

MEĐUČIN

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



MEĐUČIN

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST



Izdavači:

- Srpsko narodno pozorište
 - Srpski centar Međunarodnog pozorišnog instituta
- Za izdavača: Aleksandar Milosavljević, upravnik SNP-a
Godina II, mart 2015, broj 3

Uredništvo:

Darinka Nikolić, glavni urednik
Svetislav Jovanov
Laslo Blašković
Aleksandar Milosavljević
Miloš Lazin
Darko Lukić

Prelom:

Ljiljana Bilbija
Norbert Barcal

Naslovna strana: iz filma Rani radovi Želimira Žilnika

CIP - Каталогизacija y publikaciji Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

MEĐUČIN [Elektronski izvor] : časopis za pozorišnu umetnost / glavni urednik Darinka Nikolić. - [Online izd.] - Elektronski časopis. - 2014, br. 1-. - Novi Sad : Srpsko narodno pozorište, 2014-

Način dostupa (URL): <http://www.snp.org.rs/medjucin.html>
ISSN 2335-0091 = Međučin (Online)
COBISS.SR-ID 284080391

M

Sadržaj

<i>Luka KURJAČKI: Esej</i> Telo kao izraz društvene kritike	4
<i>mr Miroslav RADONJIĆ</i> Istorija jedne zablude ili Kako zasmejati Staljina	16
<i>Endru KALDER</i> Zaplet i radnja: komična sudbina kod Molijera	22
<i>Nikola STRAŠEK</i> Po-etika dokumentarnog filma	34
<i>Pavle LEVI i Želimir ŽILNIK</i> Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno politička intervencija (1)	42
<i>Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ</i> Filozofija palanke	58
<i>Aleksandar MILOSAVLJEVIĆ</i> Hamlet između Londona i Čortanovaca	62
<i>Svetislav JOVANOV</i> Rečnik drame i pozorišta	66

E Đ U Č I N

Telo kao izraz društvene kritike

(U radu Andraša Urbana, na primeru predstava *Marat the Sade* i *Dogs and Drugs*)

Od duše ka telu

Od šezdesetih godina prošlog veka naovamo, teorijom i delovanjem nekolicine istaknutih pozorišnih reditelja, pre svih Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowski), zatim i njegovih, uslovno rečeno, „sledbenika” Eudenija Barbe (Eugenio Barba), Ričarda Šeknera (Richard Schechner) i Pitera Bruka (Peter Brook) – da pomenem samo najznačajnije – kao i razvitkom umetnosti performansa, telo je opet došlo u središte pažnje „izvedbenih umetnosti” (‘performing arts’) na Zapadu¹. Doduše, pozorište² niti je samostalno otkrilo, niti naprasno u svojoj istoriji našlo potrebu za stavljanjem tela u fokus svog delovanja. U XX veku, došlo je do opšte društvene promene interesovanja i

postavljanja tela u njihov centar. Sa nematerijalnih osobina čoveka, koje su bačene u zapećak, ili je čak njihovo postojanje dovedeno u sumnju, pažnja medija fokusirala se na vidljivo i opipljivo – rečju, sa duše na telo (svakako, sa nestajanjem religioznosti i nedostatka jedinstvenog metafizičkog sistema koji bi je zamenio, ova sveopšta društvena promena može se pratiti unazad i mnogo pre XX veka). Takođe, pozorište nije prva umetnost koja je počela na drugačiji način da se odnosi prema ljudskom telu. Nove dramske umetnosti, film i njegova mlađa sestra televizija, prilagođenije savremenom potrošačkom društvu, ponovo su, iz novog ugla gledanja, otkrile telo, tretirajući ga, između ostalog, poetski, robno novčano ili kao sistem vrednosti koji postaje imperativ za gledaoca (npr. pojava idola). Grotovski, u programskom tekstu iz 1965, *KA SIROMAŠNOM POZORIŠTU*, ističe očiglednu ali esencijalnu istinu: „Bez obzira koliko pozorište proširuje ili iskorištava mehanička sredstva pozajmljena od filma i televizije, ono će u tehnološkom pogledu ostati inferiorno u odnosu na ove medije... Šta je to specifično za pozorište? Šta ono može učiniti što film i televizija nisu u stanju? [...] Ono ne može postojati

¹ Pod „Zapadom” podrazumevam civilizacijsku i kulturnu delatnost zapadno od imaginarne granice Evrope i Azije, Evropu zapadno od Urala i Severnu Ameriku severno od meksičko američke granice.

² Budući da smatram da je rad reditelja kojim ću se u ovom eseju baviti potpuno adekvatno okarakterisati „tradicionalnom” odrednicom *pozorište*, umesto termina *izvedbene umetnosti*, to je termin koji ću koristiti tokom ovog eseja.



Dogs and Drugs

bez odnosa perceptualnog, direktnog, živog zajedništva između glumca i publike.”³ Tako, pozorište o kome će ovde biti pisano, tretira telo kao nosioca dramske radnje i društvenih vrednosti koje deli sa publikom. U studiji *OTVORENE RANE: TELO U NEOBRUTALISTIČKOJ DRAMI I POZORIŠTU*, Ana Tasić navodi: „Insistiranje na fizičkim aspektima ljudske egzistencije zamenilo je dominaciju psiholoških dilema dramskih junaka, što je karakteristika tradicionalne drame.”⁴ Ne ulazeći u to

šta bi to tačno bila „tradicionalna” drama, i ne bi li se tokom njene istorije mogli naći primeri u kojima je telo više od pukog sredstva za prenošenje dramske radnje, u savremenom pozorištu primetan je i neosporan zaokret upravo od dramske ka fizičkoj radnji na sceni, što je i jedan od glavnih razloga da ono bude okarakterisano kao „postdramski” teatar. U uticajnoj i sveobuhvatnoj studiji iz 1999. *POSTDRAMSKO KAZALIŠTE*, upravo uvodeći „na velika vrata” ovaj termin, teoretičar Hans-Tis Leman (Hans-Thies Lehmann) ističe: „Ako je dramsko tijelo bilo nosilac *AGONA*, onda postdramsko postavlja sliku

³ Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, 18.

⁴ Tasić, Ana, *Otvorene rane: Telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti; Čigoja štampa, Beograd, 2009.





svoje *AGONIJE* [...] Tijelo je bilo datost koja se zahvalno prihvaćala. Ono se discipliniralo, treniralo i oblikovalo⁵ za službu označitelja.”⁶.

Dobro, prihvatimo da je telo u savremenom (aktuelnom) pozorištu prestalo da se uzima zdravo za gotovo, da je dovedeno u centar prikazivanja, bivajući i ono čime se označava i ono *ŠTO* se označava, ali zašto je telo uzeto kao vrhunski *POLITIČNO*? Ne mogu li takozvane „psihološke” drame, koje se putem reči obraćaju cerebralnom kod publike, biti i danas društveno angažovane? Zar nisu dela Šekspira, Molijera, Ibzena, izvedena na „klasičan” način, dajući primat dramskom tekstu, takođe vrhunski društveno kritična? Zašto sam u ovom razmatranju, na primeru predstava Andraša Urbana *MARAT THE SADE* i *DOGS AND DRUGS*, prve nastale na osnovu dramskog, a potomje na osnovu „scenskog teksta”⁷, odlučio da se fokusiram na telo kao osnovnu jedinicu prenošenja poruke; i to: od glumčevog tela ka telu publike? Najkoncizniji mogući odgovor može se naći u teorijskom radu Atila Antala (Attila Antal) pod naslovom: *POLITIČKO U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU: RECENTNI OPUS ANDRAŠA URBANA*. Tu je dat pregled posmatranja pozorišta kao političke umetnosti na konkretnom primeru stvaralaštva Andraša Urbana i pozorišta *DEŽE KOSTOLANJI* (*KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZÍNHÁZ*) u Subotici. Zbog izvrsnog teorijskog pregleda teme srodne naslovnoj temi ovog teksta, i uvida „iz prve ruke” (Antal je bio član pozorišta *KOSTOLANJI*), ova studija biće svojevrsna polazna tačka i okosnica sledećeg, glavnog dela ovog rada.

⁵ U upotrebi ove terminologije jasan je uticaj teorijske misli Fukoa, kojom ću se uskoro kratko baviti.

⁶ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 268-271.

⁷ Scenski tekst: „...Podrazumeva totalni mizanscen: sve odnose među rečima, gestovima, među likovima, ili između likova i svetla, zvuka i prostora, prostora i svega što se u njemu događa (radnje), radnje i publike. Takođe, i sve ono što utiče na pažnju gledaoca, na njegovu kinesteziju...”. „Definicija” scenskog teksta, termina Grotovskog, po predgovoru Aleksandre Jovičević i Ivane Vujić u: Barba, Eudenio - Savareze, Nikola, *Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd, 1996, op.cit. III-VII

Telo kao društveni konstrukt

U današnjem društvu vrši se medijalizacija i „virtuelizacija” tela, tako da ono ne mora imati nikakvu ulogu u prenošenju informacija, odnosno: „blizina i udaljenost postaju nevažne, što dovodi do neutralizacije odnosa između učesnika u komunikaciji i nestajanja osećaja odgovornosti, koji je prisutan u živom kontaktu...”⁸. „Slika” (televizijska, kompjuterska, u štampanim medijima), dvodimenzionalna i beskonačno ponovljiva, ne pruža spoznaju o vremenskim i prostornim ograničenjima čovekovog bića i tela.⁹ Ovo je Lemanova elaboracija, ukazujući na opasnost oslobađanja gledaoca od odgovornosti u „klasičnom” dramskom pozorištu usled uticaja medijske slike „upisane” u savremenog posetioca pozorišta: „Način percepcije se ne može odvojiti od egzistencije kazališta u svijetu koji čine mediji snažno modelirajući sveukupno opažanje.”¹⁰. Međutim, zajedničkim bivstvovanjem u istom, stvarnom prostoru, i međutelesnim iskustvom u razmeni informacija¹¹, u pozorištu se može ostvariti realan, povratan uticaj izvođača na publiku i publike na izvođače. Samo telo izuzetno je važno jer se, u ovoj relaciji pozorišnog medija, ono može osloboditi upisanih društvenih kodova i značenja i ne samo pokazati u svom primalnom obliku, već i „de-virtualizovati”, pokazati „odnose moći” u jednom društvu, koji, po već čuvenim Fukoovim rečima, „prožimaju telo”.

Zaista, kada se kaže da je telo konstrukt u koga su „upisane” istorijske i kulturne vrednosti društva, poželjno je zastati i pokušati da se elaborira doprinos filozofa i historičara Mišela Fukoa (Michel Foucault) ovoj temi. Baveći se režimskim tretmanom bolesnika (kužnih), ludaka, zatvorenika ili određenih marginalizovanih seksualnih grupacija, telo se uočava kao „površina”, iz koje se mogu iščitavati političke akcije i odredbe koje na telu ostavljaju opipljiv trag. Štaviše, Fuko predlaže da telo treba posmatrati kao žižu gde se režimi društva ukrštaju: „telo je čvorište gde se diskursi moći ispoljavaju i sukobljavaju”¹². To je pogotovo zanimljivo jer se Fuko, u istorijskoj analizi moći, fokusira na delovanje moći van institucionalnih okvira, tj. uzima upravo čovekovo telo kao „mesto gde se moć manifestuje i gde joj se pruža otpor”¹³. Dalja konsekvencija tog stava je da se kulturne vrednosti ispoljavaju kao rezultat upisivanja na telu, gde je telo, kako navodi Džudit Batler (Judith Butler), „shvaćeno kao medij, prazna strana, svakako neobična, jer se čini da krvari i pati u agoniji pod pritiskom instrumenta pisanja (istorije)”¹⁴.

Još prostije rečeno, ovakvom analizom može se osvestiti režim koji upravlja našim telima, upisan u njih nesvesno, nasleđenim društvenim vrednostima: ustajemo jer smo navili budilnike, nameštamo krevet, peremo zube, hodamo ulicom na određen, DRUŠTVENO PRIHVATLJIV, način. Moderno društvo izgrađeno je na maksimalnoj efikasnosti, bez traćenja vremena i upotrebne

⁸ Antal, Atila, *Političko u postdramskom pozorištu: Recentni opus Andraša Urbana*, Fokus, Subotica, 2011, 45-46.

⁹ Isto, *op. cit.*

¹⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 342.

¹¹ Isto, 296.

¹² Mils, Sara, *Telo i moć*, u QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu, II, br. 5-6, januar-april, Beograd, 2011, *op.cit.*, 63; iz: *Michel Foucault*, London and New York: Routledge, 2003, str. 81-95

¹³ Isto, 64.

¹⁴ Butler, Judith, *Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions*, in: *The Journal of Philosophy*. Vol. 86, No. 11, November 1989; na: <<http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/foucault-and-the-paradox-of-bodily-inscriptions/>>



vrednosti tela, bez „suvišnih pokreta” (sistem kretanja kroz metro, recimo), jer u PRAVILNOJ upotrebi tela nijedan pokret ne sme biti beskoristan. Ovo je još očiglednije u kapitalističkom sistemu proizvodnje (najočigledniji primer radnika na traci), gde se, takvim metodama kao što je tejlorizam, telo radnika disciplinuje i oblikuje poput tela vojnika, radi maksimalne produktivnosti.

Predstava *MARAT THE SADE* Andraša Urbana reflektuje, između ostalog, i teme o kojima je Fuko raspravljao. Zanimljivo je da je radnja smeštena u duševnu bolnicu, nakon Francuske buržoaske revolucije, u vreme odumiranja klasicizma. Klasicizam je upravo period razvoja zapadne misli u kome Fuko detektuje uspostavljanje čvrstih društvenih normi „normalnosti” i „abnormalnosti”, uklanjanje onih proglašanih





abnormalnim iz društva, i njihovo zatvaranje u institucije potpuno odvojene od ostatka stanovništva. Od suštinske važnosti u Urbanovoj postavci teksta Petera Vajsa (Peter Weiss) je prikaz tela čijem se potencijalu i nagonima dozvoljava (skupština), ili ne (bolnica) da se ispolje, i ukazivanje na direktnu vezu tela sa politikom; u ovom konkretnom slučaju, pitanjem revolucije.

*Društvo kao zatvor bolesnih,
bolesnici kao zdraviji od društva*

Urbanov *MARAT THE SADE*, u produkciji i izvođenju novosadskog Újvidéki Színház-a, gledaoca već i pre otpočinjanja dramske radnje suočava sa telom izvođača; sa esencijalnim aspektima ljudskog tela: seksualnošću i smrtnošću. Publiku koja tek traži i smešta se na sedišta, dočekuje punačka sredovečna žena koja sedi nasred scene u polumraku, dahćući u mikrofon koji drži tik na usnama. Mikrofon povremeno gura u dekolte ili ga trlja o međunožje. Pri tom, zvuk koji ispušta ukazuje podjednako na predsmrtni ropac koliko i na seksualni užitak. Tako se publika, osim vizuelno, i auditivno suočava sa postojanjem glumčevog tela. Isti postupak nalazimo i u *DOGS AND DRUGS*, gde devojka usred mračne scene, „stondirana”¹⁵, isprekidano i sa velikom mukom govori, zamuckuje i vrišti u mikrofon koji joj se nasilno potura. U prvom slučaju reč je o potisnutoj seksualnosti, u drugom o narkomaniji, ali i jedan i drugi nam predočavaju telo u agoniji. Posebno efektivno je što nam se telo predočava putem čula sluha, i to ne samo zbog dominacije vizuelnog u našem društvu, već prvenstveno zbog činjenice da, ukoliko nešto ne želimo da gledamo, možemo lako zažmuriti, dok je zvučni nadražaj mnogo teže blokirati.

Urban ostaje dosledan u prikazivanju telesne agonije tokom čitavog *MARAT THE SADE*-a (kao i *DOGS AND DRUGS*-a). U Vajsovom

¹⁵ Pod dejstvom heroina.

tekstu naglašeno je da su politički zatvorenici i psihički bolesnici u istom zatvoru, u Urbanovoj predstavi dodatno je akcentovano, tretmanom tela i jednih i drugih, kao bolesnog, kao „društvenog otpada” koji treba kazniti. Tako sveštenika Žaka Rua kažnjavaju telesno radi njegovih političkih uverenja i kontrarežimskih propovedi, vešajući ga naopačke i ostavljajući ga da se klati iznad scene. Zanimljivo je da je i u jednoj i u drugoj predstavi prikazan iskrivljen pogled savremenog društva na dušu i telo kao na odvojene entitete: u *MARAT THE SADE*-u pacijenta erotomana, koji u metateatarskoj shemi glumi lika zaljubljenog u glavnu junakinju, bolnica posmatra i kažnjava isključivo kao nekog ko ima telesnu manu; u slučaju *DOGS AND DRUGS* -a, homoseksualci, i drugi koji se ne uklapaju u propisane seksualne „norme” društva, takođe se posmatraju kao fizički „pokvareni” i kažnjavaju se prvenstveno batinama. Urban zato ukazuje na vezu između tela i onoga što nazivamo razumom, pre svega pokazujući kako čisto telesne želje formiraju politiku društva. Tako, u sceni skupštinskih izbora povodom daljeg toka Revolucije u *MARAT THE SADE*, po debatnom stolu muški glumci pokreću plastične faluse, jureći za plastičnom vaginom i plastičnom zadnjicom, koje im glumice predočavaju kao izbor. Bitno je ovde skrenuti pažnju na izuzetan psihofizički angažman glumaca, koji, gotovo „predajući” svoje telo telu gledaoca, tj. njegovim čulima, uspostavljaju svojevrsnu zajednicu, forum za preispitivanje društvenih pitanja.

Ovde je neophodno osvrnuti se na jednog od najvećih Urbanovih uzora – Ježija Grotovskog, na čiju sam se teoriju i praktičan rad i dosad, mada ne direktno, referisao. Upravo Grotovski ukazuje na zabludu da se psihički procesi mogu potpuno odvojiti od telesnih, zabludu koja dovodi do stranputice kako u uspostavljanju društvenih normi, tako i u pozorišnom traganju ka istinitom prikazivanju. Grotovski

smatra da „forme zajedničkog ‘prirodnog’ ponašanja zamračuju istinu”¹⁶. To jest, kodifikovanost odnosa u zapadnom društvu ne dozvoljava čovekovoju suštini da se ispolji, i zato glumac mora proći proces odbacivanja svih naučenih formi „prirodnog”¹⁷ ponašanja, „sastaviti ulogu kao sistem znakova koji pokazuju ono što je iza maske uobičajenog gledanja”¹⁸. Upravo to odbacivanje, *DESTILACIJA* društvenih znakova (samim tim i znakova tradicionalnog pozorišta) i svih suvišnih oblika ponašanja već „upisanih” u glumčevo telo, predstavlja suštinu rada Grotovskog sa glumcem. Taj „put”, *VIA NEGATIVA*, podrazumeva otklanjanje otpora tela prema psihičkom procesu i „sagorevanje” glumčevog tela kako bi ono bilo što sposobnije za ispoljavanje duboko ukorenjenih impulsa. A krajnji cilj puta: „ukidanje vremenskog razmaka od unutrašnjeg implusa do spoljne reakcije, na taj način da impuls već jeste spoljna reakcija.”¹⁹.

Takav proces rada sa glumcima kod Andraša Urbana navodi Atila Antal, inače i autor muzike za predstavu *DOGS AND DRUGS*: „Urban se u velikoj meri koristi principima rada Ježija Grotovskog, što iziskuje poseban način glumačko rediteljske posvećenosti.”²⁰. U jednom intervjuu, sam Urban navodi: „Predstava se nalazi u odnosu između gledalaca i glumca, tj. onog što se dešava.”²¹. Drugom prilikom, govoreći o predstavi *URBI ET ORBI*, Urban ističe da „predstava ne bi postojala da nije bilo upravo ovih glumaca: ona je izašla iz njih, a ne iz nekog

¹⁶ Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, 17.

¹⁷ Kao što se čovek u stanju psihičkog šoka (smrtne opasnosti ili velike radosti) ne ponaša „prirodno”. (Grotovski)

¹⁸ Isto

¹⁹ Isto, 16.

²⁰ Antal, Atila, *Političko u postdramskom pozorištu: Recentni opus Andraša Urbana*, Fokus, Subotica, 2011, 64.

²¹ Isto, *op.cit.*, 71.

tekstualnog predloška...²². Sa ovim ekstenzivnim i dugotrajnim glumačkim treningom susrećemo se i u predstavi *DOGS AND DRUGS*.

Takođe, ovde se mogu uočiti izvesne paralele sa Fukoovim pojmom „disciplinovanja” tela. Ali, dok disciplinovanje tela za izvršavanje društvene funkcije kroz fizičko dopire do psihičkog, dakle od spolja ka unutra, kod Grotovskog, pa i kod Urbana, proces se odvija polazeći od unutra prema spolja, dok se ne dostigne savršena koordinacija, odnosno sapostojanje; kada ovo „neprirodno” razdvajanje duše i tela prestaje da postoji. Telo kao rezultat odnosa moći, upravo je ono što Grotovski pod navodnicima naziva formama prirodnog ponašanja. Ovaj proces za glumca naravno nije, i ne može biti lak, budući da zahteva „žrtvu” u vidu potpune predanosti i pokornosti; i, kako fizički napor, tako i psihičku angažovanost. Glumac „ne izlaže svoje telo, već ga razara... ne prodaje svoje telo nego ga ŽRTVUJE.”²³. Kroz ponavljanje ovog procesa „ispaštanja”, rađa se *SVETI GLUMAC*. U napomeni koja prati ovu elaboraciju, Grotovski ističe da o svetosti govori kao nevernik, imajući u vidu „svetovnu svetost”²⁴. Mada je bitno odvojiti ovaj pojam od njegovog tradicionalnog shvatanja u hrišćanstvu, misticizam u pozorištu Grotovskog svakako postoji, kao prevazilaženje pukog materijalnog: „Telo mora biti oslobođeno svakog otpora... zapravo, mora prestati da postoji.”²⁵. Takođe, i te kako je prisutna svojevrstna ritualizacija pozorišta, budući da se predstava pretvara u *DOGADAJ*, ritualni čin između

izvođača i publike²⁶. Posmatrajući pozorište Andraša Urbana, na čijim sam predstavama od 2007. do danas bio deo publike, može se (i čak je očigledna teza) primetiti da takvo pozorište takođe predstavlja savremeni ritual, samo manjeg opsega, „elitniji”. Elita o kojoj je ovde reč nije određena društvenim položajem, niti obrazovanjem, već se upravo, ne vodeći računa o društvenom obrascu, formira u odnosu: *SVETI GLUMAC – POSVEĆENI GLEDALAC*.

Vrlo je značajna činjenica da je u procesu rada na predstavi *DOGS AND DRUGS* narušena tradicionalna hijerarhija reditelj – glumac. Šestoro glumaca radilo je inicijalno sa troje reditelja, na tri različite teme, ne na osnovu dramskog teksta, već po dokumentarnom materijalu i, pre svega, na osnovu životnog iskustva svih učesnika probnog procesa. Glumci su, zatim, sa tim prvobitnim scenskim tekstom, i sobom kao „živim tekstom”, otpočeli rad sa Urbanom, „montirajući” tekst uz muziku, osvetljenje, kostim i scenografiju, dok na kraju „glavni reditelj”, Urban, nije uklopio čitav proces u konačni scenski tekst. Takođe, glumci se u ovom kolažu, ne-linernom preplitanju scena u različitim vremenskim i prostornim ravnima, pojavljuju uvek pod svojim imenima. Tekst je, mada svakako ne bez važnosti, u drugom planu u odnosu na čistu fizičku izražajnost glumaca na sceni; čini se da bi i oni koji ne razumeju mađarski ili ne čitaju titl, mogli da dožive patnju i nemogućnost snalaženja u problemima likova *DOGS AND DRUGS*-a. U prilog utisku da telo glumca ostvaruje najveći deo efekta, kao i da je najznačajnije sredstvo za prenošenje značenja predstave, ide i „klasična” organizacija pozorišnog prostora. Kao što je karakteristično za poslednje Urbanove radove, čitava

²² Isto, *op.cit.*, 51

²³ Isto

²⁴ Isto

²⁵ Isto, 31.

²⁶ Antal, Atila, *Političko u postdramskom pozorištu: Recentni opus Andraša Urbana*, Fokus, Subotica, 2011, 44.

predstava odvija se u frontalnom odnosu scena – publika, što kao da još više ogoljava glumca i izlaže ga pred gledaoca.

Ovde nemam u vidu činjenicu da su u nekim trenucima *DOGS AND DRUGS*-a određeni glumci nagi (što nikako nije karakteristika ove predstave), već da predstavljaju, „odigravaju” neka od svojih ličnih iskustava. Tako obavljaju i radnje koje se smatraju sramotnim ako su izložene pogledu, kao što je vršenje nužde. Fekalije koje su vidljive na sceni svakako da nisu stvarne, već deo pozorišne rekvizite, ali glumačka izražajnost ih čini *FAKTIČKIM*. Slike kao što su: brzo smenjivanje glumaca na klozetskoj šolji, njihova borba za nju, gotovo životinjsko puzanje i okupljanje oko velikog lonca sa „čajem od maka”, ispijanje direktno iz njega; maksimalno koriste pozorišnu konvenciju „četvrtog zida”, proživljavajući pred gledalištem one „sramotne” situacije zbog kojih ljudi i grade zidove. U predstavi koja se bavi problemima narkomanije, homoseksualnosti i porodičnog nasilja, marginalizovanim u savremenom srpskom društvu, vrlo je važna ova direktnost i intenzivnost glumačke igre.

Navedeni problemi ne razmatraju se na intelektualnom nivou (mada se plasiraju određene informacije vezane za ove teme), već pre svega fizički, utičući na osećaj kinestezije kod gledaoca. Vrlo bitnu ulogu u tome igra i muzika, karakteristično za rituale od iskona ljudskog društva u kojima učestvuje čitava zajednica – kao što je antičko grčko pozorište u neku ruku bilo „muzičko pozorište” – jer glumci u nekim scenama deluju kao da su u stanju transa, prenoseći taj trans i na publiku. Takođe, izvođači ne „proživljavaju” prosto patnju narkomana, homoseksualaca i zlostavljanih, rečju, svih onih koje društvo smatra nekorisnim i neproduktivnim, već je oživljavaju svojim telom, pokazuju očigledan napor i fizički bol, tako da „psihološki impuls” istovremeno biva izražen telesnim pokretom, koji postaje

svojevrсна „udica” za gledaoca: za onog senzibilnijeg da putem čula potpuno saoseća sa glumčevom patnjom; za onog „zadovoljnog”, koji sa potpunom indignacijom posmatra ove probleme, da stvori osećanje teskobe i mučnine, da, ako i napusti izvođenje (što se dešavalo), barem sa sobom ponese utisak o kojem, hteo ne hteo, mora da razmišlja. I u predstavi *MARAT THE SADE*, mada bez narativnih i scenskih sredstava, publici se predočava svojevršni *ZATVOR*, u kome se sa zidovima sudaraju ljudi isključeni od strane društva, *BOLESNICI* koji upravo svojim bolesnim telima daju sliku tog društva.

Najznačajnije za utvrditi je da, iako ove dve predstave imaju različite izvore; jedna nastala po dramskom tekstu napisanom pre pedeset (1963) godina, a druga na osnovu dokumentarnog materijala, i jedna i druga su društveno kritične i aktuelne, preispitujući i trenutno društveno stanje, i opšte, vanvremenske društvene procese. Verujem da se ovaj efekat ostvaruje, osim svakako aktuelnošću teksta, i metaforičnim značenjem rediteljskih rešenja, i izuzetnim angažmanom glumaca, bez kojeg celokupan utisak ne bi ni mogao biti proizveden, ma koliko pojedini pozorišni elementi, kao kostim ili muzika, bili efektni.

Izgleda da je Grotovski bio nepobitno u pravu kada je istakao da je glavni element pozorišta, jedino bez čega ono ne može postojati, odnos glumac – gledalac. „Siromašno” ili, slobodno govoreći, „suštinsko” pozorište, kakvo pozorište Andraša Urbana i jeste „tjelesnošću djeluje protiv rastelovljavanja”²⁷. Telo pored instrumenta postaje takođe i rezultat, slika unutrašnjeg stanja čoveka. Pozorište svoju izvanrednu ulogu kritičara društva ima upravo u zajedničkom telesnom postojanju svih

²⁷ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, *op.cit.*, 268.

učesnika ovog rituala, u istom vremenu i prostoru, ukidajući lažni efekat besmrtnosti²⁸, kojim svi drugi *MAINSTREAM* mediji raspolažu zahvaljujući mogućnosti zaustavljanja, vraćanja i beskonačnog ponavljanja informacija i „impulsa”. U predstavama *MARAT THE SADE* i *DOGS AND DRUGS* tela glumaca direktno utiču na tela publike, izazivajući suočavanje sa problemima društva kojeg su i jedni i drugi deo.

Prizori nagog tela koje se trza i pokušava da iskoči iz sopstvene kože od svraba, a opet pokušava da iskaže ideju koja bi spasila društvo, ili prikaz supružnika koji pod jednom od dominantih krilatica savremenog društva ‘just do it’ prebijaju jedno drugo do iznemoglosti; onemogućavaju beg u kontemplaciju, ili, još pogubnije, odlaganje razmišljanja o tim problemima „za kasnije”. Čulima, odnosno telom, putem bola izvođača, doživljeni osećaj bojazni za sopstvenu egzistenciju i, konačno – straha od smrti, onemogućavaju gledaocu poziciju udobnosti. I više od toga, ovakvo izvođenje dovodi do *PODUŠEVLJAVANJA*. Tragajući za uzrocima zbog kojih društvo pokušava da oblikuje telo „po svojoj meri”, dolazimo do sagledavanja čovekove suštine i povratka nematerijalnom, odnosno *DUŠI*, kako god ona bila shvaćena. S tim u vezi, završio bih ovo razmatranje rečima velikog istraživača Grotovskog: „Jedinstven element pozorišta, ono što mu se ne može oduzeti, je bliskost živog organizma. Zbog ovog, svaki glumčev izazov postaje nešto veliko, izvanredno, nešto blisko ekstazi.”²⁹

²⁸ Isto, 67.

²⁹ Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976, 35.

Literatura

Antal, Atila, *POLITIČKO U POSTDRAMSKOM POZORIŠTU: RECENTNI OPUS ANDRAŠA URBANA*, Fokus, Subotica, 2011

Grotovski, Ježi, *KA SIROMAŠNOM POZORIŠTU*, ICS, Beograd, 1976

Lehmann, Hans-Thies, *POSTDRAMSKO KAZALIŠTE*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004

QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu, II, br. 5-6, *TEMA BROJA: MIŠEL FUKO I ANALITIKA MOĆI*, januar – april, Beograd, 2011

Barba, Eudenio – Savareze, Nikola, *TAJNA UMETNOST GLUMCA*, FDU, Beograd, 1996

Tasić, Ana, *OTVORENE RANE: TELO U NEOBRUTALISTIČKOJ DRAMI I POZORIŠTU*, Fakultet dramskih umetnosti, Čigoja štampa, Beograd, 2009

Fuko, Mišel, *NADZIRATI I KAŽNJAVATI*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1997

Netografija

Butler, Judith, *FOUCAULT AND THE PARADOX OF BODILY INSCRIPTIONS*, in: *The Journal of Philosophy*. Vol. 86, No. 11, November 1989; na: <<http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/foucault-and-the-paradox-of-bodily-inscriptions/>> (04.02.2013)

<http://www.sparknotes.com/philosophy/disciplinepunish/section1.rhtml> (04.02.2013)

http://www.uvszinhaz.co.rs/index_sr.php?page=predstava&EloadasID=100

<http://www.kosztolanyi.org/SR/Eloadasok/0/166>

Istorija jedne zablude ili Kako zasmejati Staljina

Korijen, stablo i epilog

Period neposredno pre, za vreme i tokom socijalističke obnove i izgradnje zemlje, nakon završetka Drugog svetskog rata, kao relevantna tema našao je svoje mesto u mnogim dramskim tekstovima savremene srpske književnosti. Za samo nekoliko, međutim, može se bez ikakvih nedoumica reći da pripadaju estetskim vrhuncima. *NEBESKI ODRED* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića postavio je visok umetnički nivo, i tu „lestvicu” retko koji komad je u narednim decenijama uspeo da dosegne, a kamoli preskoči. Iako je napisan bez vremenske distance, svega desetak godina nakon stvarnih događaja i traumatičnih iskustava zatvorenika u nemačkim koncentracionim logorima, ovaj tekst doneo je drugačiju poetiku, način dramaturške obrade, postupak karakterizacije i uopšte književno-estetski tretman vrlo osetljive istorijske teme. Nema tu nepotrebne patetike, ni mitomanskog herojstva. Situacije i likovi koncipirani su na osnovu realnih životnih okolnosti, u kojima je podela na dobro i iskonsko zlo, samo jedna od naivnih zabluda.

Pesimistički pogled na svet, moralnu dimenziju čoveka i temeljne civilizacijsko-društvene vrednosti, kao kritički intonirani lajtmotivi grandioznih tema Drugog svetskog rata i socijalističke revolucije, obeležiće naredne decenije u domaćoj dramaturgiji. *GOLUBNJAČA* Jovana Radulovića jeste najeksplicitniji primer ovakvih tendencija. S druge strane, u žanrovsko pomeranje ka komediji, te stilsko poigravanje na granici farse, groteske i apsurdna, u povremenim ili češćim izletima u ove tematske krugove, upuštali su se Borislav Pekić (*GENERALI ILI SRODSTVO PO ORUŽJU*), Ljubomir Simović (*PUTUJUĆE POZORIŠTE ŠOPALOVIĆ*), i naročito Aleksandar Popović, koji je na sopstvenoj koži iskusio posledice ideološkog ekstremizma boravkom na Golom otoku, što je nedvosmisleno obeležilo i njegov literarni angažman (*MREŠĆENJE ŠARANA, KUS PETLIĆ, BELA KAFA, PAZARNI DAN*). Vida Ognjenović se dramaturgijom memoarske proze Gojka Nikoliša (*KORIJEN, STABLO, PAVETINA*) priključuje ovoj grupi autora.

Retko se dešava da memoari postanu predmet dramatizacije. Ispovedni ton, faktografija, istorijska građa i brojne autentične ličnosti, koje ova prozna vrsta podrazumeva, jednostavno se opiru dramskoj formi. *KORIJEN, STABLO, PAVETINA* Gojka Nikoliša obimno je svedočansto, koje obuhvata događaje iz njegovog najranijeg detinjstva i Prvog svetskog rata, preko školovanja u Sremskim Karlovcima, studija medicine na Vojnoj akademiji u Beogradu, Španskog građanskog rata, zarobljeničtva u sabirnim logorima u Francuskoj, Drugog svetskog rata, sve do boravka u Moskvi 1945. godine. Nikoliš daleko prevazilazi pukog hroničara dramatičnih zbivanja u prvoj polovini 20. veka i svojim delom doseže relevantne literarne vrednosti. Bio je komunist, istinski levičar, uveren u svetsku pobeđu proletarijata i ideala socijalističke revolucije. Ali, tokom perioda provedenog u internacionalnim brigadama u Španiji, a naročito kada se obreo u logoru u Francuskoj, Nikoliša počinju da zaokupljaju dileme o nepogrešivosti komunističke ideologije. Upravo u toj, duboko ličnoj zapitanosti i nedoumicama, krije se osnov za, najpre, savim diskretno i tiho neslaganje s dogmatskim stavovima i neprikosnovenim partijskim načelima, a potom i jasni otpor prema očiglednim greškama, zabludama i obmanama „najpravednijeg” društvenog uređenja.

Istorija i drama

Vida Ognjenović za okosnicu dramatizacije uzima manji deo iz memoara Gojka Nikoliša. Ona obuhvata dešavanja od 1938. pa do 1945. godine, kada Nikoliš kao član jugoslovenske delegacije odlazi u Moskvu na susret sa Staljinom. Nju ne zanima samo sudbina pojedinca u vrtlogu svetskih dešavanja, već pobude i motivi za vivisekciju ideoloških i ličnih,

emotivnih osećanja i suprotstavljanje dogmatskim stavovima, usko povezanim s komunističkim idejama, Lenjinovim, a pogotovo Staljinovim učenjem o vladavini proletarijata. Takvim pristupom, autorka se fokusira na građu koja ima puni dramaturški potencijal, pretvarajući obiman narativno-prozni iskaz, opise niza važnih i onih manje značajnih istorijskih događaja i sudbina ličnosti koje su učestvovala u njihovom kreiranju, u uzbudljivu i zgsnutu dramsku formu. *SCENSKA RASPRAVA U DVA DELA*, kako stoji u podnaslovu komada *KORIJEN, STABLO I EPILOG*, u svojoj razgranatoj strukturi i fragmentarnosti, donosi osebnju, temperamentnu i nadasve upečatljivu „diskusiju” o tragičnosti zabluda jedne epohe. U tom duhu, *PAVETINA*¹ iz Nikoliševog originala postaje *EPILOG* u obradi Vide Ognjenović. Jer, *EPILOG* ovde označava onaj konačni trenutak svođenja računa. Nakon toga, više nema mnogo šta da se kaže. Crta je podvučena, a sve ispod samo je veliko ništavilo. Iako je prethodno istaknuto da ova spisateljica ne podleže trenutnim vladajućim tendencijama u srpskoj dramaturgiji, pa samim tim njena dela ne nose oznaku društveno aktuelnih po svaku cenu, ovde ćemo, ipak, naglasiti nekoliko objektivnih okolnosti koje govore u prilog tezi da je *KORIJEN, STABLO I EPILOG* u trenutku scenske izvedbe predstavljao klasičan primer angažovanog teksta i teatra. Naime, memoarska proza Gojka Nikoliša pojavila se 1980. godine, a dramatizacija i predstava Vide Ognjenović nepune tri godine posle. Period nakon smrti Josipa Broza Tita, doživotnog predsednika SFRJ, maršala i lidera jugoslovenskih komunista, doveo je do tektonskih poremećaja, inače započelih i u prethodnoj deceniji, u društveno-političkom

¹ „Pavetinom nazivaju u mom zavičaju svaku biljku puzavicu, npr. bršljan. Pavetina obavije i pokrije cijelo stablo tako da se više ne raspoznaje njegova prava priroda. Može da mu ispije sav sok i da uništi život u drvetu. Lakše je iskorijeniti stablo nego pavetinu” (Gojko Nikoliš, *Korijen, stablo, pavetina*, Sveučilišna naklada Liber – Prosvjeta, Zagreb 1980, 1).

sistemu i uređenju zemlje. Analiza događaja iz prošlosti, proces deidealizacije i kritičkog sagledavanja državnog sistema uspostavljenog na temeljima Narodnooslobodilačke borbe i socijalističke revolucije, nepovratno su započeli. Već su Nikoliševi memoari, kao neposrednog učesnika i svedoka, sasvim drugačije osvetljavali opštepoznata dešavanja i ličnosti iz naše bliske istorije, čije su posledice, odluke i delovanje, imali veliki uticaj na stvarnost i četrdesetak godina kasnije. Vida Ognjenović književno-dramaturški postupak usmerava, ne toliko ka direktnim aluzijama i paralelama s tadašnjim društveno-političkim aktuelnostima, već zadire u univerzalna pitanja o etičko-moralnom ustrojstvu pojedinaca u svetlu globalnih svetskih procesa, fenomenima manipulacije, idolopoklonstva i mogućnostima otpora vladajućim dogmatskim ideologijama. Akcenat je na ideji da su promena uverenja i sagledavanje sopstvenih zabluda neophodnost u mentalno-psihološkom, duhovnom i fizičkom sazrevanju čoveka. Ne treba, međutim, ishitreno izvoditi zaključak da je *KORIJEN, STABLO I EPILOG* komad s težom ili problemska drama. Još manje je reč o klasičnoj istorijskoj drami. Ovaj tekst je dramatisacija posebne prozne vrste, čiji ispovedni, lični ton i širina faktografske dimenzije uslovljavaju njegove osnovne karakteristike, koje smo već pomenuli. Na idejno-značenjskom nivou, stalno egzistira jedna teza – u kojoj meri su zaslepljenost i bezuslovna politička identifikacija pogubni u odnosu na sumnju i kritičko mišljenje.

MLADIĆ: A ako su priznanja na neki način bila iznuđena?!

DOKTOR: Sovjetski sistem ne može da se služi takvim metodama! Oni su priznali zločine u sudnici! Znali su da za takve zločine sledi smrtna kazna, zašto su ih priznavali, ako nije istina?

MLADIĆ: Ako je sve istina, kako je moguće da takvi okorjeli zločinci budu tolike decenije u samom vrhu Partije? Šta je s boljševičkom budnošću?

DOKTOR: Prvo: Ovi su ljudi već od ranije bili kritikovani zbog skretanja. Ali trpjeli su ih. Dokaz velikodušnosti i strpljivosti Partije! Drugo: Oni su se vješto kamuflirali! U krajnjoj liniji sve se objašnjava i nastojanjem kapitalizma da na sve načine napakosti Sovjetskom Savezu...

MLADIĆ: Ako je to moguće, gdje je onda kraj izdaji? Ko garantuje da ih nema još takvih? Kakva je onda stvarna čvrstina sovjetskog sistema?!

Autentične ličnosti i dramski likovi

Okolnosti u kojima obitavaju stvarne ličnosti, njihov društveni, socijalni, obrazovni, kulturološki ili politički status oblikuju složenu egzistencijalnu dimenziju i stvaraju kompleksne veze i odnose s okruženjem. Ako su oni na aktivan način uključeni u prelomne istorijske i civilizacijske događaje, onda se transformacija u literarni ili dramski lik višestruko komplikuje. Neophodno je iz jednog života, bezbrojnih situacija i međusobno isprepletenih ljudskih sudbina, izvući suštinu koja će biti književno uverljiva, nuditi mogućnost za emotivnu reakciju čitalaca i uspostaviti ravnotežu između dokumentarističke građe i eventualne fikcione nadgradnje. Nikoliš je svoju životnu priču pretočio u memoarsku prozu, čija verodostojnost i umetnička vrednost

² Vida Ognjenović, *Korijen, stablo i epilog*, rukopis, Biblioteka rukopisnih dramskih dela, Centar za pozorišnu dokumentaciju, Sterijino pozorje, Novi Sad, inv. broj: 959, 9.

počivaju, između ostalog, na „disciplinovanju” mašte i podsticanju jezika činjenica. S druge strane, Vida Ognjenović u postupku dramatizacije kreira dramske situacije i likove. Pri tome, priča i događaji se zgušnjavaju i diskretno oneobičavaju, prostorno-vremenske koordinate maksimalno sažimaju, a pojedini likovi objedinjuju karakterne i psihološke crte nekoliko ličnosti. Bitno je primetiti da su akteri, s obzirom na idejno-tematski okvir, nosioci jasno diferenciranih ideološko-političkih stavova i ideja. Tako se kroz dijalošku strukturu konstantno provlači sukob osobnih uverenja, dilema, sumnji, verovanja i neizbežnog preispitivanja. Višedimenzionalnost likova omogućena je i insistiranjem na mentalitetskim posebnostima, što ih prilično uzdiže iznad ilustrativnih, neživih nosilaca ideje. Oni strastveno, ponekad agresivno i beskompromisno brane svoje stavove, čak i po cenu rušenja prijateljstava i čvrste solidarnosti izgrađenih u internacionalnim brigadama u Španiji. Nepogrešivost i pravednost Staljina i Sovjetskog Saveza ne mogu biti osporeni. Svaki pokušaj racionalnog sagledavanja nekih problematičnih odluka, poput pakta o nenapadanju potpisan s nacističkom Nemačkom, ili podele Poljske, smatraju izdajom. Doktor, alter ego Gojka Nikoliša, suprotstavljajući se jednouljmu i tezama da je Staljin uvek i apsolutno u pravu, snosi posledice, u vidu bojkota i sveopšteg ignorisanja. Nasuprot njemu je Ivan, koga ništa ne može da pokoleba u veri da samo diktatura proletarijata i svetska dominacija komunizma može da donese prosperitet, pravdu i bolju budućnost. Smatra da su usputne žrtve neminovnost i nisu dostojne empatije i bilo kakvog saosećanja. Surovost i nehumanost su u osnovi svake revolucije.

Ostali likovi nisu naročito podvrgnuti individualizaciji, pa se uslovno, može govoriti o kolektivnom junaku, koga otelotvoruju zarobljenici sabirnog logora u Francuskoj. To

su pojedinci sa zajedničkim pogledima na svet, identičnog ideološkog opredeljenja i bespogovorne pripadnosti Partiji. U fragmentarnoj strukturi komada, u nekoliko scena pojavljuju se i žitelji rodnog mesta glavnog junaka, Sjeničaka na Kordunu. Osim što imaju ulogu da svojim komentarima i čitanjem pisama, koje im Doktor šalje iz zarobljeništva, dodatno oblikuju njegov karakterni profil, oni otkrivaju atmosferu i ambijent jedne ruralne, etnički i verski izmešane sredine u smutnim vremenima pred početak Drugog svetskog rata na prostorima tadašnje Jugoslavije. Kao neka vrsta rezonera iz budućnosti, Mladić i Čovek u džemperu, objedinjuju određene scene i svojom raspravom, specifičnom igrom pitanja i odgovora, osvetljavaju neke od tragičnih zabluda, koje su imale nesagledive posledice u savremenoj evropskoj istoriji. Zapravo, ta dva lika deo su iste svesti, izgrađene na višedecenijskom iskustvu dogmatskog partijskog jednouljma, s jedne, i probuđene sumnje i kritičke misli, s druge strane. Vida Ognjenović u ovom segmentu gradi literarno-dramski omaž Gojku Nikolišu, stapajući višedimenzionalnu, unutrašnju dramu i zapitanost o sopstvenim postupcima, u dramski lik sa dva naličja, čija će igra pitanja i odgovora ostati nezavršena.

Epilog

Poslednji deo komada *KORIJEN, STABLO I EPILOG* dešava se u Moskvi, 1945. godine. Staljin organizuje večeru za članove jugoslovenske delegacije, i uz nekoliko boca votke, sve poprima oblik sablasno jezivog, a istovremeno apsurdno komičnog kabarea.³ Ova scena, bez ikakve

³ Interesantno je da Nikoliš u memoarima večeru kod Staljina opisuje kao dramu u tri čina, što je svakako simptomatičan izbor.

sumnje, vrlo je efektna, svedena, sa zgusnutom atmosferom i izrazite dramske potentnosti. Započinje Staljinovom primedbom da je Milovan Đilas oklevetao Crvenu armiju, jer je javno izrekao kritiku o ponašanju crvenoarmejaca u Beogradu i Vojvodini, pogotovo prema ženama. Nemušti pokušaji pravdanja samo provociraju Staljina da nastavi omalovažavanje gostiju opaskom da je bugarska vojska mnogo sposobnija od jugoslovenskih partizanskih jedinica. U alkoholnim isparenjima, lažno opuštenoj komunikaciji i sarkastičnim dosetkama, osećaj strahopoštovanja prema neprikosnovenom vođi, ne dopušta suprotstavljanje i neslaganje, već isključivo „drugarsku samokritiku”. Servilnost i snishodljivost upućuju na uopšteni model ponašanja u prividu debate s partijskim autoritetima. To je poželjan i jedini mogući obrazac hijerarhijske potčinjenosti.

*ANDRIJA: Arso, dosta. Drugovi, mi smo večeras od druga Staljina čuli i neke prijekore. Mi nemamo prava da se ljutimo, jer drug Staljin ima uvijek pravo (aplauz svih prisutnih). Mi kao komunisti moramo priznati da smo pravili greške kako u vanjskoj tako u unutrašnjoj politici i ja ću još o tome podnijeti izvještaj Politbirou. Zahvaljujemo drugu Staljinu, drugu Molotovu i drugu Bulganjinu na savetima. Da zdravstvujet Sovjetski Sajuz i tovariš Staljin. (Jugoslovenska delegacija prihvaća aplauz.)*⁴

Autoritarna, nedemokratska i diktatorska društva počivaju na ustaljenim zakonitostima. Na jednoj strani je vladar, koji drži apsolutnu moć, celokupni represivni državni sistem i po pravilu nesporni je vođa stranke na vlasti, često i jedine postojeće partije. Njegovo znanje o svim

aspektima funkcionisanja sistema ne dovodi se u pitanje. Na drugoj strani su simpatizeri, sa beznačajnim ili ozbiljnim povlasticama i privilegijama, i obespravljani i prokaženi protivnici. Među njima, kada je reč o slobodi mišljenja ili elementarnoj, fizičkoj slobodi, suštinske razlike gotovo da nema. Staljinizam, uz nacističku ideologiju, bio je najrestriktivniji oblik političke manipulacije, obeležen surovim obračunima s neistomišljenicima i odsustvom vladavine prava. Uz neskrivenu dozu ironije, kratka, završna scena komada, večere kod Staljina, prikazuje tamnu stranu tragikomičnog vladara, čija neprimerena namera da usiljenom duhovitošću pokaže nepostojeću ljudskost, prikriva krvavi trag sveopšte tragedije.

KORIJEN, STABLO I EPILOG u umetničko-estetskom smislu nije na nivou ponajboljih ostvarenja Vide Ognjenović, kao što su *MAJ NEJM IZ MITAR, KAKO ZASMEJATI GOSPODARA, JE LI BILO KNEŽEVE VEČERE?*, *KANJOŠ MACEDONVIĆ, JEGOROV PUT* ili *MILEVA AJNŠTAJN*. Takva ocena je očekivana, jer se mora uzeti u obzir da je dramatisacija memoara izuzetno zahtevna, kreativno osetljiva i pred dramatisatora postavlja često nerešive probleme.⁵ Stoga nije neobično što se ovaj vid proze

⁴ „Vida Ognjenović se prihvatila nezahvalnog zadatka, u njenoj dramatisaciji se i osećaju tragovi određenih teškoća, onih narativnih struktura, naratorskih pozicija koja su obeležja memoara kao žanra. Uprkos tome, ona je stvorila gusto tkanu dramsku strukturu u kojoj istražuje *arheologiju revolucionarnog ponašanja*” (Laslo Vegel, „Pitomi festival”, u: *NIN*, 10. jun 1984).

⁴ Vida Ognjenović, Nav. delo, 78.

vrlo retko transponuje u dramsku formu.⁶ Značaj konkretnog komada, a i scenske realizacije koja je ubrzo usledila, mora se posmatrati ne samo kroz književno-pozorišne kriterijume. Istorijski, politički, ideološki, kulturološki i društveni kontekst, tematsko-motivski okvir i kritički pristup u tumačenju nekih od prelomnih događaja u ratnoj i posleratnoj izgradnji socijalističkog uređenja, nesumnjivo utiču na čitalačaku ili gledalačku percepciju. *KORIJEN, STABLO I EPILOG*, u tom smislu, prelazi granice literarne i pozorišne estetike i umetničkih merila i zalazi u područje naglašeno angažovanog dramskog teksta i teatarskog čina, kada i spoljašnji, izvanumetnički činioци igraju bitnu ulogu u realnom situiranju dela i određivanju njegovog mesta u korpusu domaće dramaturgije i savremenog srpskog pozorišta.

(Iz doktorske disertacije *DRAMSKI OPUS VIDE OGNJENVIĆ U KONTEKSTU SAVREMENE SRPSKE DRAMATURGIJE I KNJIŽEVNE TRADICIJE*, mr Miroslava Mikija Radonjića koja će biti branjena tokom 2015. na Filozofskom fakultetu NU)

⁶ „Vida Ognjenović u ulozi dramaturga nastojala je da iz te bogate i životne građe izvuče kao okosnicu scenskog prikaza ono što jeste ili što bi se po njenom mišljenju, moglo prikazati kao staljinizam i staljinističko. Za to nije imala uporište u kontinuitetu memoarskog kazivanja, pa je dramaturgiju gradila na nekim prizorima i motivima iz poslednjih dana agonije Španske republike, a zatim iz logora jugoslovenskih interbrigadista u južnoj Francuskoj i, na kraju, opisa večere koju je Staljin priredio za delegaciju naše zemlje. Sve ukupno, koristila je nekoliko desetina strana iz memoara. Tako je pisac memoara suviše slobodno i proizvoljno proglašen za autora predstave. Stvarni autor ove *scenske rasprave u dva dela* je dramaturg” (Dušan Popović, „Kontinuitet i promene”, u: *Scena*, br. 4-5, Sterijino pozorje, Novi Sad 1984, 9–10).

Zaplet i radnja: komična sudbina kod Molijera

Zaplet, tema i lik

Obeležje tipičnog zapleta *NOVE KOMEDIJE* koje najočiglednije opstojava u Molijerovim najvećim komedijama jeste rasplet – iznenadni, čudesni razvoj događaja koji omogućava da se komad srećno završi. U *ŠKOLI ZA ŽENE* (1662) i *TVRDICI* (1668) naročito, gde se davno izgubljeni rođaci pojavljuju posle dugogodišnjih putovanja, tačno na vreme da reše sve preostale probleme pre nego što istekne dvadeset četiri sata dodeljenih trajanju radnje, raspleti su naizgled potpuno tradicionalni. Međutim, ako pogledamo način na koji zaplet funkcioniše u ranijim činovima ove dve drame, vidimo da Molijer koristi zaplete sa ciljem potpuno različitim od onih koji su imali Plaut i Terencije. U komadima poput Terencijeve *SVEKRVE* i u Molijerovom najuspešnijem delu iz žanra *NOVE KOMEDIJE*, *SKAPENOVIM SPLETKAMA*, pojmovi zaplet i radnja se smenjuju: ritam zapleta određuje kretanje radnje. U *ŠKOLI ZA ŽENE* i *TVRDICI*, nasuprot tome, zaplet ima znatno nevažniju ulogu.

U ovim komadima – kao i u *MIZANTROPU*, *TARTIFU*, *UČENIM ŽENAMA*, *GRAĐANINU PLEMIĆU* i *UMIŠLJENOM BOLESNIKU* – publika nije pozvana da uživa u pukoj složenosti intrige ili da samo sedi i bude očarana sledom skoro čudesnih iznenađenja i podudarnosti. Žarište drame nije magija pozorišne iluzije, nego komični spektakl dobro definisanih odlika ljudskog ponašanja predstavljenih u prepoznatljivim kontekstima. Molijerova vrsta komedije ističe se upotrebom karikature i korišćenjem izrugivanja – tehnika koje je delio s popularnom tradicijom francuske farse, ali za koje nije bilo mnogo mesta u literarnijoj tradiciji *NOVE KOMEDIJE*.

TVRDICA je tipičan Molijerov veliki komad po tome što su likovi, mesto na kome se radnja odvija i zaplet određeni samom temom komedije. Svi sastavni činovi komada smišljeni su tako da prikažu komične efekte pohlepe. Arpagon je otelovljenje pohlepe. Njegovo otuđenje od sina i kćeri nije uobičajeno nerazumevanje oca i njegove dece, toliko često u *NOVOJ*

KOMEDIJI, već nepremostivi jaz koji je stvorila pohlepa. Mesto dešavanja radnje, zapušteno domaćinstvo u kome svako: otac, deca i sluge, pati od nedaća siromaštva, samo je po sebi slika razornih efekata pohlepe. Čak i naizgled spoljašnja dešavanja u okviru zapleta obično potiču od karaktera tvrđice. Krađa Arpagonovog novca, na primer, dvostruko je njegova krivica: njegovo pohlepno i nepristojno ponašanje uvredilo je La Fleša tako da on traži priliku da Arpagona nauči pameti, a prinuda što goni tvrđicu da stalno proverava je li novac još na svom mestu i odvodi La Fleša do skrovišta u kom je sakriven. Šta god da im je uzrok, zgode zapleta su povezane sa sistematskom obradom središnjih tema komada i sa progresivnim otkrivanjem lika.

ŠKOLA ZA ŽENE je prvi veliki komad u pet činova u kome Molijer čitavu radnju gradi oko središnje teme. Međutim, to je i četvrti put da u komedijama obrađuje temu prevarenog muža i ljubomore. Ako pratimo menjanje funkcija zapleta, po razlikama u tretmanu prevarenog muža, počev od *BARBUJEOVE LJUBOMORE* (neutvrđenog datuma), jednog od najranijih Molijerovih sačuvanih radova, preko *UMIŠLJENOG ROGONJE* (1660) i *ŠKOLE ZA MUŽEVE* (1661) do *ŠKOLE ZA ŽENE* (1662), moguće je videti stadijume kroz koje su prošle Molijerove različite kombinacije zapleta, teme, lika i radnje, kako je usavršavao formulu koju će s tako izvanrednim uspehom iznova koristiti u komadima poput *TARTIFA*, *MIZANTROPA*, *TVRĐICE*, *GRAĐANINA PLEMIĆA*, *UČENIH ŽENA* i *UMIŠLJENOG BOLESNIKA*.

Barbujeova ljubomora

U *BARBUJEOVOJ LJUBOMORI*, tradicionalnoj farsu u jednom činu, gde koketna mlada žena i posesivni muž koji bi voleo da bude tiranin odigravaju još jednu epizodu večite borbe polova, zaplet



igra samo malu ulogu. Komički interes leži u njihovim svadama i u proizvoljno uvedenom pedantu koji ne utiče na radnju. Zaplet se nakratko zahuktava u jedanaestoj sceni, kada se Barbujeova žena vraća kući kasno noću i nailazi na zaključana vrata; ona ga na prevaru navede da zamene mesta, tako da, kada dođe njen otac, žena može Barbujea da optuži da se vraća kući pijan. Funkcija ove scene jeste da doda malo vizuelne komike, životnosti i raznovrsnosti u ono što je inače prilično statična farsična slika porodičnog života.

Ipak, ova jednostavna farsa sadrži elemente izvan opsega *NOVE KOMEDIJE*, elemente koje će Molijer uključiti u svoje najveće komade. Pažnja publike ne usredsređuje se na razvoj zapleta – jedva da smo i svesni njegovog postojanja – nego na mane glavnog lika; Barbujeov zaslepljeni gnev i živopisne uvrede jesu ono što nas zanima. Takođe, iako u poslednjoj sceni, u kojoj se pedant ponovo pojavljuje u spavaćici, ima mnogo akcije i zabave, komad nema srećan kraj; na kraju Barbuje ostaje gnevan i odbija da se pomiri sa ženom. Komad ne prelazi iz haosa u poredak, iz nesreće u sreću, nego se završava tačno tamo gde je i počeo, s mužem i ženom koji jedno drugo hvataju za gušu.

Kad se Molijer vrati prikazivanju iste te uzaludne borbe muža i žene, u *ŽORŽU DANDENU* (1668), on još jasnije podvlači cikličnu prirodu takvog ponašanja, prikazujući kako jedan tiranin i jedna namiguša vode istu borbu tri puta za redom, u tri različita čina, te završavaju još nesrećniji nego na početku.

Ove farse, makar i na manje dubokom nivou, izazivaju isti onaj osećaj da je nemoguće ispraviti ljudsku slabost, koji imamo na kraju *MIZANTROPA*, Molijerove najprefinjenije slike borbe polova. Alsest i Selimena, kao mehaničke figure iz farse, na kraju komada su još dalje od dostizanja sreće nego što su bili na početku.

Zganarel ili Umišljeni rogonja (1660)

BARBUJEOVA LJUBOMORA ima u sebi živahnih i zabavnih scenskih elemenata farse, ali ne istražuje pitanja ljubavi i braka. Niti nudi trajno zanimanje za određeni lik; mi o Barbujeu znamo sve što treba i pre nego što on završi uvodni monolog.

Kad se Molijer vratio temi ljubomore u *UMIŠLJENOM ROGONJI*, komadu koji je izvodio češće nego bilo koji drugi sa svog repertoara, tretman efekata i posledica ljubomore postao je mnogo raznovrsniji. *UMIŠLJENI ROGONJA* je čudan i uznemirujući hibrid komedije: mešavina zapleta koji funkcioniše kao zapleti *NOVE KOMEDIJE*, farse u čijem središtu je virtuoзна uloga Zganarela, očiglednog potomka Barbujea, kao i ozbiljnije dijalektičke komedije u kojoj se raspravlja o pitanjima ljubavi, ljubomore i braka. Ta tri elementa se nikad zapravo ne spajaju u jedinstvenu i povezanu radnju.

Razvoj i tempo komada, u njegovom jedinom dugačkom činu od dvadeset četiri scene, održava se, kao što je obično i bio slučaj u *NOVOJ KOMEDIJI*, kroz niz spoljašnjih nezgoda. Molijer konstruiše zaplet unutar zapleta. U prvom, manjem zapletu, mladog ljubavnika i njegovu ljubavnicu ogorčeni i srebroljubivi otac sprečava da se venčaju. Potom, u glavnom zapletu, dvoje mladih ljubavnika, uz pomoć izgubljenog portreta i dva napada nesvestice, upuštaju se sa Zganarelom i njegovom ženom u niz sve većih nesporazuma koji sve četvoro naposljetku pretvaraju u žrtve ljubomornog i ozlojeđenog gneva. Na kraju komada, kako bi rešila njihove probleme, sluškinja mora da ih sve četvoro postroji i razmrsi njihove zablude, dok je prepreka u sporednom zapletu uklonjena otkrićem da je onaj koga bi otac više voleo, bogati prosac suparnik, već oženjen.

Komplikacije zapleta obezbeđuju komičkom pesniku raznovrsne kontekste u kojima može da prikaže ljubomoru na delu i da u isto vreme otkrije karakter. Međutim, događaji i postupci su posledice slučaja i nesporazuma, a ne prirode lika. Komad bi jednako verodostojno funkcionisao sa istim tim nesporazimima i potpuno drugačijim skupom likova. Takođe, problemi o kojima se u različitim trenucima govori mogli bi da se prebace iz jedne scene u drugu ili čak da se zamene raspravom o nekim drugim problemima, a da se pri tom ne uništi mehanizam zapleta koji kontroliše radnju.

Ako je zaplet ono što omogućava kretanje radnje u *UMIŠLJENOM ROGONJI*, zanimanje publike je, međutim, usmereno prvenstveno na lik. Zganarel, koga je igrao sam Molijer, jedan obilato komičan buržoaski muž, samodopadljiv, nasilan, kukavica, a ipak podložan napadima osvetničkog i nemoćnog gneva u kome liči na tip hvalisavog vojnika, bez sumnje je komičko žarište komada.

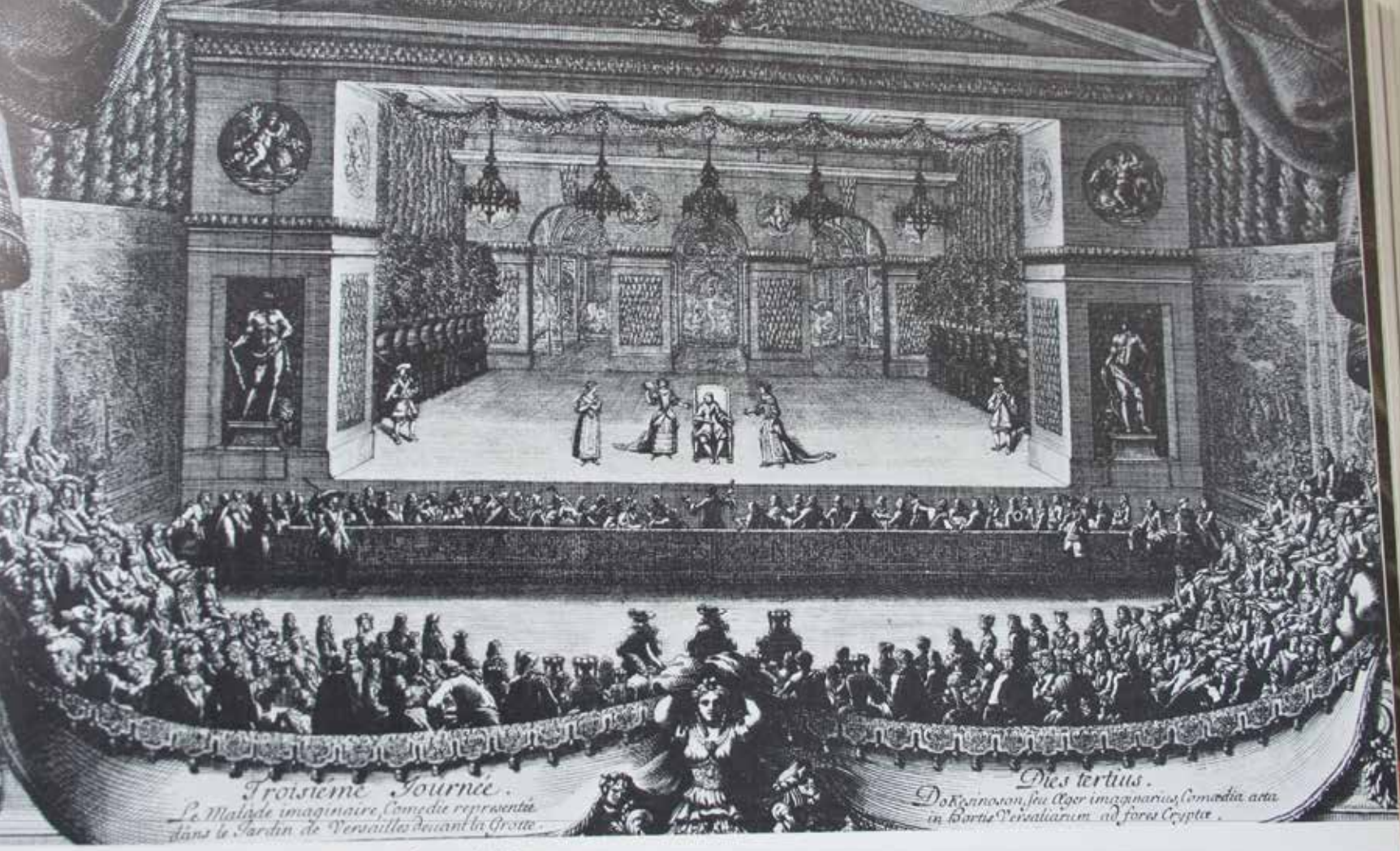
Spisak likova pokazuje istu takvu neobičnu mešavinu farse i *NOVE KOMEDIJE* kao i glavna radnja. Zganarel i njegova žena oštrog jezika, građanski otac Žoržibu, Selijina sluškinja i Lelijev sobar su sirovi tipovi iz francuske farse, dok ljubavnici Selija i Leli pripadaju elegantnijem svetu književne komedije. Farsični likovi daju raznovrsnost komediji karaktera, dok ljupki mladi ljubavnici obezbeđuju ljubavnu priču koja je smišljena tako da pobudi emocije publike. Ta mešavina je, međutim, nespretna: publika mora da prihvati neverovatnu činjenicu da dvoje lepih i uglađenih mladih ljudi tako lako postaju ljubomorni na toliko skroman komički par kakvi su Zganarel i njegova žena.

Molijer obogaćuje tretman prevarenog muža u ovom komadu monologima o obrazovanju, ljubavi, braku i ljubomori. Žoržibu, otac tiranin, naveden je da izražava smešno uskogruđe poglede

o obrazovanju, grdeći kćer što čita romane umesto da se usredsredi na poučne knjige religioznih uputstava kao što je *VODIČ RIBARA*; on je prvi od Molijerovih portreta tirana koji veruju da je svrha obrazovanja i religije da oblikuje umove mladeži onako kako to odgovara njihovim roditeljima (II, 27-40). Posredstvom Selijine služavke, Molijer nam nudi praktičan pogled na brak, iz služavkine perspektive: kao što je bršljanu potrebno drvo, tako i ženi treba muž da se uz njega svije; on je greje noću i nudi utešno „nazdravlje!“ svaki put kad ona kine (II 63-90). Zganarelova žena izriče tiradu na temu muževa čija strast spram žena zahladni čim se istroši novina braka (II 123-40). I sam Zganarel, u monologu, u najdužem i najsmješnijem govoru u komadu, razmišlja o dvostrukoj nepravdi stanja u kome se rogonja nalazi: najpre mora da podnosi bedu i nečasnost toga što je postao rogonja, a onda, ako želi da popravi situaciju tako što će izazvati svog suparnika, podnosi još goru sudbinu jer je u obavezi da rizikuje i sam život (II 407-74).

Ovi govori, zajedno sa drugim, uzgrednijim mislima o ljubavi i ljubomori, dodaju komediji sloj zanimljivosti koji nedostaje *BARBUJEVOJ LJUBOMORI*; oni tvore raspravu na skromnom, ali zabavno lukavom nivou, o problemima koji leže u osnovi samog komada. Ipak, ti govori su napisani da izazovu smeh radi smeha. Oni predstavljaju skup nepovezanih gledišta koja se ne spajaju u koherentnu dijalektiku koja bi se mogla pratiti kroz ceo komad.

Mnoge osobine zrelog Molijera očigledne su u *ZGANARELU* – komičko korišćenje središnjeg lika sa manom, okupljanje oko njega galerije sporednih likova koji predočavaju različita stanovišta i korišćenje komičke dijalektike u kojoj se razum preoblikuje tako da odgovara hiru govornika. Ti elementi, međutim, spajaju se u dopadljiv niz scena, a da pri tom nikad ne postaju deo kontinuirane, jedinstvene glavne radnje. Likovi i dijalektika razonođuju, ali nikuda ne vode.



Škola za muževe (1661)

U *ŠKOLI ZA MUŽEVE* je Molijer prvi put spojio lik, dijalektiku i zaplet u jedinstvenu, koherentnu radnju. Komad počinje metodičnom ekspozicijom teme i glavnih ideja; čujemo svađu koja ustanovljava identitete i moralne stavove glavnih likova i postavlja temelje kako za zaplet tako i za glavnu radnju.

Svađa dva brata tiče se ispravnih i pogrešnih načina ponašanja u društvu. Arist, stariji brat, zastupa odmeravanje i prilagođavanje ponašanja u svetlu preovlađujućih pogleda i praksi društva kome neko pripada. Zganarel, mlađi, veruje da čovek treba da sluša samo glas sopstvenih sklonosti. U drugoj sceni, rasprava se pomera na neposredniji problem s kojim se obojica suočavaju: kako da postupaju prema dvema sestrama,

Leonori i Izabeli, koje je njihov otac poverio njima dvojici na staranje i kojima se nadaju da će se oženiti. Arist veruje da treba da ukaže poverenje Leonori i da je ohrabri da uživa u zabavama koje priliče ženi njenih godina i statusa, dok Zganarel veruje da Izabelu treba da drži pod ključem, bezbednu od uticaja sveta koji bi mogli da je iskvare.

Počev od ove jasne ekspozicije dvaju suprotstavljenih gledišta, radnja i zaplet rastu naporedo. Radnja komada je sled argumenata i događaja koji pokazuju kako zdrav razum, umerenost, poverenje i dobrotu vode sreći, dok slepa samozaljubljenost, hvalisavost i grubo maltretiranje donose neuspeh – radnja koja demonstrira solidnost Aristovih argumenata i slabost Zganarelovih. Zaplet predočava ovu radnju kroz komplikovanu intrigu koja vodi i do poniženja Zganarela, koga Izabela nadmudri i napusti, i Aristove osvete, kada Leonora, umorna od taštine društva i u njemu zamornih zadovoljstva gladnih mladića, bira da se uda za njega.

U *ŠKOLI ZA MUŽEVE* Molijer donosi svesnu i jasno zacrtanu odluku da komediju podigne na novu i višu ravan. Po prvi put, on koristi retke komediografske darove i veštine da ugodi i zabavi tako što će apelovati na razumevanje i rasuđivanje, umesto da se oslanja na isprobane tehnike komedije. Od prvih stihova, gledalac uranja u ozbiljnu moralnu raspravu i, tokom celog komada, poziva se da prati, kroz reči, dela i događaje, njene posledice.

Molijer ozbiljno shvata rasprostranjeno gledište da komedija treba da bude slika istine. Da bi komediju učinio vernim ogledalom istine, odbacio je neke od najsvetijih preincipa *NOVE KOMEDIJE* – principa koji su našli podršku u najautoritativnijim klasičnim tekstovima i koje su ponavljali najznačajniji renesansni teoretičari. Njegova najznačajnija promena bila je

da izmeni tradicionalnu formulu po kojoj komedija počinje nevoljama i nesrećom i završava se univerzalnom srećom i skladom. Zganarel, luda u ovom komadu, počinje pun samopouzdanja i sreće, ali, obmanut sopstvenom ludošću, gubi ljubavnicu i završava u gnevu i očaju.

Ovaj završetak priziva u sećanje delimično srećne završetke farsi – na primer, *BARBUJEOVE LJUBOMORE* – ali u njima glavna luda je u toj meri izvor zabave da publika nema osećaj kako on biva kažnjen zbog svoje ludosti. U *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, na mnogo dubljem nivou, Molijer u glavnu radnju uvodi moralni poredak koji je učinio neophodnim razlikovanje srećnog ishoda koji će verovatno uslediti nakon ponašanja vođenog dobrim rasuđivanjem i nesreće koja će verovatno uslediti zbog zaslepljenosti i sebičnosti. Vratiću se tom pitanju u osvrtu na ulogu ludosti i zla u Molijerovim komedijama, u sledećem poglavlju.

Molijer je zanemario još jedan uobičajeni princip – a time se oglašio i o konvencije farse i o konvencije *NOVE KOMEDIJE* – prikazujući starijeg čoveka koji voli mnogo mlađu ženu, a kome ona ljubav uzvraća, dok njegovog brata, dvadeset godina mlađeg, ljubavnica odbija. Molijer nastoji da nam skrene pažnju na činjenicu da krši pravila scenske prikladnosti i da ide u suprotnom smeru od očekivanja gledaoca: u grubom svetu farse, starac zaljubljen u mladu ženu uvek postaje rogonja, a to očekuje i Zganarel, koji kaže: „Kako li samo dobro pristaju jedno drugom! Kakva fina porodica! Ludi starac koji glumi fićfirića u oslabeledom telu; a ljubavnica mu mlada žena, vrhunska koketa!“ (II, 252 – 5). U moralnom poretku, međutim, nasuprot sirovom redu koji vlada u svetu farse, sasvim je razumno da neka mlada žena radije bira starijeg čoveka koji je nežan, obziran, posvećen i darežljiv, nego mladića koji je sebičan, neuglađen i bezobziran.

U *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, Molijer od publike traži da na njegovu komediju reaguje razumom i ukusom. Pozvani smo da se rugamo onima koji bez razmišljanja dele predrasude gomile, koji misle da je prikladno smejati se ljudima čije ponašanje, iako nekonvencionalno, jeste dobro promišljeno, velikodušno i humano. Gledaoci koji nalaze da je spoj postarijeg Arista i lepe, mlade Leonore komičan, ne bi bili ništa bolji od budalastih mladića čiji su dosadni razgovori i naveli Leonoru da ranije ode sa bala:

Oni misle da sve treba da se skloni s puta njihovim plavim perikama i misle da su rekli nešto najvisprenije na svetu kad, s prezrivim tonom, dođu i glupo ti se smeju zato što te voli starac. (II, 1047-50)

Pozvani smo da pohvalimo njen sud kad kaže: „Ja ljubav takvog jednog starca cenim više nego sve fine izlive nekog mladog mozga“. (II, 1051-52)

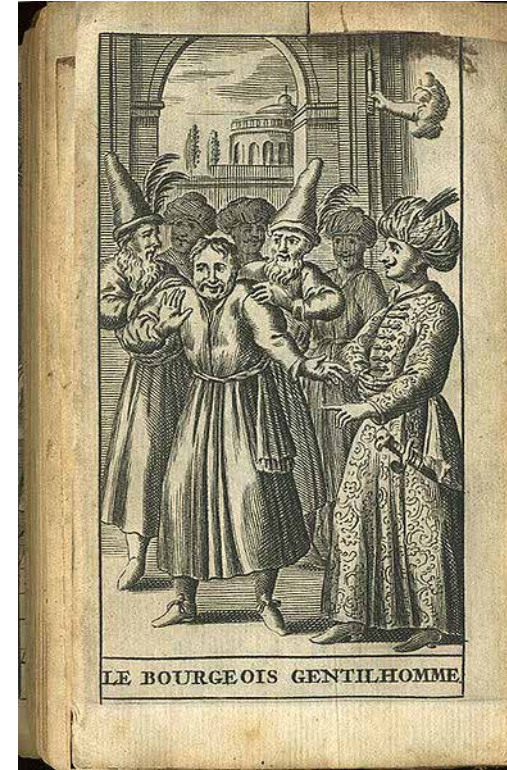
Ipak, u *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, Molijer još ne ostvaruje potpunu sintezu lika, zapleta i radnje karakterističnu za njegove velike komade. Glavna radnja se ne razvija ujednačeno kroz sva tri čina. Gotovo sve misli, dijalektika i zanimljivost lika koncentrisani su u prvom činu; u drugom i trećem činu, Izabela, koja igra ulogu velike spletkašice, preuzima upravljanje nad tokom događaja i težište komada prebacuje se na mehanizme intrige i zapleta. Nakon prvog čina ne saznajemo ništa novo o Zganarelu i vidimo samo ograničeno korišćenje njegovog lika; zaslepljujući efekti njegove samozaljubljenosti bogato su ilustrovani, ali pretnja koju to ponašanje predstavlja za sreću drugih – i naročito Izabelinu – pominje se, ali se ne razvija. Izabela je toliko visprenija od Zganarela, da mi nikada ne strepimo za njenu sreću.

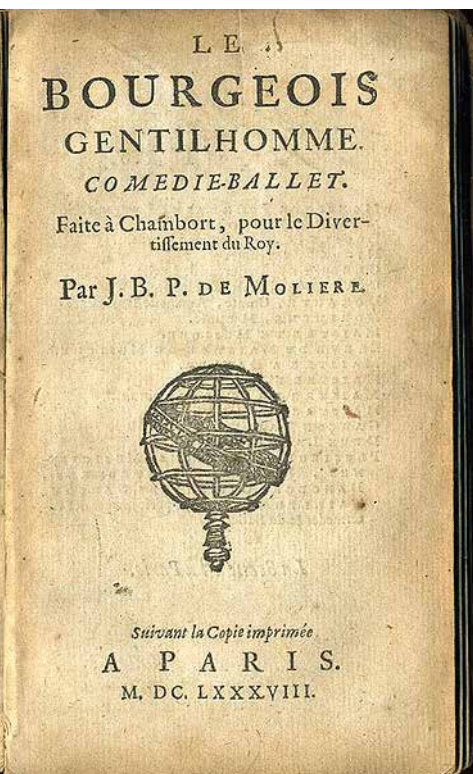
Kao posledica svega ovoga, komad koji počinje kao komedija ideja, završava se kao *NOVA KOMEDIJA*.

Škola za žene (1662)

Godinu i po dana od premijere *ŠKOLE ZA MUŽEVE*, Molijer je napisao i premijerno prikazao još jedan komad sličnog naziva, sličnog zapleta i sa istim temama ljubavi, ljubomore, braka, prevarenih muževa i obrazovanja. U tom komadu, *ŠKOLA ZA ŽENE*, Molijer kombinuje temu, likove, dijalektiku i zaplet tako da oni svi zajedno funkcionišu i daju celovitu radnju koja se razvija s pravilnošću i snažnim osećajem neizbežnosti, od početka prvog čina, do kraja petog.

Tema komada je otelovljena u Arnolfu, koji predstavlja prefinjeniju verziju Zganarela iz *ŠKOLE ZA MUŽEVE*. Njegova najveća briga u životu bila je razvijanje metoda za nalaženje žene koja neće predstavljati pretnju njegovoj časti ili njegovom autoritetu u sopstvenom domu. Takva ambicija otkriva bogatu zalihu zabluda – o prirodi muškaraca i žena, braka, časti, obrazovanja i ljubavi. Prikazujući Arnolfa, Molijer publiku poziva da prepozna i smeje se sledećim





zabludama: pogrešnom rezonovanju, pogrešnim izborima i besmislenom ponašanju do kojeg oni vode. Arnolf je samouvereni zastupnik gledišta da se čast i sreća sastoje u tome da se ne postane rogonja. On je taj predmet proučavao dvadeset ili više godina, marljivo sakupljajući podatke o rogonjama, ne oklevajući da im se s prezirom podsmehne i manijački i s radošću koristi znanje kako bi izmislio sistem koji će ga, uveren je, potpuno sačuvati od sramote da postane rogonja.

ruganju rogonjama; od nas se očekuje da mu se pridružimo u tome što ćemo opsesivnu brigu za bračnu vrednost smatrati dostojnom poruge.

Ova želja da se podigne nivo komedije, takođe objašnjava zašto se Molijer toliko trudio da Arnolfa predstavi kao *HONNETE HOMME* ("poštenog čoveka") u svim stvarima nevezanim za brak i prevarene muževe. Arnolf nije uobičajeni dobrostojeći tiranin iz farse koji cicijaši s novcem; on štedro nudi kesu punu novca mladom prijatelju Orasu (II, 281-86). Autor nam pokazuje da pošteni muškarci i žene (kakvi smo i sami) jesu skloni da postanu žrtve ludosti kojoj se on ruga. Kroz Arnolfov lik, postupke i argumente, Molijer će nam predstaviti komediju koja će, ako želimo da uživamo u njoj do kraja, od nas tražiti pravu suptilnost i prefinjenu moć rasuđivanja.

Uloga sporednih likova

Svi preostali likovi u *ŠKOLI ZA ŽENE* smišljeni su i uvedeni da bi stvorili delotvoran kontekst unutar koga će se razotkriti Arnolfove ludosti. Najvažnija od njih je Anjes, jedan od Molijerovih najzanimljivijih likova. Za razliku od Izabele u *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, Anjes je, kad je upoznamo na samom početku komada, jednostavna i naivna; ona je proizvod obrazovanja koje je osmislio Arnolf i koje je sprovedeno uz poštovanje njegovih uputstava. Njegov cilj je bio da je izoluje na selu i da je ostavi neobrazovanu kako bi sačuvao njenu čednost i ostavio je netaknutu iskvarenošću, koja bi verovatno usledila kao posledica poznavanja sveta. Kao rezultat, ona je komično neupućena, beznadežno nepripremljena za život u društvu i opasno povodljiva – njena čast opstaje jedino zato što je prvi mladić koji se za nju zainteresuje fini gospodin.

Čak i više nego u *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, Molijer svesno prikazuje ludu na način koji će navesti njegovu publiku da se izdigne iznad tradicionalnog sveta farse. Arnolf sebe vidi kao gledaoca koji uživa u bezbrojnim farsičnim scenama koje se oko njega odigravaju u stvarnom svetu, gde žene i ljubavnice od muževa prave budale. On je, međutim, upravo ona tupa moralnost sirove farse; na kraju duge tirade o rogonjama, on dodaje: „Teme za satiru su na sve strane; i zar ne smem ja, kao gledalac, da im se smejem?“ (II, 21-45). Većina gledalaca, u Molijerovo kao i u naše vreme, ne bi časila ni časa da se pridruži Arnolfovom smehu. Ipak, Molijer nas poziva da se smejemo ne rogonjama, nego neprikladnom

Uskoro, Molijer pokazuje kako Anjes postaje svesna svoje nevinosti, tako da od pukog komičnog lika ona postaje ranjiva, dirljiva, pa čak i ljupka; kao rezultat toga, publika sa sve većom žestinom oseća koliko je nemilosrdno Arnolfovo postupanje prema njoj, dok on neumorno nastavlja nastojanja da njen život oblikuje u skladu sa svojim planovima. Kako Anjes počinje da raste u smislu samospoznaje i počinje da se ponaša nezavisno, vidimo još jedan aspekt Arnolfove ludosti. Posle toliko godina proučavanja ljudske prirode, on još ne zna ni najprostije istine o ljudima: on propušta da predvidi da neobrazovana devojka neće imati nikakvu odbranu od ljubavi i da će, kad se jednom zaljubi, biti izvan dometa njegovog uticaja; najjednostavnije reči njenog ljubavnika imaće veću težinu od svih moralizatorskih argumenata koje bi on mogao da smisli.

Posredstvom Anjes, otkriva se najveća od svih Arnolfovih zabluda: on ne samo da greši što misli da može da upravlja njenim ponašanjem, već greši i u tome što misli da može da kontroliše svoje. Bogolika uloga vladara Anjesinog života, koju je sam sebi dodelio, vrlo brzo biva zamenjena neplaniranom i nepredviđenom ulogom roba koji preklinje, kada ga iznenadi ljubav i kada shvati da nema moći da joj odoli.

Funkcija Krisalda je da još preciznije pokaže slabosti Arnolfove dijalektike i da ilustruje jedan od najvećih uzroka njegove nemogućnosti da pravilno razmišlja: činjenicu da je gluv za sve argumente drugih.

Molijer Orasu dodeljuje mnogo obimniju dramsku ulogu od namene da bude 'LÉTOURDI DE LA PIÈCE', rasejani mladi ljubavnik koji lako upada u zamku svoga suparnika. Kroz Orasa mi saznajemo da Arnolf može da bude dobar i darežljiv prijatelj u stvarima koje nisu vezane za njegovu opsednutost dobijanjem rogova. Kroz njega takođe saznajemo i kako se

brzo Arnolfovo prijateljstvo menja u osvetničko neprijateljstvo kada sazna da mu je Oras suparnik. Što je najvažnije, Orasova nežna, obzirna i puna poštovanja ljubav spram Anjes javlja se kao suprotnost mrskoj mešavini snishodljivosti, samozadovoljnosti i maltretiranja koja karakteriše Arnolfove postupke prema njoj.

Dvoje slugu, Žoržet i Alen, koje je – kao i samu Anjes – Arnolf izabrao zbog njihove prostodušnosti, ilustruju onu vrstu grubog, neugladjenog okruženja koju Arnolf, uza sav strah od spoljnog sveta i njegove uglađenosti i prefinjenosti, stvara oko sebe. On je prinuđen da se obrati tim prostacima kao jedinim prijateljima i saveznicima, kada uspeh njegovih intriga zavisi od onog što on naziva njihovom „naklonošću“ (II, 1325-7).

Uloga zapleta

Zaplet ŠKOLE ZA ŽENE takodje izrasta neposredno iz ludosti oko koje se čitava radnja komedije gradi. Postoje četiri glavna činioca zapleta: Arnolfov plan da se oženi Anjes, Orasova i Anjesina ljubav, slučajnost usled koje Oras bira suparnika Arnolfa kao poverenika i pojavljivanje očeva Orasa i Anjese baš na vreme da odobre njihov brak i da izbave Anjes zatočenja u manastiru.

Razvoj tog prilično fragmentarnog zapleta retko je u prvom planu, ali Molijer ga najefektnije koristi da bi unapredio glavnu radnju komada – progresivno prikazivanje Arnolfove ludosti i njene posledice. Prvi činilac u zapletu, Arnolfovi planovi za brak, pruža zabavnu sliku razmera njegove ludosti: Arnolf je osetio prve nagoveštaje zanimanja za Anjes kad joj je bilo četiri godine; pošto mu je palo u oči koliko je delovala mirnije i nežnije od svojih malih drugarica, on je smesta uvideo da bi mu

bila dobra žena, uređio je da na sebe preuzme njeno obrazovanje, podigao ju je u potpunom neznanju u nekom zabačenom seoskom manastiru i onda je preselio u tajnu kuću u gradu kao deo pripreme za brak (II, 123-46). Bez ikakvog znanja, prostodušna i beskrajno podložna oblikovanju (kako on veruje), postaće savršena supruga.

Drugi činilac, napredak ljubavi Orasa i Anjes, mnogo je više od konvencionalne scenske ljubavne intrige (kakva je ljubav Izabele i Valera u *ŠKOLI ZA MUŽEVE*, na primer). Ona daje sliku normalne, zdrave ljubavi, nasuprot koje može da se prosuđuje posesivna i sebična Arnolfova ljubav.

Treći činilac, Orasov izbor da se poveri Arnolfu, ključan je za radnju i za čitavo komičko značenje komada. Uz pomoć Anjesinog uočljivog poštenja i Orasove žarke želje da nekome poveri sve svoje probleme i nedaće, Arnolf je u idealnom položaju sveznanja iz kojeg može da manipuliše događajima. Kako Molijer skromno ukazuje kroz Uraniju u *KRITICI ŠKOLE ZA ŽENE*:

Nalazim da se cela lepota teme *ŠKOLE ZA ŽENE* nalazi u tom stalnom poveravanju; i deluje mi prilično zabavno da inteligentan čovek, o kome sve govore nedužna devojka, njegova ljubavnica, i jedan vetropir, njegov suparnik, ipak ne može da pobegne od sudbine. (Sc 6).

Isto tako, kako Molijer ponovo objašnjava u istoj sceni – ovaj put posredstvom Dorante – ovaj činilac zapleta omogućava gledaocu da posmatra Arnolfovu



rastresenost svaki put kada od Orasa sazna kako njegovi planovi za Anjes propadaju.

Čak i tako minoran činilac zapleta kao to što su Arnolfa ostavile pred zaključanom kućom njegove pažljivo izabrane priglupе sluge, odražava glavnu radnju komada; to pokazuje kako je Arnolf „na sve strane kažnjavan onim za šta je verovao da će osigurati uspeh njegovih mera predostrožnosti“ (*KRITIKA*, Sc 6).

Svaki korak u zapletu *ŠKOLE ZA ŽENE* vodi nas sticanju sve dubljeg uvida u apsurdnost sveta koji je Arnolfovo pogrešno rezonovanje stvorilo za njega samog. Zaplet i likovi skladno deluju da bi predstavili radnju koja prati borbu dveju suprotstavljenih sila. Na jednoj strani je čovek čije je rasuđivanje uništila ludost, koji, egzaltiran od samozaljubljenosti, veruje da može da kontroliše svoju sudbinu i sudbinu drugih; dok na drugoj, normalne sile ljudske prirode, naročito ljubavi, tiho ali neumitno blokiraju svaki njegov potez i ruše njegove planove prožete ohološću. Podudarnost zapleta i jednostavnost nevinih smišljeni su i zato da pokažu kako će, i pored svih mogućih okolnosti koje idu njemu u prilog, jednu ludu, koja ne razume ni samog sebe ni svet u kome živi, poraziti njegove sopstvene spletke.

Rasplet

Ako u zapletu postoji neka slabost, to je četvrti činilac, iznenadni kraj. Po sebi, rasplet, koji zavisi od pravovremenog povratka Anjesinog oca iz Amerike, jeste konvencionalan i ne mogu mu se naći zamerke. Problem nastaje iz činjenice da sama ova komedija nije konvencionalna. Molijer je razvio ovaj duboko komični portret ljudske ludosti koji navodi na razmišljanje sa tako neoborivom logikom i jedinstvom,

da tradicionalni hiroviti rasplet, gde neki slučajni spoljni događaj diktira završnicu, deluje i proizvoljno i neskladno. Pravi vrhunac zapleta *ŠKOLE ZA ŽENE* događa se u dugoj sceni koja prethodi raspletu (V, 4). U toj sceni, Arnolf se suočava s punim posledicama svoje ludosti: sada, zaljubljen u Anjes, on zaboravlja sve svoje ranije zahteve i, kao neki slepi i popustljivi muž spram kakvih je pokazivao toliki prezir, obećava joj da će, kada se venčaju, biti slobodna da se vlada kako želi. Kao odgovor na to, Anjes, nemajući, zbog neobrazovanosti, socijalne veštine pomoću kojih bi mogla da njegovo udvaranje odbije s taktom, neuvijeno ističe kako Orasa smatra na svaki način privlačnijim i dražim od njega. Posle trinaest godina tokom kojih je upavljao Anjesinom sudbinom, Arnolf iznenada shvata da je njegova sudbina, njegova buduća sreća, u njenim rukama, a ona ga, s jednostavnošću koja izaziva bes, s prezirom odbija. Posle raskošne komičnosti i ironije te scene, sam rasplet deluje pomalo dramski lažno.

Više nego što je to bio slučaj sa *ŠKOLOM ZA MUŽEVE*, publika prima rasplet *ŠKOLE ZA ŽENE* s pomešanim osećanjima. Brak Orasa i Anjes stiže kao olakšanje, ali izaziva malo stvarne radosti; Oras je, besumnje, dostojan mladi čovek, ali u njegovom liku nema ničega što bi zagolicalo maštu publike; Anjes bi, osećamo, lako mogla da nađe drugog, jednako prikladnog obožavaoca. Najjača su nam osećanja zadovoljstva što je Arnolfova ohola i štetna dominacija nad Anjesom završena; on zaslužuje da bude kažnjen i mi smo zadovoljniji što vidimo kako se to događa. Pomešan s tim zadovoljstvom, međutim, jeste osećaj gubitka koji, sudeći po nekim izvođenjima, može da naraste gotovo do sažaljenja. Arnolf možda jeste nepravedan i nerazuman, ali on je duboko human i ne možemo da izađemo iz pozorišta s osećajem da je sa svetom sve u redu ako je život lika koji nas je najviše zanimao u ruševinama.

Aristotelovska radnja

To tesno kombinovanje teme, likova i zapleta kojima se stvara jedinstvena radnja, tako uspešno izvedena u *ŠKOLI ZA ŽENE*, predstavlja strukturu koja se može naći u svim Molijerovim velikim komadima. Pažnja koju Molijer posvećuje zapletu, u smislu intrige, deluje hirovito u svima njima. U *DON ŽUANU* i u *MIZANTROPU*, na primer, delići intrige pojavljuju se i nestaju, a nikad zadugo ne drže pažnju publike. U *DON ŽUANU*, odbijena Elvira u prvom činu obećava da će njena osveta Don Žuanu biti strašna; a potom, kad se ona ponovo pojavi u četvrtom činu, oprostila mu je, i pretnje prestaju; složena scena dvostrukog zavođenja zauzima drugi čin, a onda biva zaboravljena; u trećem činu postajemo zainteresovani za nagovešteni duel Don Žuana i Don Karlosa, koji se nikad neće dogoditi. *MIZANTROP*, iako manje epizodičan, ima slab i često samo labavo povezan opšti zaplet: Alsestova svađa s Orontom u prvom činu zataškana je izvan scene, a onda, posle kratkog izveštaja o njihovom nelagodnom i neiskrenom pomirenju u četvrtom činu, više se ne pominje; o Alsestovoj parnici raspravlja se dvaput, ali ona nikad nije povezana s drugim elementima intrige; Arsinojina osveta Selimeni, koja vodi do razrešenja u sceni s pismom, nije direktno povezana sa bilo kojim od tih ranijih događaja. Na površnom nivou intrige, ovi komadi su fragmentarni; a na dubljem nivou, epizodni događaji i dijalozi Don Žuana, kao i promenljivi susreti i sukobi u *MIZANTROPU*, čvrsto su i koherentno uređeni.

Kao i *ŠKOLI ZA ŽENE*, svi Molijerovi najveći komadi razmatraju dva puta koja se razilaze: jedan, onaj kojim idu razumni ljudi, vodi do uspeha i sreće; dok drugi, kojim idu lude ili nevaljalci, vodi do neuspeha i nesreće. Svi prikazuju makar jedan lik kome je sopstvena ludost nanela zlo i nijedan, čak ni *GRAĐANIN*

PLEMIĆ i *UOBRAŽENI BOLESNIK*, se ne završava raspletom koji je nedvosmisleno srećan za sve likove.

Paradoksalno, uzimajući u obzir Molijerovo javno iznošeno uverenje da jednostavni zdrav razum treba da odnese primat nad klasičnim autoritetima u pitanjima poetske i dramske teorije, njegovi veliki komadi bliži su tome da ispune nerazumno visoke zahteve renesansne teorije komedije, nego one koji su imali Plaut i Terencije, a koje su teoretičari tako često deklarativno navodili kao uzore koje treba podražavati. Čak i Terencijeve komedije, kamen temeljac savršenstva za srednjovekovne i renesansne komentatore, nesavršenije su od Molijerovih u pogledu postizanja osećaja neizbežnosti, propisivanog od onih koji su aristotelovske stavove o tragediji primenjivali na komediju.

U isto vreme, uvođenjem istinskog poroka, ludosti i zla u svoj komički svet, Molijer je temeljno promenio preovlađujuće ideje o tome šta bi komedija trebalo da bude.

S engleskog prevela
Marija Stojanović

[Tekst iz hrestomatije *TEORIJA DRAMSKIH ŽANROVA* (priređio Svetislav Jovanov) koja uskoro izlazi u izdanju Pozorišnog muzeja Vojvodine]

Po-etika dokumentarnog filma

Jedna od prvih, a zacijelo i najzanimljivijih rečenica na koje sam naišao učeći za prijemni iz režije na ADU i odmah zatim upotrijebio u klauzuri na temu “Dokumentarizam u igranom filmu”, jest ona čuvena i vjerojatno pomalo izlizana Godardova rečenica kako su najbolji igrani filmovi slični dokumentarnim, a najbolji dokumentarni igranim. Iako ta rečenica za mene i danas ima smisla i potvrđuje se iz filma u film, u filmovima koje gledam i koje radim, ipak onaj dio o igranom u dokumentarnom filmu pogađa u srž jedno od osnovnih pitanja umjetnosti, razlike između umjetnosti i povijesti, između dokumenta i mašte. Godardova rečenica implicira kako bi vrhunski dokumentarac suprotnost onoga što bi po filmskim vrstama trebao biti – glumljen i namješten – bez obzira što je Godardova rečenica divna metafora. Pa ipak neki od najboljih dokumentarista “varali su” i “lagali” snimajući remek-djela. Neki nisu.

U ovom tekstu namjeravam analizirati različite pristupe dokumentarnom filmu kroz djela dvojice velikana filmske umjetnosti i pomiriti naizgled nepomirljivu kontradikciju u Godardovoj slavnoj rečenici. Prvi primjer kojim ću se baviti

pripada djelu čovjeka koji ionako nije previše mario za filmske rodove i žanrove, a ipak neke njegove filmove definitivno svrstavamo među dokumentarce, a neke ne. Primjer dolazi sa snimanja filma “Zvona iz dubine” (Bells from the deep, 1993), a režiser o kojem se radi je Werner Herzog. “Zvona iz dubine” je dokumentarac koji se bavi miješanjem religijskih i poganskih vjerovanja u Rusiji. No kod Herzoga stvari nikad nisu jednostavne. Istražujući i pišući scenarij, režiser je naišao na zanimljivu legendu o gradu na dnu jezera i ljudima koji i danas, zimi hodočaste tamo (Herzog je i sam hodočasnik – u dobi od 18 godina propješačio je prostorom bivše Jugoslavije, od Slovenije do Albanske granice gdje su ga graničari Envera Hodže zaustavili i poslali nazad – Herzogovo pravo prezime je Stipetić), vjerujući kako se na dnu jezera, ako dobro pogledate, duboko vjerujete i okolnosti su prave, krije mitski grad. A ta lijepa ruska legenda rodila se u srednjem vijeku, tijekom invazije “divljih” plemena sa istoka, kada su stanovnici toga grada zamolili Boga da ih spasi sigurne smrti. Bog ih je uslišio prebacivši cijeli grad zajedno sa stanovništvom na dno zaleđenog jezera. Invazija je prošla, i grad bijaše spašen. Spašen i zarobljen na dnu jezera. Zauvijek.

Herzogu se priča činila idealnom za temu kojom se u filmu odlučio baviti. Uz sve pripreme, provjere i istraživanja, Herzog i filmska ekipa stižu u vrijeme hodočašća na zaleđeno jezero. A na jezeru nikoga. Ni hodočasnika, ni turista. A ni grad, zarobljen stoljećima pod ledom, nisu mogli vidjeti. Nakon nekoliko sati čekanja, svjestan da neće moći snimiti ništa doli zaleđeno jezero,



Insert iz *Bells from The Deep* Wenera Herzoga

na licu Herzog mjesto donosi odluku. On i nekoliko članova ekipe odlaze do najbližeg gradića i u lokalnoj birtiji unajmljuju nekolicinu okorjelih pijanaca koje su pronašli za šankom – audicija je, dakle, održana u birtiji, na sam dan snimanja. Kao što, vjerujem, pretpostavljate, Herzog je pijance doveo na lokaciju – ako je bilo potrebno – još ih je dodatno opio (hladno je na ledu, u Rusiji, zimi!), i zatim pustio da teturaju, leže i pužu po zaleđenom jezeru. I sve to snimio. Dok u filmu

gledamo te ljude kako posrću, padaju i leže po ledu, Herzog kao narator hladnokrvno priča o mističnom vjerskom zanosu ruskih hodočasnika koje je, eto, on pronašao i snimio. Jedan od “hodočasnika” koji je ležao, uha prislonjenog uz led, kao da osluškuje ta “zvona iz dubine”, s mutnim, pijanim pogledom zagledanim u daljinu, uz Herzogovu naraciju postaje paradigma vjernika u mističnom, vjerskom iskustvu i takvim ga u filmu predstavlja. A čovjek je, možda, pijan pao i ostao ležati jer nije mogao ustati. To lice i taj pogled jedan su od emotivnih vrhunaca filma. Herzog je kasnije otkrio “tajnu” i ispričao kako je sa tim pijancima bilo vrlo ugodno raditi, kako su ga slušali i kako im je davao vrlo precizne upute koje su oni izvrsno provodili u djelo.

Pitanje koje postavljam, i koje i ova scena postavlja i osvjetljava, jest pitanje PO-ETIKE, kako je to divno formulirao Danilo Kiš. Pitanje morala u stvaranju umjetničkog djela. Vrijedi li djelo više ako je njegov stvaralac moralna osoba ili ne, ili ako je djelo samo po sebi moralno, etički određeno kao “dobro”; da li “u velikoj iluziji stvaralaštva, u kojoj se nijedna energija ne gubi”, nešto znači moralna osoba umjetnika, ili još zanimljivije, sam postupak stvaranja sagledan iz etičke perspektive. Dakle: etika i estetika. Ili još jednostavnije sadržaj i forma. Ruska pjesnikinja Marina Cvetajeva u knjizi “Umjetnost u svjetlu savjesti” kaže kako je umjetnost isto što i priroda i pita: “U čemu je razlika između umjetničkog djela i prirode? Ni u čemu. Tko bi znao, kojim putevima truda i čuda – tek, ono postoji.” Dalje se Cvetajeva pita, ako je umjetničko djelo isto što i djelo prirode, je li priroda sveta? I odgovara: nije. Je li grešna? Ne. Ali ako je umjetničko djelo također djelo prirode, zašto umjetničkom djelu postavljamo moralne zahtjeve a drvetu (prirodi) – ne. U krajnjem slučaju može nam biti žao što krivo raste. Na to pitanje Cvetajeva daje ovakav odgovor: “Zato što je priroda – roditelja neodgovorna, dok je čovjek, stvaralac – odgovoran.”

Za Cvetajevu, jednu od najboljih pjesnikinja dvadesetog stoljeća, “stanje stvaralaštva je stanje sna, u kome odjednom, povinujući se nepoznatoj nužnosti, zapališ kuću ili gurneš prijatelja u provaliju. To je tvoje djelovanje u punoj slobodi, slobodi stvaralaštva, djelovanje bez savjesti, tebe – prirode.” Znači Herzog je sve uradio u stanju potpune slobode, slobode stvaralaštva; djelovao je bez savjesti, kao priroda, kao stihija koja sanja.



Werner Herzog na snimanju filma *Rescue Dawn*

Sam Herzog je u famoznoj “Deklaraciji iz Minnesotte”, napisanoj jedne besane noći na hotelskom papiru, postavio nekoliko “zakona” svoje stvaralačke poetike. Ključna razlika koju Herzog postavlja u deklaraciji, razlika je između *cinéma vérité*-a i *direct cinema* s jedne strane (pokreta u dokumentarnom filmu, nastalih u šezdesetima, prvi u Francuskoj, drugi u Velikoj Britaniji, u kojima se, kao što im i imena govore, bez intervencija bilježi stvarnost upravo onakva kakva jest i zatim se uz minimalno montažno sažimanje snimljeno prikazuje publici) i vlastitih filmova s druge, razlika između, od Herzoga

prozvane “činovničke istine” / “accountants truth” – koju bilježe i pokazuju *direct cinema* i *cinéma vérité* i “ekstatične istine” / “ecstatic truth” koju Herzog stvara i predstavlja u svojem djelu. Oba pojma su njegova. Već sama imena koja je dao istinama, puno nam govore o kakvoj razlici govori. I tu se, sa svojom “ekstatičnom istinom”, približava razmišljanju Marine Cvetajeve jer riječ ekstaza, (od grčkog *ek-iz* + *stasis* – stajanje) najviši je stupanj oduševljenja, zanosa, zanesenosti, stanje u kojem se osoba nalazi “izvan sebe”. I već u samom porijeklu i značenju riječi ekstaza možemo pronaći Cvetajevino stanje stvaralaštva, stanje sna, stanje potpune slobode, stanje bez savjesti. Što se tiče “činovničke istine”, za Herzoga ona označava nepristrano, činovničko, birokratsko, suhoparno bilježenje stvarnosti, bez da se u nju intervenira (kao da već samo prisutstvo kamere, snimatelja, tonca i redatelja, a u većini slučajeva i ostatka ekipe, nije intervencija). “Ekstatična istina” je stvaralačka, subjektivna istina onog koji stvara djelo, onog koji u konkretnom slučaju snimanja dokumentarnog filma, svjestan uzaludnosti smanjivanja broja ljudi u ekipi i skrivanja njihove prisutnosti, svjestan da će sama svijest kako ga se snima iskriviti “stvarnost protagonista, te poučen svim tim uzaludnostima, otvara sebi širok prostor djelovanja: od direktne intervencije u građu, repeticija u dokumentarnom filmu, katalizacije – raznim sredstvima – i situacija i protagonista, pa sve do, za dokumentarni film posve neuobičajene “glume”, uz malu razliku što u ovom slučaju snimani igraju sami sebe. Herzog u svojim dokumentarcima protagoniste tretira kao glumce; tjera ih da uče i ponavljaju, ponekad vlastiti, češće, njegov tekst. Isto tako koristi scenografiju, intervenira u prostor gdje ljudi žive kako bi na površinu izvukao specifične motive koji odražavaju temu djela; poznat je i po rekonstrukcijama događaja, ali ne sa glumcima, nego sa ljudima koji su taj događaj proživjeli – sve navedeno vidljivo je na primjeru filma “Mali Dieter želi letjeti” (*Little Dieter needs to fly*, 1997). U tom filmu Dieter ponavlja

sa Herzogom napisan tekst, Herzog ga odvodi u Kambodžu, gdje je Dieter za vrijeme Vijetnamskog rata pao u zarobljeništvo od strane Vijetkonga i tamo, unajmivši i naoružavši lokalne mladiće da "glume" čuvare i mučitelje, Herzog ga tjera da pokaže pred kamerama što je sve prošao. I u takvoj situaciji vidimo kako se Dieter polako prisjeća, prvo tijelom jer tijelo sve pamti, a zatim se i svijest priključuje, te Dieter uranja u svoju najgoru traumu dok kamera snima užas na njegovom licu, strah u očima, kamera bilježi "ekstatičnu istinu" – jer nije Herzog izveo tu rekonstrukciju da bi nam pokazao kako je to bilo, nego da bi nam pred kamerama otkrio unutrašnji, emotivni svijet svog lika. A onda je još snimio igrani film "Bijeg u zoru" (Rescue Dawn, 2006.), koji na izrazito naturalistički, dokumentaristički način pokazuje u igranoj formi ono što smo vidjeli kako nam u džungli pokazuje Dieter. To je netipičan film za hollywoodske standarde – iako u njemu igraju zvijezde, Christian Bale (poznat po manijakalnom uživljavanju u likove koje glumi) i Steve Zahn, iako je budžet bio sasvim pristojan (minoran za Hollywood, ali veći, nego inače, za Herzoga) ipak će i neupućen gledatelj



Werner Herzog, Steve Zahn i Christian Bale na snimanju *Rescue Dawn*

koji je gledao "Mali Dieter želi letjeti" primjetiti da je tu nešto "čudno". U "Bijegu u zoru" se čak i ponavljaju ključne rečenice iz filma "Mali Dieter želi letjeti", precizno se rekonstruira Dieterovo zarobljeništvo, u njemu nema hollywoodske grandioznosti i priče veće od života. Osoba koja je vidjela i dokumentarac shvaća kako je igrana verzija Herzogova vizija "ekstatične istine" koju je nekoliko godina ranije snimio na Dieterovom licu (Dieter Dengler nije doživio ekranizaciju svojeg iskustva) ali istovremeno i naturalistički vjeran prikaz Dieterovog zarobljeništva. Herzog na kraju pokazuje Dieterov trijumfalan povratak u svoju jedinicu, u sceni u kojoj mu tisuće vojnika kliču, sceni koju smo vidjeli u bezbroj američkih, hollywoodskih filmova, sceni konačnog trijumfa pojedinca, uprkos svim izgledima, u kojoj svi viču i grle se i plješću. Kao gledatelj tu scenu shvaćam ambivalentno – i doslovno i sa ironičnim odmakom. Ali ona svakako predstavlja Dieterovo osjećanje svijeta i ponovo razotkriva "ekstatičnu istinu" njegovog života.



Plakat za *Lessons of Darkness*

Postoji još jedna zanimljiva anegdota povezana sa Herzogom i njegovim filmom «Pouke mraka» («Lessons of Darkness»). To je film snimljen u Kuvajtu neposredno nakon prvog Zaljevskog rata. Herzog, koji je i narator, kao u mnogim svojim dokumentarcima, već na početku filma, dok kamera lebdi iznad zapaljenih naftnih polja, postavlja sebe kao naratora i nas kao gledatelje u poziciju posjetitelja sa nekog drugog planeta. I doista, prizori koje vidimo u ovom filmu kao da su sa nekog drugog planeta ili iz duboke, primordijalne prošlosti. Film se sastoji od zračnih kadrova zapaljenih naftnih polja, kadrova prepunih vatre i gustog, crnog dima. I kada je Herzog predstavio film na Berlinskom filmskom festivalu 19, većinski ljevičarska publika izviždala je film – nisu bili zadovoljni jer se Herzog nije odredio po pitanju rata. Što nije zauzeo moralnu poziciju. Ali Herzog nam u filmu ni ne kaže na kojem smo planetu, a kamoli u kojoj državi, ili još da objašnjava tko je koga napao i zašto. I tako je cijela dvorana, nekih 5000 ljudi, zviždala, negodavala i uzvikivala pogrde. Tada je Herzog izašao pred publiku i mirno rekao: «Svi ste vi u krivu.» Dvadeset godina kasnije «Pouke mraka» i dalje su sjajan film koji u određenim aspektima anticipira buduće događaje.

Herzog je ne samo pomiješao žanrove nego je snimio po istoj priči i dokumentarni film koji teži igranom i igrani film koji teži dokumentarnom – demonstrirajući i u jednom i u drugom svoju privrženost «ekstatičnoj istini», poetskoj perspektivi, autonomiji stvaratelja, ogromnom prostoru slobode koji je za svoj rad, a i za rad budućih generacija filmaša veliki vojvoda svjetskog filma osvojio.

* * *

Drugi veliki dokumentarist o kojem ću pisati puno je poznatiji kao režiser igranih filmova iako je započeo i dugo radio kao

režiser dokumentaraca te je svo stečeno znanje i iskustvo, upotrijebio u svojim igranim remek-djelima, filmovima po kojima će ga pamtili ljubitelji filma i filmska povijest. Radi se Krzyszofu Kieslowskom, poljskom režiseru, svjetski poznatom po «Dekalogu» (posebno po «Kratkom filmu o ubijanju» i «Kratkom filmu o ljubavi»), «Veronikinom dvostrukom životu» i završnoj trilogiji «Tri boje». A da se slučaj, sudbina ili Bog nisu upleli u njegov život, preciznije, snimanje jednog dokumentarnog filma, možda Kieslowski ne bi, u naponu kreativne snage, naglo prestao snimati dokumentarce, da im se više nikada ne vrati. Film koji ga je uvjerio da više nikada ne snimi dokumentarni film i kojim se oprostio od ove vrste filmskog izražavanja zove se «Kolodvor».

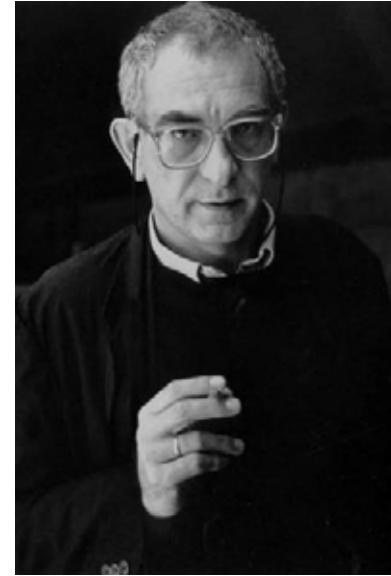


Insert iz *Dworzec* by Krzysztof Kieslowski

Kieslowski je završio čuvenu Filmsku akademiju u Lodzu (tamo su se školovali i Wayda, Polanski, Zanussi). Film kojim je diplomirao bio je dokumentarac o tom gradu, Lodzu. I nakon akademije Kieslowski je snimao dokumentarce, poprilično

dugo. Iako je snimio u školi i igrani film “Tramvaj”, dugo se opirao ili plašio igranog filma, uvjeren da poljska stvarnost nudi obilje tema kojima se može utjecati i oblikovati poslijeratno, poljsko, komunističko društvo. I mnogi filmovi Kieslowskog su cenzurirani, bunkerirani, ali on se sa neobičnom upornošću držao dokumentarnog filma. Prilično kasno je debitirao igranim filmom, mislim tek u tridesetim godinama života. To je čovjek koji je duboko vjerovao u stvarnost, i koji je u svoja kasna remek-djela inkorporirao ono najbolje što je naučio snimajući dokumentarce. I tko zna, možda bi ih snimao do kraja života, možda nikad svijet ne bi ni čuo za njega, da nije bilo dokumentarca “Kolodvor”.

I što se u tom filmu tako važno dogodilo da Kieslowski nikad više nije snimio dokumentarac? Nešto vrlo jednostavno, strašno i svakodnevno. Nešto s čim svi režiseri dokumentaraca moraju računati. Kao što mu ime kaže, tema filma “Kolodvor” bio je novouređeni željeznički kolodvor u Varšavi, život ljudi u tranziciji, na putu ili u permanentnom čekanju. Kieslowski i ekipa marljivo su bilježili kako izgleda stvarnost velikog kolodvora snimajući beskrajnu masu ljudi što dolazi i odlazi. Dijelove filma snimali su tehnikom skrivene kamere. Posebno ih je zainteresirao prizor koji se često ponavljao. Naime, na tom su kolodvoru, kratko vrijeme prije snimanja, instalirali ormariće za prtljagu. I ljudi, posebno iz provincije, nenaviknuti da ostavljaju prtljagu u ormariće, pružali su svake noći (jer snimanja su većinom bila noćna) ekipi filma zanimljivu građu: Ljudi nisu znali kako se koriste ti ormarići, i to su Kieslowski i ekipa, negdje skriveni, snimali. I nakon trećeg dana, odnosno noći, snimanja, vraćajući se kako bi vratili opremu, pred studijem ih je dočekala policija i tražila, s nalogom, sav materijal snimljen te noći.



Krzysztof Kieslowski

U komunističkoj Poljskoj, koja se nalazila u snažnom ideološkom zagrljaju Sovjetskog Saveza, zapljene materijala nisu bile rijetke. I samom Kieslowskom cenzura je sjela na vrat zbog filma koji je napravio o radnicima negdje početkom sedamdesetih. Pa ipak, pitao se, predajući materijal, kakve su to ideološke transgresije mogli napraviti snimajući kako se Poljaci upoznaju sa novotarijom ormarića za prtljagu. No, policija je došla i uzela materijal. Kieslowski je proveo dva tjedna iščekujući kaznu, poziv u policiju ili u sjedište partijske komisije za film, goreći od znatiželje da sazna što su ovaj put odlučili zabraniti, uplašen za egzistenciju i nastavak filmske karijere. I nakon dva tjedna stiže diskretni poziv u policiju. Kieslowski kasnije kaže da su ga primili vrlo pristojno, pokazali mu sav oduzeti materijal, pitali ga da li nešto možda nedostaje, na što je začuđen odgovorio kako je sav materijal koji su snimili ovdje. I nakon toga, policija mu je vratila materijal

bez riječi objašnjenja. Kieslowski je uporno ispitivao zašto je materijal uopće oduzet. Nitko mu službeno nije ništa htio reći. Tek kad je zbudjeni redatelj već bio na izlasku, prišao mu je jedan od viših policijskih službenika i upozorivši ga da je sve što će reći neslužbeno, objasnio “veliki misterij”. Iste večeri kada su oni snimali kolodvor i ormariće, jedna mlada djevojka ubila je svoju majku, razrezala na komade, strpala u torbu, odnijela na kolodvor i zaključala u jedan od famoznih ormarića. Pa se policija ponadala kako su Kieslowski i ekipa slučajno snimili tu djevojku i time im omogućili da ju uhvate. Kieslowskog je po vlastitom priznanju oblio hladan znoj nakon što je ovo čuo. Brzo je pitao policajca da li je djevojka snimljena od strane njegove ekipe. Policajac mu je odgovorio da nije. To je malo umirilo osjetljivog poljskog majstora. Ali što je više razmišljao o tom slučaju, to su ga više morale sumnje u ispravnost onoga što je izabrao za svoj životnu karijeru – snimanje filmova, točnije snimanje dokumentarnih filmova. Kako se kasnije povjerio Danusiji Stok, koja je u knjizi „Kieslowski o Kieslowskom” zabilježila niz razgovora s njim, Kieslowskog je toliko pogodio ovaj slučaj da je odlučio zauvijek prestati sa snimanjem dokumentaraca. Zašto? Na prvi pogled sve je prošlo dobro, materijal mu je vraćen, cenzure nije bilo, djevojku nisu snimili i nisu utjecali na njen život. Ali Kieslowskog je slučaj i dalje mučio. Evo i zašto: dokazao je ono što ga je kod dokumentaraca već dugo mučilo, činjenicu da prisutstvo kamere koja snima život – na taj život i utječe. I bez obzira što je ta djevojka počinila grozan zločin, Kieslowski kaže kako sam sebi nikada ne bi oprostio da je kojim slučajem ona zbog njegovog filma završila u zatvoru. Jer, dokumentarist nije Bog, nije sudbina, on zapravo nema, po Kieslowskom, nikakva prava miješati se u živote ljudi i utjecati na njih, na bilo koji način. I shvativši kakvu moć kamera ima, kakav utjecaj može imati na ljudske živote (u jednom od ranijih dokumentaraca, u kojem je pratio mladi par, mladića i djevojku, od trenutka kad

su saznali da očekuju dijete pa do trenutka kad dijete dovode kući, Kieslowski je zbog takozvane medijske ekspaniranosti ovog mladog para uspio od državnih organa ishodovati za njih veći stan, stan na koji se u tadašnjoj Poljskoj čekalo godinama) u Kieslowskom je slučaj mlade djevojke/ubojice kristalizirao sve ono što se u njemu kao dokumentaristi godinama nakupljalo i više nije snimao dokumentarce.



Jean-Luc Godard

Ja snimam dokumentarce, uživam radeći ih. I još na ADU čudio sam se svojim kolegama, čast izuzecima, koji su sa ogromnim prezirom prilazili vježbama iz dokumentarnog filma. Smatrali su dokumentarce nižom vrstom u odnosu na igrani film. Pretpostavljam da im nisu bili dovoljno izazovni ili glamurozni. Učeći i čitajući o filmu, o pionirima filmske umjetnosti, posebno mjesto među njima, za mene su zauzimali, kao suprotnosti koje su neodvojive, kao jedinstvo različitosti –

ruski redatelj Džiga Vertov i S. M. Ejzenštajn. Džiga Vertov jer postoji nešto neopisivo vrijedno u bilježnju stvarnosti autorskim pogledom; dokumentirati život, svijet u kojem živiš i ostaviti te zapise za buduće generacije. Sjećam se fascinacije Vertovim dokumentarnim snimkama Rusije, i po tome koliko su se razlikovali od tzv. žurnala i ostalih povijesnih dokumenata. Isto tako nikad neću zaboraviti bijelog konja koji pada sa mosta (i ovo je dokumentarizam, i isto tako moralno upitan – ali što je jedan konj naspram revolucije?) u Ejzenštajnovom «Oktobru» i montažne sekvence klanja štrajkaša i stoke u klaonici u «Štrajku».

Pa ipak, intuitivno, nikada nisam razdvajao igrani i dokumentarni film, sigurno i poučen onom spomenutom i izlisanom Godardovom rečenicom. Svjestan sam da sam ovom temom mogao obuhvatiti gomilu filmova i autora, pa ipak čini mi se da ovi primjeri i ovi autori, Poljak i Nijemac, uz još nekoliko samo spomenutih, ovu temu osvjetljavaju iz više perspektiva. I da, ako ništa drugo, postavljaju pitanja. Mogao sam pisati o Leni Riefenstahl i Alanu Resnais-u, o filmovima «Trijumf volje» i «Noć i magla», o Franku Capri i «Zašto se borimo?» – serijom propagandnih filmova iz vremena Drugog svjetskog rata ili o Pandereckom i njegovom «Zašto se borimo?» iz vremena «rata protiv terora». Mogao sam pisati o Béli Tarru i dokumentarnom u njegovim veličanstvenim, minuciozno koreografiranim filmovima.



David Abelevich Kaufman aka. Džiga Vertov

Kao što je čitatelj ovog teksta mogao primijetiti, odgovore na osjetljiva pitanja etike i dokumentarnog filma nisam pronašao. Siguran sam da Kieslowski ne bi postupio kao Herzog i obrnuto. Ali mi se isto tako čini kako je umjetničko stvaralaštvo u pojedinim slučajevima izvjesna atrofija savjesti, možda i neophodna atrofija savjesti, onaj moralni nedostatak bez kojeg ona, umjetnost, ne može postojati. Da bi bila “dobra”, umjetnost

bi se morala odreći barem pola sebe same. Jedini način da umjetnost bude apsolutno dobra je da ne postoji. Isto tako, često čujemo kako se umjetnici i djeca uspoređuju po nevinosti. Mislim da bi ih bolje bilo usporediti po neodgovornosti. Neodgovornosti u svemu, osim u igri. Ako u tu igru uđete sa svojim moralnim i društvenim zakonima, samo ćete pokvariti a možda i prekinuti igru. Unošenjem svoje savjesti – pokvarit ćete stvaralačku. Ili sasvim zabraniti igru, ili se ne mješati. Ono što je za vas “igra”, za stvaratelja je jedina ozbiljnost. Ozbiljnije neće ni umirati.

I za kraj, kao zaključak ovog teksta, vraćam se Godardu: “Volim reći kako postoje smo dvije vrste filma, Flaherty i Eisenstein. To bi značilo, dokumentarni realizam i kazalište, ali ultimativno, na najvišoj razini, oni su jedno te isto. Ono što želim reći je da kroz dokumentarni realizam stižemo do strukture teatra, a kroz imaginaciju teatra i fikcije opet stižemo do stvarnosti života.”

(preuzeto sa portala: www.jergovic.com)

Kino-komuna: Film kao prvostepena društveno politička intervencija (1)

Otkako je počeo da snima filmove sredinom šezdesetih godina 20. veka u tadašnjoj Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji, Želimir Žilnik se nametnuo kao jedan od vodećih predstavnika društveno-politički angažovane kinematografske prakse. Danas gotovo i da nema filmskog autora koji je mehanizme i tokove posleratne evropske politike, ekonomije i kulture ispitivao upornije i rigoroznije od njega. Tokom neke četiri decenije Žilnik je proizveo oko 80 filmova – kratkometražnih i dugometražnih; dokumentarnih i igranih; na teme koje se kreću u rasponu od modaliteta socijalističkog i liberalno demokratskog upravljanja državom (*RANI RADOVI*, 1969; *TVRĐAVA EVROPA*, 2000), preko političke represije i terorizma (*LIJEPE ŽENE PROLAZE KROZ GRAD*, 1986; *ÖFFENTLICHE HINRICHTUNG*, 1974), do emigrantskih zajednica u Zapadnoj Evropi (*INVENTUR*, 1975) i veza ekonomskog kriminala i homofobije u postkomunističkim „tranzicionim“ društvima (*MARBLE ASS*, 1995). Analizirao je revizionističke marksističke pokrete 1960-ih godina, dokumentovao studentske demonstracije '68 (*LIPANJSKA GIBANJA*, 1969), razmatrao savremenu pomamu etničke netolerancije u

Evropi (*STARA MAŠINA*, 1989; *KUD PLOVI OVAJ BROT*, 1998), i secirao načine na koje je projekat evropskog ujedinjenja uticao na pojmove nacionalnosti i državljanstva (*KENEDI SE VRAĆA KUĆI*, 2003).

Žilnikov opus predstavlja pronicljivu kinematografsku hroniku savremene Evrope – opširnu audiovizuelnu analizu koja seže kako na istok tako i na zapad, ali se najbolje oseća kada pluta duž granica i dok kampuje na marginama. Nedavni projekat, *TVRĐAVA EVROPA*, sniman u pograničnim regijama Slovenije, Italije i Mađarske, najdirektniji je primer ovog rediteljevog nastojanja da svoje društveno-političke i estetske poglede utemelji na „ničijoj zemlji“. Žilnik je ubeđeni nad-nacionalista, pobornik političke sile – zajednice – sačinjene od ugnjetenih, marginalizovanih i isključenih. Njegova kinematografija beleži društveno konstitutivne samo-različitosti: to je kinematografija o ljudima čiji životi otelovljuju ideološku šarolikost i društveno-političke suprotnosti i paradokse vezane za konstrukciju identiteta. Rečju, to je kinematografija o internim prognanicima Evrope!



Žilnik na snimanju *Ranih radova*



Milja Vujanović i Marko Nikolić u *Ranim radovima*

Žilnikova politizacija potlačenih i neprihvaćenih predstavlja trajno zaveštanje njegovog marksističkog intelektualnog nasleđa. Danas, u postkomunističkim vremenima, značaj ovog marksizma najjače dolazi do izražaja u načinu na koji ovaj stvaralac tumači procese globalizacije, ili preciznije, u načinu na koji, zauzimajući tačku gledišta nesvodivu na normativizovano suprotstavljanje liberalne demokratije i etničkog esencijalizma, procenjuje promene u strukturi i statusu nacije/ države. Žilnik je kako bespoštedni kritičar etnonacionalizma, tako i de-mistifikator navodno spontanog i ideološki neobojenog rapidnog širenja liberalne politike i tržišne ekonomije. Želja za istinski ravnopravnom raspodelom dobara – materijalnih i kulturnih – jeste ta sila koja pokreće njegovo neumorno traganje za kinematografski konstituisanim demosom.

Ono što sledi predstavlja neku vrstu tekstualne montaže – seriju analitičkih fragmenata koji nastoje da filmski rad Želimira Žilnika postave u kontekst različitih evropskih ideoloških i političkih

tokova. Analiza Žilnikove prakse tu se prepliće sa autorovim sopstvenim osvrtima na političku istoriju filmskog medija.(2)

1. Dokument, fikcija, identitet

Žilnik je već 1967, filmom *ŽURNAL O OMLADINI NA SELU ZIMI*, uspostavio neke od tematskih, tehničkih i stilskih elemenata koji će postati karakteristični za njegovo stvaralaštvo. Tu je pogotovo značajna tendencija da se prikivaju i brišu razlike između dokumentarnog i igranog; i interesovanje za HETEROLOŠKE sadržaje – za „društveni otpad“, marginalizovane pojedince i grupe.

Snimljen u maniru u kome su u to doba snimani zvanični državno socijalistički filmski žurnali, ovaj kratki rad dokumentuje slobodne aktivnosti seoske omladine – tinejdžera u etnički šarolikoj Vojvodini. Njihov kulturni život (čija je važnost istaknuta već u podnaslovu filma) otkriva se kao



Žurnal o omladini na selu zimi



Lipanjaska gibanja

niz rituala koji se vrte oko neutažive želje da se ukinu sve društvene norme. Socijalistički omladinci, mahom mladići, snimani su dok se opijaju, orgijastički pevaju i igraju, u ekstazi se samopovređuju slomljenim čašama i bocama, pa čak i dok izvode privatnu amatersku postavku jednog istorijskog komada! ŽURNAL je filmska skica nastala povezivanjem nekoliko situacija, ispovesti i radnji koje odslikavaju nemotivisanost i apatičnost društveno marginalizovane omladine, njihove seksualne opsesije i nekontrolisane izlive viška energije.

Na formalnom planu, ŽURNAL se odlikuje dvojnomo tendencijom. S jedne strane, to je film koji svoj sadržaj predstavlja bez većih audiovizuelnih stilizacija, u maniru reportaže tipične za žanr „direktnog filma“. S druge, pak, strane, Žilnik naglašeno interweniše u stvarnosti koju prikazuje, koristeći se tropima fikcionalizacije i dramatizacije kakvi su navođenje likova da re-kreiraju životne situacije, unapred planirano postavljanje radnje i čvrsta kontrola mizanscena.

Nikada ne krijem kameru. Ni magnetofon ne krijem. Od ljudi koje snimam ne krijem da o njima snimam film. Naprotiv. Trudim se da im pomognem da prepoznaju situacije u kojima se nalaze i da izraze svoje shvatanje tih situacija. Oni meni, zauzvrat, pomažu da na najbolji način snimim film o njima. Dok radim na filmu, svestan sam činjenice da na neki način izdajem realnost. Moj način tretiranja pojedinaca je da im, na kraju krajeva, pružim priliku da glume. Ti ljudi glume sami sebe. Oni znaju da ja smatram da su zanimljivi, pa se trude da istaknu upravo one svoje osobine koje su posebno fotogenične.

Identiteti su, dakle, uvek odglumljeni. Kao takvi, oni su takođe ideološki konstrukti. Artikulisani kroz priče koje pričamo sebi samima, identiteti postoje unutar vrednosnih okvira i zahteva za koherencijom koje sebi namećemo kako bismo, zatim, mogli da gajimo iluziju da ih zapravo slobodno biramo. Stvarnost predstavlja prvostepeno glumište. „Ideologija je“, kako kaže Rolan Bart „istinsko kino društva“. (3)



Crni film (Maša i Želimir Žilnik)

Performativnost i konstruisanost identiteta precizno su izneseni na videlo u Žilnikovom kratkom dokumentarcu *INVENTUR*, snimljenom u Zapadnoj Nemačkoj 1975. Tematska ambicija ovog filma varljivo je prosta: da bude zapis, kolektivni biografski skeč grupe gastarbajtera koji žive u istoj zgradi u Minhenu. U tu svrhu, Žilnik se poslužio jednostavnom a efikasnom strukturom. Sve stanare zgrade postrojio je duž centralnog stepeništa; jedan po jedan, oni stupaju u vidno polje kamere i kratko se predstavljaju. Neki stanari govore nemačkim jezikom, drugi svojim maternjim – grčkim, srpskohrvatskim, turskim, itd. Ovaj strukturno predodređeni dokumentarac, realizovan tokom jednog dugog neprekinutog kadra, daje vidljivu formu društvenoj dinamici koju je Luj Althusser (Louis Althusser) nazvao „ideološkom interpelacijom“. Identitet (politički, kulturni, etnički) ovde ne funkcioniše kao nekakva prirodna „suština“ bića, već kao društveni artefakt koji mora biti uspostavljen, kao nešto što pojedinac preuzima na sebe još dok je u toku njegovo proizvođenje. Ideološka interpelacija ima

svoje „mesto“ u okviru strukture društva, a Žilnikova kamera to mesto čini gotovo opipljivim.

Do interpelacije dolazi kada je pojedinac „p(r)ozvan“ da, u okviru postojeće strukture, preuzme svoju identitetsku „ulogu“. U *INVENTURU*, mesto interpelacije je, bukvalno, prostor ispred kamere, dok „p(r)ozivanje“ uzima oblik samog čina snimanja filma. Procesima „primarne“ i „sekundarne“ identifikacije (to jest, identifikacije gledaoca sa okom kamere i sa protagonistima na ekranu), filmski aparat uspostavlja skup odnosa koji su po svojoj formi analogni tipičnim odnosima koje aparat Države uspostavlja odnoseći se prema svojim subjektima.⁽⁴⁾ U ovom konkretnom slučaju, država o kojoj je reč je Nemačka sedamdesetih godina dvadesetog veka, dok su njeni subjekti ljudi koji prolaze ispred kamere, preuzimajući na sebe i izražavajući – glumeći, moglo bi se reći – identitetske dualitete koji su inherentni njihovom statusu gastarbajtera. Jer, ovi gostujuć radnici istovremeno su i legalni, mada



Lijepo žene prolaze kroz grad (Ljuba Tadić i Svetolik Nikačević)



Lijepo žene prolaze kroz grad (Tom Gotovac, Ljubiša Ristić i Goran Marković)

privremeni, građani države Nemačke (oni podležu njenim zakonima, političkim normama ponašanja i vladajućim društveno kulturnim obrascima), ali i etnički drugi u odnosu na normativnog Nemca/Nemicu (u okviru nemačke Nacije oni predstavljaju „ne-nemačke“ identitete – turski, grčki, jugoslovenski). Performativni činovi koje oni izvode pred kamerama tako čine očiglednom svakodnevnu ulogu koja im je dodeljena u nemačkoj državi: dvosmislen, tek napola asimilovan status podstanara u tuđoj kući/naciji. Međutim, stepen u kome gastarbajteri u filmu ističu svoju „autetničnu“ etničku i kulturnu pozadinu ne govori samo o distanci, o različitosti, koju oni nastoje da očuvaju u odnosu na nemački *HAUSORDNUNG* („kućni red“).(5) Raznorazni etnički „tipovi“ koji se nakratko pomalaju pred kamerom, dok stanari defiluju ispred nje, govore zapravo o želji da se ZAUZME ta distanca; da se napravi razlika koja će im dati osećaj integriteta i ublažiti njihovu prepuštenost/potčinjenosti zakonima i normama zemlje domaćina.

Pitanja identiteta, posebno etniciteta i međuetničkih odnosa, od centralne su važnosti za razumevanje sukoba koji su doveli do raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Posebno je bitno naglasiti da savremeni ispadi etničkog nacionalizma ni u kojoj meri nisu pokazatelji nekih „urođenih“, vekovima starih regionalnih i „plemenskih“ razmirica. Ta uspešno raširena mržnja među Južnim Slovenima predstavlja ideološki/ diskurzivni instrument kojim su se kasnih osamdesetih i devedesetih godina koristili učesnici u političkim bitkama vođenim u kontekstu posrćućeg državnog socijalizma. Smrt multietničke Jugoslavije direktna je posledica određene zakočenosti, pat pozicije u politici: nesposobnosti regionalnih vlasti u šest konstitutivnih republika – Sloveniji, Srbiji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Makedoniji – da očuvaju identitet federacije (jugoslovenske nacije i države) u vreme kada su ekonomske i političke reforme postale neizbežne. Ova nemoć da se zajednički reformišu postojeći socijalistički sistem išla je ruku pod ruku sa aktivacijom ideoloških tropa

reakcionarnih politika identiteta: etničkim esencijalizmom, ekskluzivizmom i kolektivizmom. Još od osamdesetih godina dvadesetog veka, inelektualne, kulturne i političke elite u regionu otvoreno su i sistematski radile na potpirivanju ovih nacionalističkih mitomanija. Te su elite bile osnovni pokretači, promoteri i racionizatori etničkih neprijateljstava. Na njima je, stoga, lavovski deo odgovornosti za proizvodnju mržnje koja je omogućila propast multietničke Jugoslavije.

Tokom sedamdesetih godina prošlog veka, birokratija jugoslovenske Komunističke partije postala je svesna opasnosti različitih manifestacija reformističkih društveno političkih tendencija koje su se naglo širile. U to vreme, iz tog straha, počela je da kopa grob federalnoj državi. Da bi se sprečio dalji rast reformističke društvene svesti i solidarnosti između radnika i intelektualaca, birokratija je izmislila povratak tradiciji i podsticala etnički raskol širom zemlje. Prvi put od kraja Drugog svetskog rata došlo je do pojave ideološkog pritiska na ljude da se identifikuju sa konkretnim etničkim grupama. Sa 25 ili 30 godina odjednom su počeli da saznavaju da su Slovenci ili Srbi, a da su njihovi prijatelji Hrvati, Muslimani, itd. Do sedamdesetih godina prošlog veka, etničke razlike nisu imale nikakav uticaj na politički život u zemlji.

Ovaj poziv na plemenska okupljanja počeo je da izaziva veštačke sukobe, da podstiče nastanak napetosti u društvu i da preusmerava energiju protesta protiv ustoličene birokratije. Socijalna i ekonomska pitanja su se sve više interpretirala po etničkom ključu (ko je privilegovaniji – Srbi, Hrvati ili Slovenci?). Nacionalistička manipulacija se takođe pojavila u određenim intelektualnim krugovima. Godine 1980. smrt Josipa Broza Tita, doživotnog predsednika Jugoslavije, dodatno je podstakla svađe srednjevekovnog tipa unutar federalnog političkog aparata o usmerenju zemlje u post-titovskoj eri. Slovenija je bila najglasniji zagovornik verzije evrokomunizma – prvi su promovisali

model labave federacije, a potom i konfederacije. Srbija je, s druge strane, zauzela poziciju čvrste ruke, državno-socijalističke ortodoksije, koja je podrazumevala snažno centralizovanu Jugoslaviju. Da pojednostavim, nakon stotina sati provedenih na sastancima Centralnog komiteta, kada su regionalne političke elite shvatile da niti jedna od ideja neće prevagnuti, rešili su da se okrenu nacionalizmu kako bi mobilisali lokalno stanovništvo radi podrške vlastitim pozicijama.

Godine 1988. Žilnik je snimio *STARU MAŠINU*, redak primer filma koji otvoreno nastoji da razotkrije i diskredituje – da zvučno i vizuelno dekonstruiše – takozvanu „antibirokratsku revoluciju“: vešto izorkestriranu etnonacionalističku kampanju takođe poznatu kao „događanje naroda“, koja je poslužila kao populistička podrška Miloševićevoj potpunoj uzurpaciji vlasti u Srbiji. *STARA MAŠINA* je ROAD-MOVIE. Glavni lik je slobodoumni slovenački rok kritičar koji putuje arterijama jugoslovenskog „bratstva i jedinstva“ – putevima i autoputevima kojima su se spajali razni delovi zemlje i povezivale etničke zajednice. Ali putovanje na motociklu ovog dugokosog pobunjenika ne teče glatko. Njegova vožnja po Jugoslaviji predstavljena je uz redovne strukturne prekide u obliku ubačene dokumentarne građe koja prikazuje „događanje naroda“ i mitinge organizovane u znak podrške Miloševićevoj političkoj kampanji. Ironično, dok je snimao *STARU MAŠINU* u Srbiji, Žilnik i njegova ekipa redovno su se susretali sa „glumcima i snimateljima“ ovih političkih spektakala. Deo dokumentarnog materijala koji je ušao u film zapravo je snimio Žilnikov snimatelj, a jedan njegov deo čak prikazuje protagonistu *STARE MAŠINE* kako se i sam, direktno, meša sa ekstatičnim narodnim masama. Ključni istorijski događaji tako su ne samo filmski ovekovečeni već i direktno uvedeni u narativ, a Žilnik je dodatno iskoristio status svog protagonista kao slučajnog posmatrača kako bi razvio suptilne pedagoške

lekcije na temu analize političkih slika, preciznije: kako čitati simuliranu spontanost Miloševićeve antibirokratske revolucije.

Leta 1988. godine, kada sam snimao taj film, Jugoslavija je još uvek postojala. Najkrvaviji alati iz arsenala evropske političke istorije – nacionalsocijalizam i fašizam – još nisu bili u potpunosti aktivirani, ali i oni će biti korišćeni kada zemlju bude trebalo definitivno rasparčati; za to su bili potrebni rat, nasilje i krvoproliće – uskoro je i do toga došlo... Danas se stvari često interpretiraju pojednostavljeno, kao da su političke tenzije postojale samo u Srbiji a ne i u drugim jugoslovenskim republikama. Istina je da je koncentracija dogme i uništavalačke energije staljinističkog tipa bila najveća u Srbiji, ali političke vođe u drugim republikama su takođe učvrstile svoju vlast na otvoreno etnocentričnim platformama. Milošević je bio taj koji je odlučno gurnuo Jugoslaviju u finalnu fazu njenog fizičkog raspada, tako što je agresivno instrumentalizovao pitanje srpske južne pokrajine, Kosova.

Pre šest ili sedam vekova Kosovo je bilo – kako srpska nacionalna mitologija nikad ne propušta da nas podseti – „kolevka“ srpske državnosti. Od tada, međutim, za vreme Otomanskog carstva, većina Srba preselila se na sever i naselila južne delove Austrije, oko Dunava. Služili su vojsku i štitili granice svoje nove domovine, koja im je, za uzvrat, dala da obrađuju zemlju i dodelila im obrazovnu i religijsku autonomiju. Sa dolaskom i naseljavanjem Albanaca, i Kosovo je vremenom promenilo svoju demografsku strukturu. Istorijaska dinamika ovog tipa nije neobična za Evropu – velike migracije naroda koje izazivaju okupacije, ratovi i ekonomske depresije, uticale su i na druge teritorije. Ali krajem osamdesetih godina, u žaru debate o usmerenju Jugoslavije nakon Titove smrti, Miloševićev politički aparat je preformulisao istoriju Kosova kako bi je povezao sa događajima tokom „antibirokratske revolucije“. Počeli su da se organizuju marševi „nezadovoljih i

uplašениh Srba i Crnogoraca sa Kosova“; protesti su se održavali ispred saveznih institucija u Beogradu; tražena je policijska i državna intervencija na Kosovu. Uskoro su se demonstracije proširile po celoj Srbiji. U Autonomnoj Pokrajini Vojvodini cilj je bio da se zbace navodne „birokratske vlasti neosetljive na tegobe naroda“. Prva masovna pobuna ovog tipa sa kojom sam se susreo odigrala se u Novom Sadu, gradu u kome živim. Trebalo mi je deset minuta razgovora sa nekim od učesnika da uvidim istinsku prirodu njihovog protesta: sve je bilo dobro koordinisano sa tajnom policijom i plaćeno – obezbeđen je masovni prevoz, transparenti i govori koji su bili unapred napisani i izdiktirani.

Snimio sam Staru mašinu u želji da dokumentujem jedan deo ove maskarade. U tom procesu takođe sam bio svedokom centralne uloge modernih medija u promovisanju ovih demonstracija. U to vreme, Beogradska televizija je upravo bila nabavila beta video kamere, koje su drastično unapredile tehnologiju rada: događaji su mogli biti snimljeni tokom popodneva i emitovani isto veče. Zahvaljujući ovoj tehnologiji, čitava etno nacionalistička „revolucija“, „buđenje“ srpskog naroda, zapravo su počeli da liče na precizno režiran film. Grupe ljudi su vožene od jednog do drugog grada; menjali su kostime u hodu, a tokom jednog dana jedna grupa demonstranata bi se pojavila i na četiri „predstave“. To su bili pravi statisti! Kao filmskog stvaraoaca izuzetno me je zanimao jezik slika i reperotoar nacionalističkih slogana korišćenih na okupljanjima – sve se vrtelo oko tematike vezane za srpski resentiman, teritorijalnu ekspanziju, „vraćanje“ Kosova i kult ličnosti Slobodana Miloševića.

Tokom devedesetih, etnički performansi i nacionalistički spektakli napravljeni sa namerom da promovišu i pothranjuju ratove, zauzimali su značajno mesto i u filmovima snimljenim na ex-jugoslovenskim prostorima. Proizvodnja i naturalizacija



Marble Ass (Vjeran Miladinović Merlinka i Nenad Racković)



Tvrđava Evropa

mržnje – dva ključna politička i ideološka mehanizma projekta ubijanja međuetničkog „bratstva i jedinstva“ u federaciji – obrađivani su u filmovima kakvi su *PALIO SAM NOGE* Srđana Vuletića (1993) i Žilnikov *MARBLE ASS* (1995), a nešto kasnije i u *NIČIJOJ ZEMLJI* Danisa Tanovića (2001), *BUĐENJU IZ MRTVIH* Miloša Radivojevića (2005) i *KARAUJI* Rajka Grlića (2006). Ipak, većina mejnstrim filmova snimljenih u regionu pokazala je ozbiljan nedostatak interesovanja za otrežnjujuće, racionalno zasnovane analize političkih i društveno-ekonomskih uzroka nacionalističke pošasti. Uopšteno govoreći, dominantna tendencija u postjugoslovenskim kinematografijama devedesetih godina bila je da se aktivno promovišu etnocentrički kolektivizam, iracionalni stereotipovi, patrijarhalnost i kultura nasilja (pomišljamo na filmove Emira Kusturice), ili, pak, da se ova pitanja/problemi potpuno ignorišu. Na estetskom polju ova situacija dovela je do inflacije stilizacije, izveštačenosti i, ne retko, do grotesknog formalizma. Realizam, naturalizam, verizam i drugi filmski stilovi koji

se obično dovode u vezu sa dubinski kritičkim prikazom stvarnosti, uglavnom su bili gurnuti u stranu.

Godine 1994, Žilnik je snimio film koji do danas ostaje njegov najdirektniji napad na homofobiju. *MARBLE ASS* je prvi istinski QUEER film produciran u zemljama bivše Jugoslavije. Odlikuje ga „treš“ estetika koja kao da je inspirisana Vorhol-Morisi (Warhol-Morrissey) filmovima kakvi su *MESO* (1968), *ĐUBRE* (1970) i *REVOLTIRANE ŽENE* (1971). U potpunosti fiktivna i odglumljena, a opet snimljena u dokumentarističkom maniru (*DIRECT CINEMA*), radnja *MARBLE ASS* dešava se u Beogradu sredinom devedesetih godina, u vreme kada je izgledalo da je Srbija dosegla ekonomsko, socijalno i kulturno dno. Film otvoreno napada i dekonstruiše mnoge brižljivo negovane nacionalističke mitove i šovinističke predrasude – pre svega one koje se tiču etnički koncipiranih pojmova muževnosti, potencije i hrabrosti – pričom u kojoj su suprotstavljeni jedan mačo sociopata, mladić koji se vraća

u Beograd sa ratišta gde je slobodno ubijao, i dve prijateljski raspoložene i vrlo tolerantne prostitutke-transvestita.

U leto 1994. nije se video kraj krvoproliću u bivšoj Jugoslaviji. Državna propaganda je „podmazivala“ rat tako što je proizvodila neverovatne stereotipe. „Autentični“ Srbin se kiti municijom i noževima. On je takođe mačo, pijanica okružen trubačima. On maltretira devojke za šankom. Takvi su tadašnji najpopularniji heroji sa ekrana, oni u koje je kulturna industrija investirala milione dolara. Sa svoje strane, zapadni producenti su i sami uvek bili spremni da učestvuju u takvim projektima. Televizijske novosti su rađene u stilu kabarea kojima su dominirali paramilitarni i „vikend“ ratnici. Ono što se u to vreme dešavalo na polju medija i kulture bio je spektakl osmišljen da sakrije istinu o ubijanjima, pljački i trgovini oružjem i ljudskim životima. Stvarala se nova, postjugoslovenska vladajuća klasa. To su bile okolnosti pod kojima je Marble Ass ušao u produkciju, na izuzetno niskom budžetu i u okruženju koje je veoma ograničavalo slobode izražavanja...

Pouka ovog filma sasvim je jasna: beogradske prostitutke-transvestiti – koje više vole slobodnu i razuzdanu seksualnu aktivnost od nasilja i krvoprolića – jedini su istinski čuvari nepatvorenih ljudskih vrednosti i zdravog razuma u Srbiji devedesetih godina. Patrijarhalna heteronormativnost srpskog etno-nacionalnog kolektiva time je doživela svoju prvu otvorenu negaciju na velikom ekranu.

2. Film je praxis

Ono što je prilično specifično u filmskom stvaralaštvu jeste da oni koji se uključe u njega obično postaju svesni mere do koje čitava društvena atmosfera ili kulturna klima mogu biti promenjeni usled njihovog rada. Počeo sam da snimam filmove sredinom

šezdesetih – u vreme kada su socijalistička Jugoslavija i sistem samoupravljanja predsednika Josipa Broza Tita bili na vrhuncu. Moja generacija, posleratna generacija sineasta, bila je grupa ljudi čiji je cilj bio da radikalno promeni strukturu filmskog stvaralaštva u zemlji, da se angažuje u otvorenim polemikama sa autoritativnom državnom ideološkom dogmom i njenom propagandnom mašinerijom. U široj perspektivi, prepoznavali smo i tražili da se spojimo sa moćnom reformističkom plimom koja je u to vreme uticala na sisteme i ideologije širom sveta.

Film ne zavisi od čiste i proste realnosti. On zavisi od transformacije te realnosti od strane filmskih stvaralaca. Ovo važi i za dokumentarne i za igrane filmove. Po meni, jedina neiscrpna filmska tema tiče se odnosa između sudbina pojedinaca i društva u celini. Dokumentaristički impuls može biti veoma ekspresivan kada je reč o opštoj brizi za ljudske sudbine. Dužnost filma jeste da se stavi izvan suštog registrovanja stvarnosti, da traži, analizira, postavlja pitanja i uzbuđuje publiku.

Šta je film, svojevremeno se pitao Andre Bazin (Andre Bazin). Marksistički odgovor na ovo ontološko pitanje mora podrazumevati poimanje filma kao (jednog oblika) PRACTIS-a. Kao domen – kako sredstvo, tako i izraz – čovekove sposobnosti da transformiše sebe i svet oko sebe, filmska delatnost povezuje svest i materijalnu akciju, kritičko mišljenje i praktični rad. Kinematograf je, tako, igrao zapaženu ulogu u istoriji revolucionarnih procesa koji su u velikoj meri definisali dvadeseti vek: od Sergeja Ajzenštajna (Sergei Eisenstein) i Dzige Vertova, do Luisa Bunjuela (Luis Bunuel) i Žana Vigoa (Jean Vigo), potom Žan-Lik Godara (Jean-Luc Godard) i Dziga Vertov Grupe, te Krisa Markera (Chris Marker) i Grupe Medvedkin; od Mikloša Janča (Miklos Jancso), Dušana Makavejeva i Jana Nemeca, do Glauber Rohe

(Glauber Rocha), Pjera Paola Pazolinija (Pier Paolo Pasolini), Marka Belokija (Marco Belocchio), Žan-Mari Štrauba (Jean-Marie Straub) i drugih.

Međutim, u današnjem post-hladnoratovskom, „post-ideološkom“ svetu, izuzetno je mali broj filmskih stvaralaca za koje se i dalje, bez razmišljanja, može reći da su marksisti. Usred istorijske realnosti kojom dominiraju diskreditovanje „utopije“ komunističkog internacionalizma i, navodno mnogo „prirodniji“, partikularistički oblici politike identiteta – među kojima su najrazuzdaniji razni etnički esencijalizmi – jedan od retkih preostalih lučonoša marksističkog filma jeste upravo Želimir Žilnik. Razlog tome nije to što je njegov rad zadržao nepromenjeni kurs nekakvog radikalnog estetsko-političkog programa, zadat još šezdestih godina dvadesetog veka. Didaktički kino-marksizam (koji je svojevremeno proslavila Grupa Dziga Vetrov) nikada nije ni bio karakterističan za Žilnikov rediteljski postupak. Ako njegov metod danas još uvek uspešno funkcioniše kao jedan oblik PRAXIS-a, to je najpre zbog toga što je Žilnik ostao veran, podjednako strastveno kao i pre četrdeset godina, potpunoj demistifikaciji proizvodnog procesa u svim njegovim vidovima, bilo da je reč o pravljenju filmova ili o društveno političkoj aktivnosti nekog drugog tipa. A, kada su dinamika i mehanizmi proizvodnog procesa učinjeni očiglednim, lakše je raskrinkati i ideološke zablude koje ih prate – bile one staljinističke, liberalnodemokratske, ili etnonacionalističke. Pojmovi identiteta i zajednice tada i sami, neizbežno, dolaze u žižu kritičkog procenjivanja.

Žilnik je, radeći filmove na malim budžetima, razvio prepoznatljiv metod i stil „gerilske“ kinematografije, koji u potpunosti odgovara njegovom načinu življenja kao gotovo permanentnom stanju filmske proizvodnje. Kao autor pojavio se šezdesetih godina, u kontekstu takozvanog Novog

jugoslovenskog filma. U atmosferi opšteg društveno političkog napretka i popuštanja državne i partijske kontrole, filmski stvaraoci nastojali su da zbace okoštali ideološki oklop, zahtevajući da „jedna kolektivna mitologija bude zamenjena beskrajnim pojedinačnim mitologijama.“(6) Najangažovaniji filmski autori tog vremena usklađivali su svoje umetničke napore sa idejnim tokovima marksističkog revizionizma, koji su zahvatili ne samo Jugoslaviju i istočnoevropski socijalistički blok (a čijim su najpoznatijim simbolom postali događaji tokom Praškog proleća kasnih šezdesetih u Čehoslovačkoj) već i levičarske političke krugove na Zapadu i drugde u svetu (maoizam, altiserovski strukturalizam, itd.) U Jugoslaviji, najuticajniji pravac marksističkog revizionizma utrljali su takozvani PRAXISOVCI – grupa filozofa humanista koji su svoje ideje razvijali pod uticajem ranih radova Karla Marksa. PRAXIS je zahtevao „bespoštednu kritiku svega postojećeg“, zagovarao slobodu pojedinca kao „preduslov za kolektivnu slobodu“ i promovisao „čoveka kao u osnovi biće PRAXIS-a tj. biće sposobno da slobodnom kreativnom aktivnošću preobrazi svet, realizuje svoje specifične potencijalne i zadovolji potrebe drugih individua“.(7)

Percipirati samo kino kao jedan oblik PRAXIS-a, znači situirati ga u taču u kojoj dolazi do kreativnog sustizanja kritičke teorije, društveno-političkog angažmana i prakse svakodnevnog življenja. Pozivajući se na Marksa i savremenu reviziju njegovih ideja, Želimir Žilnik je svoj prvi film nazvao RANI RADOVI.

Film je snimljen nakon studentskih demonstracija u Beogradu 1968. Usmerene protiv vodeće državno-socijalističke birokratije, demonstracije su donele zahtev za povratkom na istinske principe marksizma i komunizma. To je zapravo bila rana artikulacija solidarnosti. Mlada generacija pitala se koje je njeno mesto u društvu koje je, kao i druga staljinistička društva,



Kud plovi ovaj brod (Ljubica Rakić i Đorđe Kiselički)

postalo gerontokratsko uprkos ranijem zaveštanju da će graditi „demokratski socijalizam sa ljudskim likom.“ Demos se desio u Beogradu u junu, ali ubrzo potom, u avgustu, došlo je do ruske invazije na Čehoslovačku. U to vreme, Jugoslavija je bila jedan od najotvorenijih staljinističkih sistema, a birokratizovana državna struktura istinski je bila stavljena pod pritisak studenata demonstiranih. Nije došlo do brutalne policijske ili vojne intervencije. O ovim događajima čak se diskutovalo unutar aparata Komunističke partije; u junu i julu činilo se da je demos pobedio i da će doći do pozitivne promene. S druge strane, međutim, okupacija Čehoslovačke dovela je do širenja straha – koji su rasplamsavali birokratija i aparatčici – da bi Jugoslavija, iako nije unutar Sovjetskog bloka, mogla biti sledeća na listi intervencija sovjetske armije. Događaji '68 su, tako, otvorili mnoga pitanja koja su se ticala budućnosti socijalizma, smisla Revolucije i njene realizacije u praksi. U avgustu i septembru, ova pitanja kristalisala su se u koncept za film kome sam dao naslov Rani radovi.

Film se pojavio početkom 1969. i najpre je bio veoma uspešan jer se doticao mnogih pitanja koja su već neko vreme lebdela u vazduhu. Ali nakon dva meseca prekinuta je njegova distribucija jer je sam predsednik Tito navodno pogledao film i bio veoma nezadovoljan njime. Policija je konfiskovala sve kopije Ranih radova. *Ja sam započeo sudski proces – ishod je predstavljao zanimljiv odraz još uvek relativno otvorene političke situacije u zemlji: sud je odlučio da oslobodi film i da se dozvoli njegova dalja distribucija. Ubrzo potom, film je dobio nagradu žirija na Berlinskom filmskom festivalu. Međutim, kada sam se vratio u Jugoslaviju iz Nemačke, državna birokratija je pokrenula negativnu propagandnu kampanju. Moj rad je ocenjen kao „anarholiberalan“ sa dodatnim „maoističkim devijacijama“. Izbačen sam iz partije i zabranjeno mi je dalje bavljenje filmom u zemlji. Drugi progresivni filmski stvaraoci kao što su Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović i Lazar Stojanović, doživeli su sličnu sudbinu.*

RANI RADOVI prate grupu mladih radikala koji, nakon burnih događaja 1968, zagovaraju „povratak Maksu“ i kreću u kampanju širenja svog revizionističkog jevanđelja po ruralnoj Srbiji. Film tematizuje upravo onu konceptualnu i strukturnu dinamiku koja čini srž Žilnikovog autorskog postupka: direktno uranjanje aparata filmskog stvaralaštva u sferu društvene proizvodnje. U duhu Marksove jedanaeste teze o Fojerbahu (Feuerbach) („Filozofi su do sada samo interpretirali svet na različite načine; smisao je da ga promene“), moglo bi se reći da Žilnikovo filmsko stvaralaštvo seže izvan ili, još tačnije, ispod polja audio-vizuelnog prikazivanja: njegov neposredni značaj upravo je u samoj proizvodnji – u procesu, u nizu odnosa, koji čine nastanak filma, a koji su ovde i sami već koncipirani kao direktna i pažnje vredna intervencija u društvenom polju. Pri takvom postupku, čin snimanja podjednako je važan kao i sam (završen) film. Uskraćena za auru privilegovane kreativne



Rani radovi

aktivnosti, filmska umetnost/praksa tako postaje samo još jedna situacija udruženog rada. U neku ruku, Žilnikove filmove moguće je shvatiti kao različite delove/ aspekte hronike koju je grupa radnika – reditelj, glumci, snimatelj, tonci, itd. – ostavila o vlastitim naporima da bude društveno kulturno produktivna. Ti su filmovi dokumenti o sopstvenoj proizvodnji kao samodovoljnoj i svrsishodnoj aktivnosti – o kinematografskoj praksi kao de-reifikovanom kolektivnom angažmanu.

U Žilnikovom slučaju (čak i više nego u slučaju drugih autora Novog filma) „film-ka-PRAXIS“ znači da je snimanje osmišljeno kao neka vrsta igre. Svaki novi filmski projekat funkcioniše kao novi nastavak jednog društvenog eksperimenta. Definisan je problem, uspostavljena je situacija, pokrenut je proces snimanja. Stvaranje filma funkcioniše istovremeno kao: 1) mogućnost da budu rešena data pitanja; 2) vežba iz uspostave nove supkulturne ćelije/formacije i 3) odraz onoga što će (ili neće) biti ostvareno tokom procesa proizvodnje. Stoga, čak i ako do kraja snimanja

filma problemi sa kojima se suočavalo ne budu u potpunosti rešeni, samo snimanje će i dalje funkcionisati kao itekako značajna epizoda društvenog aktivizma.

CRNI FILM, snimljen 1971, već je jasno uspostavio ovu vrstu pristupa. U ovom kratkom CINÉMA VÉRITÉ ostvarenju, reditelj istražuje položaj beskućnika u socijalističkoj Jugoslaviji. Film počinje scenom koja prikazuje Žilnika na ulici, okruženog grupom nasumično odabраних beskućnika. On izjavljuje u kameru da će film koji će snimiti predstavljati dokumentarni zapis o njegovim pokušajima da ljudima koje je okupio obezbedi smeštaj. Oformljena je, dakle, privremena zajednica i jasno su postavljeni ciljevi – tačno se zna šta je „misija“ filma. Tokom ostatka snimanja reditelj, protagonisti-beskućnici i ekipa rade kao tim – složno ka zajedničkom cilju. Rezultat je film koji, iznad svega, funkcioniše kao audio-vizuelni trag o ovoj kolektivnoj akciji usmerenoj ka poboljšanju životnih uslova najsiromašnijih socijalističkih subjekata.

3. U potrazi za heterološkim

Protagonisti Žilnikovih filmova po pravilu su marginalizovani, isključeni iz uspostavljenih društvenih okvira, ljudi koje je ponekad u potpunosti nemoguće asimilovati; oni predstavljaju „prokleti deo“ društva, ljudski „otpad.“ Žilnik je neumorni tragalac za HETEROLOŠKIM (Bataj [Bataille]). (8) U ranim danima prepoznao ga je među socijalističkim dangubama (*ŽURNAL*), beskućnicima (*CRNI FILM*) i sistematski maltretiranom (seksualno i na druge načine) romskom decom (*PIONIRI MALENI*, 1968). U skorije vreme, među instancama „neprisvojivog“ postojanja ovekovečenim u Žilnikovim filmovima našli su se: transvestiti okruženi homofobijom i ratom (*MARBLE ASS*); ekonomski emigranti uhvaćeni pri ilegalnom prelasku granica Evropske Unije (*TVRĐAVA EVROPA*); i etnički subjekti koji su iz zemalja Evropske unije deportovani u zemlje svog porekla (*KENEDI SE VRAĆA KUĆI*)(9).

U svim ovim slučajevima funkcija heterološkog je da postojeće oblike identiteta učini što je više moguće nepouzdanim. Po definiciji, kategorija identiteta konotira izvesnu, makar minimalnu, dozu stabilnosti. Žilnikovi filmovi bave se, pak, subjektivizacijom, politizacijom najnestabilnijih oblika društvenog postojanja. Heterološko ovde treba shvatiti kao dinamičnu kategoriju, kao proces koji postojeće društvene, političke, kulturne i ekonomske institucije – ukratko, stvarnost kao diskurzivno uspostavljenu – primorava da priznaju vlastita ograničenja, da prepoznaju svoju spoljašnjost i da se na taj način otvore prema različitim mogućim oblicima kritike. Ponekad, kao u *CRNOM FILMU*, *TVRĐAVI EVROPA* i na početku sage o *KENEDIJU*, Žilnikovi protagonisti su tipični HOMO SACER (Agamben) – njihova egzistencija svodi se na to da ne poseduju ništa do golog života.(10) Ali

čak i kada pripadaju već artikulisanim (mada radikalno marginalizovanim i stigmatizovanim) supkulturama – što je slučaj transvestita-prostitutki u filmu *Marble Ass* – uloga koji ovi likovi igraju „unutar“ društva i dalje je najvećim delom uloga „nepostojećih“. (11) U najboljem slučaju, Žilnikovi junaci mogu se pohvaliti SKRIVENIM ili NEVIDLJIVIM IDENTITETIMA. Kao takvi, oni predstavljaju granične primere, „kopče“ između postojećih društava (unutar kojih nemaju svoje mesto) i mogućih, alternativnih, preuređenih društava (unutar kojih bi – ako bi do uspostave tih društava ikada došlo – imali stabilnije i jasnije definisane idenitete). Ti su likovi, da tako kažemo, materijal za proces koji je Etjen Balibar (Étienne Balibar) sažeto opisao kao konstituisanje „naroda“ (ili DEMOSA) koji je u početku nepostojeći zbog isključivanja onih koji se smatraju nedostojnim statusa građanina (u zavisnosti od epohe i okolnosti, to su robovi ili sluge, radnici ili sirotinja, žene, stranci, itd).(12)

Na gotovo ritualistički način, već su *RANI RADOVI* nastojali da s ljudskog subjekta poskidaju sve tragove prepoznatljivih identiteta. Filmski kritičar Goran Gocić pronicljivo je primetio da „čitav film je jedan telesni performans, kinestetička verzija BODY-ARTA, gde se sve vrti oko tela i sa telom se sve radi: telo je izloženo pogledu (svi protagonisti), tučeno (svi), valjano po lišću, blatu (svi), mučeno tako što je opečeno/stezano/vučeno kolima (Dragiša), hranjeno i pražnjeno (svi), zatrpano (svi), maženo/zadovoljeno (svi), sisano (muškarci), nošeno (Jugoslava), otrovano/povraćeno u život (Jugoslava), silovano (Jugoslava), gadno uprljano (svi), pažljivo oprano (Jugoslava), izloženo hladnoći (Jugoslava/ Marko), ubijeno/spaljeno (Jugoslava).“ *RANI RADOVI* su, zaključuje Gocić, „zbilja PROLETERSKI film u neočekivanoj doslovnosti tog pojma – jedina bitna investicija protagonista u njihovu avanturu su njihova tela.“(13)

U skorije vreme, na telima Žilnikovih protagonista uočljivi su, pak, tragovi društveno-političkih kontradikcija koje je sa sobom donela post-hladnoratovska liberaldemokratizacija Evrope. Današnji „subjekti bez identiteta“ su likovi poput Kenedija – mladi Rom primoran da napusti Evropsku Uniju i vrati se u „svoju domovinu“ Srbiju, uprkos činjenici da je rođen, odrastao i obrazovao se u Italiji; ili protagonisti *TVRĐAVE EVROPA* – brojni muškarci, žene i deca koji žele da žive u zemljama EU, ali im je prelazak preko granice onemogućen. Samim svojim postojanjem, oni suštinski negiraju ideološku osnovu na kojoj počivaju sve normativizovane društveno-političke suprotnosti savremene liberalne demokratije – osnovu koju čini naturalizovana politika *PARTIKULARNIH IDENTITETA*. U tom svetlu, uspeh ideološke obmane o „nepremostivom jazu“ među narodima nekadašnje Jugoslavije, zapravo je i sam predstavljao jedan od ranih simptoma opšteg širenja partikularno identitetske ideološke paradigme.

Multietnička Jugoslavija nije nestala zbog toga što su njeni stanovnici tako želeli, već zbog borbe za prevlast koju su vodile političke elite. Ta zemlja je sada prošlost, ali šta ćemo sa novim društvenim i političkim željama mlade generacije iz nekadašnjih jugoslovenskih republika? Oni se ne usuđuju da otvoreno kažu da bi hteli da nastave da žive zajedno (a to, ionako, nije više moguće zbog ubijanja i uništavanja tokom devedesetih), pa to iskazuju na drugačiji način: mladi žele da napuste region, da „odu u Evropu“. Zemlja je nasilno razbijena, nove nacionalne granice su iscrtane, zakleli smo se da nećemo više živeti zajedno, a sada... bivši Jugosloveni kucaju na vrata Evropske Unije. EU još uvek odlučuje da li da nas pusti „unutra“, ali mi se nadamo.

Ali, nova Evropa počiva na kontradikciji. Njena vodeća politička snaga, veliki međunarodni kapital, ne zna za granice i može da preživi jedino zahvaljujući neprestanom širenju.

Međutim, dok se naveliko priča o otvorenoj Evropi, Evropi bez granica, u stvarnosti je podignut novi zid kako bi se određene grupe ljudi zadržale van Evrope. Ovaj nevidljivi zid još je deblji i viši nego što je svojevremeno bio Berlinski zid. Čitav region Istočne Evrope trenutno prolazi kroz ogromne ekonomske probleme; putovanje u Zapadnu Evropu je postalo ograničenije nego ikada. Mnogi odlaze na Zapad sa iluzijama o njegovoj demokratskoj otvorenosti i egalitarizmu. U stvari, uslovi prelaska granica postavljeni Šengenskim sporazumom dozvoljavaju putovanje uglavnom kriminalnim elementima i novim političkim aparatčicima sa istoka – bivšim diktatorima, staljinistima, pa čak i ubicama. S druge strane, hiljade običnih ljudi, od kojih su mnogi vredni i vrlo talentovani, završavaju zarobljeni na ničijoj zemlji između država.

Projekat evropskog „ujedinjenja“ zavisi od nasilnog isključenja izvesnog broja država-nacija i etničkih zajednica – onih za koje se smatra da ne demonstriraju stepen demokratičnosti, tolerancije i ekonomskog prosperiteta, potreban da bi im bio dozvoljen pristup u evropski politički „klub“. Pri tome, naravno, nema sumnje da u ma kom istorijskom trenutku neke države/društva zaista jesu demokratičnija i tolerantnija od drugih. Ironija je, međutim, u tome što (liberalno)demokratska imaginacija, koja stoji iza projekta evropskog ujedinjenja, nije sposobna ili ne želi da istinski prevaziđe etničke i nacionalne kategorije politike identiteta; a, upravo su te kategorije ono što omogućava da proces ujedinjenja ostane (p)određen interesima i zahtevima globalnog kapitala. Drugim rečima, projekat Evrope bez granica, otvorene i inkluzivne, deluje ubedljivo pre svega u „neprikosnovenoj“ sferi ekonomije – princip „slobodnog toka“ važi pre svega za robu (legalnu i švercovanu); granice su daleko manje porozne kada je reč o migracijama stanovništva. Suprotno ideološkim diskursima koji mu daju legitimnost, projekat evropskog ujedinjenja ne dovodi do jednostavnog



Kenedi se vraća kući

brisanja granica. Kako bi neke granice ukinula, EU zapravo neke druge linije razdvajanja čini vidljivijim nego što su bile. Sve veća deregulacija multinacionalnog kapitala i pažljivo kontrolisano kretanje ljudi – to je stvarna antinomija na kojoj je, barem do sada, građena Nova Evropa. Nacionalni i etnički identiteti – te fundamentalne simboličke/ ideološke razlike – i dalje se pažljivo neguju, a time se održava i nedostatak ravnoteže u ekonomskoj bazi. Stoga, s jedne strane, nacionalni i etnički oblici političke imaginacije deluju sve više nepotrebno, zastarelo, nazadno. S druge, pak, strane, i pored ubrzane globalizacije pojmovi nacionalnog i etničkog daleko su od toga da budu istinski prevaziđeni i eliminsani, jer bi se time ideja o ujedinjenoj Evropi isuviše „olako“ svrstala uz univerzal(izova) ni princip ljudske solidarnosti, zanemarujući realno postojeće ekonomske nejednakosti.(14)

Za Kenedija i nebrojene protagoniste *TVRĐAVE EVROPA* – za sve one koji žele da žive u Evropi, ali im to nije dozvoljeno – moglo

bi se, stoga, reći da otelovljuju najveći ideal same Evropske Unije: ideal koji Balibar opisuje kao „evropsko pravo na državljanstvo“ shvaćeno kao ‘pravo na državljanstvo u Evropi’ – to jest, (neograničena) ekspanzija demokratije putem evropskog ujedinjenja“(15) To je ideal koji Evropska Unija rado promovise kao svoj, ali se ipak ne usuđuje da ga u potpunosti primeni. Sa ove tačke gledišta, Kenedi i drugi Žilnikovi likovi sa sličnim sudbinama nisu jednostavno ilegalni emigranti već, zapravo, političke izbeglice iz Nove Evrope.

4. Koda: Zajednica

„Komunizam, kao i film, predstavlja obećanje kontradruštva.“(16) Ova dijagnoza Serža Daneja (Serge Daney) zvuči nepogrešivo kada je reč o Žilnikovom PRAXIS-u zvuka i slike. Njegovo filmsko stvaralaštvo neprestano artikuliše moguća buduća društva: ono insistira na političkoj

solidarnosti – na kinematografski zasnovanom kolektivitetu – među obespravljenim, marginalizovanim i društveno neuklopivim pojedincima i grupama. „[S]vijet se ne da sazdati od jednostavnih atoma“, kaže Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy). „Potreban je KLINAMEN. Potrebno je nagnuće ili naginjanje jednoga prema drugome, jednoga zbog drugoga, jednoga drugome. Zajednica je u najmanju ruku taj KLINAMEN ‘individue.’“ (17)

Filmovi Želimira Žilnika svedoče o kontinuiranom naporu da budu oformljeni novi i autentični oblici ljudskog zajedništva i da te novo-oformljene zajednice budu što je moguće dublje i čvršće utkane u društveno tkivo. To je, konačno, razlog zbog koga su ovi filmovi istovremeno i igrani i dokumentarni – oni drugačiji ne mogu ni biti: njihovi protagonisti uvek se igraju, glume, bez obzira da li prikazuju sebe (re-kreiranjem autentičnih situacija), ili pak nekog drugog (autentično glumeći fiktivne likove). Žilnikovi filmski protagonisti/subjekti su radnici i operativci (permanentno) nadolazeće kino-komune. KINO, KLINAMEN!

PAVLE LEVI je profesor filmskih studija na univerzitetu Stanford. Autor je knjige „Raspad Jugoslavije na filmu“ o odnosu estetike i ideologije u jugoslovenskoj i post-jugoslovenskim kinematografijama. Priredio je „Filosofsku igračku“, zbornik tekstova Annette Michelson o avangardnom filmu i modernoj umetnosti. Objavljuje radove u brojnim internacionalnim i domaćim publikacijama, uključujući OCTOBER, Critical Quarterly, Cineaste, Prelom.

Preuzeto sa portala
www.zilnikzelimir.net

Reference:

- (1) Ovaj tekst je prvobitno napisan za knjigu “Ethnicity in Today’s Europe”, Roland Hsu (ed.), koju će objaviti Stanford University Press tokom 2009.
- (2) U tekstu su Žilnikove reči date *italik* slovima. Tamo gde je to bilo neophodno, uredničke intervencije obavio je Pavle Levi.
- (3) Roland Barthes, “Upon Leaving the Movie Theater,” *Apparatus*, ed. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1980.), str. 3.
- (4) O pojmovima primarne i sekundarne filmske identifikacije videti: Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1986). Za diskusiju o primarnim i sekundarnim formama političke/ideološke identifikacije kroz koje se raspravlja o nacionalnim i građanskim identitetima, videti: Etienne Balibar, *We, The People of Europe?* (Princeton: Princeton University Press, 2003), str. 25-30.
- (5) *Hausordnung* (Kućni red) je naziv još jednog kratkog dokumentarca koji je Žilnik snimio 1975. na temu gostujućih radnika u Nemačkoj.
- (6) Dušan Stojanović, *Velika avantura filma* (Beograd: Institut za film, 1998. godina), str. 84.
- (7) Mihailo Marković, “Introduction,” *Praxis: Yugoslav Essays in the Philosophy and Methodology of the Social Sciences*, eds. Marković and Gajo Petrović (Dordrecht: D. Reidel Publishing Co, 1979.), str. xii.
- (8) Videti Georges Bataille, “The Use Value of D.A.F. de Sade,” *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939.*, ur. Allan Stoekl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.), str. 91-104.
- (9) Termin „nepriviojiv“ pozajmljujem od Morisa Blanšoa (Maurice Blanchot). Videti razmišljanja Blanšoa o Bataju i Margaret Dira u *Unavowable Community* (Barrytown, NY: Station Hill Press, 1988). Što se tiče Žilnikove potrage za heterološkim, moguće je povući korisnu analogiju između njega i italijanskog filmskog stvaraoca Pjera Paola Pazolinija. Pazolini najpre (u filmovima kakav je Akatone) radikalnu drugost smešta u rimske *borgate* (gradska predgrada koja su šezdesetih godina prošlog veka počela da nestaju, usled nagle industrijske modernizacije Italije); zatim heterološko pronalazi među italijanskim seljacima (*Teorema*); i na kraju, kada su po Pazolinijevom mišljenju već svi prostori radikalne drugosti bili eliminisani iz društveno-ekonomske stvarnosti moderne Italije, on je heterološko preneo/vratio u domen mita (*Svinjac*).
- (10) Videti Giorgio Agamben, *Homo Sacer* (Stanford: Stanford University Press, 1998. i Multimedijalni institut, Arkzin, Zagreb, 2006.), posebno strane 85-100.
- (11) Videti Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), str. 15-16.
- (12) Balibar, *We, The People of Europe?*, str. 72.
- (13) Goran Gocić, „Prerani i prekasni radovi,“ *Želimir Žilnik: Iznad crvene prašine* (Beograd: Institut za film, 2003.), str. 21.
- (14) Ovde se pozivam na pronicljivu analizu Rastka Močnika o različitim ulogama koje Nacija igra u eri globalnog kapitalizma. Videti Rastko Močnik, *Koliko fašizma?* (Zagreb: Arkzin, 1998-1999.), str. 9-23.
- (15) Balibar, *We, The People Of Europe?*, strana 9
- (16) Serge Daney, *Postcards from the Cinema* (Oxford: Berg, 2007.), str. 120.
- (17) Jean-Luc Nancy, „Razdjelovljena zajednica,“ *2 Oглеda* (Zagreb: Multimedijalni institut & Arkzin, 2004), str. 9-10.

Filozofija palanke

*Borisav Stanković: Koštana, režija Andraš Urban,
Narodno pozorište / Narodno kazalište / Népszínház, Subotica*

Predstava koju je Andraš Urban režirao u Drami na srpskom jeziku subotičkog Pozorišta / Kazališta / Népszínház-a, izvedena na Sterijinom pozorju, 59. po redu, postigla je nekoliko uistinu epohalnih ciljeva. Mnogo više, čak, no što bi se moglo očekivati od pozorišne predstave. Pa i prvorazredne, kakva je ova inscenacija slavnog Stankovićevog komada.

Na prvom mestu, ovom rediteljskom postavkom Urban je napokon srušio – ili barem ozbiljno uzdrmao – jedan od temeljnih mitova u povesti srpske dramske literature. Svojevremeno, devedesetih godina prošlog veka, u niškoj verziji *KOŠTANE*, takođe izvedenoj na Pozorju, na ovaj mit je smelo udario Branislav Mićunović, u najmanju ruku relativizujući tradicionalistički tretman folklornog melosa, nadaleko čuvene verzije vranjanskog karasevdaha, koji je decenijama predstavljao osnovu svake scenske postavke ovog dela. Mićunović je lišio svoju predstavu instrumentalne osnove, a na scenu je izveo Ciganku koja peva a kapela i svojim nežnim glasom, izrazitog vibrata, naglašava fragilnost onoga što,

uostalom i po samom piscu, *Koštana* simbolizuje – vapaj za slobodom.

Ako ćemo pravo, vraćajući se u još dalju prošlost, pre Mićunovića je rediteljka Mira Erceg briljantnom predstavom *KOŠTANA, SAN, KRIK* Srpskog narodnog pozorišta, izvedenom osamdesetih i na Bitefu, ukazala na to da je nastupilo krajnje vreme da preispitamo odnos prema dramskoj priči o nesrećnoj Ciganki koja pesmom potresa Vranje i okolinu. No, ta predstava, nastala kao adaptacija originalne drame, već je i naslovom ukazivala na to da se rediteljka jasno distancira u spram Stankovićevog dramskog predloška.

Urban, međutim, ne pribegava bilo kakvim otklonima, maksimalno radikalizujući rediteljsko „čitanje” *KOŠTANE*. Drugim rečima, on na pronicljiv, ironičan, a pokazaće se i ubojit, način problematizuje samu ideju nacionalnog folklornog nasleđa, pri tom odustaje i od svake pomisli na alibi koji bi njegovom tumačenju mogao pribaviti san, otvoreno sudarajući gledaoce sa najsurovijim aspektima ovdašnje društvene jave,



a svoju Koštanu u potpunosti i najdirektnije svodi na – bolni krik.

Premda drami pristupa dekonstruktivistički, razlažući je iznutra i u pojedinim segmentima pronalazeći motive kojima se uistinu smelo pograva, reditelj je na scenu zapravo preneo kompletnu Stankovićevu priču, razume se sažimajući i na drugačiji način reinterpretirajući pojedine scene, ali ni jednog časa ne ugrožavajući osnovni siže.

I dalje je to drama o pometnji koju u palanačkom mikrokosmosu izaziva stas i glas devojke, ali ne više prerano propupele Cigančice, nego energične, drske, na momente otvoreno lascivne lepotice, slobodne da igra i peva, ali i da se ruga, da zavodi osmehom, njhanjem kukova, ali i da provocira tekstovima svojih pesama. Urbanova Koštana, u interpretaciji bogolike i glumački superiorne Emine Elor, zapravo pleni

istim onim čime je svoju publiku do derta dovodila i Stankovićeva junakinja. Ali, u subotičkoj predstavi to posredovanje neće biti postignuto orijentalnim plesom s dairama, čiji se ritmički damari zarivaju u mošnice podjednako kao i u mozak, niti zanosnim pevanjem sentimentalnih stihova koji bude čežnju za prošlim vremenima u kojima je probuđeni eros nagoveštavao mogućnost trijumfa nabujale snage mladosti nad vazda sumornom palanačkom stvarnošću, oličenom u prozaičnoj svakodnevici patrijarhalnog porodičnog života.

Naprotiv, Urbanova Koštana u potpunosti pripada ovom vremenu, ona nagon ne budi sentimentom, niti njen poj pretvara nagon u emociju koja prazni svest i, ukidajući Eros, priziva Tanatos. Od prvog takta njene pesme će dovoditi nagon do paroksizma, i zato u njima neće biti tragova sentimentalnosti, već

je sve, kompletan njen nastup, čista ekstaza. Tu neće biti mesta ni za kontemplaciju, a ni za žal za mladošću, pa ni za minulim vremenima. Jer kod Koštane, posebno kako njen lik tumači sjajna Emina Elor, sve je – sada i ovde. Njene pesme zato ne pripadaju melosu Stare Srbije, nego su buka i bes palanačkog samozaborava, furioznog pocupkivanja i urlanja, kojima se dospeva u ništavilo.

Otuda patos stihova iz epohe „pustog turskog” ovde ustupa mesto nanovo probuđenoj plemenskoj tradiciji, popevkama koje, blagodareći briljantno ali lukavo komponovanoj muzici Irene Popović Dragović, u širokom luku, atavistički, spajaju duhovitu lascivnost *CRVEN BANA* sa vulgarnošću nekadašnje Ibarske megistrale, koja se danas preselila na beogradske splavove, podno Patrijaršije, ili u ekskluzivne novosadske restorane u komšiluku Matice srpske.

Ako je Koštana Bore Stankovića Ciganka kojoj je pesma bila jedini залог slobode, ako je upravo tom i takvom, vranjanskom, pesmom ona kod Mitketa, u izmenjenoj stvarnosti Srbije tek osolobođene od Turaka, pokrenula poslednje trzaje ljudskosti, onda je i ova Urbanova Koštana simbol stvarnosti, ali ove naše stvarnosti u kojoj će mlada i zanosna devojka, poput one u drami, funkcionisati kao simbol manifestovanja slobode i večite čežnje za njom.

To što se danas pevaju druge pesme, što one pobuđuju drugačiju vrstu derta i što se probuđeni nagon Koštanine publike ispoljava na vulgaran način – sve to nije Koštanin problem. Jer i ova današnja, baš kao i ona negdašnja, igraju i pevaju najiskrenije, najčistije i najpoštenije.

I pošto je već tako, onda nema mesta čuđenu što će Urbanova Koštana biti ispraćena u prinudni brak i, praktično, u progonstvo, grafitom koji veli: „Smrt Ciganima”, jer to je takođe deo naše stvarnosti, od koje ne možemo pobeći, kao što i grafite po ovdašnjim ulicama možemo samo privremeno prekrećiti, dok preteći huk fudbalskih navijača, koji pozivaju na linč Roma, ne smemo prećuti.

A kada na kraju predstave Grkljan mucavo i jecavo, u pola glasa peva „Bože pravde”, to neće biti uvreda nacionalne himne, jer Koštanin otac zapravo precizno određuje kontekst u kojem se dešava radnja predstave, i to ne čini pamfletski, nego na način postavljana dijagnoze. To je, naime, ta napokon oslobođena i nacionalno osvešćena Srbija naše epohe.

I upravo ova više nego ubedljiva spona kojom Urban izmešta mitsko delo srpske dramske književnosti iz sfere uvreženog



Emina Elor kao Koštana

scenskog stereotipa, a po kojem *KOŠTANA* ima biti sentimentalni komad s pevanjem, i beskompromisno ga povezuje s našim vremenom i aktuelnim društvenim i političkim trenutkom, drugi je epohalni kvalitet subotičke predstave.

No, u ovom času stupamo na teren na kojem nije teško prepoznati i treći nesumnjivo postignuti cilj subotičke predstave, za koju Andraš Urban nepravedno nije nagrađen Sterijinim priznanjem na 59. pozorju.

Odmah valja napomenuti i da se ovaj cilj uspostavlja kao svojevrsni kolateralni efekat koji je subotička *KOŠTANA*, takva kakva je, neminovno morala pogoditi. Razume se, taj efekat se tiče recepcije predstave.

Svoditi način na koji reditelj koristi nacionalnu himnu ili u predstavi tematizuje antiromske incidente („Smrt Ciganima”) na stvar dobrog ukusa i pristojnost, jer bože moj, nije primereno da Mađar, iako državljanin Srbije, problematizuje pitanja koja se, navodno, ekskluzivno tiču Srba, isto je toliko besmislen kao što je svojevremeno bio besmislen nalog titoističke vladajuće nomenklature da svaka nacija treba da se pozabavi čišćenjem vlastite avlije.

Sloboda koju emanira Koštana – Stankovićeva ili Urbanova, svejedno – baš kao i sloboda koju ima umetnik – ma koje nacionalnosti bio – podrazumeva i slobodan pristup svakoj temi o kojoj umetnik ima jasan i agrumentovan stav. Pod uslovom, dabome, da ume da joj pristupi na umetnički relevantan način. I ta sloboda nema nikakve veze sa krštenicom ili pasošem.

Uzged, argumenti kojima se koriste neki od Urbanovih „kritičara”, konstatujući da glumci iz subotičke *KOŠTANE* svojom fizičkom pojavom ne odgovaraju likovima iz Stankovićevog komada, jasno svedoče o apsolutnom pozorišnom ignorantstvu onih koji imaju primedbe. Naime, takvi bi bez sumnje bili zgranuti da su videli *HAMLETA* glumačke trupe Glob teatra, gde mulatkinja tumači lik Ofelije, da bi već sledeće večeri, u izvođenju iste predstave, zaigrala rolu Ofelijinog oca Polonija. I to nije rediteljski hir, niti atak na britanski nacionalni ponos, nego pripada kategoriji scenskih, pozorišnih uslovnosti koje teatar stolecima čine onim što on jeste – od antičkih vremena, preko elizabetanske epohe i, docnije, putujućih pozorišnih družina iz doba Borisava Stankovića, pa do naših dana. Samo to valja znati, pa se tek potom latiti „kritike”.

Prebacivati, zatim, Urbanu što, kao Mađar, tematizuje elemente aktuelne antiromske atmosfere u društvu koje dominantno

čine Srbi, kada istih ili sličnih pojava ima i drugde, isto je toliko glupo kao što je i u starom vicu bio glup odgovor Rusa, koji je na pomen Gulaga odgovorio da i u Americi belci tuku Crnce. Ton ovakvog prebacivanja i ovakvih zamerki, podoban svečanom tonu pismenih zadataka srednjoškolskih štrebera od pre trideset – četrdeset godina, samo je još jedna potvrda da je *KOŠTANOM* Urban pogodio ono što je gađao. Ono što je ciljao, on je i pogodio – pozorišnom predstavom. Ono, pak, što je pogođeno, sada može slobodno pionirski da deklamuje i đački zamuckuje, sve u nadi da će se odnekuda začuti grmljavina kakve popularne turbo folk pesme, čiji će nas moćni basovi i vulgarni tekst nanovo podsetiti na to gde živimo. Tada, u probuđenom kafanskom dertu našijenaca, deklamator će, najverovatnije i sam, ali sa ponosom izgovoriti istu rečenicu kao i akter Urbanove predstave: „Jebem ti Srbiju, i mene u njoj”. Dakako, to će biti izgovoreno na sasvim drugačiji način od onog u Urbanovoj *KOŠTANI*. Dakle, s ponosom i samo našijencima svojstvenim prkosom.

No, vratimo li se na podatke o ranijim scenski radikalnim postavkama Stankovićeve *KOŠTANE* s početka ovog teksta, i razmislimo li o njihovim autorima, lako ćemo zaključiti da primedbe Urbanovih sadašnjih kritičara ipak nisu u potpunosti bez osnova. Naime, Branislav Mićunović je poziv reditelja zamenio funkcijom ministra za kulturu Crne Gore, dok je Mira Erceg najveći deo svoje karijere realizovala u – Nemačkoj. Kao što vidimo, elementi antisrpske zavere su nesumnjivi, i u tom kontekstu Urban Andrašu nimalo od pomoći neće biti to što ima pasoš Republike Srbije i što sebe smatra ovdašnjim rediteljem.

Barem će to biti tako sve dok se pitaju oni o kojima svedoči subotička *KOŠTANA*.

Hamlet između Londona i Čortanovaca

Vilijam Šekspir: Hamlet, režija Dominik Dromgul i Bil Bakhurst, Glob teatar, London, Velika Britanija

Naravno da je u eri ovdašnjeg, sve kraćeg i nepouzdanijeg, pamćenja značajno ne smetnuti s uma da revija inscenacija Šekspirovih dela, koja se prošlog leta odvijala u čortanovačkoj Vili „Stanković“, nije prvi festival posvećen Šekspiru koji je održan kod nas. Još je, naime, 1986. Ljubiša Ristić organizovao Šekspirfest, koji je Suboticu krupnim slovima ubeležio na teatarsku mapu Evrope. Pa ipak, ništa manje nije važan ni podatak da se ovom manifestacijom, evo, Čortanovci i Srbija upisuju na impozantnu listu međunarodnih pozorišnih festivala koji, širom sveta, programima ukazuju dužnu počast velikom elizabetanskom dramatičaru.

Prvi festival u Čortanovcima, pridružen internacionalnoj mreži Šekspirovih festivala, inicirao je Nikita Milivojević, reditelj *HENRIJA VI*, predstave koja je u okviru Kulturne olimpijade izvedena u Londonu u vreme održavanja Olimpijskih igara. Uz tog *HENRIJA*, na Festivalu će biti izvedene i predstave *KAKO VAM DRAGO* Državnog dramskog pozorišta „Kote Marjanišvili“ iz Tbilisija, *UKROĆENA GOROPAD* Mestnog gledališča iz Ljubljane, *ROMEO I JULIJA ZA DVOJE* pozorišne trupe „Rajska

ptica“ iz Atine, *SIROTI, SIROTI LIR* Nine Salinen, Helsinki, Finska / Los Angeles, SAD, te *MUZEJ ŠEKSPIR* studenata glume i režije Akademije umetnosti u Novom Sadu u klasi Nikite Milivojevića. Razume se, Festival je otvoren – a čime bi drugo – nego *HAMLETOM* u režiji Dominika Dromgula i Bila Bakhursta, te izvođenju Šekspirovog Glob teatra iz Londona. Glob je, slaveći aktuelni Šekspirov jubilej, započeo jednogodišnju svetsku turniju, verovatno najambicioznije planirano putovanje na koje se neki teatar ikada upustio, a sa namerom da svog *HAMLETA* odigra u više od dve stotine država širom sveta. Srbija je dvadeseta stanica na toj turneji, a imali smo čast da kod nas dva puta odigraju tragediju o princu Danske – u beogradskom Narodnom pozorištu, prvo, a dan docnije i na terasi Vile „Stanković“.

U teatarskim krugovima Glob slovi kao prvorazredna atrakcija takozvanog kulturnog turizma jedne od najmoćnijih kulturnih i turističkih prestonica sveta, zdanje podignuto po modelu slavnog Šekspirovog pozorišta i prostor u kojem se, u autentičnom ambijentu, ponajpre strancima koji neumorno

pohode London, prikazuju predstave koje su nastale kao svojevrsna rekonstrukcija teatra šekspirovske epohe. Otprilike nešto poput isto tako čuvenog londonskog Muzeja voštanih figura Madam Tiso. No, da li je baš u potpunosti tako?

Naravno da nije, jer da jeste, Britanci bi izneverili jednu od svojih znamenitih tradicija, takođe vezanu za Šekspira, a utemeljenu u prvorazrednoj školi glume, ali i u šekspirovskom, pučkom teatru.

Potpuno usklađena s tim očekivanjima bila je scena za Hamleta, postavljena na terasi Vile „Stanković“, s koje se pruža veličanstven pogled na Dunav. Pogled, međutim, u ovom slučaju nije bio važan. Značajnije je bilo što se iza montažne scenografije, načinjene od razapetog platna, kuka i vešalica te škrinja različitih dimenzija, uzdiže zdanje podignuto po

modelu srednjovekovnih zankova, sve s kulama, stražarnicama i nazubljenim bedemima s puškarnicama.

Ako je svaki oblik rekonstrukcije arhitekture davno minulih epoha uvek pomalo kič, te ukoliko to važi i za sam londonski Glob, onda se bez sumnje to u izvesnoj meri odnosi i na Vilu „Stanković“; ali ako je zadatak bio da na našim prostorima bude pronađen odgovarajući prostor za igranje *HAMLETA*, onda je on s razlogom pronađen upravo u Čortanovcima. Razume se, imamo mi i kalemegdanske zidine, i Petrovaradinsku tvrđavu, i Despotov grad u Smederevu, ali bi svi ti prostori najverovatnije „progutali“ malenu, skromnu Globovu scensku skalameriju, a ugušili bi i svaki pokušaj uspostavljanja intimnih relacija aktera na sceni i publike, kakvu uspostavlja ova vrsta pučkog pozorišta.

A elizabetansko pozorište se, barem kako smo učili, upravo i zasniva na jednostavnim sredstvima kojima se sugeriše scenska iluzija (e da bi gluma, kao medijator kojim se transmituje dramski tekst, u prvi plan plasirala radnju komada) i na neposrednom odnosu glumaca i gledalaca (da bi komunikacija bila što prisnija). Svi već pomenuti ovdašnji prostori su u ranijim periodima, pa i u bliskoj prošlosti, korišćeni kao pozorišne scene, ali su pod kalemegdanskim kapijama, u petrovaradinskim šančevima ili između smederevskih zidina najbolje prolazili scenski spektakli, predstave koje su podrazumevale gabaritne scenografije, a za koje su ostaci ovdašnjih utvrda bivali srećna i efektna zamena.



Britancima, međutim, takva vrsta pomagala nije bila potrebna. Dovoljno im je trodelno platno u funkciji zadnjeg zida s prolazima za ulaske i izlaske glumaca i našivenim džepovima u koje je zadenuta rekvizita – najčešće muzički instrumenti. Tu su i savremene škrinje u kojima trupa inače transportuje elemente dekora, rekvizitu i instrumente, a koje će imati različite funkcije. Tu su, dabome, i one famozne daske po kojima glumci hode, skaču, plešu, preko kojih se premeću i, uopšte, koje im život znače. Sve ostalo pripada sferi uslovnosti na koje pristajete onog časa kada pred vas stane glumac, zauzme pozu i počne da govori Šekspirov (ili ma čiji) tekst. Sve ostalo je, dakle, teatarska čarolija. A nju, ispostaviće se, glumci Globove trupe maestralno stvaraju.

Treba napomenuti i da svaki član ove dvanaestočlane trupe igra po nekoliko uloga u *HAMLETU*, i to ne samo u svakom izvođenju ove predstave. Tako, recimo, isti akter igra Horacija, putujućeg glumca, stražara... Muškarci, kao što je to bio slučaj i kod Šekspira, igraju ženske role, ali ovde i žene igraju uloge muškaraca. Glumci, pri tom, uloge međusobno i razmenjuju u svakom narednom igranju ove tragedije, pa glumica koja je jedne večeri igrala Ofeliju sledeće postaje Horacio, a smetnju stvaranju teatarske iluzije ne predstavlja ni činjenica da Ofelija, odnosno Horacio – svejedno, nije belkinja.

U trupi postoje dva Hamleta, a onaj koji je nastupio pred publikom u Čortanovcima imao je više nego uočljivu govornu manu. Ubrzo je, međutim, postalo jasno da uz taj šprahfeler ide i grickanje noktiju, ruka neprestano podignuta ispred Hamletovih usta, vidna zbunjenost mladog vitemberskog studenta pred činjenicom da je iznenada ostao bez oca, da je s fakulteta krenuo u domovinu na očevu sahranu, a kod kuće zatekao majčino venčanje.

Ovaj svet je, veli Šekspir Hamletovim rečima, iskočio iz zgloba, a tu činjenicu rediteljski tandem ne tretira kao polaznu osnovu za osavremenjavanje slavne tragedije, pokušavajući da u našoj epohi prepozna uzroke njene „iščašenosti”. Svet je odavno izgubljen, i Šekspir je to uverljivo konstatovao jednom za svagda. Ta istina je neupitna, pa je nije potrebno dodatno argumentovati podacima iz naše stvarnosti. To, uostalom, i mi vrlo dobro znamo, te nam sada ostaje samo da odgledamo predstavu koja svedoči o toj istini.

Postupak osavremenjavanja koji sprovode autori ove predstave ne zasniva se, dakle, na eventualnim aluzijama koje se odnose na naše vreme; njih, uostalom, u ovom *HAMLETU* i nema. Ni savremeni kostimi, u koje su glumci odeveni, sa tek po nekim komadom odeće koji sugeriše elizabetansku epohu, kao ni ostali elementi dekora, koji evidentno pripadaju našem dobu, ne služe u tu svrhu. Oni su posledica činjenice da je pred nama savremeni ekvivalent elizabetanske teatarske družine koja je i u ono doba bila nevešto kostimirana, koja se i u originalnom Globu služila naivnim surogatima autentičnih mačeva, viteških oklopa, dvorske odeće, kojoj su i onomad, na razmeđu XVI i XVII stoleća, drvene škrinje markirale i presto, i zidine zamka, i mobilijar u elsinorskoj palati, dok su nedovoljno dobro zategnute krpe predstavljale bogate draperije ili raskošne dvorske tapiserije.

I kao što ni tada sve to nije umanjivalo uzbuđenje gledalaca suočenih s dramom o iščašenom zglobu vremena, tako to isto ni najmanje ne smeta ni današnjoj publici. Jer, ovi glumci s punim pokrićem igraju Šekspira, i mi to znamo; mi to i danas prepoznamo, i pristajemo na iluziju, znajući da smo na prostranoj terasi čortanovačke vile, izloženi dunavskoj ruži vetrova, svesni da smo nadomak Indije, te da iako živimo u Srbiji imamo privilegiju da se pravimo kao da smo

u londonskom Globu. I sve je to nalik Brehtovom naumu da u isti mah i verujemo teatru i distanciramo se od njegove zavodljivosti.

Da se razumemo: glumci Globa igraju integralnog *HAMLETA*, bez „štriha” i ma kakvih adaptacija, ali to ne znači da u njihovoj igri nema improvizacija (ili su one, barem, savršeno integrisane u njihovu igru). No i te improvizacije, ma koliko sadržajem korespondirale s našim vremenom, a manirom sa senzibilitetom ove epohe, opet su na tragu načina na koji su, mora biti, Šekspirovi glumci komunicirali sa svojom savremenom publikom.

Globov Hamlet nije mladić odeven u crno, koji se zbog dežmekasosti brzo zaduva, kako to o svom sinu kaže Gertuda. Ovaj nesuđeni danski prestolonaslednik ne okleva da stupi u akciju zato što je intelektualac čija se filozofska tačka oslonca skriva između korica zagonetne knjige s kojom naokolo tumara Elsinorom, a odgonetnuti njen naslov, kako tvrdi Jan Kot, znači utvrditi razlog zbog kojeg je Hamlet kunktator. Pred nama je, ovde, nezreli mladić, sklon da se naivno, pokatkad gotovo pubertetski, štiti svojom fakultetskom bratijom, pa zato, zajedno s Horacijem, vitemberškim kolegom, pri prvom susretu peva studentsku himnu *GAUDEAMUS IGITUR*. Kada glumi ludilo, ovaj Hamlet to čini nevesto i providno, groteskno maskiran u sumasišavšeg prosjaka. Kada ga slušamo kako članovima putujuće glumačke trupe daje instrukcije kako im valja igrati predstavu – mišolovku - kroz prinčeve instrukcije i, naročito, kroz način na koji ih saopštava i demonstrira, prepoznajemo glumca-amatera, člana vitemberške diletantske družine, a kada kralju, svome stricu i uzurpatoru prestola, postavlja zamku, pred nama nije vešti lovac na mrlje tuđe rđave savesti, nego ustreptalo derište zatečeno u igri koja ga sveg obuzima.

Potvrđujući tačnost oveštalog pozorišnog pravila, i u ovoj predstavi scena „mišolovke” može da posluži kao lakmus za procenu dometa i ozbiljnosti rediteljskog prosedea primenjenog u *HAMLETU*. I ona to ovde uistinu jeste bila, genijalna u jednostavnosti, dosledna u odnosu na kompletno sprovedeni postupak, svedena na prihvatanje od početka uspostavljenih uslovnosti, a po kojima isti glumci igraju više uloga, u ovom slučaju i role Klaudija i Gertrude, ali i skomraha koji prikazuju ubistvo danskog kralja i kraljičino neverstvo. Suština te scene, naime, i nije u veštini glumačke igre skomraha (za koje od samog početka znamo da su rđavi glumci), pa ni u reakcijama Gertrude i Klaudija (jer smo već upoznati s istinom o zločinu koji su počinili), nego u potvrdi da je svet iskočio iz svog zgloba, koju će tek „mišolovkom” Hamlet dobiti. I od tog časa on će postajati sve zreliji; tek od tog momenta njegova misao će početi da traži oštricu budućeg dela. Ovaj Hamlet je, dakle, i predstava o sazrevanju.

Ipak, šta god se kome činilo, i kako god ko od nas doživeo izvođenje ove predstave, Globov *HAMLET* u Čortanovcima je pre svega bio ogromno uzbuđenje. Uzbuđenje pred činjenicom da gledamo britanske glumce koji velikog Elizabetanca igraju na njegovom jeziku, da glumom povezuju meridijane te nas, makar na čas, posredno, simbolično, uvode u posvećeni prostor Globa, jednog od mitskih mesta svetskog teatra i, napokon, da uopšte gledamo Šekspirovog *HAMLETA*. U tom kontekstu nema nikakve veze što je premijera Šekspirovog *HAMLETA* onomad u Globu zasigurno izgledala sasvim drugačije, što smo se kućama vraćali iz Čortanovaca a ne iz Londona, pa ni što do danas čak nije utvrđeno ni da li je Vilijam Šekspir uopšte napisao *HAMLETA*.

Sve to nema veze, jer je pozorišno uzbuđenje, kada se dogodi i kada ga doživite, uvek iracionalno i, kao takvo, izmiče umnim objašnjenjima.

Svetislav JOVANOVIĆ

Rečnik drame i pozorišta

ANTAGONIST

(od grčkog ανταγωνιστής – *ANTAGONISTĒS*): takmičar, protivnik, neprijatelj, suparnik. U opštim crtama, lik u drami koji se suprotstavlja *PROTAGONISTI*.

Prvobitno je *PROTAGONIST* označavao prvog glumca u antičkoj grčkoj tragediji. U ranim stadijima je P. delovao samo naspram Hora, a potom je Eshil pridodao drugog glumca („deuteragonist“) u svoje komade. Smatra se da je Sofokle uveo uloge za trećeg glumca („tritagonist“), tako da se počev od njega grčke tragedije po pravilu izvode sa tri glumca koji tumače (više) različitih uloga. Postepeno se izraz *PROTAGONIST* počeo povezivati sa dramskim likom, a ne sa glumcem i danas ta reč označava središnju figuru junaka u drami; kada je taj lik suprotstavljen drugom liku u situaciji sukoba, protivnik se naziva *ANTAGONISTOM*.

Tako bi u Euripidovoj *HELENI*, egipatski kralj Teoklimen bio antagonist, pošto pokušava da prisili Helenu da se uda za njega. U Plautovim komedijama, podvodačica obično figurira kao

antagonist, nasuprot mladiću koji teži da ostvari vezu sa svojom voljenom. U Šekspirovom *OTELU*, naslovni lik je protagonist, dok Jago, „zlodej“, predstavlja antagonistu. U suštini, broj drama u kojima se antagonist može precizno odrediti nije velik. U nekim dramama protagonist se sukobljava sa više antagonista; u drugim, pak, u kojima je naglasak na unutrašnjem sukobu, glavni lik (junak) se sukobljava sa samim sobom, tako da predstavlja i protagonistu i antagonistu (Orest, Edip, Hamlet, Faust).

UKRATKO, ANTAGONIST JE LIK, GRUPA LIKOVA ILI SILA, KOJA SE SUPROTSTAVLJA GLAVNOM LIKU (PROTAGONISTI) KAKO BI GA SPREČILA DA OSTVARI SVOJ CILJ, OMOGUĆAVAJUĆI TIME GLAVNI SUKOB U DRAMI.

ARABAL, FERNANDO

Fernando Arrabal Terán (1932 –) - špansko-francuski dramatičar, jedan od značajnijih autora šeste i sedme decenije XX veka i utemeljitelj „pozorišta panike“. Rođen u Melilji



(Španija), a od 1955. boravi u Parizu. Napisao je preko sto drama i četrnaest romana, režirao sedam igranih filmova (*VIVA LA MUERTE*, 1970), a autor je i čuvenog „Pisma generalu Franku“ (objavljenog za vreme njegovog režima).

Arabalovi rani komadi podsećaju na igre snova u kojima naivni, detinjasti likovi delaju u skladu sa osnovnim frejdovskim nagonima. Među njima se ističe najpre *PIKNIK NA BOJIŠTU* (*PIQUE-NIQUE EN CAMPAGNE*) – napisan 1952-e a izveden tek 1959 – u kojem autor suočava banalnosti porodičnog života sa vojnom operacijom. Ovoj grupi pripada i *TRICIKL* (*EL TRICICLO*, 1953), s kojim je Arabal učestvovao na dramskom konkursu u Barseloni, a žiri mu je, smatrajući da je reč o plagijatu Beketa, dodelio drugu nagradu! Nakon pariskog uspeha *PIKNIKA*, Arabal najpre odlazi u formalne eksperimente sa *ORCHESTRATION THÉÂTRALE* (1960), a potom u drami *LE LABYRINTHE* (1961) razvija svoj zreli prosek. Zajedno sa Alehandrom Žodorovskim i Rolandom Toporom 1962.

proklamuje „pozorište panike“ (inspirisano asocijacijama na boga Pana). Ideja začeta kao vrsta nadrealističke „cake“, ubrzo se kod Arabala pretvara u ozbiljnu koncepciju. Od tog doba se njegove drame pojavljuju pod oznakom „pozorište panike“ – što se odnosi na težnju da se, kombinacijama tragičnog i komičnog, uzvišenog i „granginjola“ izazovu različite vrste psihološkog šoka kod gledalaca. U osnovi, i Arabalov najpoznatiji komad, *GROBLJE AUTOMOBILA* (*LE CIMETIÈRE DES VOITURES*, nastao 1957-e, izveden tek 1966) pripada ovoj orijentaciji: drama počinje kao satira na život sveta u predgrađu, a okončava bogohulnom scenom raspinjanja na biciklu. Možda najuspešniji Arabalov komad je *ARHITEKTA I ASIRSKI CAR* (*L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE*, 1967), parabola o civilizaciji u kojoj dva čoveka igraju „igru uloga“, prolazeći kroz različite varijacije odnosa ljubav – mržnja, da bi na kraju jedan pojeo drugog, kako bi ostvario „idealno sjedinjavanje“. Treba pomenuti i dramu *I STAVLJAHU LISICE NA CVEĆE* (*ET ILS PASSÈRENT DES MENOTTES AUX FLEURS*, 1969). Osnovna odlika ovih komada iz šezdesetih je „fragmentarna, epizodijska struktura“ (Oskar Luis Arata): Arabal koristi obrazac kruga, inverzije, ili ponavljanja, ili, pak, pretvara dramu u grubu „alegoriju“ dobro poznatog mita. Posle 1972, u Arabalovim dramama počinje da prevladuje centralizovani, logički uređeniji zaplet, kao i neposredniji kritički izraz: karakteristični primeri su drame su, recimo, *KRALJ SODOME* (1980) i *LUDI USPEH ISUSA HRISTA* (1982).

ARTO, ANTONEN

Antonin Marie Joseph Artaud, 1896 - 1948) – francuski pesnik, dramski pisac, reditelj, glumac i esejist, pozorišni stvaralac čije su ideje i koncepcije izvršile presudni uticaj na evropski teatar druge polovine dvadesetog veka. Odbacujući imitativno

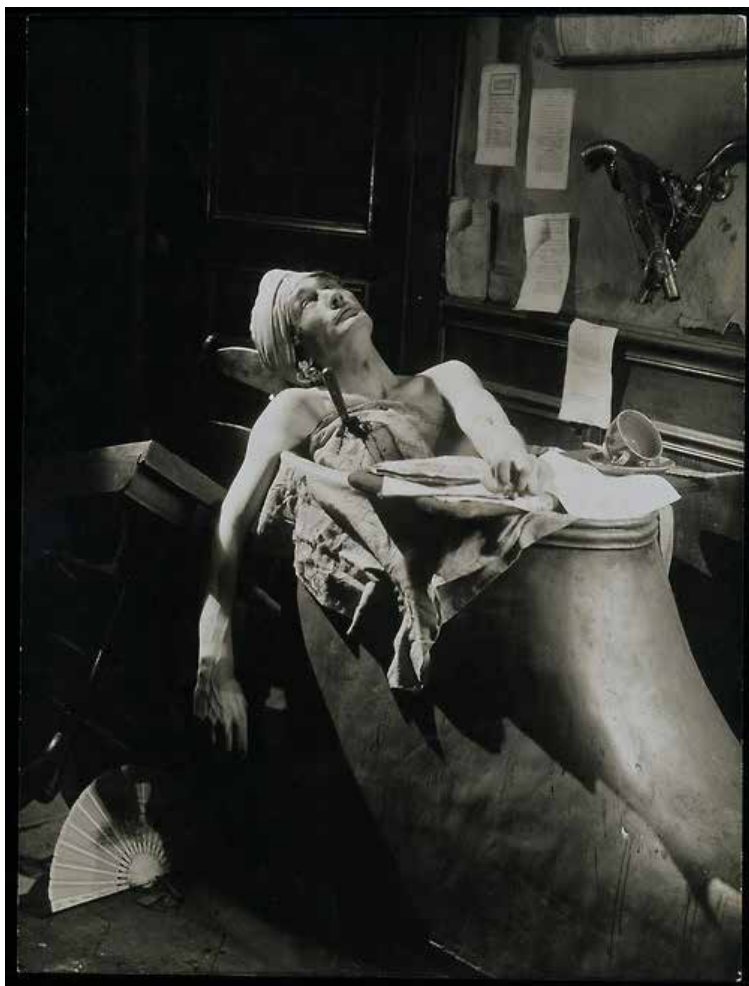


reproduktivni, repetitivni i psihološki utemeljeni koncept zapadnjačke pozorišne tradicije kao jalovu, elitističku umetnost ili, pak, „zaludni divertisman“, Arto se zalaže za pozorište u kojem reč u vidu literarnog dramskog teksta treba da bude lišena središnje pozicije i preobražena u artikulaciju i prizivanje potencijala nesvesnog, za teatar u kojem će, kroz sjedinjavanje zaumnih potencijala zvukova, pokreta, gesta, pantomime i svetlosnih efekata, kao i posredstvom ukidanja dihotomije „scena-sala“, biti stvoren novi pozorišni prostor kao mesto *MAGIJE, OPČINJAVANJA I, PRE SVEGA, RITUALA* – rečju, „vrsta strasne jednačine između Čoveka, Društva, Prirode i Predmeta“. Takvo pozorište će Arto, u spisima koji predstavljaju sintezu njegovih ideja i vizija, označiti kao *POZORIŠTE SUROVOSTI*.

Arto započinje pozorišnu karijeru saradujući, početkom dvadesetih, kao glumac sa Linje-Poom, a potom i sa Šarlom Dilenom i Žoržom Pitoevim (članovima čuvenog francuskog međuratnog rediteljskog „kartela“), kao i objavljujući pesme i eseje. U razdoblju od 1924-1926. učestvuje u delatnostima nadrealističkog pokreta (smatra se da je jedan od najznačajnijih nadrealističkih manifesta, *DEKLARACIJA OD 27. JANUARA 1925*, isključivo Atoovo delo). Nakon raskida sa nadrealistima, Arto najpre objavljuje manifest „Pozorište Alfred Žari“ (1926), a 1927. osniva, zajedno sa Roberom Aronom i Rožeom Vitrakom i samo Pozorište Alfred Žari, nastojeći da u njemu primeni svoje ideje o stvaranju „integralnog spektakla“, predstavljajući „magnetske strane snova“, „objektivacije nesvesnog“, kao i dovođenja gledaoca u „stanje začaranosti“. Iako je Pozorište Alfred Žari potrajalo nepune tri godine i uspelo da izvede samo osam predstava, Arto je ipak izazvao snažno interesovanje kod najznačajnijih pripadnika intelektualnih krugova (Valerija, Žida, Artura Adamova). U ovom neobičnom teatru on je producirao i režirao – u okviru četiri „spektakla“ – i dela kao što su: sopstveni komad *SPALJENI TRBUH ILI LUDA MAJKA (VENTRE BRÛLÉ OU LA MÈRE FOLLE, 1927)*, Strindbergovu *IGRU SNOVA*, kao i mračnu farsu Rože Vitraka *VIKTOR ILI DECA NA VLASTI (VICTOR, OU LES ENFANTS AU POUVOIR, 1928)*.

Inače, Artoova prva drama, *KRVOSKOK (LE JET DE SANG, 1925)* iz tehničkih razloga nije izvedena na sceni ovog teatra. Pored toga, Arto je napisao i pantomimu *KAMEN MUDROSTI (1931)*, kratki „argumenat za scenu“ *NEMA VIŠE NEBESKOG SVODA (1931-32)*, kao i adaptaciju Šelijeve tragedije *ČENČI (1935)*. Poslednji od ovih komada predstavlja i jedino delo realizovano 1935. u drugom Artoovom pozorištu, Teatru surovosti (Théâtre de la Cruauté) – produkcija u kojoj su primenjeni inovativni zvučni efekti, dok je scenografiju izradio slikar Baltus.

U međuvremenu, nakon prisustvovanja predstavi pozorišne trupe sa Balijsa na Pariskoj kolonijalnoj izložbi 1931-e, Arto zaokružuje svoju radikalnu pozorišnu viziju, izlažući je iste godine prvi put na celovit način u tekstu *POZORIŠTE SUROVOSTI (PRVI MANIFEST)*. Zagovarajući novi koncept jedinstvenog



Arto kao Žan-Pol Mara u filmu *Napoleon* Abela Gansa

i organskog pozorišnog prostora, u kojem bi se ispoljio integralni jezik „zvukova, krikova, osvetljenja, onomatopeja“, a putem njega i „rušilački humor“, Arto ocrtava viđenje pozorišta koje bi gledaocu pružilo „njegove erotske opsesije, njegovo divljaštvo..njegovu utopijsku viziju života i stvari“, i dovelo ga u stanje „dubljeg i tananijeg opažanja, a to je upravo cilj magije i obreda“. U takvom pozorištu, reditelj bi predstavljao „jedinstvenog Stvaraoca“, jednu vrstu demijurga pozorišta kao „magijske operacije“. U Drugom manifestu „Pozorišta surovosti“ (1933), Arto razrađuje pomenute elemente svoje vizije, stavljajući akcenat na potrebu za uprizorenjem „mitskih tema“, kao i na one formalne elemente koji će omogućiti da pozorišni prostor bude korišćen sveobuhvatno, pre svega, kako on kaže, „u svojim donjim slojevima“.

Nakon „spiritualno zamišljenog“ putovanja u Meksiko (1936) i boravka u Irskoj (1937), Arto najveći deo vremena provodi u azilima za mentalne bolesti (Rodez), ali nastavlja da stvara. Tako, 1938. objavljuje knjigu *POZORIŠTE I NJEGOV DVOJNIK (LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE)* koja objedinjuje njegove manifeste o teatru, a 1947. studiju *VAN GOG, SAMOUBICA, ŽRTVA DRUŠTVA (VAN GOGH LE SUICIDÉ DE LA SOCIÉTÉ)*. Iako je njegovoj radio-igri *RASKRSTITI SA BOŽJIM SUDOM (POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU)* zabranjeno izvođenje na francuskom radiju, naredne godine je održano javno čitanje ovog dela, kojem je prisustvovala tadašnja umetnička elita – od Koktoa, Elijara i Kenoa, do Žan-Luj Baroa, Rene Klera, Kloda Morijaka i Rene Šara. Antonen Arto je umro od kancera 4. marta iste godine, na psihijatrijskoj klinici.

Smatra se da su se Artovim viđenjima i idejama inspirisali Piter Bruk, Džozef Čajkin, Čarls Marovic, Living Teatar, Ričard Formen, Spalding Grej, Sem Šepard, Čarls Bukovski i mnogi drugi.

M

EÐUČIN



Iz predstave *Marat the Sade* Petera Vajsa; režija Andraš Urban; Novosadsko pozorište / Újvidéki Színház