladom nećaku Čezareu, u *Maski Crnjanskog* koju je Milivojević postavljao na Velikoj sceni Narodnog pozorišta). Zainteresovana temom, Gospođa Olga je primetila da situacija može da bude i obrnuta, i da se to u životu češće dešava: "Eto, moj suprug – zar ne, Mato? – imao je i u poznim godinama vezu s jednom mladom ženom, glumicom!" Savršeno miran, Profesor ju je zamolio: "Olga, molim te, budi ljubazna i skuvaj nam tri kafe." Oličenje delikatnosti, inače, Gospođa je bila uporna: "To se nije moglo skriti, dragi moj. Svi su u Pozorištu znali da imaš mladu metresu!" Sledila je, opet bez povišenog tona i bilo kakvog znaka na licu, ista molba: "Olga, molim te, pripremi našim mladim gostima kafu." Gospođa je prihvatila molbu, a Profesor je nastavio razgovor koncentrisano i precizno – kao da se ništa nije dogodilo. Ne znam šta je tada mislio Nikita, koji je uporno gledao u pod, ali se sećam da sam, u tim trenucima (ni danas ne znam zašto), pomislio na poznatu Profesorovu izjavu: "Bio sam više glumac glave nego srca."

Petar MARJANOVIĆ



Režija dramske klasike u savremenom pozorištu: Problemi, modeli i primeri (II)

Rekonstrukcija kao model rediteljske interpretacije dramske klasike (II)

Stanislavski

Moskovski hudožestveni teatar (MHT)¹ bio je pozorište *zaverenika*, stvaralaca koje su zajednički umetnički nazori upućivali na intenzivnu i kontinuiranu saradnju. Taj način rada doživeo je svojevrstan vrhunac u januaru 1901. godine u postavci upravo *Tri sestre*, prvog komada koji je Čehov namenski napisao za MHT, za određene glumce ovog ansambla (Mašu za Olgu Kniper, Veršinjina za Stanislavskog, Kuligina za Višnjevskog, itd.). Saradnja Čehova i MHT-a, koliko god bila ispunjena i nekim dobro poznatim nesuglasicama (čiji smo značaj danas skloni da preuveličavamo), ipak predstavlja jedan od najupečatljivijih primera u istoriji pozorišta snažne međuzavisnosti pisca i trupe: delo dramskog pisca postaje scenski živo prevashodno (ako ne i isključivo) zahvaljujući izvođačkom stilu jedne trupe, trupa gradi svoj umetnički identitet – dakle, svoj izvođački stil – gotovo u potpunosti na delu jednog savremenog pisca.

Kada se apostrofira intenzivna i sadržajna umetnička razmena, međuzavisnost i saradnja koje se nalaze u osnovi koncepta MHT-a obično se ima u vidu odnos između pisca (Čehov), reditelja (Stanislavski i Nemirovič-Dančenko) i glumaca (Kniperova, Ljiljina,

Višnjevski, Mejerholjd, Kačalov i dr.). Pri tom se često zaboravlja da je od samih početaka MHT-a za ovaj projekt bio vezan još jedan značajan saradnik – scenograf Viktor Simov. Od prve premijere MHT-a, *Cara Fjodora* iz 1898. godine, pa sve do 1906. Simov je radio sve scenografije u ovom pozorištu, da bi i u narednim godinama, sve do svoje smrti 1935, radio na još mnogo predstava.

Scenografska rešenja Viktora Simova prevashodno su se zasnivala na ovde već analiziranoj majningenskoj tradiciji, tradiciji “istorijskog realizma”, koja se sastoji u anahronoj i danas potpuno prevaziđenoj ideji rekonstrukcije izvornog istorijskog konteksta ne same drame, već njene priče. Tako su Simov i Stanislavski, koji je imao izrazitu sklonost ka autentičnim detaljima u funkciji iluzionističkog efekta, detaljno istraživali Rim za postavku Šekspirovog *Julija Cezara*, Rostov, Nižnji Novgorod i Kazan za *Cara Fjodora* Alekseja Tolstoja, itd.

Međutim, u postavkama Čehovljevih komada ova dilema – rekonstrukcija konteksta priče ili rekonstrukcija konteksta drame – nije mogla da se javi iz prostog razloga što te nepodudarnosti nije bilo: Čehov nikad nije uzimao teme iz prošlosti, on je pisao savremene, realističke dramske priče. To je omogućavalo Simovu da scenografije za postavke ovog pisca ostvari u okviru naturalističke pozorišne konvencije. Doduše, kao što je već naglašeno, Senker tačno opaža da

1 Pridev “akademski” i, shodno tome, proširena skraćenica MHAT potiču iz perioda posle Oktobarske revolucije.



Završna scena iz predstave *Tri sestre* (MHT, 1901. godine)
(fotografija preuzeta iz publikacije *Anton Pawlowič Tschechow und das Ensemble Konstantin Sergejewič Stanislawski – Die Stücke Anton Tschechows in den Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters; Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 1984*)

scenografska rešenja u MHT-ovim postavkama Čehovljevih komada samo donekle mogu da se posmatraju u okviru naturalističke konvencije (konkretni, stvarni prostor kao socijalna determinanta likova i priče), jer ovde odnos prostor – likovi/priča nije jednosmeran, već dvosmeran: prostor utiče na dramsko događanje, ali i dramsko događanje ostvaruje simbolički odjek u pulsiranju prostora.

Prvi problem koji nas interesuje u analizi Simovljevih rešenja za *Tri sestre* jeste da li je scenograf i, ako jeste, u kojoj meri bio *veran* Čehovu, da li je *rekonstruisao* scenska uputstva pisca. Na osnovu fotografija kojima raspoložemo, može se zaključiti da je u postavci prva dva čina scenograf pratio piščev prostorni plan: napred se nalazi salon, iza njega, u produžetku, još jedna sala.

Međutim, ukoliko u osnovnim crtama ustrojstvo prostora u predstavi odgovara piščevim napomenama, u nekim pojedinostima primećuju se odstupanja. Tako se u predstavi ne pojavljuju stubovi između salona i sale (trpezarije) u pozadini, a i sala ne odgovara piščevom atributu “velika”; u scenografiji Simova ona više liči na oveću nišu. Takođe, Stanislavski i Simov dodaju još dva prostora koji ne postoji kod Čehova: to su hodnik sa stepeništem ispred ulaza u salon u zadnjem levom uglu i veranda s leve strane. Na verandi se, recimo, dešava scena između Andreja i Nataše na kraju prvog čina (ova scena može se smatrati i glavnim dramskim opravdanjem za uvođenje verande – mladi ljubavnici su udaljeniji od pogleda ostalih ako odu na verandu, nego ako stanu kraj prozora u salonu, kako je predvideo Čehov).

Sledeće, srazmerno bitnije pitanje jeste koja je označavajuća funkcija ovakvog rešenja prostora, da li *uočena odstupanja od piščevih uputstava* imaju neku ulogu na polju značenja predstave. Već na prvi pogled, bez poznavanja izvornog istorijskog konteksta – kulture stanovanja ruske vojne elite u provinciji s početka 20. veka – stiče se utisak da ovakvo rešenje prostora ne ukazuje na neki izuzetno visok društveni i ekonomski položaj.

Potvrda ovog utiska pronalazi se u izjavi samog Simova: on ističe da je Stanislavski od njega izričito

tražio da dizajnira kuću kao da je reč o ćerkama kapetana, a ne generala.²

U svom besprekorno preciznom tumačenju scenografske postavke *Tri sestre*, Vera Gotlib slično zaključuje: “umesto pohabane veličine ili sjaja koji propada, salon kuće Prozorovih stvara utisak provincijalnog i srednjoklasnog, tu se čak ni u tragovima ne vide ostaci stare slave; kao rezultat, vizuelna dimenzija pruža vlastitu potvrdu opšteg utiska o malom provincijskom gradu u kome sestre žive.”³

Sledeće pitanje koje se postavlja jeste šta je Stanislavski dobio ovom diskretnom, ali приметnom izmenom socijalne kontekstualizacije porodice Prozorov, ostvarenom scenografskim rešenjem Viktora Simova. Po ovom pitanju opet se može prihvatiti tumačenje Vere Gotlib: “to stvara posebnu svest o porodičnoj finansijskoj situaciji u kojoj Andrej stavlja hipoteku na kuću, a sestre moraju da rade i pojačava motivaciju sestara da žele i traže da odu u Moskvu i da žive, zapravo, u okolnostima bitno drugačijim od onih u kojima se ovde nalaze.”⁴

Drugim rečima, socijalno “degradiranje” Prozorovih ima funkciju da dramski elaborira i podupre jedan od centralnih motiva komada – želju za povratkom u Moskvu. Za Stanislavskog ta želja nije depresivni vapaj dekadentne klase, nesposobne da se izbori sa realnošću, već vrlo živa i opravdana potreba za udobnijim, raskošnijim i veselijim životom. Ovaj postupak Stanislavskog nudi preliminarni zaključak o opštem odnosu reditelja prema piscu u inscenaciji komada *Tri sestre: reditelj sprovodi osnovna uputstva pisca, ali ih donekle transformiše i zaoštava, ne sa željom da napravi radikalno značenjski zaokret, već, naprotiv, sa željom da scenski što opipljivije rekonstruiše jednu od značenjskih mogućnosti teksta.*

Kao što je već istaknuto, u Čehovljevom komadu promena prostora do koje dolazi u drugom činu ima

2 Podatak se navodi u: Styan J. L., *isto*.

3 Gottlieb Vera, *Chekhov in performance in Russia and Soviet Russia*, Chadwyck-Healey Ltd, Cambridge and Teaneck 1984, 23.

4 Isto, 24.

izrazitiju simboličku nego naturalističku funkciju: u okviru naturalističke konvencije, ona označava protok vremena, promenu godišnjih doba i, eventualno, štedljivost nove gazdarice kuće, dok joj se simbolička funkcija sastoji u označavanju početka dekadencije porodice Prozorov, prouzrokovane Natašinom ekspanzijom. U skladu sa Čehovljevim scenskim uputstvima i u predstavi Stanislavskog obe ove funkcije ostvaruju se, u najvećoj meri, pomoću zvučnih i svetlosnih efekata, koji menjaju svojstva prostora iz prvog čina.

Međutim, pre nego što se pređe na analizu zvučnih i svetlosnih efekata treba istaći i jedno čisto scenografsko rešenje s istom funkcijom: Simov zatvara verandu paravanima, što s jedne strane, u okviru naturalističke konvencije, označava promenu godišnjeg doba (dolazak zime), a s druge strane doprinosi atmosferi opšte zagušljivosti i zatvorenosti, koja predstavlja simbolički izraz novog, malograđanskog duha u kući Prozorovih. Na nosioca tog novog, višestruko osujećujućeg duha, Stanislavski momentalno ukazuje jednim drugim, više rediteljskim nego scenografskim rešenjem: ceo prostor pretrpan je predmetima koji upućuju na prisustvo *deteta* (pelene, dečje odelo, dečji jastuk, igračka Arlekin, korpa za igračke, dečja harmonika, mala dečja zaprega, itd.), deteta koga će u toku drame njegova majka Nataša koristiti kao glavno oružje u borbi protiv triju sestara.

Istakli smo da Stanislavski prati scenska uputstva autora u korišćenju zvučnih i svetlosnih efekata. Odstupanje ili pomeranje koje se u tom pogledu može uočiti više je kvantitativne nego kvalitativne prirode: naime, kao što je već opšte poznato, Stanislavski je bio sklon izrazitom hipertrofiranju zvučnih i svetlosnih efekata, što je često (doduše, ne i u slučaju postavke *Tri sestre*) dovodilo do toga da Čehov burno negoduje.

Na početku drugog čina *Tri sestre* Čehov je, kao što smo videli, predvideo samo jedan zvučni efekat: jedva čujni zvuk harmonike sa ulice. Pored ovog zvuka, u MHT-ovoj predstavi javljaju se još i: otkucaji tri sata (različiti tonovi), zavijanje u dimnjaku peći, oluja

koja udara o stakia prozora, pijano pevanje prolaznika u daljini, zvuci trojke. U svojoj rediteljskoj knjizi, Stanislavski predviđa na početku drugog čina "dugačku pauzu za zvuke i raspoloženje".⁵ U okviru naturalističke konvencije, ovi zvuci prevashodno označavaju zimu (trojka, zavijanje u peći, udari vetra po staklu) i praznični ambijent (pijano pevanje, zvuk harmonike, trojka).

Ipak, može se pretpostaviti da Stanislavski ne bi pribegao ovom *zvučnom hipertrofiranju* da mu je samo bilo stalo do jasnog i naglašenog naturalističkog označavanja određenog godišnjeg doba (zima) i ambijenta (poklade). Dakle, glavna funkcija ovih zvukova je simbolička, ona se sastoji u stvaranju atmosfere neprijatnosti, zle slutnje, opasnosti (zavijanje u peći, udari vetra) i bezvoljnosti, melanholije (otkucaji sata, udaljeni zvuk harmonike, pijano pevanje). Drugim rečima, Stanislavski koristi zvučne efekte da bi teatarski podvukao simboliku Čehovljeve organizacije prostora, koja treba da ukaže na opasnost koja preti porodici i njenu malodušnu nespremnost da se toj opasnosti odupre – na početak *pada kuće Prozorovih*.

Od svetlosnih efekata najznakovitiji je jedan koji se uvek pojavljuje neraskidivo povezan sa određenom fizičkom radnjom; Stanislavski određuje da nekoliko puta u toku čina Nataša gasi sveće i lampe. U okviru naturalističke konvencije, ovo rešenje plastično potencira osobinu Natašinog karaktera koju smo već iščitali iz teksta: njenu građansku štedljivost i preduzimljivost. To što Nataša *gasi svetlo* u kući predstavlja ujedno i vrlo očiglednu simboličku oznaku njene presudne uloge u degradaciji Prozorovih.

U drugom činu predstave javlja se jedan zanimljiv i prilično apartan zvučni efekat: reč je, naravno, o čuvenom grebanju miša. O njemu Stanislavski detaljno piše u svojim uspomename: "Proba nam nije išla (...) Netko je počeo grebati po klupi, što je sličilo grebanju miša. Zbog nečega me je taj zvuk podsjetio

5 Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского; том третий 1901-1904; Пьесы А.П. Чехова "Три сестры", "Вишневый сад"; Искусство, Москва 1983, 133.

na domaće ognjište; postalo mi je toplo na duši, osjetio sam istinu, život i moja intuicija je proradila (...) Čehovski ljudi su oživjeli. *Pokazuje se da oni i ne pomišljaju živjeti od svoje tuge, nego, naprotiv, traže veselje, smijeh, bodrost; oni hoće živjeti, a ne tavoriti.*"⁶ (kurziv I. M.) Ne zna se da li je ovaj zvučni efekat ostvario željenu ulogu; zna se samo da su saradnici Stanislavskog (Nemirovič-Dančenko, Olga Kniper i drugi) bili krajnje skeptični prema njemu.

Ovo rešenje značajno je zato što jasno potvrđuje iznetu pretpostavku da Stanislavski u režiji *Tri sestre* nije nameravao da tumači Čehovljeve junake kao dekadente koji se prepuštaju melanholiji, već kao *ljude koji teže udobnijem i radosnijem životu*. Taj stav bi mogao da se smatra i osnovnom rediteljevom idejom u tumačenju *Tri sestre*. On odgovara i onome što Strojjeva definiše kao osnovnu zamisao predstave: "*prikazivanje unutrašnje borbe čoveka sa snagama banalnosti*".⁷

Nadovezujući se na mišljenje Strojjeve, Edvard Braun zaključuje: "ovo ne znači da se Stanislavski u potpunosti ograničio na Čehovljeva scenska uputstva. Njegova rediteljska knjiga pokazuje da je on sagradio složeni scenario da bi izrazio *borbu između potrage za srećom i sveprožimajuće opasnosti od malograđanskog filistarstva*."⁸ (kurziv I.M.)

Međutim, ovde treba napraviti jednu ogradu i jasno istaći da ideja o borbi antagonističkih sila ne predstavlja radikalno rediteljsko pomeranje; *naprotiv, i analiza zvučnih i svetlosnih efekata potvrđuje utisak da je postupkom scenskog hipertrofiranja Stanislavski samo želeo da podvuče, razvije i zaoštri piščeva rešenja s generalnom idejom da rekonstruiše jednu značajnu mogućnost njegovog teksta.*

6 Stanislavski K. S, *Moj život u umetnosti*, Cekade, Zagreb 1988, 219-220.

7 Strojjeva, M. N, *The Three Sisters in the Production of the Moscow Art Theater; Chekhov: a Collection Critical Essays*, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, New Jersey 1967, 121.

8 Braun Edward, *Stanislavsky and Chekhov; The Director and the Stage*; Methuen, London 1982, 68.

Na isti zaključak upućuju i scenografska rešenja, zvučni i svetlosni efekti u trećem i četvrtom činu. Pošto je Čehovljevo uputstvo za dekor trećeg čina prilično oskudno, Simov je imao dovoljno prostora za scensko razmaštavanje: pored planirana dva kreveta zaklonjena paravanima i jednog divana, scenograf dodaje još nameštaja (dva stola, police s knjigama, garnituru za sedenje, nekoliko stolica).

Scenografsko rešenje sa krajnje pretrpanom sobom funkcioniše na dva označavajuća plana; kao naturalistički izraz realne teskobe u kojoj žive Irina i Olga, kao simbolički izraz njihove socijalne, pa i duhovne ugroženosti, prouzrokovane Natašinim osvajanjem kuće. Vera Gotlib pronalazi još jednu potporu ovako protumačenoj simbolici scenografije: socijalna ugroženost sestara denotira se ne samo iz teskobe, već i iz činjenice da se soba "očigledno nalazi pri vrhu kuće"⁹ (zaključak o ovakvom, nekomfornom položaju sobe, Gotlib, verovatno, izvodi iz dva elementa scenografije: niski, polukružni prozor i stepenice koje liče na tavanaške).

Jedna sveprisutna, ali izvan-scenska situacija pružila je snažnu potporu rediteljevoj sklonosti da komponuje raskošne zvučne i svetlosne efekte: tokom celog trećeg čina u pozadini, izvan kuće, besni požar. Čehov predviđa samo zvuk zvona za uzburanu; Stanislavski dodaje klopavanje vatrogasnih kola, crkvena zvona, buku vojnog puka u pokretu. Pored zvučnih, reditelj planira i svetlosne efekte za dočaravanje požara: jaka crvena svetlost plamena prodire kroz prozore (u svom tipičnom, povišenom stilu, Stanislavski opisuje željeni vizuelni prizor: "nebo je crveno"¹⁰).

Svi ovi efekti imaju prevashodno tehničku funkciju – da scenski ožive požar koji se dešava izvan pozornice. Njihova funkcija ne prevazilazi samu ideju požara kao dramskog sredstva kojim se simbolički ispoljavaju "zupaljive" tenzije u kući Prozorovih; Hristić ističe da "požar u *Tri sestre* ostavlja za sobom

9 Gottlieb Vera, *isto*, 25.

10 Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского; том третий 1901-1904; Пьесы А.П. Чехова "Три сестры", "Вишневый сад", 190.

pustoš kao što i u drami pustoš postepeno ovladava u srcima i dušama njenih junaka.”¹¹ Drugim rečima, ovde je bitno primetiti da zvučni i svetlosni efekti dodatno ne razvijaju dramsku simboliku požara: oni su samo sredstva scenskog konkretizovanja. *Zbog toga u trećem činu, za razliku od drugog, ne treba govoriti o scenskom "hipertrofiranju" – obogaćivanju dramske simbolike, već o scenskom pleonazmu – ilustrativnom i, u krajnjoj instanci, nepotrebnom "umnožavanju" jednog dramaturškog rešenja sa simboličkom funkcijom.*

Krajnje je zbunjujuće mišljenje Edvarda Brauna da su u scenografskoj postavci četvrtog čina – prvog koji se dešava u eksterijeru – “ignorirana specifična Čehovljeva uputstva”.¹² Naprotiv, svi osnovni prostorni elementi koje je predvideo Čehov – bašta sa alejom smrča i pročelje kuće sa terasom – postoje i u Simovljevoj scenografiji. Scenograf je samo dodao još nekoliko elemenata: ulični kandelabr, drvenu ogradu s kapijom, klupu. Dakle, slobodno se može zaključiti da su reditelj i scenograf u glavnim crtama *verno* rekonstruisali piščeva scenska uputstva.

Vera Gotlib tvrdi da u tehničkoj realizaciji nije postignut sklad između slikanih (drveće, prozor na prvom spratu) i konstruisanih (terasa, klupa, ograda) elemenata dekora.¹³ Uz izvesnu ogradu, ona iznosi još jedno zanimljivo opažanje, koje nama danas, usled promene kulturno-istorijskog konteksta, u potpunosti izmiče: kuća Prozorovih u četvrtom činu deluje drugačije i veće, ona odstupa od predstave koja je o njoj mogla da se stekne na osnovu scenografskog prikaza enterijera u prethodnim činovima. Ukoliko je ovo opažanje tačno, to bi značilo da je u izvesnoj meri narušena naturalistička verodostojnost scenografske postavke predstave.

Simbolička funkcija prostora u četvrtom činu se, kao i u drugom, prevashodno ostvaruje zahvaljujući zvučnim efektima. Čehov je zamislio da se u jednom trenutku iz kuće začuje kompozicija za klavir *Molitva device*. Ovaj efekat ima jasnu označavajuću funkciju –

u Irininom komentaru koji sledi, sviranje na klaviru vezuje se za prisustvo morskog Protopopova (u kući iz koje je prognala tri sestre, Nataša se prepušta uživanju, svira za svog ljubavnika Protopopova).

Stanislavski je, naravno, dodao brojne druge zvukove koji označavaju život u unutrašnjosti kuće: zvuk čigre, tapkanje dečje lopte, kotrljanje drvene lopte, opšti smeh iz koga se posebno izdvaja bas Protopopova. Ovim zvučnim efektima reditelj ingeniozno scenski objedinjuje i oživljava sve sile koje su ugrožavale tri sestre i na kraju ih oterale iz kuće; dok su sestre napolju, unutra, u osvojenom posedu, nalaze se egzekutor – Nataša (klavirska kompozicija), njen saučesnik – Protopopov (smeh u basu) i njihovo glavno oružje u osvajačkom pohodu – Natašin sin Bobik (tapkanje dečje i kotrljanje drvene lopte). Dakle, prostorni odnos ima jasnu simboliku: izgnanici napolju tuguju, osvajači unutra larmaju. Na ovaj način Stanislavski uspešno zaokružuje plastičnu scensku artikulaciju Čehovljeve simboličke konfiguracije prostora.

Što se tiče kostima u MHT-ovoj postavci *Tri sestre*, treba istaći da oni predstavljaju *verno* rekonstrukciju piščevih scenskih uputstava, da nemaju neku posebnu označavajuću funkciju, tačnije da nemaju značenje drugačije od onog koje se iščitava iz Čehovljeve zamisli: tako je, recimo, u prvom činu Olga u strogoj uniformi gimnazijske nastavnice, Maša u crnoj, a Irina u beloj haljini, dok Nataša ima svoju neukusnu kombinaciju sa širokim pojasom (pošto su fotografije crno-bele ne može se tvrditi o kojim bojama je reč, ali nema razloga za sumnju da je ispoštovan piščev “hromatski plan”).

Na ovom mestu se može spomenuti i čuvena, na brojnim mestima citirana anegdota s pukovnikom Petrovim: nemajući poverenja u Stanislavskog, Čehov je odredio da u njegovom odsustvu probama prisustvuje izvesni pukovnik Petrov, čiji je zadatak bio da ne dopusti karikaturni tretman likova oficira, da bude garant njihove verodostojnosti. Oficirska skrupuloznost Petrova može biti dovoljan garant da je i u pogledu kostima oficira u predstavi Stanislavskog izvršena verodostojna istorijska rekonstrukcija.

11 Hristić Jovan, *isto*, 185.

12 Braun Edward, *isto*, 71.

13 Gottlieb Vera, *isto*, 26.

Štajn

Stav da postavka *Tri sestre* iz 1984. godine u režiji Petera Štajna i izvođenju pozorišta Šaubine iz Berlina¹⁴ predstavlja pokušaj verne rediteljske rekonstrukcije izvornog konteksta klasične drame i njene izvorne scenske konvencije nije nešto posebno originalan. Većina kritičara na prvom mestu uočava, bez obzira na potonji vrednosni sud, upravo ovu odliku Štajnove predstave: za jedne je to “omaž realizmu Stanislavskog” i “pravi veliki akademizam” (Irena Sadowska-Gijon),¹⁵ za druge “ispitivanje onih Čehovljevih tajni koje je preneo Stanislavski, njegov savremenik” (Kolet Godar),¹⁶ za treće “verno citiranje Stanislavskog” (Brižit Paulino-Neto).¹⁷

Međutim, kritičari nisu otkrili nešto što već sâm Štajn nije istakao kao svoj princip: “Voleo bih, u meri u kojoj je to moguće, da ostavim strukture komada i pozorišnih tekstova onakve kakve su i da izbegnem bilo kakvu intervenciju (...) U radu na Čehovljeve *Tri sestre* svaki i najmanji dodatak tekstu onakvom kakav je činio mi se beznačajan i apsurdan.”¹⁸ Na jednom drugom mestu, on eksplicitno ističe: “verujem da se Čehov ne prilagođava baš najbolje tobožnjim modernizacijama.”¹⁹

Postupak rediteljske rekonstrukcije najuočljiviji je u vizuelnim aspektima predstave, prevashodno u scenografiji. U organizacionom pogledu, pozorište Šaubine iz Štajnovog perioda asocira na MHT iz perioda Stanislavskog i Čehova: berlinsko pozorište se, kao i moskovsko, zasnivalo na sadržajnoj, intenzivnoj i kontinuiranoj saradnji grupe umetnika koji su delili

slične nazore. Jedan od tih stalnih saradnika bio je i scenograf Karl Ernst Herman, koji je od 1968. redovno radio scenografiju za Štajnove predstave. Bilo bi tačnije reći da je postavljao generalnu organizaciju prostora, jer pozorište Šaubine nije imalo fiksni odnos gledalište – scena, već se taj odnos rešavao na različite načine za svaku novu predstavu.

U postavci *Tri sestre* Štajn i Herman su izabrali klasičan, frontalni odnos scena – gledalište koji u potpunosti odgovara izvornom, realističkom stilu i Čehovljeve drame i njene prve inscenacije. Snažan iluzionistički efekat Hermanove scenografije (kritičar Henning Rišbiter čak sumnja da je na stabla u četvrtom činu nakaširana prava kora drveta²⁰) postignut je, u prvom redu, zahvaljujući njenim izuzetno velikim dimenzijama, koje su dozvoljavale ubedljivu verističku razradu i najmanjeg detalja, kao i organizovanje više planova scenske igre (ovaj efekat dubine posebno dolazi do izražaja u postavci četvrtog čina, čija se radnja dešava na otvorenom). U prvoj verziji predstave, onaj iz 1984, dubina scenografije je bila čak pedesetak metara, da bi u obnovljenoj verziji iz 1988. te razmere bile donekle manje; ipak, i u obnovljenoj postavci scenografija je bila izuzetno glomazna, tako da kritičar Mišel Kurno ironično primećuje da su, zbog vremena potrebnog za promenu dekora, pauze među činovima bile beskonačne.²¹

Da se princip rekonstrukcije nalazi u osnovi scenografskog rešenja može se zaključiti i iz jedne Štajnove izjave: “Ja imam tendenciju da do kraja pratim Čehovljeva scenska uputstva, na primer kada je u pitanju scenografija.”²² Međutim, ono što je značajno za naš teorijski problem jeste kako se u tu savremenu rediteljsku rekonstrukciju scenskih uputstava iz jedne klasične drame ukomponovala izvorna scenska konvencija te drame; drugim rečima, kako funkcionise složeni dijalektički odnos Čehov-Stanislavski-Štajn

14 Pun naziv pozorišta je Schaubüchne am Lehniner Platz.

15 Sadowska-Guillon Irène, *Shaubühne de Berlin/ Les Trois Sœurs/ Peter Stein, retour aux sources u: Acteurs, troisième trimestre*, Paris 1988, 87.

16 Godard Colette, *Histoires de théâtre, d'orphelines, d'amour et du mur u: Théâtre en Europe*, n 2, avril, Paris 1984, 89.

17 Paulino-Neto Brigitte, *Un Tchekhov fait maison*, Liberation, Paris 11. 10. 1988, 35.

18 Sadowska-Guillon Irène, *isto*, 88.

19 Ortolani Olivier, *Le père du théâtre de vingtième siècle u: Théâtre/Public*, n 84, Gennevilliers 1988, 70.

20 Rischbieter Henning, *Museum der Sentimentalität u: Theater Heute* n 3, Berlin 1984, 14.

21 Cournot Michael, *Une absence de Russie*, Le Monde, Paris 15.10. 1988.

22 Ortolani Olivier, *isto*.

kada je u pitanju rešenja prostora, da li je Štajn manje ili više *veran* Čehovljevim uputstvima od Stanislavskog?

U scenografskoj postavci prva dva čina, koji se dešavaju u istom prostoru – salonu Prozorovih – zadržane su neke originalne intervencije iz predstave MHT-a, kao što su veranda i hodnik sa stepeništem. Međutim, u pogledu nekih drugih prostornih rešenja, Štajn i Herman se vraćaju izvornim Čehovljevim uputstvima, koja nisu realizovana kod Stanislavskog i Simova: tako su u ovoj postavci salon i velika sala odvojeni stubovima. U trećem i četvrtom činu zadržana je, u osnovnim crtama, organizacija scenskog prostora koju predlaže Čehov i, uz neke dodatke, realizuje Stanislavski: tesna soba pretrpana nameštajem sa hodnikom prema ulici u pozadini (treći čin), pročelje kuće sa terasom i dvorište sa alejom (četvrti čin). Na kraju se može dodati još i to da je nemačka predstava scenografski nešto pročišćenija od ruske: tako, recimo, u četvrtom činu nema ulazne kapije i kandelabra.

Iz ovoga se vidi da je, u pogledu rešenja scenskog prostora, Štajnova predstava generalno *vernija* Čehovljevim scenskim uputstvima od izuzetno razmaštane postavke Stanislavskog. Međutim, kao što se vidi iz nekih primera, određena rešenja Stanislavskog i Simova uključena su u Štajnovu i Hermanovu organizaciju scenskog prostora. To ukazuje na jedan preliminarni zaključak na teorijskom planu: *rekonstrukcija kao model savremenog rediteljskog tumačenja klasike ne može u potpunosti da odvoji klasičan dramski tekst od njegove izvorne pozorišne tradicije.*

U nemačkoj predstavi postoje i neka samosvojna scenografska rešenja, kojih nema ni u drami ni u njenoj prvoj postavci: u drugom činu sav nameštaj je presvučen belim navlakama, u četvrtom činu središnji prostor zauzima jedna izvijena, oborena drvena ograda. Oba ova rešenja funkcionišu istovremeno i na naturalističkoj i na simboličkoj označavajućoj ravni.

U okviru naturalističke konvencije, bele presvlake na nameštaju ukazuju da se u zimskom periodu, verovatno zbog problema s grejanjem, manje koriste

ogromni salonski i trpezarijski prostor, dok oborena ograda, zajedno sa uočljivo oronulom fasadom, ukazuje na trenutnu finansijsku situaciju porodice; ako se prepustimo kritičarskom razmaštavanju, može se reći da i pretpostavljeni problemi s grejanjem ukazuju na probleme s finansijama. Na simboličkoj ravni, bele navlake na nameštaju označavaju sterilan, rigidan i nekomforan ambijent kuće Prozorovih, koji je nastao kao posledica Natašinog prisustva, dok je oronula fasada i oborena ograda jasan simbol opšteg (društvenog, moralnog, intelektualnog) propadanja.

Ovde treba istaći da socijalno propadanje, označeno oborenim ogradom i oronulom fasadom u četvrtom činu, nije u skladu sa utiskom koji stvara scenografija prva dva čina; za razliku od Stanislavskog i Simova koji, kao što je istaknuto, scenografskom postavkom salona sa velikom salom namerno socijalno "degradiraju" Prozorove, Štajn i Herman prave vrlo raskošan enterijer koji ničim ne sugerise niži društveni status. Kako onda objasniti taj kontrast između scenografije prvog i poslednjeg čina; kao nesvesno narušavanje naturalističke verodostojnosti, prouzrokovano nepoznavanjem izvornog konteksta (šta je bio raskošan enterijer u ruskoj provinciji sa početka 20. veka?), ili kao svesno označavanje postepenog propadanja do koga je dovela Natašina aktivnost i pasivnost porodice?

Međutim, bez obzira na razrešenje konkretne dileme (ipak je znatno verovatnije drugo tumačenje), ostaje utisak da ova samosvojna scenografska rešenja ne predstavljaju bitno pomeranje u tumačenju drame. *Kao i u prvoj postavci "Tri sestre", ona su reditelj i scenografov autorski doprinos, samo u ovom slučaju znatno skromniji, razvoju izvornog simboličkog značenja piščevih scenskih uputstava.*

Međutim, dobar deo kritike nije bio ovako blagonaklon prema Hermanovoj scenografiji: ona je izjednačavana sa *imitacijom, kopijom, najservilnijom visokoparnošću*. Najoštriji protivnik ove predstave, nemački kritičar Hening Rišbiter, presudio je u časopisu *Teatar hojte*: "Imitirana je pozorišna likovna umetnost istorijskog iluzionizma, bez ijednog milimetra di-

stance u odnosu na imitaciju.”²³ Kritičar *Le Monda*, Mišel Kurno bio je sličnog mišljenja: “Dekor, vrlo prostran, bogat, brižljivo napravljen, nije ništa drugo do naturalistička kopija jednog pravog velikog salona i pravog vrta i zašto bismo pozorišnom dekoru dopuštali ono što odbijamo u slikarstvu i vajarstvu, što će reći najservilniju visokoparnost?”²⁴

Nasuprot ovome, teatrolog Žorž Bani pruža vrlo afirmativno i elaborirano tumačenje prostornog plana u predstavi *Tri sestre* pozorišta Šaubine; on tvrdi da se Štajnov “arhitektonski” pristup prostoru, proistekao iz razumevanja složene, metaforične čehovljevске dramske strukture, zasniva na napetosti između spoljnog i unutrašnjeg prostora.²⁵ Ovu prostornu tenziju Bani prepoznaje u svakom činu: srećnoj atmosferi prvog čina doprinosi i prodiranje svetlosti kroz otvorene prozore – dakle, prožimanje spoljnog i unutrašnjeg prostora; u drugom činu sve je zatvoreno da bi se sprečio prodor hladnoće, ali se ispostavlja da prava opasnost dolazi iznutra, od Nataše; u trećem činu čini se da rascepkani unutrašnji prostor ne ostvaruje komunikaciju sa spoljnim prostorom, iako je on na neki način, u vidu odsjaja požara, ipak snažno prisutan; u četvrtom činu ogromni i velelepni otvoreni prostor nalazi se u sudaru sa trošnošću kuće.²⁶

Međutim, u Banijevom nadahnutom tumačenju krije se jedan previd: ova metaforična prostorna organizacija *ne predstavlja* potpuno originalni Štajnov doprinos, jer se ona u osnovi javlja već u Čehovljevim uputstvima i/ili rešenjima Stanislavskog (na primer, otvoreni prozori u prvom činu nasuprot zatvorenim i prekrivenim prozorima u drugom činu). Dakle, finalni sud o scenografiji treba postaviti negde između Banijevih pohvala i Rišbiterovih pokuda: *Hermanova rešenja prevashodno imaju naturalističku, “imitativnu” funkciju, koja ostvaruje uzbudljiv iluzionistički efekat (tehničke mogućnosti bile su znatno veće nego u doba*

prve postavke), dok njihov samosvojni simbolički sadržaj postoji ali je relativno skroman i u potpunosti podređen namerama teksta.

Prvo što se primećuje kada se samostalno analiziraju zvučni i svetlosni efekti jeste to da u predstavi iz 1984. godine oni nisu toliko brojni, bogati i raznovrsni kao u onoj iz 1901. Štajn je uklonio većinu originalnih efekata Stanislavskog: u drugom činu ne čuje se miš, u četvrtom činu se ne čuju raznovrsni, razdragani zvukovi iz kuće, itd. Doduše, s obzirom da su nemačkom reditelju bile poznate fotografije iz predstave ruskog reditelja, ali ne i njegova knjiga sa zvučnom i svetlosnom “partitурom”, tačnije bi bilo reći da Štajn *nije imao u vidu* efekte Stanislavskog²⁷

Efekti u berlinskoj predstavi su uglavnom oni koje je predvideo Čehov, a njihova se uloga iscrpljuje na naturalističkoj ravni: doprinose verodostojnosti ambijenta, ali nemaju izrazitiji simbolički sadržaj. Zvukove koji kod Stanislavskog simbolički označavaju neki dramski sukob, Štajn rado zamenjuje konkretnijim scenskim rešenjima. Tako, na primer, sukob između izgnanika i uzurpatora u četvrtom činu Štajn nije rešio zvučnim sredstvima kao Stanislavski, već tako što se na prozoru zajedno s Natašom pojavilo i njeno *osvajачko oružje*, njen sin Bobik (dete se ne pojavljuje ni u drami ni u predstavi Stanislavskog).

Kostimi su izuzetno verna rekonstrukcija Čehovljevih uputstava i adekvatnih rešenja iz predstave MHT-a. Posebno zanimljiv slučaj *istovetnosti* predstavlja kostim pukovnika Veršinjina u prvom činu: tamna uniforma, zlatne epolete sa resama, šara na manžetama rukava, nekoliko ordena na grudima, bele rukavice, uski kaiš koji se sa desnog ramena spušta na levi bok, široki pojas, sablja sa zlatnim gajtanom sa resom – svi elementi pukovnikove uniforme iz prvog čina Štajnove predstave *u potpunosti* odgovaraju ko-

23 Rischbieter Henning, *isto*.

24 Cournot Michel, *isto*.

25 Banu Georges, *Les Trois Sœurs de Tchekhov mise en scène de Peter Stein*; Encyclopedia Universalis, Paris, 534.

26 Isto, 534-535.

27 “To se jasno vidi kada se izbliza pogleda njegova rediteljska knjiga. Nažalost, ona je u Sovjetskom Savezu objavljena u doba kada smo mi već probali *Tri sestre*. U međuvremenu sam se s njom upoznao, a takođe i sa beleškama za *Višnjik*”. Ova Štajnova izjava o rediteljskoj knjizi Stanislavskog navodi se u: Olier Ortolan, *isto*, str. 73.

stimu koji na jednoj fotografiji²⁸ iz predstave MHT-a nosi Stanislavski u ulozi Veršinjina.

Čini se da samo Nataša menja kostime sa izrazitijom označavajućom funkcijom; posle već klasične zeleno-roze haljine u prvom činu, ona se u drugom pojavljuje u otvorenoj crvenoj kućnoj haljini, ispod koje ima vrlo dekoltiranu spavačicu, dok u trećem nosi korset. Pojavljivanje u dekoltiranoj spavačici pred gostima (čak razdrliji ogrtač da bi Soljoniju pokazala da je neglizirana) i šetanje u korsetu u opštoj gužvi najdirektnije označavaju Natašin prostakluk i njenu sklonost ka flertu, tačnije otvorenom seksualnom izazivanju. Dakle, ovo kostimsko rešenje u potpunosti je u funkciji određene postavke Natašinih likova, postavke koja, kao što će se videti iz narednog dela, predstavlja jedan od najradikalnijih interpretacijskih zahvata u Štajnovoj predstavi.

Konfiguracija grupa i postavka likova

Čehov

Većina kritičara slaže se u stavu da je jedno od osnovnih strukturnih načela drame *Tri sestre*, koje se u ranijim Čehovljevim komadima javlja samo u naznakama, *razvijena horska konfiguracija likova*. To, drugim rečima znači da ne postoji podela na glavne i sporedne likove, da ne postoji klasičan sukobni odnos na liniji protagonista – antagonista, da nema klasičnog zapleta razvijenog oko glavnog junaka, da moralni ili filozofski sud o radnji i njenim akterima ne daju likovi koji su izdvojeni iz radnje (hor u antičkoj tragediji, rezoner u dobro skrojenom komadu 19. veka). Naprotiv, gotovo svi likovi, čak i oni *kvantitativno* najneznačajniji, imaju psihološku voluminoznost (nisu svedeni na dramsku funkciju ili tip), u središtu radnje nalaze se grupe likova u različitim odnosima, svi likovi su istovremeno i uključeni u radnju i imaju kritičku distancu prema njoj.

Jovan Hristić nas podseća da je ovakvu konfiguraciju likova u Čehovljevim dramama među prvima uočio Mejerholjd: umesto odnosa junak-hor iz grčke tragedije i protagonista-sporedni likovi iz Šekspirovih drama, kod Čehova se javlja “grupa ličnosti bez središta”.²⁹ Dejvid Magaršak smatra da je “horski element” jedno od osnovnih strukturnih načela komada *indirektna akcija* (kako autor naziva četiri velike Čehovljeve drame).³⁰ Hristić takođe uviđa dramaturšku inovativnost Čehova po pitanju konfiguracije likova: “umesto klasičnog rasporeda sa jednom ili dve glavne ličnosti u središtu koje su okružene sporednim, kod Čehova nalazimo grupe ličnosti i različite načine na koje su te ličnosti međusobno povezane.”³¹

Kao što se može zaključiti iz prethodnih navoda, horska konfiguracija likova tretira se u prvom redu kao inovatorsko rešenje na planu *dramske forme*. Iako je ovaj uvid neosporno tačan, nas ovde više zanima kakve su označavajuće mogućnosti ove formalne inovacije. Da bi se odgovorilo na ovo pitanje treba prvo napraviti jasnu distinkciju i uvideti da se ovo rešenje javlja u dva oblika: 1) kao grupisanje i kretanje likova na sceni, 2) kao diferencijacija i grupisanje likova po njihovim različitim odlikama.

Prvi oblik horske konfiguracije likova svodi se na zastupljenost velikog broja likova na pozornici u svakoj pojedinačnoj sceni i na načine njihovog prostornog grupisanja i kretanja (u *Tri sestre* većina scena je grupna, a ima vrlo malo, recimo, klasičnih duo-scena). Drugi vid horske konfiguracije svodi se na opšte – na nivou cele drame – diferenciranje i konfrontiranje likova *po grupama*, a na osnovu njihove starosne, polne, društvene i ostalih pripadnosti i/ili odlika. Pogrešno bi bilo pretpostaviti da samo drugi oblik konfiguracije likova ima označavajuću funkciju, a da se prvi svodi na puko tehničko sredstvo. Kod tako velikog pisca kao što je Čehov, grupisanje likova na sceni, njihovi ulasci i izlasci i njihovo kretanje sasvim sigurno nisu lišeni nekog višeg smisla.

28 Anton Pawlowitsch Tschekow und das Ensemble Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis – Die Stücke Anton Tschekows in den Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters, 84.

29 Hristić Jovan, *isto*, 161.

30 Magaršack David, *isto*, 169.

31 Hristić Jovan, *isto*, 151.

Kada se razmatra prostorna dimenzija horske konfiguracije likova u *Tri sestre* (grupisanje, kretanje, planovi igre), treba uočiti da ona funkcioniše i na naturalističkoj i na simboličkoj ravni. U svakom činu ovog komada postoji vrlo čvrst, *naturalistički verodostojan* razlog zašto svi likovi dele isti prostor, zaš to ubedljivo preovlađuju grupne scene. U prvom činu svi se okupljaju u istom prostoru zbog proslave imendana; u drugom zbog dolaska maškara i karnevalske proslave; u trećem zbog vanredne situacije – požara – u kojoj, s jedne strane, više nema intimnosti, a s druge treba zajedničkim snagama organizovati pomoć pogorelcima; u četvrtom zbog ispraćaja garnizona.

Prostorna horska konfiguracija likova ostvaruje se putem različitih dramaturških rešenja koja sva imaju i određenu *simboličku funkciju*. Ta rešenja su: 1) grupisanje likova, 2) igra u nekoliko planova, 3) orkestracija ulazaka i izlazaka, 4) odnos većih i manjih grupa, grupe i pojedinca. Za svako od ovih rešenja može se naći mnogo primera u drami, ali je dovoljno izdvojiti samo najmarkantnije.

Grupisanje likova sigurno ostvaruje najveću simboličku vrednost u završnom prizoru drame, u čuvenoj sceni u kojoj “tri sestre stoje priljubljene jedna uz drugu”. Simboličko značenje ovog prizora, ove “žive slike”, jasno je i ubojito: sestre se spajaju da bi se međusobno tešile i hrabrile u zajedničkoj nesreći koja ih je zadesila usled definitivnog rušenja nade u povratak i srećniji život u rodnoj Moskvi.

Ipak, ostaje dilema da li završno stapanje triju sestara označava samo njihovu solidarnost u nesreći i patnji ili i želju da se toj nesreći i patnji zajednički suprotstave? Od odgovora na ovo pitanje u velikoj meri zavisi i finalni značenjski akord komada: da li se *Tri sestre* završavaju kao pesimistički prikaz čovekove nemoći da ostvari ideal ispunjenog i kreativnog života, ili kao optimistički prikaz životnih mogućnosti koje se otvaraju kada se čovek smelo suoči sa svojim iluzijama. U prvoj verziji Moskva bi bila nedosegnuti ideal, simbol čežnje za ispunjenim životom, a u drugom razrušena iluzija, simbol čovekovog zavaravanja proisteklog iz nemoći da se suoči sa stvarnošću.

Ovaj dvostruki simbolički potencijal Moskve u *Tri sestre* detaljno i elaborirano tumači i Beverly Han, ističući da se ne treba decidirano opredeliti ni za jedno od dva osnovna tumačenja završnog prizora: “sestre nastavljaju da žive, ali je život stvarno postao sinonim za patnju.”³² Iako ima dosta tumačenja – pretežno marksističkih, ali slično misli i Magaršak – po kojima se sestre na kraju, “sa hrabrošću i nadom”,³³ suočavaju sa stvarnošću, u savremenoj kritici preovlađuje upravo shvatanje koje transcendirira dva suprotstavljena tumačenja završne scene: Stajan, kao i Han, ističe ambivalentnost tog prizora i smatra da on ne priziva “ni jednostavni optimizam, ni jednostavni pesimizam.”³⁴

Kao što je simbolički sadržaj grupisanja likova najjači u završnom prizoru drame, tako je simbolički sadržaj *igre u nekoliko planova* najizraženiji u njenom prvom prizoru. Iako je, kao što je napred istaknuto, Magaršakov stav da dijalog između dve grupe likova u ovoj sceni funkcioniše po antičkom principu strofa-antistrofa suviše *izdašan*, neosporno je da postoji značenjski kontrapunkt između razgovora triju sestara u prednjem planu i razgovora triju oficira u zadnjem planu. Smeh i upadice oficira (“baš govorite koješta”³⁵), upućeni na drugu adresu, drastično ironizuju nostalgična prisećanja i sentimentalna maštarenja Olge i Irine, njihove uspomene na idiličan život u Moskvi. Tako ovo dramaturško rešenje, na samom početku drame, problematizuje ideal Moskve.

Već je Magaršak istakao da je *orkestracija ulazaka i izlazaka* jedan od bitnih elemenata Čehovljeve dramske forme.³⁶ Međutim, on nije uočio da su ulasci i izlasci sastavni deo prostorne horske konfiguracije likova: upravo oni stvaraju utisak horskog mnoštva na sceni, fluidnosti grupa i pojedinaca, uskomešanosti zajednice. Osim ove, naturalističke funkcije u dočara-

32 Hahn Beverly, *isto*, 309.

33 Magarshack David, *isto*, 255.

34 Styan J. L., *isto*, 233.

35 Čehov A. P., *isto*, 103.

36 Magarshack David, *isto*, 168.

vanju jednog dinamičnog, fluidnog ambijenta, ulasci i izlasci ponekad imaju i diskretna simbolička značenja.

Odmah posle Veršinjinove izjave u prvom činu "kad bih počeo život iz početka, ja se ne bih ženio... ne, ne!"³⁷ po prvi put na scenu ulazi Mašin muž Kuligin: pojava jednog tako mizernog muža ironično potvrđuje da brak zaista može da bude krajnje mučan, jalov, besmislen i osujećujuć poduhvat. Odmah posle Irininih žalbi na neproduktivnost aristokratskog stila života koji vode ona i njene sestre ("mi smo rođene od ljudi koji su prezirali rad") po prvi put se pojavljuje Nataša, predstavnik malograđanskog buržoaskog društva; i kao što je Kuliginov ulazak ironična potvrda ispraznosti malograđanskog braka, tako je Natašin ulazak preteča najava klasnog sukoba... Na kraju se da zaključiti da ulazak novog lika uvodi novu temu: u prvom slučaju ta tema je ispraznost malograđanskog braka, a u drugom tranzicija – rad vremena kojim jedna istorijska epoha smenjuje drugu.

Odnos pojedinca prema grupi ima izraženu simboličku funkciju u četvrtom činu u kome je Čebutikin sve vreme izdvojen: sedi sâm, čita novine i komunicira samo ako mu se neko obrati. Pored toga što u okviru naturalističke konvencije označava mizantropiju ili resigniranost određenog pojedinca, ova izdvojenost na simboličkoj ravni može da označava i svu destruktivnost koju nosi nezainteresovanost za zajednicu (Čebutikinova pasivnost direktno doprinosi Tuzenbahovoj pogibiji). Na kraju trećeg čina javlja se još jedan odličan primer izdvojenosti pojedinca u grupi: dok Andrej pokušava da se opravda za svoje poraze u intimnom i profesionalnom životu, Irina i Olga se nalaze iza paravana. Ta fizička barijera, u kombinaciji sa izostankom bilo kakve reakcije sestara, jasan je znak njihove osude i ujedno Andrejeve potpune usamljenosti.

Odnos manjih i većih grupa ponajpre se ostvaruje u vidu kratkotrajne izdvojenosti ljubavnih parova u grupnim prizorima; takve su scene između Irine i Tuzenbaha, Andreja i Nataše na kraju prvog čina, Maše i

Veršinjina u čuvenoj sceni razgovora pomoću tajnog jezika u trećem činu, kao i rastanak Maše i Veršinjina u četvrtom činu. Hristić izoštreno uočava da u Čehovljevim dramama ljubavni parovi "retko kada mogu sebi da dozvole raskoš usamljenosti i izdvojenosti iz života oko sebe."³⁸ Iz ovog dramaturškog rešenja možda se može iščitati i jedno sveobuhvatno simboličko značenje, koje se ne tiče samo ljubavnih parova: *prostorna horska konfiguracija likova u "Tri sestre" označava ugroženost ljubavi i drugih intimnih i kreativnih odnosa u palanačkom svetu "zajedničkog iskustva"*.

Kada se pređe na razmatranje drugog oblika horske konfiguracije likova u *Tri sestre* – *grupisanje i konfrontiranje likova po njihovim različitim odlikama i pripadnostima* – nailazi se na vrlo zanimljivo tumačenje Patrisa Pavis. Po njegovom mišljenju, u ovom komadu se glavni sukobni odnos zasniva na *polnoj osnovi*: umesto omiljenog Čehovljevog dramaturškog modela sa muškim junakom koga osujećuje njegovo okruženje, ovde se u središtu javlja grupa od tri ženske lika, takođe osujećena u njihovim željama.³⁹ Pavis ne precizira kako muško okruženje osujećuje junakinje; možda tako što se, kako autor primećuje, nasuprot infantilnoj, ali ipak ostvarivoj čežnji sestara za Moskvom, nalazi neostvarivo sanjarenje oficira o srećnom životu kroz dvesta godina.⁴⁰

Međutim, ono što dovodi u pitanje ovako postavljen sukobni odnos između dve grupe jeste činjenica da sestre Prozorov najviše ugrožava lik koji sigurno ne pripada bratstvu oficira i to iz prostog razloga što je taj lik – žena. Naravno, i Pavis uočava da Nataša, prvo verenica, a zatim supruga Olginog, Mašinog i Irinog brata Andreja, predstavlja *silu degradacije*,⁴¹ ali tu činjenicu nedovoljno ističe.

Problemizovanje Pavisovog stava može da posluži kao potpora jednom drugačijem grupisanju i

37 Čehov A. P, *isto*, 117.

38 Hristić Jovan, *isto*, 164.

39 *Isto*, 15.

40 *Isto*, 16.

41 *Isto*, 17.

konfrontiranju likova: kao bitnije od *polnog* pokazuje se *društveno (klasno)* konfrontiranje. To klasno konfrontiranje odvija se na relaciji *vojna aristokratija – buržoazija*.

Ponudeni pojam “vojne aristokratije” je u konkretnom slučaju dosta širok i verovatno nedovoljno precizan, jer on spaja aristokratiju i vojnu elitu, dve grupe koje se čak i u carskoj Rusiji ne moraju nužno preklapati. Uostalom, s velikom verovatnoćom se može pretpostaviti, a na osnovu poznavanja izvornog istorijskog konteksta, da brigadni oficir koji dobija premeštaj u provinciju (stari Prozorov) nije plemićkog porekla. Ipak, ono što ovu skupinu (možda bi, ipak, bilo tačnije nazvati je samo “vojna elita”), koja objedinjuje oficire i porodicu Prozorov, jasno i oštro klasno diferencira jeste njihova neproduktivnost i nebriga za materijalna dobra. Nasuprot njima nalaze se Nataša i njen nevidljivi ljubavnik Protopopov kao predstavnici narastajuće buržoazije, u potpunosti usredsređene na nagomilavanje materijalnih dobara (u analizi prostora bilo je više reči o procesu razvlašćivanja koji Nataša sprovodi nad Prozorovima).

Pored ove čisto klasne postoje i neke druge socijalne odlike koje razdvajaju oficire i Prozorove od Nataše i Protopopova; to su njihovo *obrazovanje i vaspitanje*, odnosno njihov opšti *civilizacijski nivo*. Andrej svira violinu, Maša i Tuzenbah klavir, svi Prozorovi govore engleski, nemački, francuski, a Irina i italijanski, rado čitaju knjige (“mnoštvo književnih referenci u *Tri sestre*, kojih nema u drugim komadima, prikladno sugerise kulturni nivo grupe oficira i dama”⁴²). Pored obrazovanja, imaju i odlično vaspitanje: 1) solidarni su sa nižim slojevima, siromašnima i unesrećenima (Olga hrani poslužitelja Feraponta, pomaže pogorelcima, štiti starnu služavku Anfisu i obezbeđuje joj smeštaj, daje novac uličnim muzičarima); 2) izbegavaju skandale (Irina prelazi preko Čebutikinovog nedoličnog poklona, Tuzenbah prelazi preko Soljonijevih provokacija); 3) diskretni su u privatnom životu (dugo niko ne zna za Mašinu i Veršinjinovu preljubničku vezu).

Po svakoj od ovih stavki, Nataša predstavlja potpunu suprotnost sestrama Prozorov i njihovom svetu. U poslednjem činu ona takođe svira klavir, ali Irinina negativna reakcija dovoljno govori o vrednosti kompozicije i/ili Natašinih sviranja. Za razliku od ostalih, koji se ne produciraju poznavanjem stranih jezika, Nataša u drugom činu malograđanski plasira svoje znanje francuskog (da li je na brzinu, od kako je postala snaja Prozorovih, naučila nekoliko fraza?). Prema posluži se ponaša surovo i bahato kao svaki skorojević: tera staru Anfisu iz kuće, viče na služavku. Ne trudi se da sakrije svoju preljubničku vezu sa Protopopovim, čak njome prostački provocira: u kasne noćne sate izlazi u vožnju s ljubavnikom, prima ga u kuću i s njim se otvoreno provodi.

Da bi se potpunije shvatilo ovakvo grupisanje i konfrontiranje likova (vojna elita– buržoazija) treba poznavati izvorni istorijski kontekst, koji nam danas izmiče i tako postaje izvor dodatnih “praznina” u tumačenju. Naime, poznat je Čehovljev stav da je u carskoj Rusiji oficirski sloj imao prosvetiteljsku ulogu, da je animirao intelektualni i kulturni život u za bitim provincijskim sredinama. U pismu Maksimu Gorkom o *Tri sestre*, Čehov ističe da se “radnja dešava u jednom provincijskom gradu, nalik Permu, u vojnom, artiljerijskom okruženju”⁴³ (Perm je industrijski grad na Uralu i tad je imao oko 45000 stanovnika). Uzgred, Anri Troja ističe da je u ambijentaciji radnje Čehov bio inspirisan svojim boravkom u garnizonskom gradu Voskresensku.⁴⁴ U jednom drugom pismu, ovog puta upućenom Olgi Kniper, Čehov ističe da je središnja tema drame savremeni život, “onaj koji živi inteligencija.”⁴⁵ Spajanjem ove dve izjave – o vojničkom okruženju i životu inteligencije – može se zaključiti da *Čehov zaista izjednačava vojnu elitu (Prozorovi joj u potpunosti pripadaju jer su deca generala) sa intelektualnom i kulturnom elitom*.

43 Gourfinkel Nina, *Anton Tchëkhov, textes de Tchëkhov, documents, chronologie, répertoire des œuvres, bibliographie, illustrations*, Editions Seghers, Paris 1966, 96.

44 Troyat Henri, *Chekhov*, Fawcett Columbine, New York 1988, 259.

45 Gourfinkel Nina, *isto*, 95.

42 Styan J. L., *isto*, 168.

Kada se ima u vidu da se vojna elita poistovećuje, na osnovu svog obrazovanja i vaspitanja, sa inteligencijom koja animira kulturni život, onda društveni sukob u *Tri sestre* dobija dodatnu dimenziju. To nije samo istorijski precizno situiran klasni sukob između oslabele aristokratije i ojačale buržoazije u carskoj Rusiji na početku 20. veka; to je i univerzalan civilizacijski sudar kosmopolitskog i prosvetiteljskog pogleda na svet sa provincijskim i malograđanskim nazorima.

Međutim, postavlja se pitanje da li se složeni i isprepletani odnosi Čehovljevih junaka mogu svesti na sudar dve društvene grupe, čak i kada je taj sudar ovako sveobuhvatno postavljen... Čim se zagrebe ispod površine, otkriva se da tabor Prozorovih nije ni približno tako jedinstven. Već je nagovešteno da u ovom, samo naizgled jedinstvenom društvu postoje prikrivene socijalne napetosti: iako je viši po činu od Tuzenbaha, Veršinjin oseća zavist prema baronu, jer mu je, kao nekome ko nije plemić, bilo nedostupno najviše vojno obrazovanje (da bi ovo shvatio savremeni gledalac mora da ima uvid u izvorni društveni kontekst drame).

Pored ovakvih, postoje i mnogo ozbiljniji rascepi, jer interese Prozorovih najdirektnije ugrožavaju i ljudi iz njihovog sveta. Soljoni na kraju drame ubija u dvoboju Irininog verenika Tuzenbaha; Čebutikin, s jedne strane, uvodi Andreja u svet kocke, što rezultira hipotekom nad porodičnom kućom, dok s druge strane njegova pasivnost doprinosi Tuzenbahovoj pogibiji. Njih dvojicu Han s pravom naziva "glavnim uništiteljima života u *Tri sestre*."⁴⁶ I Veršinjinov smušeni, gotovo kukavički oproštaj od Maše može se tumačiti kao oblik osujećivanja: pukovnik je mogao da zna da je nada koju nekoliko godina pružao Maši lažna.

Zato se na kraju može prihvatiti stav Beverli Han da se *Tri sestre* "manje bave spoljašnjom pretnjom civilizacijskim standardima, predstavljenom u liku Nataše, a više paradoksalnom i tragičnom ranjivošću civilizacije koja slabi sama u sebi."⁴⁷ Dakle, zaključak bi bio da Prozorove ne osujećuje toliko *agresija spolja*

(Protopopov i Nataša), pa čak ni *izdaja iznutra* (Soljoni, Čebutikin, eventualno Veršinjin), koliko njihova vlastita slabost, koja je posledica obrazovanja, vaspitanja, senzibiliteta. U tom slučaju, drama bi se oblikovala na *antropološkoj ravni*: ona bi fokusirala nemoć civilizovanog sveta da u sebi nađe snage da se bori sa sveproždirućom energijom života lišenog civilizacijskih stega... Sličnu tezu o nepostojanju "spoljnog" sukoba razvija i Skaftimov; on smatra da u Čehovljevima nema pravih suparnika, pa ni prave borbe, jer je "nesrećna situacija oblikovana bez njihove želje (misli se na likove, prim I.M.) i patnja dolazi sama po sebi."⁴⁸

Međutim, ukoliko se stav Beverli Han o autodestrukciji civilizacije može prihvatiti, obrazloženje tog stava sigurno treba problematizovati. Naime, Han obrazlaže svoju tezu tvrđenjem da suprotna teza, teza o zaoštrenom klasnom sukobu, ne može da se održi zato što je nosilac tog sukoba, Nataša, *karikaturalan i nedovoljno razvijen lik*.⁴⁹ Kritika ovog tumačenja Natašinog lika ujedno nas uvodi u sledeću temu – *postavku pojedinačnih likova* – temu koja potvrđuje iznetu pretpostavku da u Čehovljevoj dramaturgiji ni jedan oblik grupisanja ne obuhvata sve pojedinačne odlike likova.

Ideja o karikaturalnosti Natašinog lika mogla bi da se brani njenom već analiziranom *malograđanskom pokondirenošću*. Međutim, ne treba prevideti da se Natašin lik ne iscrpljuje u pokondirenosti; kao što je više puta istaknuto, njega još odlikuje *surovost* (odnos prema Anfisi), *gramzivost* (postepeno osvajanje kuće), *osvetoljubivost* (epizoda sa Irininim pojasom), *škrtost* (restrikcija osvetljenja), *vulgarnost* (neskrivena avantura sa Protopopovim), itd.

Može se izdvojiti još jedna negativna i nimalo karikaturalna Natašina osobina koja dosad nije istaknuta; kao što uviđa Stajan, u prvom činu nije jasno da li je ona zaista stidljiva zaljubljena devojka, kako se

46 Hahn Beverly, *isto*, 294.

47 Isto, 289.

48 Skaftimov A, *Principles of Structure in Chekhov's Plays*; Chekhov: a Collection of Critical Essays, Prentice-Hall Inc, Englewood Cliffs, New Jersey 1967, 82.

49 Hahn Beverly, *isto*.

predstavlja, ili *licemerna manipulatorka* u lovu na muža – “da li bi osoba koja je stvarno stidljiva imala hrabrosti da to i kaže?”⁵⁰ Dalji razvoj radnje potvrđuje drugu pretpostavku: Natašino licemerno manipulatorstvo ponovo dolazi do izražaja u raspravi sa Olgom oko Anfise i još nekim situacijama.

Iz svega ovoga da se zaključiti da se složen Natašin lik teško može svesti samo na karikaturu, iako sadrži neke takve elemente. Sve njene osobine mogu se spojiti, na simboličkoj ravni, u jedinstvenu sliku rušiteljske sile; ova slika dobija potvrdu u Natašinoj završnoj izjavi da će saseći šumu koju nam je Tuzenbah prethodno predstavio kao jedinstveni simbol lepote i života.

Međutim, Pavis upozorava da se treba čuvati ovakvog pojednostavljivanja, jer od Nataše ne treba praviti “demonu destrukcije”: ona samo postupa u skladu sa svojim interesima, dok Prozorovi nisu u stanju da tako delaju.⁵¹ Dakle, Nataša ne uzurpira tuđi materijalni i duhovni prostor, ona samo bez zazora ulazi na teren koji drugi bez borbe prepuštaju (ovakvo tumačenje potvrđuje tezu o samorazarajućoj slabosti civilizovanog sveta)... Na kraju se dolazi do zaključka da je Nataša složen lik koji se kreće u rasponu od komički stilizovanog prikaza malograđanštine do slojevitog naturalističkog prikaza beskrupuloznosti, od simbola zlokobne rušilačke sile do simbola besprizorne životne energije, što sve ostavlja dovoljno prostora reditelju i glumici za kreativnu scensku interpretaciju.

Već je napomenuto da naizgled dobrodušni stari doktor Čebutikin predstavlja osujećujući faktor u životu Prozorovih po dve osnove: on uvodi Andreja u svet kocke i ne sprečava dvoboj između Tuzenbaha i Soljonija, čime snosi deo odgovornosti za baronovu pogibiju. Čebutikin uvodi Andreja u svet kocke ne iz zle namere, već zato što je potpuno neodgovoran. Kao osobine koje se dopunjuju i prepliću sa njegovom *neodgovornošću* javlja se i doktorova *sklonost alkoholu* (scena pijanstva), *profesionalna zapuštenost*

(prepisivanje medicinskih recepata iz novina, izvan-scenska situacija smrti jedne pacijentkinje), *intelektualna zapuštenost* (čitanje besmislenih vesti iz novina kao jedina misaona aktivnost), *cinična bezosećajnost* (odnos prema baronovoj pogibiji).

Negativna slika o doktoru ipak nije ovako monolitna. Tragovi odgovornosti i ljudskosti pronalaze se baš u sceni pijanstva: može se pretpostaviti da se doktor, posle dvogodišnje apstinencije, ponovo napio upravo zbog *grize savesti* što mu je, zbog nestručnosti, umrla pacijentkinja. Povezana sa grizom savesti pomalja se još jedna donekle iskupljujuća osobina: *uvid u vlastitu ništavnost*. Ipak, doktorova najpozitivnija osobina, bar na prvi pogled, jeste njegova očinska ljubav prema tri sestre, pogotovu prema najmlađoj. Međutim, ljubav prema Irini je zaista samo na prvi pogled pozitivna, jer se upravo ovo osećanje, u pervertovanom vidu, može iskopati u psihoanalitičkim dubinama Čebutikinovog najvećeg greha – pasivnom saučesništvu u pogibiji Irininog verenika, barona Tuzenbaha.

Odnos starog doktora prema mladoj devojci prikazuje se na samom početku drame kao vrlo nežan i pun ljubavi, ali ubrzo dobija uznemirujući prizvuk: na opšte zgražanje, Čebutikin poklanja Irini srebrni samovar za imendan. Ova značajna dramska situacija, iz koje se najdirektnije može izvesti tumačenje Čebutikinovog lika i njegovog odnosa prema Irini, predstavlja možda i najveću “prazninu” u savremenom tumačenju *Tri sestre*, prazninu nastalu udaljavanjem od izvornog socijalnog i kulturnog konteksta drame; naime, u Rusiji onog vremena bio je običaj da srebrni samovar muž poklanja ženi za srebrnu svadbu. U takvom civilizacijskom kontekstu, ovaj gest postaje krajnje nepriličan: starac daje poklon sa ljubavničkim značenjem mladoj devici. Današnji gledalac može samo iz reakcija drugih likova da nasluti problematičnost gesta, ali ne i da tu problematičnost razume.

Nepriličnost Čebutikinovog postupka dobija dodatnu zlokobnu dimenziju kada se zna da je stari doktor voleo majku triju sestara. Dakle, ne bi bilo neosnovano zaključiti da poklon sa problematičnom

50 Styan J. L., *isto*, 177.

51 Pavis Patrice, *isto*, 27-28.

konotacijom znači podsvesnu identifikaciju voljene žene s njenom ćerkom (da li Irina liči na majku?), identifikaciju u kojoj se naslućuje i *latentna incestuoznost*: Čebutikin možda doživljava Irinu, kojoj kupuje ljubavnički poklon, kao svoju ćerku, a nije isključena ni mogućnost da ona to stvarno jeste. U tom kontekstu, Čebutikinova ravnodušnost prema sudbini Irininog verenika u posljednjem činu može se tumačiti i kao podsvesno saučesništvo u eliminaciji protivnika... Dvosmislenost njegove ljubavi prema Irini i prodor griže savesti i samokritike čine od neodgovornog i ciničnog starca znatno složeniji lik, podesan za različita glumačko-rediteljska tumačenja.

Kapetan Soljoni je, bar naizgled, najneprijatniji i najopasniji lik u drami; sklon je svađi (besmislene rasprave sa Čebutikinom i Andrejem), voli da provocira (začikavanje Tuzenbaha), otvoreno pokazuje ljubomoru i preti osvetom (scene sa Irinom). Ipak, sve bi te reakcije mogle da se shvate kao deo njegove komične ekscentričnosti da se na kraju drame ne konkretizuju na najdramatičniji način: Soljoni hladnokrvno ostvaruje svoje pretnje i ubija Tuzenbaha u dvoboju. Za Soljonija je vezan jedan snažan simbol koji objedinjuje ove dve krajnosti, ekscentričnost i nasilništvo; on opsesivno *prska ruke parfemom*, da bi se neposredno pred dvoboj požalio da parfem ne može da neutrališe zadah leša.

Kao i drugim "negativcima" u komadu, tako se i Soljoniju mogu pripisati neke iskupljujuće osobine: velika stidljivost (nesigurnost), koju krije iza agresivnog stava i ljubav prema Irini. Međutim, od ove dve osobine/stanja samo se prva može smatrati verodostojnom: o njegovoj stidljivosti govore baron Tuzenbah i sâm Soljoni, a ona se može detektovati i iz kapetanove preterane odbojnosti prema celom svetu. S druge strane, Magaršakovo mišljenje da je "on iskren u svojoj ljubavi prema Irini"⁵² je donekle problematično; jedina Soljonijeva ljubavna izjava je toliko pompezna i knjiški izafektirana da samu sebe dezavuiše. Međutim, ovde treba napraviti važnu distinkciju: to što Soljonijeve ljubavne izjave nama de-

luju kao poza, to ne mora da znači da se on u svoju pozu nije duboko i iskreno uživao.

Tako dolazimo do ključne odlike Soljonijeve prirode: on je *neautentična osoba koja glumi određen stav*. Taj stav se može tačno precizirati na osnovu jedne usputne Soljonijeve opaske: "Ja imam narav Ljermontova. (*tiho*) Ja čak pomalo ličim na Ljermontova."⁵³ Ova veza Soljonijevog lika sa ruskom literaturom funkcioniše na dva plana: a) kapetan svesno igra ulogu čuvenog ruskog romantičarskog pesnika, poznatog po svojim dvobojima i b) Čehov gradi Soljonijev lik kao parodiju melodramskog negativca iz romantičarske književnosti. Moris Valensi čak precizira da je Soljoni komična verzija Jevgenija Arbenjina, junaka drame *Maskarada* čiji je autor upravo Ljermontov.⁵⁴

Naravno, ovo značenje je teško iščitati u savremenom tumačenju, jer današnjem prosečno obrazovanom gledaocu može izmaći ovaj *intertekst*, kako Pavis naziva mrežu književnih citata. Međutim, bez uvida u intertekst ne uočava se dvostruko artifičijelna priroda ovog lika (lik koji je napisan kao parodija romantičarskog negativca i sâm glumi romantičarskog pisca), koja opet, na realističkom nivou, objašnjava njegovo ponašanje: neautentičan i nesiguran čovek, koji stalno nešto glumi, traži potvrdu svog postojanja u tuđem pogledu (ljubavi) i, kada je ne dobije, reaguje agresijom. Dakle, glavna dvosmislenost lika, koja ostavlja mnogo prostora reditelju i glumcu, nalazi se u tome što on funkcioniše i kao artefakt (parodija književnog obrasca) i kao psihološka studija jednog bizarnog karaktera.

Od svih likova u *Tri sestre*, kritičari su bili najstrožiji prema Mašinom mužu, Kuliginu: za njih je on "otevorenje trivijalnosti",⁵⁵ "srećni imbecil",⁵⁶ "karikatura mediokritetskog službenika".⁵⁷ U ovim surovim "dijagnozama" ima istine: Kuligin je zaista trivijalni, mediokritetski službenik (profesor klasičnih jezika u

53 Čehov A. P, *isto*, 140.

54 Podatak se navodi u Styan J. L, *isto*, 164-165.

55 Isto, 176.

56 Pavis Patrice, *isto*, 23.

57 Isto.

52 Magaršack David, *isto*, 238.

provincijskoj gimnaziji), koji je malograđanski pre-srećan svojim poslom, svojim pretpostavljenim, svojom ženom, što sve zajedno gradi podlogu za karikaturni tretman ovog lika. Njegova malograđanština, prevashodno oličena u poniznosti prema autoritetima, bespogovornom poštovanju normi i osećanju samozadovoljstva, približava ga onim likovima koji osujećuju Prozorove (Veršinjin, Čebutikin, Soljoni); u konkretnom slučaju, žrtva je njegova obrazovana i sofisticirana žena Maša.

Paradoks Kuliginovog lika je u tome što je njegov greh ujedno i njegovo iskupljenje; on iskreno voli Mašu koju nesvesno tiraniše svojom malograđanštinom. Kontrasvetlo na Kuliginov lik baca i sâm kraj komada gde se on jedini, u granicama svojih skromnih mogućnosti, našao pri ruci unesrećenim sestrama: njegov pokušaj da ih razvedri glupom šalom sa lažnom bradom uistinu je dirljiv. U poslednjem činu Kuliginovo pozivanje na njegov srećan brak prestaje da bude hvalisanje i postaje očajničko hrabrenje samog sebe u trenucima bračnog sloma. Dakle, i na primeru ovog lika, koga je Stajan neopravdano proglasio "minornim uspehom u karakterizaciji",⁵⁸ vidi se piščev dar za slojevitou karakterizaciju, koja glumcu i reditelju pruža različite mogućnosti.

Ako su prema Kuliginu najstrožiji bili kritičari, onda je prema Andreju najstrožiji bio sâm Čehov. Ovaj lik pruža čvrsto uporište Hristićevom tumačenju vremena u *Tri sestre*: vreme se izjednačava sa kontinuiranim propadanjem, ono "protiče i na naše oči nagriza i podriva ljudske živote".⁵⁹ U Andrejevom slučaju, proces podriivanja života započeo je – i u tome se ogleda piščeva ironija – još pre njegovog prvog izlaska na scenu: sestre hvale Andrejevu karijeru, njegove muzičke i zanatske sposobnosti, ali tim pohvalama uopšte ne odgovara pojava ugojenog, nesigurnog i nedruželjubivog čoveka, koji se neprestano pre-znojava i pokušava da pobegne od svih, u prvom redu od svojih preambicioznih sestara. Ovaj oštar kontrast u startu najavljuje Andrejev silazni životni put, koji sa

sobom povlači u propast i nade njegovih sestara da će se vratiti u Moskvu.

Čehovljevi izuzetno osmišljeni dramaturški kontrasti i nadalje cinično dezavuišu svaku iskru nade u Andrejevom životu: prvi čin se završava njegovom ushićenom prosidbom Natašine ruke, da bi drugi počeo scenom bračnog preganjanja u kome *zla žena* superiorno pobeđuje svog malodušnog muža. Ako je i postojao trenutak sreće u Natašinom i Andrejevom braku, Čehov ga ne prikazuje: naprotiv, ovaj brak se odmah prikazuje kao Andrejeva "tragička greška" koja uzrokuje njegovo dalje propadanje. Početak drugog čina ujedno je i jedini momenat u kome Andrej pokušava da se suprotstavi ženi; nadalje, on se pred njom sve više povlači, tako da se možemo složiti sa stavom Beverli Han da Andrej postaje Natašin pasivni saučesnik u borbi protiv sestara.⁶⁰

Andrejev životni poraz ogleda se i u njegovoj usamljenosti: kao što je već rečeno, on je potpuno sâm u ispovednoj tiradi u trećem činu, iako su sestre odmah tu, iza paravna; isti dramaturški postupak javlja se i u drugim ispovednim scenama, jer mu u njima društvo pravi stari Ferapont, koji ništa ne čuje i ne shvata (pisac je ponovo surovo ciničan)... Ipak, u ovom mračnom sunovratu javljaju se kratkotrajni i izolovani prodori svetlosti: to su iskrena priznanja nemoći, nagli izlivi ljubavi prema sestrama, odlučne osude palanačkog života, pa čak i neki tragovi nade u budućnost. Ovi "prodori" ostavljaju prostor reditelju i glumcu da prikazu Andrejevog poraza pruže i neko optimističko kontrasvetlo.

Najviše razmimoilaženja kod kritičara izaziva lik potpukovnika Veršinjina. Magaršak ga svrstava u pozitivne likove (mada nije jasno zašto),⁶¹ dok Hristić smatra da je on, zbog svog pretencioznog razmišljanja, komičan lik⁶²; za Stajana je pesimista,⁶³ za Pavisu idealista⁶⁴...

60 Hahn Beverly, *isto* 294.

61 Magaršack David, *isto*, 250.

62 Hristić Jovan, *isto*, 179.

63 Styan J. L., *isto*, 187.

64 Pavis Patrice, *isto*, 24.

58 Styan J. L., *isto*, 174.

59 Hristić Jovan, *isto*, 118.

Veršinjin ne bi mogao da bude u potpunosti "pozitivan" lik već zbog toga što, kako je naglašeno, ima donekle osujećujuću ulogu u životu sestara: pukovnik u prvi mah donosi nadu – Irini i Olgi podgreva maštanja o Moskvi, Maši pruža još konkretnije ispunjenje – ali, njegovom prekomandom te nade nestaju, pa se sestre, u prvom redu Maša, nalaze u gorem položaju nego na početku. Jednostavno rečeno, on je odgovoran zato što je bio *lažni spasitelj*, zato što je morao da zna da pruža lažnu nadu.

S druge strane, stav o komičnosti njegovog lika može se braniti: već prvi podatak o Veršinjinu, Tuzenbahova priča o njegovim neuspešnim brakovima, ludoj ženi i potrebi da se svima žali, prikazuju ga pomalo komično. Ovaj komički potencijal dobija potvrdu i u pukovnikovom držanju, ali samo ako njegove filozofske tirade doživimo, zajedno sa Hristićem, kao pretenciozne ili čak lažne. Problem sa ovim tiradama o žrtvovanju za buduća pokolenja, koje su, inače, omiljeni Čehovljev lajtmotiv, nalazi se u raskoraku između diskursa i konteksta: pisac je stvarno verovao u potrebu aktivnog i kreativnog odnosa prema životu i svetu, ali je istovremeno uviđao i svu jalovost ruske inteligencije sa početka veka, koja je o tome samo pričala (dakle, i ovdje je potreban uvid u izvorni istorijski kontekst).

Dilema da li je ovo filozofiranje pesimističko ili idealističko potpuno je lažna. Po svom sadržaju ono je idealističko jer prognozira svetliju budućnost, ali je po svojoj funkciji u karakterizaciji lika pesimističko, jer označava Veršinjinovu nesprenost da se suoči sa sadašnjim životom... Na kraju ove šarade može se zaključiti sledeće: pukovnik pruža lažne nade i beži od odgovornosti u pretenciozna razmišljanja (zato je smešan i negativan lik), ali on to radi jer je nesrećan, jer mu je potrebno da voli i bude voljen (zato je tužan i pozitivan lik). Jedino što ostaje nesporno je Pavisov opšti stav o Čehovljevim likovima, izveden iz analize Veršinjina: "likovi se podaju različitim, ako ne i kontradiktornim tumačenjima."⁶⁵ Čehov ponovo priziva glumca i reditelja.

Lik koji, nasuprot Veršinjinu, izaziva najmanje dilema jeste baron Tuzenbah. Zaista je teško dovesti u pitanje uzvišenost ovog karaktera: Tuzenbah snažno i istrajno voli (petogodišnja privrženost Irini), ume da prašta (odnos prema Soljoniju), ima snage da se bori za svoje snove (napuštanje vojske i posvećivanje radu), nije ponizan pred autoritetima (polemike s višim oficirima), zabavan je i šarmantan (animiranje proslava kod Prozorovih).

Naravno, Čehov ne dozvoljava da mu lik sklizne u pojednostavljenu sliku savršenstva, tako da Tuzenbahu daje i osobine iz drugog registra: baron je prznica (naseda na provokacije, suviše energično debatuje), tvrdoglav je (istrajno udvaranje Irini ima i dimenziju tvrdoglavosti), malo je patetičan (pohvale radu), voli i da popije. Međutim, ove osobine ne ugrožavaju prvi utisak: one samo čine lik plastičnijim i, putem kontrasta, potvrđuju uzvišenost baronove ličnosti. Stavovi koji problematizuju ovakvo tumačenje, kao Hristićeva teza da je baron "ne preterano inteligentan"⁶⁶, nemaju ozbiljniju podlogu.

Posebno zanimljiva osobina je Tuzenbahov odnos prema radu. Na prvi pogled, baron pripada onoj galeriji Čehovljevih polukomičkih likova koji beskonačno filozofiraju o značaju rada, a pri tome nikad ništa ne rade. Međutim, za razliku od, recimo, Peđe Trofimova iz *Višnjika*, Tuzenbah uspeva da svoje, ponekad i patetične pohvale radu pretvori u delo. Njegov pozitivan odnos prema životu ne ogleda se samo u pohvalama radu, već i u drugim stavovima: u smirenom, antiintelektualističkom prihvatanju večnih zakona prirode ("Eto, pada sneg... Gde je tu smisao?"⁶⁷) i u pohvalama životu radi njega samog.

Cinični paradoks Tuzenbahove pozicije nalazi se u tome što on do većine ovih misaonih uvida dolazi neposredno pred smrt koju snažno predoseća, tako da oni imaju više setan nego optimistički prizvuk. Taj paradoks, činjenica da je na smrt osuđen upravo čovek koji ima snage da živi i raduje se životu, čini od Tuzenbaha autentično tragički karakter. U njegovoj sud-

65 Pavis Patrice, *isto*, 25.

66 Hristić Jovan, *isto*.

67 Čehov A. P, *isto*, 135.

bini prepoznaju se čak i neki antički tragički obrasci: *prokletstvo predaka* nalazi se u aristokratskom neprižnavanju vrednosti rada (s tim što je ovo "prokletstvo" baronov subjektivni doživljaj njegove porodice) i poštovanju nasleđene plemićko-viteške etike časti, dok se *tragička krivica* nalazi u pogrešnoj proceni Soljonija i Irine (on prašta svome dželatlu i voli ženu koja nije u stanju da mu uzvratu ljubav). Dakle, na planu psihologije ne postoje drastične protivurečnosti, ali se one zato javljaju u generalnoj postavci lika: oseća se napetost između naturalističke elaboracije karaktera i nešto stilizovanije tragičke matrice. Ova napetost, naravno, ponovo (i)zaziva reditelja i glumca.

U liku najstarije sestre, gimnazijske profesorke Olge, oštro se prelamaju dva suprotna viđenja Prozorovih i njihovog sveta. Za pristalice teze da je ovo komad o neminovnom urušavanju civilizacije, Olga je oličenje "duboko ukorenjene i tragične nesposobnosti da se dela" (Han),⁶⁸ dok je za zagovornike teze da je poenta drame konačno oslobađanje od iluzija apsurdno čak i pomisliti da je Olga, "sa svojim snažnim osećanjem dužnosti", neproduktivan lik (Magaršak)⁶⁹. Da li se ova dihotomija može razrešiti?

Na prvi pogled, za Olgu se sigurno ne može reći da je neproduktivna: kada je na sceni, ona gotovo stalno radi – pregleda đачke radove, nadgleda kućne poslove, organizuje pomoć pogorelcima – a kada nije na sceni, onda je to obično zato što su je obaveze zadržale u gimnaziji. Međutim, paralelno sa neprestanom aktivnošću, teku i Olgine žalbe na umor i starenje; u njenom slučaju nije u pitanju idealizovani Tuzenbahov rad koji ispunjava, nego, naprotiv, rad koji cedi i poslednje atome snage i volje. Zato se za nju, kao i za njenog brata, protok vremena svodi na konstantno propadanje, koje je čak i fizički opipljivo (smršala je, ostarila, stalno je umorna, boli je glava). Autorova ironija ogleđa se u tome što je Olgin profesionalni uspeh – ona postepeno preuzima dužnosti, a zatim i položaj upravnice gimnazije – obrnuto proporcionalan njenom životnom porazu.

Olga ne odustaje od iscrpljujuće aktivnosti prevashodno zbog svog zaista duboko usađenog osećanja dužnosti, u prvom redu prema drugima. Kao što je već istaknuto, Olga je, u svom besprekornom vaspitanju, solidarna sa nižim slojevima, siromašnima i unesrećenima. Naravno, njeno osećanje dužnosti prevashodno se odnosi na porodicu: preuzimajući ulogu mrtve majke i tako žrtvujući svoj privatni život, usedelica Olga stalno savetuje, teši i hrabri svoje mlađe sestre. Jedino nije spremna, bar u prvom trenutku, da prihvati Mašino priznanje ljubavne avanture sa Veršinjinom, jer to narušava njene postojane, stroge, a cinik bi rekao i usedeličke stavove o vrednosti braka i porodice.

Na kraju se, prevazilazeći početnu dihotomiju, može zaključiti da Olga trpi i radi (za druge), ali da nije sposobna da se bori i dela (za sebe); umesto pravog delanja, Olga se prepušta neproduktivnom lamentiranju nad prošlim životom u Moskvi. Dakle, ako bi na kraju ipak morao da se napravi izbor između dva suprotstavljena tumačenja, onda bi teza o "nesposobnosti da se dela" bila mnogo bliža istini. U svakom slučaju, napetost između različitih tumačenja ostavlja prostor za kreativnu glumačko-rediteljsku postavku.

Za najmlađu Prozorovu, Irinu, važi isto što i za njenog brata i najstariju sestru: vreme joj ne donosi ništa osim raspada iluzija i opšteg propadanja. Ipak, njena sudbina je još nesrećnija; za razliku od Olge i Andreja, koji od početka deluju kao ljudi osuđeni na poraz, Irina je u prvom činu mlada, lepa, radosna, poletna, puna vere u budućnost. U njenim detinjim sanjarenjima, *vera u budućnost* objedinjuje želju za odlaskom u Moskvu, potrebu za sadržajnim radom i čežnju za snažnom ljubavlju. Dakle, zbog kontrasta u odnosu na početnu situaciju, njeno potonje propadanje deluje još strmoglavije.

Utisku o drastičnosti njenog poraza doprinosi i to što Irina, za razliku od sestre i brata, pokušava da nešto napravi od svog života: u istrajnoj potrazi za kreativnim radom ona menja čak tri posla, a u nedostatku idealne ljubavi prihvata Tuzenbahovu bračnu ponudu. Ni jednu od ovih životnih odluka ona ne donosi lako; naprotiv, njeno sazrevanje i postepeno

68 Hahn Beverly, *isto*, 290.

69 Magarshack David, *isto*, 256.

oslobađanje od detinjih iluzija, simbolički objedinjenih u viziji Moskve, protiče vrlo bolno, sa puno umora, plača i psihičkih lomova. Međutim, bilo bi pogrešno da se ovakve Irinine reakcije shvate kao izraz slabosti ili razmaženosti; iako su delom vezane i za ove osobine, Irinine reakcije su, u osnovi, verodostojna posledica hrabrog izbora koji je jedna mlada žena donela na početku 20. veka u konzervativnoj sredini – izbora da se sopstvenim snagama bori za ispunjeniji život.

Da li Irina snosi bilo kakvu ličnu odgovornost za svoju sudbinu, ili je ona tipična melodramska junakinja – “nevinost bez zaštite” – koja strada od zla iz spoljnog sveta? Kritičari se u velikoj meri slažu da Irinina emotivna indiferentnost prema Tuzenbahu u kriznoj situaciji u četvrtom činu doprinosi baronovoj pogibiji: ona tu “nesvesno pristaje na mogućnost njegove smrti” (Han),⁷⁰ njeno ponašanje se svodi na “nehotičnu surovost ili nesvesno ubistvo” (Pavis).⁷¹ I, zaista, Irina nema snage da baronu pruži lažnu nadu da ga voli, koja bi ovome dala dodatni motiv pred dvo-boj, koja bi ga, na neki misteriozni način, možda i spasila smrti. Dakle, Irinina “tragička krivica” ne nalazi se u nedostaku ljubavi – ljubav se ne može naručiti – već u grubo skresanoj istini; da je slagala možda bi spasila barona, a tako i svoju jedinu šansu da ostvari nešto sadržajnije život. Pošto se onda Irinina krivica, paradoksalno, nalazi u poštovanju etičkog imperativa (*ne laži*), njen lik ostaje otvoren za različite vrednosne procene, a tako i za različita glumačko-rediteljska tumačenja.

Na početku drame pozicija srednje Prozorove, Maše, mnogo je gora od pozicije njenih sestara. Nasuprot Irinine pozitivne euforije i Olgine nostalgичne rezignacije, nalazi se Mašina prividna smirenost: ona se osamila, čita i sa sestrama komunicira samo putem nonšalantnog, misterioznog, a nekad i ironičnog zviždanja. Međutim, upravo ironični zvižduk koji sledi iza Olgine pretpostavke da će ih Maša posećivati u Moskvi kada su budu preselili, ukazuje na razlog ovakvog stanja: Maša sa ironijom odbacuje mogućnost

sadržajnijeg života, jer je svesna da je njena pozicija, pozicija supruge trivijalnog provincijskog profesora, potpuno bezizlazna. Dakle, Mašin mir je posledica jasnog uvida u njen životni poraz. Slično tumačenje dao je i Čehov Olgi Kniper, koja je u predstavi MHT-a igrala Mašu: “Nek tvoje lice nikad ne bude tužno. Ljuto da, ali ne i tužno. Osobe koje dugo pate i na tu su se patnju navikle, samo zvižduću i ostaju zamišljene.”⁷²

Određeni fatalizam u Mašinom ponašanju, koji može delovati preterano ili čak teatralno, proističe iz njene osetljive, impulsivne, ponosne i prkosne prirode; u svojoj dubokoj crnini, ironično zviždućući, Maša kao da izazivački poručuje – ja ne pristajem na kompromise, zato za mene nema spasa, ostaje mi samo da žalim svoj život i da mu se podsmevam. Ne dovodeći u pitanje Mašinu stvarnu, proživljenu patnju, na kojoj insistira Čehov, može se ipak tvrditi da u njenom fatalističkom ponašanju postoji i doza inata i provokacije.

Međutim, iako počinje sa vrlo niske tačke, Mašin životni put u drami ne svodi se na neprekidno propadanje, kao u slučaju njenog brata i sestara. Drugim rečima, Mašina sudbina jedina ima neki uspon; taj uspon se nalazi u ostvarenoj ljubavi sa novim komandantom garnizona, Veršinjinom. Kritičari se slažu da je ovo jedina prava, snažna i srećna ljubav u *Tri sestre*, a može se dodati – i u celom piščevom dramskom opusu. Potvrdu te snage pruža treći čin u kome dvoje ljubavnika komuniciraju putem izmišljenog jezika. Ovde je na delu piščeva *optimistička ironija*: za razliku od jalovih egzistencija koje imaju stalnu potrebu za verbalnim samopotvrđivanjem (što je jedna od bitnih odlika svih Čehovljevih komada), ostvareni ljudi nemaju želju da govore. Osećanje ostvarenosti nalazi se i u osnovi Mašingog dosta lako izrečenog priznanja sestrama da voli Veršinjina; “Mašino kakanje u trećem činu to zapravo i nije, to je samo iskren razgovor (...) Neka se oseti da si inteligentnija od tvojih sestara, il da se bar tako osećaš” (Čehov u pismu Olgi Kniper).⁷³

70 Hahn Beverly, *isto*, 306.

71 Pavis Patrice, *isto*, 22.

72 Gourfinkel Nina, *isto* 99.

73 Gourfinkel Nina, *isto*, 100.

Posle trećeg dolazi četvrti čin, a on je kod Čehova skoro uvek prizor rastanka: vojni garnizon napušta grad, a Maša doživljava aristotelovski pad iz "sreće u nesreću". Pitanje koje ostaje otvoreno jeste da li je Mašin slom bio nužan: da li je ona verovala da veza s Veršinjinom može da traje, da li je očekivala nešto što on nije mogao (ili hteo) da joj pruži, da li ga je pravilno procenila? Drugim rečima, njena sudbina pokreće suštinsko pitanje o prirodi ljubavi – da li se ljubav može graditi na nekoj sigurnijoj osnovi, ili je ona uvek manji ili veći stepen samozavaravanja? – što dalje ostavlja reditelju i glumici široko interpretativno polje.

Pored deset ravnopravnih protagonista, u komadu *Tri sestre* ipak postoje i četiri epizodna lika. Međutim, samo su potporučnici Fedotik i Rode pravi epizodisti. Nasuprot njima, likovi starih poslužitelja imaju izvesnu autonomiju: Ferapont je gluv, senilan i neuk, a Anfisa radna, odana, umorna, ponekad džangrizava. Pored nekoliko autonomnih osobina, oni imaju i konkretnu, za pisca vrlo važnu dramaturšku funkciju: oni stavljaju, putem kontrasta, u mnogo širu perspektivu

egzistencijalnu poziciju i stavove svojih gospodara i na taj način ih problematizuju. Ferapontove neuko-sujeverne vesti o čudnovatim pošastima Moskve problematizuju idealizovanu sliku prestonice i otvaraju pitanje da li sreća zavisi od geografske pozicije. Sreća osamdesetogodišnje Anfise zbog zasebne sobice u gimnazijskom stanu problematizuje velika očekivanja sestara i otvara pitanje koliko je stvarno potrebno da bi čovek bio srećan.

Razmatranjem sporednih likova završavamo analizu konfiguracije grupa i postavke likova u *Tri sestre*. Cilj ove analize nije bio da se dođe do zaokruženih zaključaka o grupama i likovima u ovom komadu – ako su oni uopšte mogući kada je u pitanju Čehovljeva krajnje otvorena dramska struktura – već da se postavi najosnovniji koordinatni sistem mogućih glumačkih i rediteljskih interpretacija, koji bi bio polazište za dalje razmatranje naše glavne teme: rekonstrukcije kao modela interpretacije dramske klasike.

Ivan MEDENICA



Dekor za IV čin *Tri sestre* (MHT, 1901. godine)

(fotografija preuzeta iz publikacije *Anton Pawlowitsch Tschechow und das Ensemble Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis – Die Stücke Anton Tschechows in den Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters; Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 1984*)



Dominacija domaće drame

MILEVA AJNŠTAJN

Narodno pozorište, Velika scena
pisac i reditelj: Vida Ognjenović

Predstava Vide Ognjenović u Narodnom pozorištu u Beogradu, kao veliki i ambiciozan projekat, dočekana je s interesovanjem. Značajna s istorijskog stanovišta, kao celina je, međutim, donela manje od očekivanog.

Tragična sudbina vođovodanskog vunderkinda Mileve Marić koja je, umesto da sama postane naučnik, postala i ostala samo supruga velikog fizičara, potentna je tema koja nudi mogućnost za elaboraciju odvajkada prisutnog motiva ženskog samožrtvovanja i različitih pojedinačnih razloga za njegovo postojanje. S druge strane, činjenica da je stasavanje jedne generacije mladih ljudi kojoj su Mileva i Albert pripadali vremenski smešteno na samom prelazu iz XIX u XX vek, pruža dodatnu mogućnost za povlačenje jasne i zanimljive paralele sa sadašnjim trenutkom u kojem se neki drugi mladi ljudi nalaze u sličnoj situaciji.

Drama Vide Ognjenović osim ove dve, otvara još čitav niz tema, poput porodičnih odnosa, feminizma, usamljenosti, i tu se zapravo nalazi glavni problem predstave. Reditelj se, naime, ne opredeljuje ni za jednu temu koja bi u ovoj postavci bila glavna, dok bi ostale mogle da se jave u nagoveštaju. Naslov drame ukazuje da je piščevo interesovanje bilo prevashodno okrenuto ka Milevinom izboru da svoj život podredi muževljevom, ali se u tom slučaju postavlja pitanje



Mileva Ajnštajn (Foto: Miša Mustapić)

zašto su mnoge scene koje se ne bave neposredno tom temom i koje ne dovode do razvoja radnje, postavljene kao podjednako značajne. Mnoge od njih, kao što su scene u razgovora o muzici, a pogotovo scena susreta mladih na Badnje večer, preopširne su i raspricane, tako da njihova funkcija karakterizacije određenog lika, biva potpuno ugušena mnoštvom digresivnih tokova.

Glumački ansambl se sastoji uglavnom od mladih glumaca, tako da postoje trenuci neujednačenosti, nedoigranosti ili preigranosti, ali su oni u manjini. Neophodno je, pak, izdvojiti Nenada Stojmenovića koji lik Edvarda, Ajnštajnovog i Milevinog sina šizofrenika, donosi jednim specifičnim glumačkim senzibilitetom vrednim pažnje. S patosom, ali bez patetike, on nam prikazuje jedno rastrojeno mlado biće kao neku vrstu otelovljenja patološke veze svojih roditelja, i pobija uvreženo mišljenje da hendikep na sceni mučno deluje na publiku. Lik Alberta, u tumačenju Igora Đorđevića, predstavlja problem za sebe, koji međutim, nije na teret glumca. Albert je prikazan kao negativan do srži i bez ičega što bi ga eventualno kao dramski lik opravdalo i učinilo simpatičnijim i zanimljivijim. Mi vidimo da je neozbiljan, nezreo, loš

muž koji nije u stanju ni da prepozna a kamoli shvati Milevinu žrtvu, još gori otac, loš student, pod uticajem majke. Čak i da je sve to zaista tačno, životna istina ne može da se poklapa sa scenskom, i pisac je naprosto morao da pronađe nešto što bi ga prikazalo u drugačijem svetlu. Ovako, Albert sa scene deluje kao potpuni negativac, a njegova samozaljubljenost nas stavlja pred pitanje da li Mileva, kao glavni protagonist, zapravo i ima antagonistu jer i ona i Albert žele isto – njegov uspeh.

Scenografija Geroslava Zarića prikazuje skalameriju koja, u izvesnom smislu, izaziva strahopoštovanje, predstavlja nauku sveprisutnu u životima svih njih na koje je, na različite načine i u različitoj meri, ali na sve bez rezerve, pogubno uticala.

ČUDO U ŠARGANU

Atelje 212

pisac: Ljubomir Simović

reditelj: Dejan Mijač

Kao druga premijera Ateljea 212 u novoj godini, svetlost pozornice ugledala je predstava po tekstu Ljubomira Simovića, u režiji Dejana Mijača.

Veran svojoj generalnoj težnji da se opredeljuje za predstave koje tesno korespondiraju s aktuelnim društvenim kontekstom, reditelj izborom ovog teksta šalje jasnu poruku o stanju u kojem se, sada kada smo izvestan period dugo iščekivanih promena doživeli i proživeli nalazimo, o stvarima kroz koje prolazimo, ali i o jedinjoj koju, zapravo, iskreno priželjkujemo, a to je – čudo.

Postavljanje Simovićeve drame svojevrstan je zalogaj obzirom da je reč o piscu na čijem je tekstu veoma teško činiti značajnije intervencije, a da se pritom ne izgubi na značenju. Mijač, međutim, iako se pridržava



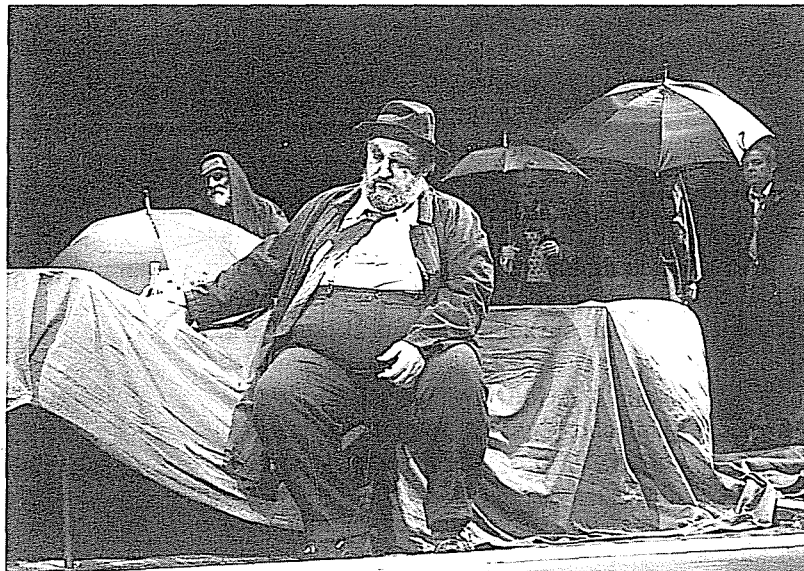
Čudo u Šarganu (Foto: Vukica Mikača)

teksta, u skladu sa svojom poetikom u mnogim scenskim rešenjima vrši preplitanje stilizacije i realizma.

Najznačajniji i najrečitiji scenski znak jeste korišćenje istog prostora i za unutrašnjost kafane i za dvorište ispred nje. Spoj spoljašnjeg i unutrašnjeg ne samo putem kiše (koja zaista postoji na sceni) već i u direktnom, fizičkom smislu, jasna je metafora povezanosti i međusobnog preplitanja ovog i onog sveta, kao i realnosti i mašte, koje reditelj potom razrađuje i drugim scenskim rešenjima. Prosjak koji u drami ima moć da na sebe preuzima tuđe rane prikazan je kao iluzionista, te unosi dimenziju snoviđenja, što je akcentovano plavičastim svetlom koje prati svako njegovo pojavljivanje na sceni. Plava onirična svetlost obasjava i stihove koji su i prostorno označeni: Gospavina priča o nameri da prestane da se bavi prostitucijom, kao i Cmilijina maštarija o braku, oštro su izdvojene čime dobijaju prizvuk ne samo nerealnog već i zauvek neostvarivog.

Dolazak Manojla i Tanaska, ratnika poginulih u prvom svetskom ratu, takođe je obeležen mešanjem s ovim novim svetom i, sasvim namerno, bez granice koja bi se osećala bilo na nivou scenskih sredstava, bilo u stilu glume. Iako ih niko ne vidi, osim Vilotijevića u onom kratkom periodu dok ga želja za vlašću ponovo ne zaslepi, njihov uticaj se oseća na sasvim opipljiv način: kad Tanasko dune, sveća se ugasi, a kišobran odleti. Ipak, tome niko ne pridaje neki veći značaj. Svi su isuviše okupirani sopstvenim snovima, a čak ni Anđelkova pogibija, ni Gospavina neposredna nesreća nikoga osim nje ne uspevaju da prenu iz sanjarenja o nekom boljem sutra, makar ono bilo i na onome svetu.

Na kraju, svoje račune s Prosjakom se trude da poravnaju i ratnici, pokušavajući da mu objasne da se svoj krst mora nositi do kraja, a da u suprotnom može



Čudo u Šarganu (Foto: Vukica Mikača)

doći do pometnji s tragičnim posledicama. Nažalost, upravo sam kraj predstave jeste i najbleđi. Poslednji minuti, kada se saopštava poruka čitave prethodne priče, što sve do tada rečeno sublimira u svest o univerzalnosti čovekove patnje koja nije samo ovozemaljska, nose najmanje snage i bivaju bačeni u zasnak. Dotadašnja scenska dešavanja su, vešto balansirajući između komedije i tragedije, dinamična i zanimljiva, što je potpuno ispravno, ali se nakon završetka oseća izvesna doza osujećenosti za, inače izuzetno upečatljivu, poentu Simovićeve drame.

Kako između "paralelnih svetova" kojima se drama bavi nema granice ni oštrih prelaza, tako se i u okviru glumačkog ansambla oseća izuzetna uigranost i ujednačenost. Nameće se, međutim, potreba da se posebno izdvoje dva glumačka ostvarenja: Ikonija, Anite Mančić, i Cmilja, Radmile Tomović Grinvud. One su doprinele da njihovi likovi budu najupečatljiviji jer su uspele da im, putem širokog raspona studiozno razvijenih glumačkih sredstava i predane scenske igre, udahnu najviše života i da ih učine nezaboravnim i, čak i u manje lepim njihovim osobinama, najsimpatičnijim.

Fini prelazi unutar glumačkog tela možda na najbolji mogući način zaokružuju scensko ostvarenje koje je, upravo prikazujući najrazličitije moguće granice, pokazalo da prava razgraničenja, među mnogim stvarima, zapravo i ne postoje.

GOSPODA GLEMBAJEVI

Srpsko narodno pozorište

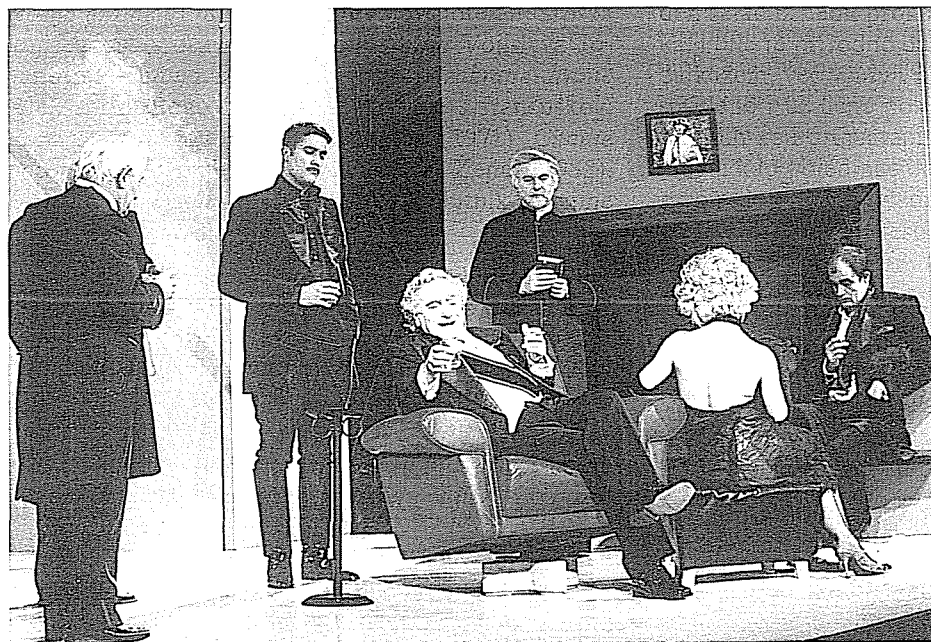
pisac: Miroslav Krleža

reditelj: Egon Savin

Obzirom da je nekada pripadalo zajedničkoj književnoj i kulturnoj baštini čiji duh se oseća i danas, postavljanje drama Miroslava Krleže zanimljiv je i značajan potez. Nakon Mijačeve *Lede* u Ateljeu 212, Egon Savin postavlja dramu *Gospoda Glembajevi* na sceni Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Premda dolazi nakon *Lede* koja zaokružuje glembajevski ciklus, postavka *Gospode Glembajevih* nosi sopstvenu snagu i svoj lični identitet.

Iako modernistička scenografija Darka Nedeljko-
vića (koja je jedino a samim tim i nedovoljno čvrsto opravdanje iskoraka iz epohe, obzirom da predstava ne nudi nikakvu drugu sponu sa savremenim trenutkom) svojom iskošenošću ukazuje na dekadenciju kao glavnu temu drame o Glembajevima, ubrzo se shvata da rediteljsko čitanje u centar interesovanja smešta prvenstveno jednog člana porodice – Leonea Glembaja. Sam tekst nije pretrpeo nikakve značajnije intervencije, ali su zato Leone i čitavo viđenje ovog lika, gotovo potpuno preformulisani. Za razliku od drame, u kojoj je on inicijalna kapisla dubinskih poremećaja unutar prividno stabilnog glembajevskog ustrojstva, u predstavi Egona Savina Leone je prvenstveno prizma kroz koju se svi sukobi i do tada zatamnjene strasti prelamaju i izbijaju na površinu. Vidimo ga kao pubertetliju zarobljenog u telu odrasle osobe, te u tom smislu, kao intelektualca i umetnika preplavljenog strastima i jednog, njegovim godinama neprimerenog, emocijama obojenog pogleda na svet, tako da se stiče utisak da na sceni zapravo postajemo svedoci razvoja događaja viđenog njegovim očima.

Leone je nezreo, konfuzan, namćorast. Mršti se i duri, dečački nezrelo skreće pogled s Baronice Kasteli u izazovnoj pozi. U skladu s adolescentskim pogledom na svet, sve je u njegovoj okolini pre-naglašeno, na šta se posebno ukazuje amplifikacijom raznih scenskih sredstava koji predstavljaju Leoneovu vizuru. Tako, među porodičnim slikama na zidu, dominiraju ogromne svetle slike majke i Anđelike, jedine dve žene za koje Leonea vezuju snažne emocije, a prisutna je i slika pokojne sestre Alise. Potom, drugi čin



Gospoda Glembajevi (Foto: Momir Polzović)

počinje svetlošću ne 7 nego 37 sveća, a tokom sukoba između Leonea i Zilberbranta, sveštenik ne samo što moli, nego to čini na kolenima. Inicijali na sanducima sa njegovim ličnim stvarima, ističu značaj koji on pridaje majci i porodici Danijeli, koje se otac gnuša. Putem svih tih rešenja, reditelj nudi objašnjenja Leoneovih postupaka, što sve daje jednu daleko ličniju notu poznatim događajima. Dok Baronica čita pisma, Leone joj miriše kosu na način koji spaja sina i ljubavnika, te je njegovom besu i preziru prema Baronici, data jedna nova, ambivalentna dimenzija.

Istovremeno odrastao i nezreo, sin i neprijatelj, optužitelj i optuženi, Boris Isaković ovog zbuđenog četrdesetogodišnjeg adolescenta donosi balansirajući na granici između svih ovih razdirućih neusaglašenosti, uspevajući da za sve njih nađe meru i izraz u odgovarajućem trenutku.

Za razliku od njega, ostali glumci, naročito Predrag Ejdus (Glembaj) i Jasna Đuričić (Baronica), iako povremeno izuzetni, nedosledni su u tumačenju svojih likova.

Sve u svemu, iako Krleža samim komadom ne postavlja jasne indicije koje bi ukazivale na ovakvo

viđenje porodične, a u okviru nje i Leoneove priče, predstava predstavlja autonomno ostvarenje koje nudi novo i zanimljivo rediteljsko tumačenje.

HASANAGINICA

Narodno pozorište, Scena Peti sprat

pisac: Ljubomir Simović

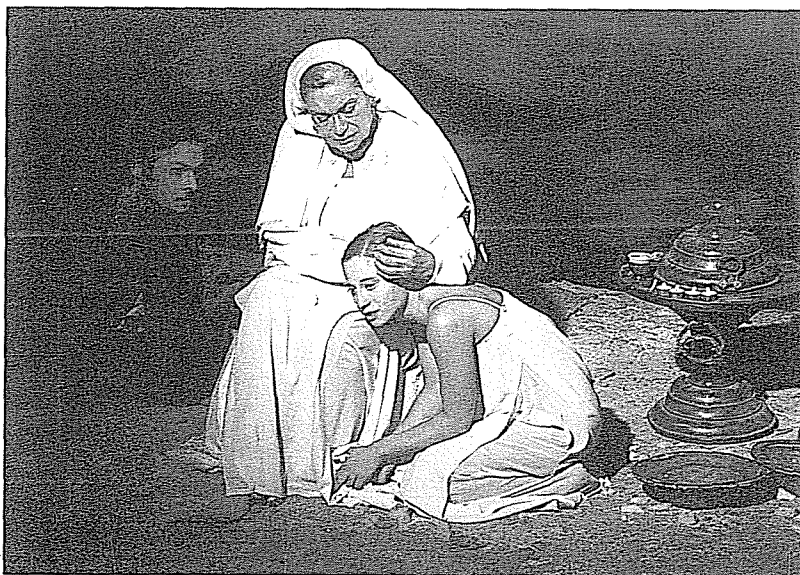
reditelj: Jagoš Marković

Na novootvorenoj sceni Peti sprat u Narodnom pozorištu u Beogradu, prikazana je predstava Jagoša Markovića, po tekstu Ljubomira Simovića, što je, uz *Putujuće pozorište Šopalović* i *Čudo u Šarganu*, treći piščev tekst koji se trenutno igra u beogradskim pozorištima.

Osnovna specifičnost Markovićevog čitanja drame sastoji se u premeštanju težišta s Hasanaginice na Hasanagu tj. s njene tragedije na njegovu. Reditelj od samog početka ističe Hasanagin hendikep, koji je u drami dat samo u nagoveštaju, ne ostavljajući time gledaocu mesta za sumnju po pitanju njene ishittene odluke. Time već na samom početku njena sud-

bina, zapravo, biva doživljena kao očekivana posledica njegovog kako fizičkog, tako i nervnog rastrojstva. Brisanjem te nedoumice, i čitava priča o Imotskom kadiji i motiv umrlog dragog koji, zbog silne ljubavi dolazi s onoga sveta i odvodi voljenu, gubi na dramskom potencijalu.

Na skretanje s opšteg ka pojedinačnom naročito ukazuje izmena u redosledu poslednjih replika. Pomeranjem Ahmedove priče o Imotskom kadiji sa samog kraja, i umetanjem Hasanaginog neveštog lamenta nad neispunjenom ljubavlju, gubi se ne samo motiv snage ljubavi koja ne poznaje granice između ovog i onog sveta, već se u zasenak baca i Hasanaginicina ljubav prema detetu, te se stiče utisak da je ona, zapravo, umrla



Hasanaginica (Foto: Miša Mustapić)



Hasanaginica (Foto: Miša Mustapić)

zbog muža. On je ponovo u središtu, no pošto ne umire, njegove reči ne korespondiraju s Ahmedovom replikom, te u tom smislu ostavljaju utisak značenjske nedovršenosti komada.

Cilj sažimanja teksta ostaje maglovit, i deluje da je osnovni razlog tome samo ekonomičnost. Spajanje i preplitanje scena je donekle jasnije i ističe istovremenost dešavanja u Hasanagininom logoru i kod kuće, čime se ukazuje na dramatičnost dešavanja na oba lokaliteta, što je, međutim, neusaglašeno s prethodnim prebacivanjem težišta na Hasanagu. Pesak koji tokom čitave predstave curi s plafona jasniji je scenski znak. Obzirom da je jedina osoba koja s njim dolazi u kontakt Hasanaginica, a jedino kada do toga dolazi jesu momenti njene rastrojenosti zbog proterivanja, te dolazak kod Hasanage kada je pesak na mestu nepostojećeg mladoženje, može se zaključiti da je mlazom peska predstavljen preminuli Imotski kadija, tj. njegov sveprisutni duh s kojim komunicira jedino ona. Asocijacijom s peščanim satom, pesak je moguće dovesti i u vezu s neumitnim proticanjem vremena, života, a time ga ponovo povezati s kadijom.

Imajući u vidu tumačenje suzbine Hasanage, mora se primećivati neuobičajena glumačka podela. Dok s jedne strane ulogu Hasanage dobija Marinko Madžgalj, koji i fizički i glumačkim pristupom donosi Hasanagu na način na koji upućuju i narodna pesma i njome inspirisana drama, uloga Hasanaginice biva dodeljena Vanji Ejduš. Uprkos tome što ona uspešno igra nepravedno odbačenu ženu, lišenu svih vrsta ljubavi i razumevanja, glumica naprosto ne odgovara arhetipu koji se vezuje za taj lik, što bi, ako je namera bila da se Hasanagina odluka prikaže u svetlu fizičkog hendikepa, bilo jedino ispravno rešenje.

Među ostalim ulogama, posebno je zanimljiv lik starog Ahmeda (Branislav Ciga Jerinić) koji je u funkciji neke vrste hora koji komentariše događaje, a povremeno i učestvuje u njima.

Generalno uzev, predstava Jagoša Markovića je zanimljiv pokušaj jednog novog tumačenja komada koje je, usled izvesnih nedoslednosti i nejasnoća, izgubilo na težini.

KORENI

Kruševačko pozorište

Pisac: Dobrica Ćosić / Nebojša Bradić

Reditelj: Nebojša Bradić

Nakon *Proklete avlije*, Nebojša Bradić dramatisacijom romana Dobrice Ćosića nastavlja postavke značajnih dela domaće književnosti. Obzirom da nose daleko veći dramski potencijal nego *Prokleta avlija*, očekivano je bilo da *Koreni* donesu i uspešiju predstavu. Do toga, međutim, nije došlo.

Glavni problem i ove predstave jeste Bradićeve sklonost da opšte prikazuje opštim, tako da ne vrši

nikakav odabir materijala i motiva koji bi bili pogodno dramsko tkivo. Osnovna namera, da prikaže međusobno preplitanje triju generacija, način na koji prošlost utiče na budućnost i usmerava tokove života i shvatanja, zanimljivo je zamišljena ali je problem postavljen preširoko. Pokušaj da se prikaže mnoštvo aspekata ne samo romana *Koreni* već preuzimanje jednog toka i iz dela *Vreme smrti*, dovodi do zbrke iz koje tek povremeno blesne poneki izdvojeni deo ili scena. Već i sama struktura suviše je nekoherentna: scene su izuzetno kratke, čime se dobija utisak montažne sekvence kojoj nedostaje pripadnost glavnom telu. Paradoksalno je, međutim, da upravo ta kratkoća stvara dinamičnost i čini predstavu prihvatljivijom za gledanje.

Što se tiče scenografije (takođe Bradić), ideja sa senkama predaka koje oživljavaju dobra je i zanimljivo izbalansirana s bitnim momentima scenske akcije.

Iz pre svega stilski neujednačenog glumačkog ansambla, treba izdvojiti Nenada Jezdića koji je lik Đorđa Katića, prostodušnog, vrednog, ali prezrenog sina, dao precizno i tačno, bez lutanja u okviru scenskog

izraza, dosledno se držeći realističkog pristupa. Igra ostalih glumaca konfuzna je, a krivica za to proizilazi, prevashodno, iz same postavke.

Što se ukupnog utiska tiče, očekivanje da se vidi neko novo tumačenje ili direktnija paralela sa savremenim trenutkom, ostaje iznevereno, pa predstava ostavlja gledaoca pomalo u nedoumici po pitanju izbora teksta.

SUPERMARKET

Jugoslovensko dramsko pozorište,

Teatar "Bojan Stupica"

pisac: Biljana Srbljanović

reditelj: Alisa Stojanović

Obzirom da je i naručena za inostranstvo, nova drama Biljane Srbljanović je, kao jedinstven slučaj u našoj dramskoj književnosti, prevedena i izvedena u Evropi pre nego što je predstavljena domaćoj publici. Univerzalnost motiva kojima se bavi bila je garancija za dobar prijem kako na inostranoj tako i na domaćoj sceni, ali ostaje utisak da upravo na ovdašnjem terenu nije uspela da sa scene ostvari snagu kakvu zrači u pisanom obliku.

Iako ne donosi ništa novo na planu forme – varijacija već viđenog u filmovima *12:01*, *Dan mrmota*, kao i u jednoj od epizoda serije *Dosije X* – Srbljanovićeva uspeva da starom šablonu cikličnog ponavljanja jednog istog dana pridoda mnoga šira značenja suštinske bezličnosti života savremenog čoveka koji se, kao u supermarketu, vrti u krugu istih instant odnosa i snova.

Leo Švarc, disident koji pokušava da se otarasi svog lažnog dosijea, da bi uspeo da se izvuče iz žabokrečine u kojoj mu je zapeo čitav život, postaje epitomizacija čoveka koji se, ne bi li krenuo napred, mora osloboditi balasta nekih prošlih, što pravih što



Supermarket



Supermarket

umišljenih strahova i želja. Hermetičnost njegovog, kao i života svih koji ga u školi, kao instituciji sa svojom unutrašnjom logikom i načinom funkcionisanja, okružuju, a uz sve bizarnosti što se javljaju u savremenom društvu, a koje su ovde zaoštrene do ekstrema, daje sliku u kojoj, ne samo društvo za koje je predstava rađena, već i naše, i bilo koje drugo, može pronaći sebe.

Postavlja se, stoga, pitanje zašto je na domaćoj sceni tretirana na način koji ne omogućava da se razmahne u punoj snazi i da publici prenese sva značenja koja su suptilno isprepletana u njoj. Reditelj Alisa Stojanović se odlučuje za pristup koji podrazumeva doslovno postavljanje dramskog teksta, čime on gledaocu biva neposrednije dostupan, ali i svi motivi – osujećenih i pervertovanih međuljudskih odnosa u svim oblicima, tereta prošlosti, rutine života, želje da se neopterećeno krene dalje – sve je prisutno, ali

nabacano i neizoštreno, tako da do publike, na žalost, dospeva samo površinski sloj značenja, koji ostvaruje samo zabavljački efekat. Osim toga, nakon isticanja ogromne nemačke zastave, ostaje blagi osećaj ušuškanoosti i lažni utisak da se sve to dešava “nekim tamo drugim ljudima”. Malo većom angažovanošću reditelja, bila bi ostvarena univerzalnost kojom bi se omogućila identifikacija koja se neminovno nameće.

Sjajna glumačka ekipa, na čelu s izvrsnim Predragom Ejdušom (Švarc), koji ostvaruje jednu od svojih do sada najboljih uloga, uspešno je donela likove ma-

lih ljudi uhvaćenih u velike dileme i naizgled nerešive odnose.

Treba još napomenuti scenografiju (Darko Nedeljković) koja podvlači propustljive i polupropustljive prostore drame koji ipak, u jednom širem okviru ostaju kao celina nepropustljivi, jer niko od prisutnih unutar njih, ne može pobeći od sebe.

Nakon njenih ranijih komada koji su u većoj meri vezani za specifičan trenutak u vremenu i prostoru, spisateljica u ovoj drami ostvaruje univerzalnost problema i pitanja o budućnosti, te ima veliki potencijal, koji, na žalost, na sceni nije iskorišten. Uprkos tome, predstava ostaje kao još jedno svedočanstvo postojanja nade da se sve, ili bar ponešto oko nas i u nama ipak može promeniti, a koje nas u ovom trenutku tera da čežnjivo gledamo ka “Tomorrow”.

Vesna RADOVANOVIĆ



Baletski poduhvati

DOKTOR DŽEKIL I MISTER HAJD

Narodno pozorište, Balet

Koreograf: Vladimir Logunov

Baletom *Doktor Džekil i Mister Hajd*, Balet Narodnog pozorišta u Beogradu je uz autentičan poduhvat Vladimira Logunova i njemu primereno igrачko izvođenje, na pozornicu izneo raskošan baletski dar.

Libreto Vladimira Logunova nastao je prema istoimenoj noveli engleskog pisca Roberta Luisa Stivenzona i u njoj sadržanom alegorično-fantastičnom prikazu polarizacije ličnosti. Rukovođeno umetničko-tehničkim zahtevima koje nalaže transponovanje jednog literarnog ostvarenja u koreografski izraz, bilo je nužno da pomenuto Stivensonovo delo podleigne redukciji brojnih muških likova i opisanih događaja. Tako je Logunov u svoj balet uveo, u odnosu na Stivensonovo delo, drugačiji sklop događanja i nove ženske likove, čija se opravdanost mogla uočiti u svakom pojedinačnom segmentu predstave.

Kao koreograf, Vladimir Logunov je svoju zamišao ovog baleta usaglasio s dva osnovna toka Stivensonove novele koja podleže i samom libretu ove predstave – osvetljavanje dobra i zla koje sačinjavaju čovekovu dvostruku prirodu. Koreografskim deonicama, konstituisanim oko lika bogatog i poštovanog Doktora Džekila, Logunov je uspeo da sisanje onog dobra ovoga lika još više istakne, na osnovu čega je Džekilov

prelazak u svoju suprotnost i mogao kasnije da deluje punim intenzitetom obata na gledaoca. Njegovom antipodnom liku, Mister Hajdu, koreografski izuzetno maštovito zamišljenom, Logunov je uio onu ogromnu žeđ za slobodom i zadovoljstvima, kojih je Džekil u svojoj umerenosti oduvek bio lišen. Tako su, zahvaljujući precizno i do ktaja sprovedenoj koreografovnoj ideji, dva glavna lika baleta bila jasno suprotstavljena i upečatljivo diferencirana. Tome je značajno doprineo i izbor muzike, s jedne strane, partitura Edvarda Elgara, engleskog kompozitora XIX veka, koja prati lik Doktora Džekila, a s druge strane, bubnjevi Lava Bratuše i Ivana Dimitrijevića, predvođeni Dragoljubom Đuričićem, prisutni onda kada i Mister Hajd. Bubnjevi, čijim ritmom predstava i započinje, kao da gledaocu nagoveštavaju veliki emotivni potencijal kojim raspolaže predstava koja upravo počinje pred njim, a koji će upravo smenom klasične muzike i strasnog, ritmu posvećenog sviranja, najpre Dragoljuba Đuričića, direktno voditi u neku vrstu transa, kao konačnog ostvarenja pomenutog potencijala. Zahvaljujući ogromnom iskustvu maestra Angela Šureva u tome se i uspeo.

Uloge Doktora Džekila i Mister Hajda na premijeri je tumačio Konstantin Kostjukov. Kod umetničkih ostvarenja, kao što je ovo koje je publici pružio Kostjukov, svaka kvalifikacija se čini nedovoljnom da izrazi kvalitet i gotovo magičnost njegove interpretacije. Jer, Kostjukov u ulozi Hajda, praćen ritmom



Duška Dragičević i Konstantin Kostjukov u predstavi
Doktor Džekil i Mister Hajd (Foto: Srđan Mihić)

bubnjeva, zaista uspeva da otelotvori ono demonsko sadržano u ličnosti Doktor Džekila. Kostjukov kao da se poigrava sopstvenim tehničkim i interpretativnim dometima, što publika empatički uočava, bivajući i sama upletena u stvaralački čin kome kao posmatrač prisustvuje. I zaista, svojim strastvenim tumačenjem ove dvostruke uloge, Kostjukov prevazilazi distancirani odnos igrač-publika. U svakom pokretu, skoku, virtuoznom okretu ili pogledu upućenom partnerki, Kostjukov je igrački-mimetički sledio Stivensona: čas kroz samopregornog Džekila, čas kroz dijaboličnog Hajda.

Viktoriju, verenicu uzornog Doktor Džekila tumačila je Duška Dragičević. Ovoj ulozi Dragičevićeva je u punoj meri podarila svoju ženstvenost. Nežnost i želja za razumevanjem Džekila bili su izraziti, na-

ročito u njihovim duetima čijoj skladnosti je posebno doprinosa eteričan položaj ruku svojstven Dragičevićevoj.

Lik Mister Džekila postaje opsednut kabaretskom igračicom Doli, u tumačenju Dalije Imanić. U koreografskom i igračkom smislu, veoma uspejoj sceni susreta s Doktor Džekilom, Imanićeva demonstrira veoma precizno ispunjavanje i najtežih tehničkih zadataka pred kojima će se ona u sve virtuoznijem obliku nalaziti do kraja predstave. Vidna je bila velika predanost i delikatnost pristupa ove balerine tumačenju uloge Doli.

Druga podela igrača bila je predvođena Konstantinom Tešecom u ulozi Džekila i Hajda i Anom Pavlović u ulozi Viktorije. Moglo bi se očekivati da bi jedan od mogućih pristupa oceni njihovih interpretacija bilo poređenje ova dva para igrača, čime bi, međutim, bilo prenebregnuto postojanje izrazito individualizovanih interpretativnih sredstava kojima su se služila oba pomenuta para.

Konstantin Tešea je i ovom ulogom ostao dosledan svom umetnički suptilnom načinu oblikovanja i stilizovanja tumačenih likova. Njegovi Džekil i Hajd bili su osmišljeni krajnje odmerenim i promišljenim igračko-glumačkim sredstvima, koja su baš zahvaljujući svojoj delikatnosti ostvarila snažan utisak. Scena koja bi se po dramskom naboju, sadržanom u nastupu Konstantina Tešee, mogla posebno izdvojiti, jeste scena poslednjeg Džekilovog pretvaranja pred očima Viktorije i Ovena, u kojoj je kondenzovana sva, do tada sedimentirana mahnitost i razularenost lika Mister Hajda.

Iako njena rola tehnički nije u većoj meri zahtevna, Ana Pavlović je izrazito nadahnuto ostvarila upečatljivu ulogu. Izrazitim lirizmom zaodenuvši svoju interpretaciju, ona je u pojedinim scenama baleta u potpunosti dominirala. U duetu s Tešecom u sceni na balkonu u I činu, koji je i koreografski veoma zanimljivo uobličena, Pavlovićeva je postigla visok nivo umetničkog izraza koji je, do sada možda najupečatljivije, ukazao na izrazitu tananost njene stvaralačke ličnosti. Svaka koreografska zamisao je, zahvaljujući preciznosti njene izvedbe, u potpunosti učinjena prepoznatljivom.

Veoma efektnom ulogom Vladimir Logunov je učinio ulogu Majkla, kabaretskog igrača. Na premijeri, nju je tehnički izvrsno tumačio Svetozar Adamović, likom i manirom u potpunosti dočaravajući vreme Stivensonove novele. U istoj ulozi u drugoj podeli nastupio je Dejan Kolarov, koji je svojom mladalačkom svežinom i, što je razumljivo, još uvek intuitivnim odabirom izražajnih sredstava, zadobio naklonost publike.

Trebalo bi spomenuti i tumače uloge Doktora Ovena, Džekilovog bliskog prijatelja. Na premijeri to je bio Denis Kasatkin koji je svojom staloženom pojavom opominjuće delovao na sve više zanemarivanu savest od strane Džekila. Drugi nosilac ove uloge bio je Nenad Jeremić koji je svoj lik utemeljio na jasno definisanom dramskom odnosu prema liku Doktora Hajda. Upečatljive scenske pojave, Jeremić je ostvario niz glumački uspešnih scena, delujući vizuelno veoma usaglašeno s Konstantinom Tešecom.

Po uspešnom ostvarenju svojih uloga istakle su se Maja Milanović u ulozi uličarke Meri čiji je nastup gotovo prototipski oslikao Engleskinju radničke klase s kraja XIX veka, kao i Tamara Ivanović u ulozi Stele, Doline koleginice, koja je tehničkom spremnošću i lakoćom izvođenja u potpunosti pratila igru Dalije Imanić.

Značajan doprinos celokupnoj atmosferi ovog dela pružila je i pojava trojice džeparoša u tumačenju, na premijeri, Nebojše Stankovića, Duška Mihailovića i Božina Pavlovskog. Živopisnost ovog dela koreografije doprinela je da naši igrači uistinu i sami osete, a potom i proizvedu duh mračnih

i maglovitih kvartova londonskog predgrađa, u čemu je posebno uspeo Nebojša Stanković.

Scenografije Borisa Maksimovića odavno su postale neraskidivi deo predstava bilo da se radi o drami, operi ili baletu. U ovom slučaju Maksimović je postizanjem svetlo-tamnog štimunga i vrlo sugestivnim akcentovanjima rešio dva ključna scenografska zadatka i time postigao da ova scenografija bude konstitutivna za koreografiju: predstavio je Soho koji je odavno engleski topos očajnog i ubilačkog, a gotovo čistom funkcionalnošću stalno sugerisao ono dvojno. Kostimi Božane Jovanović, stilski jasno određeni, nedvosmisleno su upućivali na različit društveni status likova. Značajnim doprinosom u fiksiranju opšte atmosfere predstave isticali su se kostimi lika Doli, prilikom njenog prvog pojavljivanja, kao i u sceni u garderobi tokom koje Doli čita Hajdovo pismo.

Vladimir Logunov je očigledno nepogrešivo pronikao u realne mogućnosti svakog pojedinog igrača, bilo da je reč o solistima ili članovima *corps de ballet-a*, što je i dovelo do stvaranja predstave koja je na



Dalija Imanić i Konstantin Kostjukov u predstavi *Doktor Džekil i Mister Hajd* (Foto: Srđan Mihić)

najbolji mogući način iskoristila igrački kapacitet Baleta Narodnog pozorišta. Svaki igrač igra ulogu koja mu "leži", koja je za njega i igrački i glumački savladiva. Stoga nadalje nema razloga da se i u jednom trenutku odstupi od prvobitnih koreografovih zahteva, kao ni da se naruši onaj stepen uvežbanosti koju je celokupan baletski ansambl u punom sjaju postigao na premijeri. U tom zahtevu se nadalje mora istrajati! Jer, baletom *Doktor Džekil i Mister Hajd* Vladimira Logunova Balet Narodnog pozorišta može slobodno da stupi i pred inostranu publiku, pa je zato potrebno da, kada do toga dođe, beogradski Balet zaista bude spreman!

DON HUAN,
Srpsko narodno pozorište, Balet
Koreograf: Endrju Piter Grinvud

Naredni redovi posvećeni su sedmoj predstavi *Don Huan* Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (14. 02. 2002).

Libreto ovog baleta sačinili su Omar Abu el Rub i Endrju Piter Grinvud prema delima *Don Huan ili Ljubav prema geometriji* Maksa Friša i *Seviljski lakrdija ili kameni gost* Tirso de Moline. Iako se Grinvudov balet oslanja na ove literarne predloške, koreografija se prvenstveno temelji na razumevanju same figure Don Huana.

Specifičnost ovog baleta sastoji se u tome što glavne zahteve Grinvuda-koreografa treba da ispuni, kao što ćemo videti, Grinvud-igrač u ulozi odraslog i starog Don Huana. Složen koreografsko-igrački zadatak proizlazi iz složenosti donhuanovske figure koja je u evropskoj kulturi postala arhetipska estetska figura. Ta figura živi estetski, dakle, u paklu mogućnosti, ali znajući da je mogućnost modalno jača od stvarnosti. Don Huan *ne razumeva* život, ali ga *oseća neposredno*, čulno ga prima i u njemu uživa, ali nije srećan jer je stalno razasut u neponovljivim trenucima života: čas sreća, čas patnja, ironija, muka, bol i zlo. Kao otmena priroda, koja živi estetski, a pošto ne

postoji stvarno već samo u mogućnosti, on ne zna za posredovan život, nego samo za čulno-neposredan: estetsko u njemu i jeste samo ono neposredno. Dakle, postavlja se pitanje: kako je Grinvud koreografskom figuracijom realizovao ovu arhetipsku estetsku figuru?

Već Don Huan-dete (Marko Vlalukin) jasno vidi da se putem estetskog negiranja ne može promeniti stvarnost i da će zato biti prognano iz te iste stvarnosti, što Grinvud koreografski postiže dodeljujući detetu na glumačkom nivou užasnuti pogled, a vapijućim pokretima ruku najavljuje sopstvenu buduću ispunjenost strahom – strahom kao suštinom estetske egzistencije u koju će Don Huan zakoračiti. Pružanjem ruku i s telom koje sugeriše opraštanje, koreograf pokazuje da je Don Huan prognan iz realnog i da je zato osuđen da živi imaginarno. Telo Don Huana-mладиća (Milan Rus) ispunjeno je zloslutnošću da je život isuviše realan, pa svojim kretanjem preko scene nagoveštava odluku da se svetu suprotstavi imaginarnom igrom. Zato koreograf stavlja Don Huanu-mладиću masku nagoveštavajući time da će se ovaj većito skrivati.

Istovremeno, rekosmo, ispunjen je strahom jer je doneo odluku da egzistira estetski, a ne stvarno, što znači da će se vezati za prolazna zadovoljstva i da u središtu može ostati samo praznina ispunjena tim strahom. Pošto nije nikakva pornografska figura, on će u igri zavođenja dozvoliti i da sam bude zaveden. Ovim na scenu stupa odrasli Don Huan, Grinvud-igrač, kome Grinvud-koreograf ne pravi nikakve ustupke. Svojom igrom, Grinvud-igrač uspeva da svom telu da ovaj izraz odluke da ljudima priđe estetski -imaginarno, pošto su oni od njega pokušali da naprave nešto stvarno. Grinvud-Don Huan osvaja Dona Anu (Jelena Marković), ali odmah beži da to ne bi postala realnost. Ona je ispunila funkciju da on počne da se rasipa u pojedinačnom i da strepi od svega trajnog. To se i postiglo efektnim rediteljsko (Omar Abu el Rub)-koreografskim rešenjem: spuštanjem rama u kome se fiksira taj trenutak nevoljnog Don Huanovog vezivanja za izglednu porodičnu idilu. Zato on sve isto *mora* ponovo da iskuša s Dona Elvirom.

Ali, i ona pretil da ga postvari, pa on *mora* da opet pobegne u svet u kome je on sam zakonodavac, u svet geometrije. Putem geometrijskih krugova Grinvud sjajno otkriva ključni impuls estetske egzistencije: krug sugerše punoću života, a Don Huan-esteta neće nikada da istinski zahvati u taj krug, nego jedino pristaje da bude tangenta na njemu, što će Grinvud-igrač i pokazati.

U ulozi Dona Elvire premijerno je nastupila Verica Kozarev. Posedujući sve preduslove za tehničko ovladavanje ovim likom, Verica Kozarev podržava koreografovnu zamisao, suočavajući Don Huana s njegovom gotovo dečaćkom ranjivošću.

Ista Stepanov, kojoj je poverena uloga Majke svih poroka, našla je načina da u svojim, iako nešto kraćim igračkim deonicama, nagovesti značajan tehnički potencijal kojim raspolaže. U tom smislu, njen lik je bio s lakoćom savladan, a da se nijednog trenutka nije zapostavila, libretom određena, sva opakost i preteće nadvijanje nad sudbinom Don Huana. Ana Lečić je pojavljivanjem u ulozi njenog deteta značajno doprnela kompaktnosti sile poroka, čineći svoj nastup upečatljivim zahvaljujući neobičnoj privlačnosti svoje scenske fiziognomije. Spomenimo i jedan tehnički kuriozitet igračkog postupka: Majka svih poroka i njeno dete igraju s jednom bosom nogom, a drugom obuvanom u baletsku patiku, što zahteva izuzetnu uvežbanost i koncentraciju.

Uloga Đavola, u tumačenju Milana Lazića, koreografski je bila izuzetno uobličena, kostimografski primereno postavljena, pri čemu je i sam igrač plenio atraktivnošću.

Epizoda s Ljubavnicama, u izvođenju jednog dela ženskog ansambla, predstavlja u koreografskom i izvođačkom smislu jedan od najzanimljivijih momenata u predstavi. Upravo ovom scenom se pokazalo da je novosadski balet u velikoj meri uspeo da postigne specifičan stil Grinvuda-koreografa, koji insistira na gipkosti, slivenosti i povezanosti pokreta. Čini se da je poseban osećaj za ovu vrstu koreografovih zahteva ispoljila Andreja Kulešević.

Balet je odigran na muziku domaćeg kompozitora Borisa Kovača, u izvođenju izvrsno usaglašenog gudačkog kvarteta "Quattro santi" uz sopran i alt saksofon i udaraljke. Klasičnim instrumentima obezbeđena je korespodencija s klasičnom figurom estete, saksofonom je izdvojen erotični štimung određenih igračkih deonica, a udaraljka se podcrtavala dramatična nestalnost estetske egzistencije.

Scenografija Aleksandra Veljanovića u potpunosti ispunjava zahteve libreta, a kostimografija Jasne Badnjarević svojom maštovitošću i živopisnošću boja stoji u skladu s donhuanovskom opijenošću životom.

Milena JAUKOVIĆ



Konvencija i invencija

TRUBADUR

Narodno pozorište, Opera
kompozitor: Đuzepe Verdi
režija: ivana Dragutinović

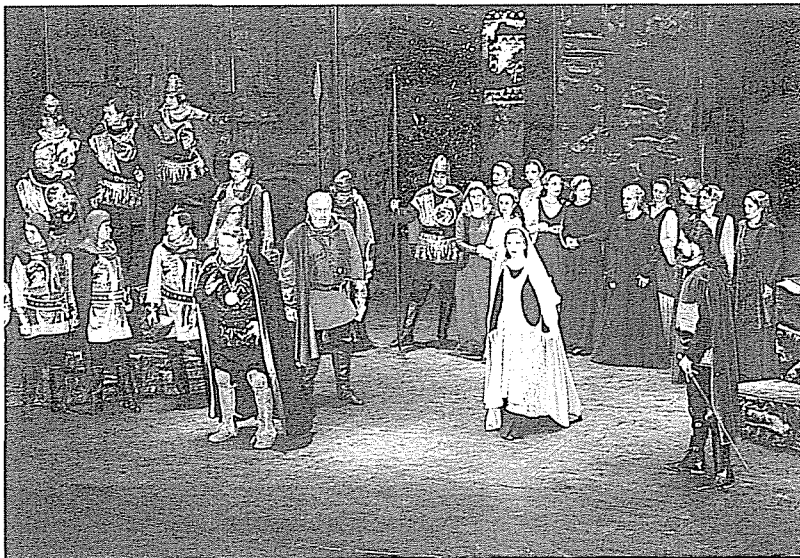
Dve srpske operске scene – beogradsko Narodno pozorište i novosadsko Srpsko narodno pozorište – obeležile su krajem 2001. godine jedan vek od smrti Đuzepea Verdija premijerama *Trubadura* i *Magbeta*. Jubilej kao povod ujedno je i jedini zajednički imenitelj ovih predstava, sve ostalo ih razlikuje, a najviše i najznačajnije pristup režiji. Retko se, naime, dešava da se u našoj sredini iskorakne iz koncepta operске režije kao specijalizovane aktivnosti kojom se bavi samo nekoliko povlašćenih pojedinaca dočekavši srećno penziju. A svaka od tih retkih prilika dokazivala je upravo suprotno – opera je pozorišna umetnost ergo zahteva pozorišnog reditelja, a ako je on među najboljima (primer Jagoša Markovića i Rosinijeve *Pepeljuge*), onda je i rezultat nesvakidašnji.

Poslednji put je Verdijev *Trubadur* postavljen na scenu Beogradske

opere pre skoro četvrt veka. Te 1977. godine Stana Đurić-Klajn je u *Politici* objavila kritiku pod naslovom *Vraćanje na staro*, a danas bi se ta sintagma mogla preobratiti u *Vraćanje na poznato*, odnosno na konstantne kvalitete beogradskog ansambla, kako pozitivne, tako i negativne. Ono što je, na primer, na ovoj sceni sticajem okolnosti postalo manir, doduše uglavnom veoma uspeo – da se scenografija svede na neko-



Trubadur (Foto: Miša Mustapić)



Trubadur (Foto: Miša Mustapić)

liko elemenata čijom se kombinacijom dobijaju različiti prizori – i ovoga puta je primenjeno na upečatljiv način (autor Aleksandar Zlatović). Veliki blokovi koji sugerišu mračnu kamenu tvrđavu, kao i struktura koja je zatvarala scenu svom njenom visinom, delovali su zastrašujuće svojom neobičnom reljefnom površinom i masivnošću, pogotovu u kombinaciji s funkcionalnim osvetljenjem (odlična asocijacija na horor-naučno-fantastične filmove novije produkcije). Iz tog konteksta, nažalost, potpuno su ispali kostimi Ljiljane Radonjić-Orlić, čineći najslabiju dimenziju predstave. Autorka kao da nije imala određenu jedinstvenu ideju, tj. i od trenutka kada je postala jedinstvena, ideja je bila krajnje neprimerena nekim likovima. Ponekad je, štaviše, kombinacija boja i materijala bila toliko nedopustiva da je stvarala ne samo neinventivan pozorišni kostim, već i nedoumicu u vezi s činjenicom da je Orličeva dobitnica godišnje nagrade Narodnog pozorišta upravo za predstavu *Trubadura*.

Polovičan efekat proizveo je i vokalni deo ansambla, s poznatim dometima i karakteristikama protagonista: Višnja Pavlović-Drakulić u svom standardnom, pouzdanom maniru, Dušan Plazinić i dalje ukočenog

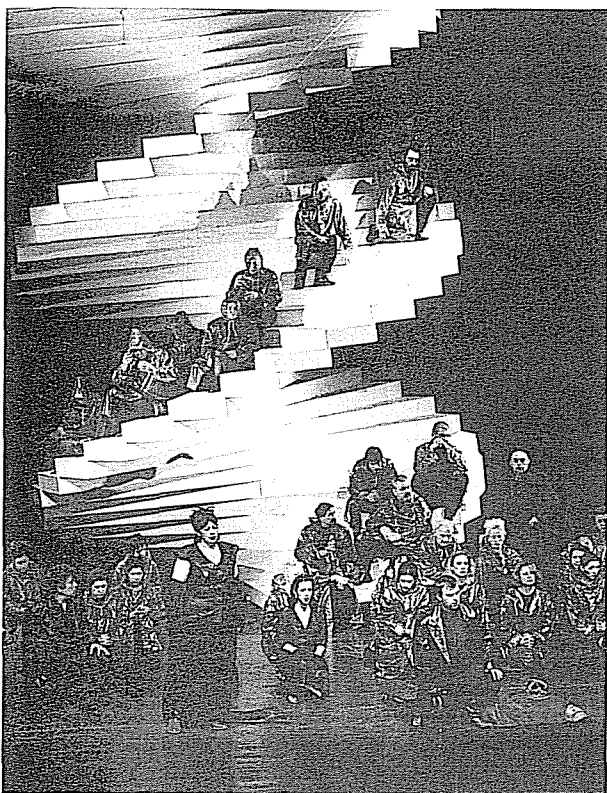
glasa i držanja, Nikola Mitić s impresivnom spontanošću i samouverenošću do trenutka kada ga je, na veliku žalost publike, izneverio glas, Jelena Vlahović koja je, za razliku od svih drugih, predstavljala iznenađenje svojim angažovanim učestvovanjem, posebno glumačkim, a i glasovnim onda kad uspe da potisne svoj vibrato, zatim hor i dalje grubog i nekultivisanog izraza, te konačno orkestar u granicama korektno podrške solistima. Dirigovao je Dejan Savić, a režirala Ivana Dragutinović koja je nedavno diplomirala na Akademiji umetnosti BK, po svemu sudeći sasvim usvojivši metode svog profesora Mladena Sabljica – konvencionalno i statično.

MAGBET

Srpsko narodno pozorište, Opera
kompozitor: Đuzepe Verdi
režija: Darijan Mihajlović

S druge strane, novosadski *Magbet* je predstava bez presedana u istoriji prikazivanja opera kod nas. Dovoljan je samo podatak da je snimljen i dokumentarni film o pripremi predstave. Visoko dizajniran projekat, sa svim detaljima, uključujući i programsku knjižicu, ističe se pre svega svojom neobičnom vizuelizacijom, a u korak s tim ide i vrhunsko izvođenje muzike.

Rešenje scene možda je već viđeno u svetu, ali ne i kod nas: pozornicom dominira jedan jedini objekat ogromnih dimenzija – spiralne stepenice koje su u centru zbivanja, zapravo spirala zla kao suština priče o Magbetu odnosno želji za vlašću. Dinamizam scenografije (autor Antal Čaba) ostvaruje se pokretnim krilima koja od stepenica stvaraju kulu, kao i veoma maštovitom upotrebom raznobojnog svetla. Velikom kolorističkom efektu doprinose i kostimi (Kristina Ignjatović) u samo nekoliko jarkih, kontrastnih boja,



Magbet

tako da se istovremeno stiče utisak raznolikosti i jednostavnosti. Uniformnosti i eleganciji dvorana suprotstavljen je svet veštica i vilenjaka, zapravo svet jevtinog ukusa – šljokica, krzna, pink sjaja i u nekim slučajevima vulgarnih detalja; dakle, njihovo šarenilo naspram, na primer, crnim i belim muškim odelima s cilindrima koje nose gosti na gozbi u dvoru sad već kralja Magbeta, koji se, opet, zajedno s Ledi Magbet na toj crno-beloj pozadini izdvaja svojim crvenim kraljevskim kostimom. Bez suvišnih detalja, boja je za-

pravo glavni element scene i u tako visoko esteti-zovanom pristupu i sama radnja je dovedena na nivo simbola uz neophodan minimum njenih konkretnih naznaka.

Imponuje, naime, kako je mladi reditelj Darijan Mihajlović (studirao kod Ljubomira Draškića) preveo na jezik savremene scene jednu tipičnu opersku fabulu iz XIX veka. “Kralj prolazi sa svečanom pratnjom” zapravo je antologijska scena u kojoj se pojavljuje dvoranin gurajući kralja u invalidskim kolicima čime se simbolizuje slabost njegovih vladarskih moći, a za publiku stvara neodoljiv efekat iznenađenja. I mnoštvo je još sličnih primera sve do samog završetka kada se i na novog, regularnog kralja spušta ruka zla, da ne govorimo o tome da su potencijali scene iskorišćeni do maksimuma, čak s elementima akrobatike – kad veštice poput paukova vise na svojim nitima, dok je i za protagoniste bio izazov da se kreću neobično visokim stepenicama.

Uz laskave ocene ovog spektakla već pristigle iz sveta, ostaje nada da će ova predstava *Magbeta* u SNP-u, za razliku od prethodne s početka 70-tih godina koja je prikazana samo šest puta, a koju je režirao Mladen Sabljčić, imati daleko duži život, ne samo na našim pozornicama. Njena velika preporuka su naravno i muzički protagonisti koje je predvodio majstor svog posla dirigent Mladen Jagušt. Ponekad se smatra da je glavna ličnost ove opere, a sasvim sigurno spiritus movens svih dešavanja Ledi Magbet i ovoga puta ovaj lik je imao svog odličnog tumača u američkom sopranu Ketlin MekKala. Za njom nisu zaostajali ni ostali, posebno se istakao Slavoljub Kocić, ali horski ansambl je u stvari postavio kriterijum za sve ostale i buduće horove na našoj operskoj sceni (hor pripremila Vesna Kesić-Krsmanović).

Gorica PILIPOVIĆ

Prikazi knjiga



Nove knjige

IZVEŠTAJ O MISIJI

Nenad Prokić,

Drame

Forum pisaca, Beograd 2001.

Zahvaljujući promišljenoj uređivačkoj politici jednog novog izdavača dobili smo na uvid, za naše prilike dva sasvim neuobičajena dramska teksta, drame Nenada Prokića *Dantes divinus (La divina commedia)* i *Ruska misija*, o kojima smo nešto znali samo po čuvenju. Premijerno izvedene u Slovenačkom narodnom gledališću u Mariboru 1993, odnosno Schauspiele teatru u Gracu 1994, u režiji Tomaža Pandura, predstavljale su, svaka za sebe, evropski pozorišni događaj.

Zanimljivo je da Prokić, pisac izuzetnog i sasvim apartnog dramskog opusa, nema svoje jasno definisano mesto u savremenoj srpskoj dramaturgiji. Činjenica je da nedostaju ozbiljnije, studiozne i analitičke procene srpskog i jugoslovenskog dramskog stvaralaštva. U takvoj situaciji nema ni stvarnog vrednovanja novije dramske literature. U Prokićevom slučaju to se dodatno komplikuje time što je njegovo dramsko stvaralaštvo po mnogo čemu osobeno i nesvodljivo na tradicionalne formule i obrasce, tvrd orah, nepodoban za lagane i na brzinu sročene improvizovane analize.

I prethodni Prokićevi radovi, među kojima se najčešće spominju *Dom Bergmanovih*, *Metastabilni graal*, *Strah za granicu*, potvrđivali su njegov nesumnjivi dar za prožimanje intelektualnog i poetskog, za postupak koji se ovde pomodarski, a sasvim uprošćeno naziva postmodernističkim zbog obilja citata, pozivanja na književnost koja se hrani književnošću, upotrebe ironije, parafraza. No, to je samo kretanje u okvirima jednog mnogo šireg shvatanja pisanja uopšte, jer, podsetimo, u svojoj poznatoj studiji o žanrovima (*Uvod u fantastičnu književnost*) Cvetan Todorov, pozivajući se na Nortropa Fraja veli kako se "književnost stvara od književnosti a ne od stvarnosti, bila ona materijalna ili duhovna... Sve ono što je u književnosti novo, u stvari je prerađeno staro." (A takvo shvatanje književnosti zastupali su, između ostalih, i Mallarmé, Valéry, Blanchot, rnski formalisti, T. S. Eliot). Upravo se u tome sastoji glavna odlika i specifičnost Prokićevog kretanja kroz Vavilonsku biblioteku – nadilaziti i nadgrađivati novim uobličavanjem i novim iskazima ono što je postalo duhovna svojina čovečanstva, poigravajući se s poznatim toposima vrhova svetске literature ali i istorije ideja, istovremeno izražavajući duboki skepticizam tako svojstven našoj epohi, što najočevidnije dolazi do izražaja upravo u stvaranju one vrste "izvrnutog ogleдалa" u kojem se ljudski život odražava kao niz "promašenih mogućnosti".

Putovanje Danteovo s Vergilijem kao vodičem kroz ambijente Pakla, Čistilišta i Raja, kroz psiho-

delične pejsaže i kakofoniju prizora i glasova koji se mešaju; krici, vapaji, uzdasi, izgubljene iluzije, razorena nadanja, boravak u onostranom, disput s anđelima i demonima, dijalozi o veri, ljubavi, taštini, sujeti, izvrnuta slika zemaljskog sveta što se sa svojim porocima i vrlinama ogleda u podzemnom svetu, kao što se život ogleda u smrti, kraj u beskraju, radost u patnji – to je samo deo panoptikuma u kojem je “sklop uzroka i posledica” izopačena slika stvarnosti jer, u stvari, “kauzalni lanci beskrajno su ravnodušni”. Sve je simulacija, “davanje onog što se nema”, sve je san, sve je mora.

U *Ruskoj misiji* posvećenoj “svima koji beže” u dvadeset osam protokola ili izveštaja uz lajtmotiv da “vremena više neće biti” u “melanholičnoj izmaglici” jednog razbijenog sveta koji uzalud pokušava da se sastavi, susreću se još jednom (na Finskoj stanici, u Sankt Peterburškom dvorcu, u kupeu voza Varšava – S. Peterburg) knez Miškin i Nastasja Filipovna, braća Karamazovi – Aljoša, Ivan, Dimitrije, te Raskoljnikov i Porfirije... raspravljajući o snu, lepoti, bolesti, zdravlju, melanholiji, tajni, o sudbini i mladosti, i još mnogočemu; dvadeset i osam rasprava, u očekivanju, osluškivanju, traganju za suštinom, za smislom koji neprekidno izmiču, svodeći se na kraju krajeva, na upitanost smisla Hristove žrtve jednako kao i na uzaludnost donkihotskog traganja za stvarnošću kojoj nedostaje suštinsko značenje.

Može se pretpostaviti da je određenog, ne malog značaja u oblikovanju dramskog sadržaja imala činjenica da su obe drame objavljene u ovoj knjizi, pisane, kako sam autor napominje, “početkom i tokom raspada jedne bivše zemlje”. Pošto u čitanje, kao i u gledanje drame svaki čitalac i gledalac utiskuje i dobar deo svojih tumačenja i emocija, izražavam uvarenje kako u Prokićevoj konstataciji o postojanju povratne sprege između telesnog i duhovnog, “jer samo dok traje telo može duh sebi nešto da predočava i može da se seća prošlih stvari”, o “jednostavnoj ljudskoj tuzi” koja ponekad izaziva katarzu, dakle da u pokretačkoj iskri takvog pristupa i nadahnuća može da se nasluti, pored univerzalnog pogleda na suštinske dileme ljudskog bitisanja i odraz “kao u ogledalu”

našeg novijeg raspadanja, materijalnog i duhovnog u senci kataklizme koja je morala uticati i na “duhovno” i na “telesno” prekrivajući svojom dubokom senkom i pevanje i mišljenje.

Tako se, dakle, i na taj način (jedan od inih) mogu čitati Prokićeve drame, kao varijacije na glavne teme našega doba, u eruditivnom, širokom zahvatu, dramaturga koji ima i znanja i smelosti da vodi dijalog s velikim temama i velikim delima moderne epohe, dajući im svoj sopstveni komentar koji je i komentar naše savremenosti.

Do časa kada ove neobične i u svakom slučaju izuzetne dramske varijacije ne postanu predmet zanimanja i našega, ovdašnjega teatra, dok ne sazri vreme za velike i moćne inscenacije kakve zahteva ova vrsta tekstova, ostaje nam da mudrom, istrajnom, pravom čitaocu preporučimo zadovoljstvo čitanja. Ovo su tekstovi za upućene, izveštaji i protokoli o smislu ljudske misije koji imaju svoju nesumnjivu književnu, jednako kao i značajnu, već uveliko dokazanu, potencijalnu pozorišnu vrednost.

Filip DAVID

REKONSTRUKCIJA PROLAZNOG OBLIKA

Petar Marjanović,
Pozorište ili usud prolaznosti,
Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film radio i televiziju / Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2001.

Pokušaj rekonstruisanja jedne pozorišne predstave koje više nema i njenog istinitog, “živovernog” bića je, starokineskom slikom izraženo, slično nastojanju da se ukuca ekser u vodu. Naime, ta voda je davno otekla ispod mostova, i njena reanimacija je posao sjajne uzaludnosti. Sam dobro nađeni naslov ove knjige studija i ogleda iz teatrologije Petra Marjanovića, *Pozorište ili usud prolaznosti*, najbolje i tačno opisuje prirodu efemernosti tragične umetnosti kao što je po-

zorišna. Prolaznost je suština i biće teatarske predstave kao, uostalom, i smisao svakog unikatnog, pojedinačnog života. Prostdušniji istoričari pozorišta i teatrolozi su, kad je pronađena nova tehnologija snimanja i "zamrzavanja" pozorišne predstave na video-traci, poverovali da je time ona spasena od smrti i trajno "zapamćena" za buduća pokoljenja. Na nesreću pozorišta – ili, možda, na sreću, jer je pozorište prepuno paradoksa? – duh jedne pozorišne predstave je neprenosiv, i ne postoji i neće postojati tako "sve-moćna" tehnologija koja može nadoknaditi živo pulsiranje jednog scenskog događaja pred publikom i magnetsku snagu interakcije pozornice i gledališta. Snimljena pozorišna predstava ostaje zauvek to što jeste: neobuhvatna i nemoćna informacija o teatarskom zbivanju koje se seli u zaborav i uspomene gledalaca i u kulturnu arheologiju zajednice. Video-traka ne može da registruje, bestrasna i hladna, vibracije i istinitu atmosferu predstave koja je trajno okončana i neponovljiva. Jer, i same reprize istog teatarskog čina nikad nisu istovetne, tautološke i repetitivne. Svaki put je to nova, drugačija, "originalna" i unikatna predstava za sebe koja je izraz upravo tog živog trenutka, usklađen s pulsacijama i interaktivnim doprinosima koji dolaze iz gledališta oformljenog od slučajnih posmatrača koje ujedinjuje predstava u organon. Zato snimak pozorišne predstave na video-traci daje samo sumarne i bezlične informacije o tome kako je "izgledala" tako fiksirana predstava, "uopštenu" glumački i rediteljski stil izvođenja, status kostima i scenografije. Ima i drugih načina beleženja "disanja" određene pozorišne predstave (razni tlocrti mizanscena, crteži kostimografa i scenografa, fotografije zamrznutih prizora, "svedočenja" savremenika i pozorišnih kritičara), ali se ničim ne može, to želim da ponovim, obnoviti i oživeti nešto što je umrlo spuštanjem zavese. Ostaje samo "traganje za izgubljenim vremenom" i uzaludni, gotovo "herojski", pokušaji reanimacije jednog tela iz kojega su iscureli krv i život.

Veliki posvećenik pozorišta (ta zdrava "manija" i strastvena zaokupljenost i začaranost je, kao kod Crnjanskog, očito nešto porodično i "bornirano", iz ge-

netskog prtljaga građanske porodice), profesor istorije pozorišta i drame na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, višekratni i opšteuvaženi mentor postdiplomaca i doktoranata, u kratkom razdoblju pozorišni kritičar *Politike*, dramaturg Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, Petar Marjanović se u ovoj veoma značajnoj knjizi bavi, dakle, "sjajnom uzaludnošću". O jednoj tako efemernoj umetnosti kao što je pozorišna, i o glumačkoj meštiji za koju je Alber Kami rezervisao sâm pojam i suštinu tragičnog postojanja, Marjanović se bavi s punom i zreloom svešću o tome. Ona ga ne ometa da se s neugaslom fascinacijom bavi efemeridama, s izuzetnim poštovanjem prema svakom podatku, indikaciji, obaveštenju, činjenici, kojima će ispuniti suštinu "odbegle" pozorišne predstave ugušene "šumom vremena".

Ogled "Glumac za sva vremena" o Peri Dobrinoviću, kojega i on smatra najvećim u Srba (podnaslov ovog teksta je veoma karakterističan: "Portret glumca Pere Dobrinovića sačinjen bez audio i pokretnih video-svedočanstava"), upravo je indikativan i simboličan za ovo što sam dosad pokušavao da izrazim, iako nipošto ne mislim da je to naročito nerasprostranjen i "originalan" zaključak. Marjanović navodi da je ogled pisao "teatrološkim metodom" i uz "specifičnu upotrebu ankete". Navodi svedočenja pozorišnih kritičara kao posvećenih svedoka iz Dobrinovićeve doba, savremenika legendarnog glumca koji su videli njegove uloge na sceni.

Rekonstruktor jednog glumačkog opusa i "udesa" slavne sudbine, Petar Marjanović tu ispituje opšte prilike Dobrinovićeve vremena, zatim domišlja, stvara mozaik i celinu od nečega što je krhotina, nešto nepovratno proteklo. On to naziva "palimpsestom" svoje vrste, ali se u pomoć može pozvati i Mendeljejev i njegov čuveni *sistem periodičnih elemenata* u vidu dodavanja karika koje nedostaju u lancu. Izvanredno postignuće u portretisanju, ravno umetničkom, kreativnom postupku.

Veliki je i obuhvatan registar tema i raspon "klatna" ove knjige koja će, uveren sam, biti trajne vred-

nosti: od autopoetičkog teksta s početka, "Teatrološki pristup temama estetike pozorišta i istorije pozorišta i drame", do zaključnog, koji je naslovio kao "Teatrološki metod u pristupu tekstu drame" na primeru dela *Gospoda Glembajevi* Miroslava Krleže. U ovoj svojoj knjizi, kojom suvereno kruniše jednu višeznačno dragocenu karijeru u punoj zrelosti misli, Petar Marjanović razmatra sve moguće aspekte pozorišne predstave: istorijat nastanka dramskog dela, psihologiju i rediteljski i glumački metod proba i dopiranja do konačnog oblika, problem teksta drame i teksta predstave, teatrološku rekonstrukciju predstave iz prošlosti, analizu govora glumca na sceni, piše portret paraboličnog i važnog pozorišnog kritičara naših strana, portret upravnika pozorišta, analizira teatrološki pristup ostvaren u knjizi o jednom bitnom rediteljskom opusu... Pametna vrsta hrabrosti i jedna zdrava, visoka pretenzija doveli su do ovog dela koje fragmentacijom dovodi do totalizacije pozorišnog čina i pokušaja njegove rekonstrukcije i "fiksiranja". Kao u besprekorno odigranoj partiji šaha, u ovoj knjizi Marjanovićevoj je sve osmišljeno i duboko promišljeno, svaki "potez" je pripremljen i prostudiran u

skladu s jedinstvenim ciljem "partije" koji vodi konvergenciji svih nivoa pozorišnog čina, i konačnog "arhiviranja" u malroovskom *imaginarnom muzeju umetnosti*.

Kao retko ko u našoj sredini – pri tom mislim i na predašnje državne forme Jugoslavije – Petar Marjanović zna i organski oseća ono što je specifično teatarsko i teatralističko, autonomno u toj scenskoj umetnosti. On u pristupu pozorištu nema ničega od "beletrističkog" pogleda na stvari. Osim nečega što se može smatrati gotovo "urođenim" i organskim, verujem da je do toga Marjanović došao i praktičnim radom u pozorištu kada je dopro do raznovrsnih znanja o mehanizmu njegovog funkcionisanja.

Nikako pri tom ne bi trebalo zaboraviti Marjanovićevo izuzetno posvećeno i zapaženo "argatovanje" u ulozi dramaturga u najstarijem pozorištu u Srba, u Novom Sadu, za suverene "vlade" možda najuspešnijeg upravnika jednog teatra našeg podneblja posle Drugog svetskog rata, Miloša Hadžića, kojem je posvećen koloritan, reljefan portret u ovoj višestranu uzornoj i važnoj knjizi.

Veljko RADOVIĆ

In memoriam**Radmila Savićević****(1926 – 2001)**

... Zvali smo je Lale, zvučalo je toplije od Radmila, nežnije ... prisnije!

Kada se sećam Rade ... sećam!? Kad mislim o njoj, nameće mi se samo jedan pojam – TOPLINA!

U glumi, u druženju, u odnosu prema životu ...

U Beogradsko dramsko pozorište vratila se iz Niša, mislim da je to bilo 1968. godine, a ja klinka s Čubure, kao student pozorišne akademije, zaigrala svoju prvu ulogu: *Didò*, Janka Veselinovića, naša prva zajednička podela. Dva sveta, dve generacije, anti-podi ... Ona prvakinja, ja početnica, provele smo na istoj sceni, u istoj garderobi više od trideset godina, odigrale stotine i stotine predstava zajedno: *Žive kao svinje*, *Rodoljupci*, *Poltron*, *Ivkova slava*, *Zona Zamfiròva* ...

Eh, Radina tetka Doka – hadžijski dostojanstvena, stroga, a dramski komična, narodski topla.

Radine ljupke primedbe u garderobi:

RADA: “Lašo, ne valjaš ništa kao Zona, ništa!”

LAŠA: “Zašto, Lale?”

RADA: “Mnogo si mršava, nemaš sise, ’kuj’ u tebe da se zagleda, gazda Mane?!?”

(Maneta je igrao Dragan Laković, Hadži Zamfira – Milivoje Živanović).

Rada je sve stvari nazivala pravim imenima i na sceni i van nje, sa svojstvenim šarmom: lascivno, nikad vulgarno, s komikom, nikad karikaturno.

Igrala je svoje uloge tako prirodno, s toliko životne svežine i radosti, unosila u njih lokalni kolorit Sremca, Sterije, Nušića ...

Odigrala je *Gospođu ministarku* više od hiljadu puta, u raznim gradovima, na raznim pozornicama, s raznim partnerima.

Partneri su se menjali, samo je Živka uvek bila Rada ... ili obrnuto!

Njena ministarka bila je isto onoliko iz Niša, koliko iz Beograda, Novog Sada, Kruševca... Plenila je publiku neodoljivim humorom prostosrdačne žene, humorom koji nije “predstavljala” nego prirodno i stvarno živela.

Događalo se, da se publika i glumci zasmiju zajedno – o dragocenog li trenutka!

Hvala Lale!

Radmila Savićević bila je retka glumica koja do-
bije aplauz čim izađe na scenu.

Ne kaže ni reč, a dobije aplauz. Fenomen!

Nametala se publici prelepom, vedrom komikom,
a odlično je poznavala duh našeg naroda i volela ga,
kao što je narod voleo nju, jer se u njoj prepoznao!

Kao čoveka, Radmilu je krasilo čovekoljublje, fi-
lantropija (duševnost – njen izraz), tako retko danas.

Kome sve nije pomogla, koliko humanitarnih ak-
cija: napuštena deca, domovi staraca, bolnice ...

Pozorište nema tepih, igramo u fabrici tepiha, do-
bijemo tepih!

Nema zavesa, igramo u fabrici tekstila, na sceni
nove zavesel!

Za garderobu, igramo u "Kluzu", sve u Radinoj
organizaciji, ili kako bi ona rekla: "Domaćinski, Ba-
to". Mrzela je politiku (čest razlog naših prepirki) i
pričala mi, da je bila "uhapšena" kad je bila mala u
Kruševcu!... Bila je gladna pa je "ukrala" lubenicu i
donela kući, a onda je majka i nju i lubenicu odvela
(odnela) u Zatvor, kod žandara ... Celu noć je provela
u "apsu"! ...

A tek Televizija: *Pozorište u kući*, njena "Majka
Vuka", 128 epizoda, deset godina snimanja: sarme,
podvarci, pečenja, pite. Ogromna popularnost od
Maribora do Đevđelije!

1975. godine na gostovanju u Ljubljani (hala Tivo-
li) podigla je na noge hiljade Ljubljanačana replikom:
"Gde ste Beograđani!?"

Skandiranje, aplauzi, ovacije ...

Zvala sam je "Lale – nationale", ona i fudbaleri
dizali su stadion na noge!

Kasnije su došle *Kamiondžije*, *Vruć vetar*, *Babino
unuče*, *Porodično blago*, *filmovi*, *drame... ogromna na-
klonost publike...*

Sećam se da je u drami *Svinjski otac* (A. Popović)
trebalo da odigra jednu zlu i naopaku ženu... Đa-
vola... unela je u svoju igru toliko topline i ljudskosti,
pa je protivno piscu i tekstu (opet) zadobila sve sim-
patije TV – gledalaca!

"Ne umem da igram baksuze", priznala je Rada.

Ko da je opiše, kako? Više od pola veka na sceni,
stotine uloga, galerija karaktera, naravi: komične, pa-
trijarhalne žene, palančanke, tetke – "žene iz naro-
da". Svojim glumačkim instinktom (dar od Boga) ona
je ulazila u psihu svojih likova, njihove radosti, tuge,
pa je uloga prestajala da bude igra i postajala ZI-
VOT! A tek život s njom! Pevala je divno, dopad-
ljivim, treperavim altom ...

Naše davne sirotinjske turneje ulepšavala je pes-
mama koje se više ne pevaju: ... Noć... autobus ...
vraćamo se za Beograd sanjivi, umorni ... odjednom
pesma ...

"Sinoćke te videh, lele Zone, gde se promenivaš"
– peva Rada, a glumci, i "tehnika" – prihvataju.

Na turneji po Švedskoj objašnjavala je Šveđanima
da je naša muzika lepša od njihove! Oni na švedskom,
Rada na srpskom!!! Kad im nije objasnila – opevala
je: "Kude si bila more, Kara Koco", zanemeli su.

Takva je bila Rada, Lale, Radmila ...

Majstor glume, druženja, majstor kuhinje ...

Zato mi se čini da ništa što napišem o njoj nije
dovoljno!

Ili je dovoljno da kažem kako smo htele da pišemo
kuvar, da pretvorimo njene recepte u stihove, da ih
Rada "deklamuje".

Ne sumnjam da bi za "deklamacije" opet dobila
ovacije.

Sve je radila svojstvenim šarmom, onim kome ne
može da vas nauči – niko ... Nijedna pozorišna akade-
mija! Šarmom ni po Stanislavskom, ni po Strazberu,
nego "po Radi". Šarm je ponela iz rodnog Kruševca.

Kuvar nismo napisale, otišla je ...

Ne volim reč smrt kao što ni Rada nije volela
"govorancije".

RADA: "Laške, kad umrem, nemoj da mi drže
govorancije, napiši nešto, zezaj malo, nemoj da pub-
lici bude dosadno."

Učinila sam to, i shvatila da je s Radom nestao
čitav jedan prostor, jedna planeta toplih, zdravih, is-
krenih ljudi kakva je ona bila ...

Na komemoraciji – aplauz! Publici nije bilo dosad-
no, ali će joj biti dosadno bez Tebe – RADO-O-O!

Ljiljana LAŠIĆ

In memoriam

Danilo – Bata Stojković

(1934 – 2002)

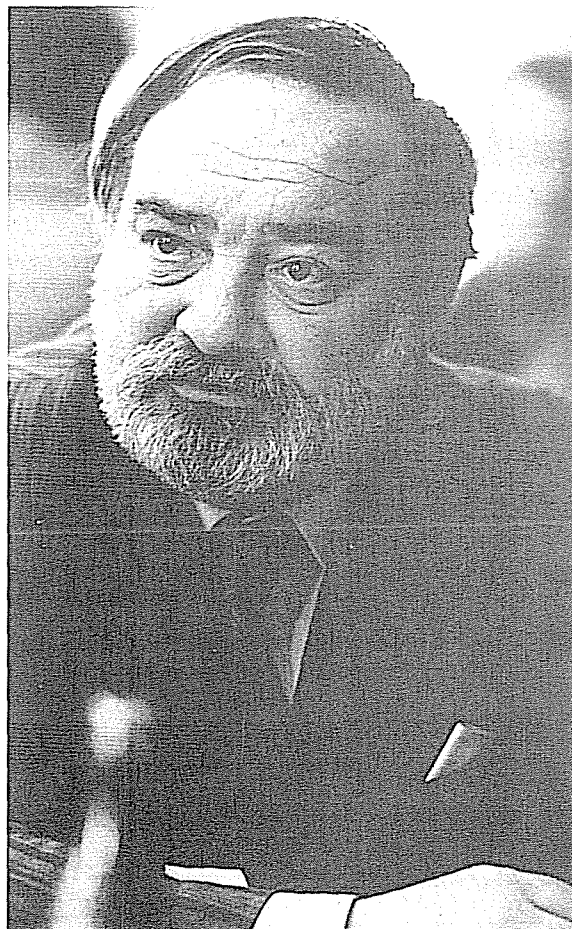
Stiglo nas je vreme ispraćaja.

Znao je Bata da odlazi, bolest mu je pokolebala fizičku snagu ali se duh opirao, još jednom bar, bar jednom još... da se popne na scenu u svojim najboljim, superiornim ulogama, pa kad bi mogao, a to je žarko želeo, na sceni i da ostane. Ta mu se želja nije ispunila, ali se zbililo nešto što se ne zaboravlja. Odi-grao je Bata po tristoti put svog Simeona Njegovana Lupusa, jer njegov je koliko i Pekićev – tu se jasno pokazalo da je veliki glumac na sceni autor! S nekom čudesnom lakoćom, s mudrošću i humorom, kao da je iznad svega te večeri lebdeo jedan njegov pogled na sve što je bio i mogao, pa se sad samo osvrće miran, svestan da vreme u njegovom pešćaniku prilazi kraju... Bio je to oproštaj s Ateljeom 212 u kome je, pamti on, kad je došao bio dočekan otvorenih ruku...

Za sve nas koji smo ga te večeri ispraćali bili su to potresni, jedinstveni trenuci – gledati glumca koji zna da je poslednji put na sceni...

Poslednji oproštaj je upriličio i svojoj drugoj kući – Zvezdara teatru, igrajući Kovačevićevog i svog *Professionalca*. Navodno su mladi slovenački glumci, koji su bili u Beogradu na gostovanju, a znali ga samo iz filmova poželeli da ga vide na sceni. Bati je to bilo dovoljno da pokuša još jednom, jednom još...

U poslednje vreme Bata je bio posebno raznežen prema darovitim mladim glumcima, kao da je merkao ko bi ga mogao naslediti. Još nedavno on se, teško



pokretan, popeo u Atelje 212 da pozdravi Nebojšu Glogovca, redak talenat, povodom dodele nagrade "Zoran Radmilović". To je odnos koji se ne zapaža često a odaje dirljivu životnu zakonomernost: veliki, zreli glumci tetoše talentovani podmladak – kao da neguju naslednike.

Glumačka sudbina Bate Stojkovića nije bila prav, cvećem posut put do slave i zvezda. Teško se on probijao do vrha koji mu je bio cilj, pamteći reči svog profesora Tomislava Tanhofera da "u umetnosti vredi biti samo među prvima." Ali kako i nazreti vrh igrajući slugu, sprovodnika vozova, drugog agenta, trećeg pesnika, komsomolca, mladića koji se bori ili starešinu hotelskih momaka, sve uloga bez imena. Bez šanse da se pokaže i dokaže, bio je otpušten iz Jugoslovenskog dramskog pozorišta kao netaalentovan. I tu je Atelje 212 bio lekovic za Batu, dobro se osećao sa svojom generacijom, bez zvezda, svi su bili ravnopravni – u prvoj sezoni je imao 13 upadanja! Nikad nije zaboravio da pomene koliko je bio zahvalan Ljubomiru Draškiću, mladom reditelju, što mu je pomogao da vrati veru u sebe. U Ateljeu 212 odigrao je oko trideset uloga a pamtiće se: Sava Lukić u *Purpurnom ostrvu* Bulgakova, sladostrasnik Fjodor Karamazov, XX u Mrožekovim *Emigrantima*, Sladek u Havelovoj *Audijenciji*, Edgar u Direnmatovoj *Play Strindberg*, Nušićev Agaton.

Tri naša pisca našli su u Bati Stojkoviću tumača kakvog su samo poželeti mogli: Dragoslav Mihajlović (*Putnik, Protuve piju čaj*), Borislav Pekić (*Cincari ili korešpodencija, Zakleti spasilac davljenika*) i u najplodnijoj saradnji s Dušanom Kovačevićem (*Balkanski špijun, Klaustrofobična komedija, Profesionalac i Urnebesna tragedija*). Začudo u Ateljeu su ga podele za Kovačevićeva dela mimoišle, ko će znati zašto.

Snimio je Bata i 68 televizijskih projekata, te 44 filma sa svim značajnim rediteljima u nas. Igrao je i u francuskom televizijskom filmu *Jalta* ulogu Staljina i zapanjio tom prilikom reditelja i francuske glumce pripremljenošću, poznavanjem materije, a kad su ovi gostovali u Beogradu, i gospodstvenim gostoprimestvom.

Dobio je zasluženo sve nagrade koje postoje u nas a neke i po dva (Sterijine i Arene) a čurana i pet puta.

Dobio je i nagradu na Danima satire u Zagrebu (pre godinu dana je gostovao u Zagrebu, gde je trebalo da odigra pet predstava *Profesionalca* a na molbu domaćina odigrao je na kraju jedanaest, uz izuzetno srdačan prijem i frenetično pozdravljen od publike). Dobio je i nagradu za Sladeka na festivalu u Kvebeku, Kanada, ali možemo samo pretpostaviti kakva mu je, makar kasna, satisfakcija bila nagrada Jugoslovenskog dramskog pozorišta za *Balkanskog špijuna*, 22 godine pošto je, oglašen netaalentovanim, napustio teatar!

Benžamen u porodici Alekse Stojkovića, poznatog beogradskog drvarskog trgovca, odrastao je uz brata Živorada i njegovo društvo iz Simine 9. Uz intelektualnu elitu toga doba upija znanje, formira ukus uz likovnjake Miću Popovića i Batu Mihajlovića; mezmimče je dovoljno mudro da uči na tom bogatom vrelu.

Žalio je što nije igrao Šekspira. Lira je priželjkivao, a Falstaf mu je bio pri ruci a on ga nije povukao za rukav. Od Šekspira je vrlo rano usvojio životnu devizu: "Važno je biti spreman!"

Bio je od onih glumaca kome su godine doprinosile a ne oduzimale vrednost. Bata je, kao retko koji glumac, znao kad je postao umetnik, a desilo se to s *Putnikom*, i od tog dana, časa i minuta, nije ni sebi ni partnerima praštao opuštanje, aljkavost, nedovršenost – sizifovskom upornošću gurao je do mogućeg vrha na onom proplanku s koga je horizont puni krug! "Prijatno je naći se na vrhu" – govorio je on koji je to često iskusio. Svestan da to ne biva zauvek. Predani radnik, Bata je neumorno opominjao da dar bez rada – usahne.

Pamtiće ga oni koji su imali sreću da ga gledaju na sceni a znaće ko je bio Bata Stojković i oni koji će ga još generacijama gledati na filmu, jer on je igrao u sjajnim filmovima; prepoznavaće oni u Bati umetnika od one najređe, posvećeničke vrste.

U ovom vremenu sve češćih ispraćaja neće samo u dva njegova teatra ostati da zjapi praznina; nedostajaće Bata Stojković svima: publici, filmu, televiziji: oni će bar biti u stanju da ga sačuvaju za sećanje, za budućnost.

Ognjenka MILIĆEVIĆ

Savremena scena



Jan Kot (1914-2001) i savremeno poljsko pozorište

Jan Kot – hronologija

Rođen je 27. oktobra 1914. u Varšavi. I sa majčine i sa očeve strane jevrejskog porekla. Krajem 19. veka obe grane prešle su na katoličanstvo, što im je omogućilo školovanje i učešće u društvenom i intelektualnom životu staleški strogo podeljene Poljske. Sam je jedan od osam univerzitetskih profesora i naučnika u porodici, što je uvek s ponosom isticao.

Po želji porodice studirao je prava. Međutim, pred kraj studija postao je član elitnog Polonističkog krugova, tj. okrenuo se književnosti. Posećivao je pomno predavanja na varšavskoj Katedri za romanistiku i u Francuskom institutu. 1938-39, zahvaljujući stipendiji francuske vlade, provodi u Parizu. Družni se sa dadaistima i nadrealistima, jer od gimnazijskih dana piše pesme u nadrealističkom duhu. Radi na doktorskoj disertaciji s temom Apoliner kao izdavač dela De Sada. Izbijanje Drugog svetskog rata i uvlačenje Poljske u rat prekida njegov boravak u Parizu. Juna 1939. oženio se Lidijom Štajnhauz, ćerkom čuvenog matematičara Huga Štajnhauza, jednog od tvoraca Lavovske matematičke škole. Lidija je u Parizu studirala političke nauke. Kao i ostala deca iz dobrih porodica bili su levičari. Vratili su se u Poljsku i rat proveli s lažnim papirima, između Lavova i Varšave, nalazeći se bezbroj puta u smrtnoj opasnosti. Od 1942. Jan stupa u ilegalnu, antifašističku i prosovjetsku Narodnu armiju, u kojoj se bori do kraja rata. Postaje i član Poljske radničke partije. Iz rata se vraća kao "osvajatelj vlasti", kako bi rekao Česlav Miloš. Postaje jedan od

najuticajnijih kreatora kulturne politike zemlje. U redakciji je socrealističkog časopisa *Kovačnica* (1945-50). Sa grupom ideoloških istomišljenika uvodi zvanično socrealizam i marksizam u nauku, na univerzitetu i u život. Kao "partijski profesor" predaje najpre u Lođu, zatim u Vroclavu, a od 1952. u Varšavi. Zanima ga književnost poljske Prosvete. Radi na izdavanju kritičkih izdanja pojedinih pisaca ovog značajnog pravca pri Institutu za književna istraživanja Poljske akademije nauka. Istovremeno zainteresovan je za pozorište. Piše pozorišnu kritiku i veoma brzo postaje odlučujući faktor u ovoj oblasti: utiče na pozorišni repertoar i izbor kadrova. 1957, posle povratka Gomulke na mesto I sekretara partije razočarava se u partiju i njenu ulogu u društvu, kao i mnogi drugi levo orijentisani intelektualci i manje više svi vraćaju partijske knjižice. Posvećuje se književnosti. Rezultat te predanosti su ozbiljne studije: *Mitologija i realizam*, *O "Lutki" Boleslava Prusa*, *Škola klasika*, *Progres i glupost*, *Obuzdavanje gnevih* i sl. Pored književnosti posvećuje se strasno pozorištu. Slavu mu donosi knjiga eseja *Šekspir naš savremenik*. Pored Šekspira bavi se grčkom tragedijom i plod tog bavljenja je njegova druga slavna knjiga, *Jedenje bogova*. Ne prestajući da produbljuje znanje o Šekspiru, Grcima, japanskom pozorištu i drami, kineskoj operi, religioznim ritualima i dr. sve više se bavi "antropološkim" pitanjima: život kao pozorište i pozorište kao život. Poslednjih petnaestak godina napisao je niz

tekstova koje je svrstao u novu disciplinu nazvanu "pozorišna antropologija". Mnogi od njih posvećeni su životinjama: mačkama, medvedima, kitovima, delfinima, fokama i dr, naravno kao određenim karakterima. "Pisao je sobom, umesto o sebi", kako je običavao da kaže. Većina tih tekstova prevedena je i objavljena kod nas, u knjigama *Kameni potok*, *Kavez traži pticu*, *Pozorište esencije*, *I dalje Šekspir*, *Prilog biografiji* ili u časopisima poput *Scene*, *Književne reči*, *Književnih novina*, *Polja*. U međuvremenu od tih tekstova uobličio je i objavio nove knjige, kao *Novi Jona i drugi eseji* i *Ogledalo*, a izvestan broj je ostao u rukopisu.

Za svoje unuke Lidiju i Juliju pisao je priče i bajke. Mnoge sam objavila u našim književnim novinama. Da nije bilo ratova i sankcija verovatno bi izašle i u vidu knjige. I u toj oblasti pokazao se sjajan majstor, pre svega pripovedanja.

Uopšte Jan Kot je jedan od najpoznatijih i najprevođenijih poljskih intelektualaca i stvaralaca. Njegova dela objavljivana su širom planete. Bio je konsultant najvećih režisera (Streler, Bruk, Ronkoni i sl.) druge polovine 20. veka. Otvarao je najznačajnije pozorišne festivale sveta, između ostalih BITEF. 1986. u Beogradu je doživeo četvrti infarkt i kliničku smrt. Međutim, pobjegao je iz Bolnice "Dragiša Mišević" i otvorio BITEF. Takav je bio Jan Kot, koga je većina prijatelja i poznanika zvala Janek. Što mi je, dok ga nisam lično upoznala, s obzirom na slavu bilo krajnje neobično.

Bio je i slavan profesor, iako je slabo znao strane jezike i do kraja života pisao isključivo na poljskom. Međutim, posedovao je neverovatan dar komunikacije. Tako da je rado pozivan na univerzitete širom Amerike, Evrope, u Izraelu, Japanu i dr. Bio je majstor improvizacije i na licu mesta nastajali su njegovi eseji, a kasnije i značajne knjige. Iako je objavio niz ozbiljnih književnih i pozorišnih studija najjači i najoriginalniji je bio u eseju. S pravom istican kao jedan od najznačajnijih predstavnika ovog u Poljskoj izuzetno cenjenog žanra. Za esej kao izražajnu formu opredelio se zbog prirode svog obrazovanja – renesansnog u najširem i najboljem smislu. Tako da je



sasvim ispravno nazivan "jednim od poslednjih velikih poljskih humanista", "najbolje pišući Poljak u drugoj polovini XX veka", "najinteligentniji književni i pozorišni kritičar", "pisac čija su tumačenja Šekspira promenila razumevanje njegovih drama u XX veku" i dr. Jer, u vreme današnje uske specijalizacije njegov stil pisanja nije mogao ostati nezapažen, čak kada je pisao na uske, poljske teme, o ličnostima poznatim u užem krugu. U njegovim tekstovima postojala je uvek doza univerzalnog koja ih je činila razumljivim i privlačnim za druge sredine.

S obzirom na način opštenja i stil pisanja od početka 60-ih godina postaje popularan i kod nas. Dolazi na jugoslovenske pozorišne festivale, drži predavanja, prikazuje svoje rediteljsko umeće, prisutan je tekstovima, mnogi reditelji i glumci postaju njegovi "sledbenici". Kako i ne bi kada je ponudio nešto što nije nijedan drugi teoretičar pozorišta: Doslednu ne-



doslednost ili krajnju Slobodu u tretiranju umetnosti, čoveka i sveta. To potvrđuje i blok Kotovih tekstova i intervjua iz poslednjih godina, koje je pisao i davao već prikovan za postelju. U kojima, međutim, ne jadicuje već pokušava da nam na svom slučaju protumači kako se treba miriti s neumitnim, ne prestajući do poslednjeg časa da živiš i to kao fenomen tumačiš.

kovu, na kome će biti prikazano Gombrovičevo *Venčanje* u Bergmanovoj režiji. Bila bi to prilika, kako je isticao da se konačno sretne sa tim velikanom i ponudi mu neke svoje nove ideje o režiji Šekspira i Gombroviča. Međutim, ni Bergman iz istih razloga više nije putovao na festivale, mada još uvek režira, posebno u pozorištu.

Umro je 22. decembra 2001. noću, u snu, u Santa Moniki u Kaliforniji, gde je poslednjih desetak godina živeo, preselivši se iz Stoni Bruka blizu Njujorka. Lekari su rekli da je doživeo šesti infarkt. Ima u tome neke značajne simbolike, jer je o snu i javi takođe ostavio beskrajno zanimljiva zapažanja.

Maja meseca tekuće godine njegov prah biće, kako me je obavestio njegov sin Mihal Kot iz Vašingtona, prosut na grobove bake, majke i sestre na Rakovičkom groblju u Krakovu. Time će se zatvoriti životni krug planetarnog Janeka Kota. Na divnom groblju, koje postoji od početka 19. veka i na kome počiva "cela Poljska", između ostalih Helena Modžejevska, poljska Sara Bernar, koja je za večni počinak između Kalifornije i Krakova takođe izabrala Krakov. O tome da će njegov prah počivati u Krakovu saznala sam tokom svog prošlogodišnjeg boravka. Rekla mi je Joana Dуска, koja za Zadušnice već godinama obilazi grobove Kotovih na Rakovičkom groblju. Napomenuvši mi, a što sam uskoro pročitala u njenoj knjizi *Ogledalo*, kako veoma žali što više ne sme da putuje i zbog toga ne može da dođe na pozorišni festival u Kra-

Biserka RAJČIĆ

Avangarda i postmodernizam, ali gde je tu pozorište?

Još polovinom tridesetih godina u varšavskom Polonističkom kružoku postali smo svesni intelektualne površnosti pozitivizma i počeli govoriti o *naučnosti* humanistike. Odnosno, da se biografijom pisaca ne mogu tumačiti njihova dela, da se jezikom i kategorijama tradicionalne psihologije ne mogu opisivati poezija, romani ili drame. Bili smo željni teorije. To je najjasnije uvidao nezaboravni Frančišek Sjedlecki, koji je jedini od nas poznao ruske formaliste i Jakobsona. Ludvik Fride je već bio liznuo tomizam i u formi video odraz metafizike. David Hopenštrand smatrao se marksistom i u sociologiji tražio varijante i promene književnih žanrova. Stefan Žulkjevski, prvi je od nas, a po svojoj prilici i prvi u Poljskoj, govorio o semantici kao ključu za humanistiku. Posle rata studentskim Polonističkim kružokom inspirisao se Institut za izučavanje književnosti PAN.

Bližim se osamdesetj, a kada ovaj tekst izađe iz štampe napuniću je. Kada se osvrnem unazad, vidim da sam iz Polonističkog kružoka poneo fascinaciju, znatiželju ili jednostavno potrebu za sistemom (mada, ne znam kako da to tačno nazovem). Menjao sam učitelje i lektiru... Kretao sam se od Lukača do Levi-Strosa, od egzistencijalista do Bahtina. U mladosti su me privlačili zatvoreni i univerzalni sistemi, najpre tomizam, kasnije marksizam – ili obrnutim redom, a kasnije spekulacije kabale. Osim intelektualnog zadovoljstva očekivao sam da će mi poslužiti i za interpretiranje Šekspira i savremenog pozorišta. Međutim, najviše sam tragao i do danas tragam za interpretacijama.

Tokom svoje lektire iz teorije književnosti savladao sam, što je bilo korisno, mada mi je pričinjavalo teškoće, Fukoa, zaustavivši se, što je dobro, na Deridi, Lakanu i najpomodnijoj, Kristevoj. Dalji su za mene bili preteški, mada sam ih možda i mogao savladati, da mi se za moj posao ili jednostavnije rečeno – pisanje, nisu učinili beskorisni. A, možda i više od toga – štetni.

Počeo sam, odnosno znao sam, znali smo da nauka o književnosti mora preuzimati jezik, termine i

operacije iz drugih disciplina – iz lingvistike, logike, antropologije, a možda i iz dubinske psihologije i nauke o religiji. Sam, iako se trudim da se previše ne udaljujem od kolokvijalnog poljskog, ne mogu bez opozicija paradigma-sintagma, dijahronija-sinhronija, oznaka-označeno. Dekonstrukcionista stvorili su vlastite jezike, u kojima se i oni najistaknutiji često razlikuju. Sklon sam divljenju, mada mi se čini da su to visoko postavljene intelektualne igre koje postoje radi sebe, kao akrobatika koja se izvodi ispod same kupole cirkusa bez gledalaca. Dekonstrukcionizam govori o tekstu, mada je tekst najčešće *pretekst* za određene operacije u metajeziku. Pretekst nisu sama dela već i intelektualni pravci, njihove sinteze i možda najviše njihove opozicije i periodizacije. U tim jezicima i na tim visinama postmodernizam, čini se, obuhvata brojne raznorodne artefakte, tako da je opozicija modernizam-postmodernizam sve nejasnija. Kada tome dodamo izmešanost dekonstrukcionizma i feminizma, ta magma može izazivati oduševljenje, međutim i za pronicljivije istoričare književnosti je sve nesvarljivija. Odnosi se na američku nauku o književnosti poslednjih decenija i na Francuze, mada mi se čini da se dekonstrukcija već gasi, čak u elitnom časopisu kakav su *Drugi Tekstovi* (Varšava).

Tekst. Ali, šta je u pozorištu tekst? Tekst je sve što nešto znači. Za semantičare tekst je muzičko delo i slika. Za Masaoa Jamagušija, japanskog antropologa i semantičara, i Tokio se može shvatati kao tekst. Grad je *sistem* promenljivih i nepromenljivih znakova, jer je Pariz još uvek Pariz, a Varšava Varšava. Naučnije rečeno, grad se može čitati kroz njegovu dijahroniju i sinhroniju. Posедуje verbalne i neverbalne znake. Lotman ih naziva "ikoničkim".

Pozorište kao *tekst* nije samo ono što se *govori* sa scene niti svi *stage directions*, autorovi komentari (kao, recimo, Mrožekovih deset zapovesti za reditelje) već celokupna predstava, pre podizanja i posle spuštanja zavese.

Ne znam da li smo dovoljno jasno opazili da od nedavno, negde od *Čekajući Godoa*, *Čelave pevačice*, *Opere za tri groša*, govorimo o pozorištu Beketa, Joneska ili Brehta, a ne o komedijama, tragedijama i sl, čak ne i o *dramama* ili "dramskim delima". Kada Jonesko nudi u vidu žanrova "tragifarsu" ili "anti-dramu" to su pre karakteristike pozorišta nego dramske vrste. To je još upadljivije u nekim Vitkacijevim terminima, kao što su "čista forma" ili "sferična tragedija".

Dakle, pozorište kao tekst, kao sistem znakova, kao poruka nije samo predstava već i gledalište, garderoba, a možda i fotelje recenzenata, koje sam svojevremeno video postavljene na gradskom trgu. I, da li je u pitanju samo jedna predstava ili je to niz predstava, od premijere do skidanja s repertoara? Jer, jedno je *Čekajući Godoa*, varšavska predstava iz januara 1957. značio pre, a drugo posle vesti o Hruščovljevom govoru o Staljinovim zločinima, ili najdramatičniji tekst, kakve su Mickjevičeve *Zadušnice*, kada su 1968. skinute s repertoara.

Tekst istorije drame, a moglo bi se reći i *test*, je i istorija pozorišta. Tekst/test istorije pozorišta su predstave. Drame, koje decenijama nisu realizovane u pozorištu, kao npr. *Zadušnice* ili *Kordijan*, iako su zamišljene kao predstave, pozorište su *in virtu*. Zbog toga sada nastaju različiti, prilično otrovni problemi za teoretičara, a još više za istoričara pozorišta.

Različita su to pitanja, odnosno ponoviću onu reč – veoma otrovna. Spektakl/predstava je svaki put nešto drugačije, mada su uvek, čak kada reditelj ima posebne ideje, Bihnerov *Vojcek* ili Gombrovičevo *Venčanje* isto. U kom smislu su isto? – ne samo zato što se sastoje od istih reči koje se uglavno izgovaraju istim redosledom.

Prema fenomenolozima i semantičarima uspevamo, kako je to uradio Ingarden, a nedavno još preciznije Tomaš Kubikovski, da u predstavi izdvojimo posebne sisteme znakova (prostorne, vremenske, promenljive, nepromenljive), redosleda pitanja, muzike, rasvete, kostima, dekora. Taj časovnik možemo rastaviti u delove, ali nisam siguran da li ćemo uspeti da ga ponovo sastavimo, a i ako ga sastavimo da li će i dalje raditi.

Sa tim se još u *Pozorištu kao posebnoj predstavi* baktao Raševski, međutim nije ga razmrsio do kraja, jer slični problemi trajno su vezani za pozorišne likove. Hamlet sigurno nije samo književni lik, kao što je to na primer Ana Karenjina, niti je samo karakter sazdan od hiljada reči, koje mu je Šekspir stavio u usta već je i pozorišni lik. Živ je, mada drugačije. Gerik i Kin bili su jedni od Hamleta, a bila je to i Teresa Budiš-Kšičanovska.

U čemu se sastoji ta istovremena različitost i identičnost? Kada kažemo Hamlet, na koje *postojanje* mislimo? Kada kažemo Gombrovičevo *Venčanje*, na koje *Venčanje* mislimo – da li na tekst komada, inscenizaciju Jarockog ili neku drugu ili na nešto *između*, na potencijalno *Venčanje*, a fenomenolozi bi možda rekli da mislimo na *intencionalno*?

Imam želju da kao Gombrovič kažem: "Što pametnije, to gluplje". Ali, i pored zamršenosti teorije i krhkosti istorije mogli bismo se potruditi da nađemo mesto pozorištu i njegovim osnovnim pravcima od simbolizma, modernizma do svih onih *post* pravaca.

Najduži i najizrazitiji pravac u umetnosti i pozorištu 20. veka bila je avangarda. Početak je možda predstavljao časopis *Avangarda* koji je negde oko polovine 19. veka izdavao Kropotkin. Sadržao je i članke o umetnosti. Tu povezanost jevanđelja anarhizma i revolucije u umetnosti, koju je umetnost nagoveštavala i kojoj je trebalo da služi kasnije smo našli u mnogim manifestima različitih avangardi.

Časopis *Avangarda* Kropotkin je izdavao u Cirihu. Početak avangardi 20.veka, možda ne jedini, predstavlja veoma bučni kabare Volter, nastao 1916. godine, koji se takođe nalazio u Cirihu. Imao je sedište samo nekoliko ulica dalje od kuće u kojoj je tridesetih godina 19. veka dvadesetogodišnji Bihner završavao svoju doktorsku tezu o nervnom sistemu ribice koju je ulovio u svom rodnom Gisenu. Bila je to avangardna rasprava, jer je nagoveštavala, kako se to danas smatra, teoriju evolucije. Tada je i Bihner započeo i svog nikada dovršenog *Vojceka*, koji je štampan tek sedamdesetih godina 19. veka, a prvi put insceniran 1913. Dakle, tri godine pre osnivanja Kabarea Volter i prvih manifesta italijanskih futurista. To delo, u

kakvom je odnosu onda na tadašnju istoriju drame i istoriju pozorišta? Da li pripada tridesetim godinama 19. veka, kada ga je Bihner pisao, ili vremenu uoči prvog svetskog rata, kada je prvi put prikazano? Da li je to kasni, mrzovoljan romantizam ili vrhunska drama modernizma ili pak iznenađujuća preteča modernizma? Posve sigurno može se reći da spada u sva ta vremena, mada istoričari drame i pozorišta ne izlaze lako na kraj sa njim.

S Bihnerovim *Vojcekom* koji ruši gotovo sva pravila drame i estetike, čiji je tragični junak trabunjajući vizioner, Otelu iz nemačkog provincijskog gradića, mogla bi započeti ne samo istorija već i teorija drame 20. veka ili s Kabareom Volter, gde je pri prvom ili drugom susretu, usred zvižduka i lupe gledalaca, pala i poznata krilatica: "Hoćemo da pišamo u svim duginim bojama", čime započinje istorija hepeninga i pozorišta provokacije običaja i politike. "Hoćemo da pišamo u svim duginim bojama" – kasnije su u svom hepeningu *Nož u stomaku* ponavljali poljski neofuturisti.

Njegov inicijator i "majstor ceremonije" bio je Tristan Cara. Među osnivačima i prvim gledaocima Kabarea Volter nalazili su se pretežno došljaci iz Srednje Evrope i Rusije. Ne znam da li se iko bavio učešćem i doprinosom avangardnim pokretima na Zapadu, etosom avangardi, njihovim korenima i supstancom, od dadaizma do kasnog nadrealizma, upravo tih došljaka, stranaca sa Istoka i iz Južne Amerike... Možda su otuđenost, neukorenjenost zatvarali uši, a otvarali oči?

Tristana Caru, a ubrzo i sledećeg Rumuna, Joneska, upoznao sam za vreme svog prvog boravka u Parizu, krajem 1938. Cara je već bio prevaleo četrdesetu, a ja sam imao koju više od dvadeset. Jonesko je bio stariji dve godine od mene. Kao i većina mojih vršnjaka iz Istočne Evrope časove nadrealizma uzimali smo sa zakašnjenjem od jedne generacije. Tokom noćnih šetnji po Parizu Cara me je naučio reći *insolite*, za koju je teško naći ekvivalent u drugim jezicima, zarazivši nas i sa izrazom *horriblement beau*, koji je otkrio dadaizam.

Vreme brže prolazi nego što to opažamo. Novina postaje starina, običajna provokacija klasika. Na jed-

noj od prvih predstava Stopardovih *Travestija*, otprilike pre sedam godina, na svoje veliko iznenađenje primetio sam da je Cara, s kojim sam noću šetao bulevarom Monparnas (Lenjin i Džojns su se takođe nalazili u Cirihi u trenutku rađanja dadaizma, odnosno u vreme kada je istorija neočekivano delila karte) pored Lenjina i Džojnsa jedan od trojice protagonistista te umetnosti, već istorijska ličnost. Klasik!

Međutim, početak početka avangarde nije bio dadaizam već *Kralj Ibi* šesnaestogodišnjeg Alfreda Žarija iz 1896. godine, kada nije "povraćao" samo modernizam već čitav 19. vek, posebno Drugo carstvo i buržoaska Republika. A 1920, posle njegove trijumfalne obnove od strane prvih nadrealista "povraćao je" 20. vek, u brojnim studentskim pozorištima od Anda do Tatra. *Kralj Ibi* događa se u Poljskoj ili "nigde", mada to "nigde" znači "svuda".

Svojevremeno sam napisao da od Renesanse postoje samo dve mitske ličnosti, u kojima se pojavljuju nova lica i nove duše: Faust i Don Žuan. Međutim, Ibi je sa klozetskom četkom umesto žezla besmrtn. U toj genijalnoj farsu već je sadržan Jonesko sa svojim *Makbetom*, a možda i sa *Budućnost je u jajima*, s tim što su Otac Ibi i Majka Ibi okrutniji i vulgarniji. Tu je i Vitkaci, mada je *Kralj Ibi* univerzalniji i bez traga metafizike.

Za *Kralja Ibija* možda je znao Majakovski. Njegovi grozni buržuji preobučeni u komuniste u *Stenici* imaju svoje prethodnike u Ocu Ibiju i Majci Ibi.

Drugačiji početak avangardne umetnosti od *Kralja Ibija* predstavljao je italijanski futurizam: 11. maja 1912. Marinetti je sa visine od dvesta metara iznad krovova Milana, nadvikujući propeler koji se vrteo, objavio *Tehnički manifest futurističke književnosti*. Osamdeset godina kasnije Kalifornijski univerzitet u Los Anđelesu proslavio je godišnjicu tog manifesta. Predavanja, manifestacije i diskusije završili su se banketom "*La cucina futurista*". Lično, poznao sam i bolju italijansku kuhinju.

Januara 1914, uoči samog svetskog rata Marinetti je poslednji put posetio Rusiju, gde su ga pozdravili prvi ruski futuristi. U Petrogradu, a ubrzo i u Moskvi krajem prve decenije 20. veka formirale su se grupe

slikara i pesnika, a nešto kasnije i kompozitora koji su nešto ranije, ali podjednako energično kao i na Zapadu, raskidali s tradicijom umetnosti XIX veka. Ti mladi ljudi, koji su u većini slučajeva bili vršnjaci XX veka, proklamovali su dolazeću *novinu*. U Rusiji, a ubrzo i u Poljskoj inspirisali su se italijanskim futurizmom. Marinetti je vikao: “*E viva futurista!*” Vizije *novog*, staklenih gradova i lepote mašina povezivale su se s dolaskom nove umetnosti. Mnogo kasnije poljski avangardista Pajper je u časopisu *Skretnica (Zwrotnica)* objavio svoj manifest “*Grad, masa, mašina*”. Međutim, futurističke vizije inspirisale su se *Gradom sunca* Tomasa Kampanele.

Decembra 1913. u sali petrogradske operete Luna Park (naziv po svoj prilici nije beznačajan) prikazana je futuristička predstava *Pobeda Sunca*. Bila je to neka vrsta opere/baletu u pratnji klavira. Jedan od njenih inicijatora bio je Kazimir Maljevič, sporo prihvaćan klasik nove umetnosti i njen teoretičar. Maljevič je projektovao sceneriju *Pobede Sunca*, sa kockama okačenim po praznoj sceni i s kostimima Arlekina, kao i sa kockama koje su deformisale likove. U svojoj biografiji koja je kasnila tri četvrt veka prvi put sam video projekte Maljevičevih kostima i njegove crne i crvene kvadrate na izložbi koja je 1991. obišla Ameriku. Vitkjevič po svoj prilici nije stigao na *Pobedu Sunca*, ali je sigurno video projekte pomenutih kostima.

Majakovskog, koji je izvršio samoubistvo, Staljin je ubrzo posle smrti proglasio bardom revolucije i nedostižnim uzorom pesnika Sovjetskog Saveza. Dva desete i početak tridesetih bile su neka vrsta *Sturm und Drang*-a, period umetničkog i intelektualnog vrenja. Mada je malo umetnika, slikara, arhitekata i pesnika kratke ruske renesanse preživelo, prethodno svoju umetnost i nadu vezavši za revoluciju. Pasternak se spasao pogroma, a Ahmatova neprestano je ponižavana, ubili su joj muža, a sina osudili na višegodišnji boravak u logorima.

Mejerholjd – iz današnje vremenske perspektive najveća režiserska individualnost 20. veka – hapšen je, mučen i streljan u Lubjanci 1940. Telo Zinaide Rajh nađeno je u njihovom stanu izbodeno noževima.

Mejerholjdova sudbina i pozorište jedan su od najizrazitijih primera varljivosti klasifikacija *izama*. Počinjao je u duhu naturalizma i simbolizma, bio blizu Stanislavskom, zatim stvarao predstave u kojima su elementi cirkusa i pantomime bili u sprezi sa biomehanikom glumaca pretvorenih u marionete, sa stilizacijom nalik na kabuki i muzičnošću *dell' arte*. Sam je bio izvrstan pantomimičar, kao kasnije Baro. Ako termin “modernizam” nešto u pozorištu znači, onda je Mejerholjd predstavljao vrhunac modernizma.

Godine 1947, nalazeći se u delegaciji poljskih pisaca koja je došla na proslavu tridesetogodišnjice revolucije, kasno uveče posetio sam Pasternaka u njegovoj vili u Peredelkinu – tajno, jer Pasternaku nije bilo dopušteno kontaktiranje, ni učešće na slavljenjima s piscima ni “bratskih” republika. Tada sam bio naivan i oduševljena pristalica nove vere i Pasternaku ispričah o likvidaciji nepismenosti kod nas, o ogromnim tiražima pesničkih zbirki, o slobodi i privilegijama stvaralaca kulture. Pasternak se nasmejao i rekao mi: “Vi ste kao ptice koje pevaju, međutim jednoga jutra probudićete se u kavezima, moguće i pozlaćenim. Ispod svakog kaveza stajaće bivši formalista, nepopravljivi simbolista, uporni futurista i ‘neprijatelj naroda’.” Kada sam se vratio iz Moskve u Varšavu, na palati u kojoj se nalazilo sedište Saveza pisaca stajao je ogroman transparent: “Pisci su inženjeri ljudskih duša”. Shvatio sam o čemu mi je Pasternak govorio u Peredelkinu.

Godine 1972. bio sam na prvom svetskom kongresu šekspirologa u Vankuveru. Na njemu se nalazio i Grigorij Kozincev. Pre toga imao sam prilike da se upoznam s njegovom sjajnom adaptacijom *Hamleta*, s Ofelijom sapetom teškom krinolinom poput kaveza za mučenje, u kome su u vreme Renesanse prevozili osuđeničke. Na pomenutom kongresu Kozincev je prikazao svog *Kralja Lira*, u kome prognani vladar tokom svojih lutanja sreće jadrnike prognane iz svojih gradića i sela. Između mene i Kozinceva ubrzo je uspostavljena simpatija, a možda i nešto više, jer su nas vezivala slična iskustva. Šetali smo divnim ružinim vrtovima univerzitetskog kampusa. Kozincev mi je iznenada rekao: “Tokom svog dugog života imao sam samo dve ili tri godine srećnog života. Bile su to one, tokom kojih sam sarađivao sa Mejerholjdom”.

Za celokupnu rusku avangardu, kao i kasnije za neorealiste, "avangarda" je, kao i u vojsci, trebalo da bude prethodnica u maršu, ne samo poezije već svih umetnosti, nagoveštaj revolucije. Trebalo je da se postovećuje sa njom, a kasnije da je predvodi. To postovećivanje revolucije i to ruske revolucije s revolucijom svih oblika umetnosti – poezijom, prozom, slikarstvom, muzikom i arhitekturom bilo je – kako se ubrzo ispostavilo – tragična zabluda, ne samo Majakovskog već možda još više Maljeviča, braće Burljuk, Meljnjkova, Tatljina i mnogih drugih. Tih zabluda i nada jedino je bio lišen Hlebnjиков, ali on je prvi dobio metak u glavu i Šagal, koji je još 1922. otišao na Zapad.

Čuvena je bila Lenjinova izreka: "Komunizam je socijalizam plus elektrifikacija". To je moglo biti blisko Majakovskom i Maljeviču, ali Lenjin se prema projektantima fabrika u vidu kocki od samog početka odnosio s nepoverenjem i sumnjičavo. Istorijske analogije su uglavnom varljive, mada mi se povremeno čini da se iluzije avangardista iz prve polovine 20. veka mogu upoređivati s nadama i iluzijama libertina i racionalista iz 18. veka koji su verovali u dolazak carstva razuma i slobode. U vreme Nacionalnog Konventa ispod giljotine u kotarice su se kotrljale glave, čak je De Sad, koji je 14. jula oslobođen iz Bastilje, jedva spasao glavu.

Tek posle pada berlinskog zida ili nešto ranije na Zapad su mogli krenuti slike i arhitektonski projekti novatora koje je anatemisao Ždanov. Odnosno, tek tokom poslednje decenije polako i mukotrpno otkriva se istorija ruske avangarde, posle godina i godina prećutkivanja na Istoku i nepotpunog poznavanja na Zapadu. Od samog poznavanja tog najsmelijeg i najtragičnijeg avangardnog pravca XX veka možda je važnije sazrevanje *modela avangarde*: opozicije i promena koje se, čini se, stalno menjaju. U jednom od prvih manifesta nadrealizma Breton je napisao: "Promeniti svet, govorio je Marks, promeniti život, govorio je Rembo; ta dva gesla, po nama, čine celinu". U istoriji nadrealizma, u promenama i sudbini avangardi istočno od Rajne ta dva programa pokazala su se takođe iluzorna i protivurečna. Jedino im je utopija bila zajednička. Nisu promenjeni ni čovek ni svet i to ne onako kako je proricao Marks.

U avangardi, u *avan/gardi*, kako u pojmu, tako i u samoj reči sadržano je upozorenje. Nadrealisti su oduševljeno ponavljali za Lenjinom, umevši čak u svoj *Mali rečnik nadrealizma*: "Doći će vreme kada će se javni klozeti praviti od zlata". Taj iskaz mogao je pripadati i dadaistima, i Apolineru, međutim ja sam prvi put video zlatne kupatilske kvake i slavine prošle godine u Varšavi, u kupatilima novih milionera ili pre milijardera, sive zone vesele privatizacije:

Hoćemo nove zvuke
 Nove zvuke, nove zvuke
 Hoćemo suglasnike bez samoglasnika
 Suglasnike koji gluvo prde.

Tako je napisao Apoliner u znaku najbolje tradicije Ibijevih vulgarizama i ciriških dadaista, mada kod njega čak u kasnijim stihovima, kada su se pojavljivali tonovi tuge i nostalgije za prošlošću i mrtvima, postoji očaranost sadašnjošću i savremenošću, poput Mickjevičevog romantičarskog "Cvetom novine potresa".

Apoliner, iako jedan od prvih poklonika kubista i Pikasa, koliko mi je poznato, nikada nije upotrebio reč "avangarda". Pre je govorio o *esprit nouveau*, novom duhu, novom viđenju, novom sluhu:

Ja koji sam video artiljerijski i pešadijski rat
 Ranjen u glavu trepanirane lobanje pod narkozom
 Ja koji sam izgubio najbolje prijatelje u strašnoj bici
 Znam o starom i novom koliko pojedinac može znati
 I danas ne hajući za taj rat
 Među nama i zbog nas prijatelji moji
 Rešavam taj dugi spor između tradicije i invencije
 Reda i Pustolovine.

G. Apoliner: *Lepa riđokosa*.

Tiresijine dojke (1917) nastale su četiri godine posle *Pobede Sunca*. Drugačija su i stilistika i pozorišna sredstva te dve prekursorske predstave u istoriji pozorišne avangarde. Međutim, ta dva različita događaja povezuje isti optimizam. Tiresija pretvoren u ženu rađa tokom jednog popodneva 4049 dece. Očaravajuća je ta nadrealistička preciznost. *Tiresijine dojke*

u Francuskoj, koja je krajem rata izgubila brojne žitelje, propagirale su rađanje, i to ne u rableovskom duhu. Bile su vesela, poluozbiljna, polušaljiva predstava. *Tiresijine dojke* video sam 1938, a možda i početkom 1939. godine, u trenutku naglog približavanja novog rata. Ispod Tiresijine haljine, odnosno haljine muškarca/žene izletali su crveni baloni i podizali do plafona pozorišta. Bila je to krajnje vizuelna metafora, koju sam kasnije iznenada otkrio u poljskom studentskom pozorištu STS i uopšte u studentskim pozorištima s kraja pedesetih godina.

Ubrzo posle nastanka *Tiresijinih dojki* nadrealizam je bivao sve mračniji i dublji. U "*Au service de la revolution*" vizija revolucije je od lenjinističke postajala trockistička, a od marksističke frejdistička, mada se i dalje pozivala na maštu i htela da je svim sredstvima podstiče...

U pariskim majskim događajima 1968. zidovi celog Latinskog kvarta bili su prekriveni natpisima: "Vlast mašti", "Žudite za stvarnošću". Bio je to poslednji znak već umirućeg nadrealizma. A možda je u toj studentskoj pobuni bio sadržan i anarhizam Kropotkinove *Avangarde* još iz sredine 19. veka.

Pozorište apsurdna, kako ga je nazvao Martin Eslin, nastalo je u Francuskoj na prelomu četrdesetih i pedesetih godina: najranije su, odnosno iz 1947. godine, Ženeove *Sobarice* u Žuveovoj režiji. Joneskovi *Čas* i *Čelava pevačica* su iz 1950. i 1951, a *Stolice* iz 1954. Međutim, prelomni je Beketov *Čekajući Godoa*, čija je pariska premijera održana 1953. Iz poluvekovne perspektive znamo da je posle *Čekajući Godoa* pozorište ili dramski tekst, koji je istovremeno i pozorište, nešto sasvim novo, kao što je i posle *Ulisa* roman nešto drugo nego pre *Ulisa* ili kao što je posle Felinija film postao nešto čega pre toga nije bilo.

Beketovo pozorište ima grafičku izrazitost znaka. Kao u istočnjačkim pozorištima, kao u velikom baletu značenjsko je oštrije i izrazitije od označenog. Značenjsko je *sadržaj*. A kao u Vitkacijevim terminima i Gombrovičevom svetu – istovremeno je i *forma*.

Drvo u prvom činu je drvo i ništa drugo; u drugom činu ima pet-šest listića. Listići označuju promenu, ali da li vremena? Nužno ne znače: znače da je na drvetu lišće. Dečak koji dolazi s porukom gospodina Godoa

– u drugom činu on sam ili njegov brat – jedino znamo da dolazi s porukom od gospodina Godoa. Godo je samo Godo, na čiji dolazak Vladimir i Estragon čekaju na raskršću.

Predstava je o čekanju, mada čekanje ne znači ništa više osim čekanja; tri sestre kod Čehova čekaju odlazak u Moskvu, kod Beketa se ne zna da li "Moskva" uopšte postoji.

Pre mnogo godina u Tunisu su me autom odvezli u pustinju. Pod dvema kržljivim palmama, usred peska, dokle pogled seže, čekala su dvojica Arapa. Pitali smo kuda žele da ih povežemo. Nikud. Samo su klimnuli glavama. Čekali su "godoa".

Nekoliko nedelja posle varšavske premijere *Čekajući Godoa* stigle su vesti o Hruščovljevom izveštaju o Staljinovim zločinima. Tada su svi saznali da Vladimir i Estragon čekaju socijalizam. Dugo se činilo da je *Čekajući Godoa* pozorište apsurdna, paradigma opšte ljudske sudbine lišena realnosti, u beketovskom idiomu, sadržana u likovima Vladimira i Estragona, koji se mrze i ne mogu da se rastanu, jer čekaju i u njoj su se pronašli Mrožekovi emigranti iz opskurnog berlinskog hotela i beskućnici Glovackog na klupi Parka na Tomkins skveru u donjem Menhetnu. Beketovski idiom pokazao se začuđujuće opsežan i tim idiomom, tim sistemom znakova, tim jezikom progovara postmodernističko pozorište.

Postmodernizam? Ali, gde je tu cezura? Beket, Jonesko, Žene, da li je to modernizam, da li je to ono što je *posle*? Klasifikacije u istoriji drame koja je od samog početka predstava, uvrnute su i nimalo lake. Prvu Ženeovu dramu, *Sobarice*, realizovao je Žuve; Baro je režirao Joneskovog *Nosoroga* i *Pešice po vazduhu*, s Madlen Reno u ulozi Vini. *Srećni dani* u njegovoj režiji postali su klasična predstava. Klasika postmodernizma? Nisam siguran. Baro je počinjao kao veliki pantomimičar tradicije arlekina *dell' arte* i francuskih Pjeroa, poput onih s Vatoovih slika. Baroovim najvećim režiserskim dostignućem svi smatraju njegovog Klodela. Žuve je dugo bio povezan s Kopoom koji je raskinuo s realizmom, ali iako je bio nesumnjivo novator, niko ga nikada nije povezivao s bilo kojom avangardom. Istorija savremenog pozorišta, posebno francuskog je, prema Apolinerovim re-

čima, neprekidni tok tradicije i invencije, "Reda i Puistolovina".

U Ženeovim *Sobaricama* i *Balkoru* čuju se Rasinove patetične strasti; Beket je klasik savremenog pozorišta, mada njegovi izvori sežu čak do *Knjige o Jovu*. Joneskova apsurdna komika može se naći kod Aristofana, a njegove igre rečima u Plautovim *Bli-zancima*.

O Jonesku, posebno o njegovom ranom pozorištu, pisalo se kao o ograničenjima jezika, nemogućnosti komunikacije, okamenjenim apsurdima koji su opšti govor. O apsurdima sadržanim u samom jeziku. Uostalom, u to je poverovao i sam Jonesko.

Međutim, uopšte nije potrebno pozivati se na Jakobsonov model jezičke komunikacije, na pošiljaoca, primaoca, kod i kanal, da bi se uočilo da u Joneskovim komadima, u porukama koje šalju bračni parovi Smit i Martin u *Čelavoj pevačici* ili Učenica i Profesor u *Času*, da su to dva kanala, dva koda: scena i gledalište. Smejemo se dosetkama o ludacima, jer besmislice primamo znajući smislove. Kada se na sceni skazaljke sata pomeraju ili sumanuto okreću, znamo da naši satovi u opštoj komunikaciji pokazuju zaredom minute i sate, isto tako da se "novošpanski" ne može prevoditi na španski i obrnuto. Joneskovi komadi nisu o ograničenosti jezika već o njegovom bogatstvu, u kome su sadržane sve *bez/smislice*, koje su u suprotnosti s pravilima jezika i svakodnevnim iskustvima, u kojima časovnici ne mogu otkucavati trinaest puta svaki sat. Sunce je "odrubljeni vrat" – o tome su pesnici znali mnogo pre nadrealizma i dekonstrukcije.

Pa ipak, početkom pedesetih godina nije započelo samo novo pozorište već i mišljenje o pozorištu i to preko osmoze sa Beketovim, Joneskovim i Ženeovim pozorištem, što je dovelo do širenja jezika, kojim su počeli da se služe strukturalisti, fenomenolozi i u poslednje vreme destrukcionista. Tim jezikom progovorili su i "podrumi", pariski i naša nezaboravna krakowska Pivnjica pod Baranami (Podrum kod Ovnova).

Tokom duge vožnje prepotopskom železnicom od Stoni Bruka do Njujorka često sam sa ženom razgovarao *joneskom*, otkrivajući mukotrпно i lagano kao kod Joneska da živimo u istoj ulici, u istoj kući, da

imamo sina i ćerku koji se isto zovu, da smo možda bračni par.

Takođe mi se čini da nas je Jonesko učinio osetljivima na novogovor "realsocijalizma". Novogovor su zapravo *Čas* i *Čelava pevačica*.

Za Mišela Fukoa pariska premijera *Čekajući Godoa* bila je, kako je sam napisao, "prelomni momenat u njegovom intelektualnom životu", a za Alen Rob-Grijea "dramatizacija Hajdegerove filozofije". Prema tome, novo se ipak začinjalo.

pozicija Brehta u pozorištu i dramaturgiji 20. veka, odnosno njegove druge polovine i posve sigurno treće četvrtine iz naše perspektive je možda manje značajna nego Beketova, Joneskova i Ženeova, ali je njegov uticaj zasigurno veći. Na neujednačen način, katkad protivurečno, kod Brehta se prepliću teorije, same drame i njegovo pozorište. Poput Metode Stanislavskog, Artoovih okrutnosti i rituala, u diskusije o praksi postmodernističkih pozorišta (ne volim ovaj termin, ali katkad ne mogu bez njega) ušli su *v-effect*, otuđenje. Međutim, izmaklo je pažnji da je za Mejerholjdovo pozorište Šklovski prvi upotrebio termin "oneobičavanje". U glumačkoj igri za Brehta to je bio postulat hladnog glumca koji se ne poistovećuje s ulogom, i hladnog gledaoca koji se ne prepušta pozorišnoj iluziji. Mada, fascinantna Helena Vajgel kao Majka Hrabrosti osporava tu doktrinu. Postoji i drugačije razumevanje "otuđenosti". I najpoznatiji tekst, odnosno veliki tekst treba da ostane "otuđen", drugačije, iznova "prepisan".

Erik Bentli, prvi Brehtov prevodilac na engleski i istovremeno njegov pristalica i oponent u berlinskom periodu, zabeležio je sledeće: "Govorio sam Brehtu o stvaranju. Breht je planuo: 'Svako može biti stvaralac, izazov je *prepisivanje*.' " Takođe ne treba zaboraviti da je Rolan Bart svoje prve strukturalističke opozicije izvodio iz Brehtove dramaturgije, ističući da je čitanje, posebno remek dela, *prepisivanje*. Jer, u tom čitanju/prepisivanju tekstovima pridajemo nove smislove ili ih u njima otkrivamo. Ovo me navodi na misao da smo blizu dekonstrukcije.

Od početka do kraja gotovo svi Brehtovi tekstovi – dramski i balade – su prepisivanje tuđih tekstova, od Kiplinga do Šekspira i sižeza Kabukija: *Opera za tri*

groša je *prepisivanje* Gejove *Prosjачke opere*. Od Šekspira je prepisao *Koriolana*, od Sofokla *Antigonu*. Može se navesti još niz sličnih primera... *Prepisivanje* je potiranje teksta drugim tekstom ili čak savremenim iskustvom. Takvo je npr. čitanje *Hamleta* u *Kleines Organon* iz 1948, u kome se drama utemeljuje napadom Fortinbrasa na Poljsku.

Možda je prerano da se govori o Brehtovoj dekonstrukciji klasičnih tekstova, međutim sigurno je da je sama scena, a ne samo scenografija, mnogo pre Berliner Ensemble-a dekonstruirana. Igra između iluzije stvarnosti i stvarnosti iluzije je prema sjajnoj opoziciji Nortropa Fraja u Brehtovom pozorištu "dekomponovana": ne samo potpuna i nepromenljiva bela svetlost na sceni od početka do kraja predstave, koja je predstavljala "stvarnost" niti iluzija izlazaka i zalazaka sunca. Tradicionalnu zavesu, čije je podizanje i spuštanje signal prelaska iz realnosti sale u iluziju predstave, zamenila je laka horizontalna zavesica ili zavesice na samoj sceni, kroz koje glumci mogu lako prolaziti. Te lepršave zavesice nisu bile iluzija promena mesta radnje. I u No pozorištu i u Šekspirovom radnja se događa na nepromenljivoj sceni koja predstavlja stvarnost, odnosno nije znak različitih "mesta".

U toj dekonstrukciji iluzije najznačajniji su bili "songovi". Prvi pozorišni uspeh Brehta, a možda još uvek i najtrajniji, predstavljala je *Opera za tri groša* – bulevarska predstava, ili prema kasnijim Brehtovim invektivama "predstava kulinarskog pozorišta". Pozorišnu iluziju prekidali su songovi.

Kurt Vajl je obnovio nemačku muziku, raskinuo s romantizmom operских arija, u njegovim pesmama vraćale su se oštre intonacije, neka vrsta prozaizama; činili su ih songovi, nalik na kabaretsko pevanje. Sa ploča danas znamo vibrirajući glas Lote Leni, u kome odzvanjaju tuga, žudnja, katkad promukli ton odbacene prostitutke i neskrivenu telesnost tog glasa koji je dugo podrhtavao u grlu, lagano silazeći u grudi i trbuh. Leni je u *Operi za tri groša* igrala Dženi, s tim što je u songovima "odbacivala ulogu" i sa proscenijuma pevala direktno sali.

Kao u kabareu, Vedekind je u svojim poznim godinama u minhenskim kabareima promuklim glasom

pijanca pevao cinične i provokativne balade. Za mladog Brehta Vedekind je bio uzor. I ne samo za Brehta. Njegov uticaj na modernističko i postmodernističko pozorište čini se još uvek nedocenjen. (U Vitkacijevoj *Vodenoj koki* odjeci su svesno pozajmljeni iz *Lulu*). Brehtova dekonstrukcija i dekompozicija, a možda i najvažnije – narušavanje pozorišne iluzije – u njegovim predstavama koje nisu "opere" izvedeno je elementima kabarea.

Nisam siguran da li su istoričari modernizma, posebno njegovih običaja, jezika i, naravno, pozorišta, poklonili dovoljno pažnje činjenici da je modernizam počeo sam sebi da se ruga pomoću verbalnih i gestovnih vulgarizama, provociranjem gledalaca, degradiranjem uzvišenog i građanskih tabua upravo u kabareu. Pri tom ne mislim samo na ciriške dadaiste već i na minhenske i berlinske kabaree koji su postojali u isto vreme, u kome je zaoštren ekspresionizam. Kao što je nadrealizam nastao iz dadaizma, a po svoj prilici i mnogo kasniji hepeninzi, za mladog Brehta škola su bili nemački kabarei.

Od sjajnih modela predstava Berliner Ensemble-a i nekada zavodljivih teorija epskog pozorišta ili kasnijeg dijalektičkog, plodotvornijim se pokazalo drugačije pisanje, *prepisivanje* Šekspira, Marloa, čak Kiplinga, odnosno intertekstualnost, kako se to danas naučno naziva, potiranje jednog teksta drugim i svih *savremenošću*. Od te dekonstrukcije tekstova i dekonstrukcije pozorišne iluzije počinje postmodernizam u pozorištu, ako ta reč još nešto znači.

U Brehtovoj školi šegrtovala je Konrad Svinarski, najkreativniji poljski režiser svoje generacije. Iz alijenacije, međusobne *otuđenosti*, iz realnosti elementata predstave: teksta, igre, rasvete, songova i onog što je ostalo od pozorišne mašinerije, iz otuđenosti zavaravanja realnošću i realnosti zavaravanja izvode se Vilsonovo pozorište i "opere" Džona Kejdža, u kojima "trzaj kosti nikada ne narušava slučajnost".

Jan KOT

Prevela s poljskog
Biserka RAJCIC

Napomena: Tekst je preuzet iz poslednje knjige Jana Kota, *Ogledalo*, Varšava 2000.

Uz univerzalnog Kota, našeg savremenika

Tokom velike proslave četiristogodišnjice Šekspirovog rođenja, trebalo je da napravimo *film-anketu*: ugledne goste iz zemlje i sveta u mašti smo rasporedili na glavne vedute, vidikovce, značajna mesta Sarajeva. Železnička stanica, Obala, Kujundžijaska ulica, foaje i pozornica Narodnog pozorišta, Kozja ćuprija, Vrelo Bosne, Kinoteka, Jajce kasarna, Groblje na Tašlihani, Orijentalna biblioteka, kafana "Agadir", hotel "Evropa" soba br. 234 ...

Dok s police uzimam *Prilog biografiji*, neočekivano se pokazuje nekoliko stranica scenarija:

Arabeske na zidu džamije. Kamera se spušta i otkriva Jana Kota i Vladu Petrića. Tema razgovora: smrt i ludilo u Šekspirovim delima.

U dnu kadra levo natpis

6. juni, 1964. 17 časova. Begova džamija

Posle razgovora s Kotom. Petrić prilazi čuvaru džamije s kojim razgovara o njegovom shvatanju Šekspira.

Ova bizarna situacija neće biti ovekovečena. Jan Kot nije stigao u Sarajevo, ali na Simpozijumu, uz Šekspira, njegovo ime bilo je najčešće pominjano: knjiga *Šekspir naš savremenik* dobro je već poznata svim učesnicima svečanosti. Što ionako, i da je došao, ne bi mogao reći, napisao bi dvadeset godina kasnije, povodom Borhesovog predavanja *Šekspirova zagonetka* na drugom kongresu šekspirologa u Vašingtonu: i kao govornik u Joneskovim *Stolicama*, kadar da iz grla ispušta samo nerazumljive glasove, u beskonačnost rešavamo zagonetku – Šekspir, Šekspir, Šekspir...

Ali ja sam tada, u mladalačkom preterivanju, žalio što baš Kot nije čuo moj ogleđ *Smrt i ljubav u Šekspirovim delima*, i još više, što nije video moju predstavu *Magbet*, iako nije pravljen u pogonu Velikog Mehanizma, nego pre prema uputstvima Univerzalnog Šekspira. Naslov *Magbet ili Zaraženi smrću* naknadno sam

prepoznao kao istovetnu glosu: *istina sveta zalivenog krvlju*. "Zapravo, samo je još nešto nedostajalo da ova grozna priča koju smo ispričali na savremen način, bude doslovno savremena. Onda je ubijen šef jedne velike države i odnos publike prema predstavi se još više izoštrio. Ali, naravno, ne može se za svaku predstavu podešavati stvarnost i uklanjati po jedan vodeći političar", zapisao sam u rediteljski dnevnik.

1. Šekspir, naš savremenik

U *Belešci izdavača* za knjigu *Szekspir wspolczesny* (kod nas prevedena pod višeznačnim naslovom *Šekspir naš savremenik*) stoji da se skica *Šekspir okrutni i istiniti* pojavila u *Kulturnom pregledu* 1957. kao pozorišna kritika predstave *Tit Andronik* u izvođenju Shakespeare Memorial Theatre Company i režiji Pitera Bruka: "Od te recenzije začela se ova knjiga".

Jan Kot, međutim, u *Prilogu biografiji* (ranije u *Značenju pozorišta* kao i u predgovoru za *Rozalindin pol*), kaže da je, septembra 1956. godine, tri meseca posle poznanjskog masakra, napisao kritiku novog *Hamleta* (Krakov) nazvanog *Hamlet posle XX kongresa*, koji se u "komunistički Elsinor vratio iz egzistencijalističkog Vitemberga": "Počeo je moj *Savremeni Šekspir*".

Reklo bi se da je knjiga nastala iz oba polazišta: *Hamlet iz zemlje* u kojoj *zidovi imaju uši a ne podarici* u samoj je strukturi koju pokreće Veliki Mehanizam, a *Tit Andronik* (gledao sam ga kao student stojeći na prstima u gužvi Narodnog pozorišta) menjaće shvatanje i Šekspira i pozorišta i sveta ... Kao što će, na iznenađujući način, činiti i knjiga *Šekspir naš savremenik* (i najveći deo onoga što je Kot pisao, posle).

Pozorište na raznim stranama, hitro je (na)učilo da svakog klasika valja čitati iz vlastitog vremena i idioma. Pa će svi veliki pisci postati naši savremenici. I Eshil, i Molijer, i Čehov ...

2. Jedenje bogova

Nerede u Tebi iskoristio je tuđinac.

Jan Kot, *O, biti kamen.*

Kada smo prvi put sreli Kota, nije više bio samo izvrstan tumač Šekspira. Njegove studije o grčkim tragedijama izazvale su takođe opštu pažnju. Dva klasična pozorišna razdoblja dodirnula su se u eseju *Orest, Elektra, Hamlet*. Ali i u rastumačenoj situaciji gledaoca: "tri sadašnja vremena" ... Kot nalazi da je *simbolika tragedije elementarna: voda, vatra, mrak, svetlost*, a "Sofoklova teologija u kojoj bogovi čute i predskazanja se izvršavaju čine se neobično (i uznemiravajuće) sličnom igri Slučaja i Nužnosti koju je nedavno opisao najsjajniji savremeni biolog".

Jedenje bogova posvećeno je Ježiju Stempovskom (In Memoriam) koji je Kota, kako sam kaže, učio "mnogo dubljim izvorima avangarde" od "demonskog Bretona", i samom pisanju. Pisac *Manifesta nadrealizma*, doduše, uputio ga je da čita de Sada, međutim, bretonovska "dresura mašte" bila je bleđa u poređenju s "otrovnim besom" *Maldororovih pevanja* (Lotremona mu je na čitanje dao Stempovski).

Svakako, čitao sam s pažnjom i oglede *Filoktet ili odbijanje*, pa *Crni Sofokle ili o kruženju otrova*, ali polazeći u režiju Sofoklove *Antigone*, nisam se osvrtao na Kota, dovoljno mi je bilo što sam našao u našem poslednjem bratoubilačkom krvoproliću: bez građanskog rata nema *Antigone!* Uostalom, i Kot je Šekspira počeo da čita kroz iskustvo rata.

3. Kavez traži pticu

U prekrasnom majskom danu s Janom Kotom sedim u vrtu Akademije umetnosti i po sećanju opisujem prizor iz prve predstave Sofoklove *Antigone* koja je tu odigrana (pozorište "Promena"): u trenutku kada se iskupila sva Teba, noseći baklje, naišla je novosadska letnja kiša, crvenkasta i gusta – postepeno se gaseći, plamenovi dugo cvrče, gledaoci, mokri i uzbuđeni, u tom zvuku nepomično prate Antigonin egzodus ... Sledeći imaginarni mizanscen, Kot lagano očima prelazi preko zelenila, preko odsjaja u

mnogobrojnim stilskim prozorima, preko cvetnjaka i betona, pogled klizi preko zida i zaustavlja se na crkvenom tornju upisanom u prozračno nebo... Dok sam mu, na istom mestu, dočaravao taj antički pljusak i gašenje rasvete, Andžej Vajda je rekao: *Kad je rešenje pravo, onda se pojavi i priroda...* (Sada bi im obojici najpre ispričao kako je na istom prostoru, u drukčijoj režiji, u poslednjem izvođenju istoimene tragedije mlada glumica igrala Antigonu neposredno pošto je sahranila rođenog oca, žrtvu političke odmazde). Nasumce navodim naslove komada koji su odigrani tu, u "Promeni": *Mario i mađioničar* (Man), *Prometej* (Eshil), *Juda Iskariotski* (Andrejev), *Adam i Eva* (Krlježa), *Viktor ili deca na vlasti* (Vittrak), *Zoo-priča* (Olbi), *Uzdah* (Beket)... (U međuvremenu se broj naslova bar upeterostručio – nema maltene nijednog značajnog pisca koji nije, pre ili kasnije, izveden). *Vrt pozorišnih uživanja* je već pun radoznalih, Aleksandar Tišma seda ispod drveta, u poslednji red.

Kot govori o "tragu od rane na srcu", neizbrisivom do smrti: EKG, u izlomljenim linijama je pređeni put, tamo je celokupna "istorija našeg srca". *Kavez traži pticu*: pročitao sam na poljskom Kotov pozorišni esej *Infarkt*, na trenutak iznenađen što ga ovde sačekuje vest o tome, osmehuje se: "U mom slučaju umiranje je bilo plovljenje", a potom, prvim odgovorom (posle i celim iskazom, kako sam očekivao), svoju kliničku smrt povezuje s iskustvom u antičkoj tragediji, s *hibrisom* i katarzom ... U munjevitom skraćenju Kot stiže do poslednjih dvadesetak burnih (pozorišnih) godina, koje se sve češće obeležavaju izrazom *post-modern*, ali njemu uz post-infarktnu igru reči, taj termin glasi: *postmortem*.

Pozivamo Kota u "metafizička osećanja", u pozornicu – bolesničku ćeliju, na predstavu *Opatica i ludak* ili *Nema zla što ne bi još na gore izišlo*, Vitkijevića. Uzgred mu kažem da je Piter Bruk održavši na klasi režije prvi čas, ovu mladu Akademiju zauvek vezao s dugom engleskom pozorišnom tradicijom, kao što je on, Kot, u Brukovo tumačenje Šekspira uneo nešto poljsko, izvesnu poljsku duhovnost, što čini i sada, ovde u "Promeni" kao i Vajda, pre njega....

"Shvatio sam Vitkacija kroz ovaj komad, ali tek kad sam ga režirao", šapćući seća se Kot prvog izvo-

đenja Vitkacija u Americi, u svom prvom rediteljskom nastupu (Državni koledž, San Francisko). "Kotovi studenti su kreirali Valpurga, bezopasnog buntovnika, jednog od njih, kojeg su zarobili lekari-društvo. Draškovićevi studenti su tražili distancu i hteli da zarobe sve Vitkacijeve junake. Valpurg kod njih oličava izopštenu individuu neodređenog porekla" (Jadвига Sopčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji 1945-1990*). Kot se smeje i uživa, plješće poigravanju s katastrofizmom i Teorijom čiste forme u slikarstvu i pozorištu, a sam je zapravo, po vlastitoj izjavi, učesnik jedne moguće, bezazlene Vitkacijeve fabule, kao čovek koji je i ovde, i bilo gde da se zatekne "valjda jedini upoznao Kerenskog i Dalaj Lamu".

Valpurgov sat u glavi i društvo kao mašina jednovremeno se zaustavljaju, predstava je okončana. "Ko je reditelj?", pita Kot. To je prva predstava Harisa

Pašovića, studenta druge godine. Kot je primetno iznenađen, srdačno se obraća mladiću, vitkom i zbunjenom: ruku kojom je tek nedavno listao obaveznu literaturu *Šekspir naš savremeni* stišće ruka pisca, čestitajući uspeh.

Po Kotu, *fenomenologija smrti* poslednje delo pretvara u testament... Ako je poslednja predstava za veštanje davorija, *heart of darkness*, šta je prva? Objava identiteta koji se posle, vremenom i novim predstavama komplikuje i širi: dok se svet smanjuje, portret umetnika u mladosti raste... Upozorenje železničarskog sanatorijuma u Nalencėvu: *Štedi srce!* nepriemeran je grafit za reditelja koji počinje. Ovde se govori o zdravlju kao metafori.

4. Pozorište esencije

Za film *Reditelj – tvorac celine*, uz dozvolu Kantora, ušao sam s kamerom u prostor predstave *Mrtvi razred*, što je iznenadilo ljude koji su poznavali rediteljevu prirodu. Uz to, razgovor s Kantorom obavio sam sedeći uz njega u jednoj od klupa *mrtvog razreda* – primećujem začudene poglede glumaca koji, pripremajući se za predstavu, pronose one lutke, dvojnike živih ili mrtvih, kako hoćete. Mislim da sam tom prilikom upoznao i u filmu otkrio, u krupnom planu, višeznačni Kantorov lik.

Ali, polazeći od Sartrove filozofske floskule *egzistencija prethodi esenciji*, Kot je imenovao Kantorovu izuzetnost: *Pozorište esencije*. "Egzistencija je sloboda izbora. Esencija je ono što ostaje od nas". Trag. *Apsolutni* Kantor. Molijera su odneli s predstave, Kantora sa probe. "Iz perspektive smrti sve postaje znak". I *testament*.

Kot se već uverio da kod Šekspira postoji sve. Pa i *pozorište esencije*. Šek-



Tadeuš Kantor: *Mrtvi razred*

spirova egzistencija u Brukovom pozorištu prethodi Pozorištu esencije koje će Kot otkriti u značajnim predstavama pariskog "Bouffes du Nord". Gotovo sve ih je gledao. Do nekih smo stigli po njegovom tragu. U Brukovoj režiji opere *Karmen* otkriva romantičnu esenciju sudbine. Već mu se izoštrilo čulo koje otkriva suštinu: u pevanju čuje esenciju uzbuđenja, u *Everyman*-u nazire esenciju hrišćanskog pozorišta, prateći napore pozorišta da upotrebe obrede "ukradene sa svih pet kontinenata", upozorava da je od rituala ostala samo esencija... Telo je takođe esencija...

Kot plodonosno usmerava pažnju, izoštrava zahteve: otkriti u svakom naslovu i poduhvatu pozorište suštine, to je sve.

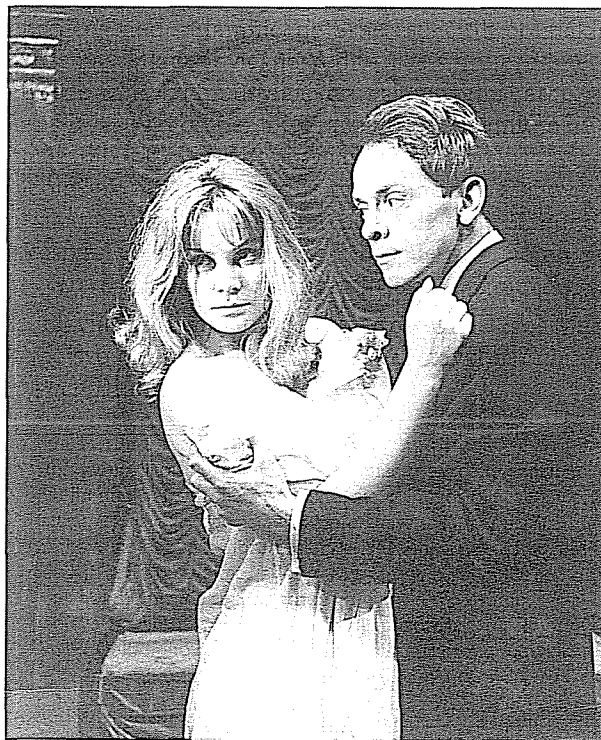
Kao Ida Kaminjska kad u *Majci hrabrost* na pustom polju nalazi svoju ubijenu kćer: "bezvučnim glasom opevala je nekakvu uspavanku izvučenu iz tame sećanja"...

5. Kameni potok

Ne baš koliko u Jasnu Poljanu, ali želeo sam da svratim u Stony Brook, na univerzitet u kome je poslednjih decenija predavao Kot, i odakle su neprestano stizali *plodovi, novi plodovi*. Dva puta sam bio sasvim na domaku, ali su me sprečile obaveze oko filma s kojim sam putovao. Onda sam taj toponim uzeo kao geopoetsku metaforu: Kameni potok je svugde gde sretnoš Kota, ili drugim rečima, ne moraš u Kamienny Potok da bi znao šta Kot misli o onome što te upravo zanima. Pre ili kasnije, stići će te njegov esej, ili je već stigao.

Na svojoj najdužoj apatridskoj adresi, među knjigama, vraćajući se s mnogobrojnih putovanja koja su se uvek pretvarala u pozorište, Kot produbljuje svoja otkrića. Široka je i zanimljiva mapa Kotovih podataka. Volim da čitam njegove napomene jednako kao i osnovni tekst. Tako, između ostalog, saznaš za *kamni potok* Evenus koji je dolazio s istočne stene Zevsove planine Ojte... Navešće primer Paundove "zadivljujuće intuicije" u prevodu gotovo neprevodljivog stiha iz *Trahinjanki* (1259): *And put some cement in your*

face, reinforced concrete... Upotrebiće na podesnom mestu Jungovu interpretaciju arhetipske simbolike hleba i vina: *Žito i vino imaju nečeg u svojstvu duše ...* Količina informacija i pozorišnih oblika do kojih je Kot dopro je velika, ali još više začudi način na koji ih upotrebljava, kako povezuje maltene nepovezive stvari i upotrebljava maštu, ponekad naučnički hladno, i oprezno, češće silovito i slobodno: gipka strogost romaniste ukršta se s neobuzdanošću pesnika koji je napustio stih, ali ne i puteve i razloge kojima se do njega dolazi. Otkako je prva njegova knjiga prevedena na glavne svetske jezike, Kotovo ime je sve češće citirano, u razne svrhe. Zanimljivo bi bilo ispitati koliko smo, pojedinačno, i svi zajedno, bili u dosluhu s pozorišnim čovekom koji piše tako da "pred sobom vidimo predstave koje još nisu odigrane i da još jednom vidimo one koje su već odigrane".



Slavomir Mrožek: *Tango*, 21. 4. 1965, režija Miroslav Belović, Snežana Nikšić i Nikola Simić



Slavomir Mrożek: *Tango*, 21. 4. 1965, režija Miroslav Belović,
Nevenka Urbanova, Slavko Simić,
Blaženka Katalinić, Ljubiša Jovanović

... Kad sam ga prvi put čuo, 1958. godine, prilikom prvog boravka u Poljskoj, na to neobično ime nisam obratio posebnu pažnju. Više me je zanimalo sve ostalo. U upečatljivoj režiji Miroslava Belovića, u Varšavi je izvedena moja drama *Rašnirane cipele*, na pozornici STS... U privlačnim zakutcima u koje smo zalazili noću, slušali smo zarazne pesme Agnješke Osječke... U krakovskoj pivnici "Pod baranami" prštale su ironične dvosmislice... U Gdanjsku smo sreli Zbignjeva Cibulskog posle predstave u pozorištu Bim-Bom... Na tim mestima, činilo nam se, iz sistematskog *shivila* rađao se, i za nas, novi duh. "Obnova je krenula od studentskih pozorišta", punovažnu potvrdu vlastitog predosećanja saznaću mnogo kasnije, od Kota.

... Upamćeno je njegovo predavanje uz svetsku prapremijeru *Tanga* (Belovićeva režija) i njegova vis-

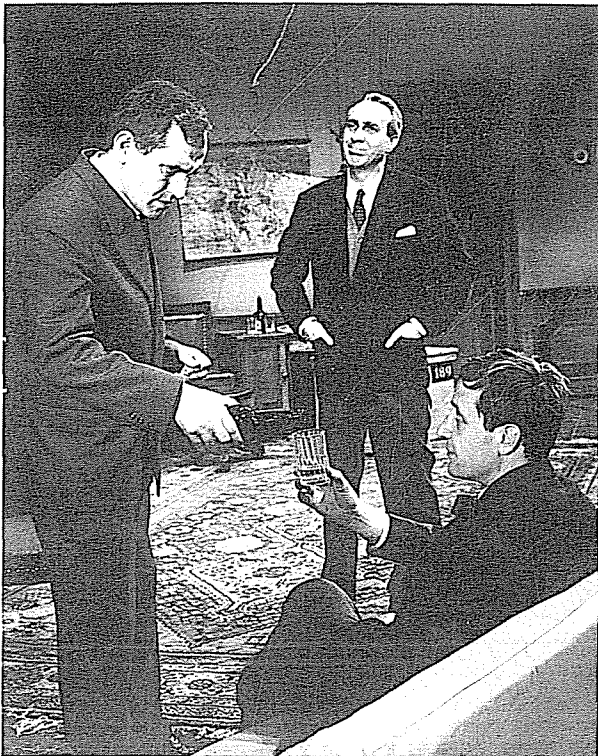
prena analiza Mrożekovog dela na jednoj od prvih proba u JDP: *Tango kao Hamlet XX veka*.

... U režiji *Indyka* ušao sam kroz parafrazu Koto-ve rečenice: *Mrożek se pojavio u pravo vreme, ni prerano ni prekasno na poljskom časovniku i zapadnom časovniku ...pa i na mom vlastitom ...*

... Sartrovim komadom *Prljave ruke*, u vreme kad sam ga režirao, 1966. godine, mogla su se razotkriti tabu mesta u našoj zemlji tog vremena: sumnjive strategije vlasti, uz obavezni salto mortale u *mrtvoj tački* (partijskog) mišljenja, prema prilikama...

Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu se očekivala s velikim nestrpljenjem, rekao bih sa stanovitom zebnjom. Dokle se sme?! Za taj trenutak imao sam najbolju moguću podelu. Gledalište je bilo naelektrisano, kao da je predstava bila uključena u strujno kolo. "Kuloari" su proradili. Kulturno-prosvetna zajednica uputila je prigovor pozorištu što je stavilo na repertoar dramu čije je prikazivanje zabranio sud u – Antverpenu! Tako bi to obično počinjalo, iz daljine. Ali, i pristalice predstave nisu oklevale. Koliko se sećam, pozorišna fotografija prvi put se pojavila na naslovnoj strani *NIN-a: Prljave ruke*. Predstava je vešto branjena, na razne načine. Čak i uz pomoć Univerzalnog Kota: "Pozvaću se na poljskog pozorišnog kritičara Jana Kota koji je rekao da *Čekajući Godoa* može biti mračan i reakcionaran komad u Parizu, ali da je 1955. godine u Varšavi bio revolucionaran komad... Veoma sličan slučaj je i s *Prljavim rukama*, mada dublji i značajniji i svestraniji..." (Jovan Čirilov). Predstava je odbranjena, igrana je još dugo...

... Kot opisuje jednu od najuzbudljivijih predstava koje je video, a video je sve ili gotovo sve što je vredelo da se gleda. Džozef Čajkin s *afazijom* usled izliva krvi u mozak, sedi u stolici za širokim stolom, u predstavi za koju je možda sam napisao tekst: sa svih strana prema njemu klize kartončići s indikacijama i replikama: *idi desno, dolazim niotkuda...* S tim opisom u memoriji, i s određenom strepnjom, dolazim na ručak kod prijatelja u Grinič Vilidžu, ali srećom, Čajkin je već oporavljen. Posle, izlazimo u potpuno zaleđeni Njujork, držeći se jedan za drugoga klizimo kao da sva trojica imamo "afaziju pokreta". Nisam se brže i na čudniji način s nekim prijateljio, kroz smeh.



Žan Pol Sart: *Prijave ruke*, režija Boro Drašković, JDP 1966.
Ljuba Tadić, Joža Rutić i Stevo Žigon

... Kinu je Kot posetio pre početka Kulturne revolucije... *Putovanje na Istok* čitao sam kao neku vrstu *komparativne slikovnice*. I mi nikad među Kinezima nismo bili sami... Čudili su nas biciklisti u uniformama i gazom na ustima... Vrata u hotelskim sobama još se nisu zaključavala... I mi smo u Šangaju stanovali u hotelu u kome se odvijao veći deo radnje *Čovekove sudbine* (Malro)... I svuda smo pili jak čaj... Kotova jedina poseta kineskoj kući, za vreme dvomesečnog boravka, bio je ulazak u dom pijaniste Fu Tsonga. Ulazak u privatni stan smatra se posebnom naklonošću i poverenjem: i mi smo, s kamerom, prvi put ušli u kinesku kuću u kojoj je stanovala – muzičarka Čen Hiaujing, prva žena dirigent u Kini. I na ovom primeru da se uočiti dubina i nepovratnost započete promene. Mladi pijanista "s prstima nalik na štapiće

od slonove kosti", umesto da odleti u Poznanj na poslednji koncert posle koga će se vratiti u domovinu, "pomešao je avione" i pobeo u – London. Prva žena Čen Hiaujing, međutim, prošla je svoj deo puta čiji su se tragovi videli u njenom setnom osmehu i na njenim prstima. Ali dok smo, slobodno se krećući kroz ispunjeno gledalište, izbliza snimali kako diriguje *Travijatu* (prvu stranu operu obnovljenu u programu "Stotinu cvetova, stotinu škola"), lice joj je blistalo preobraženo, a dirigentska palica je organski produžetak čitavog njenog tela, ne samo prstiju.

...*Nô ili o znakovima*, pa *Bunraku i Kabuki ili o oponašanju* čitam pošto sam, bar donekle, već upoznao ta klasična japanska pozorišta. Ali i ono što ste možda već čuli ili videli, uz Kota ćete spoznati drukčije, u njegovom izboru, na njegov način. Uz Kota se, na primer, pitate u kojoj meri se kroz *Nô* može dopreti do novog oblika u izvođenju antičke tragedije, u kojoj meri *Kabuki* može da preobrazi igru u Šekspiru?! Kot voli da kroz jednog pisca čita drugoga, Kroz *Knjigu o Jovu* Beketa, kroz Beketa ponovo otkriva Šekspira. Otkrivajući estetiku *Nô*-a u njegovoj teologiji, Kot u *duhovima licâ*, nazire prave esencije. *Odatle valjda sledi trag koji će ga, kroz najznačajnije pojave evropskih pozornica dovesti do otkrića* pozorišta esencije. Teško je naći srećniji izraz za suštinu Igre (nijedan nije dovoljno valjan i sveobuhvatan). Pozorište esencije. To je tajna, ali nije svejedno kojim se putem do nje stigne, kroz život ili predvorje smrti, ljubav i drhtanje ...

... *Antigonu u Njujorku* izabrao sam za svoj rediteljski povratak u pozorište pre nego što sam saznao da je tu tragikomediju Kot svrstao među tri najznačajnija posleratna poljska komada: *Kartoteka* (Ružević), *Emigranti* (Mrožek), *Antigona u Njujorku* (Glovacki). Njegov sud, dakle, nije uticao na moj izbor, ali je inspirativan argument za pokazivanje razlike između *teksta i pozornice* ...

Pisci, dela, izvođači, pozorišta i pozorišni događaji uz Kotovo mišljenje, uvek dobijaju, naknadno, ako ne pre, još jedan obrtaj.

... Kada se odlučuješ za režiju, među znalcima uz koje istražuješ, gotovo uvek je i Jan Kot. Pripremajući

se za *Narodnog neprijatelja* u beogradskom Narodnom pozorištu, ponovo pročitavam celokupnog Ibzena, ali i Kotov esej *Ponovo pročitani Ibzen*. Naslov koji me zanima pomenuće ovde samo jednom, ali ima dovoljno uputstava koje odmah kodiraš u prizore.

“Izlazak svih Ibzenovih junakinja uvek je dramatičan”. I junaka, takođe. Ne samo izlazak, i ulazak *dramatis personae* mora biti dramatičan, i ne samo kod Ibzena.

“Nova dramaturgija je uvek otkrivanje novih scen-skih znakova”.

Za *Neprijatelja naroda* sam se odlučio nalazeći u njemu globalnu “ekološku metaforu” koja izranja iz *novih stvarnosnih znakova*. U njima je, jednako kao u mašti, građa za novi pozorišni idiom.

Kod Kota sam, na neočekivanom mestu, ponovo našao svoj naslov. U dači, u Peredelkinu, uz čaj jači od kineskog, smeškajući se, upozorava Pasternak: “Vi ste kao ptice koje pevaju na granama. Svaka ptica peva svoju notu. Sve dok se jednog jutra ne probudite u kavezima. Čak možda i zlatnim. A ispod svakog kaveza stajaće natpis. Ispod jednog: “Bivši futurista”, ispod drugog: “Okoreli simbolista”, ispod trećeg: “Idealista”, ispod četvrtog: “Vulgarni materijalista”. A iznad svih: “Neprijatelj naroda”.

Itđ. Itđ.

6. I dalje Šekspir

F. V. Igo, sin: Šta kaniš da radiš?

V. Igo: Gledaću na okean. A šta ćeš ti raditi?

F. V. Igo, sin: Prevodiću Šekspira.

Ovim dijalogom izgnanika koji izjednačava Šekspira i okean, Kot započinje svoju knjigu *I dalje Šekspir* čije je predstavljanje u salonu Sterijinog pozorja bilo posebno. Organizovano u čast studijske delegacije mladih slavista iz Poljske, prisustvuju mu probrane ličnosti novosadskog javnog života i predstavnici poljske ambasade. Svečani karakter promocije nagriza melanholija: verni Kotov prevodilac Petar Vujčić ni-

je bio s nama, preminuo je samo nekoliko dana pošto je završio prevođenje dela o kome govorimo.

Knjiga je zapravo u originalu naslovljena kao *Rozalindin pol (Pleć Rozalindy)*, ali je pisac (baš kao u slučaju dela *Savremeni Šekspir*) dozvolio svom prevodiocu da promeni naslov. Nova zbirka ogleđa o Šekspiru zamišljena je u nazivu *Nesavremeni Šekspir*, ali se pisac, s razlogom, predomislio. Najviše bi odgovarao naslov: *Univerzalni Šekspir*.

Još pre pada Berlinskog zida, činilo se da vreme Velikog Mehanizma ističe, pa je pisac naslov predgovora svojoj knjizi pretvorio u pitanje: *Još uvek naš savremenik...?*

Kotova jednačina je razložna i jednostavna: u pozorištu uvek postoje dva vremena – *vreme gledaoca i vreme ili čak mnogo vremena koja se smenjuju na pozornici*. “Savremenost je uzajamno povezivanje tih dvaju vremena”.

Predstavu *Šekspir: ljubav i smrt* (“Promena”), pokazali smo u Budimpešti, na Šekspirovom festivalu (4. međunarodni susret Akademija). Tom prilikom videli smo i čuli mnogo, od kotovske parafraze *Šekspir: savremenik pozorišta*, do predstave *S. EX. Shakespeare extraordinary* (Nekompletna Šekspirova dela: 37 drama u 2 sata)...

Iz svega što smo slušali, gledali i pokazali, kao da proizilazi Kotov zaključak: svako vreme, i još više, svako pozorište ima onakvog Velikog Klasika kakvog je zaslužilo, ako je Šekspir prestao da bude *savremen* u smislu šezdesetih godina, danas je postao – *univerzalan!* Igraju ga na svim stranama sveta, u svim (pozorišnim) jezicima, različitim stilovima, sve besnije i bučnije, ili *kako vam drago*...

7. Prilog biografiji

Da li je (ne)moguće opisati totalitarizam ako i sam nisi ogrezao u “srcu tame”?! Poštovalac Kotovog dela biće zatečen saznanjem da ovaj pisac ima nekoliko naizgled nespojivih *priloga biografiji*. Pesnik koji je protumačio Šekspira kao našeg savremenika otkrivajući u *sistemu* Veliki Mehanizam, i sam je izvesno vreme bio jedan od njegovih točkića... Prvi hege-

lovski "ujed istorije" zadesio ga je u vreme građanskog rata u Španiji. "Od tih godina počinje moja politička biografija i biografija moje generacije: *No pasaran!*"... Kao pobornik "marksističke estetike" govori mladim aktivistima da je "poslušnost zakonima istorije važnije od vernosti"... Stići će i do prizora u kome Roman Ingarden izlaže svoje shvatanje književnog dela, ispunjavajući celu tablu grafikonom, podelama i simbolima. Kot izranja između slušalaca pa "sporo i sistematično" sunđerom briše Ingardenovu teoriju: "Sada možemo da ispočetka sazdamo novu naučnu teoriju književnosti", potom kaže – uz pljesak stiže i pohvala *apartčika*: "Pred vama je budućnost, gospodine profesore!". Nazire se, ipak, *pukotina*. Nastojeći da bude istovremeno "veran svojim ukusima i ideologiji", izmišlja *veliki realizam*. A kad je počeo da prevodi Sartrove i Joneskove komade, sve je počelo da puca po šavovima, primećuje da mu se počeo da razvezuje jezik...

Proces osveštenja podrazumeva pokajanje, jednako kao samoironiju i hrabrost. Ako su išta nasledili baštinici "partijskog besa", onda je to veština "menjanja strane", koja se ogleda i kroz olaku promenu ikona kojima se klanjaju. Kot navodi primer s kojim se suočio odnoseći u Pariz, u "Moderna vremena", antologiju tekstova o Oktobru.

U kabinetu Sartrovog sekretara, pored Lenjinovog portreta visio je prazan ram iz koga samo što je izvađen s vernošću naslikani Staljin. Uskoro nije bilo ni Lenjina, a u bivšem Staljinovom ramu visio je Mao Ce tung, pa umesto njega, iz rama gleda Če Gevara, da bi potom oba rama zjapila prazna. Između tih praznih ramova i duboko usađenih očiju izvesne pesnikinje i slikarke, Kot nalazi neku tajnu vezu, mene, pak, podsećaju na lakomislenu prevrtljivost evropskog intelektualca.

Možeš, međutim, o Kotovom *preobraćenju* misliti šta hoćeš, ali s njegovim esejom, u rukama, retko kad nećeš postati njegov istomišljenik...

... Obilazi svet tumačeći ga kroz pozorište... U vreme mnogobrojnih infarkata piše priloge za vlastiti životopis koji će biti potpun tek kad mu se priloži sve što je napisao.

PRILOG BIOGRAFIJI. *Putovanje na Zapad, Okupacije, Šinjel, Hronika, Putovanje na Istok, Tri pogreba, Infarkt, Peti infarkt*. Knjigu je objavila odlična novosadska izdavačka kuća "Prometej", u biblioteci *Tajanstvena tačka*. (Na tu tačku potsećao je Dušan Matić, u režiji je tumačim kao *kritičnu tačku* (dr Klajn), u kojoj se zbivanje menja odlučno i penje u *novi nivo*). Posle predstavljanja *Priloga biografiji* u Pres centru (SNP) vraćamo se kroz duboku noć, u kolima su članovi poljske ambasade i prevodilac Biserka Rajčić, nastavlja se tema "Kotovi infarkti", govori se poljski, pa se čini da je upravo taj jezik vrlo podesan za tumačenje "istorije srca".

Prvi infarkt Kot je doživeo u noći posle Vajdinog *Hamleta* na Vavelu (Krakov). Došavši k sebi, čita Prusta *kao vlastitu istoriju*. Poverava da prvi put plače nad knjigom.

Drugi infarkt ga stiže u Beogradu. Uz kliničku smrt kojoj je prethodio oštar bol u ušima: "A možda se tako i umire?".

Nakon četvrtog infarkta šeta zelenim igralištem u Stony Brook-u. U košmaru srčanih udara i između njih, pomišlja da smrt nije samo ozbiljna stvar, nego i – testament. Razgovara s Puzinom iz "Dijaloga" o pozorištu "iako za obojicu odavno nije značajno. Osim Grotovskog. Ali, ne kao pozorište". Stiže do zaključka da je početak zagonetniji od čovekovog kraja. Po merilima koje znamo. A šta sve ne znamo?!

"Nije strašno da se umre od infarkta", poslednja je rečenica *Priloga biografiji*.

Desetak godina nakon poslednje rečenice, odigrano je poslednje poglavlje životopisa u snu. Nastavak istraživanja *dramaturgije infarkta*. "Nemojte da brojite do pet", rekao mu je lekar nakon četvrtog infarkta. Nije poslušao lekara. Brojao je do šest. Pet: Beograd. Da li je u šestom infarktu, u snu iz kojeg se neće probuditi, uzbuđen pomicanjem trotoara, dok pada kamenje, uz muziku iskidanih sinkopa, u pozorištu o kojem je čitav život maštao (*Italijanski dnevnik*)?! Ili mu je bio dovoljan prvi osmeh tromesečne unuke, osmeh "kao s one strane"?!

Boro DRAŠKOVIĆ

Veselije ili tužnije

(O savremenom pozorištu u Poljskoj posle smrti Kantora, Grotovskog i Kota)

I

Tadeuš Kantor umro je 1990. Ježi Grotovski – 1999. Jan Kot nas je napustio decembra 2001. Svi ti datumi imaju simboličan karakter. Prvi se takoreći poklapa s trenutkom kada je Poljska povratila slobodu. Početkom 90-ih pravili smo prve korake u no-voj, demokratskoj – političkoj, društvenoj, kulturnoj – stvarnosti. Drugi i treći sumiraju prvu deceniju.

Ni Kantor ni Kot nisu ostavili naslednike. Odnosno, teško je govoriti o nastavljaju njihovog stvaralačkog puta. Samo je Ježi Grotovski ostavio učenika, iako je odavno prestao da se bavi pozorištem; to je Tomas Ričards. Od sredine 80-ih (najpre zajedno s Grotovskim, danas samostalno) rukovodi institucijom Work Center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards u Pontaderi. U Vroclavu deluje Centar za proučavanje stvaralaštva Ježija Grotovskog, kojim rukovodi profesor Zbignjev Osinjski. Cilj tog Centra je sakupljanje i proučavanje dokumentacije o stvaralaštvu autora *Apocalipsis cum figuris*. (Nota bene, početkom aprila tekuće godine u okviru redovne kulturne razmene, koju organizuje Centar u Vroclavu, održaće se festival nezavisnog srpskog pozorišta.)

U Krakovu je još za Kantorova života nastala i do danas deluje Cricoteka – Dokumentacioni centar umetnosti Tadeuša Kantora.

Oni koji pišu o pozorištu, kao i oni koji se njime bave neprestano se pozivaju na refleksije Jana Kota. *Šekspir naš savremenik, Jedenje bogova* ili *Kameni potok* majstora iz Sevra za mnoge su uzor, kada su u pitanju izlaganje teorijske misli, pronicljiva analiza, razumevanje i otvaranje teksta ključem drugih dela. Tekstovi Jana Kota su kao vrtovi sa stazama koje se računaju. Pokazao je da pozorište znači više nego pozorište, da se u njemu može videti figura života i sudbine. Dovoljno je “recenzentovu fotelju postaviti

na javnom trgu”. Taj pravac mišljenja prihvaćen je i prisutan u Poljskoj, premda je malo onih koji u praksi u potpunosti uspevaju da slede označenu stazu. S odlaskom Kantora otišla je određena epoha. Iako je se sećamo bez nostalgije i znamo da je nova i očekivana epoha, pored dosad nepoznatih mogućnosti, donela i velika razočarenja i sumnje. Pozorište je izgubilo onu funkciju koju je vršilo u vreme komunističkog režima; bila je to funkcija zamene. Pozorište je, locirajući se blizu gledalaca, razgovaralo s njima kroz metaforu i aluziju o stvarima koje je cenzura isključivala. Prostor u kome je delovalo, uslovno rečeno, bio je građanski prostor. Istovremeno pozorište je odredilo uzor vrednosti i odnosa i u vezi s moralnim pitanjima. Glumac je sa svojim položajem i etosom, koje je branio, pre podsećao na sveštenika nego na dvorsku ludu. Talas komercijalizacije umetnosti, nastao posle 1989. godine, okrenuo je pomenuti red stvari. Država se povukla iz uloge mecene kulture. Pred pozorištem, koje je sada slobodnije i nezavisnije, ali je istovremeno izgubilo uporište u društvenoj i političkoj stvarnosti, pojavili su se novi izazovi. Borba za očuvanje pozicije – pre svega finansijske – u mnogim slučajevima povezana je s kompromisom u pogledu repertoara. Recimo, vidimo napuštanje romantičarske klasike i opredeljivanje za lakši repertoar. Glumci često svoja lica stavljaju u ropski položaj reklama, spotova, televizijskih turneja, sapunskih opera i slično. Ta vrsta lake zarade postala je za mnoge norma, opravdana volja da se ostane na površini.

II

U sporovima i diskusijama koji su pratili obnovu Narodnog pozorišta u Varšavi, a koje u potpunosti subvencionise Ministarstvo kulture i umetnosti, koncentrisana su očekivanja i reakcije sredine u vezi s

promenama u poljskom pozorištu uopšte. Anketa koja je sumirala deceniju 1989-2000, naslovljena sa "Sloboda ili kraj?", koju je redakcija mesečnika *Teatr* januara 2000 (1-3/2000) sprovedla među umetnicima i kritičarima, između ostalog, posvećuje mesto Narodnom pozorištu tokom četiri sezone, na čijem je čelu poznati režiser Ježi Gžegoževski. Kakva je slika poljskog pozorišta iz izvedenog bilansa gubitaka i dobitaka? Evo nekih fragmentarnih odgovora:

Malgożata Ćevulska (kritičar, publicista, trenutno dramaturg Narodnog pozorišta) u tekstu *Veseliје, ali gore* na sledeći način je opisala trenutnu situaciju: "Pojavio se veoma uhvatljiv, ali i – o ironijo – negativan činilac. To je slobodna ili jaka štampa. To čudo funkcionisanja četvrte vlasti iznenadilo je pozorište (...) i gurnulo ga u ugao ringa. Dovelо do situacije nejednakog rasporeda snaga, ispoljavajući se bolnije, što je pozorište ekonomski i organizaciono oslabljenije, a kritika pijanija od nove moći. (...) Dakle, pozorište je u goroj situaciji u odnosu na svoje gledaoce nego pre toga, kada je kritika prema njemu bila blaga, temperirana opštim napadima i često određenom solidarnošću. (...) Veseliје je, ali gore. Nema više osećanja jedinstvenog fronta, prijatnog privida delovanja snaga. Pozorište više ne mora da bude parlament Poljaka. To dostignuće demokratije danas se, između ostalog, postavlja protiv pozorišta. Postoji i izvesna olakšavajuća okolnost: gledalište se u tome još uvek u potpunosti ne orijentiše. Veoma je verno pozorištu, kao i nekad. Zbog toga je od velikog značaja današnje popravlanje naprslih veza. (...) Da bi se podržao moralni rang pozorišta, trebalo bi krenuti od najjednostavnijih vrлина: od tačnih informacija i raskidanja ugovora s gledaoцем".

O narušenom odnosu s gledalištem i drugi su pisali. Zbignjev Majhrovski (teoretičar književnosti, kritičar i predavač) video je nekadašnje pozorište i kao životnu inicijaciju, koja izaziva snažne kolektivne emocije – nacionalne i generacijske – međutim, danas, po njegovom mišljenju, pozorište se vratilo u svoje granice, estetizovalo se, formalizovalo, dok je publika izgubila osećanje pripadnosti eliti onih koji su upućeni u tajnu.

To je, dakle, nesumljivo, mada ne proizilazi samo iz gore navedenih odgovora. Pozorište u Poljskoj se pauperizovalo i, osim malobrojnih izuzetaka, izgubilo značaj. Pjotr Tomašuk (čelnik jednog od najpoznatijih nezavisnih pozorišta 90-ih godina, Društva Vjeršalin, nagrađivanog na mnogim međunarodnim festivalima) u svom radikalnom istupu proglasio je smrt triju ideja: *nezavisnog pozorišta* – koje su usmrtili politički sistemi i finansije; *nacionalnog pozorišta* – kao pozorišta jednog reditelja, koji se ne bavi organizacijom posla za druge već pre svega misli na vlastitu kreaciju; *umetničkog pozorišta* – u kome je poziciju umetnika zauzeo veliki knjigovođa. Ako bismo govorili o dobitcima, prema Tomašuku, posle smrti Kantora i Grotovskog valjalo bi istaći položaj svetskog stvaraoca, koji je stekao Kristijan Lupa (između ostalog reditelj *Braće Karamazovih* prema Dostojevskom, *Eseja o čoveku bez svojstava* prema Muzilu, *Mesečara* prema Brohu, ostvarenih u pozorištu Stari u Krakovu).

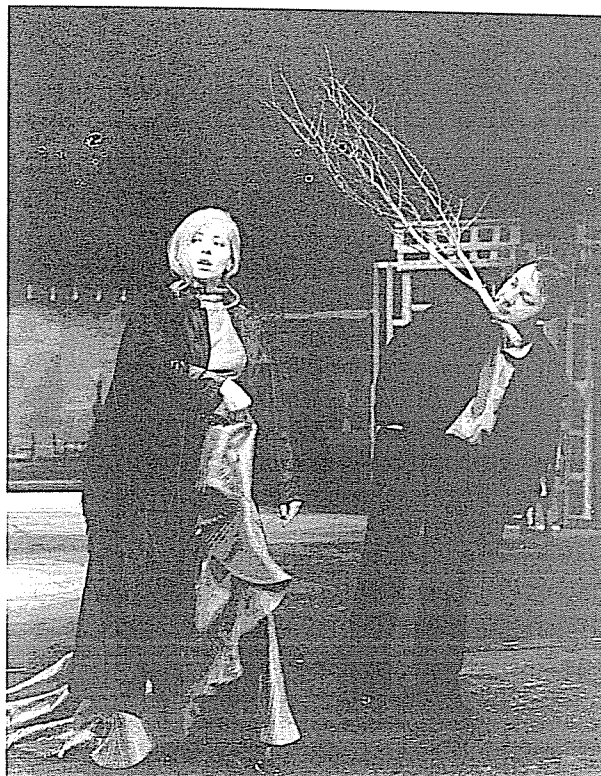
Antonji Libera (istaknuti prevodilac Beketa i reditelj) u dobitke uvrstio je i aktivnost Ervina Aksera i Ježija Jarockog, starih, mada još uvek aktivnih majstora, kao i umetnička dostignuća i karijeru Andžeja Severina u Francuskoj. Među ansamblima, koji su tokom tih godina stekli pozicije i međunarodnu slavu, postali vizitkarta poljskog pozorišta u inostranstvu, valja pomenuti i dva nezavisna pozorišta: Pozorišno društvo Gardenjice i Pozorište putne agencije. Zbog hrabrosti, talenta i beskompromisnosti najčešće se ističe Gžegož Jažina, najmlađi pozorišni direktor u Poljskoj, koji rukovodi Pozorištem Promena u Varšavi.

Na osnovu navedenih iskaza teško je srediti pozorišne fenomene, iako se pomoću njih može skicirati pozorišna mapa Poljske.

Reditelj i direktor Narodnog pozorišta Ježi Gžegoževski, po mišljenju dramskog pisca Tadeuša Ruževiča, posebna je planeta. I pored izvesnih opaski, koje se stavljaju njegovom autorskom, hermetičnom pozorištu, ogrezlom u likovnoj umetnosti, s izrazitom tendencijom ka dekonstrukciji književnih tekstova, Narodno pozorište je pod rukovodstvom Gžegoževskog pozvalo gledaoce na važan razgovor o tradiciji i

vrednostima. Bila je to pre svega polemika s romanizmom, demitologizacija romantičarskih junaka. Gžegożevski je od Narodnog pozorišta načinio kuću Stanisława Vispjanjskog – velikog pesnika iz perioda modernizma, slikara, dramskog pisca i vizionara pozorišta. Na početku svog direktorskog mandata reditelj *Venčanja* Witolda Gombroviča, *Ne-božanske komedije* Zigmunta Krašinjskog iz 70-ih godina, kao i Brehtove *Opere za tri groša*, Čehovljevog *Galeba* i *Ujka Vanje*, Joneskovog komada *Kralj umire ili ceremonija* i Molijerovog *Don Žuana* iz 80-ih i 90-ih, nagovestio je da Vispjanjskog vidi u društvu velikih evropskih modernista 20. veka: Džojza (više puta adaptirajući njegove tekstove), Strindberga i kasnijih – Gombroviča i Vitkacija. I održao je reč. U eseju koji rezimira delatnost Narodnog pozorišta, uzimajući posebno u obzir *Svadbu* Vispjanjskog, čija je bučna premijera održana 2000. godine, na stranicama pomenutog *Teatra* urednik Januš Majherek istakao je: Niko drugi nego je baš Vispjanjski polemisao s poljskošću i Poljskom, prema tome i njegov dom Vispjanjskog ne može biti lišen tih dilema. Gžegożevski, prilično opsesivno vezan za svoje autore, čini se da dobro razume da Narodno pozorište mora biti i antinacionalno, ako želi da poseduje snagu i smisao. Pitanje stila Narodnog pozorišta je pre svega pitanje stila mišljenja, mada može biti i pitanje estetičkog stila. Nijedan od njih ne može se zatvoriti u jedinstvenu formulu. Mišljenje u Narodnom pozorištu ima Gombrovičeva svojstva, odvija se "između": između posebnog i opšteg, individualnog i kolektivnog, lokalnog i šireg, nacionalnog i univerzalnog, itd."

Drugi pogled na svet (tj. manje društveni i manje antinacionalni) sadržan je u poslednjoj predstavi Gžegożevskog u ovoj sezoni – u *Snu letnje noći*. Šekspirovi likovi – ovde junaci umetnosti i života – podležu ili izmiču rediteljevoj palici. Upravo on, Gžegożevski-reditelj-Prospero, koji stoji usamljen, pun gorčine, ironije, ali i blage popustljivosti, budno se osvrće naokolo i dobro mu je poznata iluzija u kojoj mu je dato da živi. U neumitno nastupajućem novom talasu, mladi umetnici, koji su mu strani, odlučno raskidaju s tradicijom, gnevni su i, prema njegovom uverenju, prilično površni. *San letnje noći* je velika vizionarska



Stanisław Vispjanjski: *Svadba*, režija Jerzy Gžegożevski, Narodni teatar Varšava, 2000.

predstava, predstava obračuna, puna slikarskih aluzija i citata iz drugih predstava Gžegożevskog. Nakon takve predstave postavlja se pitanje – šta dalje? Koji je sledeći tekst za kojim će Gžegożevski posegnuti u trenutku posebnog osećanja prolaznosti, uzbuđenja i poleta, svesti o izolaciji i neprilagodljivosti vremenu u kojem se nijedan kompromis ne čini mogućim?

III

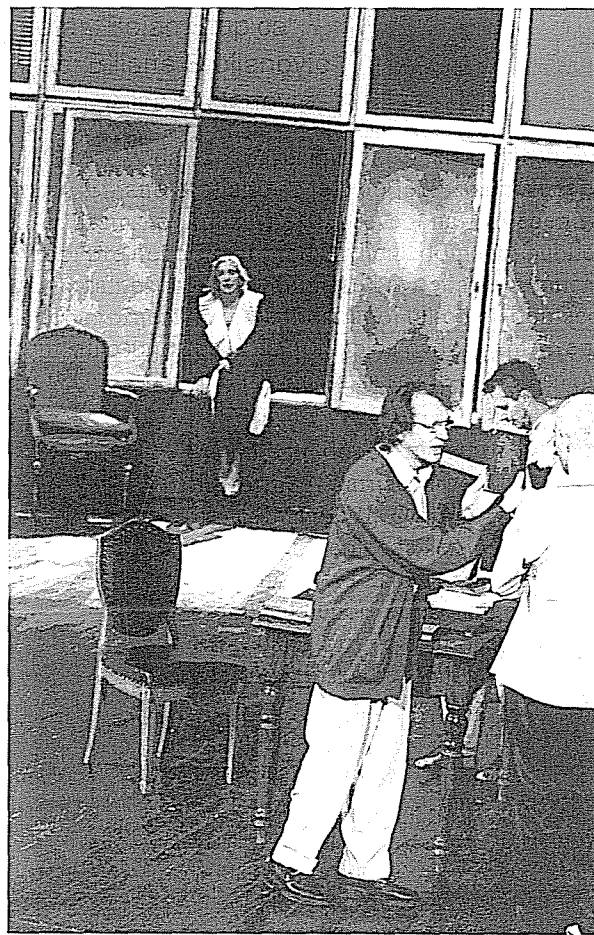
Raspad tradicionalnih vrednosti na pragu novog veka, plima masovne kulture, katastrofičarsko raspoloženje, sudbina čoveka upetljanog u nacionalne i političke sporove mogu ukazivati na izvore dramatičnih inspiracija današnjeg pozorišta u Poljskoj.

Poslednjih godina zapažamo veliko interesovanje za austrijsku književnost. Austrija postaje pomodna, najintenzivnije u drugoj polovini 90-ih godina, mada i danas. Fenomen austrijskog buma može se tumačiti na više načina. Jedno je sigurno: austrijski pisci s preloma vekova, kao Hugo fon Hofmanstal, Karl Kraus, Robert Muzil, Herman Broh, Franc Kafka ili Rajner Marija Rilke, kako je rečeno, živeli su s osećanjem umora i bespomoćnosti, nepogrešivo predvidevši sve što nam je bilo dato da iskusimo u 20. veku i što će nam po svojoj prilici biti dato da preživimo u 21.

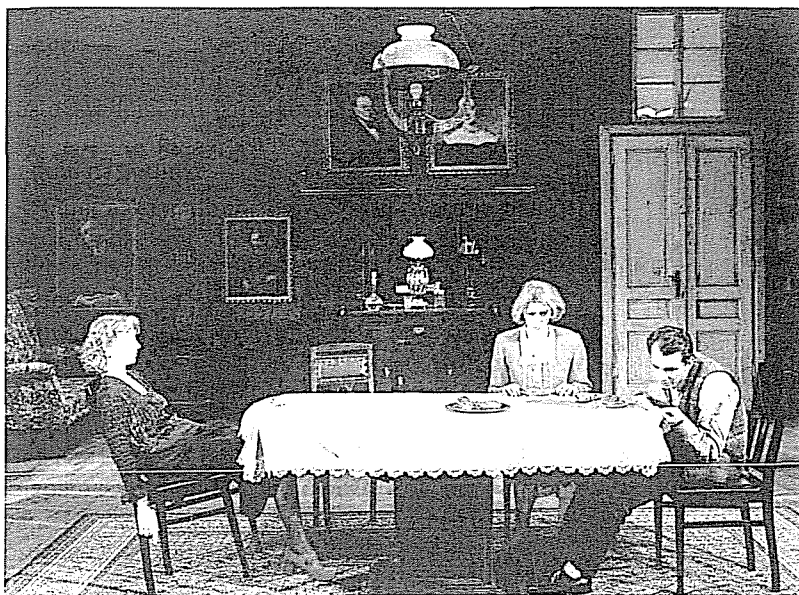
Kontinuitet "ukletih" tema se ogleda, u savremenoj austrijskoj dramaturgiji, u radikalno formulisanim mislima – punim provokacija, izrugivanja, agresivne kritike usmerene na istoriju i današnje vreme. Na Austrijance u poljskom pozorištu prvi su ukazali majstori poput Ervina Aksera, višegodišnjeg direktora Savremenog pozorišta u Varšavi, tvorca kamernog konverzacijskog pozorišta najviših uzleta, koje se temelji na izvrsnim glumcima i psihološko-realističkom repertoaru, koji je prvi u Poljskoj prikazao dramu Tomasa Bernharda. Mada, *Borisov praznik* kod nas nije naišao na razumevanje. Više godina kasnije, Akser je postavio *Komedijanta*, uz učešće jednog od najvećih poljskih glumaca, Tadeuša Lomnjickog, koji je umro pre deset godina, a krajem 90-ih postavio je i drugi komad, *Na cilju*.

Kristijan Lupa, analitičar ljudskih duša, danas se smatra "specijalistom" za Bernharda. Njegovi *Kalkwerk*, *Braća i sestre* u pozorištu Stari u Krakovu, nedavno *Brisanje* u Dramskom pozorištu u Varšavi i *Predsednikovice* Venera Švaba u Poljskom pozorištu u Vroclavu, viščasovne su predstave koje fasciniraju pronicljivošću viđenja, genijalnom glumom, laboratorijskom atmosferom. Nagnut nad čovekom na ivici ludila, postavljenim u graničnu situaciju, Lupa ga prikazuje u intenzivnom bolnom trajanju. Pri tom, izdvaja i razvija najsitnije opšte radnje, koje povećava kao pod lupom, tako da se granaju do krajnjih gestova. Otvoren i senzibilan gledalac prepušta se posebnom ritmu unutrašnjeg vremena. *Brisanje*, predstava koju je kritika visoko ocenila, na svoj način je vratolomna, jer je nastala iz monologa, iz Bernhard-

ovog testamenta koji je iznedren i pokazan u prostoru "koji je morao biti i monolog". Ogroman prostor (koji Lupa po običaju sam projektuje) razrađene scene Dramskog pozorišta sačuvao je jedninu u množini: obuhvatio sva mesta radnje i na taj način se uviše-štučio. Postao je odraz promenljivih unutrašnjih stanja junaka, njihovih realnih i oniričkih proživljavanja. Bernhardov obračun sa samim sobom, porodicom i istorijom, zapisan u arhi-nepozorišnoj formi, pretvorio se u šestočasovni "polifonični monolog", nemilo-



Tomas Bernhard: *Brisanje*, režija Kristijan Lupa, Dramsko pozorište Varšava, 2001.



Tomas Bernhard: *Braća i sestre*,
režija Kristijan Lupa, Stari teatar Krakov, 1996

srdnu i žestoku Francovu ispovest (Pjotr Skiba) koja fascinira teatralnošću. Tako nešto ne događa se često.

Teme austrijske dramske književnosti postale su izazov i za umetnike mlade generacije, koji se danas nazivaju "mlađi-sposobniji", iako taj termin kao i svi drugi pokušaji sređivanja pojava uproščavaju stvari (tim terminom obuhvaćeni su četrdesetogodišnjaci i tridesetogodišnjaci, čak mlađi, koji se uz to razlikuju u svemu, u čemu se mogu razlikovati – estetika, stil, prostor i pravac traganja). U tu grupu ubraja se, između ostalih, i Ana Augustinovič, rukovodilac Savremenog pozorišta u Ščećinu, reditelj poljske praižvedbe drame Vernera Švaba *Moja jetra je bez smisla ili propast naroda* iz 1997. godine.

Augustinovič je uspela da izvuče oštar, silovit ritam "fekalnog" jezika koji koriste junaci, da u glumcima pronađe grotesknu ekspresiju, koja prati izražavanje emotivnih stanja, a istovremeno distancu prema pitanjima koja postavljaju. I što je važno, Augustinovič se u predstavi udaljila od društvenog i nacionalnog konteksta Austrije, pridajući odnosima univerzalnu

dimenziju. I dalje je interesuje savremena drama – kako poljska, tako i strana. Nedavno je u Poljskom pozorištu u Poznanju postavila Majenburgove *Parazite*.

Zbignjev Bžoz, direktor prestoničkog Pozorišta Studio rado poseže za Peterom Handkeom i Peterom Turinijem. Za *Čas u kojem nismo znali ništa jedni o drugima* autor se odrekao upotrebe jezika, našao izvrstan pozorišni ekvivalent u asketskom prostoru, oskudnom gestu i glumačkom pokretu, neužurbanom ritmu gomile koja se pomera na sceni. Prošle sezone Zbignjev Bžoz je postavio i dve drame Petera Turinija – *Konačno kraj* i *Ljubav na Madagaskaru*, sa sjajnim prostornim rešenjima (scenografija Dorote Kolodinske) i uzbudljivom nostalgijom s jedne strane i humorom s druge.

IV

Zapravo, savremena strana dramska književnost služi mladim poljskim rediteljima za komentarisanje aktuelnog trenutka. Naravno, igraju se i savremeni poljski autori, kao recimo: Tadeuš Ruževič, Slavomir Mrožek, Tadeuš Slobodanek i autor koji se potpisuje pseudonimom Ingmar Villqist, mada spektakularni uspesi predstava koje se temelje na njihovim komadima, osim malobrojnih izuzetaka, nisu česti. Drugačije, recimo, stoji stvar sa britanskom autorkom Sarrom Kejn, čije je stvaralaštvo u poslednje vreme ovladalo najpomodnijim poljskim scenama. Tokom jednog meseca ove sezone koprodukcijom triju poljskih pozorišta realizovana su dva njena komada: *Očišćene* režirao je Kšištof Varlikovski, a *Psihozis 4.48* Gžegož Jažina. Obe predstave izazvale su talase oduševljenja i kontroverzi. Oduševljenja – estetskom, istančanom formom predstava u igri svetlosti i slika, predavanjem ili čak žrtvovanjem glumaca na sceni u svojevrsnom apsolutnom činu (recenzije prave paralelu s nekađanjim predstavama Ježija Grotovskog), kao i u od-

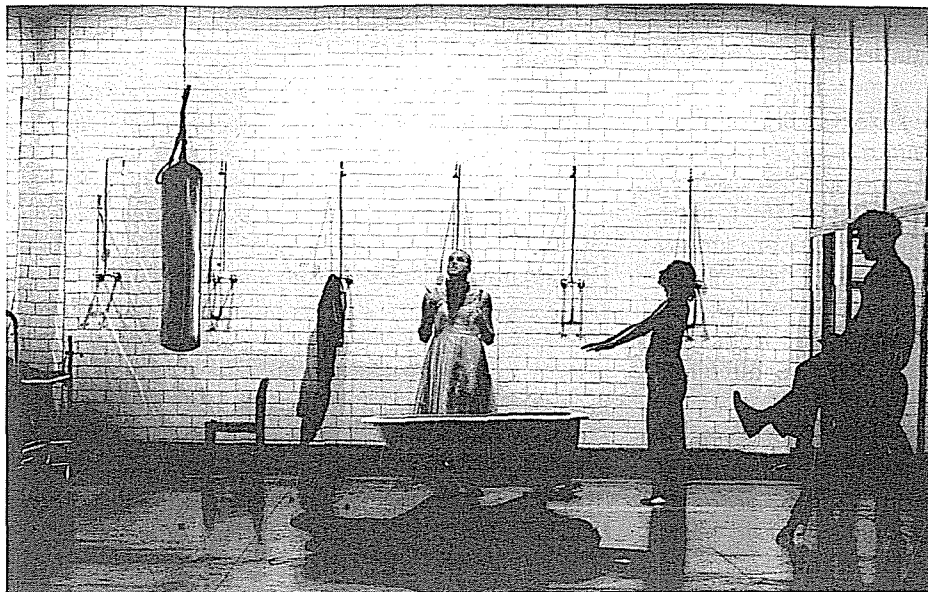


Verner Švab: *Moja jetra je bez smisla ili propast naroda*, režija Ana Augustinovič, Savremeno pozorište Šćecin, 1997.

važnom, beskompromisnom tretiranju tabu tema. Kontroverze – s obzirom na književno tanušne tekstove i histeriju koja vlada u njima, shematične stavove, crno-belu podelu sveta, u kojem je onaj koji se ne izjasni za zlostavljanu manjinu neprijatelj i istovremeno izvor svakog zla i nesreće u svetu. Pokušaj stvaranja metafore u scenama koje fasciniraju realizmom, brutalnošću, vulgarnošću, nije sasvim prihvaćen. Gledaocce, koji su ostali netaknuti drastičnim vizijama bolnice-logora ili krvavog samoranjanja junakinje *Psihozisa*, vatrene pristalice Sare Kejn su smesta diskriminisale, optužujući ih za neosetljivost i hipokriziju. Valja priznati da nekadašnje pozorište u Poljskoj nije delilo gledalište, niti izazvalo toliko različitih komentara, primoralo na izjašnjavanja, mada su njegovi autori bivali provokatori, čak skandalisti. Različita mišljenja pobuđivale su i ranije predstave Varlikovskog, kao, recimo, *Ukročena goropad* u Dramskom pozorištu u Varšavi, Šekspirov *Hamlet* ili Euripidove *Bahantkinje* u Pozorištu Promena. Reditelj je svaki put, uspostavljajući odnos sa savremennošću, grabio u pregrštima iz kulture masovnih me-

dija koji nas okružuju, lažnog sjaja Fashion TV, a pozivao se i na druge, svetski poznate reditelje. Korišćena sredstva nisu uvek ilustrovala suštinu misli. Varlikovski je pri tom eksponirao lični egzibicionistički pogled na svet. Zarad mladih gledalaca, kulturne predstave Varlikovskog često su tekst originala činile površnim, ukazujući pre svega na kontekste današnje osetljivosti, i na ono što je pre svega važno za Varlikovskog. I, koliko se subjektivizam teško može smatrati grehom, toliko se u svojevršnom egocentrizmu kriju opasnost i zloupotreba.

Gžegož Jažina, po mom uverenju, bliži je univerzalizaciji pojava. Posežući za komadima Vitkacija (*Tropska čaknutost* u Pozorištu Promena), Breda Frejzera (*Neidentifikovani ljudski ostaci ili prava priroda ljubavi* u Dramskom pozorištu), kao i za Gombrovičem (*Istorija* u Televizijskom pozorištu, *Ivona kneginjica burgundska* u pozorištu Stari u Krakovu) i Aleksandrom Fredrom (autorom komedije *Magnetizam srca* iz 19. veka u Pozorištu Promena), pokazivao je savremenost njihovih junaka na raskrsnici s tradicijom, kroz dijalog s postojećim stanjem stvari. Jažinu karakteriše umeće prevođenja društvenih ponašanja na individualne gestove pojedinca, usmerene protiv definisane opasnosti. Činovi nasilja, autoagresije, problemi s identitetom, otrovne porodične veze, pokazani su kod njega na uzbudljiv način, junaci su krišom posmatrani, njihova psiha je sagledavana rentgenski – društveni i istorijski konteksti su udaljeni (postoje, ali nekonkretno). Ni izraziti subjektivizam nije konkretan. Jažina perfektno operiše zvukom, muzikom, svetlom, inspirišući se filmskim kadrovima i filmskom simultanošću (*Neidentifikovani ljudski ostaci ...* ili *Festen* u Pozorištu Promena), a sve to ne zbog praznog znaka, već zbog izoštravanja smislova. Skrivajući se pod pseudonimom u svakoj novoj predstavi, on vodi igru: s gledaocem i samim sobom, uvodi knji-

Sara Kejn: *Očišćene*, režija Kšištof Varlikovski, 2002.

ževne i asocijacije iz različitih oblasti kulture. U tome je nesumnjivo sadržan element samostvaranja, ali i retke fantazije, kaprica, osećanja za humor. U intervjuiima izjavljuje da je njegov san da promeni lice, da bude neko drugi, da na trenutak vodi drugačiji život. Postao je medijskiji najviše eksponirana ličnost mlade generacije stvaralaca, široko prepoznatljiv, znaju ga i oni koji ne idu u pozorište. Uspešan čovek zvani "Balcerovič poljskog pozorišta". Katkad u izjavama Jažine provejava ton nonšalantnosti, ali i potpuna nezavisnost od lobija, normi i društvene presije. Kada se pojavila njegova fotografija u boji na koricama jednog magazina, koja ga prikazuje nagog s glumicom Magdalenom Čeleckom, na negodovanja je odgovorio: "Negodovanje sam tretirao kao deo mita o narodno-oslobodilačkoj borbi, zbog čega ispaštaju pozorišni radnici. Mi, pozorišni stvaraoci, moramo da živimo u korsetu zabrana i normi. Mnoge stvari nam ne pristaju, jer pravimo pozorište. S tim mitom, međutim, treba se boriti, jer od nas čini pozorišne tvorevine" (*Žečpospolita*, 28. VII 2000). S jedne strane, kako mi se čini, ovo je izuzetan odgovor, ali se ipak može shvatiti kao svojevrsan znak vremena, posebno kada nam

je u glavi nedavna prošlost, o kojoj je na početku bilo reči. Vodeći kulturno Pozorište Promena u Varšavi, i pored brojnih kontroverzi, koje je njegov repertoar izazivao kod gradskih vlasti, Jažina je sačuvao određenu slobodu i luksuz izbora glumačkog ansambla i repertoara. Stekao je priznanje u inostranstvu, između ostalog pozivan je na festivale u Avinjonu, na New Drama Action u Vilnu i dr. U Pozorištu u Dizeldorfu uskoro će režirati *Psihosis 4.48*.

V

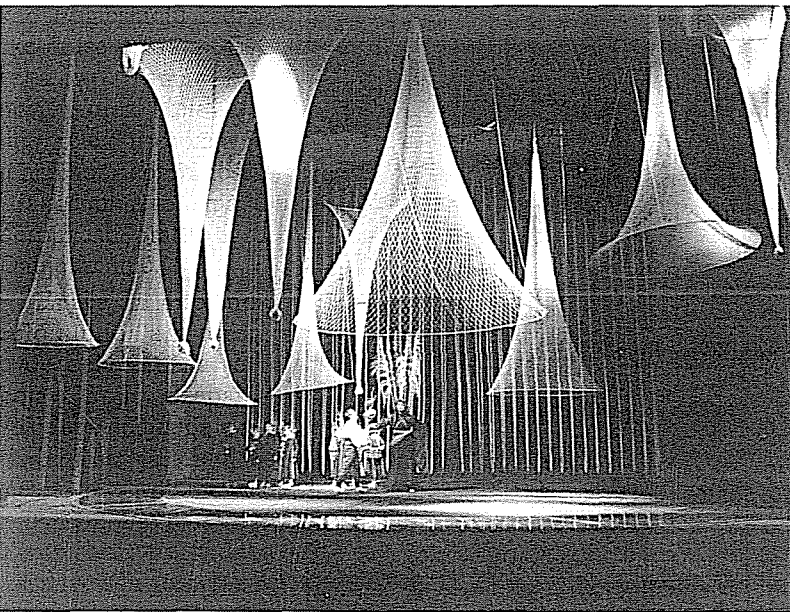
U vezi s ovim, čini mi se da bi valjalo pomenuti bar još trojicu stvaralaca, ravnodušnih prema modi i sezonskim fascinacijama, za koje je odavno karakteristično da idu uz vetar.

Prvi od njih zove se Jaroslav Kilijan i već dve sezone rukovodi Poljskim pozorištem u Varšavi – akademskim, dotle prilično konzervativnim, mada s lepom tradicijom 20. veka – u kome su promene, zahvaljujući novoj direkciji, nastupile tek u poslednje vreme. Već više godina pravi predstave s ocem, Adamom Kilijanom, izvrsnim scenografom. Poznat je kao autor feerijskih slika, punih fantastičnih, vizionarskih oblika i boja (recimo, u elementima scenografije često se kao materijal koristi pruće). Arkadijski, katkad nerealistički svet, odražava raznolikost života u najlepšim mogućim vidovima. U Šekspirovom *Snu letnje noći* u Poljskom pozorištu, u *Baladini* Juljuša Slovackog u Opštem pozorištu, u Molijerovom *Don Žuanu* ili nedavno u *Avanturama Sirbada Moreplovcu* Boleslava Lešmjana u Poljskom pozorištu u Varšavi, Kilijan misli o stvarnosti pozitivnije nego što ona to

možda zasluhuje. S krajnjim uverenjem poseže za bajkom, mitom, istorijom s ukusom utopije. Kilijanove predstave su uvek pohvala mogućnosti pozorišta, čuda pozorišne transformacije, mašinerije koja privlači pažnju gledalaca i istovremeno vraća veru u moć mašte. Kilijanovo posmatranje junaka zasniva se na otkrivanju svetlih, a ne mračnih strana ljudske duše, mada to ne znači da ne primećuje starost, prljavštinu i zlo, ili ne želi da ih primećuje. U afirmaciji života, koja se na svoj način suprotstavlja datim okolnostima, krije se nemo suprotstavljanje njoj samoj. Mada, neprihvatanje ne znači zaboravljanje ili ravnodušnost.

Drugi u traganju za posebnostima je četrdesetogodišnjak Pjotr Čeplak, autor predstava poput *Povesti o uskrsnuću Gospodnjem Mikolaja iz Vilkovjecka*, *Zeleni ptič* Karla Gocija u Dramskom pozorištu, *Povesti o Milosrdnoj ili testamentu psa* Arijana Suasune u Pozorištu Promena (kojim je neko vreme rukovodio), *Malog mede* prema Milnu u Pozorištu Studio, Šekspirovih *Veselih žena vindzorskih* i *Kralja Lira* u Opštem pozorištu u Varšavi, *Povesti o Jakovu* prema Vis-

ljanjskom i biblijskoj legendi u Savremenom pozorištu u Vroclavu, koji se stalno vraća tematici misterija. Čeplakovo pozorište nije lišeno ni izvesnih crta moraliteta, mada se veoma razlikuje od ustaljenih predstava o religioznom pozorištu. U njemu nema shema, devotnosti i ispravnosti – pre je u pitanju hrapavost, svakodnevnica sadržana u jednostavnim rekvizitima, žestokoj muzici, koju obično uživo izvodi njegov omiljeni ansambl ili glumci koji poseduju današnju čulnost. A pre svega u pitanju je spor oko pogleda na svet, etike, pitanja prava na božanski i ljudski zakon. Čeplakovo pozorište je pozorište savesti. Ovako je napisao Pavel Gožlinjski posle premijere *Povesti o Milosrdnoj ... (Teatr 11/97)*: “U figurama Čeplakovog pozorišta sadržana je nekakva privlačna moć, moć ponavljanja i utvrđivanja istina, koje se smatraju neaktuelnim. Bez nužnosti oponašanja rituala, bez želje za ovladavanjem svešču gledalaca. Jer, Čeplak s poniznošču prihvata ograničenja pozorišta. Međutim, uspeva da otkrije i najmanju pukotinu kroz koju se vidi pravo nebo”. Trenutno Čeplak radi na svojoj najnovijoj predstavi u Sloveniji.



Viljem Šekspir: *San letnje noći*, režija Jaroslav Kilijan, Poljsko pozorište Varšava, 1998.

Treći među različitim je Pavel Miškjevič – umetnički direktor Poljskog pozorišta u Vroclavu. Poput Varlikovskog i Jažine završio je krakovsku pozorišnu školu u klasi Kristijana Lupe. Do izvesnog momenta bio je možda njegov najverniji učenik (posle studija glume Miškjevič je, između ostalog, odigrao ulogu Aljoše u poznatoj predstavi *Braća Karamazovi* u režiji Kristijana Lupe; obnovljena je posle desetogodišnje pauze u pozorištu Stari u Krakovu po narudžbini francuskog pozorišta Odeon). Već nekoliko godina, kao što vidimo, taj odani učenik se sve više udaljuje od svog učitelja, idući vlastitim putem. Poseže za dramama Gombroviča, Ruževića, Ježija Lukoša i Čehova. Adaptira ih, kompilira u svoju korist, uvek dosledno tražeći esenciju odnosa među ličnostima. Iz gustog i više-

značnog sveta izvlači čoveka, običnog i bespomoćnog u njegovoj svakodnevnici, koji pokušava da bude dostojanstven u odnosu na druge ljude, koji katkad mitologizuje stvarnost, u želji da realije učini uzvišenim. Pavela Miškjeviča ne interesuju devijacije i problemi potkultura. U poljskoj praiizvedbi *Klarinog slučaja* Deje Loher (ove sezone) sazeo je aktuelni moralitet, ispriповedan na hrabar, savremen, dinamičan način, što odgovara jeziku kojim je komad napisan (video projekcije, ansambl koji izvodi rep muziku i komentariše događaje). Pri tom, nije se zagrcnuo korišćenim sredstvima, nije fascinirao praznim efektima, nije se lišavao reči i značenja. U središtu rediteljeve pažnje nalazili su se čovek i put koji on usamljenički prelazi.

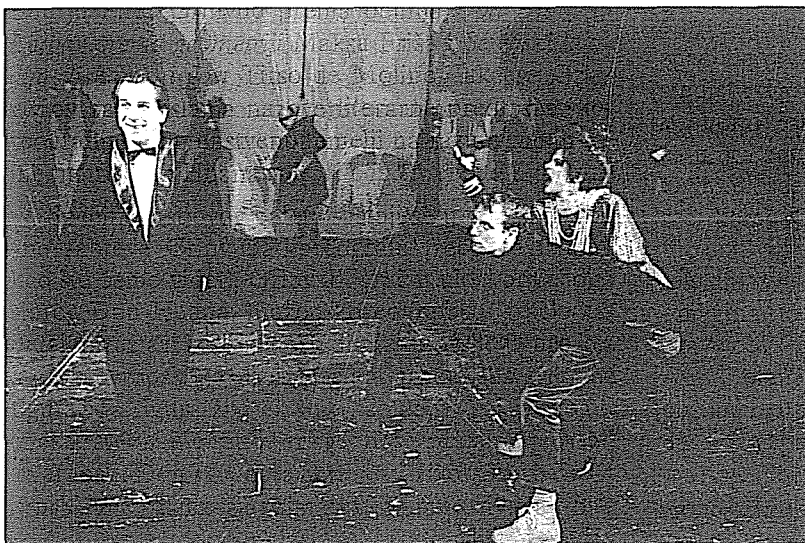
VI

Nemoguće je govoriti o rediteljskim solo-partijama ili generacijskim sličnostima bez učešća scenografa, koji saučestvuju u konačnom izgledu predstave. Utoliko pre što likovna vizija poslednjih godina u nekim slučajevima postaje dominantna predstave. Scenografi o kojima je reč (većinom žene) rade s "mladim" rediteljima u tandemima. U čeone parove spa-

daju: Gžegož Jažina-Magda Maćejevska, Kšištof Varlikovski-Malgožata Ščenšnjak, Zbignjev Bžoza-Dorota Kolodinjnska, Pjotr Čeplak-Eva Beata Vodecka, Pavel Miškjevič-Barbara Hanjicka. Crta koja povezuje njihovo viđenje scenografije je, pre svega, mišljenje o pozorišnom prostoru kao što otvorenijem i višeznačnijem, okrenutom ulici, modifikovanim kostimom, svetlom, rekvizitom. Ta scenografija inspiriše se različitim znakovima kulture i smelo ih transformiše u skladu s postmodernizmom. U njoj je izrazit uticaj medija – filma, televizije, reklame, a često su prisutne i "komsjijske" pozajmice, koje dolaze iz inostranstva. Dolaze na manje-više prirodan način, zajedno s temama koje nam nameće evropska drama (npr. brutalisti), a koja pretpostavlja i određenu estetiku. Obično scenografija "mlađih sposobnijih" ne zna za intelektualni red i disciplinu, njena ideja potiče iz intuicije i "energetskih" došaptavanja. Vodi se računa o savremenim akcentima u klasičnim kostimima, koji odgovaraju današnjem telu i čulnosti, o mestu koje pomera radnju klasičnog komada u današnje vreme, locirajući njegove junake pored nas. To se, recimo, događa u scenografskim rešenjima Magde Maćejevske u pomenutoj predstavi *Magnetizam srca* u režiji Gžegoža Jažine. Kritičari su u njima videli takozvani narastajući dekor koji se razvija u vremenu, tokom kojeg pojedini rekviziti putuju po sceni, uz uvođenje sve novijih i novijih elemenata. I kostim se menja – od bidermajera do najsavremenijeg.

VII

Valjalo bi zabeležiti još jednu pojavu. U većoj ili manjoj meri povezana je s opisanom formom mladog pozorišta. To je masovno bekstvo, pre svega mladih stvaralaca (i ne samo mladih) iz Krakova – donedavno pozorišne sile zemlje – u prestonicu. Mrtvilo koje je poslednjih godina zavladao nad legendarnom scenom pozorišta Stari (nazvanom, o ironijo, nešto pre toga, Narodnim) učinilo je



Karlo Goci: *Zeleni ptić*, režija Pjotr Čeplak, Dramsko pozorište Varšava, 1996.

da umetnici ranga Ježija Jarockog (koji poslednjih godina sve ređe stvara), Kristijana Lupe ili Andžeja Vajde (koji pozorišne teme u poslednje vreme ostvaruje na filmu), češće i radije gostuju u Wrocławu i Varšavi. Ako i nešto rade u Krakovu, onda je to u Državnoj višoj pozorišnoj školi. I bivši studenti iste škole, Čeplak, Augustinovič, Varlikovski, Miškjevič, Jažina uglavno su zaboravili mesto svog debija, preuzevši najvažnije scene Poljske. Promenile su se "firme" koje privlače najveću pažnju. U središtu komentara je Pozorište Promena koje smo navodili više puta. Zahvaljujući Kristijanu Lupi i njegovoj poslednjoj predstavi prema Bernhardu, steklo je popularnost i Dramsko pozorište u Varšavi. Zanimljivo je Narodno pozorište, Poljsko pozorište u Wrocławu pod direkcijom Pavela Miškjeviča ili Novo pozorište u Lođu, koje pod rukovodstvom krakovskog učitelja Mikolaja Grabovskog okuplja najmlađu generaciju reditelja.

Šta više, pomenuta, a i druga pozorišta otvorila su širom vrata za tzv. nezavisna pozorišta, čiji se status u poslednje vreme promenio. Nezavisnost ili alternativnost pre 1989. bila je povezana s opozicijom prema zvaničnoj politici (Pozorište osmoga dana u Poznaniu). Posle 1989. za ansamble kao Gardenjice (kojima rukovodi Vlodimjež Stanjevski – nekadašnji učenik Grotovskog), Centar Pogranjiče u Sejnama, Društvo Vjeršalin ili Gradsko pozorište Vengajti, pojam "nezavistan" je pre svega značio lokalni, udaljen od većih centara, okrenut izvorima zemlje na kojoj ansambl ima bazu. Danas se alternativnost odnosi pre svega na finansije, a i s tim stvar različito stoji. Prazne kase samoupravnih vlasti ne obećavaju mnogo – ni gradskim ni *off* pozorištima. Upravo "alternativa" sve češće gostuje na zvaničnim scenama, koje su relativno redovno subvencionisane. Sredinom 90-ih, direktor Poljskog pozorišta u Poznaniu postao je Leh Račak, višegodišnji šef Pozorišta osmog dana, progonjenog zbog svojih stanovišta. Sada se u Pozorištu Studio Zbignjeva Bžoze svake godine održava festival pozorišta koja traže azil. Mesto u njemu nalaze i strani reditelji pozivani na saradnju u okviru Unije pozorišta Evrope. S druge strane, u Poljskom pozorištu Jaroslava Kilijana u Varšavi, u okviru susreta posve-

ćenih različitim pitanjima pozorišne umetnosti, koji se održavaju svakog meseca, razgovara se, između ostalog, o potkulturama u pozorištu, dok jedan od "nezavisnih" ansambala priređuje hepening u gledalištu modernističko-barokne zgrade.

Kao što vidimo, nastupilo je, a i dalje traje, svojevrsno mešanje sredina, kultura i tradicija. U tom smislu, poljsko pozorište je uzelo vazduh i napravilo veću distancu prema samome sebi. Smanjilo se i rastojanje koje je dosad odvajalo scenu od gledališta. To ne znači, bar ne u svim slučajevima, da je pozorište više "cool", već da je posve sigurno tolerantnije i otvorenije. Ima podjednako dobre i loše strane. Zasad ništa ne ukazuje da će glumac povratiti poljuljani položaj u društvu. Možda to ni njemu ni nama uopšte nije potrebno, iako nam je, i pored generalne propasti autoriteta pomalo žao što autoriteta nema u oblasti pozorišta. Otvorenost o kojoj je reč, može se tretirati kao izraz "demokratije" u umetnosti, "demokracije" pozorišnih struktura. Prati je neprestana, sve ozbiljnija borba na život i smrt – bitka za opstanak. Ta činjenica ni najmanje ne pogoduje razvoju duha. (Između ostalog, sve više je pod znakom pitanja prvi poljski ozbiljan Međunarodni pozorišni festival Kontakt u Torunju, koji je početkom 90-ih inaugurisala Kristina Majsner, da bi, posle pada Berlinskog zida, zbližavao pozorišta Istoka i Zapada.) Ako tako dalje potraje, rupa u državnom budžetu će se povećavati, bezbrižnost političara iščezavaće – ostaće samo malobrojni, što ne znači i najbolji... I na kraju, stavljanje razgovora o novcu u prvi plan predstavlja najkarakterističniju i najtužniju debatu u kulturi. Da uskoro ne bude i jedina u kojoj treba učestvovati!?

Aleksandra REMBOVSKA

Aleksandra Rembovska (1970) završila je Odsek za nauku o pozorištu Pozorišne akademije u Varšavi, pozorišni je kritičar, od 1994. godine redovno saraduje s redakcijom mesečnika *Teatr*, najstarijeg pozorišnog časopisa u Poljskoj.

S poljskog prevela
Biserka RAJČIĆ

Savremena scena**drama**

Olivera PANTOVIĆ

Topčiderska katastrofa

Istorijska drama

 IZ GLIBA ISTORIJE NA SVETLOST DANA IZVEDENI:

KNEZ MIHAILO OBRENOVIĆ, 45 godina

DR KARL PACEK, sekretar kneževog kabineta i knežev dugogodišnji pouzdanik

ILIJA GARAŠANIN, 55 godina, ministar inostranih dela, predsednik ministarskog saveta

MITROPOLIT MIHAILO

ANKA KONSTANTINOVIĆ, rođena OBRENOVIĆ, 40 godina, udovica, sestra od strica kneza Mihaila,
majka Katarinina

MILIVOJE PETROVIĆ BLAZNAVAC, 44 godine, ministar vojni

TOMANIJA OBRENOVIĆ, 70 godina, majka Ankina

KATARINA KONSTANTINOVIĆ, 18 godina, kneževa verenica i sestričina

VENIJAMIN KALAJ, austrijski konzul

ATANASIJE NIKOLIĆ, penzionisani načelnik, prijatelj Garašaninov

JELISAVETA, 40 godina, žena Ilije Garašanina, majka Svetozareva

SVETOZAR GARAŠANIN, 20 godina, oficir, knežev ađutant, sin Ilije Garašanina

Zvanice na balu, ministri i oficiri

Dešava se u Beogradu od jeseni 1867. do jeseni 1868. godine.

PRVI DEO

SCENA PRVA

Knežev radni kabinet. Radni sto sa mnoštvom papira, knjiga, mastionica i pera, nekoliko ukrasnih figura karakterističnih za epohu. Radni kabinet je sa ukusom i bogato uređen. Iznad radnog stola stoji okačen portret kneza Miloša Obrenovića, rad Jozefa Grandauera. Dve fotelje naspram stola i jedna stolica pored. Na foteljama, jedan preko puta drugog, sede mitropolit Mihailo i ministar inostranih dela, Ilija Garašanin. Mitropolit premeće brojanice. Garašanin gleda na svoj džepni sat...

MITROPOLIT: Koliko je već prošlo, gospodine Garašanin?

GARAŠANIN: Pola časa. Vama je rečeno tačno u pet?

MITROPOLIT: Da.

GARAŠANIN: Sada je već pola šest.

MITROPOLIT: Koliko je meni poznato, knez nikada ne kasni.

GARAŠANIN: Kada knez kasni i ostavlja svoje podanike da čekaju, a nema valjani razlog, onda on ne želi ništa drugo do da im pokaže njihovo mesto.

MITROPOLIT: Vi biste trebalo to najbolje da znate, gospodine Garašanin. Ovo vam je već treći knez...

GARAŠANIN: Ako aludirate na moje godine... Ni vi niste više tako mladi.

MITROPOLIT: Ne aludiram na vaše godine.

GARAŠANIN: *(Prečuje)*
Mada, hteli biste da budete Omladinac. Priznajte.

MITROPOLIT: Insinuacije. Sve same insinuacije. Meni ste svi vi isti.

GARAŠANIN: Ne bih rekao. Liberali vas smatraju svojim čovekom.

MITROPOLIT: To je njihov problem.

GARAŠANIN: Oštro ste negodovali što smo zabranili onaj sramni skup Omladine u Beogradu. Liberali su opasni republikanci. Pazite se liberala, Preosvećeni.

MITROPOLIT: Mene to ne mora da se tiče, ali ipak ću reći – Omladina i liberali hoće isto što i knez. Oni ga potpuno podržavaju u njegovoj spoljnoj politici. Da li ste čitali šta gospodin Miletić piše u "Zastavi"?

GARAŠANIN: To ne čitam.

MITROPOLIT: Šteta.

GARAŠANIN: Gospodin Miletić blati kneževu ime. Napada kneza svim sredstvima. Kritikuje ga na svakom koraku.

MITROPOLIT: Možda malo. Ali, samo zbog unutrašnje politike. No, vas to ne treba da brine. Vi ste ministar inostranih dela.

GARAŠANIN: A vi ste se uzrujali.

MITROPOLIT: Nisam.

GARAŠANIN: Jeste.

MITROPOLIT: Gospodine Garašanin, molim vas...

Ulazi knez Mihailo Obrenović u pratnji doktora Paceka. Doktor Pacek nosi u rukama nekakav dokument. Kada knez uđe, mitropolit i ministar ustaju.

KNEZ: Gospodo...

GARAŠANIN: Svetlosti?

MITROPOLIT: Kneže...

Knez ih pokretom ruke poziva da sednu. Stolica do samog stola kneževog rezervisana je za doktora Paceka. Knez je namršteno ozbiljan.

KNEZ: Gospodo, pozvao sam vas, jer imam da saopštim jednu radosnu vest. Ako Bog da, Srbija će uskoro dobiti prestolonaslednika. Odlučio sam da se ponovo oženim. S tim u vezi dao sam da se sastavi jedan proglas koji će biti javno pročitano na narednom balu, a zatim će ići u štampu. Čitaće ga i opštinski dobošari. Neka cela Srbija zna za srećan događaj. No, prvo je red da vi, gospodine Garašanin, kao predsednik ministarskog saveta i vi, Preosvećeni,

kao duhovna vlast u ovoj zemlji, budete obavešteni.

(Paceku.)

Čitajte, doktore.

Doktor ustaje, stavlja cviker i počne da čita nekim čudno svečanim tonom. Za to vreme, knez sedi za svojim radnim stolom nepomično i sa izrazom krajnje ozbiljnosti čeka da doktor završi.

PACEK: "Njegova Svetlost, knez srpski, Mihailo Obrenović III, ovim putem obaveštava narod i svoje verne podanike o svojoj odluci da stupi u brak s gospođicom Katarinom Konstantinović, od majke Anke i oca pokojnog Aleksandra Konstantinovića. S obzirom da je knez sa svojom bivšom suprugom, kneginjom Julijom Obrenović, groficom Hunjadi, postigao sporazum oko razvoda braka, Njegova svetlost smatra da ne postoji nijedan razlog protivan njegovom venčanju s gospođicom Konstantinović. Takođe, Njegova svetlost se iskreno nada i u Boga uzda da će ovaj brak biti blagosloven brojnim potomstvom, te da će tako srpski kneževski presto dobiti naslednika iz svetle loze Obrenovića, potomka Velikog Miloša, prvog kneza srpskog posle Lazara i utemeljitelja nove srpske države. Venčanje se ima obaviti najkasnije do leta naredne godine. O tačnom datumu javnost će blagovremeno biti izveštena. U Beogradu..."

KNEZ: Dovoljno je, doktore. Hvala vam.

Pacek odlaze hartiju i seda. Skida cviker i masira koren nosa.

KNEZ: Eto, gospodo, to je ono što sam hteo da čujete.

(Mitropolit.)

Od vas očekujem da blagoslovite ovaj brak i da nas venčate. A vi ćete, gospodine Garašanin, najkasnije do sutra sazvati ministarski sastanak i obavestiti članove vlade. Savet ću izvestiti ja lično. Molim vas da mi o tome već sutradan podnesete izveštaj. Želim da pripreme za venčanje blagovremeno započnu. To bi bilo sve...

Knez više ne gleda u svoje sagovornike. Prebira po papirima na svom radnom stolu. Garašanin i mitropolit izmenjaju brze poglede.

GARAŠANIN: Oprostite, svetlosti, ali ja sam sasvim zbunjen. Ja vidim da je ovde posredi strašan nespোরазum...

KNEZ: (Prebirajući po hartijama na stolu, ne gleda u Garašanina)

Kakav nespоразum, gospodine ministre?

GARAŠANIN: Upravo danas sam poslao svog izaslanika u Rusiju sa zadatkom da radi na vašoj ženidbi. Vi lično ste pre dva meseca odobrili. Zar ste zaboravili?

KNEZ: Naravno da nisam zaboravio, gospodine ministre. Poslaćete glasnika za njim i hitno ga vratiti nazad.

GARAŠANIN: Nemoguće!

KNEZ: Uradite tako. I molim vas da o tome više ne govorimo.

GARAŠANIN: S dužnim poštovanjem, ovo pitanje se mora raspraviti do kraja.

KNEZ: Možete ići, gospodine Garašanin.

GARAŠANIN: Ne mogu da podržim vaš brak s gospođicom, svetlosti. I to iz više razloga. A siguran sam da bi i mitropolit imao da kaže koju u prilog tome.

MITROPOLIT: Zaista, kneže, dovodite nas u vrlo delikatnu situaciju.

KNEZ: Gospodo, trebalo bi da bude jasno: ja vas samo izveštavam o svojoj odluci. Ne tražim odobrenje. Razumete? Kao što znate, ja držim da je ženidba privatna stvar svakoga čoveka. U civilizovanom svetu je tako odavno.

(Garašanin hoće nešto da kaže, ali ga knez prekida.)

Znam šta ćete mi reći. Ovo je Srbija, a ja sam knez srpski. Pa, nešto mora i ovde da se menja, zar ne? Eto, neka počne od mene.

GARAŠANIN: Grešite. Vaša ženidba je pitanje od velike političke važnosti. Pomislite samo od kakvog bi značaja bilo tešnje zblizavanje s Rusijom. I to upravo sada, pred rat s Turskom.

- KNEZ: Moja ženidba bi tome doprinela?
- GARAŠANIN: Nesumnjivo.
- KNEZ: *(Mitropolitu)*
I vi tako mislite?
- MITROPOLIT: Naravno.
- KNEZ: A zar zblizavanje s Rusijom ne bi naljutilo Austriju? I njeno savezništvo bi nam bilo od koristi, zar ne? No, možda bi trebalo ozakoniti dvoženstvo kod nas, pa da uzmem i jednu austrijsku princezu. Tako će i Austrija i Rusija biti zadovoljne. Šta mislite o tome, gospodo?
- GARAŠANIN: Vi se previše uzrujavate. Tako se ne može razgovarati.
- KNEZ: *(Sve više pada u vatru)*
Jednom sam bio oženjen strankinom. Nisu je voleli niti su je ikada prihvatili. Bila je "šokica", "nerotkinja", "kuja mađarska"... Sada ću učiniti ono što je odavno trebalo. Poslušaću savet svog oca i uzeti Srpkinju. Nju ne mogu mrzeti zato što je tuđa. A na učvršćivanje veza putem braka, zaboravite. Ta vremena su prošla. Sada drugo određuje pitanje savezništva.
(Garašaninu.)
Vi to vrlo dobro znate.
- MITROPOLIT: Gospođica Konstantinović ne može biti vaša žena.
- KNEZ: Smatrate da Katarina nije dostojna da bude srpska kneginja?
- GARAŠANIN: Vi vrlo dobro znate da nije reč o tome da li je gospođica dostojna ili ne...
- KNEZ: A o čemu je onda reč, gospodine ministre? Recite.
- GARAŠANIN: Zar o tome treba govoriti?
- KNEZ: Očigledno.
(Seda za sto i, karikirajući punu i napregnutu pažnju, sluša.)
Dakle, da čujem.
- GARAŠANIN: Vi znate da bi to venčanje povredilo najnežnija osećanja narodna. Za narod je već i razvod vašeg prethodnog braka sablažnjiv, ali ženidba s ćerkom svoje sestre od strica. To je skandal.
- MITROPOLIT: U Krmčiji piše da su brakovi sa sestričinama prokleti.
(Prekrsti se.)
- GARAŠANIN: Ugrozićete svoj položaj. Političke prilike u zemlji nisu baš najsrećnije. Protivnici vaše politike će ovo umeti dobro da iskoriste. Liberali jedva čekaju povod da vas oblate.
- MITROPOLIT: Ja ne mogu da vas venčam.
- GARAŠANIN: Ako vlada pristane na taj brak ličiće na gomilu otpadnika od vere i naroda.
- MITROPOLIT: Vi treba da dajete primer svakome u Kneževini, a ne da prednjačite u kršenju nepisanih običaja svoga naroda.
- GARAŠANIN: Vaši neprijatelji će se veoma radovati. Turska je bez novaca, ali dala bi milione onome ko pomogne da se taj brak ostvari.
- MITROPOLIT: Nijedan pravoslavni sveštenik neće pristati da obavi to venčanje. Nijedan!
- GARAŠANIN: Govorimo vam za vaše dobro, kneže...
- Pauza.*
- KNEZ: Ako ste završili, gospodo...
- Knez ustaje i pre nego što počne da govori kratko pogleda u Pacea, kao da traži podršku. Pacea učini jedan gotovo neprijetan pokret glavom kojim ohrabri kneza. Sledeće rečenice knez izgovara hodajući ispred Garašanina i mitropolita. Pritom ni jednog od njih dvojice ne pogleda u lice. Dok govori, oseća se njegovu nesigurnost koju pokušava da maskira strogošću i odlučnošću.*
- KNEZ: Ja znam, gospodo, da postoje izvesne prepreke ovom braku koje se tiču Katarininog i mog srodstva. Nemojte misliti da sam bez savesti i da ne razmišljam o tome. Razmišljam. I znate šta? Što više mislim o tome, sve sam uvereniji da su razlozi koji stoje na putu ostvarenja Katarininog i mog braka ništavni. Problemi koji iz toga proizilaze sasvim su savladljivi. Potrebno je samo malo dobre volje. Uveren sam da ćete i vi, ako još jednom o svemu dobronamerno razmislite, doći do istog

zaključka. Gospodo, Srbiji je potreban srećan vladar da bi i ona bila srećna. A meni sreće bez Katarine nema. I to je sve što ću reći o ovome pitanju. A sada izvinite, verenica me čeka. Doktore, vi idete s nama.

Knez i Pacek odlaze. Garašanin ustaje i dolazi do vrata, gleda za knezom i Pacekom. Mitropolit i dalje sedi poigravajući se s brojanicama. Kratko i prigušeno se nasmeje.

MITROPOLIT: Zar nije sreća čudesna stvar, gospodine ministre?

GARAŠANIN: *(Energično)*
Vi i ja moramo još jednom da se vidimo. Možda već danas.

MITROPOLIT: Neizostavno.

GARAŠANIN: Dođite večeras kod mene. Ovo neće proći tek tako, uveravam vas.
(Izlazi.)

Mitropolit još nekoliko trenutaka sedi zamišljeno, a onda se lagano podiže i kreće prema izlazu. Zastane ispred portreta kneza Miloša.

MITROPOLIT: *(Prekrsti se)*
Bože sačuvaj i pomози.
(Izlazi.)

SCENA DRUGA

Ankin salon. To je sasvim "evropski" uređen prostor, možda malo kitnjastiji nego što bi smeo biti. Anka, dobrodržeća gospođa u svojim ranim četrdesetim godinama, i Blaznavac, gospodin u uniformi pukovnika srpske vojske, sede na sofa. Anka je obučena u elegantnu haljinu, po poslednjoj bečkoj modi. Poslužena je kafa i kolači. Anka razdraženo maše lepezom, povremeno cokće, hukće i uzdiše. Blaznavac spokojno i sa apetitom jede kolače.

ANKA: Tako dakle! Gospodin Garašanin nikako ne odustaje. Hoće da upropasti sreću mom detetu, po svaku cenu.

BLAZNAVAC: Izgleda da je tako. A gde je Katarina?

ANKA: *(Snažno udara sklopljenom lepezom o sto)*
E, pa neće moći, gospodine Garašanin. Nisam ja zalud dve godine govorila Mihailu protiv one kuje mađarske. A

koliko sam tek balova i posela priredila dok je tugovao za njom? Zar da sav moj trud propadne? Zar da sve bacim pod noge? A zašto? Zato što se gospodinu ministru ne dopada da Ankina kćer bude kneginja. E, pa neće moći, gospodine Garašanin. Neće moći. To vam Anka garantuje. A Katarina?
(Razneži se.)

Milo moje dete. Ona je toliko patila. Ne, ona ne bi podnela rastanak s Mihailom. Ona njega obožava.
(Naglo klone. Uplašeno.)
Bože moj, šta da radim? Ako Garašanin nadvlada kod Mihaila, propala sam! Nema mi života onda. Ni meni ni Katarini. Šta da radimo, Milivoje?

Blaznavac prestaje da jede kolače i utešiteljski privija Anku uz sebe. Ona naslanja glavu na njegove grudi.)

BLAZNAVAC: De, de... Umiri se.

ANKA: Sve sam pokušala s tim groznim čovekom. I da mu se umilim. I da ga uvedem u svoj salon. Bože! Čak i da ga zavedem. A odvratan mi je kao pas.

BLAZNAVAC: Znam, Anka... Sve znam.

ANKA: A mitropolit? Šta s njim da radim?

BLAZNAVAC: Zaboga! Čemu toliki strah, šeri? Čula si šta Pacek kaže: Mihailo je pokazao veliku odlučnost pred ministrom.

ANKA: *(Uspravi se)*
Trebalo je odmah da ga razreši. Čim se usprotivio. Ti znaš kako Mihailo začas promeni mišljenje. A vezao se za Garašanina kao da nijedan drugi čovek u Kneževini nema pameti. Oh, nije trebalo da ga požurujem., Milivoje. Sada bi se još mogao i na mene naljutiti.
(Klone.)
Ne, nema nade. Izgubili smo.

BLAZNAVAC: *(Se odvaja od Anke i uzima kolač, spokojno)*
A ja baš mislim da smo ovoga puta pobedili. Dobili smo bitku, a uskoro ćemo i rat. Katarina će biti kneginja. Ti ćeš dobiti dostojanstvo koje ti priliči. Ja

mesto predsednika ministarskog saveta, a Garašanin... Njega ćemo u penziju.

ANKA: *(Se prekrsti)*
Iz tvojih usta, u Božije uši.

Blaznavac naglo ustaje i s rukama na leđima hoda praveći dugačke korake s jednog kraja salona na drugi. Anka pomno prati svaki korak. S neskrivenim očekivanjem gleda u njega. Sledeće rečenice Blaznavac izgovara kao da daje analizu u svom ministarstvu vojnom.

BLAZNAVAC: Garašanin je jak, ali nije nepobediv. Staro je ratno pravilo: što je neprijatelj uvereniji u svoju premoć, ima više izgleda da bude savladan. On misli da je nezamenjiv, ali nije. Siguran sam da će uskoro napraviti grešku koja će ga skupo koštati. Treba sačekati. No, ne treba mirovati. Ja Mihailu stalno govorim protiv njega. Pomalo i izokola, da ne prozre nameru. Uveravam te da je ministrov ugled kod kneza već poljuljan. No, ti moraš Mihailu stalno govoriti povoljno o meni. On mora da zna koliko sam mu lojalan.

ANKA: Govorim, Milivoje... Stalno mu govorim...

BLAZNAVAC: Dobro. Nastavi i dalje. Mihailo mi mora verovati kao rođenom bratu što bi verovao. Kao rođenom bratu. Razumeš?

ANKA: Razumem.

BLAZNAVAC: Samo ne preteruj, da mu ne dosadi. A što se mitropolita tiče, kada svi legnu na rudu i on će. I on je samo čovek, Anka. I budi spokojna. Sve će biti onako kako treba da bude. Ja ti obećavam.

ANKA: *(Uzdahne)*
Oh, Milivoje, šta bih ja bez tebe?

BLAZNAVAC: Hodi ovamo.

Anka pada Blaznavcu na grudi. Poljube se, ali nekako nespretno, valjda zbog Blaznavčeve urođene krutosti.

ANKA: Trebalo je za tebe da se udam i tebi decu da rađam.

BLAZNAVAC: Za decu nam je sada kasno, golubice.

ANKA: *(Šeretski lukavo)*
A za brak?

BLAZNAVAC: *(Udari Anku po zadnjici)*
O tom potom, Anka, o tom potom. Prvo Katarinu da udamo. A gde je ona?

ANKA: Otišla je kod babe.

BLAZNAVAC: Tomanija zna?

ANKA: *(Se opet snevolji)*
Ne. Biće i tu muke. Prokleti ljudi. Zašto ne mogu da podnesu tuđu sreću?

Začuju se nečiji laki i brzi koraci. Blaznavac i Anka se hitro razdvoje. Ulazi, zapravo utrčava Katarina. Na sebi ima odeću za izlazak. Trči prema majci s očiglednom namerom da joj se jecajući baci u naručje. Pošto ugleda Blaznavca, naglo zastaje. U trenutku kada Katarina uđe, Blaznavčevo držanje postaje izrazito kruto. On ne skida pogled s devojke.

ANKA: Katarina, zaboga! Zašto toliko juriš?
Nisi više dete.

KATARINA: Oprostite, mama.

U salon ulazi baba Tomanija. Katarina staje iza majke, kao da se zaklanja. Tomanija je krupna i troma žena u starinskoj gospodskoj odeći, orijentalnoj po stilu. Ona hoda oslanjajući se na štap. Zadihana je i teško diše. Strogo gleda u Anku, kao da bi joj nešto rekla, ali pošto ugleda Blaznavca...

TOMANIJA: Dobar dan svima.

ANKA: *(Suvo)*
Majko...

BLAZNAVAC: Dobar dan, gospođo Tomanija.
(Ljubi ruku Tomaniji.)
Kako ste danas?

TOMANIJA: A kako bi bila? Kao svaka baba u mojim godinama. A vi, gospodine ministre, kako ste vi? Šta radi naša narodna vojska?

BLAZNAVAC: Sprema se za rat s Turcima.

TOMANIJA: Ako, ako... Samo da se te napasti jednom oslobodimo.
(Seda.)

BLAZNAVAC: *(Anki)*
Moram sada da idem. Doći ću još koliko sutra kod vas na kafu.

ANKA: Vi znate da ste ovde uvek dobrodošli.

Blaznavac udari potpeticama, blago se nakloni damama i izlazi. Čim je Blaznavac izašao, Katarina se plačući baca majci na grudi.

- ANKA: Kaća, mila... Šta se dogodilo?
- TOMANIJA: Da li je istina, Anka? Reci mi da jeste, pa da umrem ovde, istog trenu.
- ANKA: Počinje, dakle.
- TOMANIJA: Da li je to istina, Anka?
- ANKA: Na balu će zvanično objaviti veridbu. Upravo pišem pozivnice.
- TOMANIJA: Crna kćeri!
- ANKA: To je tako i nikako drugačije ne može biti.
- TOMANIJA: Znaš li šta pričaš, Anka?
- ANKA: Zaljubili su se. Vole se.
- TOMANIJA: Zaljubili se? Vole se?! To su, dakle, značile duge šetnje po Topčideru. Sa Tomićkom već danima ne govorim. Kaže, svet priča da se Mihailo zagledao u Katarinu. Ja mislim pakosni zlobnici. A ono...
(*Prekrsti se.*)
Bože sačuvaj.
- ANKA: Šta se tu može? Viša sila.
(*Miluje Katarinu po kosi.*)
- TOMANIJA: Ama, jesi li ti poludela? Udaješ kćer za brata od strica. Rođenog strica, Anka.
- ANKA: U svetu nije ništa novo da se rod udaje i ženi. U Beču sam se, barem, toga nagledala.
- TOMANIJA: Ovo nije Beč. Ovo je Srbija. Razumeš li ti to? Ovde ta moda ne prolazi. Bože! Šta će ljudi reći?
(*Prekrsti se.*)
I šta bi ti pokojni otac rekao?
(*Očajnički.*)
Kako ljudima u oči da pogledam. Bože... Svi će nam se smeјati.
- ANKA: Meni je sreća moga deteta najvažnija.
- TOMANIJA: Zar ovako da je usrećiš? Da svi ispiraju usta sa njom?
- ANKA: Svako čudo za tri dana.
- TOMANIJA: Neće ti ovo na dobro izaći. Zapamti šta ti kažem, Anka.
- ANKA: (*Iznevirano*)
Oh, dosta! Dosta! Ako mi je Garašanin smetnja, ne mora mi i rođena majka biti opozicija.
- TOMANIJA: Ma, šta to govoriš? Opameti se, kćeri. Kao majka te savetujem...
- ANKA: Dvoje mladih se voli. Zar ja to da kvarim?
- TOMANIJA: Mladih?! Ha! Mihailu će skoro četrdeset peta... Ali, ne krivim ja njega. Ovo je sve tvoje maslo. Ti si, Anka, izašla van sebe. Dok se ne opametiš i Mihaila ne odgovoriš od ove ludosti, Katarina će biti kod mene. Sludela si jedno dete, pa više ne zna ni šta da misli ni šta da oseća.
(*Ustaje.*)
Hajde, Katarina.
(*Hvata devoјku za ruku.*)
Idemo.
- ANKA: Samo preko mene mrtve.
- Anka i Tomanija vuku Katarinu za ruke, svaka na svoju stranu.*
- TOMANIJA: Pusti devoјku.
- ANKA: Neću!
- TOMANIJA: Puštaj kad ti kažem!
- KATARINA: (*Se otrgne*)
Pustite me. Ostavite me na miru.
- Katarina se baca na sofу i snažno zarida. Od histeričnog plača joj se tresu ramena. Anka seda na sofу do Katarine. Utešiteljski je zagrlji.*
- ANKA: Vidiš šta si uradila?!
- TOMANIJA: Idemo, Katarina.
- KATARINA: Pustite me! Svi!
- TOMANIJA: Katarina?!
- KATARINA: Ostavite me!
- ANKA: (*Pobedonosno*)
Čula si je.
- TOMANIJA: (*Uvređeno*)
Dobro. Neka bude, ali ja ću s Mihailom da razgovaram.
(*Preteći podigne štап uvis.*)
Još koliko danas!
(*Krene prema izlazu.*)
- ANKA: Nećeš ga odgovoriti. Videćeš. On će te lično pozvati na venčanje.

TOMANIJA: Taj brak nikada neću blagosloviti.
Nikada!

ANKA: I za to me baš briga.

TOMANIJA: Dok se ne urazumiš, ja ti neću dolaziti.
Neka ljudi vide da u ovome nisam uz
svoju ludu kćer.

Anka naglo skoči sa sofe i staje naspram majke.

ANKA: *(Besno)*
Misliš da ne znam o čemu se ovde radi?
Briga tebe što su Katarina i Mihailo rod.
Stalo ti je samo da Milana proglaš za
prestolonaslednika. E, pa neće moći
ovoga puta. Katarina će Mihailu da rodi
sina, a ti pukni od muke. Eto ti.

*Anka se inati kao malo dete. Tomanija je gleda sa blagim
zaprepaščenjem. Prekrsti se.*

TOMANIJA: Neka ti Bog bude u pomoći.
(Odlazi.)

ANKA: *(Na vratima viče za Tomanijom)*
Samo ti idi. Vратиćeš se brže nego što
misliš. Kada Kaća postane kneginja prva
ćeš doći da je poljubiš u ruku. Videćemo
se mi još.
(Za sebe.)

Prokleta bila. Ne mogu ni rođenu kćer
da udam kako hoću.

KATARINA: *(Kroz jecaje)*
Mislila sam da će se baba obradovati...
Toliko sam danas bila srećna...

Anka seda do Katarine. Zagrlj je.

ANKA: Znam, mila. Znam.

KATARINA: A sada više ne znam ni sama. Vidim da
su se svi uzbunili... Zar je zaista loše što
se Mihailo i ja volimo?

ANKA: Loše? Luda glavo!
(Uzdahne.)
Kamo sreće da je mene neki voleo
ovako kako tebe Mihailo voli.

KATARINA: Kako? A pokojni otac?

ANKA: To su bila drugačija vremena. Za ljubav
se nije mnogo marilo.

KATARINA: *(Zaneseno, polušapatom)*
Zar se bez ljubavi može živeti?

ANKA: Šta ljudi pričaju, ne slušaj. Sve je to
politika i zloba njihova. Bućaće tri dana,
a onda ima da se učute. Posle će svi
vatreno da se zalažu za vašu stvar. Ima
da se svađaju ko će prvi da vam čestita.
Videćeš.

KATARINA: Ja samo želim da budem srećna.

ANKA: Bićeš, Kaća, bićeš. Videćeš kako će sve
biti lepo. Kada postaneš kneginja
vozićemo se u četvoropregu. A tek
haljine i nakit... Mihailo je darežljiv, a
ima ukusa. Seti se samo kako je Juliju
darivao. Naravno, svi će pucati od
zavisti, ali ti niko neće moći ništa.
Moraće da slušaju i da se pokoravaju.
Eh, kako ćemo samo uživati, Katarina. I
mnogo ćemo putovati. Ponovo ćemo ići
u Beč. I u Pariz, naravno. U Beču će nas
pozivati u dvor, ali više nećemo ulaziti
na sporedna vrata. Nikada više na
sporedna vrata...
*(Nekoliko trenutaka gleda u daljinu
zamišljajući sve te krasote koje ih
očekuju.)*
Nikome neću dozvoliti da to pokvari.
Nikome! N-i-k-o-m-e!

SCENA TREĆA

*Garašaninova radna soba. Po rasporedu nameštaja, ova soba
je slična kneževom kabinetu, ali je znatno skromnija. Name-
štena je i ukrašena "po starinski". Od svega u njoj odudara
velika mapa Evrope, okačena na zid iznad radnog stola. Na
stolu je mnoštvo ispisanog i neispisanog papira, knjiga, ma-
stionica i pero. Sve u ovom prostoru treba da ukazuje da se
radi o strasnom političaru, ambicioznom državniku... Ispred
radnog stola je mali stočić na kome je uvek poslužavnik sa
ibrikom za kafu i nekoliko fildžana. Oko stočića su dve udo-
bne stolice. Garašanin u kućnom ogrtaču sedi za stolom i piše.
Veoma je udubljen u rad. Povremeno zastaje. Razmišlja. Po-
lušapatom se preslišava i nastavlja dalje. U sobu ulazi Gara-
šaninova žena, Jelisaveta. To je lepa i dostojanstvena žena u
svojim četrdesetim godinama. Njena odeća je kombinacija
orijentalne i evropske. Ipak, reklo bi se da evropski stil kod
gospođe Jelisavete prevladava. Ona staje pored stola i strp-
ljivo čeka da muž obrati pažnju na nju. Nakon nekog vre-
mena, on je upitno pogleda.*

JELISAVETA: Došao je Atanasije.

GARAŠANIN: *(Prekida rad)*
Atanasije? Zašto ne ulazi?

JELISAVETA: Rekao si da nikoga ne puštam.

GARAŠANIN: Za Atanasija to ne važi. Uvedi ga. I donesi kafu.

Jelisaveta uzima ibrik i izlazi, a posle nekoliko trenutaka u sobu ulazi Atanasije Nikolić. To je stariji čovek izuzetno dobroćudnog izgleda. Ulazi i srdačno se pozdravlja sa Garašaninom koji mu je pošao u susret. Odlaze štap i seda na jednu od stolica.

GARAŠANIN: Kada si stigao?

ATANASIJE: Juče. Trebalo je još da ostanem, ali zbog nekih poslova dođoh ranije.

GARAŠANIN: Došao si u pravi čas. Kao da te je sam Bog poslao.
(Vadi tabakeru, nudi gosta koji uzima cigaretu i pripaljuju.)

ATANASIJE: Zašto? Šta se ovde dešava? Ilija?

GARAŠANIN: Mihailo hoće da se venča sa Katarinom. Na proleće.

ATANASIJE: Zaboga! Zar je dotle došlo?

GARAŠANIN: Ja sam, naravno, protiv toga. Kao što bi svaki čestit čovek bio. I zbog toga smo sada u krizi. Eto, to ti je.

ATANASIJE: Devojka je zaljubljena u kneza?

GARAŠANIN: Izgleda. Ali, šta joj drugo preostaje? Ti znaš koliko je njena majka ambiciozna. Kada joj nije pošlo za rukom da Mihailo i Julija usvoje njenog sina, odlučila je da uda Katarinu za Mihaila. Razdvojila je kneza od žene. Poturila mu svoju kćer i eto... Sad imamo ozbiljan problem. Ta žena...
(Strese se.)
Zlo mi je od nje.

ATANASIJE: Ne budi nepravedan prema Anki, Ilija. Julija je, ipak, prevarila muža s knezom Arenbergom.

GARAŠANIN: Jeste, ali Mihailo je bio spreman da oprost. On je veoma voleo svoju ženu. Zar bi, inače, živio s njom tolike godine bez dece? No, Anka mu nije davala mira. Ona mu je sipala otrov u uši. Samo zbog nje je Mihailo omrzao

kneginju. Kažem ti, moj Atanasije, kad se žena podurjasi, nema gore napasti.

Ulazi gospođa Jelisaveta i nosi ibrik sa svežom kafom.

GARAŠANIN: Ipak, moram joj priznati da je sve odlično priredila.

ATANASIJE: Naša dama s kamelijama.

GARAŠANIN: *(Ženi koja je pošla da ih posluži)*
To ćemo sami.

Gospođa Jelisaveta bez reči izlazi.

ATANASIJE: Anka ti je, moj Ilija, prava promoterka. Sve novo iz belog sveta prvo se kod nje vidi. Tek onda može da ide dalje. Tako ti je i sa ovim. Nova moda.

GARAŠANIN: Ne brine mene njena moda, već što je počela u državne poslove da se meša. Hoće za sve ona da se pita. Načuo sam da kontaktira sa nekim austrijskim agentima. O tome moram još da se obavestim...

ATANASIJE: Čuo sam da je novi austrijski konzul već bio kod nje na kafi.

GARAŠANIN: Nekoliko puta! O tome ti govorim, Atanasije. Ta žena je spremna na sve.

U sobu ulazi Svetozar, Garašaninov sin. Svetozar je mladić od dvadesetak godina. U uniformi je oficira srpske narodne vojske. Za njim ulazi gospođa Jelisaveta. Ona sve vreme gleda u mladića sa izrazom neskrivenog divljenja. Privija se uz njega puna ponosa. Mladić se veselo obraća okupljenima.

SVETOZAR: Dobar dan svima.

ATANASIJE: Ama, Sveto, jesi li to ti?

SVETOZAR: Ja sam, čika Atanasije.

Svetozar i Atanasije se pozdravljaju triput se ljubeći.

ATANASIJE: Kada si stigao?

SVETOZAR: Ima već nedelja dana.

ATANASIJE: A ovaj tvoj otac mi ništa ne govori.

JELISAVETA: Položio je sve ispite sa odličnim ocenama.

ATANASIJE: Čestitam.

Atanasije se rukuje sa mladićem.

SVETOZAR: Sada sam svršeni oficir. Braća Rusi su mi dali ovoliku diplomu.

JELISAVETA: Zlato majkino!

Mladić se smeši. Drago mu je, ali istovremeno i pomalo neprijatno zbog majčinog tepanja. Garašanin strogo pogleda u ženu koja shvata da treba da se udalji.

JELISAVETA: Vi ćete, Atanasije, ostati kod nas na ručku.

ATANASIJE: Veoma rado, gospođo Jelisaveta.
Veoma rado.

Jelisaveta izlazi. Svetozar seda na drugu stolicu, prekoputa Atanasija. Otac ga nudi cigaretama i on pripaljuje.

ATANASIJE: (Svetozaru)
Tvoj otac mi upravo priča najnovije događaje sa dvora.

SVETOZAR: O tome sada svi pričaju.

ATANASIJE: Zar već?

SVETOZAR: Vruća tema. Ljubav na najvišem nivou.

GARAŠANIN: Iskreno da kažem, mene Mihailo tu najviše čudi. Nije više mlad, a dozvoljava sebi da se zaljubi. I to u devojkicu trideset godina mlađu od sebe. Doduše, on je oduvek mnogo polagao na ljubav. Naš Mihailo je pravi, kako se to kaže, romantičar. Piše pesme i obožava prirodu. U stanju je da satima šeta po Topčideru i blene u drveće...

ATANASIJE: (Zapeva)
"Što se bore misli moje,
Iskustvo mi ćutat veli –
Bež'te sada vi oboje!..."
(Kroz smeh)
Volim tu pesmu.

GARAŠANIN: To ti sada peva ceo Beograd. I prijatelji kneževi, a, bogami, i neprijatelji. Ti znaš, Atanasije, ja sam Mihaila cenio. Moji i njegovi politički ciljevi su isti. U njemu sam uvek gledao onoga ko će najzad sprovesti u delo zamisao o balkanskom savezu sa slobodnom i jakom Srbijom na čelu. A sada sam se, iskreno da ti kažem, razočarao. Posle ovoga mislim da je knez jedna obična sentimentalna budala.

ATANASIJE: Ilija!

GARAŠANIN: Istina je. Pred tobom, barem, mogu da govorim otvoreno.

ATANASIJE: Uvek.

GARAŠANIN: Rekoh ti još pre godinu da knez nije ravnodušan prema Katarini. Ali, mislio sam da je to samo bezazlen flert. Ipak, rođaci su. Pomislih tada da će je možda i razdevičiti, a onda udati za nekog bogatog činovnika. To bi Miloš uradio. Ne znam samo kako se Mihailo izmetnuo.

(Zamisli se za trenutak.)

Dugogodišnje stranstvovanje u mladim godinama.

(Uzdahne.)

Valjda je to.

ATANASIJE: I šta će sada biti?

GARAŠANIN: Juče smo imali ministarsku sednicu. Upravo sastavljam izveštaj. Po Mihailovom naređenju izvestio sam ministre o predstojećem "srećnom" događaju. Tako sam govorio o tome da su se svi morali izjasniti protiv. Zapravo, skoro svi. Ministar unutrašnjih dela Hristić drži se po strani, kao i uvek. Blaznavac je, naravno, za.

ATANASIJE: Blaznavac?

GARAŠANIN: On ti je sada otvoreno uz Anku. Zdušno je podržava u ovoj ludoriji. A kako i ne bi? Ona mu je i isposlovala mesto ministra vojnog.

SVETOZAR: Ali, za njega kažu da je veoma sposoban oficir.

GARAŠANIN: On?! Već dve godine mi šalje izveštaje da vojska nije spremna za rat. Silan novac potrošismo na naoružanje i obuku, a od njega uvek isto: vojska nije spremna. Kako on misli da uđemo u rat protiv Turaka?

ATANASIJE: Možda namerno oteže s pripremama. Možda ima neke svoje razloge? Možda nije za rat s Turcima?

GARAŠANIN: Možda. Možda... Razmišljao sam i o tome. No, sve mi se čini da je on jednostavno nesposoban. Otvoreno sam ga kritikovao zbog sporosti u pripremi vojske za rat. Mihailu govorim da ga smeni, ali on odbija. Traži da mu damo još vremena. Da se pokaže. Ipak, uspeo sam da privolim kneza da primi rusku vojnu delegaciju. Rusi će dati ocenu

- rada u vojsci. Ako meni ne veruje, neka mu kaže pukovnik Ler. No, Blaznavac mi je sada tek druga briga...
- SVETOZAR: Da li je istina da je on vanbračni sin kneza Miloša?
- GARAŠANIN: Glupost!
- ATANASLJE: I ja sam nešto naučio.
- GARAŠANIN: Zar nismo svi?
(*Sleže ramenima*)
Mada, ko zna? Stari knez je imao puno ljubavnica, pa, verovatno, i poneko kopile.
- SVETOZAR: Kažu da je njegova majka služila kod Miloša baš kada je kneginja Ljubica nosila Mihaila. A kada je ostala u drugom stanju, on je brže bolje uda za nekog propalog stočnog trgovca. Da mu novac i tako je zbrine.
- GARAŠANIN: A otkud ti to sve znaš?
- SVETOZAR: Tako sam čuo. Svi pričaju, a Blaznavac ne voli ni da se pomene. Koga čuje da govori o tome, na toga se strašno naljuti.
- GARAŠANIN: A ko voli da mu za majku kažu da je kurva?
(*Nehajno odmahne rukom.*)
Sve su to prazna naklapanja. Svejedno, sa Ankom se on lepo srodio. Svaki dan je kod nje na kafi. On je sada udarna snaga njene koterije. Tu su još i doktor Pacek i Anastas Jovanović. Sve same mustre bečke.
- ATANASLJE: A mitropolit?
- GARAŠANIN: On je protiv, naravno. Ti znaš da smo on i ja politički neistomišljenici. Nikada mi se nije dopadalo njegovo otvoreno simpatisanje liberala. Ali po pitanju kneževe ženidbe sasvim smo saglasni. Već smo se dogovorili kako ćemo udruženim snagama opstruirati Mihailovu odluku. Moramo da ga nateramo da odustane, ako ne potpuno, onda barem da odloži veridbu do proleća. Za to vreme ćemo agitovati protiv tog braka i u zemlji i u inostranstvu. Velika je greška što to nisam i pre uradio. No, ko bi se nadao da će knez u toj stvari ići tako daleko.
- ATANASLJE: Dakle, suprotstavićeš se.
- GARAŠANIN: Hoću.
- ATANASLJE: A obrenovićevska plaha narav? Mogao bi strašno da se naljuti.
- GARAŠANIN: Već jeste. Ali bez mene ne može da sprovede u delo ništa od onoga što je naučio. Osim toga, moja ideja o balkanskom savezu ga je učinila omiljenim. To on veoma dobro zna. Mada, njegova popularnost sve više pada. Liberali i Omladina ga već odavno otvoreno kritikuju zbog otezanja sa oslobodilačkim ratom. Vi znate da su oni dosad kritikovali uglavnom njegovu unutrašnju politiku. Govorili su da je zaveo diktaturu, tražili slobodu štampe i zakon o ministarskoj odgovornosti. No, gledali su mu kroz prste, jer se smatralo da je sva ta unutrašnja stega potrebna da bi se konsolidovale snage za borbu s Turcima. Sećaš se kako su oduševljeno pozdravili Mihailovo stvaranje narodne vojske? Zaista je bio popularan, ali u poslednje vreme svima se čini da se rat s Turskom neće nikada ni desiti. Već pričaju da je to samo izgovor za kneževu potpunu autokratiju. Naročito su ogorčeni posle pobede Pruske u ratu sa Austrijom. Misle da je taj rat bio prilika da se i mi uključimo. Ovako smo postali plen gnevne i pobeđene Austrije koja je izgubila teritorije na severu, pa sada traži nadoknadu na Balkanu. Mene, naravno, guraju u isti koš s njim. Ne sporim, u svemu sam bio uz njega, ali više ne mogu. Umesto da misli o ratu, on piše pesme i govori da će se ubiti ako se ne oženi Katarinom.
- SVETOZAR: Zar je to rekao?
- GARAŠANIN: (*Odmahne rukom*)
Ne, Mihailo više nije onaj što je bio. Naročito od rastanka s Julijom. Dozvoljava da mu lični život utiče na državne poslove. Ako ne pokaže spremnost da odustane od ove ludosti, ponudiću mu ostavku.
- ATANASLJE: Ilija! Ostavku?!

SVETOZAR: Zar ćete ići tako daleko, oče?

GARAŠANIN: Kada shvati da može da ostane bez mene, smekšaće. Mihailo je vrlo neodlučan čovek i ima osobinu da odugovlači. Tu je naša šansa.

ATANASIJE: A ako je ipak prihvati?

GARAŠANIN: Ako je prihvati, biće to na kratko. Prihvatanjem ostavke bi pokušao da me natera da se predomislim. Ja to, naravno, neću učiniti i on će morati da popusti. Biće to igra nerava. Šta mislite?

SVETOZAR: Ali, on se sprema da objavi zaruke na bala.

GARAŠANIN: Do bala ima još vremena. Onaj ko ga je savetovao, nije to dobro činio. Ostavio nam je dovoljno vremena za manevar.

ATANASIJE: Objaviće u novinama?

GARAŠANIN: Sredićemo.

Za trenutak svi učute zamišljeni.

GARAŠANIN: Politika je uglavnom taktiziranje, ali zahteva i smeje poteze u pravom trenutku. Ti, Atanasije, kao bivši političar, to dobro znaš. Za državnika postoje viši ciljevi i njima se mora sve podrediti. Otomansko carstvo je na izdisaju. Raspašće se samo od sebe, ali mi to moramo da dočekamo pripremljeni. A to znači s jakom i spremnom vojskom. Ne bojim se ja Turske. Rusija i Austrija mene plaše. Zar da posle turskog ropstva padnemo u rusko ili austrijsko? Seti se samo kako su se ruski konzuli ponašali za vreme kneza Karađorđevića. Kao da je Srbija ruska gubernija. Baš to ne smemo da dozvolimo. Za Srbiju je rešenje stvaranje jakog balkanskog saveza kome bi ona bila na čelu. Za tako nešto potrebno je da oteramo Turke sa Balkana i da pomognemo porobljenoj braći. Kada ostvarimo jak savez, velike sile se više neće ponašati kao da je Balkan njihova prćija. Ja uvek kažem – Balkan balkanskim narodima. A sada je Mihailo spreman sve to da uništi svojom nepromišljenošću. Ruši sopstveni ugled. Sam daje svojim protivnicima oružje

kojim će ga raniti. Eto, to je ono što ne mogu da podnesem. I sada umesto da se bavim državnim poslovima, ja moram da se bakćem s jednom razuzdanom ženturačom i smešnom strašću matorog čoveka...

Garašanin zbog navale besa i drugih negativnih emocija izgubi dah i zakašlje se. Pošto kašalj dugo traje i počinje da ga guši, Svetozar mu pomaže da sedne u fotelju. Garašaninov kašalj se lagano smiruje.

ATANASIJE: Ti o svojoj bolesti nikako ne vodiš računa, Ilija.

SVETOZAR: Svi mu govorimo da pripazi, ali on nikoga ne sluša.

U sobu ulazi gospođa Jelisaveta.

JELISAVETA: *(Uplašeno)*
Ilija!

Jelisaveta prilazi mužu s namerom da mu otkopča okovratnik. Garašanin je zaustavlja.

GARAŠANIN: Pusti... Dobro mi je.

Garašanin prestaje da kašlje.

JELISAVETA: *(Prisutnima.)*
Gospodo, ručak je gotov.

Svi osim Garašanina ustaju i polaze.

GARAŠANIN: Idite vi. Ja moram da završim izveštaj.

ATANASIJE: Završičeš ga kasnije.

GARAŠANIN: Ne, ne, ne... idite. Kasnije ćemo zajedno piti kafu.

JELISAVETA: Pustite, Atanasije.
(Uzdahne.)
Nećete ga ubediti.

Svi osim Garašanina odlaze. On odmah seda za sto i nastavlja sa radom.

SCENA ČETVRTA

U salonu gospođe Anke. Na kafi su Blaznavac i austrijski konzul Kalaj. Kalaj govori sa osetnim austrijskim akcentom.

ANKA: Gospodine Kalaj, vama je, mora biti, ovde veoma dosadno. Mislim, nakon Beča doći u Beograd. To je znatna razlika.

- KALAJ: Jeste, ali ja volim Beograd, zaista. Osim toga, ovde sam na službi. O dosadi nemam kada da razmišljam.
- ANKA: *(Koketno)*
Ali, ne može se neprestano raditi, gospodine Kalaj.
- KALAJ: *(Poljubi Anku u ruku)*
Vi vidite da ja svoje slobodno vreme najradije provodim kod vas. Vaš salon je izuzetan, gospođo Anka. Usudio bih se reći, u rangu bečkih.
- ANKA: *(Zadovoljno)*
Preterujete, gospodine Kalaj.
- KALAJ: Nimalo. Vi, doktor Pacek i ministar Blaznavac ste mi najprijetnije društvo ovde. Samo, gospodin ministar nam je nešto zamišljen danas. Zašto ste tako ćutljivi, gospodine ministre?
- BLAZNAVAC: *(Se trgne)*
Zar sam zamišljen? Oprostite...
- ANKA: Gospodin Blaznavac ima puno posla u ministarstvu.
- BLAZNAVAC: Istina je.
- KALAJ: A naročito sada pred dolazak ruske vojne komisije. Strahujete od njihove ocene. Priznajte. Kažu da je pukovnik Ler vrlo strog.
(Kalaj se nasmeje zbog Blaznavčevog izraza lica.)
No, no... Ne gledajte me tako začuđeno, gospodine Blaznavac. Ja sam diplomata.
(Dodirne prstom nos.)
Moje je da znam.
- BLAZNAVAC: To nije bila nikakva tajna, gospodine Kalaj.
- KALAJ: Razume se da nije. Recite, očekujete li povoljan izveštaj?
- BLAZNAVAC: To ne mogu da vam kažem.
- KALAJ: Vojna tajna?
- BLAZNAVAC: Recimo.
- KALAJ: Tajne, tajne...
(Uzdahne.)
A ja vama, evo, otvoreno kažem – mi se ne radujemo vašem ulasku u rat s
Turskom sada. Mi smo, naravno, za to da Turci odu sa Balkana. No, ne dopada nam se da Rusija bude ta koja će u tome pomagati. Naravno, ne želimo da oni prvi stignu u Istanbul. Prestiž. Dominacija. Šta ćete? Takva vam je visoka politika.
(Nasmeje se.)
Iskreno, mi bismo voleli da dobijete što lošije ocene. Razumete šta hoću da kažem?
- BLAZNAVAC: Iskreno, to je vaša stvar.
- ANKA: Gospodine Blaznavac!
- KALAJ: Gospođo Anka, ne ljutite se na našeg gospodina Blaznavca. Ja moram da se izvinim. Ja sam pomalo, kako se to kaže... Nevaljao? Valjda sam se previše opustio. Gospodin ministar ima prava da se ljuti. On time pokazuje da je pravi rodoljub. Ja mu se zbog toga divim.
- BLAZNAVAC: Primam vaše izvinjenje, gospodine Kalaj.
- Na scenu ulazi Katarina. Ona je u odeći za izlazak. Kada Katarina uđe, muškarci ustaju i naklone se.*
- ANKA: Gospodine Kalaj, da li ste upoznali moju kćer?
- KALAJ: *(Ljubi Katarini ruku)*
Imao sam tu čast. Gospođica je izuzetno dražesna. Rekao bih da je sasvim na svoju majku.
- ANKA: *(Polaskana)*
Veoma ste ljubazni, gospodine Kalaj.
- BLAZNAVAC: Bečka škola.
Svi se "nasmeju".
- KATARINA: Ja moram da pođem. Već me čekaju.
(Nakloni se.)
Bilo mi je zadovoljstvo, gospodo.
(Poljubi majku u obraz.)
- ANKA: Zbogom, dušo. Da li ćete doći na čaj nakon šetnje?
- KATARINA: *(Slegne ramenima)*
Ne znam. Nadam se da hoćemo.
- Katarina se još jednom nakloni i skoro istrči iz salona. Kalaju ne promiče kako Blaznavac dugo gleda za Katarinom. Oni ponovo sedaju.*

- KALAJ: Vaša kćer je prava lepotica. Knez je srećan čovek.
- ANKA: Vi morate doći u nedelju na bal. Knez i moja kćer će objaviti veridbu. Ja ću se uvrediti ako ne dođete.
- KALAJ: Sa najvećim zadovoljstvom. Zar da propustim tako važan događaj? Nikako.
- ANKA: *(Zadovoljno pljesne dlanovima)*
Divno! Plesaćemo i bečki valcer.
- KALAJ: Oprostite na indiskreciji, da li će i gospodin Garašanin biti na balu?
- ANKA: Taj? Nikako!
- KALAJ: Niste ga zvali?
- ANKA: Ne. Na žalost, gospodin Garašanin je bio izričito protiv toga da knez uzme svoju kćer za ženu. Iz nekih svojih razloga, rekla bih. No, ne bih želela da veče provedemo pričajući o gospodinu Garašaninu. On nije moja omiljena tema.
- KALAJ: Potpuno vas razumem.
- ANKA: Vi ste svetski čovek, gospodine Kalaj. Ja sam počastvovana što dolazite u moju kuću.
- KALAJ: Ne, ja sam počastvovan što sam u vašem društvu.
- BLAZNAVAC: *(Anki)*
Molim još kafe.

Anka sipa kafu Blaznavcu i konzulu Kalaju.

SCENA PETA

Topčiderska šuma. Katarina i Mihailo šetaju. Mihailo je odsutan, zamišljeno gleda u daljinu.

- KNEZ: Već je kraj septembra, a još je toplo. Ne radujem se zimi. Neću više moći u duge šetnje po Topčideru.
- KATARINA: A ja se baš radujem.
- KNEZ: Kako to?
- KATARINA: Što pre dođe zima, pre će i proleće. A na proleće ću postati tvoja žena.

Knez se setno nasmeje. Katarina ga bojažljivo gleda. Naglo se udalji od njega.

- KATARINA: Ne, ja ću umreti. Ja ovo ne mogu podneti. Ti se nimalo ne raduješ. Ja ti govorim o našem venčanju, a ti si tužan. Reci mi otvoreno, Mihailo. Ti ne želiš da ja budem tvoja žena.
- KNEZ: Kaća, mila... Šta ti je odjednom? Odakle ti takve misli?
- KATARINA: Umreću ako se predomisliš. Umreću...
- KNEZ: *(Uzima Katarinine ruke i ljubi ih)*
Mila moja... Nikada se neću predomisliti. Grešio sam što to nisam ranije svršio. Priznajem, kada mi je tvoja mati zapretila da će te poslati iz Beograda, ako te ne zaprosim, bio sam pomalo ljut. Ohola budala. Ne volim da me ucenjuju. A sada sam joj zahvalan. Da te ostavim? Pa, ti si najveća radost u mom životu, Katarina. Žao mi je što znam da trpiš. I ko zna šta ćeš još morati da pretrpiš...
- KATARINA: Sve ću izdržati, samo da me ti voliš, Manja. I da ne budeš više tužan. Nikada.
- KNEZ: *(Se nasmeši)*
Eh, Katarina. A kako da ne budem tužan? Ja sam već sedam godina knez, a ništa od onoga što sam hteo nisam ostvario. To me razjeda. Ja sam toliko godina živeo u Evropi. I šta sam sve video tamo. Da znaš samo kakva su sela po Francuskoj. Koliko su oni daleko ispred nas. I kako su im uređena imanja. A tek putevi.
(Uzdahne.)
Zarekao sam se da ću, ako ikada budem vladao Srbijom, učiniti sve da i ovde bude tako. I mnogo novca sam potrošio. Mnogo sam od porodičnog bogatstva dao. Ali, nije mi žao para. Žao mi je što vidim da je sve zalud. Hteo sam da Srbija ima škole. Da ima bolnice i puteve. Da ne budemo više zaostali i siromašni. Da se narod prosveti. Da ne bude više stoka... A šta sam uradio? Ništa... Eto, zbog toga sam tužan.

- KATARINA: Nemoj tako, Manja. Ti si isuviše strog prema sebi. Ja se ne razumem mnogo, ali kada kod nas u salonu pričaju, ja ih čujem da kažu kako...
- KNEZ: ...su nas Turci unazadili.
(*Pada u vatru.*)
Jesu. Slažem se. Ali, dokle će nam Turci biti krivi za sve? Znam, reći će, tek što smo ih isterali iz gradova. Istina je. Još ih se nismo oslobodili. Ako Bog da, uskoro će i to biti. Bog mi je svedok da ih niko ne podnosi teže od mene. Ali, reci, Katarina. Brane li nama Turci da svoja sela i gradove sada uredimo kako valja? Brane li nam oni da imamo poštene činovnike i dobre sudove? Da više radimo, a manje rasipamo? Da li nam Turci to brane? Reci!
- KATARINA: (*Uplašeno*)
Oh, Mihailo, plašiš me kada si takav...
- KNEZ: Oprosti. Nisam pažljiv prema tebi.
(*Uzdahne.*)
Umoran sam i ogorčen. Osećam da gubim snagu. Imao sam toliko planova. Ja neprekidno radim, Katarina, a rezultata nigde. Eto, i kada sam s tobom samo razmišljam o poslovima... Hoćeš li mi oprostiti? Hoćeš li, Kaća?
- KATARINA: (*Uzdahne*)
Naravno da hoću, Mihailo.
- Nekoliko trenutaka se drže za ruke, zaneti.*
- MIHAILO: Spremam jedno iznenađenje za tebe.
- KATARINA: (*Se ozari*)
Reci mi!
- MIHAILO: Ako ti kažem, neće biti iznenađenje...
- KATARINA: Mihailo!
(*Blago ga udara po ruci. "Naljuti se."*)
A što si mi onda pominjao?
- MIHAILO: Eto, tako. Da te zadirkujem.
- KATARINA: Naljutiću se.
- MIHAILO: Dobro, dobro... Reći ću ti. Daću da se ovde useće staza za šetnju. Biće duža i šira od svih koje imamo i zvaće se Katarinina staza.
- KATARINA: Ti ćeš mene sasvim razmaziti, Manja.
- MIHAILO: Ići će odavde, pa sve do potoka. I dalje. Duboko u šumu...
- KATARINA: (*Koketno*)
Oh, plašiću se da šetam tom stazom.
- MIHAILO: Zašto? Zverinja ovde odavno nema. A nema ni hajduka.
(*Smeju se.*)
A kada pomislim da se pokojni otac ovuda vijao s Turcima. Eh... A gle nas, mi pravimo stazu za šetanje. Ipak se nešto i promenilo.
(*Uzdahne.*)
Valjda na bolje.
- KATARINA: Eto, opet postaješ setan.
- MIHAILO: Oprosti.
- Katarina i Mihailo približe svoje usne želeći da ih spoje u poljubac. U tom trenutku na scenu stupa, zadihana, oznojena i prašnjava gospođa Anka. Katarina i Mihailo se odmah udaljuju jedno od drugog. Čim ih ugleda, Anka se okrene iza sebe i poviče.*
- ANKA: Gospodine Blaznavac! Ovamo! Našla sam ih!
(*Okreće se prema Mihailu i Katarini.*)
Zamalo da se izgubimo gospodin Blaznavac i ja.
- Na scenu stupa Blaznavac. Iako je dugo i naporno pešačio, na njemu je sve u perfektnom stanju. Blago se nakloni Katarini, a kneza pozdravi udarajući potpeticama.*
- BLAZNAVAC: Svetlosti...
- KNEZ: Gospodine Blaznavac...
- ANKA: Vidite, gospodine ministre, ipak sam ja bila u pravu.
- BLAZNAVAC: (*Se galantno nakloni*)
Priznajem, gospođo. Bili ste.
- ANKA: Gospodin Blaznavac je tvrdio da treba ići na drugu stranu. Prema potoku. A ja sam rekla da ćemo vas najpre ovde naći. A gde su ostali?
- KATARINA: Otišli su napred.
- MIHAILO: (*Pomudi Anki ruku*)
Trebalo da požurimo, ako hoćemo da ih stignemo.
- Anka hvata Mihaila pod ruku i oni odlaze.*

ANKA: Da li ti je Katarina pričala o venčanici?
Naručićemo još žurnala iz Pariza...

Za trenutak Katarina i Blaznavac ostaju sami. Blaznavac sa strašću zaljubljenog čoveka koji nema pravo da bude zaljubljen gleda u Katarinu. Oboje su pomalo zbunjeni. Katarina prva reaguje. Hvata Blaznavca pod ruku.

KATARINA: Hoćemo li, gospodine Blaznavac?

BLAZNAVAC: *(Se trgne)*
Naravno.

Odlaze.

SCENA ŠESTA

Knežev kabinet. Knez stoji ispred prozora sa rukama na leđima. Blaznavac sedi i čita izveštaj ruske vojne komisije. Pošto je završio čitanje...

BLAZNAVAC: Moram reći da je izveštaj u celini korektan. Pukovnik Ler je u pravu. Naša ratna sprema nije još dovršena. Nema magacina za ljudsku i stočnu hranu, istina je. Putevi se nalaze u žalosnom stanju. I to je tačno. Ali, zar je to samo do mene? Osim toga, Rusi nam ne šalju obećano oružje. Nama treba dvesta hiljada pušaka, najmanje. A mi imamo tek devedeset. Naša topolivnica, a vi znate koliko sam lično radio na njoj, nema tih kapaciteta da proizvede svo potrebno oružje. Ja nisam neodgovoran čovek, svetlosti. Za ovakav rat, vojska mora biti dobro pripremljena. Ne sme biti ni najmanjih propusta. Gospodin Garašanin, doduše, ne misli tako. Njemu je dosta ako naša vojska bude nešto bolja nego bašibozuk. Ima i onih koji smatraju da je dosta dati seljaku pušku u ruke i naučiti ga malo egzerciru. Ja ne mislim. Ja verujem u ratnički duh našeg naroda. I pukovnik Ler kaže da su naši ljudi dobar vojnički materijal. Ali, treba nam još malo vremena. I nešto novca za opremu i naoružanje.
(Knez ne reaguje.)
No, ako niste zadovoljni mojim dosadašnjim radom... Ja sam spreman da pretrpim sve konsekvence...

KNEZ: I kažete da su ministri glasali protiv?

BLAZNAVAC: Svi osim mene. Gospodin Hristić je, po običaju, bio uzdržan. No, gospodin Garašanin je sve predstavio tako da se nije moglo drugačije glasati...

KNEZ: Mi imamo toliko ozbiljnih teškoća. Jedne godine imamo sušu, sledeće poplavu. Ne možemo da se prehranimo. Hajdučija ponovo cveta. U samoj zemlji imam opoziciju koja mi radi o glavi. Jedni su za republiku, a drugi za Karađorđeviče. O onima iz Vojvodine da ne govorim. Nikako nisu zadovoljni. Šta god da uradim, njima ne valja. Sve im se čini da bi oni mogli bolje. Turke još nismo isterali iz južnih zemalja. Strani agenti samo riju. A gospodin Garašanin se uskopistio oko pitanja moje ženidbe. Kao da je to najvažnija stvar na svetu.

BLAZNAVAC: Vi znate da ja veoma cenim gospodina Garašanina. On me je oštro kritikovao na ministarskoj sednici. Ja nisam zlopamtio. Prihvatam kritiku. Molim zato da me ne razumete pogrešno, svetlosti. Čini mi se da gospodin Garašanin počinje da pati od staračke mušičavosti.

KNEZ: Zar?

BLAZNAVAC: Kažem to sa velikim žaljenjem. Njegov životni san je da Balkan oslobodi od Turaka. Naravno, i naš je. Ali, gospodin Garašanin je odveć nestrpljiv. Nije ni čudo, ako imamo u vidu njegove godine. On se bliži šezdesetoj i bezmalo je najstariji među nama. Zato je u paničnom strahu od svega što bi, po njegovom mišljenju, moglo da ugrozi početak oslobodilačkog rata i ostvarenje njegove ideje o balkanskom savezu. Preuveličava teškoće, a tamo gde ih nema pravi ih. Mene neprestano požuruje ne uzimajući u obzir sve okolnosti. A vama zamera nameru da se oženite. To će vas, tobož, odvojiti od ratnih priprema...

KNEZ: Gospodin Garašanin pripisuje ideju o balkanskom savezu sebi?

BLAZNAVAC: Jednom sam ga čuo da tako govori.

KNEZ: Oh, pa onda je sve mnogo jasnije. Ponašanje gospodina Garašanina postaje sasvim razumljivo. Vi ste u pravu, on je postao senilan. Ili, pak, samo bezobrazan. Videćemo.

BLAZNAVAC: Ne bih želeo da zbog mojih reči bude nevolje...

KNEZ: Ne uznemiravajte se. Neće biti nikakvih nevolja. Naprotiv. Nevolje će biti uklonjene.

Ulazi doktor Pacek.

PACEK: Stigao je gospodin Garašanin.

KNEZ: Neka uđe. A mitropolita kada stigne uvedite u letnji salon i ne puštajte ga odatle dok ne završim sa Garašaninom.

Pacek izlazi. Blaznavac ustaje, navlači svoje rukavice i stavlja kapu.

KNEZ: Vi ostanite.

BLAZNAVAC: Da li ste sigurni...?

KNEZ: Apsolutno.

Ulazi Garašanin.

GARAŠANIN: Dobar dan, svetlosti...
(*Suvo.*)
Gospodine Blaznavac...

KNEZ: Dobar dan, gospodine ministre.
(*Pogleda na svoj džepni sat.*)
Kao i uvek. Precizno ste tačni. Sedite.

Garašanin seda.

KNEZ: Ministar Blaznavac će prisustvovati ovom razgovoru. Nadam se da vam to neće smetati.

GARAŠANIN: Da li je to neophodno? Više bih voleo da ovaj razgovor vodimo nasamo.

KNEZ: Zašto? Vi ćete mi samo podneti usmeni izveštaj sa sednice saveta ministara kojoj je i ministar Blaznavac prisustvovao. Hoću da kažem, neće čuti ništa što već nije čuo, zar ne?

GARAŠANIN: U redu.

KNEZ: Sedite, gospodine Blaznavac.

Blaznavac seda. Mihailo staje ispred prozora. On gleda kroz prozor, negde u daljinu. Veći deo scene stoji tako.

GARAŠANIN: Sednica je održana u zakazano vreme i po prethodno utvrđenom dnevnom redu. Svi ministri su bili prisutni. Doneli smo nekoliko važnih zaključaka...

KNEZ: (*Ga prekida*)
Otvorili ste pitanje naslednika prestola.

GARAŠANIN: (*Nakon kraćeg oklevanja*)
Jesam.

KNEZ: Koliko se sećam, nisam vas ovlastio da pokrećete to pitanje.

GARAŠANIN: Smatrao sam važnim da se pitanje prestolonaslednika otvori baš sada. To je politička nužnost. Mi stojimo pred ratom s Turskom. Iz tog rata ima da izađe jedna velika jugoslovenska država. A u toj državi Srbija može obezbediti sebi hegemoniju samo posredstvom svoje dinastije. Vi, na žalost, nemate naslednika. Zato treba da odredite naslednika putem usvojenja. Ministri su se složili da s vama pokrenem to pitanje. Vaš bratanac, Milan Obrenović...

KNEZ: Da li ste obavestili ministre o mojoj odluci da se oženim?

GARAŠANIN: Jesam. Na žalost, izjasnili su se negativno.

KNEZ: Na čiju žalost, gospodine Garašanin? Nemojte mi samo reći da je na vašu.

GARAŠANIN: Vi znate moje mišljenje.

KNEZ: I šta ćemo sada? Da raspustimo vladu?

GARAŠANIN: To ne možete učiniti.

KNEZ: Mislite?

GARAŠANIN: Situacija nije nimalo ugodna. Ja pokušavam da pomognem koliko je u mojoj moći. Molim vas, razmislite još jednom. Nemojte da donosite preuranjene odluke. Odlučite šta vam je od čega preče. Ja vas molim.

Pauza.

KNEZ: Gospodine Garašanin, vaša samovolja postaje smetnja u našim odnosima. Vi potkopavate moj ugled. Krnjite moj autoritet. To postaje previše očigledno.

GARAŠANIN: To nije istina.

KNEZ: Hoćete da kažete da izmišljam?

GARAŠANIN: Zar posle svega što sam učinio za vas i vašu porodicu, možete tako nešto da kažete?

KNEZ: Od sada nećete morati više ništa da činite, gospodine Garašanin. Smatrajte da ste od danas razrešeni svih dužnosti. Razrešenje u pismenom obliku ćete dobiti naknadno.

Duga pauza. Garašanin ustaje i kupi svoje papire. Vidno je uzbuđen.

KNEZ: Ja sam vas veoma poštovao, gospodine Garašanin. Mi smo dugo i, usudio bih se da kažem, uspešno saradivali. Ja umem da cenim zasluge. A vaše zasluge nisu male. No, to vam ne daje za pravo da se ponašate kako vam padne na pamet. Ja to ne moram da trpim...
(*Neprijatna pauza.*)

A da bih vam pokazao da nisam nezahvalan kako vi mislite, poslaćete mi Svetozara. Biće u mojoj ličnoj pratnji. Moj ađutant. Da li ste razumeli šta sam vam rekao?

GARAŠANIN: Da.

KNEZ: Učinićete to?

GARAŠANIN: Da.

Knez se okreće od prisutnih i dok Garašanin ne izađe gleda kroz prozor. Garašanin se brzo nakloni i izlazi. Blaznavac sačekava da on izađe i prilazi knezu.

BLAZNAVAC: Svetlosti, dozvolite da vam čestitam. Pokazali ste gospodinu gde mu je mesto. Rekao bih, na veoma dostojanstven način.

KNEZ: Molim vas, gospodine Blaznavac...

BLAZNAVAC: (*Se povlači*)
Naravno. Oprostite.

Ulazi Pacek.

PACEK: Mitropolit je došao.

KNEZ: Uvedite ga.
(*Pacek izlazi.*)
Da napokon završimo sa ovim. Nadam se za svagda.

BLAZNAVAC: Da li treba da ostanem?

KNEZ: Radite kako želite.

Ulazi mitropolit. Knez mu polazi u susret. Poljubi ga u ruku. Mitropolit seda. Knez seda za svoj radni sto. Blaznavac i Pacek takođe sedaju. Nekoliko trenutaka se ćuteći posmatraju.

KNEZ: Recite mi, da li ćete blagosloviti moj brak s gospođicom Konstantinović i da li ćete nas venčati?

MITROPOLIT: Odgovor je ne.

KNEZ: Ako vas pitam zašto, vi ćete mi, sigurno, reći da je brak sa sestričinama proklet.

MITROPOLIT: Tako piše u Krmčiji. Ja vas ne mogu venčati, jer bi to bilo kršenje propisa. I pisanih i nepisanih zakona.

KNEZ: Kršenje zakona? Zanimljivo je da ste pomenuli kršenje zakona. Nadam se da ovo neće suviše povrediti vaša osećanja. Vidite, nešto sam naučio i bio sam toliko slobodan da naložim malu istragu po tom pitanju.

MITROPOLIT: Kom pitanju?

KNEZ: Gospodine Pacek, objasnite Njegovom preosveštenstvu.

PACEK: Radi se o načinu na koji je vršen vaš izbor za mesto mitropolita.

Nastupi neugodna pauza.

MITROPOLIT: Ne znam na šta ciljate, kneže.

PACEK: A ja sam siguran da znate. Tu je bilo nekakvih nepravilnosti, zar ne? Moglo bi se reći, ozbiljnih propusta. Mi smo se o svemu obavestili. Rekao bih da imate opoziciju u sopstvenim redovima, Preosvećeni. Jedan deo klera smatra da ste nezashuzeno na mestu na kome ste.

MITROPOLIT: To je kleveta! Gnusna kleveta.

PACEK: Da. Može biti... Proverićemo.

MITROPOLIT: Vi to mene ucenjujete, kneže?

KNEZ: Samo pokušavam da ublažim situaciju koja nije nimalo prijatna. Jednim delom i zahvaljujući tome što vi tvrdoglavo odbijate da prihvatite moju ženidbu s gospođicom Konstantinović.

MITROPOLIT: To nije moj kapric...

KNEZ: Znam. Znam... Vi, naprosto, niste dovoljno obavešteni. Ja sam zamolio doktora da sačini jedan memoar koji se tiče toga da li je u običaju našeg naroda da se u četvrtom kolenu žene i udaju. (Knez daje mitropolitu dokument koji je sačinio Pacek.) Pažljivo ga pročitajte. Videćete, veoma je zanimljiv. I poučan. Doktor Pacek je sjajan naučnik. Siguran sam da ćete se predomisлити kada pažljivo proučite ovaj dokument.

MITROPOLIT: (Pomalo unezvereno)
Po pitanju vaše ženidbe, vi se morate obratiti konzistoriji. Oni su nadležni za vanredne slučajeve.

KNEZ: Ja sam se već obratio, ali očekujem da i vi pomognete. Hoću da se ta stvar svrši bez komplikacija.

MITROPOLIT: (Nakon kraćeg oklevanja)
Videću šta mogu da učinim.

Mitropolit ustaje i kreće prema izlazu. Zaustavlja Paceka koji je pošao da ga isprati.

MITROPOLIT: Nemojte me pratiti.
(Zaustavlja se na vratima. Knezu.)
Ovo je sramno, kneže. Možda ćete se vi i oženiti gospođicom. Možda ćete i decu imati, ali ja vam kažem, toj svezi nema blagoslova. Nikada.

Mitropolit izlazi. U kabinetu ostaju doktor, Pacek i Blaznavac. Knez još neko vreme stoji nepomično, a onda, kao da je u trenutku izgubio svu svoju snagu, klone i seda u fotelju.

PACEK: Da li vam je dobro, svetlosti?

KNEZ: Dobro?
(Lažno veseo.)
Osećam se bolje nego ikad. Otvorite onaj konjak, Pacek. Hoću da nazdravimo. Ja se uskoro ženim, gospodo. Zar to nije divan razlog da se pije najbolji francuski konjak?

Pacek otvara flašu, sipa i njih trojica nazdravljaju.

BLAZNAVAC: Za našeg kneza Mihaila.

KNEZ: I buduću kneginju, gospodo. I buduću kneginju...

SVI: Živeli!

Kucaju se čašama i ispijaju.

SCENA SEDMA

Mali balkon, jedan od nekoliko na koji se izlazi pravo iz balske sale. U toku je veliki bal priredjen povodom kneževe i Katarinine veridbe. Balkon je od sale odvojen zastakljenim vratima iza kojih se naziru senke zvanica. Čuju se glasovi, štimovanje instrumenata, zveckanje kristala... Na balkon izlazi gospođa Anka. Izlazi da udahne svež vazduh i da popravi toaletu. Obučena je u izuzetno skupocenu i raskošnu balsku haljinu. Izgleda mlađe, lepše i zadovoljnije nego ikada. Malo iza nje na balkon izlazi Blaznavac u pratnji mladog Svetozara Garašanina. Obojica su u paradnoj uniformi srpske vojske.

BLAZNAVAC: Gospodo, čestitam. Svi koji nešto znače u ovoj našoj Srbiji, večeras su ovde.

Blaznavac i Anka se triput poljube u obraz.

ANKA: Hvala, gospodine Blaznavac. Hvala. Kasnite?

BLAZNAVAC: Poslovi. Nisam valjda propustio nešto?

ANKA: Samo objavu veridbe.

BLAZNAVAC: Dođavola!

ANKA: Umirite se. Sada sledi zanimljiviji deo. Čekamo da Katarina i Mihailo otvore bal. Plesaće se "Na lepom plavom Dunavu".

BLAZNAVAC: Tre šarmon!

ANKA: (Pokazuje na Svetozara)
A koga mi to dovodite?

BLAZNAVAC: Dozvolite da vam predstavim novog kneževog ađutanta. Gospodin Svetozar Garašanin.

Svetozar udari potpeticama, poljubi Anku u ruku i pokloni se.

SVETOZAR: Čast mi je, gospodo.

ANKA: Gospodine Garašanin, meni je izuzetna čast. Slušala sam mnogo o vama. Kažu da ste bili najbolji u svojoj klasi. Da li je to istina?

Anka sve vreme koketuje sa Svetozarom koji se zbog toga sve više zbunjuje. Reklo bi se da je on, ipak, očaran gospođom.

SVETOZAR: (Zbunjeno)
Preteruju.

ANKA: (Blaznavcu)
On je skroman. Zar to nije divno?
(Svetozaru.)

No, ja se u te vojne stvari malo razumem. Recite vi meni kakvi su balovi u Peterburgu? Sigurno su veoma raskošni.

SVETOZAR: Nisam bio na mnogo balova, gospođo. Za one koje sam video rekao bih da su sasvim obični. Mislim da će večerašnji bal zaseniti mnoge tamošnje.

BLAZNAVAC: Gospođa Anka je sve priredila.

SVETOZAR: Primite moje čestitke. Zadivljen sam.

ANKA: Vi umete da laskate, mladi gospodine.

SVETOZAR: *(Postiđeno)*
Zaista to mislim, gospođo.

ANKA: Onda ću morati da otplešem jedan valcer s vama. Ne znam kako drugačije da odgovorim na vaš kompliment.

Svetozar je očigledno zbunjen ovom ponudom. Blaznavac ga potapše po ramenu.

BLAZNAVAC: *(Kroz smeh)*
Gospođo Anka, nemojte dovoditi našeg novog adutanta u neprijatnu situaciju. Pomislite šta bi gospodin Garašanin rekao kada bi saznao da je njegov rođeni sin plesao valcer s vama.

(Svetozaru.)

Vaš otac je izuzetan čovek i ja ga veoma cenim, ali s gospođom Ankom on ima neraščišćene račune. Ili, barem, misli da ima.

ANKA: Ne zbunjujte jadnog mladića, gospodine Blaznavac. Niste duhoviti.

BLAZNAVAC: Oprostite.

ANKA: Rekla bih da je mladi gospodin Garašanin sasvim svoj čovek. Ako je na svoga oca, onda sigurno donosi odluke sam. Zar nije tako, gospodine Svetozare?

SVETOZAR: *(Vatreno)*
Biće mi posebno zadovoljstvo da plešem sa vama, gospođo.

ANKA: *(Se osmehuje)*
Zadovoljstvo je samo moje...

Na scenu ulazi gospođa Tomanija. I ona je u večernjoj toaleti. Kada je ugledaju, svi učute. Gospođa Tomanija sve vreme netremice gleda u Anku.

BLAZNAVAC: Hajdemo, gospodine Garašanin.

Blaznavac i Svetozar se naklone i ulaze u balsku dvoranu. Tomanija i Anka se neko vreme gledaju čuteći.

ANKA: Ako si došla da me grdiš, bolje odmah idi. Ja sam večeras srećna i neću da mi niko to kvari.

TOMANIJA: Nisam došla da te grdim. I neću da ti kvarim sreću. Ni tebi ni Katarini. Kaća je večeras tako lepa. Nikada je nisam videla toliko srećnu.

ANKA: Večeras se ostvaruje njen san.

TOMANIJA: Ili tvoj?

ANKA: *(Ljuto)*
Možda je bolje da odeš.

Anka krene da izađe s balkona u dvoranu. Tomanija je zauzvavi tako što je uhvati za ruke.

TOMANIJA: Još uvek mi zebe oko srca, Anka. Ne bih bila iskrena da kažem kako mi je sve potaman.

Anka se nestrpljivo premešta s noge na nogu.

TOMANIJA: Ali, moraš da me razumeš. Ja sam stara žena. Ne razumem se dobro u te vaše nove običaje. Samo, jedno znam, bez svoje dece ne mogu. Provela sam najtužnije dane u svom životu, Anka. Sve sam se nadala da ćete doći, ti i Katarina.

(Zaplače.)

Ne mogu više tako. Ne mogu...

ANKA: *(Ganuta)*

Ajde, ajde... Nećemo plakati večeras.

Anka zagrlji majku koja joj pada na rame.

TOMANIJA: *(Kroz suze)*
Neka ide sve do milog Boga. Zašto bih samo ja bila protiv? Zar protiv svoje krvi i mesa? Ne mogu. Neću.

Čuje se muzika, "Na lepom plavom Dunavu". Lagano se otvaraju staklena vrata koja dele balkon od balske sale. Zvanice u svečanim toaletama staju u polukrug. Mihailo i Katarina prvi zaplešu i tako otvare bal. Ostali parovi im se polako priključuju. Pleše se veselo, lepo... Između ostalih, mladi Garašanin pleše sa Ankom. Na sredini plesa, pali se vatromet. Gosti izlaze na balkon da posmatraju bakljadu. Svečanost je na svom vrhuncu...

DRUGI DEO

SCENA PRVA

Salon u kući bivšeg ministra Garašanina. To je uredno i starijski uređena soba koja svedoči o konzervativnom duhu svojih stanara, pre svega bivšeg ministra Garašanina. U dve fotelje, jedno preko puta drugog, sede Garašani i gospođa Jelisaveta. Jelisaveta veze, a Garašani čita novine. Povremeno se glasno nasmeje, zavrti glavom u neverici da je istina ono što čita. Žena koja je već navikla na ovakve situacije, ne pokazuje nikakvu uznemirenost. Garašani sklapa novine.

GARAŠANIN: *(Zlovoljno)*
Neverovatno šta se radi. He! Liberali koriste priliku. No, nije im zameriti. Ko ne bi koristio kneževu slabost? Sada je gospodin Ristić glavni. Kako se samo prevario naš dragi Blaznavac. Budale! Sve same budale...

Ulazi Svetozar. Obučen je u civilno odelo.

SVETOZAR: *(Majci)*
Ne mogu da pronađem dugmad...

Majka ustaje i iz fioke vadi kutiju u kojoj su dugmad. Svetozar se zakopčava uz majčinu pomoć. Garašani ga sve vreme pažljivo posmatra. Svetozar zahvalno poljubi majku u čelo.

SVETOZAR: Ne čekajte me na ručku.
(Krene da izađe.)

GARAŠANIN: Hej! Gde žuriš?
(Svetozar zastaje.)
Zar nećeš nimalo da posediš sa svojim ocem?

SVETOZAR: Oče, molim vas... Već kasnim.

GARAŠANIN: Sedi ovamo.

Svetozar nevoljno seda na samu ivicu fotelje.

GARAŠANIN: Otkako si postao knežev ađutant skoro da te uopšte ne viđamo.

SVETOZAR: Imam puno obaveza.

GARAŠANIN: Vračaš se u dvor?

SVETOZAR: Ne.
(Kratko okleva.)

Idem na ručak kod gospođe Anke.

GARAŠANIN: Zar opet?

JELISAVETA: Ilija, molim te.

GARAŠANIN: Koliko to puta nedeljno?

SVETOZAR: Idem kada me pozovu.

GARAŠANIN: A zovu te često?

JELISAVETA: Ostavi dete...

GARAŠANIN: *(Se obrecne)*
Nije on više dete. Odrastao je i trebalo bi već da ume da proceni ljude. Kada bi to znao, ne bi stalno trčao u tu kuću. Ne bi ni provirio tamo. Nikada! Među tim ljudima se nećeš naučiti čestitosti i poštenju. To je izvesno.

Pauza.

SVETOZAR: Vi ste, oče, puni predrasuda. Meni je veoma žao zbog toga.

GARAŠANIN: Ja sam pun predrasuda? Lepo. Dakle, ja sam taj koji ne valjam.
(Jelisaveti.)

Čuješ li ti ovo? A ta osoba i sve one kreature oko nje, oni su dobri. Oni su bez predrasuda. Svi ti čankolizi bez mrvice dostojanstva bolji su od tvog oca. Lepo bogami. Baš lepo...

SVETOZAR: Vi ne poznajete tu kuću. Gospođa Anka je jedna svetska dama.

GARAŠANIN: *(Jelisaveti)*
Čuješ li šta tvoj sin govori?

JELISAVETA: Prestanite, molim vas...

SVETOZAR: U toj kući sam naučio mnogo lepih i pametnih stvari. Trebalo bi da budete srećni što u Srbiji postoji bar jedan salon u kojem se evropski živi i misli. Tu se čovek oseća kao da je u Beču...

GARAŠANIN: Je li?

SVETOZAR: Svi rado odlaze tamo, samo vi imate nešto protiv. Pod vašim uticajem sam i ja loše mislio o toj kući. Sada vidim da sam grešio. Vi ste ostrašćen čovek, oče. Vi mrzite, a da zato nemate pravi razlog...

GARAŠANIN: *(Besno)*
Zabranjujem ti da odlaziš u tu kuću.

SVETOZAR: To ne možete da mi zabranite.

GARAŠANIN: Ja sam ti otac.

SVETOZAR: Imam dovoljno godina da mogu sam da odlučim.

GARAŠANIN: Ako večeras odeš u tu kuću, u moju se ne vraćaj. Je l' ti jasno?

JELISAVETA: Ilija!

SVETOZAR: U redu.

JELISAVETA: Svetozare!

SVETOZAR: I sam sam odavno poželeo da odem.
(Majku poljubi u čelo.)
Ne čekajte me. Neću doći na večeru.
(Odlazi.)

Jelisaveta istrči za sinom.

JELISAVETA: *(Off)*
Sveto! Sveto!

Čuje se zvuk kočije koja se udaljava. Garašanin pali cigaretu. Seda i ponovo uzima novine. Jelisaveta se vraća. Slomljeno seda na fotelju. Garašanin se pravi da ne primećuje njeno stanje.

GARAŠANIN: Kada će večera?

JELISAVETA: *(Ga s prezirom pogleda)*
Idem da priprelim sto.

Jelisaveta odlazi.

GARAŠANIN: Prokleta žena! Prokleti knez Mihailo!
Prokleti! Prokleti! Prokleti!

Besno gužva i baca novine.

SCENA DRUGA

U kući konzula Kalaja. Blaznavac čeka u sobi za prijem. On se po prvi put, i jedini, vidi obučen u civilno odelo. Nervozno hoda s jednog kraja na drugi. Ulazi konzul.

BLAZNAVAC: Gospodine Kalaj, toliko puta sam vas molio...

KALAJ: Prošlo je pola noći, gospodine Blaznavac. Ja vas uveravam da je bezbedno. Mi mislimo na sve. Ovde se radi i o našem položaju...

BLAZNAVAC: *(Nestrpljivo)*
U redu, u redu... Samo predite na stvar, molim vas.

KALAJ: Već nekoliko puta sam vam ostavio poruku da me posetite. Da li vi to mene izbegavate, gospodine Blaznavac?

BLAZNAVAC: Ja imam veoma puno posla, gospodine.

KALAJ: Razumem. Sedite, molim vas.

*Blaznavac i Kalaj sedaju. Kalaj pali cigaretu. Uvlači dva di-
ma.*

KALAJ: Mi raspoložemo sa pouzdanim podacima da se na kneza sprema atentat... Niste iznenađeni?

BLAZNAVAC: Nisam.

KALAJ: Utoliko bolje. Šta znate?

BLAZNAVAC: Gospođa Persida Karađorđević je iz Pešte poslala izvesnim osobama dve hiljade dukata za spremanje prevrata. Mi još nemamo sve podatke, ali znamo da je uključeno mnogo ljudi.

KALAJ: To vas ne brine?

BLAZNAVAC: Nije prvi put da se ulazi u trag zaveri. Karađorđevići neprestano snevaju prevrat.

KALAJ: Možemo li još računati na vas?

BLAZNAVAC: *(Nakon kraćeg oklevanja)*
Ne znam na šta tačno mislite...

KALAJ: Odmah ću vam reći.

Kalaj ustaje i hoda s jednog kraja na drugi. Naglo staje.

KALAJ: Iako smo se potrudili da kneza odvojimo od Garašanina i na taj način osujetimo njegove pripreme za rat, saznajemo da je on intenzivirao svoje tajne pregovore sa Rusijom. I ne samo tajne. Ruski konzul je nedavno veoma dugo razgovarao sa knezom. Vama stiže nova isporuka oružja iz Rusije?

BLAZNAVAC: Istina je.

KALAJ: Vidite? Jednom rečju, sa knezom se ne može pregovarati. Protivno svim našim nastojanjima i očekivanjima, on se sasvim okrenuo od Austrije. Nismo zadovoljni.

(Uzdahne.)

Ko zna? Možda bi sledeći knez, ili namesnik, imao više razumevanja za naše savete.

Pauza.

BLAZNAVAC: Želite da Mihaila ubiju?

KALAJ: Ništa mi ne želimo, gospodine Blaznavac. Mi samo procenjujemo situaciju i sledimo svoje interese. Kao i Rusi, uostalom. Kao i svi. A situacija je takva da postoje realni izgledi da knez bude ubijen.

BLAZNAVAC: Zar mislite da će vam knez Karađorđević biti lojalniji? Zar su vaši zaboravili da je svojevremeno vodio izrazito prorusku politiku?

KALAJ: Ne razmišljamo o knezu Karađorđeviću, gospodine Blaznavac. Knez Mihailo ima maloletnog bratanca Milana. On je na školovanju u Parizu, zar ne? Milan ima trinaest godina. Ako postane knez, počće da vlada tek za pet godina. Do tada će umesto njega vladati namesnik. Da li razumete šta vam govorim?

BLAZNAVAC: Mislim da razumem. A ko bi bio namesnik?

KALAJ: Vi me, ipak, ne razumete.

BLAZNAVAC: Mislite na mene?

KALAJ: Iznenađeni ste?

BLAZNAVAC: Ali, kako? Ako karađorđevićevci ubiju kneza i izvrše prevrat...

KALAJ: Ako ubiju kneza ne moraju nužno i da izvrše prevrat. Vi kontrolišete vojsku. Imate jak uticaj u policiji. Zar ste zaboravili šta to znači?

BLAZNAVAC: Ne znam...

KALAJ: Vi ste odvažan čovek, gospodine Blaznavac. Mi uvek računamo sa tom vašom osobinom.

BLAZNAVAC: Jedno je odugovlačiti sa pripremom vojske i raditi na odvajanju Garašanina

od kneza, a drugo lišiti ga života, gospodine konzule.

KALAJ: Čemu toliki skrupuli, gospodine Blaznavac? Ne povlačite vi obarač. To će uraditi drugi, zar ne?

BLAZNAVAC: Ja znam kako vi gledate na mene, ali ja nisam sasvim lišen osećanja časti, gospodine Kalaj. Radio bih protivno svojim uverenjima.

KALAJ: Ne tvrdite pazar odmah, gospodine ministre. Mi ćemo izdašno nagraditi vaš trud. Vi možete postati apsolutni gospodar Srbije. A da ne govorim da će gospođica Konstantinović biti slobodna.

BLAZNAVAC: (Je zatečen.)
Gospodine Kalaj, zar je potrebno ići toliko daleko?

KALAJ: Mi mislimo na sve, gospodine Blaznavac.

BLAZNAVAC: (Se nervozao nasmeje)
To je sasvim jasno.

KALAJ: Osim toga, vi ste preuzeli izvesne obaveze prema nama. Ne terajte me da vas na to podsećam.

BLAZNAVAC: Nema potrebe da koristite taj ton.

KALAJ: Vrlo dobro. Dakle, razumemo se? Ovde samo treba pažljivo slediti tok događaja. I tek neznatno ih usmeravati. Ništa ne garantuje potpuni uspeh, ali rizici su neznatni. Hoću da kažem, atentat može da uspe, ali i ne mora. Ako će vam biti lakše, uzmite da mi samo razmatramo mogućnosti ukoliko knez zaista nastrada i tražimo korist za sebe. Politika vam je takva. Prljava do zla boga. No, nismo mi to smislili.

Kalaj ustaje, a za njim i Blaznavac.

KALAJ: Idite sada. Uskoro ćemo ponovo razgovarati. Budite oprezni. Možete puno da izgubite, gospodine Blaznavac, ali i da dobijete. Sve zavisi od vas. Samo od vas...

SCENA TREĆA

Garašaninova radna soba. Garašaniin sedi za malim stolom i polako, sa posebnim zadovoljstvom, slaže šahovske figure. U sobu ulazi gospođa Jelisaveta. Vidno je uzbuđena.

GARAŠANIN: Mislio sam da ove penzionerske dane neću preživeti. No, hvala Bogu, postoji ova zanimljiva igra. Znaš li koliko sam napredovao od zimus? Juče sam dvaput matirao Atanasija. Danas ću da ga dokrajčim. Bio je tako neraspoložen juče. On koji je uvek veseo...
(*Pošto pogleda u ženu.*)
Šta je bilo?

JELISAVETA: Ovde je Blaznavac.

GARAŠANIN: (*Zastane i zamisli se. Tako prođe nekoliko trenutaka.*)
Uvedi ga. Šta čekaš?

Jelisaveta odlazi. Garašaniin hitro uklanja šah sa stola. Nervozan je, ali zauzima "zvaničnu" pozu i čeka. Ulazi Blaznavac i zastaje na vratima. Gledaju se nekoliko trenutaka ćuteći.

BLAZNAVAC: (*Skida kapu*)
Gospodine Garašaniin...

GARAŠANIN: Gospođine Petroviću... Udite, molim vas.

Garašaniin uzima Blaznavčevu kapu i mundir, odlaže ih na stolicu.

BLAZNAVAC: Vi ste sigurno veoma iznenađeni što me vidite ovde.

GARAŠANIN: Ne onoliko koliko vi mislite. Sedite. Popićemo kafu.

Sedaju i Garašaniin sipa kafu Blaznavcu i sebi. Blaznavac radoznalo gleda oko sebe.

GARAŠANIN: Ja redovno pratim štampu. Hoću reći, iako sam penzionisan trudim se da budem obavešten. Nakon toliko godina službe, teško je odjednom ostaviti sve. Žalim što vaša kandidatura za mesto predsednika ministarskog saveta nije dobila podršku.

BLAZNAVAC: Šta da se radi. Ne može sve da bude onako kako želimo.

GARAŠANIN: Mnogo ste truda uložili da dođete do tog mesta.

BLAZNAVAC: Ne žalim.

GARAŠANIN: Plemenito sa vaše strane, gospodine Petroviću.

BLAZNAVAC: Treba da znate da je gospodin Ristić bio moj predlog. On i ja smo stari prijatelji.

GARAŠANIN: Naravno.

BLAZNAVAC: Dobro, možda sam i bio pomalo razočaran. Priznajem. No, važnije mi je što sam ostao ministar vojni. To je mesto na kome mogu puno da učinim za Kneževinu.

GARAŠANIN: Siguran sam da možete, gospodine Petroviću. Siguran sam. Vi ste sposoban vojnik.

BLAZNAVAC: Nekada niste tako mislili.

GARAŠANIN: Bio sam u zabludi.

BLAZNAVAC: (*Se nasmeje*)
Ne verujem vam ni reč, ali, ipak, hvala.

GARAŠANIN: (*Se naglo uozbilji*)
Zašto ste došli kod mene?

Blaznavac okleva.

GARAŠANIN: (*Se pažljivo zagleda u Blaznavca*)
Nije vam dobro?

BLAZNAVAC: (*Se trgne*)
Zašto?

GARAŠANIN: Bledi ste i drhtite.

Blaznavac naglo ustaje i počinje da korača sa jednog kraja na drugi.

BLAZNAVAC: Veoma sam zabrinut, gospodine Garašaniin. Noćima već ne spavam. Čini mi se sa valjanim razlogom. Da li vam je Hristić nešto govorio?

GARAŠANIN: Ministar unutrašnjih dela je odveć lojalan da bi govorio sa jednim bivšim. On je razumeo da sam u kneževoj nemilosti i zato se trudi da što manje ima posla sa mnom. Gospodin Hristić je pomalo zadržt.

BLAZNAVAC: Istina je.

GARAŠANIN: O čemu je trebalo da mi govori?

BLAZNAVAC: (*Zastane, napravi dramsku pauzu, gleda Garašaniina pravo u oči*)
O zaveri.

- GRAŠANIN: Ta čuvena zavera. Čuo sam. Sin mi je rekao da je knez tokom proteklih meseci primao preteća pisma. No, to se i ranije dešavalo. Ne bih se previše uznemiravao. Recite i sami. Zar bi neko sa ozbiljnim namerama slao preteća pisma? Verujem da su to samo neozbiljni pokušaji da se knez uznemiri.
- BLAZNAVAC: Voleo bih da delim vaše mišljenje, gospodine Garašanin. Ali, ja vam odgovorno tvrdim da ovoga puta nije tako bezazleno. Povelili smo istragu i ustanovili da se radi o zaveri širokih razmera. Postoji sumnja da je mnogo ljudi umešano. Tragovi vode do kneza Karađorđevića, ali ne samo do njega. Saznali smo da je kneginja Persida mnogo novca dala da se knez ukloni sa prestola i da se Karađorđevići vrate. Mreža je velika i zapetljana. Izgleda da su kneževi neprijatelji ovoga puta zaboravili na svoje međusobne razmirice i stali pod jedan barjak. Karađorđevići, liberali i Omladina, Austrija... Rekao bih da su svi upetljani u nešto veoma prljavo...
- GARAŠANIN: To su ozbiljne optužbe, gospodine Petroviću.
- BLAZNAVAC: Bojim se da nisu bez osnova.
- GARAŠANIN: Šta nameravate da preduzmete?
- BLAZNAVAC: Tragaćemo i dalje. Nećemo mirovati dok ih ne pohvatamo sve. Lično ću svojim rukama zadaviti te zlikovce. Ja vam obećavam...
- GARAŠANIN: Meni ne morate ništa da obećavate.
- BLAZNAVAC: Gospodine Garašanin, ja znam da niste u dobrim odnosima s knezom. Vas dvojica ste imali ozbiljan sukob. Ali, zar ne shvatate o čemu se ovde radi? Ovo bi moglo imati nesagledive posledice za Kneževinu. Za ceo narod. Knez vas veoma ceni. Bez obzira na sve. Vas će poslušati... Zaboga! Zar ćete stajati po strani i mirno gledati kako nam ubijaju kneza?
- GARAŠANIN: Šta vi, zapravo, želite od mene, gospodine Petroviću?
- Garašanin i Blaznavac se dugo netremice posmatraju, kao da žele jedan drugom da pročitaju misli. Blaznavac prvi prekida ćutanje.*
- BLAZNAVAC: Želim da razgovarate s Mihailom. Morate ga ubediti da prihvati pojačane mere obezbeđenja. On odbija oružanu pratnju. Neće ni da čuje za zaštitni prsluk. A o tome da neko vreme ne izlazi iz dvora, nema ni govora. Znete li šta kaže kada ga upozoravamo da se čuva? On ne veruje da ima Srbina koji bi mogao njega da ubije. Dovodi nas do očaja.
- GARAŠANIN: To baš liči na Mihaila.
- BLAZNAVAC: Razgovaraćete s njim?
- GARAŠANIN: A kako bih moga da odbijem vašu molbu, gospodine Petroviću? Radi se o našem knezu. No, odmah vam kažem, ne nadajte se previše. Sumnjam da će poslušati moj savet. Ne zaboravite, ja sam u njegovoj nemilosti.
- BLAZNAVAC: Samo vi govorite s njim. *(Blaznavac ustaje da pođe. Stavlja kapu i oblači šinjel. Na vratima zastaje.)* Znam da je među nama u prošlosti bilo nesporazuma. Ali, vi morate znati da ne postoji čovek u Kneževini, pored kneza, koga cenim više od vas.
- GARAŠANIN: Hvala vam, gospodine Petroviću. Nisam to znao. Iskreno, do sada sam imao veoma loše mišljenje o vama. Sada vidim da je Mihailo srećan čovek što ima saradnike kao što ste vi. Došli ste kod mene, svog političkog protivnika, da molite zbog njega. Veoma plemenito.
- BLAZNAVAC: Hvala. Kada ćete doći?
- GARAŠANIN: Kada vi mislite da bi bilo najbolje?
- BLAZNAVAC: *(Premišlja)* Danas mu dolazi ruska delegacija u audijenciju. Sutra ide u šetnju novom stazom... Ne znam, možda nakon toga.
- GARAŠANIN: Doći ću sutra.

BLAZNAVAC: Vrlo dobro. I molim vas, ne pominjite knezu naš razgovor...

GARAŠANIN: Budite bez brige.

Blaznavac udari potpeticama, blago se nakloni i odlazi. Garašanin ga isprati, a zatim u napregnutom razmišljanju dolazi do sredine sobe. Postaje grozničavo raspoložen. Nekoliko puta se kratko, isprekidano i kliktavo nasmeje. Hitro pođe prema vratima, ali se tamo skoro sudari sa Atanasijem.

GARAŠANIN: Atanasije!

ATANASIJE: Ne znam da li me ove moje staračke oči varaju ili sam ja to video Blaznavca gde izlazi iz tvoje kuće.

GARAŠANIN: Atanasije... Moj Atanasije...

ATANASIJE: Šta je tebi, Ilija? Izgledaš kao da si video smrt.

GARAŠANIN: Atanasije... Prijatelju moj. Kada bi ti znao ono što ja znam... Oh, Bože... Zar je moguće? Zar je to, zaista, moguće?

ATANASIJE: Šta? Šta to znaš? Govori, pobogu.

GARAŠANIN: Dogodiće se nešto strašno.

ATANASIJE: Šta će se desiti? Ilija?

GARAŠANIN: Ubiće kneza, Atanasije. Ubiće Mihaila.

ATANASIJE: *(Sa olakšanjem)*

Misliš na ona preteća pisma? Ali, to nije nikakva novost. Knezu su već toliko puta pretili...

GARAŠANIN: Ne! Ti ne razumeš! Ovoga puta je sve mnogo ozbiljnije. Postoji velika zavera. Mnogo ljudi je umešano... Pustiće da ga ubiju, Atanasije. Žrtvovaće ga...

ATANASIJE: Ma, šta pričaš, Ilija. Ko će pustiti? Ko će ga žrtvovati?

GARAŠANIN: Blaznavac. I ko zna ko još. Njegovi saučesnici. Blaznavac učestvuje u zaveri. Ne! On vuče konce.

ATANASIJE: Ja tebe ništa ne razumem.

GARAŠANIN: Ubiće kneza. Uskoro. Ako ne noćas, a ono sutra. Nema sumnje. Biće to sutra. Sutra ide da obiđe novu stazu. Ubiće ga u šumi. Kao zver. Sutra, Atanasije. Sutra.

ATANASIJE: Ama, otkud ti to znaš?

GARAŠANIN: Blaznavac mi je sve otkrio.

ATANASIJE: Blaznavac ti je rekao da će kneza sutra ubiti?

GARAŠANIN: Između redova, Atanasije. Čitam između redova. Došao je ovamo da me moli da razgovaram sa Mihailom. Da ga ubedim da prihvati zaštitu... Kaže, jedino će mene da poslušaju. Ujdurma, moj Atanasije! Strašna ujdurma.

Garašanin pali cigaretu i u uzbuđenju hoda s jednog kraja na drugi.

ATANASIJA: Ništa ne razumem. Zaista.

GARAŠANIN: Sve je jasno kao dan. Kao dan!

ATANASIJE: *(Kao da dolazi sebi)*

Čekaj...

(Razmišlja.)

Ama, Ilija, čuješ li ti sebe? Kažeš da Blaznavac učestvuje u zaveri, a došao je da od tebe traži da moliš kneza da se zaštiti?

GARAŠANIN: Iskušava me. Đavo!

ATANASIJE: Ne, to ne može biti. Ja znam da si ti Blaznavca uzeo na zub još od onda. Ali, ovo... Ovo je previše... Hajde, smiri se i još jednom razmisli.

GARAŠANIN: Nema tu šta da se razmišlja. Sutra će ubiti Mihaila.

ATANASIJE: Zaboga, Ilija, ne luduj.

Garašanin, po čijem izrazu se vidi da sve vreme grozničavo razmišlja, odjedanput se umiri. Atanasije ga pomno posmatra. On mu se nasmeši neprimodno ledenim osmehom.

GARAŠANIN: Misliš da sam poludeo?

(Odmahne rukom.)

Verovatno si u pravu.

(Namešta šahovsku tablu i ređa figure.)

Zaboravi, molim te. Igraćemo šah.

(Atanasije se ne pomera.)

Šta je sada bilo? Zar nećemo da igramo šah?

ATANASIJE: Nećeš otići knezu?

GARAŠANIN: Sutra, da. Sutra ponovo idem u dvor. Zamisli, Atanasije, ima ravno šest meseci kako nisam kročio tamo.

ATANASIJE: Nećeš mu pominjati ovo što si meni ispričao sada?

GARAŠANIN: Ne plaši se. Nisam poludeo. Ne još. Eto, tebe nisam ubedio u svoju priču. A kako bih onda kneza uverio? On bi odmah rekao da sam poludeo od zavisti prema Blaznavcu.
(*Nehajno odmahne.*)
Rekoh ti da zaboraviš, Atanasije. Sve su to moje sulude misli. Ti znaš koliko me muči što sam odstranjen iz političkog života. Ali, ne govorimo više o tome...
(*Nasmeje se.*)
Još ću se i rasplakati nad samim sobom, bogati.

Atanasije i Garašanin igraju šah. Odsutni, svaki u svojim mislima.

SCENA ČETVRTA

Proplanak u Topčiderskoj šumi, pored šumskog izvora. Na malom ozidanom platou je nešto što će u budućnosti biti park. Za sada je to samo prostor sa nekoliko kamenih klupa i jednim stolom. Tu sede, odmaraju se posle napornog pešačenja, Tomanija, Anka, Katarina, Mihailo i Svetozar Garašanin. Tomanija je stavila vlažnu maramicu na čelo u pokušaju da se rashladi. Anka se hladi lepezom i ne bez divljenja gleda oko sebe. Katarina je udubljena u prelistavanje modnog žurnala. Svetozar popravlja Ankin suncobran, a Mihailo sedi i puši čuteći. Zadubljen je u svoje misli i sve vreme više odsutan nego prisutan.

ANKA: (*Svetozaru*)
Da li će moći, gospodine Sveto?
SVETOZAR: Činim sve, gospođo...
(*Suncobran se otvori.*)
Evo ga!
ANKA: (*Zaplješće*)
Bravo, gospodine Sveto! Bravo! Svaki put me nanovo zadivite. Vi imate zlatne ruke.

Svetozar se glupavo osmehuje. On je do ušiju zaljubljen u gospođu Anku i to se primećuje.

TOMANIJA: Bogami, danas je baš upeklo. Ja ne znam kako ćemo dalje.
ANKA: Rekla sam ti da ostaneš kod kuće.
TOMANIJA: Samo da nije tako vruće.

ANKA: Gospodine Sveto, budite tako dobri i pokvasite gospođi Tomaniji maramicu. Hoćete li?

SVETOZAR: Naravno.

Svetozar hitro skoči sa svog mesta, odlazi do izvora i kvasi maramicu.

ANKA: Ovaj mladić je tako ljubazan. Ko bi rekao da mu je onaj hrt otac.

Svetozar se vraća i daje maramicu Tomaniji.

TOMANIJA: A gde je gospodin Blaznavac?

ANKA: Imao je nekog posla u gradu. No, obećao je da će nam se kasnije pridružiti.

Katarina koristi vreme dok su drugi u razgovoru i prelistava žurnal. Ona traži bidermajer za venčanje.

KATARINA: Mislim da će bele ruže najviše odgovarati. Šta ti misliš, Manja?

Katarina pokazuje žurnal Mihailu koji ga i ne pogleda.

KNEZ: Divne su, mila.

ANKA: Ja sam ti odmah rekla. U Beču su sada bele ruže najtraženije.

KATARINA: A i ljiljani su predivni.
(*Uzdahne.*)
Još samo jedan mesec.
(*Pogleda u Mihaila koji sedi. Odsutan je.*)

KNEZ: (*Naglo ustaje*)
Vreme je da krenemo dalje.

TOMANIJA: Zar već?!

KNEZ: Moramo stići do kraja.

KATARINA: (*Vragolasto*)
A šta nas čeka tamo? Neko iznenađenje?

MIHAILO: (*Nežno pogleda u Katarinu*)
Možda.

Anka hitro ustaje. Ona i Katarina hvataju Mihaila pod ruke.

TOMANIJA: (*molećivo*)
A ja sam mislila da ćemo kući.

ANKA: Sirota majka. A lepo sam joj rekla da ostane kod kuće. Svetozare, molim vas, budite tako dobri i otpratite gospođu Tomaniju do kočije.

SVETOZAR: U redu.

Mihilo, Anka i Katarina polako odlaze i nestaju sa scene. Tomanija još uvek sedi na istom mestu.

TOMANIJA: Samo još malo, sinko.
SVETOZAR: Ostaćemo koliko god želite.
TOMANIJA: Prokleta starost.

Tomanija pokušava da ustane oslanjajući se na štap, ali uskoro ponovo seda. Svetozar je pridržava.

TOMANIJA: A kako su tvoji u kući?
SVETOZAR: Dobro su, hvala.
TOMANIJA: Još se nisi izmirio sa ocem?
SVETOZAR: Nisam.
TOMANIJA: Ne spavaš kod kuće?
SVETOZAR: Još uvek sam kod ujaka.
TOMANIJA: Treba da razgovaraš sa ocem. Nije dobro da otac i sin ne govore. Ti popusti. Mlađi si. Poslušaj me.

SVETOZAR: *(Postiđeno)*
Hoću.

TOMANIJA: Tvoja mati je nekada rado dolazila kod mene u kuću. Sada je nikako nema. Da joj otac ne brani?

SVETOZAR: Ona retko izlazi bilo gde.
TOMANIJA: Znam da je tvoj otac sada ljut na nas. Mene to mnogo žalosti. Ja njega veoma cenim i volela bih da me ponovo posećuju. Evo, kada se budeš pomirio s njim, reci mu da sam ga ja pozvala. I njega i majku. Neka dođu kod mene.

SVETOZAR: Reći ću im.

U daljini se začuju pucnji. Svetozar se instinktivno hvata za sablju.

TOMANIJA: Šta to bi?
SVETOZAR: Ostanite ovde.

Svetozar otrči stazom u pravcu u kome su zamakli knez, Anka i Katarina. Nestaje u šumi. Tomanija se zanemelo i uplašeno drži za kameni sto. U napetom je iščekivanju. S druge strane, istrčava Katarina. Ona teturavo hoda držeći se za ruku koja krvari.

TOMANIJA: *(Vrisne)*
Katarina!

KATARINA: Ubili su Mihaila... Bežimo... Bežimo!
Ubiće nas! Sve će nas ubiti...

TOMANIJA: Katarina!
Katarina se onesvešćuje. Tomanija pokušava da je povрати.

TOMANIJA: Katarina! Oh, moj Bože! Šta je ovo?
Ponovo se čuju pucnji, ali sada su sasvim udaljeni. Na scenu istrčava Svetozar. Unezveren je i sa isukanom sabljom. Prilazi Tomaniji i Katarini koja je u nesvesti.

TOMANIJA: *(Obnevidela od plača)*
Katarina. Mila moja Katarina.

SVETOZAR: Moramo da se sklonimo odavde. Brzo!
Na scenu ulazi Garašanin.

GARAŠANIN: *(Iznenadeno)*
Svetozare!

SVETOZAR: Oče!
GARAŠANIN: Jesi li povređen?

SVETOZAR: Dobro sam.
GARAŠANIN: Moramo brzo do grada. Gde su vam kočije?

SVETOZAR: Ubili su kneza.
GARAŠANIN: Znam.
SVETOZAR: I gospođu Anku. Ubili su kneza i gospođu Anku!
(Plače.)
Ubili su kneza...

Garašanin prodrma Svetozara da bi ga povratio od šoka.

GARAŠANIN: Kuda su krenule ubice?
SVETOZAR: Prema gradu. Krenuli su prema gradu...
GARAŠANIN: Moram odmah u ministarstvo.
(Pogleda u Tomaniju koja plače nad Katarinom.)
Ti ostani sa njima.
(Otrčava.)

SVETOZAR: Oče!

Svetozar izgubljeno gleda za njim. Zatim se polako okreće prema Tomaniji koja nemo plače, bolje reći cvili, nad Katarinom koja i dalje nepomično leži. Tomanija je izgubljena. U šoku je i kao da gubi vezu sa stvarnošću. Počinje nekontrolisano i izuzetno snažno da drma Katarinu. Svetozar je zaustavlja tako što je hvata za ruke i čvrsto je drži. Ona mu uplakana pada na grudi. Neobuzdano plače...

SCENA PETA

Prostorije ministarstva. Vanredna sednica ministarskog saveta samo što nije počela. Atmosfera je uzavrela. Za dugačkim stolom sede ministri. Oni su napeti, puni iščekivanja. Garašanin ulazi i zauzima mesto predsedavajućeg. Oči svih prisutnih uprte su u njega.

GARAŠANIN: Gospodo, kao što već znate, danas su neprijatelji naše države brutalno nasrnuli na knežev život. Knez Mihailo Obrenović je mrtav, gospodo. *(Nastane žamor.)* Doktor je potvrdio. Knez je podlegao povredama.

MINISTAR PRVI: Smrt ubicama!

MINISTAR DRUGI: Smrt karađorđevićcima!

MINISTRI: Uhapsiti! Uhapsiti ubice... Smrt neprijateljima Kneževine!

GARAŠANIN: Gospodo, ja razumem vaše uzbuđenje, ali vas molim da u interesu naše države ostanemo hladnih glava. Dozvolite mi da završim. Prilikom atentata na kneza, život je izgubila i gospođa Anka Konstantinović, kneževa sestra. Gospođica Katarina Konstantinović... *(Zastane.)* Kneževa verenica... Ona je povređena i u teškom je stanju, ali lekar kaže da će se oporaviti. Imajući u vidu njenu mladost. Najzad, gospođa Tomanija je u šoku. Izgubila je moć govora. Nadamo se da će se oporaviti. Ađutant knežev, Svetozar Garašanin, nije povređen. Eto, to su učinci ovog gnusnog zločina.

MINISTRI: Ubice? ... Šta je sa ubicama? Ubice...

GARAŠANIN: Uhvaćeni svi, osim jednog koji je uspeo da pobegne. Ne bih otkrivao njihova imena zbog istrage. Za sada ću reći samo da imaju veze sa kaznenim zatvorom u Topčideru. No, jasno je. Oni su samo izvršioći. Organizatore tek treba da pronađemo. Uveravam vas, gospodo. To će biti veoma brzo. Lično ću se pobrinuti.

MINISTRI: Karađorđevićevci. Oni su to... Omladina... Miletić...

GARAŠANIN: *(Umiruje ministre)* Gospodo, ovo su teški trenuci za sve nas, ali mi moramo misliti na budućnost. Valja odlučivati šta dalje. Kao što znate, knez nije imao potomaka. Niti žive rođene braće. Postavlja se pitanje naslednika. Veoma važno pitanje.

MINISTAR PRVI: Knežev bratanac Milan Obrenović! Jevremov unuk.

MINISTAR DRUGI: Knez je njega smerao za naslednika... Treba dovesti Milana iz Pariza.

MINISTRI: Milana! U Pariz...

GARAŠANIN: Polako, molim vas. Polako. Nećemo licitirati. Ova država ima zakone. Ima i skupštinu. Po zakonu je da se sazove velika narodna skupština i da se proglasi naslednik. Tako će i biti. No, to ne može do kraja ovog meseca. Po zakonu dužni smo da proglasimo privremeno namesništvo koje će činiti članovi vlade i Saveta. Ja ću preuzeti na sebe ustanovljavanje namesništva. Uskoro ćemo odrediti i tačan datum održavanja skupštine. Gospodo, vaša podrška će mnogo značiti...

Spolja se začuje jaka huka, žamor, ljudski glasovi, zvuk vojničke trube, pucnji... Ministri se u prvom trenutku gledaju preneraženo, a zatim jedan po jedan ustaju i prilaze prozoru.

MINISTAR PRVI: Vojska opkoljava ministarstvo.

MINISTAR DRUGI: Ministar Blaznavac je na čelu.

GLASOVI: *(Off)* Živeo knez Milan Obrenović! Živeo! Dole izdajnici.

MINISTAR DRUGI: Dolaze ovamo.

MINISTAR PRVI: *(Garašaninu)* Izgleda da su oni već izabrali novog kneza.

GARAŠANIN: Gde je ministar Hristić? Šta ovo treba da znači?

MINISTAR

PRVI: Ministar Hristić nije u Beogradu...

Na sednicu bahato upada Blaznavac u pratnji nekoliko oficira. Svi su naoružani i nose barjake. Blaznavac se penje na sto i puca nekoliko puta u plafon. Ministri se uplašeno zbijaju jedan uz drugoga.

GARAŠANIN: Gospodine Blaznavac, šta ovo treba da znači? Kakva je ovo parada?

BLAZNAVAC: Gospodine Garašanin, šta vi radite ovde?

GARAŠANIN: Držim sednicu ministarskog saveta.

BLAZNAVAC: Držite sednicu ministarskog saveta? A u kom svojstvu, moliču lepo?

GARAŠANIN: U svojstvu predsedavajućeg.

BLAZNAVAC: Koliko se ja sećam, vi ste pre ravno šest meseci smenjeni sa tog mesta.

GARAŠANIN: Prilike su vanredne.

BLAZNAVAC: *(Puca u plafon)*
Tišina! Vi nemate pravo da govorite. Vi ste nezakonito ovde! Vi nemate pravo čak ni da budete u ovoj zgradi!

GARAŠANIN: Vas treba uhapsiti!

BLAZNAVAC: Ne, vas treba uhapsiti.

GARAŠANIN: Nečuveno! Upadate s ruljom...

BLAZNAVAC: Pazite šta govorite, gospodine. Ovo su oficiri naše, Mihailove narodne vojske. Oni su cvet srpskog naroda. Niko nema prava da ih naziva ruljom.
(Ministrima.)

Gospodo, naši časni vojnici koji su kneza voleli više od života, neće dozvoliti izdaju. Oni znaju da je kneževa želja bila da njegov bratanac, Milan Obrenović, nasledi srpski presto. Došli smo da podržimo izbor mladog Milana za prestolonaslednika.

OFICIRI: Živeo knez Milan Obrenović! Živeo!

MINISTAR PRVI: Gospodine Blaznavac, mi smo takođe za izbor mladog Milana.

MINISTRI: Istina je! ... Tako je! ... Mi smo za Milana...

BLAZNAVAC: Čujete li, gospodine Garašanin? Ministri podržavaju kandidaturu Milana Obrenovića. Da li ste i vi saglasni?

GARAŠANIN: Načelno, da. Ali, treba sazvati narodnu skupštinu. Tako je određeno zakonom. Do tada je preuranjeno govoriti o Milanu kao budućem knezu. On je svakako najozbiljniji kandidat, ali treba sačekati.

BLAZNAVAC: Čujete li, gospodo? Meni ovo miriše na izdaju.

OFICIRI: Izdaja! Izdaja! Dole izdajnici! Dole!

Blaznavac im daje znak da prestanu.

BLAZNAVAC: Ali, gospodin Garašanin je tek bivši. Nećemo, valjda, ozbiljno uzimati ono što on govori?

GLASOVI: *(Off)*
Hoćemo Milana! Hoćemo Milana!

BLAZNAVAC: Gospodo, čujete li? Vojska je došla da čuje da li podržavate Milana Obrenovića. Čekaju odgovor.

MINISTAR

PRVI: Naravno da podržavamo.

MINISTRI: Svakako... Podržavamo... Razume se...

MINISTAR

DRUGI: To je narodna i Božija volja.

BLAZNAVAC: *(Se prodere)*
Za spas dinastije Obrenović!

OFICIRI: Živeli! Živeli!!!

Oficiri podižu Blaznavca i na ramenima ga iznose iz sale. Za njima izlaze i ministri. Na sceni sasvim sam ostaje Garašanin. On je sasvim slomljen i bespomoćan. Seda i neko vreme gleda izgubljeno, zatim stavlja glavu među ruke. Ostaje tako dok pozornica ne potone u mrak. U pozadini se i dalje čuju vika, pesma, pucnji, uzvici...

SCENA ŠESTA

Garašaninova kuća. Salon. U ranim popodnevrim satima gospodin Garašanin i gospođa Jelisaveta sede u foteljama jedno pored drugog. I dok Jelisaveta veze, dole Garašanin zuri u jednu tačku polako i u jednakim intervalima odbijajući dimove cigarete. Pored Garašaninove fotelje je hrpa različitih novina. Gospođa Jelisaveta povremeno upućuje brižne poglede ka svome mužu.

JELISAVETA: Ne čitaš novine?

- GARAŠANIN: Već sam ih pročitao. Suđenja su okončana, ubice su повеšane. Sve se završilo munjevitom brzinom. Krivci su kažnjeni, pravda je zadovoljena. Život teče dalje!
- JELISAVETA: Ilija, molim te... Zar opet o istom?
- GARAŠANIN: Lukav je Blaznavac. Jednim udarcem dve muve – otarasiti se protivnika i pobrati zasluge.
- JELISAVETA: Sin nam je već dva meseca u Parizu, a ti si mu samo jednom pisao. Pomisliće dete da si ga zaboravio. Misliš da je lako u tim školama tamo?
- GARAŠANIN: Blaznavac je moj dušmanin. On me je oterao u penziju. On je naredio da me drže ovde, u kućnom pritvoru. On mi je uništio život!
- JELISAVETA: Imamo već dovoljno nevolja. Zar nam je potrebno još? Blaznavac je sada najmoćniji čovek u Srbiji... Ne treba ga ljutiti...
(Prekrsti se.)
Bože oprost, ali ja sam srećnija otkako smo, kako ti kažeš, u pritvoru.
- GARAŠANIN: Glupi ženski rezon! Treba li još da ljubim skut tom ubici?
- JELISAVETA: Molim te...
- GARAŠANIN: Jeste, Blaznavac je pomogao da ubiju kneza. Sve bih mogao da dokažem. Sve! Ja znam da on po Beogradu širi glasove da sam "skrenuo". Tobože, žali me. Sve znam. Šta sada vredi ono što govorim kada svi misle da sam poludeo. Tako on razmišlja. Ali, ja ću ostaviti zapisano. Sve ću da zabeležim. Neka se zna da je ministar vojni Milivoje Petrović Blaznavac bio ubica i intrigant.
- JELISAVETA: Ne čini to, Ilija. Preklinjem te. Zar da nam potomci zbog toga stradaju? Šta je bilo bilo je. Treba zaboraviti. Treba živeti dalje. Sveta nam, hvala Bogu, za Božić dolazi iz Pariza...
(Molećivo.)
Ne teraj više ljude od sebe. Vidiš da ti je i Atanasije prestao dolaziti. Svi nas izbegavaju zbog tih tvojih priča.
- GARAŠANIN: Ako sam umislio, kako sam mogao biti baš u to vreme, toga dana u Topčideru? Kako sam mogao biti? Reci!
- JELISAVETA: Slučajno si se tamo zatekao. Bio si u šetnji.
- GARAŠANIN: Glupa ženo! Ja mrzim šetnje po šumi. Ti, bar, dobro znaš da ja nikada ne idem u šetnju.
- JELISAVETA: Ali tog dana...
- GARAŠANIN: (Zlobno)
Šta je bilo tog dana?
- Gospođa Jelisaveta se pažljivo zagleda u muža.*
- JELISAVETA: Hoćeš da kažeš da si ti zaista znao da će toga dana pucati na Mihaila?
- GARAŠANIN: Naravno da sam znao. Nisam imao nikakve dokaze, ali mogao sam da pretpostavim. Ono što mi je Blaznavac u razgovoru prethodnog dana rekao... Ono što sam pročitao između redova... Još jednom se pokazalo da je moja procena bila tačna.
(Samozadovoljno.)
Da, znao sam da će nasrnuti na kneza toga dana u Topčideru. Znao sam.
- JELISAVETA: I nisi učinio ništa da to sprečiš?
- GARAŠANIN: Šta sam mogao? Da odem knezu i saopštim mu da će ga tog dana ubiti? Da sam otišao i rekao mu da Blaznavac sve zna o tome, on bi me oterao. Još bi naredio i da me uhapsu. Ne, nisam moga da ga spasim. Nije bilo načina.
- JELISAVETA: Nisi mogao ili nisi hteo? Reci mi otvoreno, Ilija.
- GARAŠANIN: Šta te je spopalo? Ne dosađuj mi...
(Uzima novine.)
- JELISAVETA: Nešto te već mesecima muči. Već mesecima ti ne spavaš. Reci mi.
- GARAŠANIN: Govoriš gluposti, ženo.
- JELISAVETA: Odlučio si da ne upozoriš kneza. Pustio si da ga ubiju. Pomislio si da će tako biti bolje za sve. Reci mi, Ilija. Tako je bilo. Nisi otišao knezu, jer si se uplašio da bi te mogao poslušati.
- GARAŠANIN: Dosta! Dosta više!

JELISAVETA: Moj muž je bio saučesnik u kneževom ubistvu. Nije samo Blaznavac. I ti si ga ubio. Ti!

GARAŠANIN: On nas je izneverio. Izneverio je Srbiju. I svoga oca je izneverio. Sve je pogazio. Planirao je da odustane od rata. Tražio je kompromis sa Turskom. Sa Austrijom... Odustanite od rata, daćemo vam Bosnu. Ne! Mihailo je morao da ode. To je bilo neminovno. Srbiji je bio potreban nov vladar. Onaj ko će da je povede u rat. Onaj ko će da je oslobodi. Na Mihaila se po tom pitanju više nije moglo računati.

JELISAVETA: Gospode Bože!

GARAŠANIN: Istina je. Nisam ga upozorio. Nisam hteo! Razumeš? Nisam hteo!

JELISAVETA: Tvoj sin je toga dana bio u kneževoj pratnji... Svetozar je mogao da pogine tog dana.

GARAŠANIN: To je nešto što sebi nikada ne bih oprostio. Ali, ti moraš da znaš. Dan pre nego što će se ubistvo desiti, ja sam se raspitao kod nadležnih da li će Svetozar dežurati tog dana. Oni su mi rekli da neće. Oni imaju svoj raspored. Kako sam mogao znati da će se Svetozar toga dana menjati sa drugom? Kako?

JELISAVETA: Zbog tvoje zaslepljenosti smo mogli da izgubimo sina.

GARAŠANIN: Ali, nismo. Hvala dragom Bogu zbog toga. Svetozar je prošao bez ogrebotine. Sve je ispalo dobro na kraju.

JELISAVETA: Ništa nije dobro, Ilija. Ništa nije dobro...

GARAŠANIN: Prestani!

JELISAVETA: U šta si se to pretvorio, Ilija?

GARAŠANIN: *(Podigne ruku na Jelisavetu)*
Dosta!
(Kroz zube.)
Dosta, kad kažem!

Jelisaveta gleda sa neskrivenim prezirom, ali i žalošću u svog muža. Njega hvata napad kašlja. To traje neko vreme. On seda. S teškom mukom savlađuje kašalj. Jelisaveta, pošto je sačekala da Garašanin prestane da kašlje...

JELISAVETA: *(Veoma smireno)*
Ja večeras odlazim kod svojih. Potreban mi je mir.

Jelisaveta neko vreme stoji nepomično. Garašanin ne reaguje na njene reči. Ona izlazi plačući.

GARAŠANIN: *(Viče za njom)*
Odlazi! Idi i ne vraćaj se! Jesi li čula?
Nikada!

Garašanina ponovo uhvati kašalj, ali ga on veoma brzo savlada. U nemoćnom besu ruši hrpu novina pored stolice.

GARAŠANIN: Prokleti bili! Prokleti! Prokleti!
Prokleti...
(Zagnjuri lice u šake i ostaje tako u očajanju.)

EPILOG

Salon u kući gospođe Anke. Za razliku od izgleda salona u prethodnim scenama, sada u njemu dominira portret kneza Mihaila. Blaznavac u novoj, svečanoj uniformi, sa mnoštvom ordenja na grudima. Stoji pored prozora, sa rukama na leđima, i gleda zamišljeno u daljinu. Čeka. Na vratima salona se pojavljuje Katarina. Ona je u tamnoj elegantnoj haljini. Bleda i izmučena. Devojka zastaje na vratima i nekoliko trenutaka gleda u Blaznavca koji u prvom momentu ne primeti njen ulazak. Blaznavac se okreće prema vratima i kada ugleda Katarinu, krene prema njoj...

BLAZNAVAC: Katarina...

Blaznavac uzima Katarinine ruke. Poljubi ih i držeći ih sa izrazom ganutosti gleda u devojku. Ona "otrpi" njegov poljubac, izvlači svoje ruke iz njegovih i upućuje se prema sofi. Seda.

KATARINA: Sedite, gospodine Blaznavac.

Blaznavac seda do Katarine. Ona sipa čaj sebi i njemu. Blaznavac sve vreme pomno gleda u nju.

BLAZNAVAC: Oprostite mi, Katarina. Molim vas...

KATARINA: (Upitno pogleda u Blaznavca.)

BLAZNAVAC: Vi ste još slabi. Ja vam dosađujem.

KATARINA: Ja još uvek nisam skinula crninu za majkom i Mihailom. Još uvek ne primam posete. No, vi ste bili veoma uporni...

BLAZNAVAC: Morao sam da vas vidim. Ja sam se raspitivao za vaše zdravlje i rekli su mi da ste dobro. Da se oporavljate. Ali, ja sam morao lično da se uverim. Morao sam svojim očima da vidim da je to istina.

KATARINA: Eto, uverili ste se.

BLAZNAVAC: Katarina...

KATARINA: Hvala vam što se brinete za mene, gospodine Blaznavac. Ja znam da sada imate puno posla. Vi ste sada najvažniji čovek u Kneževini.

BLAZNAVAC: Nema tog posla, Katarina, koji ne bih odložio zbog vas.

Nastupi tišina. Katarina i Blaznavac, kao da nemaju o čemu da razgovaraju.

KATARINA: Uzmite kolač. Znam da volite kolače.

Blaznavac uzima kolač, ali sve vreme uporno gleda u Katarinu.

BLAZNAVAC: Milan je dolazio kod vas. Ja sam mu naložio da vas poseti.

KATARINA: Milan je fin mladić. Mi smo blizak rod, ali se slabo poznajemo.

Pauza.

BLAZNAVAC: Voleo bih da jednom izađemo kočijama u šetnju. Evo, doći ću sutra po vas...

KATARINA: Radije ne bih. Hvala.

BLAZNAVAC: Vi ste ljuti na mene?

KATARINA: Ne.

BLAZNAVAC: Pogledajte me u oči i recite da niste.

Katarina okleva da učini ono što Blaznavac traži od nje. On posegne da je dodirne i okrene njenu glavu prema svojoj. Katarina to izbegne naglo ustajući. Namešta cveće u vazi ispod Mihailovog portreta.

KATARINA: Vi ste zaista čudan čovek, gospodine Blaznavac.

BLAZNAVAC: (Hitro ustaje i staje iza Katarine) Zašto, Kaća? Zašto? Ti ne znaš kako mene to razjeda. Ja sam slutio da tvoje odbijanje da te posetim znači da si ljuta na mene. Šta sam to učinio, Katarina? Reci mi.

KATARINA: Radi se o tome šta niste učinili, gospodine Blaznavac.

BLAZNAVAC: Ne razumem.

KATARINA: Retko sam primala posete, izlazila nisam uopšte, a novine skoro da i ne pogledam. No, do mene su ipak dopirali grozni glasovi.

BLAZNAVAC: Prokleti klevetnici! Šta su ti rekli, Katarina? Šta su te lagali?

KATARINA: Rekli su da niste učinili ništa da sprečite ono što se dogodilo. Eto, šta su mi rekli.

BLAZNAVAC: Zar im verujete?

KATARINA: Da.

BLAZNAVAC: (*"Uvređeno"*)
 Vređa me što tako nešto čujem od vas, Katarina. Vi vrlo dobro znate da sam činio sve da spasem Mihaila. Molio sam ga da se zaštiti kako valja. Možda sam kriv što ga nisam klečeći molio. Da, trebalo je da kleknem.
 (*Obuzima ga gnev.*)
 Ali, ja neću dozvoliti da mi se nameće krivica. Učinio sam sve što je bilo u mojoj moći. I više od toga!

Katarina se rasplače. Blaznavac hoda s jednog kraja na drugi.

BLAZNAVAC: Vi ste tako mlada, Katarina. Vi ne znate ništa o meni. Ja sam sve u životu postigao sam. Ne mogu da dopustim da se moj ugled tek tako ruši.

(*Pauza.*)

Moj otac je bio propali trgovac, Katarina. Nisam imao sreće da se kao vi, ili pokojni Mihailo, rodim u izobilju. Nije svako te sreće, draga moja. Ja sam gladovao u svoje vreme i mučio se. Da, mnogo sam se mučio... Više nego što vi možete da zamislite, Katarina.

(*Pauza.*)

Ali, dogodilo se ono što se dogodilo. Niko to nije mogao da spreči. Mihailo je poginuo. Vaša mati je poginula. Bio sam očajan. Neprijatelji su rovarili iznutra. Morao sam brzo da razmišljam. Morao sam da spasim dinastiju. Vi znate koliko je meni vaša porodica prirasla za srce. Ja sam bio često u ovoj kući. Ja sam se ponekad osećao kao da pripadam ovde. Da pripadam vama.

(*Reznirano.*)

Ali, zašto da vam pričam o tome? Vi već imate svoje mišljenje. Vi mislite da sam ja loš čovek. Da sam nemaran... Ja nisam učinio ništa da vašu majku i vašeg verenika spasim. Ko zna? Možda mislite da sam namerno prevideo opasnost? I takve priče kruže. Da, u vašim očima ja sam ništarija... Hvala vam, Katarina. Hvala vam što tako mislite o meni.

KATARINA: (*Izmučeno*)

Ja više nemam nikoga svog. Nikog

bliskog. Moja baba je teško bolesna. Ona ne govori. Ona čak ne daje nikakve znake da je svesna šta se oko nje dešava. Ja sam izgubila majku sa kojom sam bila bliska. Izgubila sam verenika. Sve sam izgubila... Vi ne znate kako je meni.

BLAZNAVAC: Kaća, mila...

Blaznavac pokuša da zagrlj Katarinu, ali ona se izmakne.

KATARINA: Ostavite me!

BLAZNAVAC: (*Se povlači*)

Ja sam loš čovek, Katarina. Vi imate sva prava da se ljutite na mene. Da, ja sam zaista kriv. Vi ne znate, ali mene nešto razjeda iznutra. Jedno osećanje... Dođe mi da se ubijem, Katarina.

KATARINA: O čemu to govorite?

BLAZNAVAC: Ja vas volim.

KATARINA: Molim vas...

BLAZNAVAC: Bio sam ljubomoran na Mihaila. Vi ne možete da zamislite koliko sam bio ljubomoran. Ja sam ga veoma cenio. Voleo sam ga. Ali, tebe... Tebe sam obožavao. Kada si postala njegova verenica, umalo nisam poludeo od bola. Ali, ti si bila srećna i šta sam ja tu mogao? Zar da kvarim tvoju sreću? Nikada! A onda, onda se desilo to strašno ubistvo... I ja sam bio izvan sebe od bola... I od radosti. Da! Od bola što sam izgubio kneza, a od radosti što si ti bila slobodna... Oh, Katarina, zar ne vidiš koliki sam grešnik?

(*Pada na kolena i obujmi Katarinine noge.*)

Oprosti mi. Molim te, oprosti mi...

Katarina bezuspešno pokušava da se oslobodi Blaznavčevog zagrljaja.

KATARINA: Gospodine Blaznavac... Ustanite... Molim vas. Nećemo praviti scenu.

BLAZNAVAC: Udaj se za mene, Katarina.

KATARINA: Gospodine Blaznavac, molim vas... Neprijatno mi je.

BLAZNAVAC: Molim te, Katarina. Molim te...

Katarina uspeva da se oslobodi Blaznavčevog zagrljaja. Prilazi prozoru. Gleda kroz prozor u daljinu. Blaznavac je i dalje na kolenima. Gleda sa iščekivanjem u Katarinu. Ona se dugo ne okreće. Gubeći nadu, Blaznavac ustaje, otresa pantalone. Za-uzima stav odlučnosti i tvrde pomirenosti sa porazom.

BLAZNAVAC: Ja vam više neću dolaziti. Molim vas da zaboravite ovaj naš razgovor. Volim vas, ali vam neću dosađivati. Ipak, paziću na vas. To mi ne možete zabraniti. Svaka vaša potreba, želja, za mene će biti zapovest. Neću dozvoliti da u bilo čemu oskudevate. Nikada.

(Pauza.)

Čak i kada se budete udali. To je moja obaveza prema vašoj porodici. A sada, dozvolite da se povučem.

(Blaznavac se sprema da ode.)

KATARINA: *(Se okreće prema Blaznavcu)*
Pristajem da se udam za vas.

BLAZNAVAC: *(Se ozari)*
Katarina! Mila!

Blaznavac se u tri koraka stvori pored Katarine. Uzima njene ruke u svoje. Ljubi ih grozničavo, radosno... Hoće da je poljubi u usta. Katarina spusti glavu tako da je Blaznavac prinuđen da svoje usne spusti na njeno čelo. Katarina izvlači svoje ruke iz Blaznavčevih. Odmiče se od njega.

KATARINA: Gospodine Blaznavac...

BLAZNAVAC: Milivoje, Kaća. Ne budimo više zvanični...

KATARINA: Milivoje... Biću otvorena sa vama. Vi znate koliko sam ja volela Mihaila. Od njegove smrti je prošlo tek nekoliko meseci. Sećanje na njega u meni je veoma živo. Ja ću vam biti dobra žena, gospodine. Biću vam odana i biću majka vaše dece, ako to želite. Samo, jedno od mene ne tražite. Ne tražite da vas volim.

BLAZNAVAC: Katarina...

KATARINA: Obećajte!

BLAZNAVAC: Obećavam.

KATARINA: U redu. Sada možete da me zagrlite.

Blaznavac čvrsto zagri Katarinu, kao da je ona slamka za spas. Katarina ga ovlaš pomiluje. Zatim se na vešt i neuvredljiv način izvlači iz njegovog zagrljaja. Seda na sofju. Blaznavac seda do nje. Katarina mu dodaje šolju sa čajem. Blaznavac i Katarina piju čaj. On sve vreme sa neizmernim divljenjem gleda u nju. Nakon kraćeg ćutanja...

KATARINA: Izgleda da će ovo biti hladna zima. Danas sam naredila da nalože.

BLAZNAVAC: Dobro si uradila. Ovde je vrlo prijatno.

KATARINA: Mislite?

BLAZNAVAC: O, da. Veoma prijatno...

KATARINA: Imate pravo. Vrlo je prijatno.

Nastavljaju da piju čaj u tišini.

KRAJ

BIOGRAFIJA AUTORA

Olivera Pantović je rođena 1973. u Beogradu. Završila je Dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Autor je više filmskih i TV scenarija i pozorišnih komada.

Živi i radi u Beogradu.



Savremena scena

Beleška o drami



Kraj epohe državnosti i nova srpska drama

Kada nepristrasnom dioptrijom, koja nije prožeta patetikom lokalnih doživljaja, sagledamo vreme u kojem živimo kraj epohe državnosti, neminovni rezultat je suočenje sa istinom odlazećeg vremena i objava istine vremena koje nadolazi. Pod istinom se, pri tom, podrazumeva ono što proizvodi realne posledice, a ne politički impresionizam muziciranja na instrumentu sa samo jednom žicom – guslama.

Moderno građansko društvo nastalo iz utrobe srednjevekovnog *societas civilis*-a, u haosu građanskih i verskih ratova rodilo je brak iz računa: između građanskog društva i apsolutističke države, brak koji će građansko društvo uvek nastojati da razbije, a država da sačuva. Totalna država, na taj način, ubrzo postaje obeležje slabe, a ne jake države. Organizacija legitimnog monopola na primenu fizičkog nasilja prvi je korak u definisanju takve države. A iznad svega rezidira Hobsov smrtni bog, o čijoj odluci se ne pita. Ništa pri tom nije jasno, jer stvarna moć nikada nije vidljiva.

Prepoznavanje takvog agregatnog stanja konačno postaje norma u novoj srpskoj dramaturgiji, posebno u odeljku istorijske drame. Olivera Pantović svojim dramama pronalazi onaj jasan kriterijum koji stvari čini vidljivim. Posle dugog niza sasvim proizvoljnih istorijskih osvrtu u stilu "što je babi milo, to joj se i snilo", estetski ništavnih od početka do kraja, javlja se jedna nova nemilosrdnost, neostrašćena i hrabra, u kojoj se čovek neprekidno distancira i koja u suštini ostaje neodređeno, nedokučivo i otvoreno pitanje. Politički svet u njoj je uvek pluriverzum, a istorija postaje galerija malih i velikih trikova koji se ponekad graniče sa prevarom, labirint kroz koji se čovečanstvo slepo tetura, zamršeni

splet koridora čiji ulaz i strukturu niko ne zna. Ukazuje se gomila slepaca vođena slepcem koji napipava put štapom, kao i stupidnost masa isto toliko čudna kao i glupa taština njihovih vođa. Na taj način, celokupna nacionalna istorija bogata krizama i katastrofama, osvetljava se okreppljujuće objektivno. A primat politike nad moralom svedoči, pre svega o čovekovo prirodnoj zlobi i nedostojnosti. I cela ta ordinarna i nasilno regrutovana bulumenta biva bacana po nemirnom moru, sve dok taj buntovnički ološ ne satre nečiji gnev, kako bi opet zavladała tišina.

Sve to deluje veoma sveže u odnosu na prekjucherašnje domete, epohalno prevaziđene, i obećava neko ispunjenje samim tim što postoji. U grupi sasvim mladih pisaca, koji pišu o likovima i događajima iz bliže i dalje nacionalne istorije na sasvim nov način, Oliveru Pantović izdvaja posebna rafinovanost. Pored *Topčiderske katastrofe*, koja je njen diplomski rad, još dve njene drame: *Kraljevski komad* i *Gospodar strašni i sin*, po svemu predstavljaju značajna ostvarenja. Vešta u tehnikama dramskog pisanja, moderna u sagledavanju suštine istorijskih aspekata i ogoljene veze između nekadašnjih uzroka i današnjih posledica, smireno gorka u opisivanju još uvek divljih ljudskih duša – Olivera Pantović kao da najavljuje obrt u samim konceptima. Ako pozorište i, uopšte društvo u kojem živi i radi, prihvati promenu koncepta koju ona nudi, onda bi to mogla biti dobra vest. Ali, to je već više test za domaće pozorište i celokupnu društvenu zrelost, nego za mladu autorku. Ona je taj test već prošla.

Nenad PROKIĆ



Summary

In this issue of *Teatron*, our central theme is the history of Serbian theatre, and we focus on a very specific and complex period – the last decade of the 20th century, when Slobodan Milošević was in power (the articles are headlined *Theatre in Serbia 1990 – 2000*). Our choice of this topic comes from our deep conviction that we cannot make any material progress in any area, including performing arts, if we do not openly, analytically and impartially confront the painful legacy of Milošević's era.

Our intention is to offer a comprehensive examination of the two main aspects of this issue. On the one hand, we wish to determine how the typical social realities of the time (conscription, war, poverty, nationalist euphoria, emigration of young people, corruption of moral values), affected the artistic, intellectual, organizational and financial decline of theatre. On the other hand, we have tried to establish if Serbian theatre reacted to war and destruction in any way, and if so, to what degree and in what form. The editorial team did its best to remain as neutral as possible and acknowledge positive theatrical events rather than highlighting only the dark side of this period.

As our project involved a very extensive and complex research, we decided to split it into two segments, the second of which will be published in the next issue of *Teatron*. This division of materials was based on political chronology: this issue covers the period 1990-1995, and the next one the years 1995-2000. The Dayton Peace Agreement, which was signed in late 1995 and which ended the war in Bosnia-Herzegovina, is taken as the watershed.

A seemingly justified objection may be raised as to why the periods of theatre history should be determined on the basis of political chronology, or why the Dayton Peace Agreement should figure as an important moment in the development of Serbian theatre. However, on close inspection, the chronological tables of political and theatrical events in the 1990s (*nota bene*, this extensive chronology is one of the vital elements of our research and it will be published as a special supplement in the next issue of *Teatron*), show that the anti-war commitment in Ser-

bian theatre coincided disagreeably with the “peacemaking turn” in the policy of Milošević's regime. Admittedly, even at the time when the war in the former Yugoslavia was at its peak there were some performances that voiced a sharp criticism of the war, but they were comparatively rare.

As it is nevertheless impossible to draw a clear distinction only according to this criterion, our division of the 1990s into two five-year periods remains provisional; as for the theatrical phenomena that are characteristic of the entire decade and that cannot be examined in a fragmentary form, we shall analyze them in the next issue of *Teatron*. In the present issue, we have focused on several theatrical phenomena that can be more or less related to the first half of 1990s. We begin by something that we have entitled *Origins*: several very popular performances from the 1980s that treated Serbian history and that fostered patriotic, or as some would say, nationalist zeal. The prominent playwright Nenad Prokić expresses the view that in the late 1980s and in the 1990s theatre significantly contributed to the overall social decline, particularly as regards morals. Ksenija Radulović gives a critical analysis of the performances that inaugurated the “patriotic repertoire,” drawing some important distinctions and showing that this is not an isolated phenomenon. The text by Slavica Vučković offers a journalist's study of the most important aspect of these performances – their reception (they were not so important as artistic creations, but rather as social events that helped to articulate a political concept).

The Sterija Theatre Festival was the most important national festival in the former Yugoslavia. The articles devoted to the Sterija Theatre Festival primarily attempt to determine if in the late 1980s and the early 1990s this festival was announcing the breakup of Yugoslavia, and if so, in what form did it do this. In other words, the question we are asking deals with the relationship between cultural and political disintegration. We thought it interesting to examine this issue from a “different perspective”; this is why we invited some prominent theatre critics and artists from the former Yugoslavia (Slovenia and

Croatia), like Andrej Inkret, Ivo Brešan and Vasja Predan, to word their view of this process. You can also read the scathing critical remarks about the current state of the Sterija Theatre Festival written by a young Serbian theatre director, Kokan Mladenović, who believes that this festival has lost its significance and become rather parochial.

In the pages devoted to our most important international festival, Bitef, we examine several specific years from the early 1990s when, due to international sanctions, the festival staged very few foreign performances. We asked Jovan Ćirilov, art director of the festival who had decided that Bitef should go on regardless of the circumstances, and Vladimir Stamenković, a well-known theatre critic who refused to write about such a festival, if it was a wise decision to continue an international festival when there were no international participants and if this was a wise compromise for the sake of continuity or if it meant sustaining a pretence of "normal life." These personal views are followed by an informative article by Anja Suša about the selection of performances and awards presented at "Bitef under sanctions."

We also offer an analysis of the repertoire policy of leading Belgrade theatres in the first half of the 1990s. We wished to determine if the repertoire reflected the dramatic events that were going on at the time, both in Serbia and in the neighboring ex-Yugoslav republics. Aleksandra Jovičević writes about the escapism and commercialization that characterized the Belgrade theatre scene in this period, and the section concludes with a poll conducted among the theatre managers who were then in charge of leading Belgrade theatres.

The research is complemented by two articles about two interesting theatrical phenomena from the first half of the 1990s. Ognjenka Miličević writes about the very popular play *Dark is the Night* by Aleksandar Popović, which was among the first plays to express open anti-war attitudes in the Serbian theatre of the 1990s, while Aleksandar Milosavljević writes about the success of the National Theatre in Sombor, which had become one of the most important centers of theatre life in the country at the time. We also bring an interview with the renowned teatrologist Mirjana Miočinović, who left her post at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade in protest against the outbreak of the war in Yugoslavia, withdrawing completely from theatrical life.

Following our central theme about the history of the national theatre are the usual sections of *Teatron*. In *The Museum Chronicle*, journalist Feliks Pašić is in The Museum of Theatre Art of Serbia, interviewing the actor

Vlastimir Đuza Stojiljković, who has won the *Dobričin prsten* lifetime award for acting. We also pay tribute to one of our leading theatre artists of the 20th century, the actor and director Mata Milošević, in a biographical article about his relationship with other theatre artists (the tribute is occasioned by the centenary of his birth).

In the section entitled *The Aesthetics of Theatre* our focus is still the same as in our last issue: *Directing the classics in contemporary theatre: problems, models, examples*. We bring the second part of Ivan Medenica's study of reconstruction as a possible model for the interpretation of classics. This model is an attempt to restore the original historical context of the classic drama and its original setting. After the theoretical introduction of the problem in the spirit of French semiology (published in the last issue of *Teatron*), Medenica now offers an analysis of the complex connections between Chekhov's famous play *The Three Sisters*, its first staging by Stanislavski and the contemporary Stein's staging of this play, which was inspired by Stanislavski's version of *The Three Sisters*.

Our regular sections, *The chronicle of contemporary theatre* (reviews of current drama, ballet and opera performances), *Book reviews* and *In memoriam* are followed by a section entitled *The Contemporary Stage*, in which our focus is on contemporary theatre production, both domestic and foreign. In the section devoted to the great Polish and international Shakespearean scholar Jan Kott (1914-2001) we bring his biography, his essay on the concepts of *avant-garde* and postmodernism in theatre, as well as an essay by Boro Drašković, our prominent director, on Kott's influence on his work as a director and on the general importance of this critic and scholar in the context of contemporary theatre. These texts are followed by a detailed and comprehensive article written by the critic Aleksandra Rembovska, who talks about contemporary Polish theatre, bereft in the last decade of the 20th century of three giant figures: Kantor, Grotowski and Kott.

The Contemporary Stage section ends with the first play of our young playwright Olivera Pantović and a review of this play written by her professor Nenad Prokić. Prokić's thesis is that our youngest playwrights love to treat subjects from Serbian history, but differently from their predecessors: instead of the 1980s patriotic zeal, the dominant tone is now one of indifference and a lack of any kind of sentimentalism, if not one of outright cynicism.

preveo na engleski
Srđan SIMONOVIĆ

