



Ognjen Obradović
doktorska disertacija

Beograd

2023



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI U BEOGRADU

**JUGOSLOVENSKO DRAMSKO POZORIŠTE I JUGOSLOVENSKI RATOVI
(1991–1999)**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: red. prof. dr Ivan Medenica

Kandidat: Ognjen Obradović

BEOGRAD 2023



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF DRAMATIC ARTS IN BELGRADE

YUGOSLAV DRAMA THEATRE AND YUGOSLAV WARS
(1991–1999)

DOCTORAL DISSERTATION

Mentor: Professor Ivan Medenica, PhD

Candidate: Ognjen Obradović

BELGRADE 2023

Apstrakt

Rad ispituje kako se repertoar Jugoslovenskog dramskog pozorišta odnosio prema društvenoj stvarnosti u vreme nasilne dezintegracije druge Jugoslavije. Ključni pojmovi koji oblikuju teorijsku perspektivu rada – *suočavanje* i *poricanje*, *hronotopi jeze*, *svedočenje* i *zaposednutost* – pomoći će nam da istražimo višestruke, manje ili više direktne veze između pozorišta i konteksta. Period koji je u fokusu našeg istraživanja biće određen kao treća faza u radu Jugoslovenskog dramskog pozorišta u XX veku, koju su obeležili jugoslovenski ratovi i rukovođenje Jovana Ćirilova, jednog od najznačajnijih upravnika ovog teatra. Nakon šireg, panoramskog pregleda repertoara, fokus sužavamo na teatrološke analize odabranih *predstava suočavanja*, tj. na ona ostvarenja JDP-a koja tokom naznačenog perioda nisu skretala pogled od akutnih pitanja savremenosti. Među njima se nalaze režije klasičnih drama *Pozorišne iluzije* (1991), *Troil i Kresida* (1994), *Poslednji dani čovečanstva* (1994) i inscenacije savremenih tekstova *Bure baruta* (1995), *U potpalublju* (1996) i *Beogradska trilogija* (1997). Kroz analizu navedenih ostvarenja vodiće nas hipoteza da se kontekst jugoslovenskih ratova ne upisuje samo na onom očiglednom, tematsko-motivskom planu, već i u koncepcije vremena i prostora savremenih tekstova i predstava – u njihove *hronope izgubljenog grada*.

Ključne reči: JDP, jugoslovenski ratovi, suočavanje, poricanje, svdočenje, jeza, hronotop.

Abstract

The aim of the dissertation is to show how the repertoire of the Yugoslav Drama Theatre reacted to social reality at the time of the violent disintegration of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. The key concepts that shape the theoretical perspective of the thesis – *acknowledgement* and *denial*, *chronotopes of the uncanny*, *testimony* and *ghosting* – will allow us to explore the multiple, more or less direct connections between the theatre and its context. The period that is the focus of our research will be defined as the third phase in the work of the Yugoslav Drama Theater in the XX century, which was marked by the Yugoslav wars and the leadership of Jovan Ćirilov, one of the most important managers of this theater. After a broader, panoramic review of the repertoire, we narrow the focus to teatrological analyses of selected *performances of acknowledgement*, i.e. to those projects of the YDT which, during the indicated period, did not turn their eyes away from the acute issues of the time. Among them are the stagings of both classical texts – *L'illusion Comique* (1991), *Troilus and Cressida* (1994), *The Last Days of Mankind* (1994) – and contemporary ones – *Powder Keg* (1995), *In the Hold* (1996) and *Belgrade Trilogy* (1997). Through the analysis of the aforementioned works, we will be guided by the hypothesis that the context of the Yugoslav wars is inscribed not only on the obvious, thematic level, but also in the conceptions of time and space in contemporary texts and performances – in their *chronopes of the lost city*.

Keywords: Yugoslav Drama Theatre, Yugoslav Wars, acknowledgment, denial, testimony, uncanny, chronotope.

SADRŽAJ

Uvod	8
1. TEORIJSKA PERSPEKTIVA	19
2. PORTRET POZORIŠTA	39
Prolog: ime i drugi duhovi	39
JDP kao Jugoslavija u malom (1948–1968)	44
JDP kao ugledno beogradsko pozorište (1968–1991)	55
JDP i jugoslovenski ratovi (1991–1999)	70
3. PREDSTAVE SUOČAVANJA	90
Rekonfiguracija hronotopa	90
3.1. REŽIJE KLASIČNIH TEKSTOVA	95
Aktuelizacije u režiji klasike	95
Pozorišne iluzije (1991)	97
Troil i Kresida (1994)	112
Poslednji dani čovečanstva (1994)	127
3. 2. REŽIJE SAVREMENIH TEKSTOVA	142
Nova generacija dramskih pisaca	142
Bure baruta (1995)	148
U potpalublju (1996)	161
Beogradska trilogija (1997)	173
Nasilje kao sudbina u hronotopu izgubljenog grada	184

Zaključak	190
Literatura	195
Biografija	213

Uvod

Najstarija sačuvana drama zapadnoevropske civilizacije, Eshilovi *Persijanci*, govori o ratu. U njoj antički tragički pesnik, iz ugla poraženih, piše o grčko-persijskom sukobu, u kom „Ratne sreće ne bi za rod persijski!“ (Eshil 1965: 49). Čini se da je tema rata (u pozorištu) stara koliko i pozorište samo.

Dramu grčkog pisca i ovu disertaciju o srpskom pozorištu deli mnogo vekova, ali ih povezuju iste ključne reči: pozorište i rat. Ona nastaje u zemlji čije su današnje granice (kao, uostalom i granice svih modernih država u određenoj meri) nastale u ratnom nasilju. Odjeci tog nasilja, koje je pratilo dezintegraciju Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, osećaju se i danas u svim društvenim porama i u velikoj meri oblikuju našu stvarnost.

Inicijalno, najopštije pitanje od kog je ovo istraživanje krenulo bilo je: kakav je bio odnos srpskog institucionalnog pozorišta prema ratnoj stvarnosti devedesetih godina? Većina odgovora na ovo pitanje bila bi nedvosmisleno negativna i usaglašena u stavovima da je „srpsko pozorište bilo možda najautističnije u svojoj kratkoj istoriji“ (Suša 2002b: 96), da je živelo svoj „trenutak srećnog samozaborava“ (Jovićević 2002a) i da je pokazalo „pre bedu no sjaj ove profesije“ (Miočinović 2002: 41).

Naš pogled, pak, usmeren je ka onim predstavama koje su pre bile *sjaj* nego *beda* profesije, i to dvojako: kao relevantna, estetski uspela umetnička ostvarenja, ali i kao gestovi nepristajanja na ratnu stvarnost. Premisa na kojoj prethodna tvrdnja očito počiva jeste da je u institucionalnom srpskom pozorištu uopšte bilo takvih ostvarenja, kao i da ih je bilo dovoljno za obim jednog doktorskog rada. Istraživanje repertoara beogradskih pozorišta dovelo nas je do saznanja da se u jednom ovdašnjem pozorištu tokom devedesetih godina mogao pronaći repertoarski tok suočavanja sa društvenom stvarnošću, tj. niz ostvarenja koja nisu bila izolovani slučajevi već deo repertoarske politike. Reč je o Jugoslovenskom dramskom pozorištu, koje je tokom devedesetih godina izvelo i sledeće predstave: *Pozorišne iluzije* Pjera Korneja u režiji Slobodana Unkovskog (1991), *Troil i Kresida* Viljema Šekspira u režiji Dejana Mijača (1994), *Poslednji dani čovečanstva* Karla Krausa / Nenada Prokića u režiji Gorčina Stojanovića (1994), *Bure baruta* Dejana Dukovskog u režiji Slobodana Unkovskog (1995), *U potpalublju* Vladimira Arsenijevića

/ Damira Vijuka u režiji Nikite Milivojevića (1996) i *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović u režiji Gorana Markovića (1997)¹.

Pažnju na ovo pozorište skrenuo nam je i jedan uporni duh prošlosti, i dalje prisutan u njegovom nazivu, činjenica da je reč o *Jugoslovenskom* dramskom pozorištu. Ova institucija kulture osnovana je nakon Drugog svetskog rata kao pozorišna replika mita o bratstvu i jedinstvu, okupivši glumce i glumice iz svih delova nekadašnje zemlje. Međutim, vremenski period kojim se ovde bavimo počivao je na suprotnim vrednostima od onih koje su bile ugrađene u osnivačke temelje i naziv pozorišta, te smo želeli da ispitamo kako se Jugoslovensko dramsko pozorište u ovom periodu, a i pre njega, opiralo ili prilagođavalo zahtevima stvarnosti.

Vremenskim opsegom rada – od 1991. do 1999. – želeli smo da obuhvatimo period jugoslovenskih ratova, koji su pratili dezintegraciju SFRJ. Reč je o četiri ratna sukoba, koja su se odigrala tokom devedesetih godina: desetodnevni oružani sukob tadašnje Jugoslovenske narodne armije i slovenačke Teritorijalne odbrane u Sloveniji u junu i julu 1991; rat u Hrvatskoj 1991–1995; rat u Bosni i Hercegovini započet 1992, a okončan Dejtonskim sporazumom 1995. i, naposljetku, rat na Kosovu (sukob Vojske Jugoslavije i tzv. Oslobođilačke vojske Kosova) počev od 1998. zaključno sa NATO bombardovanjem Savezne Republike Jugoslavije 1999. Prve ozbiljnije eskalacija sukoba počele su u proleće 1991, kada se dogodio oružani incident između Hrvata i Srba na Plitvicama (31. marta 1991). Ključanje tenzija i početak rata poklapaju se s premijerom *Pozorišnih iluzija* (3. 4. 1991), hronološki prvom predstavom koju u radu analiziramo.

Tokom prve dve godine jugoslovenskih ratova otcepile su se Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina i Makedonija. Srbija i Crna Gora od 1992. nastavljaju da postoje u okviru Savezne Republike Jugoslavije do 2003, kada se nekadašnja SRJ pretvara u Srbiju i Crnu Goru, koju je odlikovao labaviji vid zajedništva (unija umesto federacije). Tri godine kasnije Crna Gora je

¹ U drugim pozorištima mogla bi se izdvojiti neka pojedinačna ostvarenja koja su se manje ili više direktno suočavala sa aktuelnim kontekstom: *Sedmorica protiv Tebe* u režiji Nikite Milivojevića (BDP, 1993), *Slučaj Hinkeman* Ernsta Tolera u režiji Gorčina Stojanovića (Bitef teatar, 1996), *Turneja* Gorana Markovića u režiji Milana Karadžića (Atelje 212, 1996). Njima bi se mogla pridodati predstava *Tamna je noć* Aleksandra Popovića u režiji Egona Savina, koja je 1993. izvedena u novoosnovanom Kult teatru.

Aleksandar Milosavljević skreće pažnju na jedan teatar izvan prestonice – Narodno pozorište Sombor, koje se u dekadi devedesetih istaklo svojim umetničkim i organizacionim dometima (Milosavljević 2002).

izglasala nezavisnost na referendumu, dok je Skupština Kosova u februaru 2008. godine aklamacijom usvojila Deklaraciju o nezavisnosti Kosova.

Novi ratovi, vođeni u periodu nakon Hladnog rata, u koje spadaju i ovdašnji sukobi iz devedesetih godina, teško se uokviruju preciznim početnim i završnim datumima (Kaldor 1999 ; prema, Dolečki, Halilbašić and Hulfeld 2018: 9). Nekada se vremenski opseg jugoslovenskih ratova proteže i do 2001. godine ne bi li obuhvatio i sukobe u Makedoniji između vlade Republike Makedonije i makedonskih Albanaca. Mi smo se odlučili da istraživanje ograničimo na dekadu devedesetih i da kao krajnju tačku uzmemo završetak rata na Kosovu i donošenje *Rezolucije 1244* (10. jun 1999. godine). Ovaj događaj može se posmatrati kao politička prekretnica u srpskom društvu i početak kraja jednog perioda (Čalić 2013 : 405), obeleženog ratovima i vladavinom režima Slobodana Miloševića.

Takođe, mimo opštih društveno-političkih okvira, period 1991–1999, poklapa se sa upravničkim mandatom Jovana Ćirilova, koji je na čelu pozorišta bio od 1985, pa sve do kraja jugoslovenskih ratova (na tom mestu će ga, u funkciji v. d. upravnika, naslediti Vladimir Jevtović). Ako bismo ukrstili događaje društveno-političke prirode i one koji su se ticali samog pozorišta, rekli bismo da se vreme od 1991. do 1999. može posmatrati kao jedno pogavlje u radu Jugoslovenskog dramskog pozorišta, koje nastaje u preseku jugoslovenskih ratova i rukovođenja najdugovečnijeg i jednog od najznačajnijih upravnika JDP-a.

Za sintagmu *jugoslovenski ratovi*, koja je uobičajenija u stranim publikacijama², opredelili smo se iz nekoliko razloga. Za početak, ovom zbirnom odrednicom, želeli smo da ukažemo na međusobnu povezanost događaja koji su započeli sukobima u Sloveniji, a završili se NATO bombardovanjem SR Jugoslavije. Ovaj termin, takođe, zaobilazi neuralgične tačke neslaganja između država koje su nastale raspadom Jugoslavije i ispražnjen je od emocionalnog naboja. Na primer, sukob koji se vodio na teritoriji Hrvatske u Srbiji se najčešće određuje kao *Rat u Hrvatskoj*, dok se u ondašnjoj javnosti označava kao *Domovinski rat* ili *Rat za nezavisnost* (potonja odrednica se često sreće i u stranim publikacijama), čime se potiskuje mogućnost da se

² Ovo određenje koristi se, između ostalih, u sledećim publikacijama:

Dolečki, Jana; Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (2018) *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*. Cham: Palgrave Macmillan.

Obradović, Dragana (2016). *Writing the Yugoslav Wars. Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*. Toronto: University of Toronto Press.

Baker, Catherine (2015). *The Yugoslav Wars of the 1990s*. London and New York: Palgrave.

ovaj sukob razume kao građanski rat. Tumačenja i, s njima povezana, terminološka određenja oružanih sukoba između Hrvata i Bošnjaka u Bosni i Hercegovini, kao i nemira na Kosovu, takođe nisu dosegla ni minimalni stepen usaglašenosti, te korišćenje množine za koje smo se opredelili³ „ukazuje na nedostatak minimalnog dogovora“ (Dolečki, Halilbaših and Hulfeld 2018: 7). Prednost u odnosu na odrednice kao što su *ratovi za jugoslovensko nasleđe*⁴, *ratovi u bivšoj Jugoslaviji*, *ratovi raspada Jugoslavije* i sl. sastoji se pre svega u ekonomičnosti odabranog termina, te ćemo, u nastavku rada, neke od ovih odrednica povremeno koristiti sinonimno s terminom *jugoslovenski ratovi*.

Cilj ovog rada je da ispita kako se Jugoslovensko dramsko pozorište, tokom naznačenog perioda jugoslovenskih ratova, svojim repertoarom odnosilo prema društvenoj stvarnosti. U skladu s tim, teorijsku perspektivu disertacije čine studije pozorišta i izvođenja, čiju inherentnu interdisciplinarnost proširujemo saznanjima iz oblasti studija kulture, književnosti, sociologije, kulturne politike i društvene istorije.

S obzirom na to da se bavimo dinamičnim odnosima između pozorišta i društvene stvarnosti, predstave koje analiziramo biće mišljene ne kao statična umetnička dela već kao tekstovi kulture. Ovakva teorijska perspektiva počiva na ideji bliskoj kulturnim istraživanjima „da se stvaranje estetičkog značenja ne odvija u kulturnoj praznini, već je društveno determinisano“ (Markovski 2009: 572). Kako nijedno umetničko delo ne postoji u društveno-istorijskom vakuumu, njegovo značenje je uvek kontekstualno uslovljeno. Prema tom shvatanju, koje se udaljava od modernistički shvaćene autonomije umetničkog dela, kontekst nije spoljašnji omotač već neodvojivi i aktivni činilac dela, koji učestvuje u stvaranju njegovog značenja. „Da bi se ocrtała promenjena uloga konteksta, neophodno je bilo i njegovo sagledavanje van dualne matrice: umetničko delo – visokovrednovan pojam; kontekst – niži, nedovoljno definisan i arbitraran pojam“ (Stanković 2015: 6)⁵. Sagledan u ovoj izmenjenoj ulozi, kontekst se definiše kao:

³ S obzirom na to da je sintagma *jugoslovenski ratovi* zbirna, kišobran odrednica, ispod koje se mogu nalaziti protivrečna viđenja sukoba tokom devedesetih godina, i da je više opisna nego definitivna, odlučili smo da je pišemo malim slovom.

⁴ Kada se koristi u jednini kao *Rat za jugoslovensko nasleđe* (Hoare 2019) ili samo *Rat za nasleđe* (Čalić 2013), ova odrednica obuhvata sukobe u Hrvatskoj, Sloveniji i Bosni i Hercegovini, dok množina – *Ratovi za jugoslovensko nasleđe* – obično uključuje i sukobe u drugoj polovini devedesetih (Calić 2020).

⁵ U nastavku teoretičarka dodatno pojašnjava svoju tezu:

[...] promenljiva, dinamična, efemerna struktura u kojoj ne postoji strogo definisano polje značenja, već se smisao uvek iznova produkuje u odnosu na raspored i način uvezivanja između elemenata. Na isti način i značenje umetničkog rada nije nepromenljivo, definisano, fiksirano, ograničeno, već je proizvod uvezivanja i u stalnom procesu nastajanja (isto: 23).

Ova kontekstualna „osetljivost“ svakog umetničkog dela čini se još izraženijom u slučaju pozorišta zbog njegovih specifičnih karakteristika jer se pozorišna predstava, zapravo, ni ne može definisati kao umetničko delo u užem smislu te reči. Erika Fišer-Lihte⁶ izvedbu/izvođenje, bila ona umetnička (poput onih kojima se ovde bavimo) ili kulturna, definiše kao energetska razmenu između izvođača i publike, koju određuje terminom *autopojetička povratna sprega* (Fischer-Lichte 2014: 20). Kako bi zaiskrila energija koja formira *autopoiesis*⁷, neophodno je da se barem dve osobe nađu u istom prostoru, što teoretičarka određuje kao *telesno sapisustvo* glumaca i gledalaca (isto: 19). Sve što rade glumci utiče na gledaoce i druge glumce, kao što i reakcije gledalaca utiču i na glumce i na ostatak publike (isto). Važni su i teoretičarkini uvidi o dvostrukosti izvođačkog tela, koje uvek postoji i kao semiotičko (telo-znak) i kao fizičko/pojavno telo (Fischer-Lichte 2014: 26). Reč je o tome da telo izvođača nikada u potpunosti ne može postati telo-znak i stopiti se s likom koji glumac tumači, tako da pojavno i semiotičko telo uvek postoje simultano.

Još jedna od važnih karakteristika izvedbe je efemernost, činjenica da ona postoji samo *sada* i *ovde* i iza sebe ne ostavlja nikakvo opipljivo delo (Fischer-Lichte 2014: 18–23), za razliku od umetnosti poput slikarstva, književnosti ili filma. „Za razliku od procesa proizvodnje u kom

„To je bilo moguće pozivanjem na Deridu i njegovo problematizovanje konteksta kao pojma. Odbacivanjem dualne matrice, destabilizovani su tradicionalni vrednosni kriterijumi po kojima ono što je unutrašnje ima veze sa transcendentnim i suštinom, dok je sve spoljašnje – manje bitno i slučajno. Suština ili *esencija* unapred je dato značenje/smisao – pa je na čitaocu ili posmatraču da je otkrije. No odbacivanjem dualne matrice i podređene uloge onog *spolja*, značenje/smisao se konstituiše u kontekstu, jer je u istoj ravni s umetničkim radom“ (Stanković 2015: 6).

⁶ Iako je početni zamajac studija izvođenja u savremenom značenju pokrenut u severnoameričkom kontekstu i vezuje se za rad i saradnju Ričarda Šeknera i Viktora Tarnera, važan doprinos razvoju ove discipline dala je poslednjih decenija nemačka teoretičarka Erika Fišer-Lihte, koja se u promišljanju izvođenja okrenula nemačkoj tradiciji, i to pre svega radu svog prethodnika Maksa Hermana.

U predgovoru knjizi *Transformativna moć izvedbe (The Transformative Power of Performance)*, Marvin Karlson upoređuje američku i evropsku (oličenu u Fišer-Lihte) školu u teoriji izvođenja, ističući jednu važnu razliku. Naime, Karlson smatra da su američki teoretičari prevashodno bili okrenuti utilitarnosti izvedbe i njenoj sposobnosti da utiče na društvo ili određenu društvenu situaciju (Carlson 2008: 6), dok Fišer Lihte traga za „specifičnom estetičnošću izvedbe“ (isto) – njenim imanentnim svojstvima i načinom na koji deluje na učesnike.

⁷ Termin *autopoiesis* vodi poreklo iz prirodnih nauka, tačnije iz biologije. Osmislili su ga čileanski biolozi Umberto Maturana i Francisko Varela i predstavili 1972. u svojoj knjizi *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living* kako bi objasnili način funkcionisanja živih organizama. Dvojica naučnika ponudila su radikalni zaokret tvrdeći da su živi organizmi autonomni, „samoreferišući i samokonstruišući zatvoreni sistemi – ukratko, autopojetički“ (Maturana and Varela 1980: 5).

ljudi različitih funkcija rade zajedno kako bi stvorili proizvod – automobile, veš mašinu, zgradu itd. – izvođenje ne stvara proizvod. Ono stvara sebe. Ono je prolazno i efemerno, čak i kada izvedba uključuje prostore, tela i objekte koji traju duže od izvođenja“ (isto: 18).

Nematerijalnost izvedbe, činjenica da postoji samo u relaciji između konkretne publike i konkretnih izvođača, naglašava koliko je pozorište, izrazitije nego druge umetnosti, suštinski određeno kontekstom izvođenja. Kao što ćemo videti u nastavku rada, ova međuzavisnost pozorišta i konteksta pojačava se u vremenima društvenih kriza, kada, usled delovanja autopojetičke povratne sprege, raste i nepredvidljivost izvođenja.

Teoretičar Vilmar Sauter⁸ insistira na dvosmernoj vezi pozorišta i konteksta: kontekst se upisuje u pozorišnu predstavu, kao što se i predstava upisuje u kontekst. Autor piše da „kontekst nije samo pozadina izvođenja već je konstantno prisutan kako za izvođača, tako i za gledaoca, tokom priprema za događaj, kao i posle događaja, kada se on već upisao u kontekst“ (Sauter 2000: 9). Sauter navodi nekoliko konteksta u koje je smešten pozorišni čin: *konvencionalni* ili *estetski kontekst*, *strukturni*, *konceptualni* ili *ideološki kontekst* i najširi *kulturni kontekst* – možemo ih zamisliti kao koncentrične krugove u koje je smeštena pozorišta predstava. *Konvencionalni kontekst* podrazumeva umetničke kodove preko kojih predstava i gledalac komuniciraju, *strukturni* se odnosi na organizacione aspekte pozorišnog života (finansiranje, lokacija, zakonska regulativa), dok *konceptualni* obuhvata odnos koji društvo zauzima prema pozorištu i funkcije koje pozorište u određenom društvu vrši (propagandne, zabavne, obrazovne i sl). Poslednji, *kulturni kontekst* povezuje pozorište sa svim aspektima jedne kulture: drugim umetnostima, istorijom, religijom, obrazovanjem (Sauter 2000: 9–11). Tokom devedesetih godina došlo je, u prepletu različitih uticaja, do promene u svim navedenim kontekstima, čime ćemo se baviti u nastavku rada.

Prvi korak u uspostavljanju veze između JDP-a i izvanestetske stvarnosti predstavlja pokušaj da se predstave teorijski odrede na osnovu prepoznavanja i tematizovanja ili ignorisanja te stvarnosti. U želji da izbegnemo uobičajene i teorijski istrošene pojmove angažovanog i eskapističkog pozorišta, odlučili smo se da odnos predstava prema društvenoj stvarnosti označimo pomoću termina *suočavanje* i *poricanje*, koje sociolog Stenli Koen koristi u svojoj studiji *Stanje poricanja: znati za zlodela i patnje*. To nam je pomoglo da sve predstave koje nisu

⁸ Sauter u citiranoj studiji razvija teoriju događaja, koja se, takođe, zasniva na relaciji između izvođača i publike.

okretale glavu od društvene stvarnosti (što je odlika poricanja) već su se s njom manje ili više direktno suočavale okupimo oko pojma *predstava suočavanja*.

Suprotstavljanje poricanja i suočavanja – koje, kako ćemo videti u nastavku, nikada nije apsolutno već u sebi skriva brojne mogućnosti i nijanse – samo je prvi korak u ovoj analizi. U nameri da se što više približimo složenoj vezi pozorišta i ratne stvarnosti, pojmovno-teorijski rakurs izoštren je pojmovima *hronotopa*, *jeze*, *svedočenja*, *traume* i *zaposednutosti*, koji su nam pomogli da ne ostanemo na površini (prepoznavanju očiglednih i direktnih veza sa stvarnošću) već da zađemo dublje u tkivo analiziranih tekstova i predstava i pokušamo da razumemo na koje se sve načine iskustvo jednog nasilnog vremena može prepoznati u odabranim delima.

Navedena teorijska perspektiva dovela nas je do hipoteze da se kontekst jugoslovenskih ratova ne upisuje samo na tematsko-motivskom planu već i mnogo dublje: u koncepciju vremena i prostora savremenih drama i predstava, čije koordinate izgrađuju pesimističnu sliku sveta, po kojoj je nasilje junakova sudbina.

Uz ovu hipotezu, kojom ćemo se voditi tokom analiza odabranih studija slučaja, naše istraživanje pokušaće da potvrdi i dve posebne hipoteze. Prva je da repertoar Jugoslovenskog dramskog pozorišta tokom ratova devedesetih godina odlikuje ravnoteža između predstava poricanja i suočavanja, a druga da se, hronološki gledano, pozorište sa ratnom stvarnošću najpre suočava preko rediteljskih aktuelizacija klasičnih tekstova, dok direktno tematizovanje stvarnosti putem izvođenja savremenih tekstova dolazi kasnije, i to najizrazitije u vremenu nakon Dejtonskog sporazuma.

Pri analizi predstava glavni oslonac biće dramski tekstovi i dostupni video snimci, kojima raspolažu JDP i Muzej pozorišne umetnosti, zajedno sa sekundarnim izvorima o tekstovima i predstavama (kritike, intervjui, teorijski radovi). Pošto su korišćeni snimci lošijeg tehničkog kvaliteta, saznanja o scenografiji i kostimu dopunjavaćemo dostupnim fotografijama iz umetničke arhive JDP-a. Za podatke o predstavama i njihovim izvođenjima korišćeni su *Godišnjak jugoslovenskih pozorišta*, monografije koje je izdalo Jugoslovensko dramsko pozorište, kao i zvanični sajt pozorišta.

S obzirom na to da radimo sa snimcima predstava koje nismo imali prilike da gledamo uživo, naš pristup metodološki se može odrediti kao *istoriografski* prema shvatanju Erike Fišer-Lihte. „Kad god proučavamo izvođenje jedino preko upućivanja na izvore i dokumente, bez ličnog

iskustva izvođenja, to je istoriografski projekat“ (Fischer-Lichte 2014: 48), naspram onoga što teoretičarka određuje kao analizu izvođenja. Fišer-Lihte naglašava da je koncept izvođenja kao energetske razmene između izvođača i publike relevantan u slučaju oba pristupa, čija je tačka razdvajanja (ne)učestvovanje u izvedbi (isto). U skadu s tim, i mi ćemo, onde gde nam to izvori dozvoljavaju, koristiti svedočenja aktera o iskustvu izvođenja.

Istraživanje *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)* oslanja se na doprinose istraživanja koja su već realizovana u našoj sredini. Među njima su radovi autorki koje su se opsežno bavile istaknutim rediteljima Jugoslovenskog dramskog pozorišta (Ksenija Radulović, Marina Milivojević-Madžarev), njegovim pamćenjem i zaboravljanjem (Milena Dragičević Šešić, Milena Stefanović) i scenskim dizajnom u produkcijama devedesetih (Irena Šentveska). Pri analizi *režija klasike* pozivaćemo se na doprinose Ivana Medenice i Ksenije Radulović, pre svega kako bismo razumeli postupak *aktuelizacije* kom pribegavaju reditelji predstava nastalih prema klasičnim tekstovima, dok će nam u tumačenju kategorija vremena i prostora u drami i pozorištu jedan od oslonaca biti radovi Nebojše Romčevića. Njima treba pridružiti i sve one koji su, iz različitih uglova, i u različitom obimu, pisali o srpskom pozorištu devedesetih godina (Vladimir Stamenković, Aleksandar Milosavljević, Aleksandra Jovičević, Mirjana Miočinović i drugi).

Strukturno gledano, rad će biti podeljen u tri osnovna poglavlja: *teorijska perspektiva, portret pozorišta i predstave suočavanja*.

U prvom delu pokušaćemo da uspostavimo teorijsku osnovu za buduću analizu. Obrazložićemo zašto određenja poput angažovanog pozorišta i eksapizma, pozorišta i drame ratne traume smatramo neadekvatnim za odabrani korpus predstava. Zatim ćemo objasniti pojmove suočavanja i poricanja, onako kako ih Stenli Koen koristi u svojoj studiji i pokušati da ih prilagodimo našem istraživanju. Jedan od pojmova koji se ne može zaobići u razumevanju društvene stvarnosti devedesetih godina XX veka je *trauma*. Na njega ćemo nadovezati pojam *svedočenja* o traumi ne bismo li ova tri pojma ukrstili u pokušaju da shvatimo kako je pozorište svedočilo o nasilnoj i traumatičnoj dezintegraciji zemlje. Pošto će nas, više od direktnog, zanimati mehanizmi indirektnog svedočenja, uvešćemo Bahtinov termin *hronotopa*. Ovo prožimanje vremena i prostora biće glavni alat za pronicanje u zajedničku sliku sveta koju

navedene drame i predstave nude, dok će nam pojam frejdovske jeze (*Das Unheimliche*) pomoći da razumevamo specifičnu atmosferu koja nastaje u čudnoj mešavini poznatog i nepoznatog.

U drugom, hronološki organizovanom poglavlju, upoznaćemo se sa Jugoslovenskim dramskim pozorištem u različitim kulturnim kontekstima. Naglasak neće biti na društveno-političkim događajima i njihovom tumačenju već na reperkusijama koje su društvena previranja imala na funkcionisanje pozorišta. Najpre ćemo se osvrnuti na okolnosti osnivanja JDP-a i mesto koje je imalo u kulturnoj politici druge Jugoslavije. Predstavićemo repertoarska načela pozorišta, kao i najznačajnije umetničke i menadžerske figure koje su usmeravale njegov rad poput Bojana Stupice, Milana Dedinca i, naročito, Jovana Ćirilova. U osamdesetim godinama ukazaćemo na predstave koje su se mogle razumeti kao anticipacija nadolazećih sukoba, ali i na one, koje su, makar posredno, bile na liniji nacionalističkog buđenja. Potpoglavlje o devedesetim godinama pokušaće da pristupi repertoaru Jugoslovenskog dramskog pozorišta u načelima poricanja i suočavanja. Osvrt na društveno-političku klimu, u kojoj je ime pozorišta postala jedna od utvara iščezle države, pomoći će nam da shvatimo kako se pozorište odnosilo prema izmenjenom društveno-političkom kontekstu.

U skladu sa iznesenim razumevanjem konteksta kao konstitutivnog za značenje dela, ovo poglavlje nije samo informativni dodatak, već koordinatni sistem za analize predstava u narednom poglavlju jer činjenica da su se izabrane predstave izvodile u određeno vreme i na određenom mestu učestvuje u stvaranju njihovog značenja.

Sledi centralno poglavlje *predstave suočavanja*, u kom analiziramo odabrane studije slučaja. Ovaj segment podeljen je u dva dela po tipu teksta koji predstave koriste: režije klasičnih tekstova i režije savremenih tekstova. Navedena podela uklopila se u hronološku organizaciju poglavlja jer se pozorište sa ratnom stvarnošću najpre suočilo preko režija klasičnih tekstova: *Pozorišne iluzije*, *Troil i Kresida*, *Poslednji dani čovečanstva*, a zatim i preko savremenih tekstova: *Bure baruta*, dramatisacija romana *U potpalublju* i *Beogradska trilogija*. *Pozorišne iluzije*, prva predstava koju analiziramo, ima odlike i poricanja i suočavanja, te će nam biti dobar primer kako za odlike predstava poricanja (koje nisu u fokusu ovog rada), tako i za nemogućnost uspostavljanja oštre granice između poricanja i suočavanja.

Prvi deo svake analize podrazumeva kratku analizu odabranog teksta (sa fokusom na one elemente koji su važni za predstavu), nakon čega prelazimo na analizu izvedbenih aspekata i

njihovog odnosa sa društvenom realnošću. U slučaju predstave *U potpalublju*, s obzirom na to da je reč o dramatisaciji romana, kao i da odnos romana, dramatisacije i predstave nije pravolinijski već izukrštan, predstaviceemo najpre osobenosti proznog teksta Vladimira Arsenijevića. U analizama su korišćeni tekstovi adaptacija koje je izdalo Jugoslovensko dramsko pozorište u ediciji *Ars dramatica*, ali su konsultovana i druga izdanja i prevodi onde gde se to učinilo važnim (*Poslednji dani čovečanstva*, *Pozorišne iluzije* i *Beogradska trilogija*). S obzirom na to da je Dejan Mijač tokom devedesetih godina u Jugoslovenskom dramskom postavio niz predstava sa elementima suočavanja, pre nego što se upustimo u analizu predstave *Troil i Kresida*, koja je u pogledu približavanja ratnoj stvarnosti od svih rediteljevih ostvarenja tokom devedesetih godina otišla najdalje, spomenućemo i najvažnije elemente režija *Narodnog poslanika* (1991) i *Gospođe ministarke* (1996).

Na kraju trećeg dela, u potpoglavlju *Nasilje kao sudbina u hronotopu izgubljenog grada*, biće sublimirani rezultati prethodnih analiza time što ćemo zajedničke odlike odabranih predstava objediniti u jednom hronotopu. Taj hronotop biće osnova za razmatranje političnosti predstava suočavanja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu na kraju ovog odeljka.

Pišući o generaciji koja dolazi posle određenog traumatičnog perioda, teoretičarka Marijan Hirš uvodi pojam *postgeneracije* i *postsećanja* kako bi opisala svoje „postratno detinjstvo u Bukureštu“, obeleženo iskustvom koji su njeni roditelji proživeli u Drugom svetskom ratu (Hirsch 2012: 4). „Postsećanje“ opisuje vezu koju generacija posle ima sa ličnom, kolektivnom i kulturnom traumom onih koji su došli pre iskustava koje oni 'pamte' samo posredstvom priča, slika i ponašanja među kojima su odrasli“ (isto: 5). U nastavku teoretičarka zaključuje: „Ovi događaji desili su se u prošlosti, ali njihovi efekti se nastavljaju u sadašnjosti“ (isto). Autor ovih redova pripada postgeneraciji, *rođenim posle Yu*, i smatra da ga ova činjenica smešta u istraživačku poziciju koja je od analiziranih događaja ujedno i dovoljno blizu (jer živi sa posledicama i postsećanjima) i dovoljno daleko (jer u njima nije neposredno i aktivno učestvovao).

Eshilova pozorišna reprezentacija rata imala je svoju ulogu u izgradnji atinskog identiteta – to nije bio pokušaj rekonstrukcije prošlosti bez svesti o sadašnjem trenutku, već, kao što sa sećanjem (od)uvek i biva „zahvat u prošlo uvek iz nove sadašnjice“ (Kuljić 2006). Stoga i ovaj osvrt unatrag, na nedavnu prošlost, nastaje iz potrebe da se bolje razume aktuelni trenutak.

Drame i predstave kojima ćemo se baviti, izvedene devedesetih godina prošlog veka, nisu samo odraz jednog prošlog vremena već i snažni sagovrnici savremenosti. Sagledano u kontekstu ovdašnje kulture, ovo istraživanje predstavlja napor usmeren protiv zaboravljanja i potencijalni doprinos kritičkoj kulturi sećanja, što u društvu opterećenom diskontinuitetima može biti važno.

1. TEORIJSKA PERSPEKTIVA

Namera ovog poglavlja je da izgradi teorijsku platformu za dalju analizu preko pojmova *suočavanje*, *poricanje*, *trauma*, *svedočenje*, *hronotop*, *jeza* i *zaposednutost*, koji će nam pomoći da uspostavimo vezu između pozorišta i konteksta.

Kao što je istaknuto u uvodu, naša istraživačka pažnja usmerena je ka onim predstavama koje su tokom devedesetih godina u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, na manje ili više direktan način, progovarale o aktuelnim društvenim pitanjima. Prvo pitanje na koje treba da odgovorimo je kojim terminom možemo najbolje da označimo ove predstave. U tekstovima o pozorištu i razgovorima u struci (a čini se i mimo nje) najuobičajeniji su pojmovi *angažovanog pozorišta*, kao onog koje se bavi važnim pitanjama savremenosti i *eskapizma / eskapističkog pozorišta*, kao onog koji ima suprotnu tendenciju, te bi prvi korak u odgovoru na naše pitanje podrazumevao da objasnimo zašto smo ove pojmove odbacili.

Tanja Popović podseća da je „*angažovana književnost* (fr. *engagement – angažovanost*) pojam marksističke kritike kojim se ukazuje na vrstu književnosti čija je osnovna svrha kritika i promena društva, tj. nepravednih socijalnih odnosa (Popović 2010: 38)“, naglašavajući da se to prevashodno ogleda u sadržaju, a ne u postupcima i tehnici (isto). Posežući za ovim terminom, autor kog ne smemo preskočiti u pokušaju da razumemo sve (ne)mogućnosti njegove upotrebe je Žan-Pol Sartr jer je upravo on zaslužan za njegovu razradu i popularizovanje.

U tekstu *Angažovana književnost*, napisanom kao uvodna reč za časopis *Moderna vremena (Les Temps Modernes, 1945)*, Sartr piše da nema neangažovane umetnosti jer je i izbegavanje ili prećutkivanje određenih tema jedan oblik angažmana:

Sve što je napisano ima neki smisao, čak i kad je taj smisao veoma daleko od onog koji je autor zamislio da mu da. Za nas, stvarno, pisac nije ni Vestalka, ni Ariel: on je ‘saučesnik’, ma šta radio, obeležen je, kompromitovan, makoliko se vešto krio. [...] Mi smo, naprotiv, ubeđeni da se niko *ne može* izvući. I kad bismo bili nemi i mirni kao kamenje, sama bi naša pasivnost bila akcija. Onaj koji bi svoj život posvetio pisanju romana o Hititima, zauzeo bi poziciju upravo samom tom apstinencijom. Pisac je situiran u svom vremenu: svaka reč ima odjeka. I svako ćutanje (isto: 4–5).

U eseju *Šta je književnost* (1947) Sartr ponavlja iznesenu tezu, insistirajući da čovek „nije slobodan da ne izabere: on je angažovan, treba se odlučiti, i apstinencija je izvestan izbor“ (isto: 15), ali podvlači da „pisac mora sav da se angažuje u svojim delima, i to ne u vidu jedne

odvratne pasivnosti, ističući svoje poroke, svoje nesreće i svoje slabosti već kao jedna odlučna volja i jedna opredeljenost, kao onaj totalni poduhvat življenja koji čini svakoga od nas” (Sart 1981: 35). U nastavku autor zaključuje da je „pisac angažovan kada nastoji da dođe do najlucidnije i najpotpunije svesti o tome da je ukrcan⁹, to jest kada nastoji da angažovanost za njega i za druge pređe iz neposredne spontanosti u smišljeno“ (Sart 1981: 58). Drugim rečima, pisac bi, sa sveću o ukrcanosti, trebalo da zauzme aktivan stav prema stvarnosti.

Kao što vidimo iz prethodnih citata, Sartre koristi termin angažmana dvojako: negde to čini u užem smislu, želeći da označi književnost koja svesno i opredeljeno artikuliše određena politička značenja, dok na drugim mestima govori o neminovnosti angažmana, tj. o nemogućnosti da se on izbegne, bilo da se to čini svesno ili nesvesno. To nas, čak i kod samog Sartra, dovodi do nedoslednosti u upotrebi pojma angažovane umetnosti koji se „upotrebljava u značenjima koja su najčešće aproksimativna, a ponekad neodređena do dvosmislenosti“ (Živković 1986: 25). Problem se sastoji u tome što je „proširenost upotrebe doprinijela je da riječ postane isuviše općenitom i izgubi svaku precizniju mogućnost odredbe“ (isto). Međutim, čak i kad bismo se odlučili za Sartrovo uže određenje pojma angažovanosti on – što će sasvim biti jasno nakon analiza predstava – ne bi bio primenjiv na odabrane studije slučaja.

Kao najčešći antipod angažovane umetnosti često se sreće pojam *eskapizma* i *eskapističkog pozorišta*. Problem se javlja već pri osnovnom definisanju pojma koji, prema *Rečniku književnih termina*, podrazumeva beg iz ustaljenih društvenih tokova, najčešće romantičarskih pesnika, i kao takav predstavlja „protest protiv civilizacije“ (Živković 1986: 189). Rečima Tanje Popović, eskapizam ima značenje „svesnog suprotstavljanja sopstvenoj civilizaciji koja se doživljava kao dekadentna i neiskrena” (Popović 2010: 199). U tom suprotstavljanju sadržan je i *angažman* ovako shvaćenog eskapizma, što nas dovodi do zaključka da se eskapizam i angažman ne mogu postaviti kao suprotstavljeni pojmovi. Dakle, osim što je višeznačan i teorijski razvodnjen, angažman se, ni u jednom od svojih, potencijalno fokusiranih značenja, ne bi mogao jasno

⁹ Polemišući sa Etijambлом, esejistom, književnim kritičarem i profesorom na Sorboni, Sartre koristi metaforu ukrcanosti, koju je Etijambл uveo u diskusiju pozivajući se na konstataciju Bleza Paskala: “Mi smo ukrcani!”, gde se misli na neminovnu ukrcanost u istorijske tokove (Sartre 1981: 57–58), bilo da u njima odaberemo mesto kraj kormila ili, pak, u potpalublju. Etijambл je kritikovao Sartrovo preopšte korišćenje pojma angažovanosti, pišući da je to pojam lišen svake vrednosti, sveden na najbanalniju činjenicu, na sliku ljudske sudbine (Etiemble 1947, prema Sartre 1982: 58), te ne čudi što, upravo na ovom mestu, polemišući sa njim, Sartre insistira na užem razumevanju angažovanosti.

suprotstaviti eskapizmu, zbog čega smatramo ovaj terminološki par više zamagljujuće nego što izoštrava razumevanje fenomena o kojima bismo da govorimo.

U potrazi za imenovanjem odnosa koji predstave imaju prema izvanestetskoj stvarnosti posegli smo za pojmovima sociologa Stenlija Koena *suočavanje* i *poricanje*. Teoretičar najpre pokušava da definiše složeni fenomen poricanja da bi potom stigao do suočavanja – kao njegove (ređe) suprotnosti. Koen uzima kao karakterističan primer seljake koji su živeli u okolini koncentracionog logora Mathausen u Austriji u periodu 1942–1945. i tvrdili da ne znaju šta se nedaleko od njih dešava. Oni su videli dim iz peći i čuli glasine o dešavanjima, ali nisu mogli (ili želeli?) da sve te pojedinačne delove povežu u slagalicu nedvosmislenog zločina (Koen 2003: 24–25). Jesu li ljudi nastanjeni pored Mathausena znali šta se dešava u logoru ili ne? Ili je pak reč o nekakvom „međuprostoru“ između znanja i neznanja?

Upravo taj „međuprostor“ Stenli Koen obuhvata pojmom *poricanja* (*denial*). Rečima autora, „Poricanje ne mora biti vezano ni za izricanje istine ni za namerno laganje. Iskaz nije potpuno promišljen, a status ‘znanja’ istine nije potpuno jasan. Postoje stanja duha, pa čak i celih kultura, u kojima istovremeno i znamo i ne znamo” (isto: 27). Autor se pita da li je to bio slučaj sa seljacima koji su živeli u blizini logora ili s majkom koja tvrdi da ne zna šta njen muž radi njihovoj kćeri (isto). Paradoksalnost poricanja sastoji se u tome što nam ono što poričemo „mora biti ‘nekako’ poznato, a u tvrdnje kojima se to poricanje izražava mora se ‘nekako’ verovati“ (isto: 51). Kao što je iz prethodnih redova jasno, poricanje se može odnositi na pojedince, tj. na individualne reakcije na neprijatne i traumatične događaje¹⁰, ali i na kulture, te stoga možemo govoriti i o *kulturama poricanja* (isto: 34), u kojima se održava kolektivna atmosfera nesuočavanja, pomenuto stanje istovremenog znanja i neznanja.

Teoretičar ističe da poricanje nije nužno negativna, etički problematična pojava već i jedan od važnih mehanizama naše svesti i očuvanja psihičkog zdravlja. Niko ne može sve vreme biti suočen sa svojim i tuđim patnjama i drugim neprijatnim senzacijama, tako da je poricanje ujedno i odbrana od preplavljujuće anksioznosti. Međutim, treba podvući da je poricanje normalno samo

¹⁰ Koen se, objašnjavajući psihičko poricanje, oslanja na radove Frojda i drugih psihoanalitičara, za koje smatra da su se jedini približili paradoksalnosti ove pojave, koja se nalazi na „neobeleženoj teritoriji između promišljenog izbora i nesvesne odbrane” (isto: 27). Pored toga, on se oslanja i na znanja iz kognitivne psihologije kako bi opisao mehanizme ovog fenomena, koji je, jezikom kognitivista – „obrazac izbegavanja znanja prilikom obrade podataka“ (isto: 82).

do određene granice jer je „uporno poricanje znak patologije ličnosti (disocijacije, dezintegracije, rascepa) i političke atrofije (života usred laži, kulturne amnezije)“ (isto: 393).

Na drugoj strani u odnosu na poricanje nalazi se Koenov termin suočavanje, koji predstavlja „aktivnu i ne tako čestu suprotnost poricanju“ (isto: 355) i može se razumeti kroz metaforu otvaranja očiju i neokretanja glave na drugu stranu (isto: 358). Suočavanje se može raščlaniti na nekoliko elemenata. *Kognitivni* deo odnosio bi se na saznavanje onoga što se dešava i na zadržavanje tog znanja u okrilju svesnosti; *emocionalni* podrazumeva osećanja poput empatije i stida; *moralni* se odnosi na vrednovanje (artikulisanje stavova kao što je: „ovo je pogrešno i nedopustivo“), što sve zajedno treba da dovede do *delovanja*, tj. akcije (isto: 356–357). Samo saznanje (kognitivni deo) nije dovoljno, ono bi trebalo da, kako to Koen kaže, „preraste u akciju“ (isto: 287). Upravo je u delanju razlika između *znanja (knowledge)* i onoga što po Koenu označava *acknowledgment*. Na drugom mestu teoretičar piše:

Priznanje podrazumeva ono što treba da se desi kad ljudi aktivno reaguju na informaciju – mišljenjem, osećanjima ili delanjem. To znači da u psihološkom i moralnom smislu prikladno reaguju na ono što znaju. Oni vide problem koji zahteva njihovu pažnju; uznemire se ili naljute i izražavaju simpatiju ili saosećanje; i preduzimaju nešto: intervenišu, pomažu, posvećuju se problemu (isto: 12–13).

U prevodu Slobodanke Glišić, ovaj termin preveden je kao *priznanje*, što odgovara značenju, ali se čini da – *suočavanje*, za koje smo se u ovom radu opredelili, bolje odražava suštinu Koenovog pojma na srpskom jeziku. Nasuprot priznanju i prihvatanju, suočavanje izraženije konotira delatni odnos prema stvarnosti, koji i za Koena predstavlja jedan od ključnih elemenata pojma¹¹.

¹¹ Analizirajući konkretne slučajeve priznanja, Koen dolazi do zaključka da oni koji počine gestove solidarnosti i nepristajanje najčešće to čine “iz stomaka”, tvrdeći da nisu imali izbora (isto: 373). Iz tog razloga, autor, priznajući delimično svoju teorijsku kapitulaciju pred ovim pitanjem, dolazi do teze o *banalnosti vrlina*:

„Pominjali smo i druge vrste motivacije, kao što su saosećanje, prijateljske veze, političko ili religijsko uverenje, etički sud o vrednosti života. Ali *banalnost vrlina* je najpostojanija tema: spasioci su postupali u skladu sa ‘zdravorazumskim’ pravilima dostojnog ljudskog ponašanja; smatrali su da im situacija ne nudi drugi izbor; pomagali su jer je to jednostavno bilo nešto što je trebalo uraditi i slagalo se s moralnim stavovima koje su naučili i kojih su se držali u svojoj zajednici i porodici (isto: 374)“.

Umesto Koenovih, mogli bismo da navedemo jedan domaći primer. Na početku rata u Hrvatskoj Mirjana Miočinović, profesorka na predmetu *Istorija južnoslovenskog pozorišta i drame*, dala je otkaz na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti: „Suočena s užasnim razaranjima zemlje koju i dalje smatram svojom domovinom [...] a svesna činjenice da u ovakvim okolnostima ne mogu i ne želim da držim nastavu na fakultetu koji nije našao načina da se svemu tome suprotstavi“ (Miočinović 2014: 40). Njeno objašnjenje sopstvenog postupka, a u skladu sa konceptom *banalnosti vrlina*, sasvim je nalik je srodnim gestovima koje Koen opisuje:

„Kako ja nisam nikakva Jovanka Orleanka, kako ne samo da nemam nikakvog smisla za ‘misije’, već se i klonim svakog u kome slutim tu ambiciju, ja sam to učinila iz očajanja i sasvim refleksno, onako kako bi čovek mogao da skoči u vodu da nekoga spase i onda tek shvati da ne zna da pliva. Ako u tom gestu ima nečega hvale vrednog, sa

Delatnost o kojoj Koen piše obuhvata širok spektar mogućnosti, koje čine različiti gestovi nepristajanja na nepravednu društvenu stvarnost. Teoretičar napominje da njega pre svega „zanimaju obični ljudi koji su uspeali da priznaju patnje drugih, a zatim su pronašli pravi ili improvizovali svoj kanal za delanje“ (isto: 357). Koen navodi nekoliko takvih primera: domaćica u Južnoj Africi (1991) nije žmurila na patnje svoje crne služavke već je rešila da omogući da se njena priča čuje (došla je do organizacije koja je zabeležila njeno svedočenje); studentkinja iz Indonezije je, uprkos zvaničnoj politici svoje zemlje, rešila da istraži zataškavane masakre nad Istočnim Timorcima (1994); Jevrejka iz Kanade osniva dobrotvornu organizaciju za pružanje pomoći Bošnjakinjama tokom 90-ih godina; starac, pripadnik plemena Tutsi, u Burundiju 1994. prima u svoju kuću 38 pripadnika drugog plemena, dovodeći sebe u veliku opasnost (isto: 359–362). Kao što vidimo, u pitanju su različiti vidovi prepoznavanja patnji drugih, „sitniji“ i krupniji gestovi otpora: neki se sastoje u davanju glasa potlačenima (Južna Afrika), pronalaženju i iznošenju istine (studentkinja iz Indonezije), organizovanom dugoročnom delanju (pomoć Bošnjakinjama) dok poslednji primer predstavlja opasan, herojski spasilački poduhvat.

Predstave koje ovde analiziramo ne spadaju u primere suočavanja koja pokušavaju da radikalno izmene društvenu stvarnost, one su najbliže onom vidu suočavanja koje Koen definiše kao moralno svedočenje. „Moralni svedok teži da na tih, ali siguran način sazna ono što moćnici poriču“ (isto 2002: 364). Pišući o poziciji moralnih svedoka, Koen piše da su oni „aktivni posmatrači – nemoćni da intervenišu, ali podsećaju počinioce da nisu svi u dosluhu, da se ne slažu svi sa njima i da će njihovo buduće poricanje biti osporeno drugim svedočanstvom“ (isto: 364). Razmišljajući o poziciji i ulozi pisca, Sartre u eseju *Šta je književnost?* beleži:

Ako društvo vidi sebe, a pogotovo ako vidi da je viđeno, u samoj toj činjenici sadržano je osporavanje utvrđenih vrednosti i režima: pisac mu pruža njegovu sliku i poziva ga da je prihvati ili da se izmeni. A društvo se u svakom slučaju menja; ono gubi ravnotežu koju mu je davalo neznanje, ono se koleba između stida i cinizma, ono postaje neiskreno. Tako pisac daje društvu *nesrećnu savest*, a samim tim on je u stalnom antagonizmu sa konzervativnim snagama što održavaju ravnotežu koju on nastoji da poremeti (Sartre 1982: 61).

Sartrov pisac, kako je na ovom mestu opisan, nalik je Koenovom moralnom svedoku – on je nemirna savest društva, nastala iz otpora prema poricanju i neznanju. Ovo je ujedno i glavno

čisto ljudskog stanovišta, onda je to upravo činjenica da mi refleksi nisu sasvim otupeli premda sam živela u svetu u kojem je sistematski i programski uništavano osećanje solidarnosti s drugim. Danas na to gledam kao na postupak koji bih u sličnim prilikama, verovatno isto tako refleksno, sigurno ponovila“ (isto: 40–41).

određenje tekstova i predstava suočavanja – ostvarenjâ koja kroz čin moralnog svedočenja progovaraju o društvenoj stvarnosti 90-ih godina, koristeći prepoznatljive elemente te stvarnosti i/ili nedvosmislene aluzije na nju. One sadrže elemente suočavanja koje je Koen izdvojio: saznajni, emocionalni, moralni i delatni; poslednji se ogleda, a najvećim delom i ograničava – na akt svedočenja u formi dramskog teksta ili pozorišne predstave, iz čega proizilazi i političnost ovih predstava, kojom ćemo se detaljnije baviti nakon analiza predstava¹².

Da li se svako suočavanje, bez obzira na njegovu ideološku poziciju, može razumeti preko Koenovog pojma koji smo preuzeli? Odgovor je negativan. Naime, *suočavanje*, kako ga Koen definiše, pored kognitivnog, sadrži i spomenuti etički aspekt (Koen 2003: 356), koji podrazumeva otpor stradanju i patnji drugih. Drugim rečima, nije reč o bilo kakvoj aktivnoj reakciji na društvenu stvarnost već o onoj koja bi bila u skladu sa osnovnim humanističkim vrednostima, što bi u kontekstu devedesetih godina u Srbiji podrazumevalo antiratno usmerenje. S tim u vezi, predstave suočavanja koje analiziramo mogu se razumeti i u okviru *kontrakulture* ili *umetnosti i kulture otpora*, pod kojom Milena Dragičević Šešić podrazumeva „one umetničke prakse koje karakteriše jasni antiratni, antinacionalistički, antifašistički i socijalno integrativni aktivizam“ (Dragičević Šešić 2018: 15–16). Fokus Milene Dragičević Šešić je na nezavisnoj sceni, s tim što teoretičarka pominje upravo primer JDP-a¹³ kao institucije koja je postavljala i antiratne predstave (isto: 16).

Zatim, termin *poricanja* u svojoj definiciji sadrži i jedan važan aspekt, koji drugi pojmovi ne uspevaju da obuhvate. Reč je o spomenutom, paradoksalnom spoju znanja i neznanja, koji uspeva da ukaže na nekoliko važnih aspekata pozorišnog poricanja. Ako pozorišnu predstavu razumemo preko relacije koja se uspostavlja između izvođača i gledalaca tokom izvođenja (kao u pomenutima koncepcijama Erike Fišer-Lihte i Vilmara Sautera), izvanestetski kontekst, koji u

¹² Čini se da su načini na koje određeni tekst ili predstava razumeju i artikulišu svoju delatnost ključni za razumevanje njihove političnosti. Recimo, ostvarenja koja francuska teoretičarka Hamidi-Kim okuplja u okviru koncepta *pozorišta političke borbe* počivaju na bazičnom uverenju “da svet može biti promenjen i da pozorište može da doprinese toj borbi” (Hamidi-Kim 2020: 142). Reč je o savremenim autorima koji baštine ideje Bertolta Brehta, Ervita Piskatora i Petera Vajsa (teoretičarka navodi primer kolektiva Le Groupov; u regionalnom kontekstu karakterističan primer je Oliver Frlić). Za razliku od ostvarenja koje ćemo ovde razmatrati, predstavama političke borbe imanentno je verovanje da pozorište može (i mora) prekoračiti granice moralnog svedočenja i postati direktan učesnik u društveno-političkoj borbi. Nezavisno je pitanje, koje izlazi izvan koncepta političnosti određenog dela, može li pozorište (u savremenom kontekstu), bez obzira na svoje pretenzije, ikada biti više od koenovskog moralnog svedoka.

¹³ Pored projekata Jugoslovenskog dramskog pozorišta, teoretičarka ističe Kulturni centar Beograda i Bitef teatar u prvoj polovini devedesetih i Atelje 212 sa umetničkim direktorom Svetozarom Cvetkovićem (Dragičević Šešić 2018: 16).

našem slučaju čine ratovi i njihove posledice, uvek je deo svesti glumaca i publike – deo onog “univerzuma diskursa“ (Fischer-Lichte 2014: 56) koji oni unapred unose u predstavu. Drugim rečima, ni gledaoci, a ni glumci, ne mogu iz svoje svesti, pa ni svog razumevanja predstave, da apstrahuju znanja o aktuelnom društveno-političkom kontekstu. Čak i kada svojim sadržajem nude beg, predstave poricanja ne mogu nikada da ga u potpunosti omoguće.

Uprava koja ne želi da uključi predstave koje tematizuju aktuelne probleme u svoj repertoar ne znači da ih ona ne primećuje već da smatra da pozorište ne treba njima da se bavi, što odgovara vidu poricanja koji Koen definiše kao *poricanje implikacija*. Kao što se može nasluti iz same sintagme, u tom slučaju prihvataju se činjenice, ali se poriču ili minimiziraju psihološke, moralne i političke implikacije određenog čina. Ovaj vid poricanja na snazi je u svim iskazima u kojima se distanciramo od moralne odgovornosti spram određenog čina, što ilustruju rečenice poput „možda deca umiru od gladi, ali kakve to veze ima sa mnom?“ (isto: 31–32). Dakle, uprava koja izbegava temu rata, ne poručuje da se on ne dešava već da pozorište nema odgovornost da se *suočava* sa ratom i njegovim posledicama.

Kako su i gledaoci neminovno deo izvedbe kojoj prisustvuju, oni, kako smatra Erika Fišer Lihte, imaju i etičku odgovornost, jer „svaki pojedinac deli odgovornost za oblik izvedbe“ (Fischer-Lichte 2008: 22). Sama činjenica da smo deo neke izvedbe, čini nas, sa stanovišta estetike kokreatorima, a sa stanovišta etike sartrovskim saučesnicima, čija je pasivnost jedan oblik delanja.

Ako bismo teze Hane Arent iz domena političke filozofije preneli na plan razumevanja političnosti pozorišta, mogli bismo reći da čuvena filozofkinja ne deli pomenuto razumevanje odgovornosti gledalaca u klasičnom dramskom pozorištu. U knjizi *Conditio humana* Hana Arent iznosi tezu da se političko delovanje ostvaruje isključivo u – govornom činu. Ona, dakle, implicitno odvaja duh i telo, razumevajući da je moć delovanja specifična moć govora (Batler 2019: 47). Pasivno prisustvo publike u klasičnom dramskom pozorištu nema etičke implikacije o kojima govore Fišer-Lihte i, posredno, Sartr. S druge strane, u svojoj studiji *Ka performativnoj teoriji okupljanja*, Džudit Batler se ubedljivo suprotstavlja dihotomiji Arentove, smatrajući da, i bez izgovorene reči, sama tela „govore“ politički jer „delanje i gest označavaju i govore, i kao delovanje i kao zahtev“ (isto: 82–83); „tela prave političke zahteve pojavljujući se i delujući, istrajavajući i odupirući se“ (isto: 83). Primenjeno u kontekstu naše rasprave, samo pojavljivanje,

telesno prisustvo na određenoj predstavi je, zapravo, politički gest, što se naročito izoštrava u vremenima društvenih kriza.

Nasuprot Arentovoj i bliže stavovima Džudit Batler, Erika Fišer-Lichte učesnike u izvedbi posmatra kao *otelovljene umove (embodied minds)*. Koncept otelovljenja odbacuje dualizam uma i tela (Fischer-Lichte 2014: 33). Stoga, za razliku od nekih ranijih koncepcija, glumca ne shvatamo kao nekoga ko „pozajmljuje sebe ekskluzivno mentalnom procesu, već čini da se um pojavljuje kroz telo [...]“ (Fischer-Lichte 2008: 82). Naime, čovekovo telo određeno je jednom dvostrukošću: mi *imamo/posedujemo* svoja tela, ali mi u isto vreme *jesmo* svoja tela.

Dobar primer delanja i suočavanja, koje prolazili iz ovakvih shatanja o „delanju“ tela i ulozi publike u izvedbi, jeste odluka Vladimira Stamenkovića da ne posećuje Bitef tokom perioda sankcija. On ističe da nije želeo da ovaj značajni festival bude jedno od potemkinovskih sela tadašnje vlasti, koje bi učestvovalo u pokušaju da se održi iluzija da je sve u redu (Stamenković 2002: 34). Stamenković slikovito objašnjava razmere ovakvog delanja, po kom je svaki gledalac kamičak deljene odgovornosti.

Ali, znao sam i da sitan kamičak bačen u korito reke ipak menja njen dotadašnji tok, da i na oko beznačajan gest i objašnjava i opominje šta se zapravo događa. I mada nisam dao ni jednu jedinu izjavu u prilog svom gledištu, pritisci s raznih strana da izmenim odnos prema ondašnjem Bitefu pokazivali su da sam u pravu, da postížem šta sam naumio (isto)¹⁴.

Baš kao i opisani gest Vladimira Stamenkovića, predstave suočavanja Jugoslovenskog dramskog pozorišta bile su činovi nepristajanja na društvenu stvarnost, moralni svedoci jednog turbulentnog i *traumatičnog* vremena. Kako bismo našu analizu odveli korak dalje i objasnili u čemu su se sve ova pozorišna svedočenja o traumi sastojala, potrebno je da uvedemo i pojmove *svedočenja* i *traume*.

Ako bismo samo prelistali najpoznatije časopise iz humanistike, teško da bismo zaobišli *traumu* kao jedan od najaktuelnijih i najfrekventnijih pojmova. Stef Kreps (Stef Craps) pojašnjava da se interdisciplinarno polje studija traume pojavilo 90-ih na talasu „etičkog zaokreta koji je zahvatio humanistiku, obećavajući ulivanje nove relevantnosti u studije književnosti i kulturnih artefakata“ (Craps 2010: 52).

¹⁴Citirani stavovi izneti su u okviru polemike između Jovana Ćirilova i Vladimira Stamenkovića povodom održavanja Bitefa tokom sankcija devedesetih godina, koja je objavljena u *Teatronu* iz 2002. godine.

Najopštije postavljen, termin trauma „opisuje preplavljujuće iskustvo iznenadnih ili zastrašujućih događaja, na koje se odgovara najčešće u vidu pojavljivanja odloženih, nekontrolisanih repetitivnih halucinacija i drugih intruzivnih fenomena“ (Caruth 1996: 11). Oslanjajući se na Frojdove radove o traumi – konkretno na esej *Some strange principles of the pleasure principle* (*Beyond the Pleasure Principle*) teoretičarka ističe da je trauma „rana u svesti – prelom u načinu na koji um poima vreme, sopstvo i svet“ (isto: 3). Taj „prelom“ može se razumeti preko koncepta liminalnosti jer trauma rastače identitetske granice, što dalje može voditi u redefinisavanje dotadašnjih verovanja o sebi i svetu. „Individua je traumatizovana događajem opasnim po život koji izmešta njegove ili njene pređašnje predstave o svetu. Trauma se odigrava u liminalnom stanju, izvan granica normalnog ljudskog iskustva, i čini subjekt radikalno obesređšenim“ (Kali Tal 1995). Klinički korelat traume je posttraumatski stresni poremećaj (PTSP), koji podrazumeva opseg simptoma „od defanzivnih oblika zaštite kao što je psihička otupelost i disocijacija, do intruzivnih senzacija i fragmentarnih slika iz senzomotornih sećanja na prošlost“ (Hadžins i Kelerman 2001: 9).

Lakan je načinio iskorak od Frojda, razumevajući traumu ne kao izuzetak već kao iskustvo inherentno ljudskoj psihi. On ističe da trauma samo ospoljava „bazične, etičke dileme u središtu same svesti koja je suštinski vezana za smrt, naročito za smrt drugih“ (Caruth 1996: 104). U sličnom smeru kreću se i promišljanja Keti Karut (Cathy Caruth) kada tumači traumu kao jedno ambivalentno iskustvo, u kome se sudaraju život i smrt, ističući da „trauma nije samo proizvod destrukcije već takođe, fundamentalno, enigma preživljavanja. Samo u prepoznavanju traumatskog iskustva kao paradoksalne relacije između destrukcije i preživljavanja možemo da prepoznamo poreklo neshvatljivog u srcu zastrašujućeg iskustva“ (isto: 58). Ovo stanovište biće od značaja u nastavku našeg rada jer dobro opisuje paradoksalno razumevanje traumatskog iskustva u nekim od analiziranih tekstova i predstava suočavanja.

Novija istraživanja pokazala su da se koncept traume i posttraumatskog stresnog poremećaja ne može nekritički seliti iz jednog kulturnog konteksta u drugi i da ne smemo računati na njegovu univerzalnost jer se ispod tzv. univerzalnosti kriju evropocentrična perspektiva, naturalizovana poimanja roda i rase, kao i skrivene staleške privilegije. Onda gde Karut i Felmanova govore o ljudskom iskustvu, ne zadržavajući se na onom što deluje podrazumevano, teoretičari poput

Laure Braun (Laura Brown), Kali Tal, Stefa Krepsa i Ketrin Meridejl¹⁵ zastaju da bi se zapitali o čijem je tačno iskustvu reč. Kali Tal ističe da prethodna generacija teoretičara traume ne govori o iskustvima većine svetske populacije već o iskustvu jednog dela čovečanstva, koji je odrastao u evropskom i američkom kulturnom kontekstu (Kali Tal 1995). Na istoj liniji je i Kreps koji smatra da je koncept traume duboko ukorenjen u zapadnoevropsku kulturu i njene vrednosti. Teoretičar se pita: šta je sa onim grupama, poput gej ljudi, crnaca i žena, čije se svakodnevno iskustvo može odrediti kao traumatsko, kojima je izloženost nasilju „konstantna realnost – više pravilo nego izuzetak“. Zbog svega toga,

[...] postoji potreba da se proširi razumevanje traume od iznenadnih, neočekivanih katastrofičnih događaja koji se dešavaju ljudima u socijalno povlašćenim pozicijama ka obuhvatanju neprekidnih oblika nasilja i opresije koje pogađaju marginalizovane grupe. Iako je značenje traume pred kraj devetnaestog veka pomereno s fizičke na psihičku povredu, koncept je nastavio da bude mišljen kao jedan razarajući udarac, oštar ubod koji slama zaštitni štiti individue, izazivajući ozbiljna oštećenja (Craps: 2010: 54).

Trauma nikada ne ostaje izolovana, njen uticaj se širi od traumatskog događaja i pojedinca poput koncentričnih krugova. Reč je, dakle, ne samo o pojedinačnim traumama, već i o deljenom iskustvu kolektivne traume koje dobro opisuje razorne efekte raspada Jugoslavije i ratova koji su ga pratili. Kelerman ovaj pojam slikovito objašnjava preko poređenja sa nuklearnom katastrofom:

Kao nuklearna bomba koja rasprši svoje radioaktivne čestice na udaljena mesta čak i mnogo vremena nakon konkretne eksplozije, svaka veća psihološka trauma nastavlja da zaražava one koji su joj bili izloženi na jedan ili drugi način u prvoj, drugoj i narednim generacijama. Slično kao sa radioaktivnošću, emotivna trauma ne može se videti ili detektovati. Doživljena jednako opasnom kao radioaktivne čestice koje leže zakopane ispod tona betona nasutog preko nuklearnog reaktora u Černobilju, kolektivna trauma ostaje skrivena u mračnom ambisu nesvesnog. (Kellermann 2007: 3)

Nema sumnje da se ovakvo razumevanje kolektivne traume može direktno primeniti na srpsko društvo devedesetih godina, u kom su pojedinci bili izloženi različitim stepenima traumatskog iskustva. Pored toga, radioaktivne čestice traumatskog iskustva, kao što je Kelerman opisao,

¹⁵ Teoretičarka Ketrin Meridejl (Catherine Merridale) pokušala je tokom devedesetih godina da istraži iskustva ratnih veterana iz Crvene armije i onih koji su preživeli Gulag, koristeći tehniku intervjuja. Uprkos očekivanjima, Meridejl nije uspela da pronađe tipične simptome PTSP-a. Istraživanje ju je dovelo do zaključka da, iako je patnja univerzalna, način na koji se ona ispoljava je kulturno kodifikovana (Merridale 2010: 379–80). Njeni sagovornici, čije je iskustvom obeleženo traumatičnim ratnim ili logorskim iskustvom, posmatrali su svoje probleme kao problem duše, a ne kao nešto što bi trebalo lečiti, pronalazeći neku vrstu utehe upravo u pričanju priča o svojoj sudbini (isto: 382). „Prvo, postalo je jasno da je zapadnoevropsko isticanje ega u potpunosti nepoznatno sovjetskoj generaciji. Njihova komunistička kultura i – manje ili više u harmoniji s njom – njihova starija, kolektivistička kultura, naglašavala je pripadnost grupi, a ne analizu individualnih osećanja“ (isto: 381).

probijaju se i kroz naredne generacije sve do danas. Rečima Marijan Hirš, ovaj „inter- i transgeneracijski transfer traume“ (Hirsch 2012: 9) utiskuje se u postsećanje onih koji su došli posle.

Frojdoovski koncept traume kao jednog izuzetnog događaja nije adekvatan za opisivanje srpskog društva devedesetih godina jer bismo ispustili važan međuprostor, koji se nalazi između očiglednih žrtava traume, kojima je dijagnostifikovan PTSP, i onih graničnih slučajeva, koji se nalaze ispod medicinskog praga. Naime, većina ovdašnjih građana nije direktno učestovala u ratu, ali je bila izložena atmosferi sveopšteg nasilja i potencijalnoj traumatizaciji, kao i mogućnosti da budu posredno traumatizovani preko bliskih osoba ili medija. Ratovalo se u komšiluku, prizori ratnog stradanja bili su svakodnevnica, pa je čak i indirektno iskustvo moglo imati nezanemarljiv traumatski karakter. Teoretičar Darko Lukić, poredeći Rat u Hrvatskoj i Vijetnamski rat (i njima odgovarajuće književnosti traume¹⁶), uviđa spomenute razlike koje razdvajaju hrvatski (kao i srpski) od američkog konteksta. Teoretičar piše da je u hrvatskom slučaju gotovo čitavo društvo bilo izloženo posrednoj traumatizaciji (Lukić 2009: 35)

¹⁶ Kali Tal skovala je odrednicu književnost traume u želji da govori o reprezentacijama traumatskih iskustava u književnim tekstovima. Predmet teoretičarčinog interesovanja su dela žrtava ratne traume (veterani iz Vijetnama), ali i žrtve seksualnog i porodičnog nasilja. Navodeći odlike podžanra koji pokušava da definiše, teoretičarka piše: „Književnost traume određena je identitetom svog autora. Književnost traume fokusira se na rekonstrukciju i oporavljanje od traumatskog iskustva, ali se takođe aktivno uključuje u postojeći dijalog sa radovima i reprezentacijama netraumatisovanih autora“ (Kali Tal 1995). Autorki je važno da razdvoji “spoljašnje interpretacije trauma drugih ljudi od priča preživelih žrtava traume” (isto) jer samo radovi ovih drugih, koji su direktno bili izloženi traumatskom iskustvu, mogu pripadati književnosti traume. Dakle, autorka pravi vrlo oštru granicu između onoga što jeste, a šta nije književnost traume. Teoretičar Darko Lukić se pri definisanju drame ratne traume oslanja na Kali Tal, ali uvažava spomenute razlike koje razdvajaju hrvatski (kao i srpski) od američkog konteksta. Odlučivši se da ispituje samo očite i radikalne primere umetničke reprezentacije traume, Kali Tal možda pravi preoštara rez, ali uspostavlja jasan kriterijum koji razgraničava polje književnosti traume, izbegavši metodološki ćorsokak, dok je glavni kriterijum koji Lukiću preostaje za uspostavljanje granica žanra demitologizacija. „Prema usvojenim definicijama podžanra književnosti (drame) traume, riječ je o onim tekstovima u kojima je razvidno redefiniranje autorske pozicije takozvanog ‘osobnog mita’ u odnosu na društveno općeprihvaćenu i prevladajuću ‘društvenu mitologiju’, preciznije, na demistificiranje i manje ili više izravno opiranje neupitnosti modela društvene mitologije i temeljnih mitova koji je čine (Lukić 2005: 145)“.

Iako je traumatsko iskustvo nesumnjivo liminalno i ima mogućnost da deluje transformativno, da li bismo ovo mogli da prepoznamo kao odliku podžanra? Zašto bismo unapred, makar čisto teorijski, isključili mogućnost da autor koji je u manjoj ili većoj meri traumatizovan, napiše tekst koji bi bio u skladu sa dominantnim društvenim mitovima? Kada je reč o odabranom kriterijumu demitologizacije, možemo se zapitati i da li se on čini preširokim? Zar većina drama i predstava vrednih analitičke pažnje barem delimično ne podriva dominantne društvene mitologije? Zbog svih ovih pitanja, reklo bi se da kriterijum demitologizacije deluje preširoko da bi bio glavna odrednica drame ratne traume. Ukratko, od postavki Kali Tal nas odvaja njeno razumevanje traume kao jednog izuzetnog događaja, koje je neprimenljivo na domaći kontekst jugoslovenskih ratova, dok se, demitologizacija Darka Lukića čini kao neprecizan kriterijum za izdvajanje podžanra. Pored toga, od očiglednih primera traume, nas će u nastavku više zanimati implicitno transponovanje traumatske svakodnevice u odabrane tekstove i predstave.

Istina je da u američkoj književnosti s temom Vijetnamskog rata uistinu možemo govoriti o dominantnom broju autora koji su izravni sudionici rata i žrtve njegove traume, jednako kao što je i američka drama s temom vijetnamskog rata u najvećem broju primera razmatranih u ovoj knjizi 'ratna priča' koja se događa u vojarni pred odlazak na bojišnicu, rijeđe na samoj bojišnici, ili se događa ratnicima nakon povratka u mirnodopsku situaciju, nazvanu u naslovu drame Jamesa Duffa 'Kućna bojišnica'. S hrvatskom dramskom književnošću to nije slučaj. Tek je manji broj hrvatskih autora izravno sudjelovao u vojnim sukobima Domovinskoj rata, ali ni u tim slučajevima, izuzmemo li primjere drama Davora Špišića i Renata Orlića, njihove teme ipak nisu neposredni ratni događaji ili priče s bojišnice (isto: 36).

Čini se da je, u skladu s prethodnim stavovima, traumu u kontekstu našeg rada bolje razumeti kao „mekši“ pojam, koji opisuje pojačanu izloženost nasilju (i pojačanu mogućnost traumatizacije) i koji obuhvata i one slučajeve koji se nalaze ispod medicinskog praga. Kako bismo opisali kako se traumatsko iskustvo upisuje u umetnosti, pojmu traume pridružujemo i pojam svedočenja, koji su u humanistiku uveli Šošana Felman i Dori Laub.

Svedočenje je termin iz prava i sudske prakse, koji je u studijama traume dobio širu interdisciplinarnu primenu. Šošana Felman osamdesetih godina iznosi tezu da živimo u doba svedočenja i da je ova forma za nas ono što je tragedija bila za stare Grke. Razlog za to nalazi se u *krizi istine*, tj. narušenoj veri u zvanične kanale koji bi trebalo da nas do nje dovedu (Felman 1992: 5–6). Kako piše Dori Laub, ono što je važno u svedočenju nije utvrđivanje činjenica već doživljaj – iskustvo svedočenja, kako za onog ko svedočenje iznosi, tako i za slušaoca. Dori Laub ističe da svedočenje postoji samo u prisustvu slušaoca, koji je „učesnik i suvlasnik traumatskog događaja“ (Laub 1992: 57). „Svedočenja nisu monolozi, ona se ne mogu odigrati u samoći. Svedok govori nekome: nekome koga je čekao dugo dugo vremena“ (Laub 1992: 70).

Felmanova insistira na „nepredvidljivosti svedočenja“ (Felman 1992: 47), ističe da je ono „performativno, a ne samo kognitivno“ (Felman 1992: 53), te da ima mogućnost da promeni recipijenta. Teoretičarka navodi primer sopstvenih studenata, koji su nakon gledanja svedočenja onih koji su preživeli Holokaust, upali u svojevrstu *krizu*: zvali su je kasno noću i ponašali se opsesivno, jer su ih svedočenja uznemirila i poremetila tj. traumatizovala. Felmanova zaključuje: „Ono što je prvobitno bilo koncipirano kao teorija svedočenja nevoljno je postalo odigravanje, postalo je umesto teorije događaj života [...]“ (Felman 1992: 55).

Na osnovu svega izrečenog, može se zaključiti da svedočenje deli mnoge karakteristike sa *izvođenjem*¹⁷: uvek podrazumeva prisustvo drugog koji je neposredno prisutan, odlikuju ga

¹⁷ Ova teza izneta je i razrađena u radu o dokumentarnom pozorištu (Obradović 2021).

nepredvidljivost i mogućnost da slušaoca dovede u svojevrсну krizu, koju možemo razumeti i kao *liminalno stanje*¹⁸. Iako je uobičajen stav da su mediji poput filma i fotografije najadekvatniji za umetničku reprezentaciju traume¹⁹, želimo da podvučemo da pozorište (poput drugih izvođačkih umetnosti) ima sposobnost da (re)aktivira neka od ključnih svojstava svedočenja.

Nakon Drugog svetskog rata o patnjama drugih najčešće saznajemo putem medija, i pre nego što dođu do nas, te informacije prolaze kroz „višestruke slojeve filtriranja, predstavljanja, i tumačenja“ (Koen 2003: 249). U zaglušujućoj medijskoj kulturi eksploatacije patnje, pojedinačna svedočenja moraju da se bore za svoje mesto podizanjem senzacionalističkog praga. Edukativna i kritička funkcija svedočenja svodi se na minimum ili čak u potpunosti gubi, a u prvi plan dolazi njihova mogućnost da zainteresuju i zabave publiku, što nas dovodi i na teren eksploatacije žrtava traume. Ako bismo zaoštrili ovo stanovište, rekli bismo da se svedočenja i njihove žrtve posredstvom medija lako utapaju u deborovsko društvo spektakla. Iz tog ugla, svedočenja čak, paradoksalno, mogu postati pre materijal kulture poricanja nego suočavanja jer se svode na trenutno uzbuđenje i zabavu, koja bez konteksta ne moraju da znače baš ništa²⁰.

Kao kontrateža savremenim medijima, pozorište može da predstavi patnje drugih na samosveniji i savesniji način, bez želje za senzacionalističkom eksploatacijom, izbegavajući tržišnu klopku u koju, zbog svoje komercijalne orijentacije, upadaju i filmski blokbasteri. U film se ulaže više novca, njegov potencijal za komercijalnu eksploataciju, ali i širina propagandne moći su veći²¹. Međutim, upravo su „mane“ pozorišta ujedno i njegove prednosti, jer njegova ontologija počiva na nereproducibilnosti, na izmicanju ekonomiji reprodukcije (Phelan 2005: 146). Iz tog razloga kontrola nikada ne može biti potpuna jer se konačni oblik izvođenja ostvaruje tek u kontaktu izvođača i publike.

¹⁸ Ovakva je teorija izvođenja Erike Fišer-Lichte (Erika Fischer-Lichte), koju obrazlaže u knjizi *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (2014).

¹⁹ Nina Mihaljinac u svojoj doktorskoj disertaciji *Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije* piše: „Film i video predstavljaju ključne medije za izvođenje narativa traume, a pojedini teoretičari u tu grupu ubrajaju i fotografiju“ (Mihaljinac 2016: 78).

²⁰ Teoretičarka Anet Vjevorka nudi dragocene zaključke u prilog tezi da treba biti obazriv pri korišćenju svedočenja, skrećući pažnju na njegove potencijalne nedostatke. Teoretičarka piše da svedočenje deluje pre svega na planu emocija, dok su racionalni argumenti oruđe istorije (Wieviorka 2006: 143). „Svedočenje se odvaja od istorije, udaljava se daleko od događaja poput talasa ili zemljotresa koji se šire od svog epicentra“ (isto: 149). Skup individualnih sećanja ne čini istorijski narativ, čak mu se i suprotstavlja insistirajući na emotivnom impaktu (isto: 144).

²¹ U svojim studijama Darko Lukić (2009: 26–27) i Vesna Perić (2019: 37–41) govore o propagandnim ostvarenjima tokom 90-ih godina u Hrvatskoj, odnosno Srbiji.

Razmatrajući ulogu pozorišta u vreme rata, Džejn Koleran (Jeanne Colleran) piše da je njegova snaga u tome što “može da osvetli limite spektakularnosti i da kritikuje oblike narativizacije koji se nalaze ispod aktuelnih reportaža“ (Colleran 2012: 85). Teoretičarka pozorište vidi kao „živu, telesnu i javnu umetničku formu koja može da podigne svest o kompleksnim temama, istanjenim hajpom i spinom, da ponudi javni prostor razmene i da ojača političku analizu i akciju” (isto: 6). Ova sposobnost pozorišta da nastupi kao moralni svedok i kontrateža savremenim medijima najpotpunije je našla svoj odraz u predstavi *Poslednji dani čovečanstva*, koja, preko Krausovog teksta i u kontekstu jugoslovenskih ratova, otvara prethodno navedene teme.

Pojam svedočenja u umetnosti postaje širi i inspirativniji onda kada se odvoji od denotativnog sloja teksta i zađe u ono što se nalazi ispod činjenica. Oslanjajući se na Frojdove radove o snovima, Šošana Felman skreće pažnju na *nesvesno svedočenje*, ono koje se nalazi ispod površinskog manifestnog sloja. „Svedočenje ćemo, dakle, razumeti ne kao *tvrdnju o* već pre kao kanal *pristupa istini*“ (Felman 1992: 16). U tom smislu, umetnička dela svedoče i indirektno (Kami kroz alegoriju kuge govori o Drugom svetskom ratu) ili svojom formom, kao u slučaju Paula Celana, pesnika jevrejskog porekla, čiji izlomljeni stih reflektuje izlomljenost sveta (isto: 8, 25).

Uvezujući pojam svedočenja sa jednim od naših ključnih pojmova – suočavanjem, mogli bismo reći da je svedočenje jedan od mogućih načina umetničkog suočavanja, koje može biti ne samo tematsko već i indirektno – odraženo na planu forme. Iako je teza o nesvesnom svedočenju nesporno zanimljiva, Felmanova, osim ovih opštih uvida, ne nudi konkretnije odgovore koje bi sve to mogle biti tačke indirektnog upisa traumatskog iskustva u tekst. Kako bismo otišli korak dalje u potrazi za nemanifestnim svedočenjem, pokušaćemo da teze Felmanove dopunimo pojmom *hronotopa*.

Otkad su Bahtinovi tekstovi o hronotopu konačno objavljeni u Rusiji 1975, otprilike četiri decenije nakon što su napisani, a zatim i u Americi 1981, ovaj pojam široko je odjeknuo u humanistici, a vremenom i, kako bi Majkl Holkvist, poznavalac Bahtinovog dela, cinično podvukao, i „metastazirao“ (Holquist 2010: 19). Reč je o tome što se ovaj složeni i višeznačni teorijski koncept često koristi neprecizno. Konfuzija u upotrebi pojma nije samo danak njegovoj širokoj upotrebi već i različitim značenjima koje mu je sam Bahtin pridavao, menjajući opseg njegovog korišćenja, što je sve rezultiralo činjenicom da hronotop postane „gordijev čvor

ambivalentnosti bez Aleksandra na vidiku” (isto). Naš cilj nije ni da raspetljamo sve pojedinačne niti hronotopa (a, naravno, ni da ga presečemo) već da izoštrimo one aspekte upotrebe pojma koje smatramo ključnim za našu analizu, a koji su, kako ćemo videti, bili od izrazite važnosti i za samog Bahtina.

Ruski teoretičar počinje da koristi hronotop sredinom 1930-ih u dva teksta: prvi je *Roman o vaspitanju i njegov značaj u istoriji realizma* (verovatno nastao 1936–1938), a drugi „Oblici vremena i hronotopa u romanu“, nastao u približno isto vreme (izuzev poglavlja „Završne napomene“, koje je Bahtin dodao 1973). U „Oblicima vremena i hronotopa u romanu“, pre nego što se upusti u razmatranja konkretnih hronotopa, Bahtin objašnjava da ovaj teorijski koncept podrazumeva „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti” (Bahtin 1989a: 193). U najčešće citiranom i najprepoznatljivijem citatu o hronotopu, Bahtin piše:

U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop odlikuje se tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja (isto: 194).

Teoretičar napominje da termin prenosi iz prirodnih nauka i da je dokazan u Ajnštajnovoj teoriji relativiteta (isto: 193), a da ga on shvata „kao formalno-sadržajnu kategoriju književnosti“ (isto). Na ovom mestu Bahtin napominje da se neće baviti hronotopom u drugim sferama kulture (isto), ali to stanovište napušta u poglavlju „Završne napomene“. Ovaj deo teksta napisan je nekih četrdeset godina nakon preostalih devet poglavlja, kada je, nakon Bahtinovog povratka iz političkog egzila, celokupan rukopis napokon objavljen. U završnom poglavlju (konkretne publikacije, a i svog teorijskog rada) Bahtin se vraća mladalačkim metafizičkim interesovanjima, obeleženim uticajima nemačkog idealizma (pre svega Kanta) i, u skladu s tim, širi značenje pojma – „od (labave) literarne aplikacije (tipične za njegov središnji period) do sveprožimajuće epistemološke kategorije“ (Holquist 2010: 19–20).

Bahtin piše da hronotopi predstavljaju „organizacione centre osnovnih sižejnih događaja romana“ (Bahtin 1989a: 379), iz čega nam je jasno da se hronotop može dovesti u direktnu vezu sa formom određenog dela. Još od prve upotrebe pojma ruski teoretičar insistira da hronotop „kao formalno-sadržajna kategorija određuje (u znatnoj meri) i *lik čoveka* (istakao O. O) u književnosti; taj lik je uvek suštinski hronotopičan“ (isto: 194). U svim narednim poglavljima, od

razmatranja hronotopa u grčkom romanu do suprotstavljanja epa i romana, Bahtin pokušava da shvati koje su mogućnosti delovanja ostavljene junaku u određenom hronotopu. Kako ističu teoretičari Emerson i Morson, zanimanje za čovekovu mogućnost delanja zapravo je nastavak Bahtinovih promišljanja započetih u studiji *Ka filozofiji postupka* (Emerson and Morson 1990: 367). Definišući hronotop, dvojica teoretičara pišu da se hronotopi „razlikuju po načinu na koji razumeju kontekst. Svi konteksti su suštinski određeni načinom na koji vreme i prostor operišu u njima“ (isto). Dakle, jedan od naših polaznih pojmova – *kontekst* zapravo je suštinski određen koncepcijom vremena i prostora.

Hronotop, žanr i junak u određenom delu stoje u snažnoj međuzavisnosti. „Trebalo bi da je očigledno iz vrste pitanja koje Bahtin postavlja o određenom hronotopu da svaki žanr nudi različit lik čoveka [...] Svaki žanr takođe sugerise različit koncept istorije, društva i drugih kategorija esencijalnih za razumevanje kulture“ (isto: 370).

Lisa Stenbaj uočava da u Bahtinovom opusu postoji dugačak kontinuitet u ispitivanju čovekove mogućnosti delovanja, dodajući pomenutim naslovima (*Ka filozofiji postupka* i dva teksta o hronotopu) i tekstove *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* i *Problemi poetike Dostojevskog* (Steinby 2013: 122). Teoretičarka primarno posmatra hronotop kao etičku kategoriju, sporeći se s Holkvistom, Emersonom i Morsonom, koji su isrticali njegov epistemološki karakter. „Hronotopi otvaraju likovima određeno vremeprostor mogućeg delovanja, koje je uslovljeno lokalitetom ili društvenom situacijom, ali istovremeno ostavlja individui slobodu etičkog izbora. Prema tome, hronotopi nisu primarno kognitivne kategorije već mogućnosti ljudske akcije“ (isto). Na sličnom tragu je i Rejčel Falkoner kada kaže da se „u srcu Bahtinovog pisanja o vremenu i mestu u književnosti“ nalazi pitanje „kako predstaviti ljudsko biće koje je istovremeno živo za sile istorije i sposobno da reaguje na te sile slobodno, koliko god neizmerno i nepromenljivo izgledale“ (Falconer 2010: 116).

Stenbaj podvlači da se tokom čitave Bahtinove analize hronotopa naslućuje „veza između romanesknog hronotopa s jedne i društvenih praksi i načina razmišljanja u određenom istorijskom periodu s druge strane“ (isto: 121). Doduše, i sam Bahtin u „Završnim napomenama“ spominje vezu između hronotopa i izvanestetskog konteksta jer poglavlje otvara rečima: „Hronotop određuje umetničko jedinstvo književnog dela i njegov odnos prema stvarnosti. Stoga hronotop u književnom delu uvek sadrži vrednosni momenat, koji iz celine

umetničkog hronotopa može biti izdvojen samo u apstraktnoj analizi“ (Bahtin 1989a: 372). Da se nadovežemo na Bahtina (i poslužimo Holkvistovim poređenjem) – hronotopi nam omogućuju da čitamo tekstove kao rendgenske snimke uticaja koji dolaze iz kulture (Holquist 2008, 425–6, prema Steinby 2013: 107).

Hronotop se, dakle, može razumeti kao ideološki kontekst sliven u prostorno-vremenske koordinate. On nije samo veza prostora i vremena već – veza prostora, vremena i konteksta, ključna tačka upisa indirektnog svedočenja o traumi. Ako se prisetimo da je trauma „rana u svesti – prelom u načinu na koji um poima vreme, sopstvo i svet“ (Caruth 1996: 3), onda bi se traumatsko iskustvo moralo odraziti u hronotopu kao temeljnom organizacionom principu jednog fiktivnog sveta.

Ne treba ispustiti ni vezu koju Bahtinovi radovi imaju sa kulturnim kontekstom u kom su napisani. Nezavršeni tekst *Ka filozofiji postupka* trebalo je da bude odgovor na savremenu kulturnu krizu, koja je nastala nakon Prvog svetskog rata (Steinby 2013: 110). „Prema Bahtinu, zaboravljeno je da je individualno ljudsko biće autonomni etički subjekt odgovoran za svoje postupke u konkretnim životnim 'događajima'“ (isto: 110–111). Često se piše i o tome kako je Bahtinova doktorska studija o Rableu bila odgovor na represivnost staljinističkog režima (Mäkikalli 2013: 21). Možda se, između ostalog, u tome krije jedan od razloga zašto su Bahtinova promišljanja toliko relevantna za naše istraživanje: teorijska promišljanja ruskog teoretičara bila su uronjena u kontekst koji je poput vremena jugoslovenskih ratova bio obeležen snažnim društvenih krizama i u kom je moglo izgledati da pojedinac gubi konce slobodnog izbora.

Osim što govori o ovim „velikim okvirnim i suštinskim hronotopima“ (Bahtin 1989a: 382), Bahtin u završnim napomenama piše da „svaki takav hronotop može u sebe uključivati neograničenu količinu malih hronotopa jer svaki motiv može imati svoj poseban hronotop“ (isto). Kako Emerson i Morson pojašnjavaju, reč je o mestima ili događajima, karakterističnim za neki žanr, koji su eho celine generičkog hronotopa u kom se pojavljuju (Emerson and Morson 1990: 374). Bahtin ukratko navodi nekoliko ovakvih događaja ili mesta, među kojima su jurnjava i spašavanje u avanturističkom romanu, zamak u gotičkoj prozi, razni oblici hronotopa praga kod Dostojevskog (stepenište, predsoblje, hodnik). (Bahtin 1989a: 373–379). Pored toga, hronotopi mogu stupati u različite odnose: mogu se „uključivati jedan u drugi, postojati uporedo, preplitati

se, smenjivati, suočavati, suprotstavljati se ili biti u složenijim uzajamnim odnosima“ (isto: 382), što Bahtin definiše kao *dijaloški* odnos hronotopa (isto).

Za nas će od primarnog značaja biti hronotopi koji rukovode celinom dela i određuju njihovu strukturu i odnos prema stvarnosti, ali ćemo se osvrnuti i na neke hronotopične motive onde gde se to bude činilo važnim (recimo, u analizi *Bureta baruta* i *Beogradske trilogije*). Ideja o sučeljavanju hronotopa biće nam izuzetno važno za razumevanje tekstova i predstava *U potpalublju* i *Beogradska trilogija*. Osim hronotopa, Bahtinove ideje o smehu i karnevalizaciji biće nam od koristi za analizu predstava Slobodana Unkovskog (*Pozorišne iluzije* i *Bure baruta*).

U predstavama suočavanja tokom devedesetih godina naročito se izdvojila jedna karakteristika hronotopa, a to je specifična atmosfera izgubljenosti i straha, koja se najbolje može opisati Frojdovim pojmom *jeze* (*Das Unheimliche*). U svom tekstu iz 1929. Frojd piše da je reč o slučajevima u kojima „prisno, blisko (*das Heimliche*) prelazi u svoju suprotnost, u ono jezovito, začudno (*das Unheimliche*), jer ono doista nije ništa novo ili strano, već nešto što je odavno znano psihičkom životu, nešto što se od njega uslijed procesa potiskivanja tek otuđilo“ (Freud 2010: 35).

Nakon brojnih reinterpretacija pojma, ovaj prelazak poznatog i bliskog u začudno i jezovito ostaje ključna karakteristika pojma jeze²². U umetnosti jezvu ne treba izjednačavati ni sa žanrom, ni sa mentalnim stanjem određenog lika, jer je ona pre svega „atmosferska vrednost pretnje stvorena različitim načinima interakcije fiktivnog vremena i prostora“ (Eckhard 2011: 40).

²² Mariela Cvetić razlaže sve etimološke slojeve ovog teško prevodivog Frojdovog pojma:

„Frojd je 1919. godine u tekstu ‘Das Unheimliche’ opisao *Das Unheimliche* kao estetsku osobinu koja može biti česta s pojavom nepoznatog i straha, ali je u osnovi, po njemu, enigmatsko subjektivno iskustvo. Sam *Das Unheimliche* objašnjava osećaj straha, uplašenosti i jeze i nije ograničen samo na estetsko iskustvo, već se odnosi i na, za svakodnevne situacije vezanu, uznemirenost i iritaciju. Etimologija reči *Das Unheimliche* izvedena je iz semantičkog jezgra *Das Heim* – dom, odakle *heimlich* – *pripadati kući*. Nemačka reč *Heimat* znači – zavičaj, rodna zemlja (gruda), dom, pre nego građevina. Iz same etimologije jasno je da *Das Unheimliche* nije jednostavno, prosto iskustvo čudnog ili stranog, već da je to naročit, poseban osećaj jedinstva poznatog i nepoznatog. *Das Heim* istovremeno znači i nešto što je skriveno tako da ga drugi ne mogu videti, nešto što je držano po strani od drugih, ali najbolje biva izraženo pseudonegacijom, *Das (Un)heimliche*“. (Cvetić 2012: 91-92).

Mi smo se u radu odlučili da ovaj Frojdov termin odredimo kao *jezu* kako je učinjeno u recentnom hrvatskom prevodu Frojdovog originalnog teksta, koji smo citirali (Freud 2010). Dejvid Noris za potrebe svoje studije (Noris 2018) *Das Unheimliche* prevodi kao *jezovito*, svodeći termin na njegov pridevski / priloški oblik, dok u radovima figurira i prevod *zazorno* (Dakić 2020), koji se koristi na osnovu hrvatskog prevoda srodnog termina Julije Kristeve (*l'abjection*) iz studije *Moći užasa. Oglad o zazornosti* (1989). U nameri da ipak zadržimo liniju razdvajanja između ova dva srodna, ali ipak ne i identična pojma, odlučili smo se da *Das (Un)heimliche* ne prevodimo kao *zazorno*. Više o pojmu *zazornog* i njegovom korišćenju u savremenoj umetnosti i kulturi može se naći u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* (2005) Miška Šuvakovića. O *zazornom* u kulturi i na filmu pisali su Stojanović (2011) i Milanović (2015, 2019), a u *zazornom* u pozorištu Obradović (2020).

Poznate granice prostora i vremena isklizavaju u nepoznato i nepojmljivo jer se, do tada poznati svet ispunjava enigmatičnim, oniričkim naprslinama i stvara ono što teoretičarka Petra Eckhard označava kao *hronotope jeze*.

Jeza se u dvadesetom veku iz unutrašnjih prostora poput srednjevekovnog zamka, zaključane sobe i mračnog kabineta „nastanjuje“ u prostoru velikog grada, košmarnog, neuhvatljivog i monstroznog mesta, koje odlikuje stalno prisustvo *drugog* i poremećaj prirodnih vremenskih ciklusa (isto: 17). Kako Entoni Vidler piše, ova *urbana jeza*, još od ranih detektivskih romana Edgara Alana Poa promalja se u „kontrastu između sigurnog i domaćeg enterijera i zastrašujuće invazije stranog prisustva“ (Vidler 1992: 3, prema Eckhard 2011: 17).

Upravo je period koji mi proučavamo vreme procvata jeze, koja postaje jedno od ključnih mesta teorije²³ i umetnosti tokom devedesetih godina prošlog veka. Razlozi za to se, na globalnom planu, mogu tražiti u pojavi novih modela komunikacije, koji su narušili postojeće kategorije vremena i prostora, u ekspanziji studija traume i globalizaciji diskursa o Holokaustu, velikoj prisutnosti gotičkih motiva u popularnoj kulturi (romani Stivena Kinga, filmovi o vampirima – *Drakula* Frensis Kopole, *Vampiri* Džona Karpentera, *Od sumraka do svitanja* Kventina Tarantina), strahu od nuklearne katastrofe, medijskoj relativizaciji istine i gubitku stabilnih identiteta (Eckhard 2011: 11–12).

Iako su verovatno neki od ovih globalnih fenomena imali odjeka u srpskom društvu, jeza je ovde u najdirektnijoj vezi sa jugoslovenskim ratovima i njihovim posledicama. Deluje da sve one karakteristike jezivih urbanih hronotopa, o kojima su pisali Vidler i Ekartova, postaju mnogostruko naglašene u vreme velikih društvenih kriza. U svojoj studiji *Duhovi kruže Srbijom: Književno predstavljanje istorije i rata* Dejvid Noris uspostavlja direktnu vezu između *jezovitog* (kako se odlučio da prevede ovaj termin) i ratne stvarnosti jer tada

[...] bezbedno životno okruženje koje [čovjek] prepoznaje kao svoj dom počinje da deluje kao strana i preteća sredina. Svet u ratu i dalje izgleda poznat, ali su uslovi njegove egzistencije do krajnosti napeti, logika sukoba melje i uništava osećanje svakodnevnosti stvarnosti i čoveku se, istovremeno, čini da se i dalje nalazi kod svoje kuće i da je iz nje izbačen u nepoznat i uznemirujući svet (Noris 2018: 143).

Noris smatra da se jezovito u srpskoj prozi devedesetih godina ukazuje kroz promenu gradskog ambijenta. „Gradske ulice i celokupna urbana arhitektura transformišu se iz poznatog i

²³ Petra Eckhard navodi značajne radove o jezi iz devedesetih, među kojima su tekstovi Deride, Vidlera i Fostera (Erkhart 2011: 11).

bezbednog okruženja u izobličen i zastrašujuć svet“ (isto: 144). U nastavku analize pokušaćemo da pokažemo da se urbana jeza devedesetih ne manifestuje samo kao prostorno očuđenje već i u celini hronotopa, u njegovom vremenskom i prostornom aspektu.

Pozorište je zasigurno jedna od najjezivijih, ako ne i najjezivija umetnost (u frejdovskom značenju te reči) zbog svoje višestruke *zaposednutosti* (*ghosting*) duhovima sećanja. Kako objašnjava teoretičar Marvin Carlson, scena, ili bilo koji drugi prostor, sa sobom nosi tragove prethodnih predstava, kao što telo glumca prekrivaju nanosi drugih uloga koje je odigrao u pozorištu ili van njega (Carlson 2011). Carlsonov koncept zaposednutosti biće još jedan most povezivanja pozorišta i kulturnog konteksta, naročito preko tela glumaca. Teoretičar uviđa kako su reditelji, producenti, ali i sami glumci vrlo svesni koliko prethodno znanje publike o određenom glumcu usmerava recepciju nove uloge (Carlson 2001: 72). Teoretičar piše da „kada je reč o glumcima koji se pojavljuju na televiziji i u filmovima, kao i pozorištu, masovna cirkulacija ovih drugih medija čini verovatnijim da čak i aktivna pozorišna publika novim pozorišnim ulogama pristupa uz pomoć asocijacija iz masovnih medija“ (isto: 70). U skladu s tim, verujemo da se između onog fizičkog i semiotičkog tela glumca (tela uloge), o kojima piše Fišer-Lihte, nalazi jedan međuprostor potencijalne semiotičnosti, u kom se skrivaju duhovi prethodnih uloga, koji čekaju da budu probuđeni. Nekada ovo može biti postupak svesne citatnosti (time se bavimo u predstavi *Bure baruta*), a nekada, i mimo rediteljske koncepcije, počiva na snažnom delovanju glumčeve prisutnosti (*Pozorišne iluzije*).

U nastavku sa teorijskih prelazimo na konkretne duhove jednog pozorišta, od kojih se jedan krije i u njegovom imenu.

2. PORTRET POZORIŠTA

Prolog: ime i drugi duhovi

Kada bi se i potpuno neobavešteni prolaznik našao ispred Jugoslovenskog dramskog pozorišta, mogao bi da nasluti da se nalazi pred “repozitorijumom kulturnog sećanja“ (Carlson 2001: 2), na mestu gde se zgušnjava vreme, ukrštaju raznovrsni kulturni konteksti, sa arhitektonskim putokazima koji vode do različitih tačaka u istoriji Jugoslovenskog dramskog pozorišta i zemlje (ili bolje: zemalja), u kojima je radilo. „Prelistavajući sve transformacije koje su se u proteklom vremenu događale ovom zdanju, može se čitati istorija urbane matrice Beograda sažeta u jedan trajni arte fact“ (Bobić 2008: 8).

Pre nego što je postalo pozorište, ovo zdanje, sagrađeno 1867. godine, bilo je Dvorski manjež²⁴ i škola jahanja kneževa Miloša i Mihaila Obrenovića. Pošto je zgrada Narodnog pozorišta stradala u bombardovanju tokom Prvog svetskog rata, Manjež je 1917. dat na korišćenje Narodnom pozorištu. Predstave su počele da se igraju u njoj tri godine kasnije, pa bismo mogli reći da je u pravom smislu ona postala pozorište 1920. godine. Kada je stara zgrada Narodnog pozorišta ponovo počela sa radom, Manjež je nastavio da radi kao druga scena sve dok 1927. godine zgrada nije stradala u požaru. Po arhitektonskoj zamisli ruskog emigranta Nikolaja Krasnova, podignuta je nova zgrada 1928. godine, izgrađena u neoklasičnom maniru. Međutim, ona je potom pripala Narodnoj skupštini, a Narodnom pozorištu je vraćena tek 1937. Deset godina kasnije scena Manjež oduzeta je Narodnom pozorištu kako bi se na tom mestu nastanilo novo – Jugoslovensko dramsko pozorište. Pozorišne zgrade uvek čuvaju duhove prethodne upotrebe (Carlson 2001: 140-141), pa je preuzimanje zgrade od Narodnog pozorišta bilo važan i simboličan gest, koji je trebalo da pokaže odnos moći dveju pozorišnih institucija u novoj državi, kao i potrebu socijalističkog društva da se distancira od dotadašnje ideje o nacionalnom teatru.

Kada dolazi na predstavu, „publika ne ide samo u pozorište; ona odlazi u određeni deo grada gde je pozorište locirano, i sećanje i asocijacije vezane za taj deo grada pomažu da se obezbedi recepcijski kontekst za svaku predstavu koja će tu biti viđena“ (isto: 140). U slučaju JDP-a, reč je

²⁴ Na manjež se naslanjao Dom oficira, odakle su krenuli zaverenici koji su ubili kralja Aleksandra Obrenovića i njegovu suprugu. Danas se na ovom mestu nalazi SKC.

o jednom od političkih (skupština, oficirski dom, dvorski manjež) i kulturnih (Narodno pozorište, JDP, SKC) centara, koji je imao važno mesto u životu grada od druge polovine XIX veka.

Bojan Stupica, “njegov graditelj u doslovnom i u prenosnom smislu” (Ćirilov 2008: 7), zajedno sa arhitektom Belobrkom adaptirao je postojeću zgradu za potrebe novog pozorišta. Namera je bila da se napravi potpuni, arhitektonski i ideološki otklon od neoklasičističke zgrade Krasnova, te su je Belobrk i Stupica prekrili omalterisanim zidom od opeke, napravili trem sa fontanom i izlog ka ulici. Međutim, izgled novog pozorišta bio je prva od njegovih prikrivenih subverzivnosti. „Zvanično otklanjajući građanski neoklasicizam ruskog emigranta Nikolaja Krasnova (što nije nešto samo po sebi pohvalno), ostvaren je napredniji arhitektonski korak u stilu avangarde zbog koje se u Sovjetskom Savezu tih godina dopadalo sibirskih gulaga. Bilo je to zapravo krijumčarenje jeretičke međuratne avangarde” (isto). Kada se zid s vremenom razmrdao, njega su, po nalogu Jovana Ćirilova, obnovili Čedomir Vasić i Đorđe Bobić, otkrivajući deo Krasnovljeve fasade, dopuštajući i predratnoj istoriji zgrade da postane deo njegovog sećanja. Krijumčarenje “jeretičnosti” ispod zvaničnog poštovanja estetike socrealizma ogledalo se u mozaiku *Devojka s bakljom* Mila Milunovića, koji je predstavljao prilično slobodnu stilizaciju zvaničnog grba Jugoslavije. Ovaj, do danas sačuvani mozaik, predstavlja jedan od simbola kontinuiteta JDP-a, ali se može razumeti i kao paradigma njegove ideološke pozicije u prvim godinama rada. “Kao što je na mozaiku ‘Devojka sa bakljom’ veliki jugoslovenski slikar Milo Milunović prevazišao sivilo vladajućeg socrealizma, tako su umetnici JDP-a, reditelji, glumci, scenografi i kostimografi, već prvih sezona prevazišli dogmu tadašnje zvanične estetike u svim njegovim elementima” (isto: 6).

U narednim godinama otvoren je Novi teatar JDP u zgradi u parku Manjež, koji će kasnije postati *Teatar Bojan Stupica* (1969). U požaru, koji je zahvatio zgradu 1997. godine, izgoreli su deo velike scene, gledalište i deo kancelarija, a upravo je mala scena omogućila kontinuitet u radu pozorišta. Nova velika scena i renovirana zgrada, na koju se čekalo do 2003. godine, otvorena je premijerom Sterijinih *Rodoljubaca* u režiji Dejana Mijača. Arhitekta Zoran Radojičić i Dejan Miljković izgradili su “novu staru zgradu, ogroman izlog ispod kog su dozvolili da se vidi u potpunosti obnovljena fasada po viziji arhitekta Krasnova” (Bobić 2008: 8). Nakon demokratskih promena u Srbiji, gradske i republička vlast u periodu 2000–2003. prepoznale su rekonstrukciju JDP-a kao jedan od prioriteta u oblasti kulture. Gorica Mojović, koja je u to

vreme bila član izvršnog odbora Skupštine grada Beograda zadužena za kulturu, poredi period obnove sa vremenom iz 1948:

Kad smo 2001. počeli da obnavljamo Jugoslovensko dramsko pozorište, odnosno da ga gradimo, sve vreme sam imala na umu jednu priču Dejana Mijača o tome kako se ovo isto pozorište podizalo iz temelja 1948. Godine 2001. nije bila mnogo drugačija situacija. [...] Jugoslovensko dramsko je veliki simbol preporoda i uzleta Beograda. Prvih godina posle demokratskih promena 2000. to je bilo nešto što je prvo zasijalo, zablistalo, što je označilo put u budućnost Beograda (Mojović 2008: 172)²⁵.

Reč je, dakle, o još jednom rezu u odnosu na prethodnu, u ovom slučaju Miloševićevu eru, i o ideološkoj aproprijaciji zgrade pozorišta (što samo po sebi nije ništa loše, a ni netipično) i potrebi da se ova značajna zgrada, baš kao i u vreme osnivanja, prikaže kao simbol progresivnosti nove vlasti. Nova zgrada Juglovenskog dramskog pozorišta predstavlja svedočanstvo o kontinuitetu, o različitim fazama i uticajima kroz koje je pozorište prošlo. “Insistiranje na kulturnom kontinuitetu posebno je važno za zajednicu koja je poput naše opterećena prekidima u razvoju, naglim i radikalnim zaokretima, destruktivnim pristupom kulturi i društvu u celini” (Milivojević-Mađarev 2008: 15). Najuporniji i najvidljiviji duh ovog pozorišta nalazi se u samom njegovom imenu, koje je jedan od glavnih znakova kontinuiteta JDP-a.

Istorija zgrade JDP-a – od konjušnice, preko jednog, pa drugog pozorišta, pre, posle ili usled stvarnih i istorijskih požara – istovremeno je priča o žilavosti i krhkosti pozorišta, koje iznova mora da osvaja i otima svoj prostor, kao i da pronalazi način da bude uvek više od onog što mu je jedno društvo namenilo. Sve njene transformacije, rezovi i/ili nadovezivanja dobra su ilustracija za reči Marvina Karlsona da je svako pozorište “predmet kontinuiranog prilagođavanja i modifikacije kako se sećanje priziva u novim okolnostima i kontekstima” (Carlson 2001: 2). U sasvim doslovnom smislu, nakon nedaća i korenitih obnova, ova današnja zgrada ne deli mnogo toga sa prvobitnim zdanjem, koje se nalazilo na njenom mestu. Njen kontinuitet počiva na ideji, na predstavama koje su na tom mestu igrane i na kulturnom pamćenju, koje ovu istoriju uvezuju u jednu zajedničku priču. Kao što se već iz prethodnih redova da naslutiti, pozorište nije samo pasivni zapis društvenih kretanja, već i aktivna *mašina sećanja*, koja učestvuje u njihovoj proizvodnji.

²⁵ Marija Crnobori, čuvena glumica iz prve postave JDP-a koja je gotovo svakodnevno pratila rekonstrukciju pozorišta i o njoj pisala, podseća na sve one nevidljive ruke koje su učestvovala u obnovi pozorišta: „Sve ovako mišljuckam: dobro novac, dobro projekat, dobro inženjeri svih neophodnih struka, ali ljudske ruke?! Sve te ruke! Bilo ih je mnogo, mnogo! Bez ruku bilo bi samo priča, a bez plana, prijedloga, uma i novca zaista se nigdje ne stigne!“ (Crnobori 2011: 393).

Jednom prilikom, u vreme dok je bio upravnik, Branko Cvejić rekao je da su se u Jugoslovenskom dramskom pozorištu promene dešavale na nekih 20 godina (Babić 2008 80). Čini se da je Cvejić imao pravo²⁶ i da su se prve dve veće transformacije zaista odigrale u ovom vremenskom intervalu, što nije iznenađujuće – pozorište je pratilo promene kroz koje je prolazilo jugoslovensko društvo. Treća, najburnija faza koju smo izdvojili, bila je, pak, nešto kraća.

Ako bismo posmatrali ključne transformacije kroz koje je JDP prošlo, uzimajući u obzir promene u konvencionalnom, strukturnom, konceptualnom i kulturnom kontekstu, mogli bismo da izdvojimo tri osnovne faze u njegovom radu u XX veku:

1. JDP kao Jugoslavija u malom (1948–1968);
2. JDP kao ugledno beogradsko pozorište (1968–1991);
3. JDP i jugoslovenski ratovi (1991–1999).

U prvoj fazi JDP je bilo Jugoslavija u malom, pozorišni odraz dominantnih društvenih narativa. Njegov glavni doprinos ogledao se u iskoračenju iz zatečenog estetskog konteksta – visokim dometima u pogledu režije i glume, bez mogućnosti za direktnu društvenu subverziju. U drugoj fazi ono se transformiše u ugledno beogradsko pozorište, a dolaskom nove generacije glumaca 1968. (što smo uzeli kao početnu tačku nove faze), slabi jugoslovenski karakter ansambla. Pored toga, u ovo vreme televizija i film imaju snažan uticaj na organizacione i estetske aspekte pozorišne umetnosti. JDP u ovoj fazi nastavlja sa iskoracima na estetskom planu, ali i dalje nema mogućnost za direktnu političku subverziju (slučaj predstave *Kad su cvetale tikve* je dobar primer). Predstava *Kolubarska bitka* (1983), koja je bila u direktnom sukobu sa osnivačkim narativom pozorišta, najavila je novo političko i pozorišno poglavlje. U trećoj “kriznoj” fazi, koja je u fokusu našeg rada, pozorište je obeleženo nasilnom dezintegracijom zemlje i dva glavna toka njegovog repertoara mogu se razumeti u načelima poricanja i suočavanja sa ratnom stvarnošću. Njeni društveno-politički graničnici su jugoslovenski ratovi, a pozorišni – izvođenje predstave *Pozorišne iluzije* (april 1991) i odlazak Jovana Ćirilova sa mesta upravnika (neposredno nakon NATO bombardovanja). Kao što je svojstveno vremenima društvenih kriza, ovu fazu odlikuje slabljenje granice između pozorišta i stvarnosti, a uticaj filma i televizije

²⁶ Branko Cvejić bio je deo jedne od tih promena kada je, zajedno sa grupom drugih mladih glumaca (poznatih kao Bojanove bebe) došao u Jugoslovensko dramsko pozorište 1968, o čemu će (kao i o samom Cvejiću), biti više reči u nastavku rada.

postaje još izraženiji. Baš u dekadi svoje najveće nestabilnosti, JDP, za razliku od prethodnih faza, dobija mogućnost da direktno polemiše sa stvarnošću.

JDP kao Jugoslavija u malom (1948–1968)

Priča o Jugoslovenskom dramskom pozorištu počinje kada se Bojan Stupica vraća sa studijskog putovanja u Sovjetskom Savezu sa jednom idejom²⁷ – Federativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji potrebno je novo *savezno* pozorište, koje će biti izgrađeno po uzoru na Moskovski hudožestveni teatar²⁸. Svih dvadeset članova Savezne vlade, sa Josipom Brozom na čelu, potpisalo je *Uredbu o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta*, gde je birokratski suvoparno, ali nedvosmisleno konstatovano: „Osniva se pozorište pod imenom Jugoslovensko dramsko pozorište...” (*Dekret vlade FNRJ o osnivanju Jugoslovenskog dramskog pozorišta* 1947; prema *Jugoslovensko dramsko pozorište: novih 70 godina* 2018: 5). Bojan Stupica, zahvaljujući svojoj političkoj i umetničkoj biografiji (rad na mestu direktora i reditelja Slovenskog narodnog gledališča u Ljubljani, uspešna rediteljska karijera između dva svetska rata, poznavanje jugoslovenskog glumišta, obrazovanje arhitekta) bio je nesumnjivo dobar izbor za rukovodioca novog pozorišta (Milivojević-Madžarev 2008: 15).

Osim svojim nazivom, Jugoslovensko dramsko pozorište je i sastavom svog ansambla trebalo da odrazi duh *bratstva i jedinstva*, što je bio bio ključni osnivački narativ pozorišta (Dragičević Šešić and Stefanović 2013: 16). Na istom mestu Bojan Stupica okupio je umetnike iz svih krajeva ondašnje zemlje²⁹, što je, već u samoj konceptualnoj osnovi pozorišta, omogućilo prevazilaženje provincijalnih okvira i podrazumevalo jednu vrstu kulturnog prožimanja.

²⁷ Na osnovu svedočanstava (Marijan Lovrić, Mira Stupica, Jovan Ćirilov, Ljubomir Draškić), iako za to ne možemo izneti sasvim pouzdane dokaze, moglo bi se gotovo sa sigurnošću reći da je početni zamajac i inspirator JDP-a bio Stupica, a ne tadašnja država, koja je, doduše, prepoznala i prihvatila njegovu inicijativu (Milosavljević 2018: 24-28).

²⁸ Ugledanje na MHAT moglo je potencijalno da postane umetnički ćorsokak za novo pozorište. To je, rečima Jovana Ćirilova, “bila klin čorba, klin u čorbi, jer jasno je bilo, to je i nemoguće bilo, jer Hudožestveni teatar je je osnovan 1898. godine i vrlo se već dogmatizovao, bez obzira na to što su Stanislavski, Nemirovič-Dančenko genijalni, u smislu primene nauke prvi put na glumačku umetnost” (Babić 2008: 30). Međutim, Jugoslovensko dramsko pozorište uspeo je da izbegne ovu opasnost, ne trudeći se da dogmatski preslikava svog uzora, ali sledeći ovo pozorište u želji da izgradi instituciju sličnog renomea. Stupica je nasleđu Stanislavskog „prilazio slobodno, nedogmatski, bez obaveze i straha“ (Belović 1985, prema Milosavljević 2018: 39).

²⁹ Iz Beograda su bili Milivoje Živanović, Mata Milošević, Mira Todorović (kasnije Stupica), Jovan Milićević, Božidar Drnić, Zoran Ristanović, Nada Riznić, Kapitalina Apostolović (kasnije Erić), Branka Andonović (kasnije Veselinović), Ljubica Janičijević, Ljubica-Carka Jovanović, Nevenka Mikulić, Ana Paranos, Mlada Veselinović, Mihailo Farkić, Dubravka Perić, Đorđe Krstić, Franjo Malagurski, Strahinja Petrović, Milan Pinterović, Danilo Srećković, Vilhelmina Vasiljević (Žedrinski) i Joža Rutić. Iz Zagreba dolaze Dejan Dubajić, Salko Repak, Nada Gregurić, Jurica Dijaković, Jozo Laurenčić, Ivo Jakšić i Mladen Šerment. Viktor Starčić i Marija Crnobori su bili iz Rijeke, a Rahela Ferrari, Milan Ajvaz, Aleksandar Stojković, Petar Stojanović-Slovenski, Žarko Mitrović i

Kako ističe Dušan Jovanović,

Multikulturalnost, otvorenost prema drugima, čine jezgro pozorišta. I Bojan, kada je stvarao Jugoslovensko dramsko, imao je te ideje u glavi. Multikulturalnost, druženje i estetski afinitet koji su zavrteli tu priču oko jednog pozorišta koje će da združi sve najbolje, sve najtalentovanije, sve najvisprenije, sve najkreativnije duhove i stvaraoce tog doba [...] To je bilo prevazilaženje uskih provincijalnih sredina“ (Babić 2008: 66).

I kada, nakon pet godina rada, pozorište iz federalnog bude transformisano u gradsko, izmena u strukturnom kontekstu neće uticati na izmenu njegovog objedinjujućeg jugoslovenskog narativa. Međutim, da bi se to prevazilaženje okvira ostvarilo u praksi, bilo je neophodno da se novoosnovano pozorište dokaže na sceni – pred publikom i pred partijskim rukovodstvom.

Kako piše Marina Milivojević Mađarev, „ponavljanje onoga što je već postojalo u sredinama iz kojih su glumci došli otvorilo bi pitanje svrsishodnosti novog pozorišta“ (Milivojević-Mađarev 2008: 18). Očekivanja su bila visoka jer je JDP moralo da pokaže ne samo da je jednako vredno već i da je vrednije od ostalih pozorišta. Ono je počivalo na istom mitu kao i država sama – na mitu bratstva i jedinstva – pa je potvrda njegove superiornosti trebalo da bude potvrda superiornosti jugoslovenske ideologije. Iz tog razloga, ovo pozorište nije smelo da bude prost zbir članova ansambla iz različitih republika već sinteza koja prevazilazi njihove pređašnje i pojedinačne domete. S obzirom na to da se scena Manjež u to vreme adaptirala za potrebe novog pozorišta, Bojan Stupica odlučio je da glumce odvede u napuštenu evangelističku crkvu na Bajlonijevoj pijaci, u kojoj se danas nalazi Bitez teatar. Veliki broj glumaca nije se međusobno poznao, tek je trebalo stvoriti duh zajedništva. Ovaj potez će „ključno uticati na formiranje duha ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta“³⁰ (isto). Probe u crkvi, kao odraz posvećenosti ansambla jedno je od ključnih sećanja JDP-a (Dragičević Šešić and Stefanović 2013: 17). Marija Crnobori priseća se entuzijazma i duha zajedništva, razmene i učenja, iz kog je ovo pozorište nastalo.

„Svaki smo se dan sve više zblizavali i brinuli jedni za druge, istinski, jer je Bojan zaista zračio zanos koji je lako prelazio na druge. [...] Tanhofer nas je učio akcentima i dužinama, da bi nam jezik

Aleksandar Đorđević iz Novog Sada. Stevo Žigon, Sava Severova, Bert Sotlar, Vera Bebler, Drago Makuc i Sonja Hlebš u Beograd dolaze iz Ljubljane, a iz Splita – Branko Pleša, Karlo Bulić, Tomislav i Ivica Tanhofer.

Kompletan kolektiv Jugoslovenskom dramskog pozorišta može se naći u monografiji *Jugoslovensko dramsko pozorište Beograd: pet godina rada*, a skraćeni spisak na sajtu JDP-a: <https://www.jdp.rs/rs/istorijat/>.

³⁰ „U crkvi su glumci bili sklonjeni od strogog i sumnjičavog oka ondašnje pozorišne javnosti. [...] Zatim, rad u zatvorenoj grupi i izdvojenom prostoru učinili su da različiti glumci brzo steknu osećanje pripadnosti kolektivu, snažno osećanje nalik onom kod zavereničkih grupa, što je učinilo da glumci postanu uvereni u sopstvenu vrednost“ (Milivojević-Mađarev 2008: 18).

dobio istu melodiju. Finci bi, s lulom u ustima, dolazio, slušao i na licu mesta donosio mnoge 'administrativne' odluke, i sudjelovao u tumačenju likova. Često su se oni paravani od jute i rušili, jer je cela crkva bila nabijena izuzetnim stanjem ljudi, koji su htjeli da učine nešto dobro i lijepo, a bili su i mladi. Bili su mladi i oni koji su nas sakupili, i oni koji su nas podržavali, i oni koji su dolazili da nas slušaju, još tamo, u crkvi. [...]

Živjeli smo kao da izvan našeg posla, naših proba i naše crkve na kugli zemaljskoj ništa ne postoji. (Babić 2008: 14–15)

Kao što se vidi iz nadahnutih reči Marije Crnobori, izgradnja ansambla Jugoslovenskog dramskog pozorišta bila je obeležena istim onim poletom kao izgradnja puteva, stadiona, preduzeća i pruga. Poput radnih akcija, koje su ujedno bile i „ritual integracije“ (Čalić 2013: 228) jugoslovenske omladine, i ova umetnička radna akcija izgradnje pozorišta bila svojevrsan integracioni ritual – kamen temeljac uspeha novog pozorišta. Kako pišu Dragičević Šešić i Stefanović, u ovim prvim godinama rada formirao se ključni narativ JDP-a, koji traje i dan danas, a to je narativ o ujedinjenom, posvećenom i „zvezdanom“ ansamblu, u kom nema malih uloga³¹ (Dragičević Šešić and Stefanović 2013: 17).

Bojan Stupica paralelno je vodio tri procesa za tri buduće premijere. Ansambl je bio posvećen i požrtvovan: glumci i glumice na probe su dolazili u devet ujutru i ostajali do dva po podne, a zatim bi se vraćali na večernju probu od šest sati. Pored toga, obilazili su ih ugledni umetnici iz srodnih profesija „kako bi se upoznali sa novim pozorišnim čudom, ali i da bi svojim savetima dali doprinos radu“ (Milivojević-Madžarev 2008: 19).

Iza posvećenosti ansambla stoji povlašćeno mesto koje je pozorište imalo u socijalističkom društvu, i to naročito Jugoslovensko dramsko, kao reprezent nove države. Rečima Mate Miloševića, ovo pozorište bilo je „lišeno mnogih tegoba koje su pritiskale druge kuće“ (Milošević 1982: 68; prema Milivojević-Madžarev 2008: 26) – reditelj je imao na raspolaganju potrebno vreme i uigran, posvećen ansambl, a to je bilo plodno tle za izuzetne umetničke rezultate. Gotovo religioznu posvećenost ansambla omogućavali su i dobri materijalni uslovi u kojima je pozorište radilo, i po čemu je bilo izuzetak u vremenu 1947–1950, koje obeležava pogoršana situacija u kulturi i sve izraženije arbitraže partijskih komisija za ideološki rad, agitaciju i propagandu. (Marjanović 2005: 380–381). Slobodan Selenić, u svom tekstu povodom 25 godina rada pozorišta, iznosi stav da je jedno od najvažnijih obeležja JDP-a vera „u značaj umetničkog posla“ (Selenić 1973: 18).

³¹ Autorke u svom tekstu istražuju kako se pozorišta sećaju, fokusirajući se na tzv. *institucionalno sećanje*.

Od kada postoji ovaj teatar, reč teatar se u njemu izgovara sa strahopoštovanjem i piše velikim početnim slovom. Glumac je umetnik, scenograf je artist, reditelj je hudožestvenik, proba je svečanost, premijera je istorijski događaj. Sa današnjeg, preležerno-skeptičnog stanovišta ova naivno-patetična vera u neprikosновенost teatra i polubožanstvenost umetničkog čina obavlja u prvim godinama postojanja Jugoslovenskog dramskog pozorišta izuzetno važnu funkciju: pribavlja teatru društveni ugled, a teatarskim umetnicima visok i povlašćen status stvaralaca (isto).

Rezultat proba u crkvi bile su četiri premijere, među njima čak tri predstave u režiji Bojana Stupice: *Kralj Betajнове* Ivana Cankara 3. aprila, *Ujka Vanja* Čehova 6. aprila i *Ribarske svađe* Karla Goldonija (Carlo Goldoni) 10. aprila. Do kraja sezone premijerno je izvedena još jedna predstava – *Škola ogovaranja* Ričarda Brinzlija Šeridana (Richard Brinsley Sheridan) u režiji Mate Miloševića 10. juna. Početak je bio uspešan uprkos disonantnim tonovima koji su dolazili od kritičara marksista. Reč je o “nezgrapnoj agitpropovskoj intervenciji”, tj. o razgovoru koji je upriličen povodom prve tri Stupičine predstave (Marjanović 2005: 381).

Na sastanku JDP je optuženo za ideološko skretanje, za zaraženost ‘formalizmom’. To znači da je najviše partijsko rukovodstvo zemlje tačno naslutilo, čak uočilo modernističke tendencije, koje Jugoslovenskom dramskom pozorištu danas služe na čast. To skretanje je na neki način bilo vidljivo pre svega u vizuelnom oblikovanju predstave i jarkom mizanscenu prvih predstava (Ćirilov 2008: 7).

Bojan Stupica, iako je bio istaknuti član Saveza komunista, bio je mnogo više od dobrog vojnika partije, čiji je rediteljski (pa i menadžerski) dar, nadmašivao uske okvire proklamovanih estetskih načela. U tom smislu, Aleksandar Milosavljević, želeći da istakne ovu dvostrukost Stupičine ličnosti, piše „da se od samog početka radilo o svojevrsnoj Stupičinoj zaveri“ (Milosavljević 2018: 14).

Susret Držićevog *Dunda Maroja* i poetike Bojana Stupice, koju odlikuju naklonjenost dinamičnoj scenskoj radnji, konfliktu i humoru, bio je izuzetno plodonosan. “Bila je to predstava koja je zračila smehom, radošću, obiljem i optimizmom u vremenu koje nije bilo takvo. Ona je svojim zaraznim veseljem i optimizmom osvojila publiku i pozorišnu javnost i postala prekretnica u istoriji ne samo Jugoslovenskog dramskog već i čitavog jugoslovenskog pozorišta” (Milivojević-Madžarev 2008: 21). *Dundo Maroje* se svojim jarkim tonovima i neobuzdanom životnošću opirao socrealističkim načelima, jer je, kao što je i bilo tipično za poetiku ovog reditelja, bio pun “mediteranskog erosa – tuđeg puritanizmu ranog jugokomunizma. Ne zna se gde je kod Stupice počinjao svesni levi ekspresionistički angažman, a gde se ispoljavao njegov lični temperament i neobuzdani dar koji nije mogao da podnese stege socijalističkog realizma” (Ćirilov 2008: 7).

Vladimir Stamenković seća se da je Jugoslovensko dramsko pozorište predstavljalo jednu vrstu oaze, važnog i oplemenjujućeg iskustva za njegovu generaciju jer je, uprkos programskom državnom optimizmu, ono osnovano „u jednom sivom vremenu, u jednom sivom gradu, u kome jedva da je bilo neke radosti. Pojavilo se Jugoslovensko dramsko pozorište i, naravno, privuklo pažnju, ne samo moju nego čitave moje generacije, bar onog dela koji je bio sklon umetnosti“ (Babić 2008: 16). Sličan utisak imao je i Jovan Ćirilov, koji je osetio da je to „nešto najbolje u onom sivilu poezije koja peva o radnim akcijama, kopanju za prugu, ili šta ja znam o čemu još“ (Babić 2008: 30). Moglo bi se zaključiti da se Jugoslovensko dramsko pozorište u prvoj fazi svog rada sa društvenom stvarnošću suočavalo indirektno, praveći iskorake na planu vizuelnog oblikovanja prvih predstava, čiji su se jarki kolorit i uzavrela životnost opirali posleratnom sivilu i dogmatičnosti. Ovo je primer kako, u represivnom kontekstu, pozorište može formalno, na estetskom planu, preispitivati i neke društvene mitove.

Tito, kao otac nacije, zauzimao je centralno mesto u osnivačkom mitu druge Jugoslavije, čiji je najvažniji narativ bila partizanska borba (Čalić 2013: 251), koja je svoj propagadni i umetnički odraz našla u naširoko popularnom partizanskom filmu³². Za razliku od filma, pozorište na svojim plećima nije imalo teret konstrukcije jugoslovenskog osnivačkog mita kroz direktno tematizovanje narodnooslobodilačke borbe; ono je u većem stepenu zadržalo umetničku slobodu, iz prostog razloga što je bilo prepoznato kao manje važno i podesno za eksplicitnu propagandu. Verovatno je jedina propagandna socrealistička predstava u pravom smislu te reči bila *Duboki su koreni* (1949), američkih dramatičara Arnoa D'Isaa i Džemsa Goa. Jugoslovensko dramsko pozorište trebalo je na drugi, manje direktan način, da odrazi snagu i vrednosti tadašnje zemlje – svojim jugoslovenskim ansamblom i kvalitetom repertoara.

U osnivačkoj uredbi nije se govorilo o estetskim načelima i repertoarskoj politici novog pozorišta. Ono što su nakon osnivanja o tome govorili rukovodici ostalo je na nivou opštih mesta (Marjanović 2005: 405). „Cilj pozorišta bio je ‘da ostvari repertoar koji će biti odabran na visokom literarnom nivou i da takav repertoar ugledno iznese na scenu’“ (isto). U svom govoru prilikom otvaranja pozorišta predsednik Prezidijuma Narodne skupštine FNRJ dr Ivan Ribar

³² „Sećanje na slavnu pobedu u narodnooslobodilačkoj borbi, glorifikovanje partizanskog junaštva i požrtvovanosti, potom obnova zemlje iz pepela, solidarnost i zajedništvo, postaju vodeće teme u filmskim narativima. Ključna ideološka pozicija je kanonizacija partizanske borbe kao nadnacionalne – partizanski pokret okupljao je sve jugoslovenske narode i narodnosti u borbi protiv zajedničkog neprijatelja, okupatorskih sila osovine“ (Perić 2019: 40). U periodu do 1945. do 1950. filmovi su bili naglašeno naivni i estetski nezgrapni, s jasnom podelom na dobro i zlo, da bi se tek kasnije, u izmenjenoj i liberalnijoj političkoj klimi, teret propagande umanjio.

govorio je „da se od svakog umetnika ponaosob i od radnog kolektiva kao celine može zahtevati prava i visoka mera umetničkih ostvarenja“ (Borba 1948; prema Milosavljević 2018: 28). Milan Dedinac, u tekstu povodom pet godina rada, repertoarsku politiku Jugoslovenskog dramskog pozorišta vidi kao izraz želje „da se našoj mladoj publici prikaže, u nizu pretstava, razvoj svetske dramske literature, od njenih početaka do današnjih dana“ (Dedinac 1953).

Marina Milivojević-Madžarev podvlači činjenicu da razlike u repertoaru Narodnog pozorišta i Jugoslovenskog dramskog gotovo i da nije bilo i da se može svesti na nijanse: Narodno pozorište imalo je veći broj premijera i više je izvodilo srpske klasike. U JDP-u se se igrali Sterija, Nušić i Lazu Kostića, dok su se u Narodnom pozorištu izvodili Petrar II Petrović Njegoš, Đura Jakšić, Bora Stanković, Kosta Trifković i drugi (Milivojević-Madžarev 2008: 25–26). Stoga, nedvosmisleno se može doći do zaključka da su

[...] programski principi Jugoslovenskog dramskog toliko opšti da zapravo i nisu to ili, makar, da ni jedno od osnivačkih načela nije zaslužno što je Jugoslovensko dramsko izraslo u značajan teatar i uglednu ustanovu Beograda, već je pre, uprkos osnivačkih načela, ovaj umetnički kolektiv vrednim razultatima ugradio sebe u našu pozorišnu kulturu (Selenić 1973: 18).

Međutim, uprkos sličnom repertoaru, razlike između JDP-a i Narodnog pozorišta bile su očite ondašnjim gledaocima. „Mi, mlada studentska publika, odmah smo prigrlili JDP kao pozorište svoje slobode i jeretičnosti, za razliku od Narodnog pozorišta, koje se držalo svoga estetskog tradicionalizma, nekim čudom estetički bliži partijskoj vrhuški nego JDP, teatar koji je ta partija osnovala“ (Ćirilov 2008: 7). Zaštitni znak JDP-a, dakle, nije bila toliko osobenost repertoara koliko kvalitet predstava, prevazilaženje zatečenog konvencionalnog konteksta na planu režije i glume, koji je podrazumevao odmak od sorealističke estetike i duh kolektivne igre³³. To nas dovodi do drugog velikog narativa JDP-a, koji se kroz sećanje artikuliše kao jedna od konstanti ovog pozorišta, a to je „narativ grandioznosti i kvaliteta uvezan sa renomeom (reputacija i prepoznatljivost) i neformalni status vodećeg jugoslovenskog pozorišta“ (Dragičević Šešić i Stefanović 2013: 17).

JDP je bilo (i ostalo) naklonjeno modernističkim tendencijama u umetnosti, ali ne i radikalnim, avangardnim iskakanjima; ono je bliže, kako Selenić to definiše, *teatru nacionalne pozorišne kulture* (naspram *teatrara estetičkog i angažovanog pokreta*) jer stalnošću prisustva određuje

³³ Miodrag Radovanović ističe da su u predratnom pozorištu dominirali glumci-zvezde, dok su ostali oko njih bili „kao neki garnirung“ (Babić 2008: 19).

postojanost svog značaja u životu kulture (Selenić 1973: 17). Iako ne pripada Selenićevoj grupi teataru *estetičkog i angažovanog pokreta*, Jugoslovensko dramsko pozorište donosilo je novine u pogledu režije i glume, a kasnije i u pogledu postavljanja savremenih dramskih tekstova. Verovatno bi bilo najpreciznije reći da je ovo pozorište umelo da pronađe *meru* između estetskih iskoraka i komercijalne prijemčivosti.

Nakon udaljavanja od Staljina i Sovjetskog Saveza, Titova Jugoslavija zauzela je osobenu poziciju u odnosu na Istok i Zapad. Udaljavanje od sovjetskog modela države i partije, uticalo je pozitivno na kulturni život jer su ovdašnji stvaraoci dolazili u dodir sa modernom umetnošću, te bi se moglo zaključiti da je ovaj raskol bio početna tačka u kulturnom otvaranju zemlje³⁴.

Nakon uspostavljanja na jugoslovenskoj sceni, Jugoslovensko dramsko pozorište postiglo je zapažen uspeh i u svetu. Predstava *Dundo Maroje* izvedena je i na prvom Teatru nacija u Parizu 1954. godine, što je bio i prvi veliki prodor jugoslovenskog teatra u Zapadnoj Evropi³⁵. Ova predstava može se smatrati konačnom potvrdom uspešnosti novog pozorišta, koje je tokom prvih deset godina rada izraslo u „najznačajnije jugoslovensko i ugledno pozorište Evrope“ (Marjanović 2005: 406). Nakon gostovanja *Jegora Buličova* Maksima Gorkog (1955) u režiji Mate Miloševića, kritičar lista Figaro Žan-Žak Gotje između ostalog je zabeležio „pred nama je jedan istinski ansambl, homogen... ispunjen duhom celine, koji deluje sa visokom svešću i odiše dostojanstvom“ (isto), što je bila još jedna potvrda da je poduhvat Bojana Stupice, ta „Jugoslavija u malom“, uspeo.

JDP je tako postalo jedan od simbola kulturne otvorenosti zemlje, pa Dejan Mijač s pravom govori da je ovo pozorište između ostalog osnovano kao „eksportno pozorište, koje može mirno da izađe bilo gde u svet i pokaže šta se u pozorištu dešava u ondašnjoj Jugoslaviji“ (Babić 2008: 40). Mogli bismo reći da je Jugoslovensko dramsko pozorište imalo važno mesto u kulturnoj diplomatiji ondašnje zemlje (iako taj termin nije bio u upotrebi u to vreme). Iako, osim u retkim

³⁴ Narodni muzej u Beogradu 1950. otvara izložbu sa delima Van Goga, Pikasa i drugih slikara, koji su do tada smatrani dekadentnim. Miroslav Krleža, istaknuti pisac i političar, na Kongresu jugoslovenskih pisaca 1952. održao je govor znakovitog naslova „O kulturnoj slobodi“, u kom je negativno govorio o Staljinovom gušenju slobode u umetnosti. Spomenimo i Edvarda Kardelja, koji je 1954. godine „nagovestio slobodu stvaranja i nemešanje partije na vlasti u pitanja forme i izraza u umetnosti (razume se da je to u podtekstu imalo poruku: ‘radite šta hoćete, samo se ne uplićite u politiku’)“ (Marjanović 2005: 381). Pedesete se, u tom smislu, mogu razumeti kao formativno razdoblje u pogledu kulturnog otvaranja, jednog pluralizma koji je bio moguć sve dok ne bi pretio da postane politički pluralizam.

³⁵ Pored toga, *Dundo Maroje* izveden je u Moskvi u „Gorkom“, u Burgteatru u Beču, u Nemzeti színház-u u Budimpešti, Varšavi, Veneciji.

izuzecima, nije imalo naglašeno avangardno usmerenje, JDP je pokazivalo otvorenost Jugoslavije ka svetu i savremenim pozorišnim tokovima, pa je, iz tog aspekta posmatrano, bilo Bitef pre Bitefa.

Ono što je izdvojilo jugoslovenski socijalizam bilo je “razumevanje Tita i rukovodstva da je moguće otvoriti razne druge sfere, a da to ne ugrozi monopol političke partije i države” (Vejevoda 2008). Takva pozicija, iako značajno lagodnija od one u SSSR-u, uslovlila je da pozorište prostor za eventualnu političku kritiku mora da traži u skrivenim, podvodnim tokovima, a nikako u eksplicitnom imenovanju ličnosti i pojava. Ona se, tipično za zemlje istočnog bloka, u želji da prođe kroz iglene uši cenzure, zasnivala na aluzijama i ezopovskom jeziku, izbegavajući bilo kakav direktan obračun sa vladajućom politikom.

Šta ovo znači jasno je svakome ko je ikada otišao da gleda predstavu u sovjetskoj Moskvi, na primer, i posmatrao kako se publika smeje ili kikoće kada otkrije prikrivenu aluziju na neku političku figuru ili politički događaj – ostavljajući stranca često sasvim zbunjenog usled nepoznavanja aktuelnog političkog konteksta (Erjavec 2003: 50, prema Šentevska 2016: 31).

Osvrćući se na to vreme u Jugoslaviji, Vida Ognjenović govori kako je u svakoj predstavi bilo „nekih malih subverzivnosti. To, neka mala bombica je tu zapakovana, tu smo mi nešto rekli što se drugde nije smelo, ili smo nešto naglasili, što se nije očekivalo. [...] To nas je zadovoljavalo i tako smo prolazili, baš zato što je to bilo nekako, kako da kažem, kamuflirano i što je mimikrijski napravljeno“ (Babić 2008: 71). U atmosferi političkog jednodužja, pozorište je bilo jedan od retkih prostora u kojem su umetnici i publika, makar utišano i prikriveno, mogli da preispitaju sopstvenu stvarnost.

Budući (kao i druga pozorišta u socijalizmu) uskraćeno za direktno političko suočavanje, ili možda baš zbog toga, Jugoslovensko dramsko pozorište svoju prednost pronašlo je u negovanju glumačke i rediteljske veštine. Pored spomenutog Bojana Stupice, rad ovog pozorišta u prvim decenijama obeležila su dvojica reditelja – Mata Milošević i Tomislav Tanhofer.

Rad Mate Miloševića odlikovali su posvećenost i studioznost, scenski realizam i uspešan rad s glumcima. Njegove režije – *Rodoljupci* Jovana St. Popovića (1949. i obnova 1956), *Jegor Buličov* Maksima Gorkog (1951), *Na dnu* Maksima Gorkog (1953), *Romeo i Julija* Viljema

Šekspira (1954), *Ožalošćena porodica* Branislava Nušića (1955) – spadaju u red najznačajnijih predstava iz prve faze rada Jugoslovenskog dramskog pozorišta³⁶.

Tomislav Tanhofer, kao stručnjak za govor, svoje rediteljsko interesovanje primarno je usmerio na grčke i klasicističke tragedije poput *Antigone* (1950), *Fedre* (1952) *Okovanog Prometeja* (1964) i *Agamemnona* (1968). Marija Crnobori pisala je o velikom doprinosu Tomislava Tanhofera upostavljanju visokih dikcijskih standarda u JDP-u: „Jezik mu je bio savršen po svojoj melodiji, ritmu, duhu, akcentu i obliku vokala. Svakog dana smo imali čas dikcije. Svi. I tako smo ujednačili jezik, njegovo bogatstvo i ljepotu, dužine i otvorenosti i zatvorenosti vokala. Ovdje, kod kuće, u Beogradu, rekli su nam da govorimo najbolje od svih teatarara – sa ne malo zavisti“ (Crnobori 2011: 229). Smatra se da je upravo saradnja sa Tanhoferom bila od formativnog značaja za glumački izraz Marije Crnobori, prepoznate kao naše najveće tragetkinje (Milivojević-Madžarev 2008: 28–29). Glumica je svojevremeno napisala kako je i nakon Tanhoferove smrti (1971) imala na umu dve osnovne indikacije koje joj je on davao: „Ne sentimentalno!’, ‘Neka zvoni kao kristal!’“ (Crnobori 2011: 238).

Kao što se može naslutiti iz navedenih naslova, a u skladu sa položajem pozorišta u socijalističkom periodu i nemogućnošću direktnog preispitivanja stvarnosti, u prvim godinama rada osnovu repertoara činile su režije klasičnih tekstova. Kada umesto Velibora Gligorića (1949–1959) Milan Dedinac dođe na mesto upravnika 1959, izvođenje domaćih tekstova postaje jedan od repertoarskih ciljeva, koji je budući upravnik najavio u svom tekstu *Zabeleške o repertoaru*, povodom petogodišnjice JDP-a. Dedinac ističe da je dosadašnji mali broj izvedenih domaćih tekstova „samo uvertira u nova dela koja nas očekuju na tom putu“ (Dedinac 1953). Kao rezultat ovakvog usmerenja, odigrane su sledeće praizvedbe: *Albatros* Ranka Marinkovića (1959), *Sabinjanke* Rastka Petrovića (1959), *Čiste ruke* Jovana Hristića (1960), *Otkriće* (1961), dramatisacija Jovana Ćirilova i Miroslava Belovića po *Deobama* Dobrice Ćosića (Milivojević-Madžarev 2008: 32). Repertoarski tok izvođenja savremenih autora koji je započeo Dedinac, doživeo je svoj vrhunac u vreme Jovana Ćirilova.

³⁶ „Ove predstave Mate Miloševića odisale su scenskim realizmom, koji se ogledao u pomnom praćenju epohe kada je u pitanju scenografija i kostim, svetlosnim štimunzima i masovnim scenama. U istoriji teatra upamćena je Miloševićeva interpretacija srpskih klasika J.P. Sterije i Nušića. On je Nušićeve likove oslobodio neodgovorne glumačke interpretacije, vica radi vica, dao im utemeljenost, realizam i tumačio ih sa ozbiljnošću kakva se poklanja značajnom delu klasike“ (Milivojević-Madžarev 2008: 28).

Dolazak Milana Dedinca bio je jedan od ishoda pobjede tzv. modernista, okupljenih oko časopisa *Delo*, nad tradicionalistima/realistima, čije je ideje reprezentovao časopis *Savremenik*. Velibor Gligorić, prethodni upravnik i pristalica tradicionalista, povukao se iz pozorišta kada su modernisti dobili političku podršku. Dolazak Dedinca bio je povod i za Bojana Stupicu da napusti pozorište, jer je između njih stajalo različito viđenje pozorišta: „reč je o dvema potpuno različitim estetikama, o odnosu prema pozorištu kao fenomenu i čak o životnom stavu“ (Ćirilov 1973: 9). Za Dedinca je Stupica bio sklon neukusnom preterivanju, dok je Stupica Dedinca video kao sterilno intelektualnog, udaljenog od živog jezgra pozorišne umetnosti (isto). Kako je sažeo Petar Marjanović, Milan Dedinac je „u sve što je u pozorištu radio unosi ozbiljnost, meru, stvaralačku sumnju, evropski ukus i neskrivenu naklonost za moderne tendencije u umetnosti“ (Marjanović 2005: 411).

U Dedinčevo vreme JDP dobija svoje prepoznatljive estetske i repertoarske konture³⁷ kojih će se držati do danas, pa bismo mogli reći da je Dedinac, uz Bojana Stupicu, jedna od formativnih, ključnih figura Jugoslovenskog dramskog pozorišta u prvoj fazi rada. Gorčin Stojanović, reditelj i sadašnji umetnički direktor JDP-a, u monografiji povom sedamdesetogodišnjice rada pozorišta, s pravom upućuje i na značaj Milana Dedinca:

Natkriljujuće sveobuhvatna figura Bojana Stupice, u svim svojim pojavnostima, od lične do upravničke, a naročito, naravno, rediteljske, učinila je da se, pomalo nepravedno, a svakako neopravdano, umanjuje ili, čak, zaboravlja ono što je ogroman, usudiću se da kažem – presudan, uticaj rada Milana Mime Dedinca u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, u dvojakoj ulozi umetničkog direktora i upravnika kuće (Stojanović 2018: 69).

Zalog Milana Dedinca predstavlja jedan od važnih i opominjućih duhova JDP-a, čiju je važnost dekada devedesetih dodatno izoštrila. „Za njega je rad na čelu JDP bio misija, podvig intelektualca u jednoj sredini koja plaća težak danak primitivizmu. ‘Sveti je zadatak svakog intelektualca u našem vremenu’, govorio je Mima, ‘da se bori protiv svih oblika primitivizma’. I on je vodio tu bitku u pojedinostima i u celini“ (Ćirilov 1973: 50).

U svojoj prvoj fazi rada, zahvaljući povlašćenom položaju koji je uživalo kao reprezent nove države, posvećenom ansamblu i velikom doprinosu umetničkih i menadžerskih figura kakvi su bili Bojan Stupica, Milan Dedinac, Mata Milošević, Tomislav Tanhoferer, Jugoslovensko dramsko pozorište izraslo je u jedno od najznačajnijih, ako ne i najznačajnije pozorište bivše

³⁷ Njih će slediti i Jovan Ćirilov, koji je u mnogo čemu Dedinčev naslednik. O Dedinčevom nasleđu i uticaju detaljnije govorimo u poglavlju o upravničkom profilu Jovana Ćirilova.

zemlje. Njegov doprinos nije počivao na repertoarskim iskoracima, niti je ono, u skladu sa položajem pozorišta u istočnom bloku, imalo prostora za otvorenu političku kritiku. Iskoraci JDP-a bili su pre svega estetski i zasnivali su se na „dizanju lestvice“ glumačkog i rediteljskog umeća.

Mogao bi se izvesti zaključak da je Jugoslovensko dramsko pozorište kao „Jugoslavija u malom“ bio jedan od najuspešnijih projekata socijalizma jer je neka od njegovih osnovnih načela, poput multikulturalnosti, ideje bratstva i jedinstva, sproveo u praksi i, čak, bolje i doslednije nego u drugim društvenim sferama, dokazao njihova preimućstva. Posleratni optimizam nosio je sa sobom, do tada (a i od tada), nezapamćenu veru u napredak i razmenu, tj. u moć pojedinaca da udruženim snagama izgrade bolje društvo. S obzirom na to da je pozorište čin *kolektivne kreativnosti*³⁸, vera u snagu zajedništva idealno se prelila baš u ovu umetnost.

³⁸ Zagovornici koncepta kolektivne kreativnosti, u duhu geštalt teorije, smatraju da je „celina više od sume delova, kao i da grupa može postići više od onoga što svaki njen član može da učini samostalno. U tome leži osnova koncepta kreativne sinergije čiji se dometi i mogućnosti primene ispituju više od pola veka“ (Ristić, Mandić i Škorc 2012: 212).

JDP kao ugledno beogradsko pozorište (1968–1991)

Bojanove bebe

Šezdesete godine, zbog kulturne otvorenosti i prosperiteta, smatraju se zlatnim dobom Jugoslavije, u kom je zemlja prevazišla posledice rata, a ostvaren je značajan pluralizam u kulturi i umetnosti. Ukidanjem državne kontrole nad proizvodnjom, cenama i dohotkom, kao i državnih fondova za investicije i subvencije, jugoslovenska ekonomija približila se kapitalističkom modelu. Ideali bratstva i jedinstva, kao i socijalističkog asketizma, bivali su nagriženi kompetitivnošću i potrošačkom glađu, te je jugoslovenski „koka-kola socijalizam“³⁹ predstavljao hibridni spoj naizgled suprotstavljenih društveno-političkih načela. Po uzoru na njujorški MOMA (Museum of Modern Art) u Beogradu se otvara Muzej savremene umetnosti. Šezdesetih je osnovan pozorišni festival Bitef⁴⁰, a nakon njega i Bemus i FEST.

Liberalnija atmosfera ohrabrila je umetnike da preispitaju jugoslovensku stvarnost, što je bilo najdirektnije u umetnosti crnog talasa, koji se nije libio da iznese na svetlo ono što je do tad ostajalo skriveno ispod velike senke socijalizma. Međutim, ta sloboda i dalje je bila vrlo ograničena, o čemu svedoči i slučaj predstave *Kad su cvetale tikve* (1969), po tekstu Dragoslava Mihailovića i u režiji Bore Draškovića u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. U pitanju je bila prva srpska predstava, koja je, iz ugla malog čoveka sa periferije, govorila o sukobu političkih elita Jugoslavije i Sovjetskog Saveza.

Predstava je bila izuzetno posećena na svih pet izvođenja, uvek pred prepunom salom. Neretko su u publici sedeli i intelektualci iz unutrašnjosti Srbije koji su putovali 200-300 kilometara samo da bi videli ovu dugo očekivanu predstavu. Raspoloženje publike bilo je puno burnog odobravanja, mada i tihog negodovanja izazvanog kako naglim smenama surovosti i nežnosti na sceni, tako i politički provokativnim replikama upućenim sa scene na kojoj je prvi put od postojanja posleratnog pozorišta u Jugoslaviji izgovoreno: *Goli otok* (Novaković 2005: 20).

³⁹ U pitanju je znakoviti naslov knjige Radine Vučetić (2012) *Koka-kola socijalizam*, koja se bavi amerikanizacijom jugoslovenskog društva.

⁴⁰ Program Bitefa bio je slika jugoslovenske spoljne politike u malom, odražavajući načelo nesvrstanosti. Predstava *Ramajana* u izvođenju indijskog Katakali pozorišta, otvorila je prvi Bitef i podvukla multikulturalni karakter festivala (Radulović 2017: 150). Kako je indijska vlada ovu predstavu poslala kao poklon Bitefu, učešće *Ramajane* u stvari je bilo politički kompromis, koji je Mira Trailović vešto inkorporirala u koncept festivala. Naime, moralo se pronaći konceptualno opravdanje za prisustvo jedne tradicionalne izvođačke forme među eksperimentalnim predstavama Grotovskog, Krejče i Living teatra, te je ova potencijalno krizna situacija pretvorena u pravilo da se i ubuduće na Bitefu nađe po jedna tradicionalna izvođačka forma, čiji se odjeci nalaze u savremenim avangardnim poetikama (Dragičević Šešić 2013: 106.).

Josip Broz Tito je, u jednom svom govoru, usputno, ali dovoljno jasno, ukazao na njenu nepodobnost. Usledio je sastanak saveta JDP-a i predstava je istog dana skinuta sa repertoara, bez protivljenja uprave pozorišta⁴¹. Reč je o jednom od najpoznatijih slučajeva samocenzure, koja je bila mnogo uobičajenija od direktnog intervenisanja države, što ovaj događaj čini „traumatičnijim nego da je bilo reč o stvarnoj državnoj cenzuri“ (Dragičević Šešić and Stefanović 2017: 19). Činjanica da je roman, po kom je i nastala drama Dragoslava Mihailovića, uspešno objavljen, a da je predstava zabranjena, može se objasniti razlikama između proze i pozorišta, odnosno time što je „snaga reči izgovorene na sceni delovala i deluje neopisivo jače na publiku“ (Novaković 2005: 21).

Kad su cvetale tikve bio je prvi savremeni dramski tekst na sceni JDP-a, koji se realistički, ne skrivajući se iza alegorijskih konstrukcija, suočavao sa društvenom stvarnošću. Po svom tonu, urbanom periferijskom miljeu i otvorenoj kritičnosti, tekst Dragoslava Mihailovića može se smatrati pretečom drama koje su tokom devedesetih izvedene na sceni JDP-a. Izvesno je bilo da je ovaj tekst došao prerano i da je pokušao da otvori teme koje se u tom trenutku još uvek nisu smele otvarati.

Na estetskom planu bio je zaustavljen tek započeti tok srpske dramaturgije, u kojem se, polazeći od stvarnog života (kao što su činili Čehov i drugi veliki pisci sveta u 20. veku), ostvarivala uverljiva umetnička transpozicija. U tome kontekstu, Mihailovićevo drama *Kad su cvetale tikve* jedno je od prekretničkih dela srpske dramske književnosti posle Drugog svetskog rata (Marjanović 2000: 248).

Zabranom ove predstave „sužene su granice slobode izraza, a tematika Golog otoka još dugo je gurana ‘pod tepih’“ (Novaković 2004: 81) – poslata je poruka da u pozorištu još uvek nema prostora za direktno suočavanje. Kako ističe Aleksandra Jovićević, „represija vlasti preko mehanizma autocenzure verovatno je imala ogroman uticaj na sam razvoj srpskog pozorišta jer su mnogi talentovani umetnici napustili rad u pozorištu (Boro Drašković), a ko zna koliko bi drama napisali Dragoslav Mihajlović, Selenić, Aca Popović i drugi“ (Jovanov 2003).

Šezdesetih godina mladi socijalistički srednji sloj došao je na neke od važnih rukovodećih mesta, te bismo mogli reći da je došlo do smene generacija – jer je stasala generacija onih „koji su rat poznavali samo iz priča“ (Čalić 2013: 282). U Jugoslovensko dramsko pozorište, takođe, ulazi nova generacija glumaca. Reč je o tzv. *Bojanovim bebama*, mladim glumcima koje je Bojan

⁴¹ U svojoj knjizi *Kako je Tito razbijao „Tikve“*, Aleksandar Novaković detaljno analizira različite aspekte ovog slučaja, pokušavajući da rekonstruiše i hronologiju zabranjivanja i udeo različitih ličnosti u njoj.

Stupica zaposlio u pozorištu nakon svog povratka, a među kojima su bili – Vojislav Brajović, Slobodan Đurić, Đurđija Cvetić, Svetlana Bojković, Josif Tatić, Tanasije Uzunović, Gojko Šantić, Milan Gutović, Mirjana Vukojčić, Zorica Šumadinac, Branko Cvejić, Ivan Bekjarev. Govoreći o ovom vremenu, Branka Petrić se seća da je nova generacija donela jedan drugačiji, manje rigidan i buntovniji duh.

Dolazi nova generacija, oni donose nova pravila, oni ruše, hoće da sednu na ono mesto na koje nikad moja generacija nije smatrala da treba da sedne. Mi smo mislili da tu treba da sedne neko od starijih glumaca. To se prosto poštovalo. [...] I najedanput dolaze ovi koje je Stupica doveo, ova gomila mladih, talentovanih, bezobraznih glumaca i oni, normalno, šta sad, sednu na prva mesta (Babić 2008: 60).

Branko Cvejić smatra da su energija i snaga grupe omogućili novoj generaciji glumaca da budu smeliji i buntovniji. „Nije bilo normalno da sedneš u tom čuvenom pozorišnom salonu Jugoslovenskog dramskog gde ti hoćeš [...] A kada smo mi grunuli i počeli da sedamo gde hoćemo, bogami, onda je to bilo čuđenje, onda je to bilo udaranje packi [...]“ (Babić 2008: 80). Novopridošli glumci su se, u pozorištu u kom je i dalje vladala čvrsta hijerarhija, podržavali i međusobno, što je ojačalo duh pripadnosti i zajedništva.

Pre nego što će zbog bolesti ponovo napustiti pozorište, Bojan Stupica uspeo je, zapravo, da po drugi put kreira ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta, koji će biti jedna od ključnih poluga održanja JDP-a tokom devedesetih godina⁴². Međutim, važno je primetiti i još jedan proces koji je dolazak Bojanovih beba učinio još očiglednijim, a to je slabljenje jugoslovenskog karaktera ansambla. Naime, iako su neki od njih bili poreklom iz drugih republika (Šantić iz Mostara, Bekjarev iz Makedonije), svi glumci koje je Bojan Stupica u ovom drugom velikom talasu doveo bili su studenti Akademije za pozorište, radio, film i televiziju (današnji Fakultet dramskih umetnosti).

Ovaj potez nije ukinuo multukulturalnost pozorišta, u kom su još uvek radili glumci iz prethodne generacije, ali je označio transformaciju ka ansamblu koji je prestajao da bude „Jugoslavija u malom“. JDP je sve više postajao ugledno beogradsko pozorište, koje prisustvom pisaca i reditelja iz drugih republika, održava svoj jugoslovenski karakter. Već u tom periodu postaje

⁴² „Ljudi koji su u umetničkom i organizacionom smislu bili okosnica tzv. ‘drugog zlatnog perioda JDP-a’, kada je direktor i umetnički direktor bio Jovan Ćirilov, bili su uglavnom bivše ‘Bojanove bebe’. Mnogi koji su to pratili sa strane bili su iskreno začuđeni i iznenađeni čvrstinom i odlučnošću koje je posedovao tada glumački ansambl. Ta odlučnost i jedinstvo sačuvali su ovo pozorište u teškim i turbulentnim devedesetim“ (Milivojević-Madžarev 2022).

jasno da ovo pozorište sve manje biva jugoslovensko po svom sastavu, ali ostaje to po baštinjenju svog jugoslovenskog multikulturnog nasleđa, o čemu će Branka Petrić govoriti 2008:

E, sada, ja mislim, bez obzira na to što više nema glumaca iz drugih republika, ili ih ima još vrlo malo, neki duh, neka širina, negde je to još ostalo. I duhovi naših divnih kolega ovde šetaju. Veruj mi da nisam jugonostalgicar, jer dovde mi je došlo, da ne pričam o tome, ali hteli mi to ili ne, Jugoslovensko dramsko pozorište je bilo jedna širina, prihvatanje svih različitosti i drukčijih pogleda. Danas mladi glumci ne mogu da zamisle šta je značilo u onom našem salonu kada čuješ i šale i pesmu i pametne razgovore, koje je svako donosio iz svog kraja (Babić 2008: 60)⁴³.

Tokom šezdesetih godina posebno su se izdvojile režije Bore Draškovića. „On je sa svoje četiri režije uneo u JDP dah angažovanog pozorišta koje je bilo u dijalogu sa političkom stvarnošću“ (Milivojević-Madžarev 2008: 34). U tom pogledu je najdalje, a za ondašnje vreme i predaleko, otišla već pomeuta predstava *Kad su cvetale tikve*.

Narednu deceniju obeležiće rad reditelja Branka Pleše i Steve Žigona, koji su, poput Tanhofera i Mate Miloševića, svoju karijeru počeli kao glumci. Stevo Žigon istakao se režirajući i glumeći u predstavama po Šekspirovim tekstovima poput *Hamleta* (1971) i *Otela* (1977). Pleša je režirao jednu od najznačajnijih predstava ovog pozorišta iz 70-ih: *Veseli dani ili Tarelkinova smrt* (1973), koja se izdvojila iz dominantne paradigme, stavljajući akcenat na fizičku ekspresiju i cirkusku atrakciju (Milivojević Mađarev 2008: 34–36). *Veseli dani* bili su iskorak i za Plešinu poetiku, i mogu se razumeti u svetlu modernih pozorišnih tendencija koje je u kulturni život Beograda uneo Bitez. Ova predstava, „rađena u Mejerholjdovskom ključu“ (Milićević 2002b)⁴⁴ postala je prvi jugoslovenski pobednik na Bitefu 1974.

Sedamdesete godine obeležava i početak rada u Jugoslovenskom dramskom pozorištu jednog od najznačajnijih domaćih reditelja druge polovine dvadesetog veka – Dejana Mijača, koji u ovo

⁴³ Ovaj citat Branke Petrić nalazi se i u jubilarnoj monografiji povodom 70 godina rada, što nas navodi na zaključak da pozorište istrajava u tome da kao svoj kulturni prostor mapira jugosferu. Uz narativ grandioznosti i pozorišta glumačkih zvezda u ujedinjenom ansamblu, o kojima su pisale Dragičević Šešić i Stefanović, jedan od ključnih narativa JDP-a jeste onaj o multikulturalnom (jugoslovenskom) pozorištu. Zapravo, ovo je verovatno i centralni narativ pozorišta – reč je o transformisanom osnivačkom narativu (bratstvo i jedinstvo), iz kog izviru preostala dva narativa: grandioznost i zvezde u ujedinjenom ansamblu. JDP prvu reč iz svog naziva brani pre svega baštinjenjem svoje multikulturalne tradicije i neprestanim oživljavanjem duhova prošlosti. Čini se stoga da je sećanje, izraženije nego u drugim pozorištima, jedna od važnih identitetskih kopči Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

⁴⁴ Ognjenka Milićević detaljno analizira Mejerholjdovu prazvedbu trilogije Suhovo-Kobilina u tekstu *Smrt Tarelkina ili kontinuitet zla*, smatrajući da se Plešina predstava može tumačiti kao njena rekonstrukcija; Marina Milivojević Mađarev piše o Plešinoj predstavi i njenom značaju za jugoslovensku kulturu (*Tarelkinova smrt u Jugoslovenskom dramskom pozorištu*).

deceniji postavlja dve uspešne predstave, *Vasu Železnovu* Maksima Gorkog (1976) i *Pučinu* Branislava Nušića (1977)⁴⁵.

Od šezdesetih godina menja se konceptualni kontekst, tj. mesto koje pozorište zauzima u društvu jer film i televizija preuzimaju od njega apsolutni primat u sferi zabave, redefinišući mesto pozorišta u kulturi. U tom svetlu treba tumačiti i podatke iz 1967, po kojima je poseta pozorištima bila za čak milion gledalaca manja nego 1960, kao i činjenicu da muzičke i pozorišne institucije beleže 4/5 deficita svih umetnosti (Mitrović 1970: 11–12, prema Novaković 2005: 21). Dejan Mijač govori o tome da su, u trenutku kada je on počeo da režira u JDP-u, filmovi i serije bile jedna od najvećih prepreka za kontinuitet procesa i glumačku posvećenost (Babić 2008: 41). Početkom 70-ih Slobodan Selenić će pisati o novom „diktatu okolnosti“ (Selenić 1973: 24).

Kako su neke od novih pojava koje uslovljavaju položaj svih pozorišta, pa i Jugoslovenskog dramskog, činjenice koje se ne mogu menjati (postojanje televizije, filma i nužnost da pozorišni glumci, pa i reditelji, budu glavni nosioci ovih medijuma), nema sumnje da se pozorišni Beograd mora prestrukturisati kako bi omogućio koegzistenciju sa ovim medijumima, i sebi izborio prirodni status i realne mogućnosti za pravi, kreativni i nesmetani rad (isto).

Pozivajući se na Selenića, Marina Milivojević-Mađarev će 2008. godine konstatovati da pozorišni Beograd i dalje čeka ovo restrukturiranje, a mi, 15 godina nakon njenog teksta, možemo samo da izvedemo isti zaključak.

Uticaj filma i televizije najpre se ogledao u glumačkom statusu – u proizvodnji novih glumačkih zvezda, rastrzanih između filma i televizije. Sa generacijom Bojanovih beba, uticaj novih medija ogleda se i u glumačkom stilu, koji je sada bio „mnogo opušteniji i prirodniiji, ali i dalje sa dobrom govornom artikulacijom i upečatljivom scenskom prisutnošću“ (Milivojević Mađarev 2022). Devedesetih godina ovaj uticaj ući će u pozorište i preko savremenih drama, koje nastaju pod jakim uticajem filma i televizije (*Beogradska trilogija*, *Bure baruta*), ali će naći svoj odraz i u rediteljskim poetikama (*Bure baruta*).

Zlatna dekada šezdesetih imala je i svoje naličje – porast nezaspisanih i povećanje regionalnih razlika. Prvi problem je delimično rešen 1962. sporazumima o privremenom zaposlenju, koji su u narednim godinama preko milion građana Jugoslavije pretvorili u gastarbajtere. Tržišno-privredna konkurencija jačala je rivalski duh među republikama, probudivši nacionalna pitanja,

⁴⁵ O Mijačevoj poetici biće više reči u odeljku o predstavi *Troil i Kresida*.

za koja se verovalo da su ostala u prošlosti. Intelektualci, poput Dobrice Ćosiće u Srbiji, Dušana Pirjeveca u Sloveniji i Franje Tuđmana u Hrvatskoj, još su se tokom šezdesetih upuštali u javne debate, iz kojih je ispred bratstva i jedinstva provejavalo nacionalno pitanje (Čalić 2013: 283–293). Sedamdesetih godina Jugoslavija uspeva manjak prihoda da nadoknadi uzimanjem kredita, ali postaje očigledno da ova zemlja nije sposobna da prebrodi izazove treće industrijske revolucije. Osamdesetih godina kriza je bila očigledna i nezaustavljiva: vera u napredak, kohezivni narativi i realna moć nekadašnje države su slabili, a rasli su nezaposlenost, strah i potreba za lakim i, po pravilu, radikalnim odgovorima.

Osamdesete: anticipacija i samoviktimizacija

Jugoslovensko dramsko pozorište je 1982. godine postavilo predstavu *Hrvatski Faust* po tekstu Slobodana Šnajdera i u režiji Slobodana Unkovskog, kome je ovo bila prva režija u JDP-u. *Hrvatski Faust* suočio se sa nekim od neuralgičnih tačaka jugoslovenskog društva, postavljajući istovremeno opšta pitanja o ulozi umetnosti u vremenima društvenih previranja. Preciznije,

Drama *Hrvatski Faust* pokrenula je dva važna pitanja: upotrebu umetnosti u dnevno-političke svrhe i prećutkivanje problema međunacionalnih odnosa, tj. srpsko-hrvatskih odnosa. Još od vremena zabrane predstave *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića u režiji Bore Draškovića, na repertoaru JDP-a nije se pojavila drama koja je precizno i direktno pogađala važne, a potisnute društvene teme (Milivojević-Madžarević 2008: 136).

Predstava je ocenjena kao događaj sezone, a o drami se pisalo kao o najboljem hrvatskom posleratnom tekstu (Ćirilov 1982). Vladimir Stamenković sažeo je da ova predstava „govori šta je za nas sudbina: opklada sa istorijom da se, uprkos zlu sadržanom u ljudskoj prirodi, uprkos iracionalnim silama koje dejstvuju u povesti, može realizovati čovekov humani potencijal“ (Stamenković 1982). Nažalost, u vremenu koje dolazi, jugoslovenski građani će ovu opkladu u velikoj meri izgubiti.

Predstava *Rodoljupci* Dejana Mijača iz 1986. godine predstavlja još jedan primer pozorišnog suočavanja tokom osamdesetih godina. Dejan Mijač postavio je Sterijine rodoljupce u građanski salon kroz koji je prošlo topovsko đule (scenografija Miodrag Tabački), sugerišući nam da je reč o nasilnom i razorenom društvu. Na početku i na kraju predstave Mijač uvodi dva tabloa, koji podsećaju na čuvene slike Paje Jovanovića *Seoba Srba* i *Kosovka devojka*. Sterijina drama završava se napadom rodoljubaca na Gavrilovića, dok se na kraju Mijačeve predstave rodoljupci

poubijaju i legnu oko Kosovke devojke. Rečima Ksenije Radulović, „lažne patriote same su se poubijale, ali su za sobom povukle i sve što je bilo moguće povesti u smrt. Pored njihovih tela, mrtvi leže i likovi iz alegorijskih prizora – konjanici i device u belom – a takva završnica ukazuje na dvostruko korozivno dejstvo verbalnog i lažnog rodoljublja“ (Radulović 2000: 107). Uvođenjem ovih alegorijskih prizora Mijač se referiše na pojačanu mitologizaciju u političkoj komunikaciji u Srbiji osamdesetih godina, u čijem je središtu bio kosovski mit (njime ćemo se u nastavku detaljnije baviti). Feliks Pašić podvlači da „projektovani kroz plitku šičardžijsku svest rodoljubaca, mitovi gube svaki smisao, pretvaraju se u nešto lažno, prazno, paradno i dekorativno kao što su to mađarske ili srpske kokarde na njihovim grudima“ (Pašić 1986).

Međutim, više od njihove ispraznosti, naredna decenija pokazala nam je da mitovi mogu odigrati važnu ulogu u nacionalističkoj mobilizaciji. Posmatrana iz današnjeg ugla, ova predstava izgleda kao opomena – no „predstava može potkazivati stvarnost, ali spoznaja o potkazivačkoj snazi pozorišta često je naknadna“ (Milivojević-Mađarev 2008: 52). Prisećajući se ove inscenacije, i sam reditelj kaže: „Nisam znao da su Rodoljupci gorki odgovor na jednu gadnu političku konstantu. I onda je došlo jedno vreme kad se pojavljuju ti rodoljupci koji su razvikani da su rodoljupci, i shvatio sam da su to pljačkaši, lažovi“ (Nikolić 2017: 86).

Spomenimo još i predstavu *Baal* Eduarda Milera, po tekstu Bertolta Brehta, koja je izvedena u aprilu 1988. godine. Neki kritičari su u njoj videli „pomodnu ekstravaganciju“ (Volk 1988), drugi „vrhunski rezultat“ (Penčić-Poljanski), ali su uglavnom propuštali da uoče vezu sa ondašnjom besperspektivnošću mladih. Njena veza sa društvenom stvarnošću nije direktna, ali je ona na izvanredan način oslikala dekadenciju i nihilizam jugoslovenske omladine, koja se zaglavila u ambisu apatije⁴⁶. „Mlad si, a bez posla; obrazovan si, a osećaš se suvišan; pun si ideja, a nijednu ne možeš ostvariti; čekaš, umesto da se nadaš“, opisao je jedan mladić situaciju u kojoj se našla njegova generacija, čije su se tri četvrtine osećale anomično (Čalić 2013: 348).

Pomenute predstave istrajavale su u ključnim narativima JDP-a: kako kvalitetom predstava (grandioznost i renome), tako i učešćem umetnika iz svih krajeva još uvek iste zemlje (multikulturalnost). Istovremeno, one su upozoravale na razorna društvena kretanja, koja su

⁴⁶ Jedno istraživanje govori da je već 1985. godine 31% stanovništva bilo uplašeno i zabrinuto, da je 19% imalo pomešana osećanja u vezi s budućnošću, dok je 10% potonulo u rezignaciju i apatiju i želelo „čvrstu ruku“ (Čalić 2013: 348).

najavljivala sukobe. Pozorište i umetnici pokazali su se u ovom periodu dalekovidijim od naučnika, što podvlači i Dejan Jović u svojoj studiji o raspadu Jugoslavije:

Njihovo oslanjanje na instinkt i poznavanje načina razmišljanja političke elite, kao i pozicija *insider-outsidera* pomogli su im daleko više no što je sociolozima pomogao instrumentarij društvenih znanosti razvijen u drugim prilikama i drugim zemljama, koji su nastojali primijeniti na jugoslavenskom slučaju (Jović 2003: 92).

Nasuprot *Hrvatskom Faustu*, *Rodoljupcima* i *Baalu*, Jugoslovensko dramsko pozorište postavilo je tokom osamdesetih i dve predstave koje su učestvovala u izgradnji nacionalističkog diskursa: *Kolubarsku bitku* (1983) i *Valjevsku bolnicu* (1989). Deo javnosti pežorativno je ova ostvarenja označavao kao *S predstave*, naglašavajući da je „pozorište dalo svoj doprinos kratkom pregledu raspadanja i propasti“ (Prokić 2002: 6). Ksenija Radulović ističe da su upravo ova dva naslova ostala u sećanju većine kao reprezentativni primeri patriotskog repertoara, što može imati veze i sa činjenicom da su postavljene u reprezentativnom Jugoslovenskom dramskom pozorištu (Radulović 2002a: 7–8).

Obe predstave nastale su kao dramatizacije različitih delova višetomnog romana Dobrice Ćosića *Vreme smrti*, koje je uradio Dragoslav Mihailović Mihiz. Atmosfera oko i na izvođenjima *Kolubarske bitke* dobro ilustruje situaciju u kojoj se našlo jugoslovensko društvo usled nabujalog nacionalizma. Dalibor Foretić iznosi da su redovi za predstavu „veći od onih koji su u ovo doba lani bili za kavu“ (Foretić 1984; prema Vučković 2002: 16). Kritičar, takođe, navodi podatak da je osam izvođenja planiranih za jedan mesec rasprodato u danu (isto). Glumac Mihailo Janketić je u prizorima obraćanja Bogu redovno dobijao aplauze, a na premijeri je i svaki uspeh srpske vojske bio podržan aplauzima (Radulović 2002a: 10). Foretić opisuje da je na izvođenju koje je on posetio Srpska pravoslavna crkva otkupila 220 karata, da je njoj prisustvovao i patrijarh i da je veliki broj gledalaca stajao tokom predstave (Foretić 1984; prema Vučković 2002: 16).

Ostaje zapamćen detalj da su na premijeri prisustvovali učesnici Kolubarske bitke, a „jedan od njih, pozdravljajući glumce, svoje tumače, uzdizao je svoju čaturicu iz davnog rata“ (Ćirilov 1984). Nema sumnje da je ova predstava „prije fenomen publike nego fenomen predstave same. Kada sam u Jugoslovenskom dramskom pozorištu pitao čemu mogu zahvaliti takav izuzetan uspeh ove predstave kod publike, odgovorili su mi kratko: historija i Ćosić“ (Foretić 1984; prema Vučković 2002: 16). Receptija ove predstave dobar je pokazatelj potrebe za iznalaženjem

novih identitetskih okvira, u društvu čije su se dojučerašnje vrednosti i mitovi nepovratno urušavali.

Ono što se u vreme socijalizma dosledno poricalo sada se našlo u centru kolektivnog sećanja, te su građani Srbije osamdesetih i devedesetih godina prisustvovali pretvaranju *istorije u sećanje*. „Istorija postaje sećanje kada se pretvara u oblike zajedničkog znanja, u kolektivno poistovećivanje i kolektivno učestvovanje. U takvim slučajevima istorija uopšte prelazi u posebnu i emocijama nabijenu verziju naše istorije, te postaje deo kolektivnog identiteta“ (Asman 2015: 77–78). Ovaj proces uvek se oslanja na „efektivne simbole i obrede koji pojačavaju osećanja empatije i poistovećivanja“ (isto: 78). Upravo se u tome sastojala snaga *Kolubarske bitke*, ona je bila jedan od obreda koji su učestvovali u učvršćivanju novih identitetskih matrica.

Atmosfera pojačane emotivnosti, kao što možemo zaključiti iz kritika, doprinosila je izgradnji snažne autopojetičke sprege između glumaca i gledalaca i probijanju četvrtog zida – tanjenju granice između stvarnosti i fikcije, pozorišnog i društvenog čina. Ovo je jedan od primera koji pokazuje da vreme društvene anomalije i preoblikovanja kolektivnog sećanja pojačavaju nepredvidljivost pozorišnog čina, te doprinose direktnijoj komunikaciji između glumaca i publike.

Snaga *Kolubarske bitke* kao društvenog čina nije bila u skladu sa njenim estetskim dometima. Činjenica da je predstava dramaturško-rediteljski neretko podsećala na recital, u kom je lik Živojina Mišića (Mihajlo Janketić) govorio publici sa scene, doprinio je neposrednoj komunikaciji sa gledalištem, te je Foretić upoređuje s mitingom i „filmskim monstr-projektima iz naše bliže prošlosti“ (Foretić 1984; prema Vučković 2002: 13). Uz Foretića, oštar sud o predstavi izneo je Milorad Vučelić, tvrdeći da je „loša prigodna svečana akademija“ i da „može odista postati prilika za neosveščena nacionalna pražnjenja“ (Vučelić 1984).

Među onima koji su stajali na suprotnoj vrednosnoj strani, spomenućemo Jovana Ćirilova, koji je napisao da je JDP „sliku jedne istorijske pobede ostvarilo kao svoju pobedu na teškom i plemenitom umetničkom zadatku“ (Ćirilov 1984). Zanimljivo je primetiti da je upravo čovek za čijeg su upravničkog mandata postavljene i najznačajnije antiratne predstave i koji je u velikoj meri zaslužan za to što je JDP sačuvalo svoju relevantnost tokom devedesetih godina, ujedno bio

jedan od najglasnijih podržavalaca predstava koje su učestvovala u podgrevanju nacionalističke retorike.

Jedno od uporišta svakog nacionalizma, ona poveznica koja premošćuje vreme i prostor i umnogome omogućuje da se nacija, ta *zamišljena zajednica*, koncipira jeste – jezik; on je za patriotu, ono što je za zaljubljenju osobu oko (Anderson 1998: 146). Izgovorena reč ima još veću integrativnu snagu, ona ujedno povezuje sa mrtvima, ali i sa svim onim koji prisustvuju određenom činu. Ono što Anderson piše za pevanje himne – „ma kako banalne reči i osrednja melodija, njihovim se pevanjem doživljava simultanost“ (isto: 137) – može se primeniti i za razumevanje recepcije *Kolubarske bitke*. Ta *simultanost* i telesno saprisustvo, čine od pozorišta medij koji *zamišljeno* prevodi u *stvarno*, koji gradi jednu trenutnu zajednicu kao paradigmu čitave nacije. Zbog toga, kao što su kritičari primetili, *Kolubarska bitka* jeste nalikovala kulturnim izvođenjima poput mitinga⁴⁷ ili horskih nastupa na državnim svetkovanama⁴⁸.

U drugoj polovini osamdesetih reditelj Dejan Mijač režira *Valjevsku bolnicu*. Reč je svojevrsnom nastavku *Kolubarske bitke*, trećem tomu *Vremena smrti*, koje je dramatisovao Dragoslav Mihailović Mihiz. Nakon herojske pobeđe, tematizovane u prethodnom tomu, Srbi su se obreli u varljivom miru. Istorijska ironija sastoji se u tome što su pobednici od poraženih zapatili vaš, prenosioca pegavog tifusa, koja će i izvan fronta doneti smrt. Kritičari su, poredeći je s *Kolubarskom bitkom*, davali prednost *Valjevskoj bolnici* „zato što ni u najmanjoj meri nije patetična“ (Stamenković 1989); hvaljen je i Mijačev ironijski rakurs, opredeljenje da „razvija samokritičnu i ironičnu sliku sopstvenog etnosa“ (Milosavljević 1989).

Ksenija Radulović primećuje da, za razliku od *Kolubarske bitke*, u kojoj je dominirao ton glorifikacije i slavljenja nacionalne prošlosti, *Valjevska bolnica* odiše drugačijom, morbidnom i jezivom atmosferom. Smeštena u improvizovanu bolnicu, kojom haraju tifus i vaške, ona govori o strašnim posledicama rata, te se verovatno u tome i krije razlog zašto nije postigla komercijalni uspeh i integracionu snagu *Kolubarske bitke* (Radulović 2002a: 12)

⁴⁷ Videti: Medenica (2014).

⁴⁸ Videti: Tasić (2020).

Reditelj je, sudeći i po rečima dramaturga Miloša Krečkovića⁴⁹, pokušao da se udalji od dramatizacije Dragoslava Mihailovića Mihiza⁵⁰, koji je u prvi plan istakao priču o srpskom istorijskom usudu, ali u tome nije sasvim uspeo. Ksenija Radulović zaključuje:

Paradoksalno, iako je Mijačev ugao izmešten u odnosu na Mihizov mit o zlehudoj sudbini srpske nacije, dva pomenuta pristupa ipak sadrže jednu važnu zajedničku karakteristiku: neprolazno insistiranje na iracionalnom ponašanju nacije, u jednom slučaju reč je o zabludi, u drugom o nespremnosti – dovedenoj do ivice ludila – da se zaustavi širenje pogubne bolesti (Radulović 2002a: 11).

Autorka ističe i da postavljena situacija, sa svim svojim metaforičkim implikacijama, dodiruje dva važna srpska društvena mita: jedan je da Srbi dobijaju u ratu, a gube u miru, a drugi se tiče prokletstva malih naroda. „Upravo je nedavna prošlost pokazala da su ovakva viđenja nacije, bliska duhu samosažaljenja i permanentnog osećanja ugroženosti, vaskolike nepravde, ne samo neproaktivna, nego i višestruko opasna“ (isto). Iako se bavi herojskom srpskom pobedom u Prvom svetskom ratu, i prethodno izvedena *Kolubarska bitke* završava se zabrinutošću Živojina Mišića, koji izražava „veliku skepsu u pogledu predstojećih dana, smatrajući da je pobedom malog nad velikim narušen poredak koji vlada svetom, te je za očekivati da će malog sada sustići neka kazna“ (isto: 10).

Ova ideja o tragičnoj sudbini srpskog naroda, koji je osuđen na žrtvu i stradanje, deo je šireg kulturnog narativa samoviktimizacije, na kom ćemo se ukratko zadržati, ne bismo li bolje razumeli i analizirane predstave i ondašnju društvenu klimu. Stožerni mit srpskog društva osamdesetih godina bio je kosovski mit⁵¹. „On je povezivao duhovno, nacionalno i političko buđenje i predstavlja narativni okvir za motiv vere o izabranom narodu, veoma raširen u mnogim religijama“ (Čalić 2013: 359). Osećaj nepravedne uskraćenosti, superiornosti koja se, usled istorijskih okolnosti može potvrditi samo žrtvovanjem, tj. biranjem carstva nebeskog umesto

⁴⁹ „Pokušali smo da uspostavimo jednu vrstu laboratorijskog rada. Nismo hteli da dramu prerađujemo na klasičan način, nego smo je koristili kao kostur kroz proces proba. U dogovoru s rediteljem, ja sam svakoga dana pripremao scene za narednu probu, a glumci su tekst dobijali istog jutra. Koristeći strukturu Mihizovog teksta, dodavali smo pojedine elemente iz romana“ (Radulović 2000: 133).

⁵⁰ Ksenija Radulović primećuje da treći tom *Vremena smrti* nudi ne izrazitu, ali ipak nezanemarljivu disonantnost u odnosu na prethodne tomove jer se portetima pojedinih likova (upravnik bolnice, okoreli cinik Paun Aleksić, pragmatični Najdan Tošić, slobodoumna slikarka Nadežda Petrović, koja odstupa od stereotipnih ženskih junaka) opirala prepoznatljivom čosićevskom epskom patosu. Međutim, dramatizacija Borislava Mihajlovića Mihiza potisnula je navedene nijanse i u prvi plan istakla priču o srpskom istorijskom usudu i fatalnom ujedinjenju s drugim južnoslovenskim narodima, naročito onim katoličke veroispovesti (Radulović 2002a: 11).

⁵¹ Nije slučajno što je najveći deo patriotskog repertoara, kako primećuje Ksenija Radulović, bio upravo kosovske tematike: *Kosovska hronika* Rajka Đurđevića u režiji Cisane Murusidze (Narodno pozorište, scena u Zemunu, 1987), *Kosovo* Miladina Ševalrića u režiji Branislava Mićunovića (BDP, 1988), *Boj na Kosovu* Petra Zeca (Pozorište Dvorište, 1989) *San kosovske noći* u režiji Petra Božovića (Zvezdara teatar, 1989).

zemaljskog, onako kako je to učinio knez Lazar, prožimala je sve sfere srpskog društva, povezujući govore Slobodana Miloševića, Memorandum SANU, prozna dela Vuka Draškovića i Dobrice Ćosića sa popularnim patriotskim predstavama. Todor Kuljić pravi važnu napomenu: „Žrtva i poraženi nisu sinonimi. Suprotnost poraženom je pobednik, a žrtvi dželat: svakoj kategoriji odgovara osobena vrsta sećanja i osećanja“ (Kuljić 2006: 122). Nije neuobičajeno da tzv. „mali narodi“ odaberu samoviktimizaciju kao deo nacionalnog identiteta. Velike, hegemonске nacije, kako piše Alaida Asman, za svoje nacionalne mitove biraju ona herojska poglavlja koja jačaju sliku o sebi, prećutkujući ono što se ne uklapa u navedeni obrazac, dok „manjinske nacije“ – autorka navodi upravo primer srpske – pribegavaju drugačijem mehanizmu.

Ako s hegemonijskih pređemo na manjinske nacije, vidimo da njihova sećanja nisu ona koja se vezuju uz pobednike, već ona koja slave gubitnike, koja su se, naime, iskristalizovala usled razarajućih poraza. Iskustva poraza mogu se izdići u iskonska jezgra kolektivnog sećanja ako su uključena u mučeničke narative o tragičnom heroju (Giesen, 2004). Nacije koje zasnivaju svoj identitet na svesti o žrtvi, čiji je jedini cilj održati živim sećanje na pretrpljenu nepravdu kako bi se mobilisalo herojsko protivčinjenje ili legitimisali zahtevi za njenim ispravljanjem obeležavaju svoje poraze uz veliki patos i ceremonijalnost. Upadljiv primer za to pružaju Srbi, koji su kanonizovali tragične heroje bitke koju su izgubili od Turaka 1389. godine [...] (Asman 2015: 73).

Slobodan Milošević u svom govoru na Gazimestanu posegao je upravo za ovakvim vidom političke komunikacije, zaklinjući se

[...] da će povratiti nekadašnju veličinu nacije. Govorio je o prošlosti, ali je mislio na sadašnjost: predstojе nove bitke, koje zahtevaju odlučnost, čvrstinu i spremnost na žrtvu [...] Jezik kulturnih simbola pomogao mu je da mobilizuje duh zajedništva, da poziva na moralnu obavezu i da sugeriše superiornost u odnosu na stereotipno predstavljene neprijatelje naroda (Čalić 2013: 360).

U Miloševićevom govoru nije bilo direktnog pozivanja na nasilje, on se ne bi mogao odrediti kao govor mržnje, ali je ipak bilo reči o *opasnom govoru*. Teoretičarka Suzan Beneš skovala je termin *opasan govor* (*dangerous speech*) u želji da ukaže da retorika koja osnažuje strah i podele najčešće prethodi masovnom nasilju, kao i da je reč o sličnim mehanizmima, koji spajaju različite kulture i istorijske periode (Dangerous Speech Project 2021). Ovaj koncept može pružiti šire uvide od govora mržnje jer nam omogućuje da uočimo narative koji služe kao priprema direktnom nasilju. Jedna od osnovnih emocija kojima opasan govor operiše je strah, stvaranje osećaja ugroženosti. Moguće je, čak i bez otvorenog ispoljavanja mržnje, poslati poruku da je jedna grupa ljudi ugrožena i da bi trebalo da se brani. Nasilje bi onda izgledalo defanzivno i, stoga, opravdano (isto). Drugim rečima, „prihvatanje i upotreba nasilja priprema se

emocionalizacijom narativa koji konstruišu situaciju samoodbrane da bi osnažili fantazije o preporodu“ (Marcks and Pawelz 2020: 11).

Okrenutanje prošlosti, u predstavama *Kolubarska bitka* i *Valjevska bolnica*, trebalo je da pokaže večnu, nepromenljivu logiku srpskog usuda, opšte i ponavljajuće obrasce viševekovnog stradanja, zbog čega ih možemo odrediti kao *predstave samoviktimizacije*⁵². Ova odrednica pomaže nam da razumemo njihovo učešće u opštijim društvenim narativima, ali i da sagledamo njihovu vezu sa jugoslovenskim ratovima. Pomenuta ostvarenja nisu direktno širila mržnju, ali su učestvovala u stvaranju pogodne atmosfere za buduće nasilje, insistiranjem na poziciji žrtve i prikazivanjem rata kao srpskog usuda. Ono što se prikazivalo kao sudbina – neizbežni konflikt i samoispunjujuće proročanstvo – bilo je deo političke i medijske manipulacije. Rečima Mari Žanin Čalić: „sukobi iz osamdesetih godina nisu bili jednostavno predodređeni krvavom istorijom Drugog svetskog rata, već time što su određene slike prošlosti evocirale strahove, koje su mišljenje, osećanje i delovanje ljudi kako emocionalno pogađali tako i uticali na njih“ (Čalić: 358).

Odgovornost društvenih i kulturnih elita nije zanemarljiva, jer su upravo one formirale plodno tle za dalju dezintegraciju i sukobe, ali se uloga JDP-a u ovom procesu ne sme ni precenjivati – ovo pozorište tokom osamdesetih godina postavilo je svega dve predstave samoviktimizacije, od kojih je samo jedna (*Kolubarska bitka*) imala široki društveni odjek i snagu društvenog rituala. Dakle, niti su ova ostvarenja bila jedina (Mijač tri godine pre *Valjevske bolnice* postavlja pomenute *Rodoljupce*), niti su bila dominantna na repertoaru Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

Treba imati na umu da je ovo ipak pogled unatrag i da su jugoslovenski ratovi zaoštrili pogled i na predstave osamdesetih godina: veza između predstava samoviktimizacije i nasilja postoji, ali ona ipak nije direktna. Između izvođenja *Kolubarske bitke* i ratova ipak postoji mnogo koraka, koje nisu napravili pozorišni stvaraoci.

⁵² Jurica Pavičić u svojoj studiji *Postjugoslovenski film: stil i ideologija* koristi odrednicu „film samoviktizacije“ za hrvatske filmove koji su, tokom devedesetih godina, prikazali Hrvate kao isključive pasivne žrtve u ratnim sukobima. U ovim filmovima Pavičić primećuje iste odlike kao u govoru mržnje u zaraćenoj Hrvatskoj (Pavičić 2011: 111). Takav govor po pravilu uključuje: negativan prikaz Drugog, teoriju zavere, mobilizaciju putem apstraktno poimane kohezivne zajednice kao i negativan prikaz kolebljivaca i onih sklonih kompromisu (Puhovski 1999: 60, prema Pavičić 2011: 111). Razlika u odnosu na Pavičićeve filmove viktimizacije sastoji se u tome što predstave koje analiziramo i koje smo odredili preko samoviktimizacije pre nalikuju opasnom govoru nego govoru mržnje. One ne tematizuju sukobe u jugoslovenskim ratovima već su, posredstvom samoviktimizujućih narativa, bile deo ideologije koja je te ratove pripremila.

U maju 1990. godine društvena stvarnost „provalila“ je na scenu. Izvođenje predstave *Sveti Sava* gostujućeg Zeničkog narodnog pozorišta, po tekstu Siniše Kovačevića, sa Žarkom Lauševićem u glavnoj ulozi, bilo je prekinuto od strane ostrašćenih građana, koji su smatrali da je Sveti Sava nedostojno prikazan⁵³. Pedesetak članova Srpskog omladinskog bloka predvodili su Žarko Gavrilović, osnivač Srpske svetosavske stranke i Vojislav Šešelj, lider Radikalne partije. Glumci su pokušali da smire nezadovoljne građane, ali je na kraju predstava otkazana iz bezbednosnih razloga⁵⁴. Za razliku od predstave *Kad su cvetale tikve*, koja je tiho zabranjena sa vrha, predstavu *Sveti Sava* zabranila je publika, zabranio ju je bujajući nacionalizam koji se preneo i na scenu Jugoslovenskog dramskog pozorišta.

Ispitujući tipove organizacionog zaboravljanja u pozorištu, teoretičarke Milena Dragičević Šešić i Milena Stefanović navode primer *Svetog Save* kao slučaj *strukturne amnezije*. Analizirajući štampane materijale i monografije, teoretičarke su zaključile da je ova predstava dosledno izostavljena iz institucionalnog pamćenja pozorišta.

Ovo vodi ka nekoliko opservacija. Jugoslovensko dramsko pozorište, stvoreno sa idejom *bratstva i jedinstva* kao osnivačkog ideološkog narativa, odlučilo je da pošalje u zaborav traumatični događaj koji je bio direktno suprotstavljen pozorišnom identitetu. Dodatno, pošto pozorište koristi narativ veličine kao glavni narativ, Jugoslovensko dramsko pozorište želelo je da zaboravi događaj koji je

⁵³ Slovenački kritičar Andrej Inkret, koji je predstavu gledao na Sterijinom pozorju, opisuje ovaj tekst kao „u umetničkom smislu marginalnu dramicu“ (Inkret 2002: 18), smatrajući da je sve u vezi s ovom predstavom bilo „obično srbovanje“ (isto: 19). Njegovo viđenje uklapa se u ocenu koju je Ivan Medenica dao o dramama Siniše Kovačevića iz 1990-ih godina. Teoretičar piše da Kovačevićeve tekstove odlikuje neuverljivost na planu karakterizacije likova i društvene kontekstualizacije, a da se drugi problem sastoji „u doprinosu nekih Kovačevićevih drama, kao što su *General Milan Nedić* i *Srpska drama*, stvaranju ili opstajanju određenih civilizacijskih stereotipova koji su bili sastavni deo ideologije srpskog režima u poslednjoj deceniji 20. veka“ (Medenica 2002: 18).

Uzevši prethodne interpretacije u obzir, glavni paradoks u vezi sa prekidom *Svetog Save* sastoji se u tome što su dramu koja je bila u duhu nacionalnog buđenja zabranili nacionalisti jer su je smatrali nedovoljno patriotskom.

⁵⁴ Uz teorijske i kritičarske analize (Inkret 2002; Dragičević Šešić and Stefanović 2017) ovaj događaj opisan je i u autobiografiji glumca Žarka Lauševića, koji je tumačio lik Svetog Save. Laušević iznosi stav „da je građanski rat u Jugoslaviji počeo te noći“ (Laušević 2011: 48). U nastavku, glumac piše: „Sa balkona i iz zadnjih redova partera seva mržnja i jednoumlje. A da ne bi delovali suviše banalno, neki pevaju himnu svetom Savi. Neko mi dovikuje: ‘Ustašo!’“ (isto: 48).

Jedan student, koji se to veče našao u publici, takođe je opisao događaj u svom dnevniku:

„Nakon svega nekoliko minuta izvedbe s galerije pozorišta čuju se povici: *Sveti Sava nije bio psovan*. Ove glasove zaglušuju mladi koji uzvikuju: *Napolje, napolje*. Na scenu izlazi ansambl predstave. Glumac Aleksandar Berček pokušava smiriti situaciju sa pozornice, dok njegova kolegica Milena Dravić odlazi na galeriju kako bi pokušala direktno razgovarati s prosvjednicima. Potom Žarko Laušević moli prisutne da se stišaju, da njemu i njegovim kolegama/icama dopuste da dovrše predstavu prije nego donesu finalni sud. Laušević dalje izjavljuje *Ako nam dozvolite, odigraćemo celu predstavu*, slijedi aplauz i nekoliko povika podrške prije nego glumac nastavlja: *Niste vi veći Srbi ni od mene, ni od Siniše Kovačevića, ni od bilo kog učesnika ovde. Počecemo iz početka*. Nastup se prekida, drugo prikazivanje najavljeno za 21:30, u konačnici ne biva uopšte izvedeno“ (Fatić 2018).

štetio njegovoj reputaciji; prema tome, odabrana taktika bila je da se ovaj događaj pošalje u zaborav – tip zaboravljanja nazvan *strukturna amnezija* (Dragičević Šešić and Stefanović 2017: 629).

Pod strukturnu amneziju Jugoslovenskog dramskog pozorišta ne potpada samo izvođenje *Svetog Save* već i predstave *Kolubarska bitka* i *Valjevska bolnica*. Uprkos izuzetnoj popularnosti prve i relativno pozitivnoj kritičkoj recepciji druge – nijedne nema u monografijama⁵⁵, niti se spominju na sajtu ovog pozorišta. Za razliku od njih, tiha zabrana predstave *Kad su cvetale tikve* spominje se u monografijama povodom 60 i 70 godina, u svedočanstvu Dragoslava Mihailovića u knjizi *Jugoslovensko dramsko pozorište samim sobom*, kao i na sajtu pozorišta. Za to postoji više razloga: ova zabrana odigrala se u daljoj prošlosti (ne zadire u žive neuralgične tačke poricanja srpskog društva) i manje se konfrontira glavnim narativima pozorišta. S ove distance, ceo taj slučaj može izgledati i herojski, kao podsećanje na smele repertoarske poteze, koji su hodali po ivici cenzure.

Ako bismo pokušali da rezimiramo, rekli bismo da je u drugoj fazi svoga rada JDP od pozorišne replike druge Jugoslavije postalo ugledno srpsko pozorište. Ono se od osnivačkih mitova najpre odvojilo strukturom ansambla, koji je, sa istovremenim dolaskom glumaca beogradske Akademije, postajao sve homogeniji. Od osamdesetih godina, JDP se od početnih ideoloških narativa udaljilo i predstavama samoviktimizacije, nastalim po romanima Dobrice Ćosića, koje su tim narativima bile direktno suprotstavljene. Istovremeno, u ovom pozorištu postavljale su se i predstave koje su bile u duhu regionalne saradnje i koje su upozoravale na nadolazeće sukobe. Upravo su predstave iz ove druge grupe nastavile najznačajniji kontinuitet JDP-a – negovanje visokih estetskih dometa. Susret suprotstavljenih ideoloških narativa bio je odraz društva, u kom su se „ispoljavale istovremeno i koegzistencija i sukob“ (Čalić 2013: 364). Treći proces, koji nije bio samo lokalne prirode, ticao se „razmeštanja“ medija: televizija i film uticali su i na produkcione i na estetske aspekte pozorišta. Naredni, ratni period, označio je kontinuitet sa nekim od započetih procesa, neke je intenzivirao, a došlo je i do nekih konceptualnih rezova. Za uspešno manevrisanje i pronalaženje mere između različitih repertoarskih tendencija tokom devedesetih godina zaslužan je najdugovečniji i jedan od najznačajnijih upravnika u istoriji JDP-a – Jovan Ćirilov. Pre nego što pređemo na pregled repertoara devedesetih, pokušaćemo da skiciramo njegov upravnički portret.

⁵⁵ U monografiji povodom 70 godina naveden je celokupan repertoar, ali nema fotografija iz ovih predstava, niti se one spominju u hronologiji događaja.

JDP i jugoslovenski ratovi (1991–1999)

Jovan Ćirilov: visoka ekvilibristika pozorišnog ketmana

Jovan Ćirilov došao je u Jugoslovensko dramsko pozorište 1954. na predlog Milana Dedinca, koji je smatrao da Jugoslovensko dramsko pozorište treba da ima dramaturga, i to nakon što je rukovodstvo pozorišta pročitalo kritiku koju je Ćirilov napisao o predstavi *Hvalisavi vojnik* Miroslava Belovića. Kako kaže sam Ćirilov, u pozorištu je zatekao Velibora Gligorića, od kog je naučio „ono za šta je on bio dragocen, a to je da je pozorište društveni čin i da mora biti angažovano na bilo koji način, ali ne direktno; od Dedinca, da je to divan, pravi intelektualni posao“ (Babić 2008: 30). Nasleđe Milana Dedinca, njegova estetska i repertoarska načela, našla su svog direktnog nastavljača upravo u Jovanu Ćirilovu.

Estetizam, insistiranje na ekskluzivnosti i onome što je u teatru umetničko, kao osnovne odlike Ćirilovljevog rada, sa naglaskom na prigušivanje ili sprečavanje kabotenstva u bilo kom obliku, jesu živa baština delovanja Milana Mime Dedinca. U velikoj meri, Jugoslovensko dramsko i dalje radi na tim zasama, oživotvorujući to nasleđe najviših umetničkih, estetskih i izvođačkih standarda (Stojanović 2018: 72).

Jovan Ćirilov, u trenutku Dedinčevog povlačenja, postaje umetnički direktor (upravnik – Miroslav Belović) i ostaje u pozorištu do osnivanja Bitefa (1967). Kada je, nakon čestih smena, Ćirilov došao na mesto upravnika 1985, napravio je nekoliko važnih repertoarskih poteza:

a) održavao je saradnju sa iskusnim rediteljima, među kojima je bio i Dejan Mijač, čiji je kontinuirani angažman u JDP-u rezultirao sledećim predstavama: *Putujuće pozorište Šopalović* (1985), *Rodoljupci* (1986), *Lažni car Šćepan Mali* (1993), *Troil i Kresida* (1995), *Leons i Lena* (1998).

b) davao je priliku mladim neetabliranim rediteljima, koji su pravili estetske iskorake u odnosu na ostatak repertoara: Haris Pašović režira *Buđenje proleća* (1987), potom i *Dozivanje ptica* (prema Aristofanovim *Pticama*, 1989), Gorčin Stojanović *Poslednje dane čovečanstva* (1994), Edvard Miler *Baala* (1998).

c) podsticao je postavljanje klasičnih tekstova koji nisu prethodno izvođeni ili su bili gotovo zaboravljeni, u koje, sem prethodno navedenih, spadaju i neki drugi, poput *Per Ginta* (1986) i *Pozorišnih iluzija* (1991).

d) podržavao je postavljanje savremenih tekstova iz Srbije i regiona, među kojima su: *Putujuće pozorište Šopalović* (1985) Ljubomira Simovića, *Komunistički raj* (1986) i *Bela kafa* (1991) Aleksandra Popovića, *Ruženje naroda u dva dela* (1988) i *Knez Pavle* (1991) Slobodana Selenića, *Bure baruta* (1993) Dejana Dukovskog, *U potpalublju* (1996) Vladimira Arsenijevića i *Beogradska trilogija* (1997) Biljane Srbljanović.

Sadašnji umetnički direktor Gorčin Stojanović smatra da je Ćirilov u JDP-u napravio „ozbiljnu revoluciju“, ističući da je jedini pandan dolazak Dušana Jovanovića u Mladinsko gledališće u Ljubljani (Babić 2008: 129). Davanje prostora za rad značajnim rediteljskim imenima nastavilo je jedan od repertoarskih temelja JDP-a, dok je izvođenje savremenih tekstova, na liniji repertoarskog toka koji je započeo Milan Dedinac, u vreme mandata Jovana Ćirilova doživelo svoj vrhunac. Ćirilovljeva estetika i menadžerske veštine zasigurno dosta duguju i dugogodišnjem radu na Bitefu i saradnji sa Mirom Trailović, te Marina Milivojević-Madžarev Ćirilovjev upravnički profil razume u prepletu ovih uticaja, pišući „da je Jovan Ćirilov od Milana Dedinca preuzeo težnju ka modernizmu, a preko Bitefa je stekao odličan uvid u najmodernije teatarske tokove i uspostavio važne kontakte. Od Mire Trailović naučio je mnogo o veštini vođenja teatra u zemlji u kojoj vlada stalna napetost između politike i pozorišta“ (Milivojević-Madžarev 2008: 37).

U toj napetosti između politike i pozorišta, i Mira Trailović i Jovan Ćirilov morali su, ako su želeli da ostanu u sferi javnog delovanja, da budu *ketmani*: „Česlav Miloš nas je podsetio da su u orijentalnim diktaturama postojali ketmani, to jest oni koji su držali, što bi Hrvati rekli, figu u džepu, koji su hvalili u to vreme vezira, sultana i tako dalje, a radili po svome“ (Babić 2008: 30). Ćirilov je neskriveno govorio o tome da je ovu veštinu, koju je stekao za vreme Tita, primenjivao i tokom devedesetih godina, kao i da je i Mira Trailović, ne znajući za ovaj izraz bila „majstor stila ketman“. (Ćirilov 2002a: 32). Menadžeri u kulturi, kao i umetnici, nisu ni imali izbora: prostora za otvorenu kritiku režima nije bilo, tako da je igranje dvostruke igre – nominalnog nesuprotstavljanja i prikrivene subverzivnosti – bilo jedini mogući pristup. Važno je istaći da je Jovan Ćirilov bio član Komunističke partije, što je donekle kompenzovalo njegovo građansko poreklo, koje se nije idealno uklapalo u profil socijalističkog rukovodioca. Iako je u estetskom smislu Dedinčev nastavljaj, nenaklonjen Stupičinoj poetici u mladosti⁵⁶, njegovo vešto

⁵⁶ „Ali, moja generacija modernista nije preterano volela Bojana Stupicu. Cenili smo Dunda Maroja, to što je osnovao JDP, ali... Što je više išao napred, to je bio bliži kiču, govorilo se. Bojan Stupica je bio klasičar, a mi smo

balansiranje na tankoj liniji između nominalne političke podobnosti i neumorne borbe za autonomnost umetničkog izraza čine od Ćirilova dostojnog naslednika Bojana Stupice, koji je verovatno bio prvi majstor ketmanovskog rukovođenja u Jugoslovenskom dramskom pozorištu.

Jovan Ćirilov bio je upravnik tokom devedesetih godina koje su bile najizazovniji period u radu pozorišta od njegovog osnivanja. On je svojom veštinom upravljanja, *visokom ekvilibristikom*⁵⁷, uspeo ne samo da održi pozorište tokom ovog perioda već i da otvori prostor za najznačajnije predstave koje su u to vreme odigrane u Srbiji, a koje su bile neskriveno kritične. Rečima tadašnjeg upravnika, „U slučaju repertoara JDP usuđujem se da kažem da smo katkada ja i moji saradnici, reditelji i glumci, uradili i više od toga, odstupajući od ketmanovske formule prikrivenih opozicionara, i otvoreno se suprotstavljali režimu“ (Depolo 2002: 52). Takođe je otvoreno (i s pravom) govorio da se navedena ostvarenja mogu posmatrati kao jedna repertoarska linija. „Pored primedbi da je za vreme mog upravljanja u JDP bilo popuštanja platformi nacionalizma, ja tvrdim da je dosledno izvedena i jedna programska i repertoarska linija koja je manje ili više eksplicitno kritikovala poredak neslobode i bila otpor režimskoj ideologiji“ (Jovanov 2003).

Sve ovo bilo je moguće jer je vlast tokom 90-ih, po rečima samog upravnika, bila krajnje tolerantna prema pozorištu. „Bio je to režim koji nije prezao od ubistava buntovnih publicista, ali licemerno tolerantan prema umetnicima, pozorištu, pop-muzici, pa čak i prema ubistveno duhovitim i oštrim karikaturistima“ (Ćirilov 2002b: 39). Na drugom mestu Ćirilov je još direktniji: „Ja sam se trudio da iskoristim nebrigu režima bračnog para Milošević za pozorište jer on je verovatno smatrao da pozorište nije bitno za njegovo shvatanje vlasti“ (Jovanov 2003). Ironija se sastoji u tome što je veći prostor za otvorenu kritiku društva pozorište dobilo tek onda kada je vlast procenila da je nevažno šta pozorište o tom društvu ima da kaže. Uprkos takvoj klimi, priliku da se suoči sa ratovima i njihovim posledicama, od svih beogradskih teataru dosledno je koristilo samo Jugoslovensko dramsko pozorište.

Ćirilov je branio i drugu repertoarsku liniju, koju smo označili kao predstave poricanja, smatrajući da pozorište ne sme da bude „simplifikovani bastion kritičke opozicione misli“ (isto).

voleli modernije. Više smo, na primer, voleli Matu Miloševića, njegov stilizovani realizam. Međutim, kako sam stariji, sve više cenim Bojana Stupicu. To što je radio bilo je moćno, duhovito, barokno“ (Nikčević 2014).

⁵⁷ Sintagmu *visoka ekvilibristika*, koja odlično sažima Ćirilovljev upravnički rad, preuzeli smo od Petra Marjanovića, koji ju je iskoristio da označi njegovo rukovođenje (Marjanović 2005: 412).

Upravnik je isticao da pozorište mora zadržati pravo na „apolitičke predstave“, jer umetnost ne sme biti „sluškinja politike“ ali uz ogradu da su najznačajnije predstave ipak bile društveno-kritične antiratne predstave (Depolo 2002: 52).

Tokom sankcija devedesetih godina Ćirilov je, kao selektor Bitefa, smatrao da je održanje kontinuiteta festivala na prvom mestu uprkos tome što je njegova internacionalnost bila onemogućena. Finansiranje je odobravala tadašnja vlast, ali je Ćirilov podvlačio da je to novac koji dolazi od poreza građana (Ćirilov 2002a: 33). Njegova sklonost kompromisu uvek je, zapravo, počivala na uverenju da su pozorište i predstava na prvom mestu i da se, zarad pravljenja predstava, neki ustupci moraju praviti⁵⁸. Na više mesta Ćirilov je objašnjavao svoju poziciju jednom anegdotom koju mu je ispričao Jerži Grotovski. Naime, kada je 1981. uvedeno vanredno stanje u Poljskoj, mladi reditelj Višnjevski pitao je čuvenog reditelja da li treba da se bavi umetnošću tokom vanrednog stanja, na šta mu je ovaj odgovorio da je on star i da ne može, ali – da su svi umetnici odustajali od svog rada u vreme okupatora i diktatora, danas ne bi bilo bilo poljske umetnosti, a to znači da ne bi bilo ni Poljske (Babić 20008: 30–31). Analogija se lako uspostavlja: da su Ćirilov, pa i drugi upravnici, odlučili da se povuku u vreme režima Slobodana Miloševića, neke od važnih predstava jugoslovenske/srpske kulture nikada se ne bi desile.

Ćirilovljevi saradnici isticali su da je on bio figura koja je mirila tradicionalno i moderno, da je bio „avangardni tradicionalista“ (Antić 2015: 149), tj. „najmoderniji tradicionalista i najtradicionalniji modernista“ (Stojanović 2008: 128), „savremen i moderan, sa smislom za istoriju“ (Pavićević 2015: 151). Taj sluh za različite tendencije, ogleda se i u krojenju repertoara, koji je spajao revitalizaciju dramske klasike, tradicionalniji pristup u režiji (Mijač), sa novim i eksperimentalnim (Pašović, Miler), kao i otkrivanje novih dramskih pisaca (Dukovski, Srbljanović). Moglo bi se reći da je profil upravnika kakav je bio Ćirilov idealno odgovarao

⁵⁸ To ilustruje i jedno sećanje Milene Dragičević Šešić. Teoretičarka je 1995. trebalo da predstavlja zemlju na UNESCO konferenciji, ali je jugoslovenska komisija odlučila da je zameni. Na kraju je Dragičević Šešić ipak otišla kao predstavnica ruske komisije za UNESCO:

„No, moje je iznenađenje bilo veliko kada sam na konferenciji srela Jovana Ćirilova – zvaničnog delegata Srbije. Očekivala sam nekog ‘aparatičika’ Ministarstva (poput hrvatskog delegata koji je na isti način zamenio pozvanu Nadu Švob Đokić) i s kojim sam se, igrom slučaja, upoznala već na aerodromu. Jovanu je bilo neprijatno jer me nije očekivao, znao je da sam bila pozvana ja, a ne on, i odmah, nako nisam ništa komentarisala, rekao je neku vrstu izvinjenja: ‘Vi znate, ja nisam kompetentan za učešće na ovoj konferenciji, ali – to mi je šansa da vidim nove predstave u Moskvi, moram da sam u toku sa dešavanjima u teatru...’“ (Dragičević Šešić 2015: 159).

pozorištu kakvo je bilo Jugoslovensko dramsko, jer se njihove estetske koordinate mogu odrediti zajedničnom oksimoronskom sintagmom *avangardnog tradicionalizma*.

Ako bismo ukrstili individualna sećanja Ćirilovljevih saradnika i prijatelja, u preseku bi se našle sledeće karakteristike: posvećenost, harizmatičnost, erudicija, energičnost, blagost, dobronamernost, demokratičnost, spremnost na kompromis, pragmatičnost, skromnost (tj. odsustvo nadmenosti i isticanja statusa). Autori opsežne studije GLOBE o liderskim stilovima, došli su do zaključka da se, uprkos kulturnim razlikama, može izdvojiti šest dimenzija liderstva: harizmatično (liderstvo zasnovano na vrednostima), timsko, participativno, empatično, autonomno i samozaštitno (House et al. 2004: 14–15)⁵⁹.

U ponuđenim koordinatama, mogli bismo zaključiti da je harizmatična dimenzija bila izražena u rukovođenju Jovana Ćirilova, tj. „sposobnost lidera da inspiriše, motiviše i da očekuje od drugih rezultate visokih dometa“ (isto: 14). Liderski stil Ćirilova dozvoljavao je visok udeo participativnosti, što se odnosi na stepen u kom „menadžer uključuje druge u donošenje i sprovođenje odluka“ (isto). Ova karakteristika može se dovesti u vezu sa njegovom demokratičnošću, sa činjenicom da je on „demokrat u konstituciji karaktera i mišljenja“ (Pavićević 1990: 135), te ne čudi da je sa rediteljima negovao partnerske odnose, „što je odgovaralo iskusnim rediteljima Dejanu Mijaču i Slobodanu Unkovskom, a bilo je podsticajno i za mlade kakav je bio Haris Pašović“ (Milivojević-Madžarev 2008: 38).

S tim u vezi, važno je istaći i ulogu koju je tokom Ćirilovljevog mandata zauzimao Branko Cvejić, koji je u period od 1986. do 1999. obavljao ulogu operativnog direktora. Cvejić je zaslužan za realizaciju repertoara JDP-a i njegove visoke produkcione domete, ali i, kao spona između uprave i scene – za koheziju pozorišta i održavanje timskog duha tokom turbulentnih devedesetih godina⁶⁰. S obzirom na to da će Cvejić, nakon uloge pomoćnog i operativnog

⁵⁹ Empatična dimenzija je označena u originalu kao *human-centred*, ali smo je ovde, zbog nemogućnosti adekvatnog prevoda, označili jednom od ključnih karakteristika ovog stila, a to su empatičan i podržavajući odnos prema drugima.

⁶⁰ Ovaj *diskretni heroj (iza) scene* (Milivojević-Madžarev 2022), u pozorište je došao kao jedna od Bojanovih beba, a nakon uloge pomoćnika direktora imenovan je za operativnog direktora s odgovornošću za poslove izgradnje nove zgrade Jugoslovenskog dramskog pozorišta 2000. godine da bi, zatim, bio izabran za direktora Jugoslovenskog dramskog pozorišta od 2002. do kraja 2011. Njegova uloga istaknuta je i na sajtu JDP-a:

„Još od sredine osamdesetih angažovan kao dragocena i ključna osoba, prvi saradnik legendarnog upravnika Jovana Ćirilova, Cvejić je bio idealna spona između triju pozornica JDP-a i upravljačke strukture Kuće. Prostije rečeno, kontinuitet ogromnih uspeha pozorišta, od vremena predstava kakve su bile *Putujuće pozorište Šopalović*, *Rodoljupci*, *Buđenje proleća*, *Dozivanje ptica*, *Baal*, *Per Gint*, *Seobe*, *Ruženje naroda*, *Pozorišne iluzije*, *Bure*

direktora, postati i direktor pozorišta, kao jednu od zasluga Jovana Ćirilova možemo istaći izbor saradnika, koji su uz njega stasali i u dostojne naslednike. U prilog tezi o participativnom liderstvu Jovana Ćirilova ističemo i viđenje Gorčina Stojanovića, koji navodi kako je Ćirilov uspostavljao vezu između JDP-a i Bitefa, time što je nastojao da uvek neko od mladih profesionalaca bude u žiriju festivala, ali i svojom spremnošću da sasluša i potencijalno i uvaži sugestije mladih kolega⁶¹.

Rezultati istraživanja pomenute GLOBE studije pokazuju da se participativnost u istočnoevropskim zemljama ne vrednuje kao važna dimenzija efikasnog liderstva (House et al. 2004: 684), što može imati veze sa kulturnim kontekstom, naviknutom na autokratski model rukovođenja⁶². Harizmatički i participativni liderski stil Jovana Ćirilova verovatno nije bio ni tipičan ni uobičajen, ali je uprkos tome (ili baš zbog toga) što se pre zasnivao na posvećenosti i uključivanju nego na „čvrstoj ruci“ dao izuzetne rezultate. Sama primena ovakvog modela rukovođenja, u političkoj kulturi koja je naklonjena čvrstim hijerarhijama i autokratskim liderima, bila je čin suprotstavljanja, jedna vrsta primenjene demokratičnosti u nedemokratično vreme.

U svojoj studiji *Rod, autentičnost i liderstvo*, Rita Gardiner udaljava se od koncepta harizmatičnog liderstva jer smatra da ovaj pojam više zamagljuje nego što objašnjava, da se „osnažuje verovanje da je harizma podrazumevano dobra za lidera, a ignoriše šteta koju ličnosti *veće od života* mogu da nanese organizacijama i ljudima koje vode“ (Gardiner 2015: 2). Teoretičarka ističe za nas naročito značajnu etičku dimenziju rukovođenja, koja u teorijama o liderstvu često biva zanemarena. „Iako prepoznajem da je važno za lidera da bude efikasan, postoje trenuci kada zahtevi za liderskom efikasnošću mogu poslužiti da zamute krupna etička pitanja. Možda to i nije iznenađujuće u svetu gde su ljudske akcije merene kratkoročnim rezultatima“ (isto: 3). Razvijajući svoj koncept autentičnog liderstva, Gardiner zaključuje da

baruta i desetine drugih – bio je moguć samo kroz predan i pouzdan radno-operativni angažman Branka Cvejića“ (JDP 2022).

⁶¹ „To je značilo, radiš predstavu, posle dve godine te stavi u žiri Bitefa, jer je uvek neko mlad u Bitefu, pa to znači dobiješ besplatno karte, pa si sad malo gospodin, ne moraš da se provlačiš, pa gledaš taj Bitef, pa ti on priča o nečemu, pa ti negde putuješ, pa si vrlo slobodan da dođeš i kažeš da si gledao fenomenalnu predstavu, i on će, zaista ozbiljno, iako nije čuo za tu predstavu, da se raspita. Ja se sećam koliko smo ga Dubravka Knežević i ja ubeđivali da, istina nešto kasnije, dođe Theatre de Complicité, koji je na kraju i došao. U tom smislu, Jovan je bio ona tačka oko koje se sve vrtelo i zbog koje je nama, nekima nama, ulazak u pozorište, bio vrlo elegantna stvar“ (Babić 2008: 129).

⁶² Na drugom polu u odnosu na participativnost nalaze se autokratske tendencije (House et al. 2004: 14).

„autentični lideri zasnivaju svoje akcije na svojim vrednostima i obavezama, i pokazuju integritet u ophođenju s drugima“ (Gardiner 2015: 14). U skladu s tim, a i u želji da se udaljimo od figure harizmatičnog vođe, koja je u ovdašnjem društvu često udružena s autoritarnim tendencijama, Ćirilova, kao demokratu „u konstituciji karaktera i mišljenja“ (Pavićević 1990: 135) možda bi najbolje bilo odrediti kao autentičnog demokratskog lidera.

Rod je izrazito važan za razumevanje rukovođenja jer usmerava očekivanja i mogućnosti koje se pred lidera ili liderku, u zavisnosti od njegovog ili njenog pola, postavljaju. Kada žena ispolji manjak stereotipno ženskog ponašanja u rukovođenju može se posmatrati kao agresivna ili autokratski nastrojena, iako bi se to isto ponašanje smatralo normalnim za muškarca (isto: 18). Ako pogledamo sve epitete kojima je liderstvo Mire Trailović opisivano – „donkihotovski borac, pozorišna lavica, gospođa iz velikog sveta, Andre Malro naše kulture, velika mama, kraljevska flota, fenomen, ličnost sa sto lica, žena koja zrači, grdosija od žene, širokih vidika i velikih poteza, buldožer u vizonu, vulkan, gvozdена dama, tigrica sa baršunastim kandžama, žena sa maskom, paradoks, Nojeva barka“ (Dragićević Šešić 2013: 111), lako možemo uočiti da se nezanemarljiv deo njih odnosi na rod – činjenicu da je u pitanju žena, fizički izgled, ali i na nesaglasnost između stila rukovođenja i stereotipno pojmljene uloge žene (gvozdена dama, tigrica sa baršunastim kandžama, buldožer u vizonu). Treba primetiti i pominjanje uloge *mame* (Ćirilova niko nije označio kao tatu), što je u vezi sa očekivanjima od lidera da se, u skladu sa svojim rodom, uklope u dva osnovna idela, a to je *ideal dobre majke* (za žene) i *ideal snažnog lidera* (za muškarca) (Gardiner 2015: 40).

Verovatno je da bi muškarac, koji bi rukovodio onako kako je Mira Trailović to činila – držeći svoje zaposlene na oprezu⁶³ – ne bi bio nikakva enigma i paradoks jer bi se lako uklopio u kulturne stereotipe. Ovde možemo postaviti jedno metodološko pitanje: da li su se paradoksi, ekscesi ili eventualne autokratske tendencije u rukovođenju Jovana Ćirilova lakše prihvatale i ostajale nevidljive zato što je reč o muškarcu na rukovodećem mestu? S obzirom na to da radimo sa sećanjima saradnika i prijatelja, pitanje je koliko su ta sećanja oblikovana rodnim očekivanjima, a neka od njih i „ispolirana“ svojim prigodnim karakterom⁶⁴. Kao mogućnost da su i neke disonantne osobine prošle ispod radara iz navedenih razloga, može se navesti sećanje

⁶³ Kada je u pitanju model njenog upravljanja organizacijom sagovornici bi isticali da je ona uživala u upravljanju Ateljeom ili BITEF-om tako da „namerno pravi haos“, „izvlačeći tepih ispod naših nogu“. Mnogi sagovornici su navodili da je ona držala njih, svoje zaposlene, „na oprezu“ (Dragićević Šešić 2013: 110).

⁶⁴ Temat iz časopisa *Scena* sastavljen je nakon smrti Jovana Ćirilova.

Milene Dragičević Šešić iz 1973, kada je, tokom priprema za Bitef, radila kao sekretarica u kancelariji Jovana Ćirilova.

Jednog dana, još uvek pre početka festivala, Jovan je ušao u kancelariju, očito iznerviran i loše volje. Videvši da čitam dosije o teatru iz Kanade, prosto je eksplodirao – ‘Ko vam je dozvolio da uzimate bilo šta sa polica? Šta tu imate da čitate i gledate? To nije za vas!’

‘Kako ću onda davati informacije novinarima – pa ja sam tu za to da u vašem odsustvu mogu da odgovorim na telefonski poziv!’

Moj odgovor još više ga je iznervirao: ‘Taman posla da vi dajete informacije novinarima. Vi o tome ništa ne znate! Kažite im da zovu ponovo kada ja budem tu – samo to je vaša uloga – kad neko zove kažete da nisam tu!’ (Dragičević Šešić 2015: 158)

Ova anegdota ne mora nužno relativizovati prethodne navode već uneti u njih jednu dodatnu nijansu koja pokazuje „kompleksnost ličnosti Jovana Ćirilova“ (isto: 157) i njegovog liderstva. Još nešto moramo imati u vidu: očekivanja koja se postavljaju pred muškarce na rukovodećim pozicijama mogu biti jednako sputavajuća kao za žene jer se odstupanje od uloge snažnog lidera može posmatrati kao slabost. Iz intervjua sa liderima na univerzitetima, Pamela Edi je zaključila da se lideri oba pola suočavaju sa problemima kada reše da prekorače rodne stereotipe ponašanja. Na primer, ona opisuje situaciju u kojoj se našao muškarac koji je odlučio da primeni timski pristup u rukovođenju. „Pre nego kao saradljivog, fakultet ga je posmatrao kao slabog. Dalje, Edi sugeriše da ljudi i dalje prosuđuju prema zastarelim, autokratskim, herojskim modelom liderstva koji otežava liderima da iskorače iz norme. Važno je posmatrati kako rodna stereotipizacija utiče na rukovođenje“ (Eddy 2010, prema Gardiner 2015: 51).

Jovan Ćirilov iskoračio je iz stereotipnog poimanja muškarca (i muškarca vođe) i svojim seksualnim identitetom, jer je reč o verovatno prvom muškarcu koji je u javnosti otvoreno govorio o svojoj gej seksualnosti. Ostao je zapamćen njegov govor na XIII kongresu Saveza komunista 1986. kada se založio za detabuizaciju drugačijih seksualnih identiteta. Ako se na to doda i neosporno visok stepen demokratičnosti u rukovođenju, nema sumnje da je Ćirilov prekoračio granice koje se postavljaju pred muškarca lidera.

Ako bismo uporedili Jovana Ćirilova i Miru Trailović, mogli bismo zaključiti da su, rodno posmatrano, oboje imali obrnute uloge od očekivanih, jer je više stereotipno muških karakteristika odlikovalo Miru Trailović, a više stereotipno ženskih Ćirilova. Dobra ilustracija toga je i zajednička fotografija na biciklu gde Mira, samopouzdanog i čvrstog stava sedi napred, na mestu vozača, dok Jovan sedi pozadi, sa poluosmehom i knjigom u rukama. Ako bismo ovu

fotografiju tumačili semiološki, kao sistem znakova, ona bi se mogla posmatrati kao dekonstrukcija – brehtovsko očuđenje dominantnih društvenih normi.

Svojim stilom rukovođenja, rodno-seksualnim identitetom i poreklom, Jovan Ćirilov udaljivao se od profila socijalističkog vođe⁶⁵. Uprkos stereotipima, on je uspeo da se, zahvaljući svojoj posvećenosti i stručnim autoritetom, uspostavi kao najdugovečniji i jedan od najznačajnijih rukovodilaca Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Njegov doprinos ogleda se u očuvanju kontinuiteta i umetničke relevantnosti JDP-a, održanju i unapređenju repertoarskih tokova, ali i u pomeranju granica u stilu rukovođenja i u poimanju toga šta lider, vrednosno i identitetski, može i sme da predstavlja.

Predstave poricanja

Tokom devedesetih, a naročito u vremenu pre Dejtonskog sporazuma⁶⁶, predstave poricanja činile su jedan od najdominantnijih repertoarskih tokova, i to u svim beogradskim pozorištima. Mirjana Miočinović smatra da je pozorište tokom devedesetih godina u potpunosti služilo Miloševićevom režimu, u svim svojim fazama. Za početak, teoretičarka se osvrće na nacionalni repertoar (ostvarenja koja smo mi označili kao *predstave samoviktimizacije*), smatrajući da je tako pozorište gradilo privid subverzije u odnosu na komunistički sistem. „Umesto otrežnjenja doprinosilo je novoj indoktrinaciji: elaboriralo je argumente za nacionalne rasprave i svađe, nudilo retoričke kliše u koje je pakovalo takozvane razloge za nacionalnu mržnju“ (Miočinović 2014: 101–102). Zatim, teoretičarka piše kako je u prvim godinama rata stavljena u pogon velika mašinerija zabave sa ciljem da umiri kolektivnu nečistu savest.

Beogradska su pozorišta u dvema najtragičnijim godinama rata, 1993–1995, bila verovatno prva u svetu po broju izvedenih vodvilja, nije izostao ni Meterlink sa *Plavom pticom*, dok se za opremu

⁶⁵ Pišući ovo, imamo u vidu da se različite okosnice identiteta različito ispoljavaju u različitim kontekstima, čak i unutar istog društva. „U nekim slučajevima, lider može biti diskriminisan zbog svog roda, dok u drugim, lider može da iskusi diskriminaciju zbog rase ili seksualne orijentacije“ (Gardiner 2015: 18). Lider poput Jovana Ćirilova bio je moguć u liberalnijem, pozorišnom kontekstu, dok bi, recimo, bilo nemoguće zamisliti takav profil lidera u sportu ili na visokoj političkoj funkciji u to vreme, a verovatno i danas.

⁶⁶ Kada je krajem 1995. potpisan ugovor u Dejtonu, delovalo je da su sukobi dobili svoj epilog, a da je Slobodan Milošević transformisan u faktor mira i stabilnosti na Balkanu. Međutim, početna euforija ubrzo je splasnula jer je bilo jasno da je povratak životu pre ratova nemoguć. Procenjuje se da je oko 100 000 ljudi izgubilo život, a više od dva miliona proterano. Nemiri na Kosovu počeli su 1997, a kada je početkom 1999. godine 45 Albanaca izgubilo život pod nerazjašnjenim okolnostima, na Zapadu je doneta odluka da se sukob zaustavi vojnim putem. Nakon što je Slobodan Milošević odbio ultimatum Zapada, koji je podrazumevao stacioniranje NATO trupa na srpskoj teritoriji, NATO je započeo 11 nedelja dugo bombardovanje Srbije (Čalić 2013: 403–406).

baleta i opera davao novac čija je svota uveliko premašala materijalne mogućnosti zemlje. Na svega dvestotinjak kilometara od strašnog ratnog poprišta i u vreme najveće socijalne bede pozorište je održavalo bestidnu iluziju da nema ni rata ni bede, ili što je još gore, da taj rat i beda imaju smisla i to nekog višeg smisla (isto: 102).

Aleksandra Jovićević u tekstu *Trenutak srećnog samozaborava* piše o trendu „koji se u najširem smislu može definisati kao eskapizam, a u užem zabavljačko/zabavno pozorište“ (Jovićević 2002a: 43), kojim su dominirali francuski, odnosno engleski i američki vodvilji, kao i domaće melodrame i farse, čiji su estetski dometi bili ograničeni i anahroni (isto: 45). Teoretičarka smatra da je u svojoj svesnoj autocenzuri pozorište „bilo odraz jednog stanja duha i odnosa prema kulturi koji dan danas još opstaje, a u kome prepoznamo visok stepen odsustva ne samo društvenog angažmana, već i empatije za patnje drugih [...]“ (isto: 43). Anja Suša je, takođe, izrazito kritična prema institucionalnim pozorištima devedesetih godina, smatrajući da je, uz retke izuzetke, „srpsko pozorište bilo možda najautističnije u svojoj kratkoj istoriji“ (Suša 2002b: 96). U pogledu repertoara ističe: „nacionalni mit o nebeskoj Srbiji u svom posebno štetnom ‘kič patriotskom obliku’ i bulevarski štimung, predstavljali su dominantni kod na kom je počivala srpska kultura devedesetih, utičući na promenu repertoarske politike velikih pozorišnih institucija“ (Suša 2002a: 69).

Nesumnjivo, jedan deo pozorišnog stvaralaštva utopio se u kulturu poricanja i, svodeći se na jefinu zabavljačku ulogu, obavljalo sličnu funkciju kao televizijske *talk show* emisije, turbo folk muzika i latinoameričke telenovele 90-ih. Iz tog razloga, Suša s pravom piše o *estradizaciji pozorišne umetnosti* u tom periodu, podsećajući na brojne emisije u kojima su zajedno sedeli pozorišnici i turbo-folk pevači, kao i na trend pravljenja komercijalnih spotova za predstave, koji su često emitovani zajedno sa spotovima folk muzike. „Pozorištu ovog perioda je dodeljena funkcija morfijuma za publiku izbombardovanu mučnim slikama Sarajeva i Vukovara“ (isto: 70).

Stavovi citiranih autorki susreću se u pretežno negativnom viđenju institucionalnih pozorišta devedesetih godina, te se kao paradigmatičan može smatrati zaključak Mirjane Miočinović: „Imala sam nesreću da mi ovo vreme pokaže pre bedu no sjaj ove profesije i da me sasvim udalji od ove umetnosti“ (Miočinović 2002: 41)⁶⁷. U svojoj *Maloj istoriji srpskog pozorišta*, dajući

⁶⁷ Njima se može pridodati i stav Nenada Prokića da je pozorište ovog perioda odlikovala „vladajuća prostota“ (Prokić 2002: 5), opisujući predstave o kojima u ovom odeljku govorimo kao: „‘ne vidim – ne čujem – ja u stvari nisam oдавde’“ (isto: 6).

pregled dekade devedesetih, Petar Marjanović citira stavove Aleksandre Jovićević i Mirjane Miočinović o dominantnim repertoarskim trendovima (uključujući i prethodni citat), ali se u njegovom tonu osećaju distanca i uzdržanost: „Ona (Aleksandra Jovićević, prim. O. O) i nekoliko mlađih teatrologa i ljudi pozorišta bez rezerve su usvajali mišljenje Mirjane Miočinović o deset krvavih godina Miloševićevog režima i reagovanju srpskih pozorišta na tu turbulentnu situaciju [...]“ (Marjanović 2005: 394). S obzirom na to da u svom osvrtu na pozorište koje ignoriše ratnu stvarnost Mirjana Miočinović kao primere navodi neke predstave iz JDP-a, a da Aleksandra Jovićević svoj tekst bazira na repertoaru Ateljea 212 i JDP-a, može se pretpostaviti da je pozorište koje je u fokusu našeg istraživanja ponudilo repertoar naglašenog, zabavljačkog poricanja.

Međutim, pažljiviji pregled repertoara pokazuje da je u vreme jugoslovenskih ratova izveden samo jedan vodvilj u Jugoslovenskom dramskom pozorištu – *Florentinski šešir* (1993) Ežena Labiša u režiji Ljubomira Mucija Draškića, koji je publici ponudio „slatki beg od stvarnosti“ (Milosavljević 1993). S obzirom na to da je reč o jednom jedinom vodvilju koji je JDP izvelo tokom ratnog perioda⁶⁸, teza o velikoj zastupljenosti Fejdoa (Labiš je napisao *Florentinski šešir*), ali i žanra vodvilja ne stoji u slučaju Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Osnovnu dilemu u vezi sa ovom predstavom, kao i drugim predstavama poricanja, sažima Aleksandar Milosavljević u svojoj kritici:

Postoje najmanje dva načina na koje je danas, u situaciji u kojoj smo, moguće doživeti Labišov ‘Florentinski šešir’. Prvo, kao prvorazrednu besmislicu koja na veseo i nepretenciozan način korespondira sa svešču sitog, napitog i u svakom drugom pogledu namirenog i raspoloženog građanina koji bi da se rasonodi uživlavajući se u duhovitu priču o brakolomstvu. Drugo, kao dobru priliku da se nesrećnom narodu koji je zamoren politikom i strepnjom od rata pruži trenutak opuštanja i samozaborava (isto).

Tokom devedesetih godina JDP je postavilo niz komada savremenih stranih autora, među kojima se, po svojoj uspešnosti kod publike, posebno istakao *Garderober* (1994) Ronalda Harvuda u režiji Dejana Mijača. Ova drama govori o odnosu ostarele glumačke zvezde, sa sve učestalijim napadima lirovske senilije, i njegove senke i pomagača – garderobera Normana. Uspeh predstave pre svega počiva na izuzetnim glumačkim interpretacijama Ljube Tadića (kao Sera) i Petra Kralja (kao Normana), kao i rediteljevom dokazanom umeću da te interpretacije usmeri.

⁶⁸ *Florentinski šešir* bio je treći vodvilj u istoriji ovog pozorišta, postavljen nakon dva Fejdoova teksta – *Bube u uhu* (1971) u režiji Ljubiše Ristića i *Velike auto trke* (19. 1. 1990) u režiji Branka Pleše, izvedene pre jugoslovenskih ratova.

Jovan Ćirilov će u *Teatronu*, osvrnuvši se na repertoar devedesetih, napisati da je reč o drami „koja se na najozbiljniji način pita kakav smisao ima pozorište pod bombama“ (Depolo 2002: 50). Međutim, čini se da ovakav stav nije osnovan. Harvudov tekst je pre svega psihološka drama o odnosu glumca i njegovog pomoćnika. Ona jeste smeštana u vreme Prvog svetskog rata (trupa 1941. gostuje u varošici koja će biti bombardovana), ali ovaj kontekst ostaje na nivou neobavezujuće pozadine. Ratna događanja možda doprinose napetosti i dramatičnosti, ali ne određuju sudbine junaka; odstranjivanje ratnog konteksta ne bi unelo nikakvu suštinsku izmenu u komad. Takođe, reditelj Dejan Mijač u potpunosti prati Harvudovog tekst i koristi ga pre svega kao materijal za iznijansiranu glumačku igru, ne pokušavajući da stupi u dijalog sa društvenom stvarnošću. Kako to sažima Aleksandar Milosavljević,

Lišen potrebe da saopštava velike i presudne istine – i o pozorištu i o životu, ovaj komad je ponajpre pisan za scenu kojom dominira gluma. Reditelj Dejan Mijač je to shvatio, pa je svoje poteze vukao diskretno, možda isuviše diskretno, ostavljajući glumcima odista veliki prostor, ali i mnogo ‘praznog’ hoda, preduge pauze bez teksta koje su usporavale ritam igre (Milosavljević 1994a).

U predstavi se sporadično spominje odnos pozorišta i rata, ali se to ne razvija do nivoa snažne etičke dileme o svrsi pozorišta u ratna vremena (kao što je, recimo, slučaj u drami *Putujuće pozorište Šopalović*). Verovatno da su ovi periferni detalji u očima savremenika, zbog veze sa aktuelnim događajima, mogli delovati kao veći i značajniji nego što to u predstavi jesu, o čemu je pisao Milutin Mišić:

Naravno da u komadu postoje i još neki sporedniji tokovi i teme, koji su tek sticajem okolnosti i zahvaljujući okruženju u kome se nalazi beogradsko gledalište, izbili, kod publike, u prvi plan. Poput onih replika ‘da glumci u ovom surovom ratu imaju poseban patriotski zadatak’ ili uzgrednih replika o inadžijskom kovanju novca i čokoladama za povlašćene (Mišić 1994a).

Ukupno uzevši, ova predstava nije bila primer ostvarenja koje se suočavalo sa društvenom krizom, niti je na tome bio njen fokus, ali ona nije bila ni sasvim nepoveziva sa nekim aktuelnim pitanjima. Na skali između poricanja i suočavanja ona se nalazi negde u sivoj zoni, ali ipak bliže poricateljskoj tački.

Ovoj grupi predstavava pripadaju i izvođenja savremenih stranih autora, koji su ponudili poricanje u mladalačkom, urbanom, „kul“ pakovanju. Primer su predstave *Ludi od ljubavi* Sema Šeparda u režiji Dijane Milošević (1993) i *Čikaške perverzije* Dejvida Memeta u režiji Omara Abu el Ruba (1993), koje svoj pogled od ratne svakodnevice skreću u pravcu ljubavnih odnosa. Ovaj repertoarski trend naći će svoj odraz i pred kraj decenije u predstavi *Bliže* Patrika Marbera

u režiji Alise Stojanović, izvedenoj u JDP-u 1999. neposredno pre NATO bombardovanja. Režija Alise Stojanović, kao i drugih mladih autora, ne bavi se direktno društvenom stvarnošću, ali se već i sam izbor stranog autora i situiranje radnje u urbani milje, može tumačiti kao distanciranje od zvanične ksenofobične politike režima, kao implicitna poruka „mi nemamo ništa s vama“. Jovan Ćirilov pisao je upravo o ovom aspektu rediteljske poetike Alise Stojanović:

Taj urbanitet njenog opredeljenja ima posebni značaj u sredini koja sve više tone u ruralni primitivizam i populizam. [...] Bio je to krik protiv izolacije, neke vrste velike tamnice južnoameričkog tipa. Njen pogled na zapadni svet nije bio bez kritičnosti, kakva su ta dela, ali svaka kritička invectiva u njenim predstavama mogla se odnositi i na režim i njegove nosioce. Alisa Stojanović je primer tog posrednog obračuna sa stvarnošću u kojoj živi (Ćirilov 2002b: 41).

Ovaj oblik *generacijskog poricanja* podseća nas da ni predstave poricanja nije moguće jednoznačno ideološki posmatrati, te da nekada i okretanje glave ne mora značiti pristajanje na politiku režima već, naprotiv, posredan obračun s njom. Predstave kao što je *Bliže* Alise Stojanović mogle bi se razumeti kao deo šire kulture buntovnog poricanja kojoj su pripadale i popularne tehno žurke devedesetih. Kao što su se žurke elektronske muzike ili rok muzika na protestima 1996/1997. opirali folk muzici, tako su se i ove predstave distancirale od nacionalnog repertoara.

Važan repertoarski podtok u predstavama poricanja čine one predstave koje brane pravo pozorišta da se, i u vremenima društvene anomalije, bave opštijim pitanjima ljudske egzistencije poput *Nižinskog* Mladena Popovića u režiji Irfana Mensura (1993), *Devojke modre kose* autorke Vide Ognjenović (1993) i pomenutog *Garderobera*. U kritici za predstavu *Nižinski*, Vladimir Stamenković će poricanje ove predstave interpretirati kao nepristajanje na sumornu stvarnost, tj. kao čin otpora.

I forma, i sadržina ove predstave ukazuje na to da je ona stvorena s pretenzijom da publici ponudi bekstvo iz sumorne, strašne svakodnevice današnjeg Beograda, u kome se, kao pod mikroskopom, ogleda raspad savremenog srpskog društva. Krajnje estetizirana, ona svakako spada u pozorište koje se unapred odriče neposredne društvene funkcije, direktne socijalne angažovanosti. Ali u gradu okovanom ledom rane zime, gde ljudi gladuju i smrzavaju se, u kome se širi osećanje beznadežnosti i apatije, koji je stavljen pod kontrolu političke i švercerske mafije, sve što ne pristaje na postojeću situaciju, pa i predstava koja poziva na sanjarenje, pretvara se u socijalni protest, u prvorazredan društveni bunt (Stamenković 1993b).

Stamenkovićeva kritika govori nam u prilog tezi da se predstave poricanja ne mogu čitati jednoznačno, jer i njihova političnost može biti predmet interpretacije. Kao što nam je i primer

režija savremenih stranih pisaca pokazao – nekad se i udaljavanje od društvene stvarnosti može posmatrati kao bunt.

Zanimljiv je i slučaj predstave *Saloma* Oskara Vajlda u režiji Romana Viktjuka (1997). Poznati reditelj, gost iz Rusije, tekstu *Salome* dodao je autobiografske elemente iz piščevog života na osnovu ispovednog teksta *De Profundis*, kao i podatke sa suđenja Vajldu zbog homoseksualnosti. Reč je o neuobičajenom eksperimentu na Velikoj sceni JDP-a jer se ova predstava sasvim udaljava od mimetičkog pozorišta, „ali koja je značajna baš zbog toga što u našem pozorišnom životu ponovo ozakonjuje pravo na formalni eksperiment“ (Stamenković 1997). U kritičarskoj recepciji predstave može se uočiti otvorena nelagoda i podozrenje zbog tematizovanja istopolne ljubavi i prikazivanja nagih muških tela, pa i neskrivena homofobičnost. Petar Volk piše: „U Jugoslovenskom dramskom pozorištu je bilo i ranije pokušaja da se identična tematika prosvetli na nov način i afirmiše pred publikom. Možda u svemu tome sada ima i nečeg agitacionog“ (Volk 1997). Goran Gocić, u cinično intoniranoj kritici, podvlači kako je „‘ružičasta transverzala’ Vajld-Ćirilov-Viktjuk odgovorna za projekat ‘Saloma’ [...] umesto očekivane umetnosti s velikim U donela je na svet samo prenemaganje s velikim P“ (Gocić 1997)⁶⁹. Iako je reč o predstavi koja se ne suočava sa aktuelnim problemima ratova i njihovih posledica, ona indirektno dotiče jedan od društvenih mitova koji su upisani u osnovu ratnohuškačke politike, a to je – netaknut patrijarhalni mit, koji sa sobom donosi ideal muškarca zaštitnika⁷⁰, sasvim suprotan od onog u Viktjukovoj predstavi. Ova predstava, nevezano od svoje krajnje vrednosti, pokazuje kako se temi ratova može prići i zaobilazno, dekonstrukcijom društvenih mitova koji su ugrađeni u osnovu ratovanja.

Prethodnoj grupi treba pridodati i ostvarenja koja se društveno-političkim pitanjima bave bez želje da direktno zadiru u aktuelna pitanja. Drama *Punjene tikvice* (1996) Sanje Domazet u režiji Aleksandre Kovačević prikazuje grupu balsamera u Moskvi, koji čekaju smrt sledećeg velikog

⁶⁹ U nastavku kritike autor se dodatno distancira od predstave ističući svoju strejt seksualnost:

„Albert Ajnštajn je ovako laicima objasnio teoriju relativnosti: ‘Zamislite da jedan minut provedete sa zgodnom devojkom ili da ga provedete sedeći na usijanoj ringli. Prvi će proleteti za tren, a drugi će izgledati kao čitava večnost’. S tim u vezi, vaš recenzent se našao u šizofrenoj situaciji: prisustvovao je premijeri ‘Salome’ (ringla), ali sedeći pored izvesne studentkinje glume Manje (zgodna devojka)“ (Gocić 1997).

⁷⁰ Darko Lukić piše kako Hrvatsku u XX veku odlikuje brza smena društvenih mitologija. Međutim, sve te mitologije odlikuju i zajednički elementi, koji se mogu sažeti u tri tačke: netaknut patrijarhalni mit (ideal hrvatskog muškarca, zaštitnika), mit o nesrećnoj sudbini Hrvata, skopčan s mitom o hrvatskoj posebnosti (Lukić 2009: 270–278). Ne treba ni naglašavati da se u ovim tačkama srpske i hrvatske društvene mitologije u potpunosti preklapaju, te da su u srpskoj javnosti 90-ih ratništvo, patriotizam i patrijarhalnost posebno isticani (Pešić i Rosandić 1994, prema Dragičević Šešić 2018: 28).

ruskog vođe kako bi ga balsamovali, a u međuvremenu vežbaju na „dostupnim“ leševima ubica, lopova i sl. Iako je imao prilike da razvije svoje satirične potencijale, tekst ostaje izvan aktuelnih pitanja. „Priča o balsamerima ostaje jedna bizarna, izolovana anegdota iz sovjetske istorije, a ne prerasta u univerzalnu (elem, aktuelnu) priču o nepobedivim ‘avetima prošlosti’, žilavim kao i crveno cveće u utrobi pokojnog ruskog vođe“ (Medenica 1996c).

Istorijska drama *Knez Mihailo* (1996) po tekstu Svetlane Janković, u režiji Dimitrija Jovanovića, prati događaje na srpskom dvoru u XIX veku. Njena veza sa savremenošću može se iščitati krajnje indirektno, a ogleda se u tome „da je u Srbiji uvek postojala, nekad kao i danas, poneka grupa inteligentnih prosvetljenih ljudi u okruženju u kom vladaju prostota i primitivizam, zakoni političke i društvene džungle“ (Stamenković 1996b). Ova predstava nalazi se na samoj granici predstava poricanja, ali ne sadrži prepoznatljive elemente društvene stvarnosti (jugoslovenske ratove i njihove posledice) kao tekstovi mladih autora koje smo odabrali kao centralne studije slučaja.

Kad je reč o režiji klasičnih tekstova, jedan od najvećih hitova⁷¹ bila je Meterlinkova *Plava ptica* u režiji Irfana Mensura (1993), koju je reditelj postavio kao „bajku za odrasle“ (Putnik 1993). Ova predstava nudila je površan beg od tmurne svakodnevice, ne lečeći „neublaživom meterlinkovskom tugom od očajanja u koje padamo zbog onoga što se događa u stvarnosti“ (Stamenković 1993a). Druga predstava koju je Mensur režirao – *Vartolomejski vašar* (1995) Bena Džonsona, nije bila bez satiričkih tendencija (izoštavajući liniju priče o sudiji koji špijunira svoje sugrađane), ali je u konačnici ostala udaljena od aktuelne stvarnosti⁷².

Među režijama klasičnih tekstova, u prvoj polovini devedesetih najzastupljeniji autor je bio Šekspir. Postavljeni su sledeći naslovi: *Bogojavljenka noć* (1992) reditelja Jagoša Markovića, *Hamlet* reditelja Gorčina Stojanovića (1992), *Vesele žene vindzorske* (1993) reditelja Branka Pleše i, naposletku, *Troil i Kresida* reditelja Dejana Mijača (1994). Čini se da je Šekspir tokom

⁷¹ Glavna šema koja je privlačila publiku i producente tih godina sadržala je: lak tekst, popularne TV glumce i komercijalnu muziku od koje bi mogao da se napravi TV spot (isto: 46), u šta se, kad je reč o Jugoslovenskom dramskom pozorištu, najviše uklapala upravo *Plava ptica*, kao jedan od primera uspešnog, marketinški promišljenog paketa. Ovu predstavu sponzorirala je firma Bel Pagette, a njen *making of* prikazan je na Trećem kanalu RTS-a. Kao što vidimo, preplitanje pozorišta i televizije tokom devedesetih dostiglo je još jedan stepen jer je pozorište, u želji za komercijalnim uspehom, računalo na marketinški potencijal televizije.

⁷² „U celini posmatrana, ova spektakularna, spolja raskošna, na momente i veoma duhovita predstava nije nam na najbolji način približavala Ben Džonsonovu komediju: Neuporedivo više bi se postiglo da je ona na prikladan način odlučno aktuelizovana. To je, verovatno, izbegnuto zato što Irfan Mensur smatra da pozorište ne sme biti fenomen koji direktno izrasta iz određenog današnjeg trenutka“ (Stamenković 1995a).

izglobljenih godina bio siguran izbor: niko neće dovesti u pitanje vrednost postavljenih tekstova, a potencijalni etički zahtevi koji se pred pozorište mogu postaviti ublaženi su autoritetom engleskog Barda. Uz to, ne treba smetnuti sa uma ni razloge praktične prirode: mogućnost da se angažuje veći deo ansambla, ali i to da su navedene drame bile dostupne u jako dobrim prevodima.

Među režijama Šekspira koje se nisu približavale aktuelnim pitanjima treba istaći vizuelno istančanu *Bogojavljenku noć* Jagoša Markovića i postmodernog *Hamleta* Gorčina Stojanovića. S tim u vezi, još jednim od uspeha JDP-a treba smatrati i to što je, i među predstavama koje se nisu suočavale sa ratnom svakodnevicom, često pokazivalo zavidnu veštinu i kvalitet. Zatim, iako je među predstavama poricanja veći broj komedija, ne treba prenebregnuti ni „ozbiljne“ žanrove – barokni štimung i površna, samodovoljna zabava nisu bili jedini vid bega od stvarnosti.

Početakom dvehiljaditih, u anketi *Teatrona*, Jovan Ćirilov upitan je da prokomentariše to što je „jedna od repertoarskih tendencija JDP-a u prvoj polovini devedesetih bila estetika scenskog eskapizma (pre svega predstave ‘Plava ptica’, ‘Nižinski’, ‘Vartolomejski vašar’, ali i druge poput ‘Čikaških perverzija’, ‘Florentinskog šešira’)“ (Depolo 2002: 42). Nekadašnji upravnik će svoj repertoar braniti pomoću dva argumenta: jedan je da Jugoslovensko dramsko pozorište postavljalo i drugačije predstave, navevši između ostalog predstave koje mi u radu analiziramo, a drugi da pozorište ima pravo i na apolitične predstave.

Moram da ovom prilikom iskažem svoje uverenje da i u najtežim političkim periodima pozorište ne može, niti sme, biti neki simplifikovani bastion kritičke opozicione misli. Pozorište i u najtežim vremenima, pored svoje principijelne kritičnosti prema svemu postojećem, mora da govori nekim drugim jezikom, a ne političkim. To kazujem svestan opasnosti da ću otupeti oštricu problema pred kojom smo se našli. Imajući u vidu da smo nekim našim predstavama svesno kritički govorili o savremenosti u kojoj smo živeli, pozorište ima pravo na apolitičku *Plavu pticu*, *Dibuka*, *Vartolomejski vašar*, varijaciju na teme Prustovog romana reke pa i na prikazivanje sudbine jednog velikog igrača kao što je Nižinski (Depolo 2002: 51).

Mogli bismo se složiti sa tadašnjim upravnikom JDP-a da bi isključivo insistiranje na predstavama suočavanja bilo „neki novi opasni dogmatizam“, ali bi isto tako odustajanje od predstava suočavanja značilo pristajanje na *status quo*, okretanje glave od gorućih društvenih problema i, posledično, podršku destruktivnoj politici režima.

Važno nam je da podvučemo i sledeće: predstave poricanja tokom devedesetih godina ponudile su žanrovski, ideološki i estetski heterogen niz ostvarenja, čija se vrednost ne može *a priori* odrediti na osnovu njihovog uzmicanja od društvene realnosti. Takođe, veliki broj ostvarenja (*Garderober*, *Knez Mihailo*, *Punjene tikvice* i sl) nalazi se negde između poricanja i suočavanja, te podelu na predstave poricanja i suočavanja ne treba shvatiti kao apsolutnu. Retke su predstave koje predstavljaju izrazite i isključive primere poricanja ili suočavanja; većina se nalazi negde u sredini, na različitim stupnjevima između ova dva pola. Najbolji primer za ovo biće analiza predstave *Pozorišne iluzije*, koja se tek na samom kraju, iz predstave poricanja pretvara u predstavu suočavanja.

Kada je reč o osvrtima na period devedesetih (Miočinović, Jovićević, Suša, Prokić), oni nam, uz pažljivi pregled repertoara JDP-a, deluju prenagljeno. Razlog za to se verovatno može tražiti u odsustvu vremenske distance – tekstovi su s početka 2000-ih – i preteranoj ličnoj involviranosti u minule događaje. Možda je pozorište, u pogledu dijaloga sa društvenom stvarnošću devedesetih, moglo ponuditi više, ali ne bismo mogli tvrditi da nije učinilo ništa.

Posle Dejtona

U prvoj polovini devedesetih godina ideje na kojima je koncipirano Jugoslovensko dramsko pozorište bile su nepovratno uništene, kao i jugoslovenska kultura – „ovaj je rat imao za cilj da ukloni sve tragove drugog kako bi stvorio čist prostor za one istorodne, istovetne i, razume se, superiorne u odnosu na te druge. Njen dosadašnji identitet zasnovan na diverzitetu trebalo je zameniti uprošćujućim identitetom jednoobraznosti“ (Miočinović 2014: 101). Kako uočava Mirjana Miočinović, jedan od najkрупnijih paradoksa jugoslovenskih ratova jeste to što „opsednuti istorijom, motivisani njome, svi ovi narodi izlaze iz rata gotovo bez ikakvih materijalnih tragova svoje istorije“ (isto: 102).

Međutim, u drugoj polovini devedesetih godina, u vremenu nakon Dejtonskog sporazuma, probuđena je vera u mogućnost promene. Zahvaljujući građanskim protestima koji su se odigrali od novembra 1996. do marta 1997, izgledalo je da je došao „kraj strahu od vlasti“ (Miočinović 2014: 86). Kako smatra Anja Suša, ovi protesti doneli su sa sobom upravo onu vrstu pozorišta

koja je, uprkos bitefovskoj tradiciji, bila najmanje omiljena domaćim pozorišnim stvaraocima (Suša 2002: 99):

Razne akcije koje su građani i studenti Beograda izvodili tokom četvoromesečnih protesta, prosto su eksplodirale od maštovitosti, humora, dobrog ukusa i pameti. Počev od napada papirne avijacije koju su građani ispaljivali na zgradu RTS, do završnog studentskog ‘pakovanja’ Rektorata, pretrčavanje pešačkog prelaza u dečije zabavnoj igri pod nazivom ‘Uhapsite semafor!’, deratizacija i dezinfekcija Skupštine, oblačenje zatvorskih uniformi kojima se sugerisao položaj građana u Srbiji, šetnja kućnih ljubimaca, namerno izazivanje blokade beogradskih ulica odglumljenim kvarovima automobila, itd. (Suša 2002: 99–100).

U to vreme došlo je do onoga što Milena Dragičević Šešić, koristeći se Bahtinovom terminologijom, označava kao *karnevalizaciju grada*. Beogradske ulice bile su poprište brojnih spontanih i planiranih (ali i tada sa neophodnom dozom nepredvidljivosti) performansa – građani su se, u skladu sa karnevalskim duhom, kostimirali (naočare protiv medijskog mraka, bedževi, pištaljke), a ceo spontani, kreativni, energični i nesputani duh protesta bio je duh sveta, kritički nastrojen prema nametnutoj izolaciji (Dragičević Šešić 2018: 265–331).

Povratak na staro bio je nemoguć nakon nasilne dezintegracije države, ali osećalo se da se probudio stišani duh nepristajanja na manipulaciju i provincijalizaciju, u kom su se delimično mogle reaktivirati i multikulturalne vrednosti Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Tom duhu (i vremenu) pripadaju i predstave *U potpalublju* (1996) i *Beogradska trilogija* (1997).

Sinhrona akcija beogradskih pozorišta započeta je tokom večeri 22. januara 1997, kada je 300 glumaca, predvođeno Ljubivojem Tadićem, krenulo baš od Jugoslovenskog dramskog pozorišta da razbije policijski kordon. U monografiji povodom 70 godina nalazi se, na dve strane, upravo fotografija sa ovog protesta, što nam sugerise da je pozorište ovaj događaj učinilo i delom svoje strukturne memorije. Kao što smo videli, turbulentna stvarnost devedesetih godina dovođila je do neočekivanih preplitanja pozorišta i realnosti. Stvarnost je direktno prodirala u pozorište – nekada je to bilo slučajno (*Sveti Sava*), nekada deo rediteljskog koncepta (*Pozorišne iluzije*), a nekad odluka izvođača (izvođenje *Bureta baruta* 1996), a i same beogradske ulice postale su nalik pozorištu.

Pred kraj te iste godine, u jutro 17. oktobra 1997, glavnu zgradu JDP-a zahvatio je požar, u kom su izgoreli Velika scena, gledalište i deo kancelarija, dok su arhiva i veliki deo umetničke opreme sačuvani. Šest godina pozorište je bilo pod rekonstrukcijom. Važnu ulogu u ovo vreme

odigrao je Branko Cvejić, koji je koordinisao radove tokom rekonstrukcije, a ceo događaj, iako po svojoj prirodi traumatičan, istakao je i dodatno osnažio jedinstvo unutar pozorišta.

Čuvena glumica iz prvog ansambla JDP-a Marija Crnobori dolazila je svakog dana, čak i po lošim vremenskim uslovima, da obiđe pozorište i nadgleda proces rekonstrukcije. Njeno prisustvo kao „čuvara sećanja“ (Dragičević Šešić and Stefanović 2013: 630) osnaživalo je duh zajedništva i predstavljalo važnu sponu ka onome što je JDP bilo i što će ponovo biti. Činjenica da su pozorišne novine *Ludus* objavljivale glumičin dnevnik tokom rekonstrukcije zgrade dodatno je učvrstila važnost njenog prisustva kao znaka vitalnosti pozorišta. I sama glumica je svoj obilazak doživljavala kao svojevrsnu misiju. Početkom jula 1998. Crnobori je zapisala: „Noćas je padala kiša. Još u šest ujutro bili su tragovi na trotoaru. Pošla sam do ostatka zgrade Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Moram to nadgledati jer – ko zna kako će se poslije *zvati* (istakao O. O) i da li ću ja to dočekati“ (Crnobori 2011: 305). Glumica je bila svesna da je njeno prisustvo jedan od čuvara identiteta pozorišta, koji je zapisan u prvoj reči njegovog imena. U sećanju pozorišta posebno mesto zauzima otvaranje nove zgrade, čija je desetogodišnjica svečano obeležena. Ovaj primer nam pokazuje da zaboravljanje nije uvek neuspeh: „Dan požara poslat je u zaborav kao deo strategije oformljavanja novog identiteta“ (Dragičević Šešić and Stefanović 2017: 630).

U narednim godinama JDP je uspevalo da sačuva kontinuitet izvođenja i produkcije zahvaljujući svojoj maloj sceni⁷³. Na manji broj premijera, na kraju perioda koji obuhvata naše istraživanje, utiće i NATO bombardovanje SR Jugoslavije, koje će doneti nove finansijske i organizacione prepreke. Bombardovanje je počelo 24. marta, a tri dana kasnije, 27. marta, obeležen je Svetski dan pozorišta, što je poslužilo kao povod za organizaciju skupa u pozorištu Atelje 212, na kom se razmatralo treba li izvoditi predstave u novonastalim okolnostima ili pak obustaviti teatarske

⁷³ Prve ideje o osnivanju male scene čule su se još pedesetih godina u želji da pozorište uhvati korak s duhom vremena, na šta je uticala pojava Beogradskog dramskog pozorišta i Ateljea 212, koji su „prodrnali“ kulturne tokove senzibilitetom novih dramskih ostvarenja. Prva predstava Male scene biće izvedena 1959. (*Da li je postojao Ivan Ivanović* Nazima Nihmeta u režiji Miroslava Belovića). Mala scena dobija svoj prostor uz glavnu zgradu pozorišta 1969. godine zahvaljujući višestrukom graditelju JDP-a Bojanu Stupici. Nakon Stupičine smrti 1970. nije bilo mnogo dileme da ova scena treba da ponese njegovo ime. Teatar Bojan Stupica tokom narednih decenija bio je platforma za iskušavanje novih i drugačijih poetika, a u vreme rekonstrukcije velike scene i garant njenog opstanka (Milosavljević 2023: 15–50). Međutim, ovaj „teatar sa imenom i prezimenom“ (isto) „nije ‘rezervna scena’ JDP-a nego svojevrsan generator njegovih umetničkih kapaciteta“ (isto: 50). Sve predstave koje u ovom radu analiziramo izvedene su na velikoj sceni, izuzev *Beogradske trilogije*, koja je postavljena u vreme rekonstrukcija. Mala scena je 2015. zatvorena iz tehničkih razloga, na njenu rekonstrukciju se još uvek čeka, ali se pozorište, po rečima sadašnje upravnice Tamare Vučković Manojlović, nalazi na izlazu iz administrativnog lavirinta dugog osam godina i čeka početak radova na izgradnji nove zgrade Teatra Bojan Stupica (Vučković Manojlović 2023: 9–11).

aktivnosti. Savez dramskih umetnika Srbije doneo je odluku da se predstave, i pored izrazito teških uslova, i dalje igraju, i to sa sloganom *Pozorište je sklonište duha* (Radulović 2002b: 102). Pozorišta su u narednom periodu svoje termine usklađivala s vazдушnim napadima NATO alijanse, te su predstave igrane u popodnevnim časovima. Karte su bile ili besplatne ili su naplaćivane simbolično, što je privuklo i novu publiku u pozorište. Ksenija Radulović ukazuje na jedan od fenomena koji je zapazila na izvođenju predstava tokom bombardovanja, a koji ide u prilog našoj tezi o pojačanoj energetskej razmeni tokom kriznih vremena. „Zapaženo je, recimo, da su i nova i stara (ranija) publika na predstave reagovala – i to nezavisno od žanra – emotivnije i burnije nego što je to u pozorištu, za naše gledaoce uobičajeno: tokom komedija smejali su se više nego obično, odnosno, u suprotnim slučajevima, mnogo dramatičnije doživljavali tegobe tragičkih junaka“ (Radulović 2002b: 103–104). Teoretičarka zapaža da bombardovanje nije imalo značajnijeg odjeka u pozorištu – ovo se odnosi i na Jugoslovensko dramsko (isto: 104) – a čini se da se, ni u narednim godinama, situacija nije naročito promenila⁷⁴.

⁷⁴ Gotovo jedina predstava koja je zamišljena kao odgovor na NATO bombardovanje bila je *11 i po nedelja* Radoslava Pavlovića u režiji Irene Ristić u Teatru Bojan Stupica, izvedena u maju 2000. (izvan okvira predviđenog našim istraživanjem), koju kritičari nisu prepoznali kao umetnički relevantnu.

3. PREDSTAVE SUOČAVANJA

Rekonfiguracija hronotopa

Kao što smo videli na primeru transformacija JDP-a, slom druge Jugoslavije doneo je korenite promene u kulturnom kontekstu. Katrin Verdery piše da novine koje su nastupile u Istočnoj Evropi nakon pada socijalizma, kao što to uvek biva u vreme velikih političkih preokreta, ne uključuju samo nove političke partije i metode izbora već i preosmišljavanje realnosti, pod kojom se podrazumevaju sva ona očekivanja koja imamo o sebi i svetu, obično nesvesna, a koja služe kao kulturni filteri našeg funkcionisanja (Verdery 1999: 25–34). Po teoretičarki, u postsocijalističko vreme načinju se neke bazične značenjske matrice, dolazi do „preuređivanja značenjskih svetova“ (isto: 35). U tim značenjskim svetovima važno mesto zauzimaju koncepcije vremena i prostora, te, kako Verdery podvlači, kraj XX veka u Istočnoj Evropi donosi, na različitim nivoima, *rekonfiguraciju* ove dve kategorije (isto: 39)⁷⁵.

Zerubavel je pisao o tome kako je vreme jedan od stožera „normalnosti“ naše svakodnevice. „Vremenska regularnost našeg svakodnevnog života je definitivno među ključnim pozadinskim očekivanjima koja se nalaze u osnovi 'normalnosti' našeg društvenog okruženja“ (Zerubavel 1981: 21). Ako se neki događaj ili osoba pojave izvan svoje očekivane temporalne niše, naš podrazumevani utisak o normalnosti sveta je narušen (isto).

Erik Magler takođe podvlači koliko je koncepcija vremena važna za naše samorazumevanje.

[...] delovanje se zasniva na (različitim) shvatanjima i iskustvima vremena. Način na koji ljudi koriste svoje mogućnosti da utiču na događaje, ishode ili obrasce ponašanja zavisi od vremenski ustrojenih nizova uzroka i posledica. Njihovo razumevanje načina na koji dugotrajne institucije, odnosi i prakse ograničavaju ili podstiču delovanje zavisi od njihovog odnosa prema trajanju, vraćanju, nestajanju ili ponovnom odigravanju prošlosti (Mueggler 1999: 461).

Vremenske niše o kojima piše Zerubavel uvek su, zapravo, vremensko-prostorne niše – hronotopi. Prostorne i vremenske koordinate u svom sadejstvu, a ne odvojeno jedna od druge, regulišu naš utisak normalnosti. Iz tog razloga, važno je da u diskusiju vratimo ovaj Bahtinov pojam, kao bismo imali u vidu prepletenost vremena i prostora. Maglerove ideje o

⁷⁵ Teoretičarka smatra da je upravo druga Jugoslavija najdrastičniji primer ove promene jer je kolaps prethodnog političkog projekta završen u multientičkim sukobima i snažnoj istorijskoj reviziji (Verdery 1999: 96).

međuzavisnosti delanja i koncepcije vremena nas, takođe, vraćaju na Bahtina, tj. na lik čoveka u hronotopu. Nakon što razmotrimo rekonfiguraciju vremena, a zatim i prostora, još jednom ćemo se u ovom odeljku vratiti celini hronotopa i liku čoveka, kako bismo sagledali mesto junaka / čoveka u njemu.

Kako piše Verderi, preosmišljavanje istorije ne zasniva se samo na iznalaženju novih zapleta već i na *rekonfiguraciji vremena*. Rečima autorke, „samo razumevanje vremena koje utemeljuje istoriju dovodi se u pitanje“ (Verdery 1999: 117). Verderi piše da je u zapadnim industrijskim društvima vreme linearno i uzlazno i da se zasniva na ideji neprekidnog progressa. Vreme u komunističkim društvima je takođe linearno i uzlazno koncipirano, ali sa idejom da će u jednom stadijumu dostići utopističku tačku krajnjeg razvoja, od koje će se zaustaviti i kretati pravolinijski (isto: 122). Teoretičarka pravi razliku između *cikličnih nacionalista*, koji su preokupirani strahom od izumiranja nacije i koji svoje primarne saveznike nalaze u crkvi (teoretičarka navodi primer Rumunije), dok linearni nacionalisti u prvi plan stavljaju ekonomski progres društva i svoje saveznike mogu tražiti u liberalno orijentisanim političarima (Poljska) (isto: 121–122).

U Srbiji osamdesetih i devedesetih godina nacionalistički političari promovisali su ciklično strukturisano vreme. Narativi samoviktimizacije, poput onog o porazu na Kosovu, uvek pretpostavljaju ovakvu koncepciju vremena jer se zasnivaju na ideji da istorija stalno ponavlja svoje (nepravedne) cikluse. Sa linearne koncepcije vremena svojstvene Titovoj Jugoslaviji, elite su se preusmerile na ciklično nacionalističko vreme, što je uzrokovalo veliki identitetski lom.

Osim vremena, prostor takođe postaje instanca političke „prerade“. Jedan nivo ovog procesa je sasvim očigledan i odnosi se na uspostavljanje novih nacionalnih granica i simbola, onih koji insistiraju na vezi između krvi i tla i dele „naš“ od „njihovog“ prostora. Pišući o praksama sahranjivanja (i ponovnog sahranjivanja), Verderi zaključuje kako ova kulturna praksa, obeležena emocijom tuge i bola prema srodnicima i, nasuprot tome, besa prema neprijatelju, učestvuje u iscrtavanju novih granica (isto: 110). Međutim, od ovog prilično zdravorazumskog zaključka o prostoru, zanimljiviji su uvidi Maje Povrzanović, koja se bavila odnosom između

prostora i ratnog nasilja, radeći sa ličnim svedočanstvima Hrvata i Srba u Hrvatskoj između 1991–1996⁷⁶.

Povrzanović zaključuje da u trenucima pojačane izloženosti nasilju odnos prema prostoru zadire i ispod nacionalističke simbolizacije i postaje jedno telesno iskustvo samoodržanja (Povrzanović 1997: 158). Osim što se politički preosmišljava, prostor postaje poslednje utočište normalnosti. „U kontekstu ratnog razaranja, fizički prostor u kom se odvijao miran svakonevni život postaje emotivno još bitniji: upravo je to mesto gde se odvija borba za održanjem minimalne normalnosti [...]” (isto: 161).

Teoretičarka primećuje kako se nekada bezbedan prostor kontrole i zadovoljstva „defamilijarizuje (podvukao O. O) u mesto anksioznosti i uskraćenosti“ (isto: 157). Međutim, Povrzanović je uočila da je za nemali broj ispitanika, uprkos realnoj opasnosti, dom bio mesto gde su se osećali najbezbednije, kao i mesto njihovog tihog otpora i poslednje utočište dostojanstva (isto). Upravo ovaj paradoks želimo da istaknemo u prvi plan jer je važan i za buduće analize: kuća i grad u vreme nasilne transformacije prostora bivaju prožeti duboko ambivalentnim osećanjima. S jedne strane, oni postaju mesta defamilijarizacije i gubitka kontrole, a s druge, poslednja vrpca kojom se novi život vezuje za pređašnji. Ova nesvodiva ambivalentnost pripadanja i nepripadanja, poznatog i nepoznatog, mogeg i tuđeg, otvara „portal“ frojdotske jeze u razumevanju rekonfigurisanog prostora.

Verderi piše da je postjugoslovenski kontekst specifičan po naglašenom prisustvu (i medijskoj i političkoj eksploataciji) mrtvih tela koja ne pripadaju samo poznatim herojima (kao što je knez Lazar) već i brojnim anonimnim žrtvama. U drugoj polovini osamdesetih započeo je proces iskopavanja i ponovnog sahranjivanja žrtava iz Drugog svetskog rata, što je direktno doprinosilo međusobnom okrivljavanju i podgrevanju nacionalističkih sentimenata (Verdery 1999: 97–100). Iskopavanje mrtvih je, kao izvođenje *Kolubarske bitke* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu, učvršćivalo narative samoviktimizacije⁷⁷. Pored toga, naglašena upotreba mrtvih, bukvalno i metaforičko iskopavanje stradalih iz Drugog svetskog rata, vraćali su duhove prošlosti u sadašnji

⁷⁶ Teoretičarka je analizirala privatna pisma i uradila intervju sa muškarcima i ženama iz različitih društvenih staleža. Ispitanici su bili iz Dubrovnika i okoline (najveći broj), Vukovara, Vinkovaca i okoline, Osijeka, Šibenika i Zagreba (Povrzanović 1997: 154). Iako se na teritoriji Srbije u ovom periodu nije vodio rat, njeni građani su takođe bili izloženi pojačanom nasilju, strahu od mobilizacije, galopirajućem siromaštvu i izolaciji, te verujemo – a analize koje slede će to i pokazati – da su njihovi prostori bili izloženi istim procesima kao oni koje Povrzanović opisuje.

⁷⁷ Verderi podseća na sahranu 3000 srpskih žrtava iz Drugog svetskog rata, koje su iskopane u Hercegovini i sahranjene u Beogradu (Verdery 1999: 101).

trenutak. Ovo „kuljanje“ do nedavno potiskivane prošlosti, preklapanje sveta živih i mrtvih, deluje kao tipičan primer frejdovske jeze, koja je, čini se, bila naročito prisutna tokom devedesetih godina, te nije slučajno što je i jedna od ključnih odrednica predstava u ovom periodu.

Svi procesi koje smo opisali – rekonfiguracija vremena, prostora i naglašeno prisustvo jeze tokom dezintegracije Jugoslavije – odrazili su se u hronotopima predstava koje analiziramo.

Pfister piše da se u načinu na koji se razume i artikuliše vreme u određenom tekstu može iščitati mnogo više od pukog stilskog izbora, jer „specifična vremenska struktura nekog teksta ili nekog historijskog tipa teksta odslikava teorijske implikacije i eksplikacije vremena karakteristične za njegov duhovnopovijesni i socijalnopovijesni kontekst“ (Pfister 1998: 402). Teoretičar pravi razliku između progresije i statičnosti – „konceptije vremena, u kojoj vremenska progresija sa sobom stalno donosi promjene, i konceptije vremena kao čistog trajanja, kao vremenskog odvijanja jednog statičnog stanja“ (isto: 404). U drugom slučaju, rečima Nebojše Romčevića, po sredi je „hronološko produžavanje statičnih uslova“ (Romčević 1997: 25).

Ako su dva pola u konceptiji vremena progresija i statičnost, vreme u predstavama koje ovde analiziramo mnogo su bliže drugom polu: vreme se poima kao trajanje, a početna situacija ne razlikuje se mnogo od završne (delimični izuzetak su *Pozorišne iluzije*). „Statičnosti trajanja bliska je konceptija vremena kao cikličnog ponavljanja istog ili sličnog“ (isto: 405), što je mnogo bliže modernom senzibilitetu – paradigmatički primer je drama *Čekajući Godoa*.

Ovu konceptiju vremena prati defamilijarizacija prostora, koji na različite načine postaje preoblikovan nasiljem – pomenuto „mesto anksioznosti i uskraćenosti“ (Povrzanović 1997: 158). Nebojša Romčević, na tragu Manfreda Pfistera, piše o prostoru u drami (navedene ideje mogu se primeniti i na pozorište), koji je značenjski ograničavan „kao model značenjskih opozicija, tako da se prostor u drami interpretira semantički, što ga suštinski razlikuje od stvarnog prostora“ (Romčević 2004: 16). Teoretičar ističe semantičku interpretaciju kontrasta između enterijera i eksterijera (karakterističnu za drame pisane pod uticajem egzistencijalizma) (isto: 17), koja je značajna i za našu analizu. Kolaps značenjskih opozicija koje osmišljavaju prostor – pre svega odnosa eksterijera i enterijera – dovodi do njegove defamilijarizacije, čime se, između ostalog, i stvara atmosferski utisak jeze, ali se i prostorno ovaploćuje sudar intimnog i političkog, nemogućnost bega od zahuktale društveno-političke stvarnosti.

Lik čoveka u opisanim hronotopima, određenim statičnim vremenom i defamilijarizovanim prostorom, obeležen je bespomoćnošću i nepripadanjem, dislociranošću u svetu koji je iskočio iz zgloba. Termin dislociranost najbolje sažima osećanje sveta u ovim hronotopima jer se istovremeno odnosi i na prostornu i na vremensku obesredištenost. Ključna sila koja oblikuje hronotope u predstavama suočavanja je neobuzdano i nezaustavljivo nasilje, koje postaje čovekova sudbina.

3. 1. REŽIJE KLASIČNIH TEKSTOVA

Aktuelizacije u režiji klasike

U ovom poglavlju analiziraćemo *Pozorišne iluzije* (1991) Pjera Korneja u režiji Slobodana Unkovskog, *Troila i Kresidu* (1994) Viljema Šekspira u režiji Dejana Mijača i *Poslednje dane čovečanstva* (1994) Karla Krausa u režiji Gorčina Stojanovića. Ove tri inscenacije srodne su po tipu teksta koji koriste, a koji smo ovde odredili kao *klasičan*. To je jedan od onih pojmova koji deluju jednostavno i samorazumljivo, ali, zapravo, otvaraju široko polje mogućnosti i sporenja. U preseku aistorijskih perspektiva – koje odgovore traže u univerzalnosti ljudske prirode i, u skladu s tim, univerzalnosti sadržaja drame – i onih konstruktivističkih – koje veruju u društveno oblikovanje identiteta – nalazi se viđenje Ivana Medenice, koji klasičnu dramu razume kao

[...] tekst otvorenog značenja koji priziva interpretaciju – inscenaciju/režiju – da bi bio dubinski shvaćen, a ta otvorenost potiče iz: a) imanentnih strukturnih ambivalentnosti koje ima dramski, ali, u drugačijem obliku i obimu, i svaki drugi tekst, b) dodatnih ambivalentnosti koje u tekstu iz prošlosti nastaju u današnjoj recepciji gubljenjem izvornog jezičkog, poetičkog, kulturnog, ideološkog konteksta, c) univerzalnosti pitanja koje klasičan tekst pokreće, prizivajući tako višeznačne odgovore, kao i njegove snage da prevazilazi sve konvencije i deluje s one strane diskurzivnog mišljenja (Medenica 2010: 27).

Oslanjajući se na modele u režiji klasike koje je citirani teoretičar ponudio u svojoj studiji *Klasika i njene maske*, sve tri analizirane predstave mogu se odrediti kao *aktuelizacije*. Praznine koje stoje između klasičnog teksta i savremenog gledaoca, u ovom modelu reditelj pokušava da reši pronalazeći „savremene ekvivalente za izgubljene, nerazumljive ili anahrone izvorne kontekste klasičnog komada – istorijske, socijalne, kulturne, poetičke i druge“ (isto: 38). U svom najopštijem i najtipičnijem vidu aktuelizacija se zasniva na rekontekstualizaciji, koja često podrazumeva (manje ili više radikalnu) adaptaciju teksta, ali ovaj postupak, naročito kada je reč o delima čiji su nam konteksti bliži i razumljiviji, nije nužna, već se može prevashodno ostvariti na vizuelno-performativnom planu (isto: 42–43) – „na kostimskoj, scenografskoj, nekad i

koreografskoj *rekontekstualizaciji*, zameni jedne epohe drugom (ovakav scenski *truvaj* zastupljen je, po pravilu, i u aktuelizacijama koje se zasnivaju na adaptaciji teksta)“ (isto: 43)⁷⁸.

Iako, kao što ćemo videti, predstave koje analiziramo sadrže neke od pomenutih postupaka aktuelizacije (pojedini scenografski i kostimski znakovi u *Troilu i Kresidi*, adaptacija teksta u *Poslednjim danima čovečanstva*), one su u osnovi bliže jednoj od varijanti ovog modela koji se aktuelnom trenutku približava bez osavremenjivanja scenskih znakova.

Iako se velika većina rediteljskih aktuelizacija klasike ostvaruje na ovaj način (opšta scenska rekontekstualizacija) i s ovim ciljem (angažman u današnjem vremenu), ipak bi trebalo ostaviti mogućnost i posebne varijante ovog modela. Reč je o režijama koje ne uvode savremeni kontekst umesto izvornog, o onima koje drami iz prošlosti samo prilaze sa savremenih stanovišta (isto: 44).

I glavni model aktuelizacije i njegova pomenuta varijanta imaju jednu zajedničku karakteristiku, koju možemo razumeti kao suštinsku odliku ovog rediteljskog modela – relativizovanje istorijske distance zarad artikulisanja savremenih političkih značenja (isto: 44–45). U slučaju naših analiza, aktuelizacija se ogleda u pokušaju da se anomično društvo devedesetih godina razume uz pomoć fiktivnih svetova Korneja, Šekspira i Krausa.

⁷⁸ Kako Medenica napominje, „da ovo aktuelizovanje, u prvom redu ostvareno na vizuelnom scenskom planu (kostimskom, scenografskom, koreografskom...) ne bi ostalo spoljno, površno i banalno, kako ga doživljava većina kritičara, ono treba, kako je već nagovešteno, da je utemeljeno i u odgovarajućem pomeranju u tumačenju dramskih struktura“ (Medenica 2010: 43). Teoretičar kao primer navodi promenu bolesti Doktora Ranka u predstavi *Nora* reditelja Tomasa Ostermajera, u kom „motiv side nije neobavezujući, pomodni geg, već se na posebnosti ove bolesti gradila cela uloga“ (isto).

Pozorišne iluzije (1991)

Tekst Pjera Korneja

Napisana 1635–36⁷⁹, nedugno pre *Sida* (1637) barokna drama *Pozorišne iluzije*⁸⁰ nastaje na prelazu iz barokne u klasicističku poetiku u francuskom pozorištu (Fresse Wit 2010: 13), te će je i sam Kornej u predgovoru iz 1639. označiti kao „čudnovatu nakazu“, u kojoj je prvi čin „tek prolog, naredna tri čine nesavršenu komediju, poslednji je tragedija, a sve zajedno skrpljeno čini komediju“ (Kornej 2003: 41).

Prateći priču o ocu koji uz pomoć čarobnjaka pokušava da pronađe sina, *Pozorišne iluzije* počivaju na veštom i nepredvidljivom preplitanju stvarnosti i fikcije. Prvi uokvirujući dramaturški sloj prikazuje zabrinutog oca Pridamana, koji dolazi kod čarobnjaka Alkandra, „jednog tajanstvenog negromanta, čije je poreklo nejasno, čak možda božansko“ (Stamenković 1991b), ne bi li saznao nešto o davno izgubljenom sinu. Alkandar nudi da mu prikaže „život u čarobnoj slici“ (Kornej 1991: 10) – tj. „stvarne“ doživljaje njegovog sina Klendora. Prihvativši to, Pridaman postaje gledalac čarobnjakove iluzije.

Naredni dramaturški sloj ocu (i publici) predstavlja Klendorove doživljaje, koji nalikuju onim iz pikarskih romana⁸¹, dok se u karakterizaciji oseća snažan odjek komedije del arte (Fresse Wit 2010: 16). Klendor, koji skriva svoje poreklo, služi hvalisavom vojniku Matamoru, što mu omogućuje da bude bliže plemkinji Izabeli, u koju su obojica zaljubljeni. Razume se, Matamorovi herojski podvizi su izmišljeni jer on je ispod maske neustrašivog vojnika, zapravo, kukavica, dok se Izabela pretvara da voli Matamora zarad Klendorove blizine. Nakon što Klendor ubije Adrasta, plemića kog je, u prepoznatljivo komičkom zapletu, otac namenio

⁷⁹ Prvo štampano izdanje datira iz 1639. (Popov 2003: 8).

⁸⁰ Jovan Popov naslov prevodi kao *Komična iluzija*, što je bliže originalnom nazivu *L'illusion Comique*. U radu koristimo naslov i prevod Ivanke Pavlović, koji je nastao za potebe predstave JDP-a. U ovoj, kao i u sledećim analizama, korišćićemo citate iz adaptacija nastalih za potrebe predstava, osim kad želimo da ukažemo na razlike u odnosu na original ili kada nam druga izdanja pružaju dodatne informacije o tekstovima (kao što je slučaj sa citiranim Kornejevim predgovorom uz izdanje koje je preveo i priredio Jovan Popov).

⁸¹ Sam Klendor predstavlja direktnu vezu sa pikarskim romanom, a ova veza u drami postaje sasvim direktna preko poređenja sa tada popularnim romanesknim junacima. Naime, Kornej uspostavlja ove intertekstualne veze, kako o tome piše Jovan Popov, „poredeći Klendora, ponovo kroz Alkandrova usta, sa junacima tada popularnih španskih pikarskih romana: Lazariljom, Kevedovim Buskonom i Alemanovim Gusmanom. Klendor se zaista može posmatrati kao junak avanturističkog, ali i obrazovnog romana, budući da, prolazeći kroz pustolovine, uči i uspinje se na lestvici društvenog poretka“ (Popov 2003: 23).

Izabeli, iako ona voli drugog, on zbog zločina završava u tamnici. Odatle ga izbavlja Izabelina snalažljiva služavka Liz, iskoristivši naklonost koju tamničar gaji prema njoj, praveći se da je uzajamna.

Kao što se vidi iz skiciranog zapleta, iluzija je osnovna gradivna jedinica ove komedije na više nivoa⁸²: svi prikazani događaji samo su čarobna slika maga Alkandra, u čiju istinost nikada ne možemo biti sasvim sigurni jer je sve barokna igra mnogih senki; likovi su skloni obmanama i lažno se predstavljaju ili naglo promene ponašanje (Lizin odnos prema Klendoru, koji se prelama iz mržnje u ljubav, iz spletkarenja u spasavanje). Iz ovakvog razumevanja sveta kao igre iluzija, u kom se stvarnost ne može razlučiti od fikcije, izvire baroknost *Pozorišnih iluzija*. „Barokni svet je, dakle, svet iluzije, u Kornejevom slučaju pozorišne iluzije, pošto se pridev *comique* u njegovo vreme koristio baš u značenju pozorišni“ (Popov 2003: 15).

Preplitanje stvarnosti i iluzije dalje se usložnjava u poslednjem činu, koji označava „uvođenje trećeg stepena iluzije, pozorišne u doslovnom smislu“ (Popov 2003: 8–9). Naime, Pridaman svedoči kako Klendor, nakon što je s Izabelom i Liz izbegao u novi grad, biva ubijen zbog preljube sa ondašnjom princezom. Međutim, ubistvo se ispostavlja kao lažno jer je Klendor, kako nam Alkandar objašnjava i pokazuje, postao glumac. Pridaman je, unutar Alkandrove iluzije, svedočio – iluziji. Ovaj dramaturški vešt preokret je iznenađenje kako za oca, tako i za publiku i navodi nas na zaključak da je ono što smo verovali da je stvarno (i to posredstvom iluzije!) na svu sreću – takođe bila (pozorišna) iluzija.

Oca u prvi mah ne obraduje vest da mu je sin glumac, ali mu Alkandar objasni da su njegove predrasude neosnovane, u čuvenom monologu u slavu pozorišta. Ovaj monolog će nam biti važan i pri analizi predstave Slobodana Unkovskog, te ga ovde navodimo u celosti:

ALKANDR

Dosta žalopojki. Pozorište danas
Na takvoj je ceni, svak' ga obožava.
Dok u vaše vreme prezira dostojno
Danas ga svi vole, najbolji umovi,
Radost je Pariza, provincije želja,

⁸² Zbog svih ovih elemenata, Kornejeva drama se često prepoznaje kao daleka preteča Pirandellovog komada *Šest lica traži pisca*. „Gotovo na pirandellovski način klasicist razmišlja o mogućnostima teatra i iluzionizmu, tri stotine godina pre italijanskog autora“ (Boko 1991).

Najlepša zabava prinčevskoga soja,
Veselje za narod, plemstvu uživanje,
U prvom je redu među zabavama.
Čak i najmudrije, za koje mi znamo,
Pozorišna igra ume da očara:
Oni uživaju u lepoj predstavi
Oslobađaju se svog tereta briga.
Čak i sam naš kralj, taj čuveni ratnik
Slavom ovenčani, od čijeg imena
Svet današnji strepi, dođe ponekada
Da čuje i vidi tu francusku scenu.
Jer tu Parnas nudi sva svoja čudesa,
Blistavi duhovi posvećuju mu noći,
Oni što Apolon na njih milo gleda
Učene radove nude pozorištu.
Ako po prihodu u nas ljude cene
Pozorište daje i prihode dobre
I vaš sin u ovom lepome zanatu
Našao je više no što bi kod kuće.
Oslobodite se greške uopštene
I ne žalite se na gorku sudbinu.
(Kornej 1991: 86)

Završni čarobnjakov monolog mapira važan trenutak u francuskoj kulturi, kada se, uz snažnu podršku kardinala Rišeljea i Luja XIII, odnos prema pozorištu menja (Fresse Wit 2010: 13). Međutim, pohvala pozorištu ne ogleda se samo u završnom monologu, već je upisana u dramaturšku osnovu teksta. „Kornejeva apologija pozorištu je mnogo suptilnija i počiva u metateatralnosti čitavog komada. Pozorište i život su tako pažljivo skopčani da povremeno postaju nerazaznatljivi. Kompletna iluzija sastoji se od serija iluzija preklopljenih poput ruske babuške [...]“ (Fresse Wit 2010: 20).

Barokna dela često „odišu pesimizmom, verom u prirodnost neprirodnog, naglašenim osećanjem čovekove prolaznosti (‘život je varka, san, sena, privid’)“ (Popović 2010: 80), što odgovara načinu na koji Vladimir Stamenković čita Kornejev komad, smatrajući da nam on sugeriše „da je

sve što se događa čoveku samo privid, pena na uzburkanoj vodi, ništa na ničemu“ (Stamenković 1991b). Međutim, ako pažljivije analiziramo Kornejev tekst, videćemo da u njemu nema tipičnog baroknog pesimizma.

Sve što donose različite iluzije u ovoj komediji je isključivo pozitivno: Pridaman zahvaljujući moćima dobronamernog čarobnjaka pronalazi sina, a naknadno saznanje da je Klendorova smrt bila samo fikcija i ocu i publici donosi olakšavajući preokret. Drugim rečima, fikcija je u ovom komadu saveznik i imunitet junaka, a ne varljiva opsena koja im izmiče tlo pod nogama. U ovome se može pročitati još jedna pohvala pozorištu – iluziji koja je brana od raznih životnih nedaća, meki jastuk na koji se čovek uvek može dočekati. Reč je o jednom bezbednom, gotovo bezazlenom svetu, u kom se stiče utisak da likovi, kao u nekoj video igri, imaju više rezervnih života. Ta bezazlenost Kornejevog sveta, kao i utisak o nepovredljivosti junaka, ima veze sa načinom na koji su vreme i prostor koncipirani u tekstu.

Hronotop *Pozorišnih iluzija* veoma je blizak onom koji Bahtin detektuje u grčkom romanu i definiše kao „tuđi svet u avanturističkom vremenu“ (Bahtin 1989a: 199). Veza između jednog žanra koji se razvijao VI–II veka pre nove ere i teksta iz XVII veka može se učiniti vrlo dalekom, no, Bahtin upravo elemente hronotopa grčkog romana pronalazi u avanturističkom (pikarskom) romanu XVII i XVIII veka (isto: 201), čiji se odjeci, kao što smo videli, snažno osećaju u Kornejevom tekstu. U ovom hronotopu junaci ne stare – vreme je prazno i ne ostavlja nikakve tragove, „nikakve belege svog toka“ (isto: 202) i udruženo je s apstraktnom prostornom ekstenzivnošću. Baš kao u *Pozorišnim iluzijama*, svet je u grčkom romanu veliki i raznolik, ali suštinski apstraktan (isto: 211). Junak se nalazi negde izvan svoje domovine u tuđem, ali ne i egzotičnom svetu, u kom nema istorijske konkretizacije (isto: 212). „Jer svaka bi konkretizacija – geografska, ekonomska, društveno-politička, dnevna – okovala slobodu i lakoću avanture [...]“ (isto). Ovaj, po Bahtinu najapstraktniji i najstatičniji hronotop (isto: 223), sasvim se udaljava od društveno-političke stvarnosti. Doduše, u Kornejevom slučaju avanturistički hronotop delimično se konkretizuje na samom kraju preko veze sa savremenim pozorištem. Istini za volju, za savremenog čitaoca ova veza može ostati izgubljena između redova, te se hronotop u celini poima kao dalek i bezbrižan, sa bezbednim i nepovredljivim junakom u njegovom centru, tako dalekim od tmurne postjugoslovenske stvarnosti devedesetih godina.

Predstava Slobodana Unkovskog

U trenutku kad režira *Pozorišne iluzije* Slobodan Unkovski bio je već etabliran reditelj u regionu, koji je, između ostalog, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu sa uspehom režirao *Hrvatskog Fausta* Slobodana Šnajdera 1982. Metateatralnost, struktura pozorišta u pozorištu, i poigravanje sa granicom između stvarnosti i fikcije predstavljaju jasnu poveznicu između Kornejevog i Šnajderovog teksta, te bismo mogli reći da se Unkovski našao na oprobanom terenu.

Na samom početku predstave, pre nego što se glumci pojave na sceni, začuje se muzički intro, koji podseća na pompezne špice holivudskih blokbaftera. Međutim, svečano muzičko otvaranje se najednom „pokvari“, deluje kao da je došlo do greške, na šta publika odmah odreaguje smehom. Nekoliko trenutaka kasnije, isti intro biva pušten ponovo, ali ovaj put u neprekinutoj dosledno ozbiljnoj verziji. Ispred spuštene pozorišne zavese, čije prisustvo proizvodi efekat metateatralnosti, pojavljuje se glumac Marko Baćović (Dorant), koji izgleda kao da je zalutao na scenu. Pridružuje mu se Miloš Žutić, koji ga „ćušne“, dajući mu znak da bi trebalo da počne, a onda se i povlači iza zavese. Ubrzo zatim, Žutić se vraća u upotpunjenom kostimu, sa kapom na glavi, stavlajući nam teatralnim gestom do znanja da je sada u liku Pridamana.

Publika posmatra Pridamana, Doranta i čarobnjaka ispred zavese, a oni, zajedno s publikom, gledaju predstavu u predstavi. Kao što se da zaključiti, pozicija Pridamana je, zapravo, analogna poziciji gledaoca u pozorišnoj sali. Već sam početak sugerise ono što ćemo gledati i u nastavku predstave – komičke prekide iluzije, plodonosne pukotine u ogledalu fikcije.

U nastavku zavesa se otvara otkrivajući baroknu scenografiju Miodraga Tabačkog, čija je imponantnost, sudeći po svedočenjima kritičara, dobila aplauz na otvorenoj sceni (Stamenković 1991b; Pašić 1991). Scenografiju ispunjava stilizovani motiv ljljana, koji je jedan od najčešćih heraldičkih motiva u Evropi (naročito prisutan u francuskoj kulturi). U prostoru se nalaze zlatne životinje, i to one koje ne možemo sresti na evropskom kontinentu: žirafa, kamila i nilski konj, te predstavljeni prostor zapravo označava čitav svet – jedan barokni *theatrum mundi*. Ivan Medenica prepoznaje da scenografija Tabačkog predstavlja savremenu varijaciju tipičnog baroknog dekora s nizom lukova, stubova ili, kao u ovom slučaju – portala, koji stvaraju efekat perspektive. Teoretičar podvlači da se baroknost scenskog prostora ogleda i u prožimanju stvarnosti i pozorišne iluzije, ostvarenom preko baroknih portala i pomenutog prisustva scenske zavese (Medenica 2023).

Prostorno rešenje sasvim odgovara hronotopu Kornejevog komada, koji smo locirali preko Bahtinove analize hronotopa grčkog romana. Reč je, dakle, o velikom i raznolikom, ali suštinski apstraktnom svetu, koji nije čvršće vezan ni za jedan društveno-politički kontekst. Ova prostranost može se dovesti u vezu sa putešestvijima glavnog junaka Klendora, koji se smucao od nemila do nedraga, od jednog do drugog mesta. Pored toga, u Matamorovim izmišljenim podvizima, pominju se Japan, Meksiko i Afrika, pa se široki opseg njegovih fiktivnih osvajanja, takođe, može dovesti u vezu sa scenografijom, te bi onda prostor, sasvim u baroknom duhu, bio ovaploćenje laži, fikcija fikcije. Jedan detalj posebno zapada za oko – zlatne životinje deluju kao da se tope, što može biti rezultat rada vulkana koji se nalazi u pozadini i iz koga izlazi zlatna lava, čime se dodatno akcentuje barokno preobilje. Osim što dobro akcentuje baroknost scenografije i unosi vizuelnu dinamičnost, topljenje životinja ujedno naglašava i njenu krhkost i nestalnost, unoseći i jedan diskretno disonantan ton, pa „iako na prvi pogled deluje dečje vedro, ima u sebi i nečeg pretećeg (zlatne životinje izgledaju kao da su potopljene u blato)“ (Milivojević-Madžarević 2008: 134).

Kostimi Angeline Atlagić upotpunju vizuelni identitet predstave svojom kitnjastošću i lepršavošću, od čega odudara samo Klendorova skromna tamnosiva pelerina, koja skriva njegov pravi identitet (i njemu odgovarajuću odeću). Kostim ovde čini čoveka, on je matoforička oznaka za ličnost, što se temelji na baroknoj premisi da je svaki identitet nestalan, jedna spolja navučena fikcija. Setimo se Pridamanovog pomenutog navlačenja šešira s početka, koje označava ulazak i izlazak iz uloge. Još jedan primer je i oblačenje Matamora: dok hvalisavi vojnik bude govorio o svojim podvizima, Klendor mu navlači kostim, koji svojim upadljivim papagajskim bojama odražava njegovu razmetljivost. Matamorov kostim je vizuelno ovaploćenje ideje da je ovaj lik „savršen primer personifikovanog pauna, jednog od dva Ruseova amblema baroka“ (Popov 2003: 16).

Svi spomenuti elementi ostali bi na nivou spoljašnje atrakcije da koncepcija Slobodana Unkovskog nije ostvarena i u glumačkoj igri. „Cela istina je u poistovećenju teatra s igrom koja je vrhovni princip ‘Pozorišnih iluzija’“ (Pašić 1991). Tekst je ovde prevashodno materijal za poigravanje i proizvodnju komičkih efekata, u odnosu na koji glumci imaju ironijsku distancu, ne uzimajući ništa, pa ni Kornejev arhaični aleksandrinac sasvim ozbiljno. Takođe, niko od glumaca ne stapa se sasvim sa semiotičkim telom lika, što je naglašeno i čestim iskakanjima iz uloge. Na primer, kada se Izabela i Adrast prvi put pojave, glumica Mira Furlan krene da

izgovara njegov tekst da bi onda, kao da je u trenutku shvatila da je u pogrešnom liku, promenom intonacije iz duboke muške u cvrkutavu žensku i zauzimanjem ljupke ženstvene poze, ušla u svoj lik.

Kako ističe Slobodan Unkovski, jedan od glavnih izazova prilikom rada na predstavi ticao se pomirenja različitih glumačkih škola, tj. uklapanje zagrebačke škole, kojoj je pripadala Mira Furlan, sa beogradskom. „Prvo pitanje u radu na *Iluzijama* je bilo kako da spojimo škole glume da bismo dobili isti stil igre. Mitovi su bili da je srpska gluma kao igra u igri ili nadigravanje same igre i strast, a hrvatska kao savršena dikcija i precizan logički akcent bez previše emocija, bleđa, kao po zvucima klavira, kako je Gavella eventualno predavao” (Unkovski 2021). Reditelj s pravom zaključuje da je ovaj izazov više nego uspešno prevaziđen i da su se „balkansko-srednjoevropske škole glume spojile“ (isto). Sličnog stava je i Vladimir Stamenković: „glumci igraju, čak i kad dolaze iz Zagreba, kao Mira Furlan, u najbojoj tradiciji beogradske škole: duhovito, prikriveno ismevaju likove, koje naizgled uzimaju s ozbiljne strane, kojima ne oduzimaju herojska svojstva“ (Stamenković 1991b).

Zahvaljući nadahnutoj glumačkoj igri, predstava je bila vrlo popularna kod publike, mada Slobodan Unkovski u razgovoru s Marinom Milivojević-Madžarev tačno prepoznaje jedan od efekata ovakvog glumačko-rediteljskog pristupa: ‘Ja sam siguran da od tog ogromnog broja gledalaca *Pozorišnih iluzija* (mi smo igrali oko 170 puta pa to pomnoži sa prepunom salom) 90% nema pojma o čemu se radi. Da prepriča predstavu ne zna, ali se sećaju ove ili one scene [...]’ (Milivojević-Madžarev 2008: 146).

U rediteljevoj izjavi implicirane su i potencijalne slabosti predstave, o kojima su i pojedini kritičari pisali. Dubravka Knežević ističe da je izgubljena mera – „persiflaža je postala svrha samoj sebi“ (Knežević 1991). Feliks Pašić, iako naklonjen predstavi, konstatuje: „Može biti, i biva, da od nekog trenutka sam stil počinje da radi protiv stila, da mašta posustaje, da (produženo) vreme nije uvek saveznik glumcima“ (Pašić 1991). Navedimo i stav Milutina Mišića, koji dobro sažima i vrline i mane ovakve koncepcije:

Široko otvarajući vrata glumačkoj mašti i improvizaciji Unkovski ovoj svojoj predstavi, posredstvom zaista retko raspoloženog i umešnog ansambla, daruje izuzetan šarm, lepršavost i ironiju. Naravno, uz određeni rizik glumci preigravaju svoje partije, što u ovom konkretnom slučaju rezultira приметnim gubljenjem ritma predstave, pa se gledaocu čini da predstavu prenose solističke partiture nego dinamičan kolektivni ritam što, kada je komediografski žanr u pitanju, nije zanemarivo (Mišić 1991).

Čitava prethodna analiza rediteljskih, scenografskih, kostimografskih i glumačkih dometa ostaje nepotpuna ako predstavu ne dovedemo u vezu s kontekstom u kom je izvođena. Naime, probe

predstave odigrale su se u martu 1991. godine, a predstava je izvedena 3. aprila 1991. Jugoslavija je još uvek postojala, ali su međuentičke tenzije sve više rastle, pa je tako prvih dana marta dolazilo do oružanih sukoba između hrvatskog MUP-a i JNA oko policijske stanice u Pakracu. U Beogradu su 9. marta održani prvi veliki protesti protiv režima Slobodana Miloševića, koji su isprva bili usmereni protiv Radio televizije Beograd (današnji RTS) sa zahtevom da generalni direktor televizije podnese ostavku, ali su se pretvorile u demonstracije protiv Miloševića. Vlast je na protest oštro odreagovala slanjem tenkova na ulice, zabranom rada nezavisnih medija (tadašnji Studio B i B92) i hapšenjem Vuka Draškovića, koji je inicirao demonstracije. Usledili su studentski protesti kod Terazijske česme 10. marta, a narednog dana održan je kod Ušća i kontramiting SPS-a *Za odbranu Republike, za ustavnost, slobodu i demokratiju*, uz kozaračko kolo i parole poput „Slobo, slobodo“, „Ne damo Kosovo“, „Ustaše, ustaše“ i sl.

Mira Furlan, gošća iz Hrvatske, koja je u to vreme pokušavala da podeli svoj profesionalni život između Beograda i Zagreba, opisuje kako je izgledao rad na predstavi u nemirnom beogradskom martu.

Naš posao je potpuno obesmišljen, a to sam najjasnije doživjela upravo za vrijeme rada na ovoj predstavi, kad smo, između ostalog, na primjer, u jednom trenutku Žarko Laušević i ja bili primorani da prekinemo probu naše scene zbog rafala ispred kazališta, ili kad smo reditelj Unkovski i ja u deset ujutro mirno kretali na probu zaobilazeći tenkove, odlučni da ustrajemo na sve luđoj ideji da se probe, uprkos svemu, nastave.

Mislim da je teško istrajati na obavljanju bilo kojeg posla (osim, valjda, na raznim oblicima ratovanja, za što očigledno ima i volje i energije i koncentracije, a nema problema ni sa smislom i motivom), a kad se onda još usred ovog primitivnog kaosa izabere komad P. Corneillea 'Pozorišne iluzije', primjer artificijelnosti, formalizma, stilizacije itd. – onda smo već na području šizofrenije.

Zbog tog totalnog kontrasta između apstraktnog kazališnog formalizma s jedne strane, i strahovito stvarnog, opasnog, neurednog događanja na ulici u isto vrijeme, za mene je rad na ovoj predstavi bio možda najteži u životu, ispunjen stalnim sumnjama u smisao posla, odnosno stalnim i jakim osjećajem besmisla (Opačić 1991).

Reči Mire Furlan dobro ilustruju zaoštavanje etičkih pitanja o svrsi umetničkog (kao i svakog drugog posla) u turbulentnim vremenima, pojačanu potrebu da se pozorište dovede u vezu sa izvanestetskim kontekstom. Sve do samog kraja (o kojem će uskoro biti reči), po odnosu prema društvenom kontekstu, *Pozorišne iluzije* bile su nedvosmislen primer predstave poricanja. Međutim, i u tom poricanju, tj. u načinu na koji je ono *izvedeno*, mogu se pronaći elementi otpora kroz vitalnu snagu humora.

Naime, maštovita, kolektivna i nepokolebljiva zaigranost ove predstave mogla bi se tumačiti kao snažan gest nepristajanja na tmurnu stvarnost, kao „simbol radosti igre uprkos nadolazećem mraku na Balkanu“ (Milivojević-Madžarev 2008: 149). Humor i vedrina kojom je ova predstava zračila imali su u sebi snagu bahtinovskog subverzivnog smeha.

Smeh razgani strah i pijetet pred predmetom, pred svetom, čini ga predmetom bliskog kontakta i time priprema njegovo apsolutno slobodno izučavanje. Smeh je najvažniji činilac u stvaranju one pretpostavke neustrašivosti bez koje nije moguće realističko shvatanje sveta (Bahtin 1989b: 456).

Smeštajući predmet prikazivanja u zonu „maksimalno familijarnog i grubog kontakta“ (isto), postiže se „izvlačenje predmeta iz daljinskog plana, razaranje epske distance, napad i rušenje daljinskog plana uopšte“ (isto). Kao što se vidi iz prethodnih citata, smeh ima moć da se suprotstavi epskom razumevanju sveta, koje svakodnevno žrtvuje zarad višeg cilja i koje individualno uvek podređuje opštem⁸³. U tome se verovatno krije snaga i vitalnost smeha u tmurnim vremenima, kao i, s druge strane, potreba svih autoritarnih vlasti da ovu vrstu smeha zauzdaju. Uprkos nesavršenostima – pomenutom gubljenju mere i glumačkim preigravanjima, a možda i baš zbog njih, *Pozorišne iluzije* ponudile su neobuzdanu vedrinu koja se indirektno opirala stvarnosti devedesetih godina, zahvaljujući energiji kojom je zračila „putujuća trupa balkanskih trubadura, koja je u stanju da glumi sa reskim promenama tragikomedije, ali i da žonglira sa svim rečima bez zadržske, sa predmetima i značenjima, i da nema ništa zadato sveto“ (Unkovski 2021).

Pozorišne iluzije su primer kako poricanje ne mora ujedno značiti i pristajanje na dominantne društvene narative, kako se političnost predstave ne može utvrđivati *a priori*, samo na osnovu njenih tematskih preokupacija, već uvek zahteva pojedinačnu analizu, u kojoj se ta političnost može različito tumačiti⁸⁴. U ovom konkretnom slučaju, kao što smo videli iz reči Mire Furlan, umetnički ansambl je osećao potrebu da predstavu direktnije veže sa dešavanjima na beogradskim ulicama u martu 1991. (u nastavku ćemo videti i kako je to izvedeno).

Već peti čin, onaj koji je Kornej odredio kao tragediju unutar komedije, donosi važne promene u predstavi. Scenografija je umanjena i nakrivljena, kao da je reč o maketi sveta koji smo do sada gledali, čime se stvara utisak plošnosti i dvodimenzionalnosti. Ujedno, iskošena scenografija, koja izgleda kao da pada, sada snažnije stvara onaj preteći efekat (koji je prethodno bio samo

⁸³ O ovoj tenziji između dva pogleda na svet – koje Bahtin definiše kao epski i romaneskni – biće više reči u analizi predstava *U potpalublju* i *Beogradska trilogija*.

⁸⁴ Kao dobar primer ističemo pominjanu kritiku Vladimira Stamenkovića o predstavi *Nišinski*.

nagovešten preko životinja uronjenih u magmu) – jeza mili iz napuklina baroknog sveta. Gluma je, takođe, drugačija: Izabela i Liz sede nepomično, odevene u tamne dugačke haljine, i ozbiljno, u blago povišenom, teatralnom registru izgovaraju svoj tekst. Od pređašnje životnosti i vedrine nije ostalo ništa i sve kao da ukazuje na ono što će uslediti, na „tragičnu“ Klendorovu smrt. Scenografija Miodraga Tabačkog ovde ide ispred teksta i nagoveštava ono što publika još uvek ne zna, a to je da je reč o još jednoj iluziji – pozorišnoj predstavi koju izvodi glumačka trupa. Ivan Medenica ističe da se efektom urušavanja pređašnje scenografije, koju sada predstavlja nakrivljena kulisa s motivom ljljana i tri prolaza (može se razumeti kao još jedan barokni portal, a asocira i na rimsku *skene frons*) otvaraju vrata još jednoj iluziji unutar iluzije, čime se proizvodi efekat metateatralnosti. Teoretičar uočava i da se izgled scenografije – to što je ukošena i deluje „neuspešno“, može tumačiti kao ironičan autorski komentar na veštinu s kojom se izvodi ova predstava u predstavi (Medenica 2023).

Uskoro i Pridaman i publika saznaju da je smrt bila lažna, posmatrajući Klendora i ostatak glumačke trupe kako broje novac u pozadini. Sledi još jedan, ključni preokret u predstavi: u svet *Pozorišnih iluzija* probijaju se nepripadajući zvukovi izvanestetske stvarnosti – najpre su to televizijske špice dnevnika Radio televizije Beograd i Studija B – koje prekidaju i zbunjuju Alkandra i Pridamana. Čarobnjak izgovara čuveni monolog o pozorištu danas, paralelno skidajući bradu, ispod koje se sve više otkriva lice glumca Dubravka Jovanovića, dok se iz pozadine ka proscenijumu pojavljuju i ostali glumci.

Glumac monolog u slavu pozorišta izgovara u sve ozbiljnijem, gotovo histeričnom tonu, ponavljajući reči „pozorište danas“. Kao na početku, imamo utisak da se predstava „pokvarila“, ali sada je uzrok tog kvara upliv ratne stvarnosti. Reči glumca sve više nadjačava bat vojničkih čizama i nadolazećih tenkova, a mag, očigledno nemoćan, gleda uplašeno oko sebe. U pozadini se začuje *Carmina Burana*, glumci se poput lutaka zalede u teatralnim pozama, a muzika se „pokvari“ i utiša, zajedno sa svetlom na sceni.

Kao što je i Kornej kraj svoje drame iskoristio da uspostavi vezu sa savremenošću, tako je i Unkovski napravio ovaj još neočekivaniji metateatralni preokret, puštajući stvarnost direktno u pozorište. Zaigrana i vedra, dečje naivna predstava poricanja pretvara se u autoironični iskaz o nemogućnosti bekstva od tmurne stvarnosti. Efekat je još jači jer je rez oštar i neočekivan: iz jednog udaljenog i bezbrižnog hronotopa prelazimo direktno u zastrašujuću savremenost. Za

razliku od narednih predstava, čiji su hronotopi od samog početka oblikovani nasiljem, ovde se susret sa savremenošću postiže kroz sudar dva potpuno različita hronotopa. U tom trenutku dolazi do iznenadnog sudara između dva prepletena enterijera (pozorište u kom se nalaze Kornejevi junaci, ali i JDP, u kom se odvija predstava Unkovskog) sa eksterijerom – beogradskom ulicom. Ukidanje opozicije između enterijera i eksterijera ujedno označava brisanje granice između sigurnog i „ušuškanog“ enterijera i nebezbednog nasilnog eksterijera, što istovremeno predstavlja brisanje granice između pozorišta i života, umetnosti i politike.

Razaranje apstraktnog hronotopa zvucima nasilne stvarnosti, tj. iskrsavanje nečega što pripada drugom vremenu i mestu, oličeno i u sudaru između enterijera i eksterijera, stvara na samom kraju predstave Slobodana Unkovskog snažan utisak jeze (*das Unheimliche*), koji je do tad bio samo nagovešten. Ovaj kraj, u aprilu 1991, artikulisao je zapitanost pozorišta pred sopstvenom ulogom u turbulentnim vremenima, pokazujući da je njegova odvojenost od društveno-političkog konteksta nemoguća.

Pozorišne iluzije svojim krajem donose, rečima Unkovskog, „fantastičan šok sa aktuelizacijom trenutka u kome smo živeli“ (Milivojević-Madžarev 2008: 146), i baš zbog tog kraja mogu se razumeti kao aktuelizacija u režiji klasike, predstava koja posredstvom klasičnog teksta, pokušava da kaže nešto o savremenom trenutku. Ona do samog kraja okreće glavu od dešavanja izvan pozorišta, ali se onda, razaranjem iluzije direktno suočava sa savremenošću, pretvara u iskaz o nemogućnosti pozorišnog poricanja, tj. u predstavu suočavanja.

Postoji još jedna zanimljiva, „proročka“ veza između Kornejevog teksta i predstave Unkovskog. Time što je pozorište predstavljeno kao etablirano i lukrativno zanimanje „kao da je kroz usta lika koji ‘zna budućnost k'o i prošle stvari’ progovorio ne samo piščev dar zapažanja nego i njegova intuicija“ (Popov 2003: 16) jer je zlatno doba pozorištu tek predstojalo u vreme vladavine Luja XIV (isto). Kao što je Kornejev kraj anticipirao poboljšanje pozorišnog statusa, tako je i kraj Unkovskog naslutio da najgore tek dolazi.

Mira Furlan pisala je da joj je upravo ovaj kraj, kopča sa društvenim trenutkom, bio neophodna motivacija za ostanak u predstavi. „Tek kad smo našli način da kroz tu priču kažemo nešto o sebi u ovom trenutku, dakle, o glumcima koji zbog nečega pokušavaju i dalje raditi svoj posao u nemogućnim uvjetima, predstava je našla razlog za svoje postojanje, a time sam i ja našla razlog svog postojanja u predstavi“ (Opačić 1991). Prisustvo glumice Mire Furlan u *Pozorišnim*

iluzijama bila je jedina spona sa multikulturalnošću Jugoslovenskog dramskog pozorišta (kao jednim od njegovih ključnih narativa), a mogli bismo reći i nada da se još uvek mogu, uz velike napore, očuvati i kakvi-takvi kulturni mostovi između Beograda i Zagreba.

Doprinos Mire Furlan ovom projektu nije se ticao samo njene glumačke veštine već i svega onog što je ona, zahvaljujući svom identitetu i javnom delovanju, unosila u predstavu, proširujući njeno značenje i njen značaj. Kako piše Slobodan Unkovski, „*Pozorišne iluzije* su obeležile naš život zauvek i postale su više od predstave. One su bile artikulacija Mirine drame u tadašnjoj Jugoslaviji između Zagreba i Beograda“ (Unkovski 2021). Mogućnost upisivanja glumičine lične drame u izvođenje, kako je to označio Unkovski, počiva na činjenici da glumačko telo nikada nije *tabula rasa*, prazno platno preko kog se projektuje određena uloga.

Teoretičar Marvin Carlson je preko pojma *zaposednutosti* objašnjavao kako prethodne uloge utiču na recepciju nove, i kako u tome naročito učestvuju uloge koje su glumci odigrali u pozorištu ili na filmu (Carlson 2001: 72). Međutim, te asocijacije ne moraju biti vezane samo za nečiji umetnički rad, već se mogu ticati i njihovih društvenih uloga. Svaki glumac sa sobom donosi brojne slojeve svog profesionalnog i privatnog života, koji se, u zavisnosti od konkretne situacije, mogu značenjski aktivirati.

Mira Furlan u predstavu Jugoslovenskog dramskog pozorišta ulazi kao jugoslovenska zvezda, jedna od najomiljenijih i najcenjenijih pozorišnih i filmskih glumica. Pored toga, stavovi koje je javno iznosila, brak sa rediteljem srpskog porekla, kao i samo učešće u jednoj beogradskoj predstavi, udaljivali su ovu glumicu od političkog trenda nacionalnih podela. Dakle, ova glumica je, i svojim poreklom i javnim delovanjem, unosila u *Pozorišne iluzije* kosmopolitski duh nepristajanja na zatvaranje, o čemu svedoči i intervju iz maja 1991:

Život u dva grada postaje, kao što možete i pretpostaviti, krajnje traumatičan. To što avioni uglavnom ne lete, a što su vlakovi nesigurni, to je manji problem. Bitno zastrašujući je taj osjećaj da se od čovjeka neprestano traži da se opredijeli, da se svrsta na jednu stranu. Odnosno, svi smo već unaprijed i bez obzira na vlastiti izbor, nekamo svrstani. [...]

U ovoj zemlji razne grupe ljudi govore o svojoj ugroženosti. To je, naravno, uvijek i jedino, nacionalna ugroženost. Što je sa ugroženošću individue, građanina, što je sa njegovom suverennošću, s njegovim osobnim integritetom?

On je, bojim se, apsolutno ukinut. [...]

Po kojem kriteriju je nacionalno pravo jedino legitimno? Itd. itd. Sve su to, naravno, bespredmetna naklapanja, jer mi smo, čini se već u ratu (i to kao neprijatelji), a u ratu ne smije biti neopredijeljenih (Opačić 1991).

Nakon premijere, predstava je sa uspehom izvedena na festivalu u Čividaleu, a onda je selektovana i za 25. Bitef (19–30. septembar 1991). Bilo je to prvo izdanje Bitefa koje nije imalo internacionalni karakter, čime je smisao ovog internacionalnog festivala doveden u pitanje. Između premijere *Pozorišnih iluzija* i njihovog izvođenja na Bitefu druga Jugoslavija više nije postajala. Hrvatska i Slovenija su istupile iz zajedničke države, što je rezultiralo desetodnevnom ratom u Sloveniji (27. jun – 7. jul 1991) i početkom ratnih sukoba u Hrvatskoj, koje je u ovom periodu obeležila bitka za Vukovar (25. avgust – 18. novembar 1991).

U trenucima pojačanih društvenih tenzija energetska razmena između izvođača i publike raste. Snažno delovanje *autpopojetičke povratne sprege*, pojačane emocije između glumaca i gledalaca, čine tok izvođenja neizvesnijim, što se videlo prilikom izvođenja predstava *Kolubarska bitka* i na prekinutom izvođenju predstave *Sveti Sava*. Slično se dogodilo i tokom igranja *Pozorišnih iluzija* na Bitefu⁸⁵. Svoje iskustvo i unutrašnja previranja tokom ovog izvođenja Mira Furlan je opisala u autobiografiji *Voli me više od svega na svijetu*.

Čujem znak da je došao moj čas. Izlazim, sa svojim loknama i u haljini s korzetom. Želim reći svoju prvu rečenicu, ali zaustavlja me gromoglasan aplauz. Ljudi stoje i aplaudiraju. Netko u publici dovikuje: ‘Hvala!’ Netko uzvikuje: ‘Bravo!’ Zapanjena sam. Zašto plješću? Nisam imala prilike reći ni riječ, a kamoli pokazati svoje glumačke sposobnosti. Izenada osjećam kako mi kičmom prolaze srsi: plješću mi što sam ovdje. Moja fizička prisutnost dovoljna je da zaslužim njihov aplauz. Osjećam mučninu. To je pogrešno. To je posve pogrešno. Želim se sakriti iza bine. Želim odletjeti daleko, daleko od te bine. Želim biti nevidljiva. Tko aplaudira i kome? Da li beogradska teatarska publika aplaudira svojoj omiljenoj glumici M. F.? Ili ‘Srbi’ aplaudiraju ‘Hrvatici’ koja podržava njihovu stvar jer je fizički prisutna među njima? Ili je to publika ljudi koji misle slično, koji dijele moje antiratne osjećaje? Ili mi aplaudiraju jer se trudim nastaviti putem mira i suradnje, čak i ovaj posljednji put, u času kad se oko nas sve ostalo raspada? (Furlan 2022: 404–405)

Samo prisustvo glumice tokom izvođenja bilo je mnogo snažnije od onoga što će izgovoriti. Za publiku 25. Bitefa na scenu nije izašla Izabela već hrvatska glumica Mira Furlan, koja je uprkos svemu tu, u Beogradu, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Društvena realnost nadjačala je semiotizaciju koja bi proizašla iz Kornejevog teksta ili režije Unkovskog i upisala u njega neka posve drugačija značenja, prekrivši sasvim apstraktni barokni hronotop. Barokno preplitanje

⁸⁵ U vremenu sukoba i prekinute komunikacije, Mira Furlan pokušala je da objasni svoju odluku da nastupi u predstavi JDP-a u tekstu, koji je bio štampan u programskoj knjižici Bitefa, napisavši da je ovo igranje za nju bio pokušaj

„[...] da ne izgubim svaku nadu u mogućnost suradnje, zajedničkog života i rada; da se spasim od padanja u potpuni i konačni očaj. Ne nastupiti značilo bi za mene da prihvaćam činjenicu da je sve gotovo, da je potpuna destrukcija provedena uspješno, da smo svi zbrisani s lica zemlje kao nepotreban, pa čak i opasan teret. Ne nastupiti značilo bi da potpisujem vlastitu kapitulaciju. Igrajući večeras u ovoj predstavi odgadam svoj neizbježan i definitivan poraz bar za još jedan dan. Sutra ionako više neće biti važno“ (Furlan 2022: 403).

stvarnosti i fikcije dobilo je još jednu dodatnu dimenziju, koja nije bila predviđena strategijama inscenacije.

Fizičko telo glumice, duhovi koje je sa sobom unosilo, postali su primarni generator značenja ovog izvođenja. Sve to podseća nas i na teze Džudit Batler o kojima smo raspravljali (u prvom poglavlju), o snazi tela koje se pojavljuje i već samim svojim prisustvom nešto govori. Međutim, to *nešto* kristališe se tek u relaciji sa drugima. Kao što je Mira Furlan osetila, aplauz i podrška koju je dobila mogli su značiti više različitih stvari, koje su zavisile od svakog gledaoca ponaosob, te je njeno pojavljivanje moglo biti protumačeno u rasponu od nacionalističkih do antiratnih ideja. Kraj izvođenja bio je to večer, sudeći po glumičinom svedočanstvu, posebno emotivan:

Svi stojimo na toj bini, znajući da je to posljednji put. Publika to isto zna. Svi su pročitali moje riječi u programu. Produkcija će se nastaviti jer 'šou mora ići dalje' (pretpostavljam), ali bit će drugi glumci u tim istim ulogama i sve će odavati dojam da je SKORO isto. Ali nikad više neće BITI isto. Nikad. Osjećaj kraja sve nas pritišće, i glumce i publiku.

Publika ustaje. Mogu čuti plač, ispuhivanje nosa, šmrcaje. Ljudi bacaju cvijeće na pozornicu. Kradomice pogledavam svoje kolege glumce: svi su u suzama, šminka im se u crnim linijama razlijeva po licima (isto: 406).

I sam kraj predstave, upliv stvarnosti u bezbrižni Kornejev svet, morao je delovati drugačije u odnosu na prva aprilska izvođenja. Ako je tada govorio o neizbežnosti pozorišnog suočavanja i mogao delovati kao opomena, sada je ispisivao nedvosmisleno pesimistična značenja o nemoći pozorišta da se odupre nasilju, koje se sasvim rasplamsalo. Ako je prisustvo glumice Mire Furlan tada moglo predstavljati tanani i labavi most između Beograda i Zagreba, sada je bilo jasno da je taj most srušen. Nasilje je probilo snolike brane bezbrižnosti, pred njim se sve, pa i pozorišne kulise, bespomoćno urušavalo, dok su se na horizontu nazirali samo novi i novi, neobuzdani talasi sukoba.

Učestvovanje u *Pozorišnim iluzijama* na Bitefu iniciralo je linč glumice Mire Furlan u hrvatskoj javnosti, za kojim je usledio otkaz u Hrvatskom narodnom kazalištu i oduzimanje stana⁸⁶. Mira Furlan i njen suprug napustili su zemlju i nikada se više nisu vratili. Izvođenje ove predstave, od premijere početkom aprila, pa do igranja na Bitefu u septembru 1991, nije ispisivalo samo stupnjeve lične drame Mire Furlan. Vrednosti koje je ona predstavljala i za koje se zalagala bile

⁸⁶ O svim ovim događajima, Mira Furlan, piše u svojoj autobiografiji, potkrepljujući svoja sećanja isečcima iz štampe i drugim dokumentarnim materijalom.

su istovremeno osnivačke vrednosti Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Tako je njena lična drama ujedno bila i drama jednog pozorišta. JDP se obrelo u kontekstu koji je sasvim poništavao njegove polazne ideološke temelje. Odlaskom Mire Furlan bilo je jasno da pridev *jugoslovensko* u imenu pozorišta više nikad neće imati isto značenje.

Troil i Kresida (1994)

Režije Dejana Mijača na sceni JDP-a u periodu jugoslovenskih ratova

Dejan Mijač, jedno od najznačajnijih rediteljskih imena srpske i jugoslovenske kulture, najviše domete ostvario je otvaranjem novih interpretativnih horizonata – *promenom paradigme* u režiji domaćih komediografa, pre svega Jovana Sterije Popovića. Njegova antologijska režija *Pokondirene tikve* u Srpskom narodnom pozorištu 1973, koja ispod šminke i pudera sterijanskog bidermajer stila otkriva uznemirujuće slojeve teksta (Radulović 2019: 134), pripada širem fenomenu „reaktualizovanja dramskog nasleđa, koji je, u području inscenacije klasike obeležio drugu polovinu 20. veka“ (isto: 163).

Ova tendencija žanrovskog izmeštanja komada, razvijena još u novosadskoj fazi, bila je ključna u postavci *Pučine* (1977) Branislava Nušića (zaboravljena piščeva drama radikalno je komički zaoštrena), koja je, nakon *Vase Železnove*⁸⁷ (1976) Maksima Gorkog, bila druga režija Dejana Mijača u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. U narednim godinama Dejan Mijač neće biti isključivo vezan ni za jedno pozorište, ali će Jugoslovensko dramsko biti percipirano kao „njegovo“, ono u kom će raditi „najviše i najuspešnije“ (Milivojević-Mađarev 2008: 73). Kao što smo već isticali, jedna od najznačajnijih ličnosti u podsticanju profesionalnog kontinuiteta Dejana Mijača u Jugoslovenskom dramskom bio je Jovan Ćirilov u vreme svog upravničkog mandata (1985–1999). Ksenija Radulović podvlači još jednu važnu okolnost: Mijač u JDP-u zatiče podmlađen ansambl – reč je o „Bojanovim bebama“ (Svetlana Bojković, Milan Gutović, Vojislav Brajović, Branko Cvejić i drugi), koje će činiti glumačku osnovu mnogih njegovih predstava (Radulović 2000: 24–25).

Uz manje ili više radikalno žanrovsko izmeštanje i vrhunske rezultate u radu sa glumcima, koji su noseći stubovi njegove rediteljske koncepcije, kao jedna od odlika Mijačevog rada prepoznaje se izražena svest o savremenom trenutku. „Dejan Mijač započinje rad na predstavi, odnosno, odabira jedan dramski tekst, samo ako za to ima *precizno određen razlog*, svest o aktuelnosti teksta u datom trenutku. U intervjuima reditelj često ističe da ‘vreme proziva svoga pisca, svoj dramski tekst’“ (isto: 27). Režije Dejana Mijača uvek su se približavale gorućim pitanjima

⁸⁷ *Vasom Železnovom* Mijač se potvrdio kao reditelj koji čita klasiku na nov način, što je sasvim došlo do izražaja u njegovoj narednoj režiji u JDP-u (Milivojević-Mađarev 2008: 73).

svakodnevice ne prelazeći granicu koja bi podrazumevala eksplicitne paralele sa aktuelnim trenutkom.

Još su Mijačevi *Rodoljupci* iz 1986. bili pozorišna opomena o razarajućem dejstvu lažnog rodoljublja, koje će tokom devedesetih dobiti svoj pun zamah. U martu 1991, dok su tekle probe za *Pozorišne iluzije*, Mijač je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu postavio *Narodnog poslanika*. Ova predstava održana je nekoliko meseci nakon prvih višestranačkih izbora, a njena premijera pomerenjena je za nekoliko dana zbog izlaska tenkova na ulice, koje je režim Slobodana Miloševića poslao na demonstrante. Uprkos uzavreloj atmosferi u društvu Mijač zadržava „gospodsku distancu“ (Stamenković 1991a), mada je jasno da je vivisekcija patologije vlasti u dijalogu sa tadašnjom stvarnošću. „Ta priča o palanačkoj mafiji, koja nedopustivo familijarizira javni život, o predizbornoj farsu, o lažnom jedinstvu društva koje počiva na sistemu uzajamnih ucena, izneta je u predstavi s ukusom i merom, bez dociranja, ali i dovoljno razgovetno da u nušićevskom svetu lako prepoznamo doba u kojem živimo“ (isto). Veze sa savremenim trenutkom pojačavale su se i preko *zaposednutog* tela glumca Mihajla Janketića. On je u predstavi tumačio ulogu Jevrema Prokića, trgovca i nesuđenog poslaničkog kandidata, a nekoliko meseci pre toga učestvovao je na prvim višestranačkim izborima kao poslanički kandidat Miloševićeve Socijalističke partije Srbije i, takođe, ostao bez mandata. Teško da je reditelj bio nesvestan ovog ironičnog preplitanja između uloge i glumčevog političkog delovanja i da nije računao makar na njegov komični potencijal.

U *Narodnom poslaniku* reditelj je, kao što je i tipično za njegove režije Nušića, ponudio drugačiji pogled na piščeve pozitivne junake (po pravilu su to mladi likovi), čime im je udahnuo boju i životnost, rečju – naglašeniji komički tretman. U pesimističnoj slici sveta i ljudskih naravi, uzorni mladi likovi, po svojim negativnim stranama, mogu da stanu na crtu starijima.

U Mijačevom tumačenju, mladi advokat Ivković, direktni izborni konkurent Jevrema Prokića – premda u odnosu na priprostog trgovca ima nešto više rafinmana i obrazovanja – nije nimalo bolja i čestitija ličnost od onih koji ga okružuju. Šta više, i on odaje utisak čoveka savršeno uklopljenog u celinu malovaroške žabokrečine i zaparloženosti (Radulović 2000: 146).

Tokom devedesetih godina Dejan Mijač postavio je još jednu Nušićevu komediju – *Gospođu ministarku* u januaru 1996. U njoj su, kao i u *Narodnom poslaniku*, pozitivni likovi uprljani, što je, po mišljenju Ivana Medenice, dalo vredan rezultat u slučaju Živkine ćerke Dare, koju je igrala Vesna Trivalić. „Njena Dara, sasvim suprotno od Nušićeve Dare, je razmažena, ne mnogo bistra,

devojka, kod koje se svako osećanje i misao pretvore u nešto drugo, još pre nego što su se istinski i razvili“ (Medenica 1996a).

Atmosfera pre premijere bila je, kako opisuje kritičar Aleksandar Milosavljević, vrlo nušićevska zbog snažnih paralela koje je publika povlačila sa društvenom stvarnošću.

Važan ‘začin’ ovoj premijeri obezbedila je specijalna atmosfera u kojoj je ‘*tout Belgrade*’ pouzdano znao o KOME će u ovoj predstavi biti govora i KO je zapravo ova Živka. I pored toga što će Mijač neprestano tvrditi da u predstavi nije reč ni o jednoj aktuelnoj ‘ministarki’, a Mira Karanović izjavljivati: ‘Koristiti ovu predstavu zato da bi se neka aktuelna žena prozvala, pa zbog toga ne bi vredelo ni prekucati tekst’, ipak će se pokazati da je ‘horizot očekivanja’ publike bio jači. Rezultat je atmosfera koja je ‘radila’ protiv predstave ukidajući mogućnost realnog sagledavanja dometa ‘Ministarke’. Jednima je tako smetalo što u predstavi nisu dovoljno jasno videli Onu o kojoj je tu moralo da bude reči, dok se drugi sada ljute što predstava na isuviše očigledan način korenspondira sa našom neposrednom stvarnošću vređajući dotičnu (Milosavljević 1996a).

Iako je Živkina mahnita pucnjava bila u vezi sa zastrašujućom kriminalizacijom srpskog društva (reditelj je slično postupio i u postavci *Sumnjivog lica* u SNP-u, koju je kritika prepoznala kao uspešniju od *Ministarke*), činilo se da je ova predstava ipak ostala na prevelikoj distanci od aktuelnih dešavanja i da je „time što je izbegnuto da se komad drastičnije aktuelizuje ispuštena prilika da mu se doda još jedna dimenzija“ (Stamenković 1996a).

U odnosu na *Gospođu ministarku* i *Narodnog poslanika*, Mijačeva režija *Troila i Kreside*, nastala u koprodukciji JDP-a i festivala Grad teatar Budva⁸⁸, najviše se približila stvarnosti 90-ih godina i zbog toga je, iako su prethodno pomenute predstave imale elemente suočavanja, odabrana kao centralna u ovom poglavlju. Kratka analiza Šekspirovog teksta pomoći će nam da shvatimo zašto je baš ovaj tekst, kako je reditelj imao običaj da kaže, „prozvalo vreme“.

⁸⁸ Tokom devedesetih godina u koprodukciji JDP-a i Grada teatra Budva postavljene su još dve predstave.

U julu 1993. izvedena je predstava *Lažni car Šćepan Mali*, koja se posredno mogla dovesti u vezu sa društvenom stvarnošću. „Iako u predstavi nema direktne aktuelizacije, Crna Gora je predstavljena kao svojevrsna metafora istorijskog beznađa, u kojoj groteskno-teatralna, egomanijačka figura lažnog cara demagogično pridobija tašte, infantilne i glupe crnogorske glavare“ (Mrđenović 2020: 93).

U avgustu 1998. Mijač je na istom festivalu predstavio *Leonsa i Leonu* Georga Bihnera u stilu „ironijsko-bajkovite teatralizacije“ (Radulović 2000: 178). Na samom kraju predstave, preuzevši krunu od oca, Leons naglo menja ponašanje i počinje da se ponaša i gestikulira kao kralj Petar, čime se kristališe pesimistična ideja o destruktivnom i opojnom dejstvu vlasti. Iako se mogla povezati sa aktuelnim dešavanjima, veza ove predstave sa aktuelnim dešavanjima je ostala krajnje daleka i sasvim posredna.

Tekst Viljema Šekspira

U trećoj sceni prvog čina *Troila i Kreside* Odisej smatra da Troja još uvek nije osvojena zbog stanja u grčkoj vojsci, zato što je „razlika u rangu poljuljana“ (Šekspir 1966: 120). Jedan od glavnih krivaca, po njegovom mišljenju je Ahil, koji ismeva Agamemnona i druge grčke vojskovođe, i to tako što traži od Patrokla da ih glumi.

ULIS

Veliki Ahil,

Koga opšte mnenje kruniše k'o mišicu

I prethodnicu cele vojske naše

Sa uvom prepunim vazdušaste slave,

Postao je ohol zbog svoje vrednosti,

I leži rugajući se u šatoru svom

Našim planovima. Kraj njega Patrokle

Lenstvuje na postelji i vas dugi dan

Pravi prostačke šale. Budalastim

I smešnim postupcima, koje taj klevetnik

Zove veštinom, on glumi sve nas.

Ponekad, veliki Agamemnone,

On predstavlja tvoje visoko veličanstvo,

[...]

Na tu budalastu glumu

Ogromni Ahil valja se na svojoj

Ugnječenoj postelji i gromkim

Smehom iz dubokih grudi izražava

Odobranje svoje vičući:

„Izvršno! To je pravi Agamemnon.

A sad mi odglumi Nestora; [...]

(isto: 121–122)

Šekspir se, baš poput Ahila i Patrokla⁸⁹ u navedenoj sceni, cinično odnosi prema legendi o trojanskom ratu (Simpson 2016: 194), te bismo ovu scenu malog privatnog pozorišta mogli da razumemo kao paradigmu čitavog komada. U njemu su grčke vojskovođe pokazane kao groteskna izobličenja homerovskih junaka, sačinjeni od sujete, vlastoljublja i pohote. „Oseća se opšti parodičan ton u izlaganju legende o Troji, a veliki antički junaci lišeni su legendarnog sjaja“ (Kostić 1994: 16), što je najekstremnije u slučaju Ahila, koji (osim što je preko svake mere arogantan i samozaljubljen) svog glavnog takmaca Hektora ubija krajnje nečasno i mučki (isto: 19).

Postoji razlika u načinu na koji su prikazani grčki i trojanski junaci. Teoretičari su uočili da su Trojanci izdanak srednjevekovnog viteškog morala, koga odlikuju idealizam, čast i odanost, i da se naslanjaju na srednjevekovne literarne obrade trojanskog mita, dok su cinični Grci pozicionirani u poznu renesansu, u savremeni svet političkih manipulacija (Mallin 1990: 154), što je artikulisano i odgovarajućim jezičkim sredstvima – Grci su bliži dramskom, a Trojanci poetskom izrazu (Baumann 2020).

Međutim, i savršenost Trojanaca može se relativizovati. Recimo, Troil se često posmatra „kao naivan i lakoveran“ (Kostić 1994: 18) i na prvi pogled on samo trpi posledice tuđih odluka (njegov brat Paris je preteo Helenu, Kresida ga prevari). Međutim, upravo je mladi Troil jedan od najglasnijih proponenata rata. Simpson tačno uviđa da njegovo bespogovorno zalaganje za rat podstiče sled događaja u kojima će, baš zbog tog rata, ostati bez Kreside (predata Grcima u zamenu za trojanskog heroja), i u kojima će izgubiti brata Hektora, pa i sam grad (Simpson 2016: 202).

Hektor je najpozitivniji lik u komadu i sve do samog kraja predstavlja neuobičajen sklad između viteškog idealizma i trezvenosti (Hektor smatra da Helenu treba vratiti i okončati rat). Međutim, u petom činu Hektor ubija anonimnog ratnika koji izgleda kao personifikacija viteštva, kako bi se domogao njegovog lepog oklopa⁹⁰. Umoran od borbe sa anonimnim vitezom, Hektor skida oklop i leže da predahne, postavši tako prelak plen za Ahilove Mirmidonce. U trenutku kad je

⁸⁹ Kao što smo videli, u Šekspirovom tekstu Patrokla je taj koji, na Ahilov zahtev, glumi vojskovođe. U adaptaciji Slobodana Stojanovića to je postao Terzit, što se čini kao potpuno opravdan izbor jer ovog ciničnog lakrdijaša Ahil drži uz sebe kako bi ga zabavljao.

⁹⁰ Ovo se može posmatrati kao simboličko samoubistvo, susret narcisa sa sopstvenim odrazom (Mallin 1990: 168).

podlegao neplemenitim porivima svog bića i spustio se sa viteških visina u ratnu stvarnost, Hektor biva ubijen, kukavički i neviteški.

Za razliku od Šekspirovih junakinja u komedijama pisanim do 1600. godine, Kresida nije bolja od muškaraca koji je okružuju (Kostić 1994: 19). Ona se iskreno zaljubi u Troila, ali ta ljubav – zapečaćena zakletvama o međusobnoj vernosti – biva kratkog daha, i to ne zato što je Kresida na to primorana već zato što joj se dopao drugi muškarac. Ovakav tretman Kresidinog lika upotpunjuje sliku sveta u kojoj je, kako to Terzit, najciničnija od svih Šekspirovih luda, kratko objašnjava u sceni Kresidinog neverstva: „Klanje, kurvanje, rat – to je večito u modi“ (Šekspir 1994: 69). Svaki proplamsaj idealizma u *Troilu i Kresidi* završava u blatu nasilne, ratne svakodnevice.

Za oblikovanje linije priče o Troilu i Kresidi Šekspir se, po svemu sudeći, najviše oslanjao na Čoserov spev *Troilo i Kresida*, izuzetno popularan u elizabetansko vreme. Razlike koje je Šekspir napravio izoštravaju pesimistične tonove Bardove mračne komedije: „Čoserova Kresida je udovica, a Šekspirova je devojka; Čoserova junakinja izneverava svoga dragana zato što se u grčkom taboru oseća usamljenom; Šekspirova heroina vara Troila podstaknuta pohotom“ (Kostić 1994: 14).

Čoser je Troila i Kresidu odvojio od ratnih zbivanja, dajući im vreme i prostor za ljubavnu priču – uspostavljaajući „narativne enklave“ (Simpson 2016: 197). „U kontekstu invazivnog rata, Čoserov narativ uspostavlja prostorne i emotivne zone zaštite“ (isto). Šekspir razara ova sigurna mesta, izbacivši ljubavnike na vetrometinu nemilosrdnog rata. Simpson zapaža da Troil i Kresida kod Šekspira gotovo nikada nisu sami, ljubav nema pravo ni na privatnost ni na predah. „Što su kod Čosera bili privatni, zatvoreni prostori, kod Šekspira postaje javno pozorište degradacije i sramoćenja [...]“ (isto: 199). Šekspir ovaj efekat, između ostalog, postiže i tako što sva zbivanja izmešta u eksterijere, te ukida mogućnost da se privatni prizori izmeste izvan istorijskih tokova.

Bahtinovski rečeno, ljubav Troila i Kreside odvijala se kod Čosera u zasebnom vremeprostoru, ugnežđenom unutar ratnog hronotopa. Šekspir razara ovaj zaštićeni hronop, ukida imunitet ljubavi, i tako u potpunosti uranja romantična unutar ratnih zbivanja – ljubav i rat naseljavaju isti nemilosrdni svet. Ovo prožimanje prisutno je od samog početka. Prve izgovorene reči u komadu su Troilove: „Kako mogu da ratujem / dok tako svirep vodim boj iznutra?“ (Šekspir 1994: 8) i

one tematski i metaforčki odmah uvezuju ratnu i ljubavnu priču, u čijem preseku se nalazi Troil kao strukturna poveznica komada.

Drama *Troil i Kresida*, u vreme kada je napisana, a i sve donedavno, spadala je u manje popularne i manje izvođene Šekspirove komade. Reč je o tekstu koji je zaživeo tek u XX veku (Kostić 1994: 10) i, kako Veselin Kostić ističe, „to novoprobudeno interesovanje posledica je opšteg iskustva današnjeg sveta, koji je ostao bez vere u postojan moralni poredak [...] Čovek nije prikazan kao dostojanstveno stvorenje, nego kao uniženo biće, nesposobno da utiče na vlastitu sudbinu i razapeto između uzvišenih težnji i sitnih poriva“ (isto). Upravo je taj antropološki pesimizam, zaodenut u priču o ratu koji nikako da se završi, ono što je čvrsto vezivalo ovu Šekspirovu dramu sa ratovima devedesetih godina.

Ta „modernost“⁹¹ *Troila i Kreside* najbolje se očitava u hronotopu komada, koji se udaljava od prethodnih obrada ove priče, i u kome se prepoznaje iskustvo XX (a i XXI) veka. Drama, kao što nam je najavljeno u prologu, počinje u sred rata – „od sredine same / počinje komad naš“ (Šekspir 1994: 8) – i završava se takođe, nekada pre kraja, koji se i dalje ne nazire. „Nijedna od dve glavne teme nije zaokružena i struktura je i dalje otvorena. Rat između Grka i Trojanaca nema stvarnog ishoda, Hektorova smrt ostaje neosvećena, a Troja još uvek stoji neosvojena; u ljubavnoj priči, Diomed i Kresida ostaju nekažnjeni, a Troilovi planovi za osvetu neostvareni. Kao što drama nema početak, nema ni završetak“ (Kostić 1994: 17). Vreme u ovom hronotpu ne odlikuje progresija, usmerenost ka cilju već apsurdno trajanje u senci večnog rata. Kao i vreme, i prostor je preoblikovan ratnim nasiljem, te se svakodnevni životi junaka odvijaju u ruševinama nekadašnjeg grada, u kom nema mesta za ljubav i osamu, jer rat je stalno tu, prisutan i neizbežan,

⁹¹ Još jedna od modernih odlika ovog Šekspirovog teksta je njegova žanrovska neodređenost, koja je zbuñivala i njegove prve izdavače. U prvom kvarto izdanju na naslovnoj strani piše da je reč o istorijskoj drami, a u „Predgovoru“ je označena kao komedija. U *Prvom foliju* drama se uopšte ne javlja u sadržaju (podeljenom na komedije, istorijske drame i tragedije), ali je u njemu štampana između istorijskih drama i tragedija, a naslovljena kao *Tragedija Troila i Kreside* (Kostić 1994: 10–11). Bilo je očigledno još tada da se *Troil i Kresida*, koji se nalaze u grupi komedija koje je Šekspir pisao početkom XVII veka, naporedo sa takozvanim „velikim tragedijama“, razlikuju od drugih njegovih drama sa srećnim krajem, te su za njih predlagani različiti nazivi: (mračna komedija, sumorna komedija, realistična komedija, itd). Međutim, od 30-ih godina prošlog veka ustalio se izraz *problemske drame* kako bi se opisale žanrovske karakteristike i osećanja sveta u tekstovima *Troil i Kresida*, *Mera za meru* i *Sve je dobro što se dobro svrši*, koji se uzimaju kao najčešći primeri ovog žanra (isto: 3–6). Kako se navodi u jednoj poznatoj definiciji, problemska drama je „drama u kojoj se neki moralni problem od središnjeg značaja postavlja na takav način da se ne možemo osloniti na svoje moralne smernice, tako da su u umu gledaoca ne samo moguće nego čak i verovatne neodređene i protivrečne reakcije na njega“ (Schanzer 6, prema Kostić 1994: 7). Od ranijih komedija razlikuje ih to što stavljaju veći naglasak na opšte i apstrakte teme, kao i činjenica da su zlo i iskvarenosti prelomljeni kroz individualnu psihologiju, dok su sve plemenite osobine – ljubav, čast, pravičnost, heroizam – relativizovane i sagledane iz ironičnog, pa i ciničnog rakursa (Kostić 1994: 7–8).

i diše im za vratom. Ovo vremeprostor, kakvo je konstruisao Šekspir u svom tekstu, a kome ćemo se, u različitim varijantama, u nastavku vraćati, najbolje se može odrediti *kao hronotop izgubljenog grada*.

Predstava Dejana Mijača

Žanrovska izmeštanja koja je Dejan Mijač pravio u tekstovima domaćih komediografa izostaju u slučaju *Troila i Kreside*. Kako ističe Ksenija Radulović, ova tendencija generalno je manje izražena u njegovim režijama tokom sredine osamdesetih godina (Radulović 2000: 41), ali u *Troilu i Kresidi* nema ni onog blagog pesimističnog pomeranja, kvarenja nušićevskih pozitivaca. Razlog za to je jednostavan: kod Šekspira nije imalo šta da se pokvari. Kao što smo videli u analizi drame, engleski pisac je sam već obavio taj posao, i to vrlo temeljno i dosledno nemilosrdno. Šekspir je s trojanskim mitom i ljubavnom pričom o Troilu i Kresidi postupio slično kao Mijač sa nacionalnim klasicima, skinuvši s nje velove romantične ljubavi i legendarnog herojskog sjaja. Deluje da je ova komedija, zapravo, bila sasvim po meri rediteljevog pogleda na svet, i da je nije prozvalo samo vreme već i njegov autorski senzibilitet.

S vremenom, „nakon nekih ranih predstava iz kojih izvire radost života – primer: *Pop Ćira i Pop Spira* (1965, SNP) i *Šuma koja hoda* (1972, SNP) – ovaj antropološki pesimizam postajao sve dominantnija osobenost Mijačevih režija“ (isto: 197). I u tom smislu, može se uspostaviti još jedna paralela između zrele faze renesansnog pisca i savremenog srpskog reditelja: godine su donele porast pesimizma, istiskujući životnu vedrinu.

Ono što je Šekspir ponudio u tekstu glumci su, u saradnji s rediteljem, podigli još za jedan stepen, tako da su grčki heroji prikazani u naglašeno grotesknom, karikaturalnom tonu. Slobodan Ninković portretiše Ahila kao „jednog u kosu zaraslog vašarskog pelivana, onemoćalog bildera s ptičjim mozgom“ (Stamenković 1994). Menelaj (Josif Tatić) predstavljen je kao pijanac, koji jedva i da zna gde se nalazi. Odisej (Petar Kralj) je, kao i u komadu, vešt i prepreden manipulator, Patrokle (Dragan Petar) – razdražljiva i pomalo detinjasta kukavica, Agamemnon (Tanasije Uzunović) sujetni vojskovođa, do čije pažnje se najbrže stiže laskanjem, a Ajant (Goran Daničić) – nadmeni praznoglavac. Šarm koji je postignut naglašavanjem karikaturalnih portreta grčkih vojskovođa izostao je u liku princeze Jelene. Tanja Bošković, jugoslovenska

zvezda poznata po ulogama fatalnih žena, igra Jelenu kao razmaženu i hirovitu princezu, bez one jarkosti koja karakteriše likove grčkih vojskovođa, zbog čega ovaj lik ostaje samo na nivou bledeg stereotipa.

Sledeći žanrovske nijanse Šekspirovog teksta, reditelj Trojance senči manje upečatljivim, komičkim bojama, ali i ublažava neke potencijalno disonantne tonove u njihovoj karakterizaciji. Hektor (Nebojša Ljubišić), kao što smo navodili, kod Šekspira je zanimljiva i pomalo kontradiktorna smeša viteškog idealizma i trezvenosti, a, na kraju, i jedna i druga strana njegove ličnosti bivaju izneverene u junakovoj želji da se domogne oklopa. U verziji Slobodana Stojanovića i Dejana Mijača izostavljen je deo sa ubistvom viteza (i time se potrla mogućnost da je Hektor, između ostalog, stradao i zbog svojih slabosti), ali mu nisu pridodati dodatni značenjski slojevi, te je njegov portret ostao zaglavljen negde između agresivnih Grka i Troilove mladalačke naivnosti.

Nebojša Glogovac igrao je mladog princa Troila kao zanesenog idealistu, „sažimajući u ovoj ulozi nežnost zaljubljenog dečaka i pogled na svet nekorumpiranog viteza“ (Milosavljević 1994b). Iako bi bilo elemenata i za drugačije tumačenje (Troilova zapaljiva proratna retorika), reditelj i glumac odlučuju da sačuvaju njegovu neukaljanost.

Jedno od mesta gde se ovaj tekst interpretativno kristališe svakako je razumevanje Kresidinog lika i njene prevare. Reditelj i glumica Katarina Žutić umanjili su ono što bi potencijalno bile Kresidine negativne strane time što su je prikazali kao drsko, impulsivno i nezrelo dete. U tekstu, sudeći po komentarima i reakcijama drugih likova (Troil, Pandar, Diomed) Kresidina lepota ne zaostaje za Jeleninom. Međutim, ona u predstavi JDP-a nije prikazana kao zavodnica već kao mlada i nezrela devojka, gotovo dete, koje uopšte nije ni svesno svog tela i svoje ženstvenosti. Ona, primereno godinama i temperamentu, zaista voli Troila, ali promena životnih okolnosti brzo promeni i predmet žudnje. I ona i Troil potpuno su, svako na svoj način, nespreni za ono što su im okolnosti namenile i samo su deca zatečena u ratnoj igri, koju su drugi započeli.

Dakle, ovde reditelj čini suprotno nego u slučaju Nušića – ne naglašava već, naprotiv, ublažava negativne crte mladih junaka, što ne umanjuje pesimistične tonove predstave već bespoštednoj slici rata dodaje i jednu dirljivu crtu. Ovaj efekat pojačan je izvođenjem anonimnih žena i dece na scenu – onih nevidljivih i nemih žrtava rata koji nisu prisutni u herojskim epovima, a kojih u Mijačevoj predstavi postajemo bolno svesni. „Apsurd ratnih sukoba kulminaciju doživljava u

ključnoj sceni obračuna između Ahila i Hektora u kojoj su stvarni počiniooci Hektorovog ubistva – deca, mladi pretorijanci obučeni za ovakva dejstva (čime smrt doseže još veći stepen besmisla)“ (Radulović 2000: 171).

Kad se s jedne strane postave mladi ljubavnici Troil i Kresida, anonimne žene i deca, a s druge karikaturalni portreti pokretača (i podstrekača) rata, dobije se ono što je Vladimir Stamenković sažeo kao spoj burlesknog i baladnog:

Pripadnike oba sukobljena tabora, i Grke i Trojance, Dejan Mijač prikazuje kao bufonske figure, ne dopušta im da izađu iz okvira visoke burleske, tretira njihovo tobožnje herojstvo i stvarnu trivijalnost s grotesknom ležernošću, čime postiže da predstava ima i velik zabavan efekt. S druge strane, u nesrećne ljubavnike, u neme posmatrače-decu, on ugrađuje nešto tajanstveno, nesamerljivo, uzbudljivo, što potiče gotovo iz balade, što provocira osećanja u publici. I baš taj neočekivan spoj burlesknog i baladnog pomaže da se iza smešnog pojavi i surovo, da se gledalac postavi na ironičnu, kritičku distancu od komičnog, da oseti skriveni patos Šekspirove priče (Stamenković 1994).

Burlesknom i baladnom treba dodati i mračne tonove koje u predstavu unosi portret Pandara (Branko Cvejić). Ovaj sipljivi dijabolični podvodač uvek je tu negde, pojavljuje se neočekivano, iz mraka, kako bi lobirao za svoje interese. S obzirom na to da je u većini scena prisutan zajedno s mladim ljubavnicima (on je i spona između njih), njegova pritvornost i jeziva pojava putem kontrasta dodatno ističu naivnost i ugroženost Troila i Kreside. Pandar podseća na sve one profiterere koji u tmuni nesrećnih okolnosti pronalaze priliku da se okoriste. Troil i Kresida obreli su se u takvom svetu – s jedne strane pritisnuti su ambicijama sujetnih vojskovođa, a s druge, koristoljubljem profitera koji im nude „pomoć“.

Komični i preteći tonovi efektno se prožimaju u liku Terzita, ciničnog komentatora zbivanja. Njegov mračni šarm Vojislav Brajović dočarao je s naročitom glumačkom veštinom koja „podstiče u publici naizmenično i priliv simpatija i talase antipatije“ (isto). Njegov lik dodatno je začinjjen vulgarizmima, koje je u prevod Branimira Živojinovića uneo Slobodan Stojanović, u želji da tekst približi savremenoj publici (tako će za Parisa i Menelaja reći „dohvatili se rogonja i žene mu jebonja“ [Šekspir 1994: 74]). S obzirom na to da Terzit izgovara i tekst prologa, kao i pridodati epilog (o čemu će kasnije biti više reči), njegov lik dobio je dodatni prostor u drami, a samim tim je i cinični filter kroz koji se tumači ratni sukob sveobuhvatno proširen.

Kao jedno od ključnih rediteljskih dostignuća Dejana Mijača pominje se rad s glumcima, a ime Vojislava Brajovića ističe se kao primer otvaranja „mogućnosti akteru da se iskaže i na način koji do tada nije bio imanentan njegovom glumačkom habitusu. Kao gotovo školski primer,

navodi se učešće Vojislava Brajovića u režijama Dejana Mijača (*Mrešćenje šarana, Rodoljupci i dr.*)“ (Radulović 2000: 37). Aleksandar Milosavljević u kritici za *Troila i Kresidu* nizu predstava Dejana Mijača (*Rodoljupci, Kola mudrosti, dvojica ludosti, Lažni car Šćepan Mali*) dodaje i *Pozorišne iluzije* Slobodana Unkovskog, smatrajući da ova ostvarenja čine sintezu njegovog glumačkog iskustva, na kom se temelji uloga Terzita (Milosavljević 1994b). Nizu ovih uloga pripada i ona u predstavi kojom ćemo se kasnije baviti – *Bure baruta*, te slobodno možemo zaključiti da je komičarski talenat Vojislava Brajovića dobio svoj pun zamah tokom predstava suočavanja u JDP-u tokom devedesetih godina, u saradnji sa Mijačem i Unkovskim.

Svet koji Terzit cinično i bez milosti komentariše u stvari su ruševine grada, Troja, „redukovana na gomilu neupotrebljivih otpadaka ispod nečeg što podseća na polusrušeni železnički most ili na memljive podrumske svodove opsednute tvrđave, svedene na zapušteni, musavi prostor iza koga se ili žari ili gasne duboko, ravnodušno nebo“ (Stamenković 1994). Kada se scenografija Geroslava Zarića ukaže pred publikom, nema ničeg što bi na prvi pogled upućivalo na Troju, ali ni bilo čega pompeznog i imponantnog – ovo može biti bilo koji grad, koji je zbog rata sasvim izgubio svoje obrise. Stadijum u kom zatičemo ovo razoreno mesto, zapravo nam govori da se ni nema šta više osvojiti ili uništiti, čime se podvlači apsurdnost ratnih zbivanja – rat je svrha sam sebi, a grad oko kog se vodi, zapravo, više ni ne postoji. Ovaj mračni, ruinirani prostor ostaje nepromenjen tokom čitave predstave. Troil i Kresida nemaju gde da se sklone ili pobegnu, ni oni, kao ni bilo ko drugi, nemaju ni vremena ni mesta za beg. Rušenje onih sigurnih prostora, Čoserovih enklava, koje je sproveo Šekspir, ta nemogućnost bega od ratnog nasilja, ovde je još izraženija, čime se potcrtala izgubljenost i dislociranost mladih junaka. Za postizanje tog efekta nije nevažna činjenica da se sve scene u predstavi odvijaju u eksterijeru jer je sve što bi predstavljalo bilo kakav odvojen, siguran prostor uništeno – pojedinačne sudbine izbačene su na vetrometinu istorije.

Kostimi koje je Bojana Nikitović namenila Trojancima takođe oslikavaju njihovu nepovoljnu poziciju i izgledaju kao prljave rite beskućnika, koje su neznatno uglednije u slučaju Troila i drugih ratnika. Grci su drugačije odeveni i na sebi imaju crne stilizovane uniforme, koje, kako Irena Šentevska primećuje, podsećaju na sajber pank kostime iz sage *Pobesneli Maks (Mad Max)* (Šentevska 2016: 85). Ovim kostimskim odvajanjem naglašava se razlika, prisutna i u samoj drami, između arhaičnih Trojanaca i modernih ciničnih Grka, koji u suštini predstavljaju dva različita vremena. Vizuelni identitet predstave sveukupno podseća na ratnu apokalipsu, na

distopijske svetove kakvi su nam poznati iz filmova kao što su *Pobesneli Maks* ili *Istrebljivač* (*Blade Runner*).

U tom svetu prisutne su i oznake savremenosti: razlupani automobil, automobilske gume na kojima sede Trojanci, a naročito se, u pogledu veze sa srpskom stvarnošću 90-ih godina, ističe jedan kontejner. Kako piše Ksenija Radulović, „zanimljivo je primetiti da je tih i narednih godina kontejner često predstavljao važan element rešenja scenskog prostora ili naprosto bio metafora srpske realnosti u tetaru: *Klaustrofobična komedija* i *Kontejner sa pet zvezdica* Dušana Kovačevića, *Porodične priče* Biljane Srbljanović i drugo“ (Radulović 2000: 171).

Na samom početku predstave Vojislav Brajović, nakon što izgovori tekst prologa i odbaci delove svog oklopa, izgura pomenuti kontejner sa scene. Kraj uspostavlja kopču sa početkom: Terzit govori tekst dodatog epiloga (kod Šekspira su završne reči Pandarove), sačinjen od delova njegovog monologa iz druge scene petog čina – reč je o citiranoj replici koja sublimira cinično viđenje rata – i dopisanih delova. Dok izgovara ovaj tekst, Terzit skuplja ono što je ostalo posle velike bitke, oružje, delove oklopa i sl. Sve ove ostatke rata Terzit ubacuje u kontejner da bi ga na kraju izgurao sa scene vičući: „Staro gvožđe kupujem!“ (Šekspir 1994: 75). Epilog nam jasno sugerise da glavnu (potrošnu) sirovinu svakog rata čine ljudi, kojima se mora hraniti večno gladna ratna zver. Uz to, okvir predstave, sačinjen od Terzitivih prologa i epiloga, dodatno podvlači apsurdno osećanje vremena, u kom se smenjuju neprekidni ciklusi ratnih sukoba.

Razoreni prostor nekadašnje Troje i apsurdno vreme večnog sukoba zajedno tvore hronotop izgubljenog grada, kojim vlada večno nasilje, i u kome su ljudski životi jeftini i zamenljivi poput starog gvožđa. U tom gradu nema mesta za ideale i ljubav (Troil i Kresida), niti za časnu i fer borbu (Hektor). To je grad profitera poput Pandara i krvoločnih, sujetnih i lažljivih vojskovođa kao što je Ahil. Preuzimajući Šekspirov hronotop, Dejan Mijač je naglasio pesimističnu perspektivu komada, praveći suptilne ali čitljive veze sa savremenim kontekstom jugoslovenskih ratova.

Mijač je ovde, slično kao što je krajem osamdesetih uradio u *Rodoljupcima*, demistifikovao svet politike u kom se ispod maski heroja kriju sujetne i vlastoljubive vojskovođe. *Troil i Kresida* osvetljavaju aspekt jugoslovenskih ratova koji često biva zanemaren, a o kom je pisala istoričarka Ketrin Bejker. Naime, „ako su postjugoslovenski konflikti bili ratovi etnopolitičke separacije, oni su takođe bili *ratovi oportunitizma i kontrole* (podvukao O. O)“ (Baker 2015: 129).

Posredstvom Šekspirovog teksta, Dejan Mijač je, govoreći o trojanskom ratu, govorio o jugoslovenskim ratovima i njihovim akterima, skidajući sa njih herojski oreol i prikazujući ih kao jednu bespoštednu i prljavu borbu. Kao što podvlači Ksenija Radulović, pozivajući se i na reči samog reditelja, Mijač sam fenomen rata u ovoj predstavi „ne vidi kao rezultat racionalnih motiva i interesa sukobljenih strana, nego smatra da se rat vodi ‘zato da zločin ima legitimitet’“ (Radulović 2000: 170).

Kritičari nisu propustili da uoče vezu predstave sa savremenim trenutkom. „Ona ne docira, ništa grubo ne sugerira. Jedino nam kazuje stare istine, sublimira u umetničku formu naše neposredno, svakodnevno iskustvo“ (Stamenković 1944). Aleksandar Milosavljević piše da Mijač, baš poput Šekspira, „korespondira sa svojom savremenošću“ (Milosavljević 1994b), dok Milutin Mišić, u sličnom uopštenom maniru, ističe da reditelj smešta Šekspirov tekst na „savremena đubrišta istorije“ (Mišić 1994). Nešto direktniji je Feliks Pašić koji svoju kritiku završava rečima: „Ono što bi kod Šekspira mogao biti apsurd istorije, u svesti beogradskog gledaoca postaje činjenica surove stvarnosti. Pozorišni lakrdijaši ukrštaju drvene mačeve, ali pod njima padaju ljudske glave“ (Pašić 1994).

U svojoj studiji *Korak ispred* (2000) Ksenija Radulović ističe da

[...] ova postavka Šekspira na domaćoj pozorišnoj sceni, u periodu kada je premijerno izvedena, spada pre u izuzetke nego što predstavlja pravilo: većina je ovdašnjih pozorišnih ostvarenja, nastalih s intencijom da pokrenu preko potrebni diskurs rata i odgovornosti u njemu, realizovana (tek) nakon što su najradikalniji ratni sukobi u okruženju okončani, a tadašnji predsednik Srbije potpisao mirovni sporazum u Dejtonu (decembar 1995) te postao, barem zvanično, ‘nezamenjivi faktor mira i stabilnosti na Balkanu’ (Radulović 2000: 169).

Troil i Kresida mogli bi se označiti kao prva antiratna predstava nastala u produkciji jednog beogradskog pozorišta. Kao što je spomenuto, reč je o koprodukciji s Gradom teatrom Budva, tako da je ova inscenacija Dejana Mijača najpre izvedena u Crnoj Gori 5. avgusta 1994, dok se beogradska premijera na sceni JDP-a odigrala 3. decembra iste godine. Naredna predstava koju analiziramo, *Poslednji dani čovečanstva*, imala je svoju premijeru 23. septembra 1994, te bi se, uzevši to u obzir, ona mogla smatrati prvim antiratnim ostvarenjem koje je izvedeno na sceni jednog beogradskog pozorišta⁹². Između premijere *Pozorišnih iluzija* u aprilu 1991 (i pominjanog izvođenja na Bitefu u septembru 1991) i premijere *Troila i Kreside* u decembru

⁹² Ako bismo izašli iz okvira institucionalnog pozorišta, to bi bila predstava *Tamna je noć* Aleksandra Popovića u režiji Egona Savina, izvedena 1993. u Kult teatru.

1994, sukobi su se samo produbili: rat u Hrvatskoj je i dalje trajao, a počeo je i rat u Bosni i Hercegovini (6. aprila 1992. do 14. decembra 1995). U bici za Vukovar, koja se završila u novembru 1991, ovaj barokni grad bio je potpuno uništen, a sličnu sudbinu podelio je i Mostar, koji je naročito stradao u tzv. Drugoj bici za Mostar (maj 1993. – april 1994). Napadi i bombardovanje Dubrovnika kulminirali su početkom decembra 1991, a njima je bio obuhvaćen i Stari grad, koji je bio pod zaštitom UNESCO-a kao deo svetske baštine. Suočen sa protestima u inostranstvu i usamljenim domaćim negodovanjima, general JNA Božidar Vučurević izjavljuje povodom napada na Dubrovnik: „Ako bude trebalo, napravićemo još lepši i stariji Dubrovnik“ (Vreme 1991, prema Vujović 1997: 90).

Dok je publika gledala u ruševine Troje u JDP-u u zimu 1994, Sarajevo je bilo pod opsadom JNA, koja je započeta još u aprilu 1992. Vezu između fiktivne Troje i razrušenog Vukovara, bombardovanog Dubrovnika i opsednutog Sarajeva nije bilo teško uspostaviti. Hronotop izgubljenog grada, koji je Mijač artikulisao u ovoj predstavi, bio je povezan sa stvarnim iskustvom *urbicida*, koji je ne samo jedna od pratećih pojava, već i česta strategija gotovo svakog rata.

Rušilačka strast usmerena na gradove obeležava oko sedam milenijuma staru gradsku istoriju. Razarajuće sile ne gone samo nomade protiv sedelaca, gorštace protiv ravničara, već su i ‘urbanizovani’ narodi bili gradorušitelji. Agresori su oduvek hteli da suzbiju kulturne znakove njihovih neprijatelja da bi bili sigurni da su ih satri. Od Jerihona do Pnom Pena, od Troje do Hirošime, od Vavilona do Sarajeva urbani centri su bili ‘trn u oku gospodara rata’. [...] Bez obzira da li su bili u pitanju Jerusalim, Lenjingrad, Keninsberg, Vukovar ili Mostar, cilj je uvek bio isti: ‘uništiti dušu i naneti smrt tim gradovima’. Razoriti, spaliti, uništiti duhovno biće osvojenih gradova, poniziti i istrebiti nosioce urbane civilizacije, da bi se, ne retko, na ruševinama ustoličili pobednici i gradili svoju civilizaciju. Pobornici cikličnog shvatanja istorije, kao i istraživači propasti civilizacija bi rekli – *Nihil novi sub sole* (Vujović 1997: 71).

Svaki grad je hronotop, čije najznačajnije tačke uvek sedimentiraju nanose prošlih događaja. Uništavajući ga, ne uništava se samo prostor već i nataloženo i sačuvano vreme, simboli trajanja i postojanja jednog društva. Postoji „tajna veza“ između etnonacionalizma, težnje ka životu u nacionalno homogenom društvu, i razaranja gradova.

Otkako je počeo građanski rat u bivšoj Jugoslaviji, u šarolikom arsenalu ratne propagande, kao sastavni deo ratne strategije, primetni su i negativni stereotipi o gradu. Gospodari rata i njihovi apologeti među nacionalnim ideolozima u odgovarajućim prilikama, javno, preko sredstava masovnih komunikacija, saopštavaju svoje stavove o zloćudnosti i izopačenosti grada, o neprirodnosti međuetničke koegzistencije, o trulom kosmopolitizmu gradova, o potrebi ‘posrbļavanja’ gradova i tome slično (isto: 89–90).

Građani Srbije nisu ovim događajima svedočili direktno već posredstvom medija, koji su igrali važnu ulogu u slanju nasilnih poruka. U sceni borbe na kraju predstave Terzit uzima megafon i uživo nam prenosi i tumači rat u svom ciničnom, pa mogli bismo reći i – senzacionalističkom maniru. „Ova lakrdijaševa uloga konferansijea na ratnom podijumu osvetljava i savremeni status rata kao produkta medijske manipulacije, ali u isto vreme i svojevrsnog šou programa, načina na koji mediji u ‘globalnom selu’ funkcionišu: a to, opet, implicira potrebu da se rat više ne vodi nego emituje (*broadcast*)“ (Radulović 2000: 171). Ova scena predstavlja dobru poveznicu sa narednim odeljkom – analizom predstave *Poslednji dani čovečanstva*, u kojoj je upravo odnos medija i rata ključna tema.

Za autora ovog teksta, koji, zbog godina, razaranju pomenutih gradova nije svedočio ni posredno, preko medija, predstava *Troil i Kresida* pre svega budi sećanja na događaje koji su se odigrali nakon njenog izvođenja. Memljivi razrušeni prostor, osećaj stalne ugroženosti, koji reditelj i scenograf izgrađuju, snažne su asocijacije na još jedno iskustvo urbicida – NATO bombardovanje. Ovo je još jedan primer kako predstava, u izmenjenom kontekstu, može proširiti svoja značenja, te je ona Troja u međuvremenu postala i Beograd, Novi Sad, Užice... Sudeći po podacima iz *Godišnjaka jugoslovenskih pozorišta*, *Troil i Kresida* nisu ostali na repertoaru do navedenih događaja. U skladu s tim, ovo značenjsko proširenje ostaje rezervisano za gledaoce njenog snimka, koji, uprkos tome što je samo zapis jednog prošlog izvođenja, nije otporan na značenjska prekodiranja⁹³.

⁹³ Nakon iskustva pandemije virusa korona, koja je snimke pozorišnih predstava učinila masovno dostupnim i popularnim, ove alternativne živote pozorišne umetnosti i njihovu sposobnost novih značenjskih otvaranja, ne treba zanemariti. Videti: Obradović i Seničić (2020).

Poslednji dani čovečanstva (1994)

Tekst Karla Krausa

Zahvaljujući tehnološkom napretku u štamparstvu (pojava rotacione prese i mašine za slaganje linotipa), početak XX veka obeležila je ekspanzija i uticaj štampanih medija (Timms and Bridgham 2015: IX). Skeptično oko Karla Krausa, strateški pozicionirano i dovoljno blizu i dovoljno daleko, s pažnjom i negodovanjem promatralo je do tada neslućenu, zavodljivu i opasnu moć novinarstva. U čuvenom magazinu *Baklja*, koji je uređivao i, u strahu od cenzure, samostalno štampao počev od 1899, pokušao je da ukaže na manipulativnu snagu savremenih medija⁹⁴ i njihovu sposobnost falsifikovanja realnosti, koja je „eksplozirala“ u vreme Prvog svetskog rata.

Kraus je bio jedan od usamljenih glasova koji su stajali nasuprot proratnoj politici Beča. Njegovu poziciju i „misiju“ rečito je opisao jedan od poštovalaca Krausovog dela, Miroslav Krleža:

Svi najstrašnji simptomi nepatvorene stvarnosti odražavahu se u lažima dnevne štampe, i baš tu laž dnevne štampe, taj nerazmjer između tragike onih, koji umiru na ratištima, i novinarskog govora, kojim se to umiranje pretvara u dobit izvanrednog izdanja, tu laž otkrio je Karl Kraus kao najveću laž takozvanog ‘junačkog velikog vremena’. [...] U to žalosno vrijeme kada su ratne trube postale glasnije od truba gospodnjih, Kraus je gledao u ponore grada Beča mirnim pogledom učenjaka, i ako se u Beču našao netko, tko je spasao intelektualnu čast toga fatalnoga grada u sveopćem ludilu, to je bio urednik ‘Baklje’, časopisa, koji znači kulturnohistorijski spomenik posljednjih dvadeset godina franciskojozefinizma (Krleža 2018).

Krausova osnovna literarna tehnika u *Baklji* sastojala se od citiranja. Tekstovi koje je pisao bili su kolaži citata, preštampanih novinskih vesti, uokvirenih i dekonstruisanih njegovim ironičnim satiričnim komentarima. „Ova tehnika citiranja dala je njegovim tekstovima istorijsku gustinu, ali bilo bi pogrešno posmatrati ih kao parohijalne. Njegova satira izvire iz specifičnog austrijskog

⁹⁴ Iako bi se bez sumnje mogao označiti kao tehnoskeptik, važno je naglasiti da Karl Kraus nije bio zabrinut zbog tehnološkog napretka po sebi već zbog onog što taj napredak može doneti u rukama čoveka. U jednom broju *Baklje* zapisao je: „konačno, čovečanstvo leži mrtvo pored mašina koje je stvorilo, nesposobno da ih konstruktivno iskoristi jer je previše inteligencije potrošeno da se izumeju“ (F 261–62, 1–5, prema Timms and Bridgham 2015: X).

O ovoj temi detaljno piše Antonio Ribeiro:

„Krausova reakcija na modernost je duboko ambivalentna: njegov stav u odnosu na pojmove kao što su ‘progres’ ili ‘tehnika’ na sasvim je suprotnom polu od fascinacije velikim gradom ili entuzijastičnog slavljenja ritma modernog života, što je sve tipično za različite avangarde. Zaista, ideja ‘progrsa’ se kroz čitav njegov oeuvre provlači kao metafora za tamnu stranu modernosti koja nije uspela da ispuni svoja obećanja i koju on vidi kao potpuno podređenu *diktatu* čisto instrumentalne racionalnosti – ovu je dijagnozu, po Krausu, tragično potvrdio dolaskom Prvog svetskog rata; to je i tema njegovog, nesporno, remek-dela, ogromne drame *Poslednji dani čovečanstva*“ (Ribeiro 2001: 45–46).

jevrejskog miljea, ali – kao radovi Frojda, Hercla, Malera i Vitgenštajna – ima dalekosežne implikacije (Timms and Bridgham 2015: X)“.

Ovaj postupak kolažiranja i dekonstrukcije citata Kraus je sasvim usavršio u drami *Posljednji dani čovečanstva*, koja se smatra njegovim *magnum opus*-om. Drama je započeta 1915. i autor je na njoj neprekidno radio tokom čitavog rata. Tekst je prkosio pozorišnim konvencijama svojim „monstruoznim“ zahvatom jer integralna verzija sadrži preko 700 stranica⁹⁵. Sam Kraus predgovor započinje rečima da bi ova drama morala da se igra deset večeri zaredom i da je „namenjena za pozorište na Marsu“ (Kraus 2015: 1).

Izdavanje teksta moralo je da sačeka do sloma Centralnih sila i prekida cenzure: drama je najpre izlazila u delovima, u četiri specijalna izdanja *Baklje* tokom 1918. i 1919. da bi 1922. bila dopunjena i objavljena u celini (Timms and Bridgham 2015: XVI). Ova „grandiozna satirička panorama“ (isto) sastoji se od mnoštva scena u kojima su citirane novinske vesti, trač rubrike, intervjui sa javnim ličnostima, politički govori, patriotske pesme i brojni drugi isečci stvarnosti. Uz to, Kraus unosi u tekst i brojne scene koje nisu direktni citati, ali koje je rekreirao, kako kaže, na osnovu onoga što je čuo u stvarnosti. U prologu drame autor piše: „najneverovatnija dela zaista su se dogodila, najneverovatnije rečenice čije bezumlje trajno odzvanja doslovno su izgovarane“ (Kraus i Prokić 1994: 7).

Svaki od pet činova počinje na sličan način, tako što kolporteru uzvikuju vesti koje situiraju radnju: euforija nakon ultimatumu Srbiji u avgustu 1914. (I čin); reakcije na ulazak Italije u rat u maju 1915. (II); Rumunija se uključuje u sukobe u julu 1916. (III); ultimatum predsednika Vilsona iz aprila 1917, koji je prethodio ulasku SAD u rat (IV). Međutim, unutar činova Kraus vreme tretira fleksibilno (npr. spominje se izdaja Italije u I činu) (Timms and Bridgham 2015: XVII) jer se Kraus, kako je sam tvrdio, rukovodio „ne matematičkom već apokaliptičnom preciznošću“ (F 462–71, 171; prema Timms and Bridgham 2015: XVII). Drama se završava epilogom, u kom se autor, u nečemu što bi se moglo doživeti kao apokaliptična filmska sekvenca (u njoj progovaraju umirući vojnici, hijene, glas boga, glas odozgo), odvaja od realizma. Svoje uobičajene satirične komentare inkorporirao je preko lika Zanovala, koji je često u tekstu suprotstavljen Optimisti, zamišljenom kao tipični austrijski građanin tog vremena. Zanovala, poput Terzita iz *Troila i Kreside* (ili neke druge šekspirovske lude) duhovito i bespoštedno

⁹⁵ Izdanje hrvatske izdavačke kuće Disput, zahvaljujući kojoj nam je prevod ove drame dostupan u celini, sadrži 724 strane: <https://disput.hr/shop/posljednji-dani-covjecanstva/>

tumači zbivanja oko sebe. Mardžori Perlof u svojoj analizi napominje da *Poslednji dani čovečanstva* satiričnost crpe pre svega iz jezika, a manje iz zapleta i likova (Perloff 2014: 336–337). Krausova vanredna jezička veština u komadu ogleđa se u izuzetnoj muzikalnosti replike, poznavanju različitih austrijskih dijalekata, veštjoj dekonstrukciji ratne retorike i novinarskog žargona (Timms and Bridgham 2015: XVII). Perlof piše da dijalozi Zanovala i Optimiste mogu biti „zanimljivi ideološki, ali ne i dovoljno pozorišni“, te teoretičarka smatra da ih je Kraus zbog toga izbacio iz scenske verzije iz 1928. (Perloff 2014: 334). Međutim, eliminisanjem Zanovala gubi se filter kroz koji se montirani materijal interpretativno senči i objedinjuje. Njegovi satirični komentari zaista mogu izgledati „nepozorišno“, ali zar čitava ova drama nije, zapravo, nepozorišna, u svom svesnom otporu prema ondašnjim pozorišnim konvencijama?

Kako žanrovski odrediti ovu smešu dramatizovanog dokumentarnog materijala, satiričnih komentara, rekreiranih „stvarnih“ razgovora i oniričkog epiloga? Čini se da bi, zbog raznovrsnosti građe, dokumentarno pozorište bilo netačna i nedovoljno obuhvatna odrednica i da se drama austrijskog pisca može definisati u okviru onog što teoretičarka Kerol Martin razume kao *pozorište realnog*. Ovaj pojam širi je od dokumentarnog pozorišta i ide i izvan tipičnih primera dokumentarnog i verbatim teatra u nameri da označi paradigmu koja obuhvata „sva preklapanja između pozorišta i realnosti“ i „zamućenu granicu između scene i stvarnog sveta“ (Martin 2013: 4), a za njih je zajedničko što, „iako koriste različita sredstva i imaju različite ciljeve, insistiraju na specifičnoj vezi sa događajima iz stvarnog sveta“ (isto). Upravo to čini Kraus u svojoj drami; čak i kad ne koristi dokumentarne izvore, on insistira da su se razgovori poput tih desili i da ih izgovaraju stvarne ličnosti. Intervencije koje je Kraus napravio – njihovo ironizovanje i kreativno kombinovanje – podsećaju nas na ono što Džanel Rajnelt napominje u vezi s pozorištem (i filmom, o kom teoretičarka istovremeno govori) koje se služi dokumentarnim materijalom: „Nemoć dokumenata da bez narativne intervencije ispričaju svoje priče, na filmu i u pozorištu manifestuje se kao nemogućnost da dokumenta ispričaju priču bez kreativne obrade filmskih i pozorišnih stvaralaca“ (Rajnelt 2012: 128).

Ono što je Karl Kraus činio početkom XX veka, njegovo nepristajanje i raskrinkavanje društvenog licemerja, može se u potpunosti razumeti kroz koncept suočavanja Stenlija Koena, odbijanja da se glava okrene na drugu stranu od nepravdi svog vremena. Koristeći postojeći dokumentarni materijal i zadržavajući snažnu vezu sa savremenošću, Kraus je ispisivao obimno svedočanstvo o jednom ratu, o društvu koje je taj rat vodilo i medijima koji su mu u tome,

gotovo bez izuzetka, pomagali. No, kao što i sam Kraus naznačava u predgovoru, ova drama odigravala se „u stotinama scena i paklova, nemoguća je, rastočena, nejunačka“ (Kraus i Prokić 1994: 7), te je, osim sadržajem, svedočila i svojom haotičnom, rastočenom, „nejunačkom“ strukturom i jedan je od dobrih primera za tezu Šošane Felman o traumi upisanoj u formalne aspekte teksta. Čak i sama njena dužina služi kao svedočanstvo o razmerama katastrofe, o nesamerljivoj količini mržnje, nasilja i propagande. Čini se da je i Krausovo pisanje drame za pozorište na Marsu, namerno odvajanje od pozorišnih konvencija, ujedno bilo gest nepristajanja na bilo koji aspekt zemaljske normalnosti.

Kako rat odmiče, slika društva koju komad nudi postaje sve pesimističnija. U skladu s tim, vreme u *Poslednjim danima čovečanstva* je linearno, sa tendencijom opadanja. Na kraju drame to opadanje se pretvara u naglo survavanje u ambis večne noći, pa bi najtačnije bilo reći da je vreme ovde linearno sa tendencijom opadanja i kataklizmičnim krajem. Katrin Verderi ovakvu koncepciju vremena prepoznaje u ideji o sudnjem danu (Verdery 1999: 120) i ova sličnost nije nimalo slučajna – Zanovala tri puta u Krausovom tekstu direktno sugerise blizinu sudnjeg dana (I čin, scena 29; II čin, scena 29; V čin, scena 2).

Prostor prati istu logiku: u gradskom ambijentu znakovi rata postaju sve vidljiviji, dok sve konačno ne bude zbrisano u poslednjoj noći, koju Kraus opisuje sledećim didaskalijama: „Bojno polje. Krateri. Oblaci dima. Noć bez zvezda. Horizont je plameni zid. Leševi. Umirući vojnici. Pojavljuju se muškarci i žene sa gas maskama“ (Kraus 2015: 553). Opisani prostor i vreme zajedno ispisuju hronotop grada koji usisiva vir ratnog nasilja, dok ga konačno sasvim ne potopi. Pišući o svojim sugrađanima i svom gradu, Kraus u stvari govori o onom najgorem u čoveku, prelazeći polako put od pojedinačnog ka opštem. Kritika habzburškog imperijalizma i proratne politike pretvara se u kritiku čoveka kao neplemenitog, surovog i destruktivnog bića, koje jezikom nasilja ispisuje svoje poslednje dane na zemlji. Krausov grad tako postaje metonimijska slika čitavog čovečanstva, kako je i najavljeno u naslovu komada.

U *Poslednjim danima čovečanstva*, kao i u drugim svojim tekstovima, Kraus je bio vrlo blagonaklon prema Srbiji, koju je prikazao kao žrtvu habzburškog imperijalizma. Međutim, u srpskoj kulturi Krausovo delo nije imalo gotovo nikakvog odjeka kod savremenika, te su u *Srpskom književnom glasniku*, tada najuglednijem humanističkom časopisu, za sve vreme njegovog izlaženja, objavljena svega dva članka – jedan 1902. o *Baklji*; drugi je bio nekrolog

1936. (Bakić 2021: 641). U godinama koje dolaze situacija se neznatno, ali ipak promenila: 2001. objavljen je zbornik *Figure jezičke sumnje*, koji je uredio Obrad Savić (izdavač je Beogradski krug), a pre toga izvedena je i predstava Jugoslovenskog dramskog pozorišta, kojom ćemo se u nastavku baviti. U hrvatskoj kulturi Krausovo prisustvo je nešto izraženije⁹⁶ (dva Krležina članka⁹⁷, ali i prilozi Antuna Branka Šimića, i Gustava Krkleca i germaniste Viktora Žmegača), a nedavno je izdat i integralni prevod celokupne drame *Poslednji dani čovečanstva* u prevodu Seada Muhamedagića (Disput Zagreb, 2015).

Adaptacija Nenada Prokića i predstava Gorčina Stojanovića

Teoretičar Derek Padžet uočava jednu pravilnost: u trenucima velikih društvenih kriza pozorište se pojačano okreće dokumentarnosti (Paget 2008: 138). Stoga, ne čudi što je Kraus svoju tehniku kolažiranja novinskih članaka usavršio baš u vreme Prvog svetskog rata, kao ni to što su tokom devedesetih godina XX veka u Srbiji, u vreme ratova u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, Nenad Prokić i Gorčin Stojanović posegli baš za ovom Krausovom dramom.

Titovo informaciono načelo, po kom se mogao kritikovati samo nacionalizam u sopstvenoj republici, u potpunosti je napušteno i zamenjeno suprotnom praksom tokom devedesetih godina (Čalić 2013: 374, 378). Jedan od stožera Miloševićevog (kao i drugih postjugoslovenskih nacionalizama) bili su mediji: radio, televizija i štampa napustili su ne samo pređašnja već i sva etička načela – neprijatelji su stereotipno prikazivani, širili su se mržnja, strah i nasilje.

Pored propagandne, ratnohuškačke funkcije, mediji su obavljali i poricateljsku ulogu, koja je, kroz površnu zabavu, nudila privremeni beg od tmurne stvarnosti, čiji je simbol i nosilac tokom

⁹⁶ Jovo Bakić se u svom tekstu o prijemu dela Karla Krausa među srpskim intelektualcima pita: „Da li je, možda, činjenica da je Kraus prvobitno podržavao federalizaciju Austro-Ugarske (Binder 2001: 179), što je išlo naruku hrvatskoj varijanti jugoslovenstva (Bakić 2004), odbilo jugoslovenski usmerene Srbe od Krausove ličnosti i dela, a privuklo mu hrvatske Jugoslovene?“ (Bakić 2021: 642-643).

⁹⁷ Ovim pitanjem detaljnije se bavi Obrad Savić u tekstu *Recepcija Krausa u Jugoslaviji*. Iako je Krležu napisao dva eseja o Krausu, Obrad Savić postavlja intrigantno pitanje: „Značajan deo svog umetničkog i književnog identiteta Krležu duguje upravo Krausu čije obimno i često paradoksalno delo treba ponovo čitati. Utoliko više iznenađuje činjenica da je Krležu – prvorazredna komunistička institucija – učinio sve, budući da nije učinio ništa, da se za njegovog burnog života u Jugoslaviji ne objavi ni jedno Krausovo delo! Ovaj podatak ostaje dragocen dokument za dalje istraživanje i dublje razumevanje Krležinog pritaženog odvratanja od Krausa. Zadatak je buduće analize da objasni smisao posleratnog ćutanja, i da eventualno razotkrije Krležu kao ‘tajnog sledbenika’ velikog pisca i satiričara Karla Krausa“ (Savić 2001: 40).

devedesetih godina bila televizija znakovitog naziva Pink (osnovana 1993). Ratnohuškačka i poricateljska uloga nalazile su se u komplementarnom zagrljaju podrške Miloševićevom režimu.

Takođe, izbor teksta Karla Krausa može se posmatrati u sklopu poetičkih afiniteta Gorčina Stojanovića tokom devedesetih godina, kada je reditelj preko paralela sa nemačkom i austrijskom stvarnošću s početka XX veka pokušavao da razume srpsko društvo. U ovom nizu nalaze se *Majn Kampf* Georga Taborija (JDP, 1993), *Poslednji dani čovečanstva* Karla Krausa i *Slučaj Hinkeman* Ernsta Tolera (Bitef teatar, 1996), među kojima se predstava koju ovde analiziramo posebno istakla. Možda se jedan od razloga krije i u tome što austrijsko iskustvo iz Prvog svetskog rata sa jugoslovenskim ratovima deli jednu važnu karakteristiku, koju Mardžori Perlof uočava, pišući o Krausovom tekstu. Reč je o tome da su te *nezamislive* godine, kako ih je Kraus zvao, donele izrazit identitetski prelom za građane Austrougarske (mnogo radikalniji nego u slučaju Nemačke, Francuske i Velike Britanije) – veliko multinacionalno, višejezično carstvo rasparčano je, a Beč je postao prestonica male i ranjive republike (npr. Krausovo rodno mesto posle rata postalo je deo Češke Republike) (Perloff 2014: 316–318). Ova radikalna rekonfiguracija hronotopa jedna je od snažnih poveznica između iskustva Karla Krausa i njegovih savremenika i postjugoslovenske stvarnosti.

Za potrebe predstave JDP-a Matilda Trifunović prevela je kompletan Krausov tekst, a dramaturg Nenad Prokić ga je sveo na meru jednog prosečnog komada. U središtu radnje ostaje hronološki poređan niz kratkih scena (iz) ratne svakodnevice, ironizovan komentarima Zanovala. Zahvat ostaje panoramski širok, ali nije sasvim haotičan: u njemu su, na tragu Krausovog dela, izvučene određene linije priče i prepoznatljivi likovi. Među njima se izdvajaju: grupa građana, prosečnih Bečlija, koji komentarišu radnju – Povolni, Pokorni, Novotni; sudbina glumice Šalekove i pozorišnog kritičara Falote; general Nepalek i njegova žena; dijalozi Barona i Grofa uz ajs kafe; ideološka sučeljavanja Zanovala i Optimiste. Sve to protkano je povicima kolportera, likovima fotoreportera, reportera i drugim prolaznim likovima, koji zajedno tvore mrežu austrijskog društvenog života.

Međutim, umesto u pet činova, kakav je slučaj kod Krausa, tekst adaptacije podeljen je u dva dela. Početak drugog dela poklapa se sa IV činom u originalnoj drami i to je trenutak kad Amerika ulazi u rat (april 1917). Američko uključenje na strani sila Antante jedan je od presudnih faktora za ishod rata i Krausova drama jasno pokazuje kako se atmosfera u Beču

preokrenula: Povolni, Pokorni i Novotni nisu više tako optimistični, Nepalek govori kako im je rat bio nametnut, a Baron i Grof razmišljaju kako da pobegnu u neutralnu Švajcarsku kako bi spasili sebe i svoje bogatstvo. Grof zaključuje svoj dijalog s baronom rečima: „Ultimatum je bio prava glupost. Stravično sam potišten. Ni ajs-kafe mi više ne prija. Dotle je došlo. Lepo smo se udesili!“ (Kraus i Prokić 1994: 65)

S obzirom na to da se ratna sreća Habzburške monarhije i atmosfera u Beču lome od ovog trenutka, opisana dramaturška organizacija materijala deluje sasvim logično i opravdano. Krausov predgovor iz originalne verzije postao je prolog (u drami prolog obuhvata događaje pre početka rata), a umesto filmičnog epiloga u tekstu adaptacije nalazi se epilog, koji je Nenad Prokić napisao u stilu Krausovog predgovora, ali ga je direktnije povezao sa srpskom stvarnošću devedesetih godina. Ovim intervencijama – dodavanjem prologa i novog epiloga – linearna struktura teksta pomerena je ka cikličnoj.

Dramaturgija komada bila je vrlo efektno odražena u scenografiji Todora Lalickog. „U ovaj prostor u kome se preklapaju i prožimaju enterijer i eksterijer inkorporirani su arhitektonski označitelji Krausovog vremena: u enterijeru – salonski nameštaj, u eksterijeru – prastari atlanti koji kao da na plećima nose svu težinu atrofiranog carstva“ (Šentevska 2016: 109). Scenografija je, zapravo, predstavljala Beč u malom, obuhvativši razne društvene činioce koji su učestvovali u stvaranju nasilne, ratne atmosfere. Ovakvo prostorno rešenje bilo je odraz onih „stotinu scena i paklova“, koje je želeo da prikaže Kraus u svom tekstu. Sve ove različite pore društvenog života povezivali su, naravno – mediji.

U toj svojevrsnoj Vavilonskoj kuli, građevini od mermera i kič pozlate, načičkane satelitskim antenama i televizorima koji emituju vesti CNN-a, smeštena je košnica u kojoj ratna groznica zahvata sve njene delove: počev od prizemlja u kojem su smešteni najniži staleži, javno mnjenje, crna berza i vojnici, preko viših etaža gde su prikazani plemstvo, generali i najposle, na samom vrhu, austrijski car lično (Grujić 1994).

Reditelj i scenograf aktuelizovali su Krausa time što su uveli označitelje savremenog medijskog konteksta – antene i televizore, na kojima su prikazivane vesti CNN-a. Ono što su tokom Prvog svetskog rata bile novine, tokom ratova devedesetih postala je televizija kao primarni kanal ratne propagande. Da je živeo tokom devedesetih godina, Kraus bi verovatno gledao informativni program zemlje u kojoj se zatekao i montirao od njih „raskrinkavajuće“ tekstualne ili filmske kolaže. Aktuelizacija Krausovog teksta izvedena je već dramaturški, u prologu, preko dodatih didaskalija. „Vojno groblje. More belih kamenih krstova. TV ekipa CNN tiho i užurbano vrši

pripreme za snimanje. Pale se reflektori. Karl Kraus drži mikrofon. Pada kiša (Kraus i Prokić 1994: 7)“.

Tekst prologa (koji odgovara originalnom Krausovom predgovoru) ostao je neizmenjen, ali su ga didaskalije rekontekstualizovale, što nas podseća na činjenicu da govor likova uvek zavisi „od okolnosti scenskog iskazivanja (Dort 1995: 258, prema Medenica 2010: 18)“ i da u svega par poteza može biti značenjski prekodiran. Odluka da se govor Karla Krausa snima, osim što je izmestila tekst u savremeno okruženje, odmah je uvela jednu od osnovnih tema komada, a to je medijsko posredovanje svake izgovorene reči, činjenica da je sve što saznajemo filtrirano i da se istina krije negde ispod mnogih velova fikcije.

Preplitanja između stvarnosti i fikcije, frivolnosti i agresije, pozorišta i rata opsedale su Krausa pre i tokom ratnih zbivanja kojima je svedočio. U prologu teksta stoji da su „operetske ličnosti odigrale tragediju čovečanstva“ (Kraus i Prokić 1994: 7). Deluje da je veza između pozorišta i rata bila jedna od ključnih dramaturških i vizuelnih osnova predstave Gorčina Stojanovića. Nakon prologa Zanovetala, iz mraka se prvo upali TV sa ratnim vestima, a paralelno s njim začuje se *Šampanj polka op. 211* Johana Štrausa, čime se odmah podvlači spoj operetskog i ratnog u savremenoj stvarnosti.

Svetlo se uključuje i ispred barokne scenografije Lalickog prolaze na pokretnoj traci realistične makete građana i građanki Beča, koje izgledaju kao figure iz muzičke kutije ili sata s kukavicom, a za njima slede i makete vojnika u uniformama. Naizgled kontradiktorni spoj operetskog i nasilnog ukazuje da se ispod površnosti i razigranosti kriju lica nemilosrdne ratne igranke. U nastavku veze između pozorišta i rata postaju sve složenije.

Jedna od najzbudljivijih scena u tekstu prikazuje glumicu koja se nedavno vratila s putovanja iz Moskve. Ona govori reporterima da se u Moskvi ništa loše i neobično nije dogodilo, ali reporteri pokušavaju da to preokrenu u skladu sa svojom „istinom“. Glumica se najpre opire, ali je reporteri naposljetku ipak slome, preteći joj da će, ako se ne povinuje, njena karijera biti ugrožena. U ovoj sceni postepenog slamanja glumice, Kraus, osim što efektno razobličava mehanizme medijske manipulacije, pokazuje da se njegov dramaturški dar ne ogleda samo u veštom montiranju materijala, već i u iznijansiranim, psihološki uverljivom dijalogu.

U Krausovom originalnom tekstu glumica se zove Elfriede Riter i pojavljuje se samo u ovoj jednoj sceni. U adaptaciji Nenada Prokića ovaj lik prisajedinjen je liku novinarke Alise Šalek. U

pitanju je stvarna ličnost, novinarka proratnog lista *Neue Freie Presse*⁹⁸, koja je zahvaljujući svom ushićenom proratnom izveštavanju, bila jedna od omiljenih Krausovih meta. U verziji teksta Nenada Prokića, Šalekova je glumica, koju najpre zatičemo u pomenutoj sceni, zatim je u jednom kratkom prizoru naznačeno kako se poklanja publici nakon što je odigrala ulogu Grete u *Faustu*, a nakon toga je prikazana na ratištu gde izgovara tekst novinarka Alise Šalek. Ovaj preokret je vrlo zbunjujuć: zašto bi glumica, sve i da se oportuno priklonila proratnoj politici, postala ratna reporterka?

Isto tako, poručnik Falota iz Krausovog teksta postao je pozorišni kritičar u predstavi JDP-a. Najpre, u prvoj sceni Prokićeve adaptacije, saznajemo da Falota piše uvodnik o politici, iako je pozorišni kritičar, a zatim ga zatičemo na frontu (što odgovara Krausovom poručniku Faloti). U nastavku je dopisana scena erotske sadomazohističke igrice sa Šalekovom, tokom koje saznajemo da joj je on napisao pozitivnu kritiku za ulogu Grete. Kao i slučaju Alise Šalek, dobili smo neobičan i nejasan spoj pozorišnog kritičara, političkog analitičara i poručnika.

Razloge za ova proširivanja – u kom je Šalekova postala i glumica, a Falota i pozorišni kritičar – verovatno treba tražiti u nameri autora da naprave direktnu vezu između pozorišta i rata, da jednu glumicu i kritičara, uključe u aktivnosti na frontu, ne bi li podvukli kako je odgovornost pozorišnika bila velika i sasvim direktna. Ovu tezu ilustruje i stav koji je autor dramatisacije, osvrćući se na dekadu devedesetih, napisao u tekstu iz 2002:

Kad je koje pozorište šta izvelo, ko su bili sponzori predstava, šta je imalo mnogo publike, a šta malo; ko je sedeo u prvim redovima na premijerama i kad je u kojem dosadnom i konformistički narušenom pozorištu koji kritičar poraženog individualiteta svašta pohvalio? – već bi i najpovršnija uporedna analiza zaljučila na optužnicu, naravno potpuno besmisleno u odnosu na bulumentu kriminalaca kojima još niko nije isporučio optužnice. Ali, u svakom slučaju, možda nije baš do kraja uzaludno reći kako je i pozorište dalo svoj doprinos kratkom pregledu raspadanja i propasti. Ne samo da nije odmoglo koliko je moglo, već je sa puno entuzijazma bespogovorno služilo, hvatalo povoljan vetar i svesrdno dodavalo svog sopstvenog povetarca (Prokić 2002: 6).

Od sveopšte operetsko-proratne atmosfere u predstavi izdvaja se lik kog je Kraus (auto)ironično nazvao Zanovalto. On je autsajder, neko ko se ni u kom pogledu ne uklapa u bečko društvo s početka dvadesetog veka, i, kao što mu ime kaže, stalno nešto „zanoieta“. Jasno je da je ovaj

⁹⁸ Jovo Bakić objašnjava kakav je bio status ovih novina u ondašnjem Beču:

„*Neue Freie Presse* nisu spadale u najtiražnije novine u Habzburškoj monarhiji (Keisinger 2014), ali su bile važne zbog veza s vodećim političkim i kapitalističkim krugovima i zbog toga što ih je intelektualna publika čitala. Otuda i Krausov naglašeni interes za njihov ratnohuškački doprinos. Današnje najuglednije austrijske novine *Die Presse* nastavljaju tradiciju NFP-a (Iggers, 1967: 119)“ (Bakić 2021: 630).

junak neka vrsta rezonera, direktan odraz piščeve pozicije i njegovih ideoloških ubeđenja. Iz tog razloga se dramaturška intervencija načinjena u adaptaciji teksta, po kojoj Zanovala izgovara Krausov predgovor, čini prirodnom, jer je stilsko-značenjski potpuno na liniji svega što će junak u nastavku drame reći. Dramaturška funkcija Zanovala je da kritički sagleda ponašanja i stavove drugih junaka – on je nameran uljez, usamljeni krik u „eri duševnog poleta“ (Kraus i Prokić 1994: 19). Ovaj lik ironizuje i očučuje sve ono što se poima kao normalno, te se može razumeti i preko Brehtovog pojma *fau-efekta*.

U predstavi Zanovala zatičemo kako sedi sam za jednim stolom u kafeu, sav u crnini, okrenut leđima i publici i drugim gostima. Njegova pojava podseća na senku ili duha, na nekoga ko je u bečku stvarnost došao iz druge dimenzije, poput opomene i crne slutnje. Njegovo naglašeno nepripadanje, uz efekat očučenja prisutan u tekstu, postiže i efekat frojdotske jeze u predstavi Gorčina Stojanovića.

Jezu pojačava i enigmatični lik Angelusa Novusa, kog u predstavi tumači Sonja Vukićević.

Raširenih krila, sa vojničkom kacigom i usiljeno osmeht, nalik Džokeru iz stripova o Betmenu, Angelus Novus nadmoćno prati i pokretom komentariše dramu na sceni, da bi najposle u drugom, znatno slabijem delu predstave, kada od velelepne građevine austrougarskog Gotam sitija preostane samo skelet skrhanih iluzija i kolektivnih zanosa, preuzeo glavnu ulogu (Grujić 1994).

Angelus Novus je naziv slike Paula Klea iz 1920, koju je od njega kupio Valter Benjamin. Čuveni filozof je „osećao mističnu identifikaciju sa Angelusom Novusom i inkorporirao ga u svoju teoriju ‘anđela istorije’, melanholični pogled na istorijski proces kao neprekidni ciklus očajanja“ (The Israel Museum 2023)⁹⁹. U tezama *O shvatanju istorije*, koje je završio u izgnanstvu u Parizu 1940, Benjamin piše:

Klee ima sliku koja se zove Angelus Novus. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda tako kao da namerava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati anđeo istorije. Lice je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao lanac događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševine na ruševinama i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga nezadrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste ta oluja (Benjamin 1974: 83).

Prisustvo Anđela Istorije u *Poslednjim danima čovečanstva* podseća na nezamislivu iščašenost opisanih događaja i ujedno signalizira pesimistično viđenje istorije kao jedne neprekinute

⁹⁹ Slika se danas čuva u Muzeju Izraela.

katastrofe. Posredstvom ovog lika, pored Prvog svetskog rata i jugoslovenskih ratova, priziva se i iskustvo Drugog svetskog rata, još jednog događaja koji se upisuje u neprekinutu katastrofu istorije. Oči Angelusa Novusa nalik su rečima Zanovala – i jedan i drugi vide Beč kao apokaliptični grad-svet, koji se u drugom delu predstave ukazuje pred gledaocima.

Naime, u drugom delu predstave JDP-a na mesto baroknog zdanja dolazi jedna ogoljena konstrukcija, koja podseća na nekakvo gradilište ili na srušeni grad. Od prethodnih znakova realističnog gradskog ambijenta nije ostalo gotovo ništa – Povolni, Pokorni, Novotni sede šćućureni za jednim stolom, onde gde je nekada bio kafić. Brisanje enterijera, kao relativno sigurnih prostora i ovde sugeriše da nema mesta na koje likovi mogu pobeći od nadiruće katastrofe. Pretapanje enterijera u eksterijer prostorno ovaploćuje preplavljenost pojedinačnih života istorijom, gubljenje granice između privatnog i javnog. Ispod operetske fasade uglađenog grada sve vreme se skrivao ovaj zastrašujući jezivi Gotam siti, koji je sada izbio na površinu. Izgleda kao da je čitav Beč progutao ratni mrak – to je onaj grad, koji su do tog trenutka videli samo Zanovala, jezivi opimajući glas, i nemi Anđeo Istorije.

Na kraju se ovaj mračni Beč pretapa u groblje, ono koje je bilo najavljeno još u prologu – Zanovala je od početka bilo jasno gde idemo. U svom poslednjem monologu, dopisanom za potrebe ove predstave, Zanovala se obraća publici sa scene rečima:

I zato, vi živi, sve to se i vama dogodilo, što međutim nema, niti će imati ikakvog uticaja na činjenicu da kroz sve to, koliko sutra, možete opet proći. Izgovaraćete najneverovatnije rečenice, pomirićete se da budete izvršioци neke sadašnjosti, senke i marionete, larve i lemuri, svedeni na formulu svoje beznačajnosti. Daćete opet svoj doprinos. Ne treba očekivati da ćete zlodela shvatiti kao nešto drugo izuzev izmišljotine, neće vas uzdrmati čak ni sopstveni slom (Kraus i Prokić 1994: 87–88).

U karakteristično pesimističnom tonu, Zanovala najavljuje da je, uprkos katastrofalnim posledicama Velikog rata, potpuno moguće da se katastrofa ponovi. Stoga je ova „Poslednja noć“ kako je naslovljen epilog (i u originalu i u adaptaciji), zapravo večna noć, posle koje ne dolazi nikakvo svitanje. Mračni razoreni Beč još jedan je izgubljeni grad, mesto apsurdnog vremena i opustošenog prostora – hronotop kojim gospodari nasilje, u kome je „rat otac svih stvari“ (Grujičić 1994). Ovaj izgubljeni grad je metonimijska oznaka razorenog društva, u kom se čini da je užas rata progutao sve oznake urbaniteta i u kom napredak donosi samo nove alate destrukcije.

Jezivi Beč sasvim je nalik razrušenoj Troji, koju su Dejan Mijač i njegovi saradnici izgradili u predstavi *Troil i Kresida*. Međutim, iako je reč o istom hronotopu, nešto je drugačije – u sveopštem haosu *Poslednjih dana čovečanstva* izdvaja se lik Zanovetala koji možda ne može da uradi mnogo, ali ipak ne pristaje na zatečenu stvarnost. Zanovetalo / Kraus se, uprkos antropološkom pesimizmu i uverenju da čovečanstvo živi svoje poslednje dane, suočava sa nepravdama svog doba kao moralni svedok ratnih zbivanja. Nažalost, njegovo zanovetanje nije pomoglo nikome, osim možda njegovoj savesti. Na samom kraju predstave Zanovetalo izgovara:

Za CNN, Karl Kraus, sa Centralnog groblja u Beču, Beogradu, Berlinu, Budimpešti, Parizu, Madridu, Rimu, Moskvi, Varšavi, Londonu, Amsterdamu, Zagrebu, Sarajevu, Foči, Mostaru, Vukovaru, Dubrovniku... (Kraus i Prokić 1994: 88)

Ovde se uspostavlja neposredna veza sa savremenošću i kontekstom jugoslovenskih ratova, a Zanovetalo, iako se predstavi kao Karl Kraus, postaje i rezoner autora predstave. U odnosu na prethodne tekstove, *Poslednji dani čovečanstva* najradikalnije su adaptiran i osavremenjen komad i upravo je ta adaptacija uporišna tačka njegove aktuelizacije. Njemu je, i u tom smislu, mesto na kraju ovog niza (od tri režije klasičnih tekstova), neposredno pre predstava koje su nastale po savremenim tekstovima. U skladu s tim, tekst koji je izvelo Jugoslovensko dramsko pozorište zajednički potpisuju Karl Kraus i Nenad Prokić.

Poslednji deo monologa (od dela „sve to se i vama dogodilo“) glumac izgovara bez maske, drugačijim tonom nego što je to činio kao Zanovetalo, ali i radikalno drugačije od lakrdijaškog tona, kojim je počeo ovaj epilog. Smireni, privatni ton Predraga Ejdusa deluje kao da nam se glumac ne obraća iz lika već to čini lično, bez ikakvog filtera. Iluzija se i ovde povlači pred teretom savremenih ratnih zbivanja. Mehanizam je sličan kao u *Pozorišnim iluzijama* – na kraju predstave stvarnost ulazi direktno u pozorište, s tim što je ovde taj rez gladak, za razliku od onog u predstavi Slobodana Unkovskog.

Jovan Ćirilov smatra da je pomenuta završnica bila jedan od najdirektnijih gestova pozorišnog suočavanja tokom devedesetih godina.

U toj predstavi u JDP-u, sa scene će biti izgovoren najveći napad te decenije na prisutni šovinizam i njegove posledice, kada se Karl Kraus, otelovljen u Predragu Ejdusu pita, a samim tim i publika u dvorani: ‘A šta ćemo sa Dubrovnikom, Vukovarom i Srebrenicom?’¹⁰⁰ (Ćirilov 2002: 40).

¹⁰⁰ Na snimku koji je bio dostupan autoru teksta, kao i u citiranoj adaptaciji, ove završne reči nisu date u formi pitanja, što bi zvučalo znatno direktnije i imalo optuživački prizvuk. Ostaje dilema da li je na nekom drugom izvođenju tekst bio izrečen u tom radikalnijem obliku ili ga je nekadašnji upravnik pogrešno parafrazirao (slučajno, ili pak u želji da se njene antiratne konotacije pojačaju).

Ivan Medenica s pravom ističe da su upravo *Poslednji dani čovečanstva* bili „prva predstava koja je zauzela oštar i beskompromisan politički stav prema ratu u bivšoj Jugoslaviji“ (Medenica 2009: 26). U nastavku teoretičar piše da je adaptacija, koju su napisali Nenad Prokić i Gorčin Stojanović, uspostavila direktnu vezu između situacije u Austriji tokom Prvog svetskog rata i situacije u Srbiji tokom devedesetih godina (isto). „Konformistički nastrojeni građani bili su metaforički predstavljeni kao figure na mehaničkom satu, a tekst se završio uznemirujućim upozorenjem: ‘Biti Srbin biće nepodnošljivo’“ (isto).

Epilog predstave *Poslednji dani čovečanstva* jedini je trenutak u JDP-u (i drugim institucionalnim pozorištima) u kom se pozorište direktno usprotivilo aktuelnoj stvarnosti. Ni u jednoj drugoj predstavi koju ovde analiziramo nije prekoračen prag moralnog svedočenja u pravcu direktnog otpora. Međutim, i taj čin amortizovan je pesimističnim shvatanjem istorije kao neizbežnog survavanja u ambis poslednjih dana čovečanstva, iz kog se niko, ma šta činio, ne može izvući, niti može promeniti taj neumitni sled. Iz tog razloga, ni ova predstava ne bi se mogla doživeti kao angažovana u sartrovski smislu te reči.

Deo kritike primio je kraj predstave s negodovanjem¹⁰¹, naročito u pogledu završne aktuelizacije. Petar Grujičić piše:

Ono što je, međutim, manje uzbuđivalo a više smetalo, bilo je dopisano aktuelizovanje, kao i nakalemljen epilog, svojevrсно popovanje ovdašnjoj publici, prezentovano kao politički komentar a ne kao tematsko zaokruženje Krausovog apokaliptičkog teksta gde žrtve vaskrsavaju iz pepela i postaju novi zločinci (Grujičić 1994).

Fokus predstave Jugoslovenskog dramskog pozorišta bio je pre svega na antiratnim aspektima Krausovog dela i na potrebi da se progovori o srpskoj odgovornosti za nasilnu dezintegraciju Jugoslavije. Jovo Bakić uočava jednu pravilnost u vezi sa recepcijom Krausovog dela među srpskim intelektualcima, koja je relevantna i za ovu analizu. Autor piše o tome kako nacionalisti ignorišu Krausa zbog njegovog pacifizma (kritika Petra Volka može biti primer takvog viđenja), dok ga liberalni kosmopoliti i antinacionalisti cene upravo zbog toga, ali mu pristupaju redukcioniistički.

¹⁰¹ Najnegativnije bilo je „patriotski“ intonirano viđenje Petra Volka:

„U finalu postaje jasno zašto su u pozorištu prihvatili tekst Karla Krausa ‘Poslednji dani čovečanstva’. Trebalo im je nekoliko pompeznih paravana da bi Nenad Prokić mogao da nam saopšti koliko smo krivi za rat, sva njegova razaranja od Vukovara preko drugih stratišta i da će, kad nastupi mir, nepodnošljivo teško biti Srbin! To zbunjuje i izaziva mnogobrojne sumnje u predstavu i traži razjašnjenja za lažni pacifizam“ (Volk 1994).

Nacionalistima verovatno smeta Krausov načelni pacifizam i kritički stav prema nacionalizmu i patriotizmu, pa ga stoga ne primećuju, uprkos činjenici da je bio blagonaklon prema srpskoj naciji i veoma oštar kritičar habzburškog imperijalizma i nemačkog nacionalizma. Liberalni kosmopoliti i antinacionalisti cene Krausa upravo zbog bezuslovnog pacifizma i kritike nacionalizma, dok sasvim zapostavljaju njegovu kritiku imperijalizma, pošto bi onda morali da donekle koriguju sopstveno viđenje ratova za jugoslovensko nasleđe (Bakić 2021: 626).

U predstavi Jugoslovenskog dramskog potisnut je onaj tok koji prikazuje kako propaganda i stereotipi utiču na porast neprijateljstva, pa i direktnog nasilja prema Srbima. Zanimljivo je primetiti da se u tekstu adaptacije nalazi scena u kojoj gomila napada srpskog frizera i njegov lokal, uzvikujući „Dole srpski koljači, dole Srbija!“ (Kraus i Prokić 1994: 23), ali da se ona nije našla u samoj predstavi. Ova scena, pročitana iz današnje perspektive, dobra je ilustracija za tvrdnju Jove Bakića: „antisrpski stereotipi i nepomirljivo neprijateljstvo prema državi Južnih Slovena nastaloj na ruševinama Hazburške monarhije ostali su toliko duboko ukorenjeni i tako široko rasprostranjeni u društvu Austrije, ali i ujedinjene Nemačke, da su se s lakoćom prepoznavali i u predvečerje razaranja SFRJ“ (Bakić 2021: 644). Kada se u predstavi na kraju izgovori „biti Srbin biće nepodnošljivo“ (Kraus i Prokić 1994: 87), jasno je da se ova konstatacija odnosi na srpsku odgovornost tokom jugoslovenskih ratova, ali ne i na sagledavanje Srba i iz perspektive žrtve.

Međutim, treba uzeti u obzir da je Kraus smatrao (što i sam Bakić na jednom mestu pominje) da je njegov zadatak da kritikuje „svoj“ nacionalizam, tj. da kritikuje politiku države u kojoj živi. Reč je o stavu koji izgovara Zanovalo u četvrtom činu, ali u ovom slučaju bez mnogo zadržke možemo reći da stavovi pripadaju i samom Krausu. Kada ga Optimista optuži da je „ptica koja zagađuje sopstveno gnezdo“ (Kraus 2015: 383), Zanovalo odgovara: „Moj patriotizam – upravo drugačiji od patriotizma patriota – ne bi podneo da prepusti posao nekom neprijateljskom satiričaru. To je odredilo moju poziciju tokom rata. Ja bih nekom engleskom satiričaru koji bi nas s pravom smatrao nemogućima savetovao da se satirički potruđi oko poslova svoje vlastite zemlje“ (isto: 384). U tom smislu, predstava Jugoslovenskog dramskog pre svega se trudi oko svoje vlastite zemlje, što je u saglasju s Krausovim etičkim načelom.

Jedan detalj mogao bi da relativizuje prethodno iznesenu tvrdnju. Naime, prolog i epilog predstave zamišljeni su kao reportaža koju Kraus snima za CNN, a na televizorima, koji se nalaze na sceni, emituje se informativni program ove medijske kuće. Postavlja se pitanje zašto su se dramaturg i reditelj opredelili baš za ovu televiziju? Čuveni teoretičar Žan Bodrijar je svoj

često citirani i osporavni članak „Zalivski rat se nije dogodio“, napisao inspirisan izveštavanjem CNN-a. U jednom trenutku došlo je do višesmernog udvajanja medijski posredovanih realnosti (produkcije hiperrealnosti), kada su se novinari CNN-a uključili uživo iz epicentra ratnih dešavanja da bi se ispostavilo da i oni sami gledaju istu televiziju da bi se informisali. U predstavi JDP-a dešava se sličan paradoks: Zanovala / Kraus, onaj ko dekonstruiše medijske mehanizme, čini to izveštavajući za televiziju. Da li je sve što smo imali prilike da vidimo autentično svedočanstvo satiričara ili je reč o kopiji kopije – o hiperrealnom „koje zamenjuje znakove realnosti za realno“ (Baudrillard 1983: 4)?

CNN bi se, zahvaljujući Bodrijarovom tekstu, mogao shvatiti kao simbol fabrikovanja realnosti u propagandne svrhe. U prilog tome dodajemo i stanovište Mardžori Perlof, koja, pišući o aktuelnosti *Poslednjih dana čovečanstva*, navodi primer upravo CNN-a, kao televizije koja u svojim izveštavanjima koristi iste one mehanize koje je Kraus pokušao da dekonstruiše (Perloff 2014: 314). Važno je spomenuti i da je reč o televiziji koja je svojim izveštavanjima učestvovala u proizvodnji svih onih negativnih stereotipa koje pominje Jovo Bakić. Bilo kako bilo, iako se ovakvo tumačenje može razvijati, ono je verovatno previše „šifrovano“, i ostaje u senci reči koje su izgovorene u dopisanom epilogu.

Iz ove perspektive gledano, nema dileme da je postavljanje *Poslednjih dana čovečanstva* bilo veliki i važan poduhvat Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u kom je Prvi svetski rat iskorišćen kao ogledalo ratne stvarnosti devedesetih godina i srpske odgovornosti za rat. Čini se, međutim, da ovo monumentalno Krausovo delo koje, sa svojom dokumentarnom snagom i izbrušenom pesničkom ironijom, zastrašujuće precizno i aktuelno demaskira mehanizme medijske manipulacije, ima još mnogo toga da ponudi domaćem pozorištu.

3. 2. REŽIJE SAVREMENIH TEKSTOVA

Nova generacija dramskih pisaca

U periodu koji analiziramo savremena domaća drama nije bila dominantan, ali ni zapostavljen repertoarski tok – oko jednu četvrtinu izvedenih tekstova od 1991. do 1999. napisali su autori sa prostora nestajuće zemlje. Predstava *Pukovnik ptica* (1998), po tekstu bugarskog pisca Hrista Bojčeva u režiji Radoslava Milenkovića, koja preko metafore ludila prikazuje balkanski apsurd, nije uvrštena u korpus analiziranih tekstova jer nije reč o tekstu postjugoslovenskog autora, uprkos brojnim sličnostima između ovdašnjeg i bugarskog konteksta.

Bilo je potrebno vreme da bi se pozorište temi rata približilo eksplicitno. Hronološki prvi analizirani tekst i jedini koji je izveden pre Dejtonskog sporazuma – *Bure baruta* (1995), to čini indirektno, govoreći o ponavljajućem, zaraznom nasilju. Naredni tekst, *U Potpalublju* (1996), suočava se otvoreno s ratnim kontekstom, s tim što u ovom slučaju nije reč o savremenoj drami već o dramatizaciji romana Vladimira Arsenijevića. Na kraju tog procesa, u kom se savremena dramska književnost neposredno približava stvarnosti nalazi se *Beogradska trilogija* (1997) Biljane Srbljanović. Sva tri teksta su dela mladih autora, pripadnika nove generacije, koja je ponudila drugačiji senzibilitet u razumevanju rata i njegovih posledica. Zaslugom upravnika Jovana Ćiriliova i njegovih saradnika, upravo je Jugoslovensko dramsko pozorište bilo mesto otkrivanja novog dramskog pisma tokom 90-ih godina, koje predstavlja svojevrsan rez u odnosu na poetiku prethodnih autora. Kako bismo razumeli u čemu se sastoji taj rez, pre nego što se upustimo u analizu odabranih tekstova i predstava, razmotrićemo kratko predstavu *Bela kafa*, po tekstu Aleksandra Popovića i u režiji Branka Pleše.

Bela kafa Aleksandra Popovića u režiji Branka Pleše (1991)

Tekst čuvenog srpskog komediografa razmatran je kao potencijalna studija slučaja, ali se ipak čini da mu je mesto izvan ova tri, generacijski i senzibilitetski omeđena teksta jer se od njih u nekoliko važnih aspekata razlikuje. Jedan je očigledan i tiče se društveno-vremenskog konteksta u koji je smešten. Za razliku od drama odabranih autora, Popovićeva *Bela kafa*, krećući se kroz period od pre Drugog svetskog rata do šezdesetih godina XX veka, o ratu govori na opštiji način. Treba uzeti u obzir i činjenicu da je tekst napisan pre prvih ratnih sukoba i prouzveden, takođe u Plešinoj režiji, u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu pred sam kraj 1990. godine.

Između novosadske i beogradske postavke, koja je premijerno izvedena 27. 10. 1991. godine u Jugoslovenskog dramskom pozorištu, nije proteklo mnogo vremena, ali su se odigrali važni društveni događaji, koji su Srbiju uveli u izmenjenu stvarnost (Slovenija i Hrvatska su se otopile, JNA proglasila mobilizaciju, započela je opsada Dubrovnika). Tekst Aleksandra Popovića o ratu kao usudu ovdašnjeg čoveka izgledao je još aktuelniji i ubojitiji, pa se u tome i mogu tražiti razlozi za njegovu novu postavku u režiji istog reditelja.

U želji da istakne anticipatorski karakter teksta i njegovu aktuelnost reditelj je koristio realističnija sredstva nego u prethodnoj verziji. Nasuprot poetičnoj stilizaciji u novosadskoj predstavi, Pleša u ovoj verziji uvažava činjenicu da *Bela kafa* predstavlja zaokret u opusu Aleksandra Popovića. Naime, Popović ovim tekstom napušta onu „prirodnu 'iščašenost'“ (Miočinović 1987: 14) beogradske periferije u prvoj posleratnoj deceniji, zarad prostora građanskog salona, dok na mesto začudnog, neobuzdanog žargona dolazi standardizovan jezik i „nušićevsko 'plasiranje dosetke'“ (isto: 25). Novu fazu, na čijem početku stoji *Bela kafa*, „obeležice učvršćivanje fabule i jasno profilisanje likova na širokoj istorijskoj pozornici“ (Petković 2020: 21). Možda bi se ova pojačana težnja ka realističnosti i razumevanju savremenog konteksta mogla shvatiti upravo kao odgovor na sve veću iščašenost aktuelnog društvenog trenutka¹⁰².

Menjajući vizuru u odnosu na novosadsku predstavu, reditelj Momčila Jabučila postavlja u centar zbivanja. On je „svojevrsni mudri rezoner koji ume da sagleda dnevno-političku situaciju,

¹⁰² U prilog tome može se uzeti i činjenica da će nedugo nakon ovog teksta, Popović napisati tekst *Tamna je noć* (Kult teatar, 1993) koji se može smatrati prvom domaćom antiratnom dramom. Videti tekst Ognjenke Milićević (2002): *Rat kao dramsko lice*.

ali koji razume duboke korene onoga što se događa njemu, njegovoj porodici i njegovom narodu. On poznaje srpski mentalitet, ne gaji iluzije i praktično je jedini lik u drami koji od početka do kraja nije promenio svoje stavove i mišljenja” (Milosavljević 1991). A kakvi su ti stavovi piščevog rezonera, oca i zaštitnika porodice? U poslednjoj sceni, u svađi sa zagriženim komunistom Srđom, on govori:

MOMČILO: Sve prolazi. Slušaj ti mene. Znaš šta jedino ostaje.

SRĐA: Ostaju odluke AVNOJ-a.

MOMČILO: Krv, dijete. Mislim, narod. Hoću reći: Srbi i koljivo njino.

SRĐA: Nije čovek ono što jede.

MOMČILO: Jer, krv je ispred svega, da nje nije, narodima bi se zajedno s lanjskim snegom zameo svaki trag.

(Popović 1991: 86)

U nastavku rasprave Momičilo će optužiti komuniste za uništavanje nacionalnog identiteta, rečima: “Pitam se: je l to neko od vas tražio da svoj narod bez velike potrebe toliko kinjite i zatirete sve što je srpsko, za sto godina da se ne oporavi oda vaše uskogrudosti” (isto: 88). Ideološka pozicija teksta je nedvosmislena. Jedini nepoljuljani stub stabilnosti tokom nemirnih decenija je čvrsta i stroga ruka oca porodice. Momčilova porodica ovde je metonimijski prikaz ugroženog srpskog stanovništva, koje se bori sa neprekidnim istorijskim nedaćama. Dolazak Amerikanca Majkla učvrstiće sliku o ratu i nesreći kao usudu srpskog naroda, pitajući se: „Zašto kod vas ima tako malo 'hepi end'?” (Popović 1991: 99).

Drugim rečima, tekst Aleksandra Popovića, što Branko Pleša dodatno naglašava u postavci Jugoslovenskog dramskog pozorišta, ne problematizuje već, naprotiv, prati i učvršćuje dominantne društvene mitove: patrijarhalni mit (ideal srpskog muškarca, zaštitnika, oličen u Momčilu) i mit o nesrećnoj sudbini Srba, koji ovu predstavu približavaju predstavama samoviktimizacije iz osamdesetih godina, onako kako smo ovaj termin u prethodnom poglavlju definisali. Poput domaćih filmova koji će steći međunarodnu slavu (*Podzemlje* Emira Kusturice iz 1995. i *Pre kiše* Milča Mančevskog iz 1994.), ova predstava donosi „motiv repetitivnosti istorije sukoba i ponavljanja rata kao kobi, kao usuda svih balkanskih pa time i jugoslovenskih naroda“ (Perić 2019: 90).

Nasilje i srpska drama

Jedna od ključnih reči za razumevanje poetike nove generacije pisaca je nasilje, koje postjugoslovenske drame povezuje kako sa ovdašnjim društvenim kontekstom, tako i sa tokovima evropske dramaturgije.

Prethodnih decenija, kao što je i svojstveno društvima totalitarnog tipa, dominantan oblik nasilja bilo je centralizovano, *državno nasilje*. Autori studije o novoj ruskoj drami ističu da je sa slomom Sovjetskog Saveza državno nasilje gotovo u potpunosti ustupilo mesto *nasilju unutar zajednice* ili *malom teroru*¹⁰³ (Beumers and Lipovetsky 2009: 63). Ovaj oblik nasilja odnosi se na neideološki rat svih protiv svih, u kome svako, bez obzira na nacionalni, verski, seksualni ili bilo koji drugi identitet može biti *drugi* – žrtva nasilja (isto: 59–61). “Proizvoljnost u proizvodnji drugosti – objekta nasilja – neokarakterisana ideološkim, religioznim ili bilo kojim drugim diskursom, transformiše ovaj tip nasilja u način društvene komunikacije, koja je destruktivna i autodestruktivna u isto vreme“ (isto: 58). Nema jednog neprijatelja, proizvedenog od strane ideološkog metanarativa, pa granica između *nas* i *njih* postaje lako propustljiva.

Međutim, u Srbiji devedesetih tzv. nasilje „odozgo“ i dalje opstaje, u drugačijem obliku – vode se ratovi na teritoriji Bosne i Hrvatske, režim je nemilosrdan prema novinarima (slučaj Slavka Ćuruvije), mediji su pod kontrolom vlasti. Paralelno, rastuće siromaštvo, oslabljene institucije i porast kriminala doprinose ekspanziji malog terora, koji prodire u sve delove društvenog tkiva. Dakle, po sredi je isprepletanost državnog i svakodnevnog nasilja, neprijatelji se proizvode odozgo, ali se nasilje ujedno širi kapilarno, u svim smerovima¹⁰⁴.

Višesmerno i raznorodno nasilje devedesetih – i ono državno, ratno, i nasilje unutar zajednice – kreiralo je kontekst u kome je mogućnost traumatizacije bila izrazito visoka. Život prosečnog građanina Srbije, ispunjen nasiljem i ratnim slikama, strepnjom za sopstvenu i egzistencije bliskih ljudi, u potpunosti odgovara razumevanju traumatskog iskustva kao pojačane i kontinuirane izloženosti nasilju.

¹⁰³ Termin *mali teror* koristi Aleksandra Tolstojeva, a Bomer i Lipovetski ga upotrebljavaju sinonimno sa određenjem nasilja unutar zajednice.

¹⁰⁴ Ovaj spoj verovatno se najbolje ogleda u paravojnim jedinicama, kakvi su bili Arkanovi tigrovi. Naime, u pitanju su istovremeno pripadnici kriminalnog miljea devedesetih, ali i zagovornici odbrane srpstva, bliski tadašnjim vlastima.

Sadržaji koji su dolazili sa Zapada, preko popularne kulture, omogućavali su pre svega mladim generacijama da izgrade alternativne identitete, u odmaku od društvenog mejnstrima, oličenog u likovima kriminalaca i estradnih zvezda. Međutim, ovi svetovi se dodiruju u naglašenoj proizvodnji nasilja. Dva ikonička filma devedesetih, koji su u velikoj meri uticali i na domaće dramske pisce, bili su *Trejnspoting* (*Trainspotting*, 1996) i *Petparačke priče* (*Pulp Fiction*, 1994), a, kao što je poznato, oba obiluju nasilnim scenama. Prvi je nastao po romanu Irvina Velša (Irvine Welsh) iz 1993, koji je uspešno transponovan i u pozorište i na film i može se odrediti kao prethodnik neobrutalističke drame, tj. „*trademark* artikulacije bunta supkulturne omladine protiv konzervativne politike prethodne generacije [...]“ (Tasić 2009: 9). Nasilje se u ovoj deceniji uspostavilo kao neizostavan element industrije zabave, a da bi “nasilje postalo još značajniji resurs za masovnu eksploataciju, neophodno je sistemsko medijsko posredovanje, što nasilje dovodi u neposrednu relaciju sa zabavom” (Vuksanović 2018: 6). Građani Srbije devedesetih godina, a među njima i mladi dramski autori, bili su, sa svih strana okruženi društvenim i medijskim nasiljem, koje je presudno uticalo na razvoj njihovog senzibiliteta.

Ako odabrane srpske drame postavimo u sinhronijski niz tekstova koji su nastali u isto vreme, kao važan kontekst nameću se komadi engleskih autora Sare Kejn (Sarah Kane), Marka Rejvenhila (Mark Ravenhill), Ende Volš (Enda Walsh) i drugih, koje je Aleks Sirs (Aleks Sierz) teorijski obuhvatio odrednicom *pravo u lice* (*in-yer-face*). Sinonimno se koriste i odrednice *novi brutalizam*, *teatar krvi i sperme*, *neojakobinska drama*, a već iz ovih naziva jasno je da je nasilje nezaobilazni motiv, a mogli bismo reći i strategija autora novog brutalizma. Sirs piše da drame ovog pokreta testiraju granice, koristeći eksplicitne scene seksa i nasilja, u želji da stvore iskustveno (*experiential*) pozorište, koje se gledaocu obraća i na čulnom nivou (Sierz 2002: 19).

Treba istaći da se razumevanje srpskih drama devedesetih ne sme iscrpljivati u poređenju sa *in-yer-face* dramaturgijom iz nekoliko razloga. Za početak ih razlikuje kulturni kontekst – tekstovi engleskih dramatičara iznikli su iz bunta prema politici *tačerizma*, koji je (zajedno sa *reganomikom* u Americi) označio “uspon dokrine neoliberalizma” (Jovanović 2020).

Uz to, postjugoslovenske drame najčešće se nisu približile šokantnosti engleskih komada. Izuzetak je možda drama *Bure baruta*, kao i poetika Milene Marković, čiji tekstovi nisu obuhvaćeni ovim istraživanjem jer su nastali nakon vremena jugoslovenskih ratova (prva autorkina drama *Paviljoni* izvedena je u Jugoslovenskom dramskom pozorištu 26. 4. 2001). Ipak,

ni spomenuti tekstovi zajedno ne sadrže toliko scena ekstremnog nasilja kao *Razneseni (Blasted, 1995)* Sare Kejn, u kojima gledaoci prisustvuju kanibalizmu, silovanju i sisanju očiju. Najčvršća paralela može se napraviti na nivou senzibiliteta i mesta koje nasilje zauzima u ovim tekstovima kao sveprožimajući princip, jer, kao što Sirs ističe, „ovi komadi mogu sadržati šokantne scene, ali ono što je zaista uznemirujuće u vezi s njima je crnilo, nihilizam, ili emotivno očajanje njihovih likova” (Sirs 2002: 19). Istu odliku primećuje i Ana Tasić, pišući da dramama novog brutalizma “činjenje nasilja nema konkretniju motivaciju, već se čini, manje ili više, *per se*, što reflektuje pesimističke, nihilističke ili agnostičke stavove autora o ljudskoj prirodi [...]” (Tasić 2009: 87).

Dušan Kovačević, autor prethodne generacije dramskih pisaca, tekstove svojih mlađih kolega, ne bez ironije, opisuje kao “ceđenje mraka” (Babić 2008: 96). Opisani senzibilitet dominira i u *novoj ruskoj drami*, koju Bomer i Lipovetski lociraju u devedesetim i početkom dvehiljaditih godina, što se poklapa s periodom koji ovde istražujemo. Izraz *černuka* (crna materija, prljavština) (2009: 16) označava isti onaj pesimistični pogled na svet koji ispunjava drame srpskih i engleskih dramatičara. Dodatno, srpske i ruske tekstove povezuje i kontekst, izrastao iz ruševina srodnih političkih projekata – u tom aspektu su ovdašnji autori verovatno bliži poetikama Koljade ili Sigareva nego Kejnove i Rejvenhila¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Dijahronijski posmatrano, korišćenje nasilja kao strategije koja će stvoriti iskustveno, čulno pozorište koje gledaoca treba da odvede preko granica racionalnosti, povezuje ove drame za Artoovim promišljanjima o teatru. Teatar apsurdna, takođe, u manjoj ili većoj meri, može biti referentna tačka za razumevanje odabranih komada, čiji se uticaj pre svega ogleda u osećanju sveta. Prva tačka u ovako postavljenom dijahronijskom nizu svakako je *Kralj Ibi* Alfreda Žarija, komad koji se preteranošću i alogičnošću suprotstavio realističkim konvencijama vremena, što je tadašnja publika doživela kao svojevrsno nasilje. Nakon pogledane predstave, kada se vratio u svoju hotelsku sobu, Jejts (W. B. Yeats) nije bio jedan od onih koje je ova drama naljutila, već je zabrinuto napisao redove, koji odjekuju i u postjugoslovenskim dramama: “Osećajući se obaveznim da podržavamo najoduševljeniji deo publike, mi navijamo za komad, ali te noći u hotelu ‘Kornej’ vrlo sam tužan, jer je komedija, objektivizam, još jednom pokazala da joj snaga raste. Kažem, posle Stefana Malarmea, posle Pola Verlana, posle Gistava Moroa, posle Pivi de Šavana, posle naših sopstvenih stihova, posle svih naših suptilnih bojenja i nervoznih ritmova, posle bleđih mešavina boja Kondea, šta je još moguće? Posle nas surovi bog (Selenić 2002: 22)”.

Bure baruta (1995)

Tekst Dejana Dukovskog

Drama makedonskog pisca Dejana Dukovskog sastoji se od jedanaest relativno kratkih scena, u kojima su prepoznatljive slike postjugoslovenske stvarnosti groteskno izobličene nasiljem. U prvoj sceni upoznajemo sredovečnog muškarca Anđelka i prebijenog starca Dimitrija, koji se sreću u jednoj birtiji. Neobavezni razgovor ubrzo odlazi u neočekivanom smeru – Anđelko je pretukao Dimitrija jer je, nekad u prošlosti, dok je radio kao policajac, Dimitrije njega napao. U narednoj sceni Anđelko, zajedno sa prijateljem Svetom, odlazi da se osveti mladiću zbog incidenta u saobraćaju, dok u trećoj sceni pratimo Svetin sukob sa prijateljem, u kom – nakon što se odmota istorija međusobnih pakosti i izdaja – Sveta nastrada od prijateljeve ruke.

Naredne scene slede istu dramaturšku logiku: fragmenti se ulančavaju tako što u svakoj narednoj sceni pratimo jednog od likova iz prethodne (veza se jedino prekida između pretposlednje i poslednje jer se drama vraća na početak), a cikličnost strukture ostvaruje se i time što isti likovi počinju i završavaju komad (Dimitrije i Anđelko). Vezivni likovi imaju različite funkcije: nekada su nasilnici, a nekad žrtve ili posmatrači, čime autor uspeva da izbegne preteranu šematičnost zadate strukture. Vodviljski brz tempo postiže se smenjivanjem uloge nasilnika i žrtve čak i unutar jedne scene (scena 3), uvođenjem vezivnog lika na samom kraju scene (Andreja u sceni 4), neizvesnošću ishoda u igri nasilja (scena 6). Uz to, likovi u drami stradaju na najrazličitije načine – neki su ubijeni, drugi se ubiju sami (Boris), dok treći stradaju slučajno i bizarno (Kirila pogodi flaša koja uleti kroz prozor).

Kako smo saznali u prvoj sceni, lanac nasilja započet je u prošlosti, ali se neće širiti samo linearno već se račva u svim mogućim smerovima. Kraj komada ne donosi razrešenje već ciklični povratak na početak priče. Dimitrije umire – smrt je očigledno jedini izlaz iz nasilne svakodnevice. Rekao bi nešto, ali je zaboravio, jer, zapravo, i “nema ničega da se kaže o tako velikoj tragediji i beskrajnim ciklusima nasilja što ne bi bilo besmisleno” (Radulović 2018: 115).

Kritičari su odmah uočili da drama Dejana Dukovskog ima sličnu strukturu kao *Vrteška* Artura Šniclera, s tim što je ovde ljubavnu tematiku smenilo nasilje. Marina Milivojević-Madžarev tačno primećuje da “*Bure baruta* stoji na kraju puta na čijem je početku bio Šnicler. Godine 1900. u

Vrteški Šnicler je govorio o problemima o kojima većina nije smela ni da pomisli, a *Dukovski* je 1995. govorio o pojavama o kojima se svakodnevno i uzaludno javno govorilo” (Milivojević-Mađarev 2008: 150).

Kao što je istaknuto, uticaj filma jedna je od važnih odlika dramskih tekstova devedesetih godina u Zapadnoj Evropi, što nije zaobišlo ni ovdašnje autore. Kao važna referenca u slučaju *Bureta baruta* spominje se film *Petparačke priče* Kventina Tarantina. U izvesnom smislu, ovo poređenje može biti potpunije od onog sa Šniclerom jer je odraz srodnog senzibiliteta uprkos kulturološkim i medijskim razlikama (između filma i pozorišta). Sličnost se ogleda na nivou strukture (nelinearnost), oblikovanja karaktera (groteskna zaoštrenost) i u neobuzdanom nasilju, koje nastanjuje svetove oba autora.¹⁰⁶

Opisujući stil *Dukovskog*, Milivojević-Mađarev pominje “dokumentaristički pristup temi” (isto: 150), Šentveska hiperrealizam (2016: 144), a mi ćemo se u ovom radu opredeliti za *Lemanovo* određenje *hipernaturalizam*.¹⁰⁷

Novi naturalizam 80-ih i 90-ih godina koji nudi situacije koje karakterizira groteskno propadanje i apsurdnost. Doduše, i u novim se kazališnim radovima potencira realnost, ali sada se događa *potenciranje prema dolje*: onde gdje su zahodi, nečistoća, ono što je ispod svakog ukusa, ondje gde se nalazi skriveni lik žrtvenog jarca, *pharmakosa* (Lehmann 2004: 154).

Iz tog razloga, ne možemo govoriti ni o celovitim, psihološki oblikovanim karakterima. Likovi o kojima je ovde reč su groteskni okrajci karaktera i u tome se približavaju likovima-automatima kakve poznajemo iz komada Žarija, Beketa i Joneska. Kad dvojica prijatelja u trećoj sceni govore o okrutnostima koje su jedan drugom priređivali prethodnih godina, čitalac/gledalac ne može u tom razlistavanju okrutnosti ni da jasno ustanovi šta je ko kome tačno učinio. Likovi deluju zamenljivo, jer su, značenjski posmatrano, svi oni samo mašine za činjenje i trpljenje nasilja, koje briše nijanse individualne psihologije. Žene su po pravilu žrtve ili posmatrači (Svetle i Gele), što se može shvatiti kao dramaturški odraz pozicije žena u patrijarhalnom poretku, ali se može postaviti pitanje da li se ovom radikalnom i simplifikovanim podelom na aktivne muške i pasivne ženske junake zapravo usvajaju i perpetuiraju odlike sveta koji komad želi da kritikuje.

¹⁰⁶ Tarantinova rasprisanost razlikuje se od eliptičnih replika *Dukovskog*, ali i jednog i drugog povezuje naglašena stilizacija dijaloga i odmak od realizma.

¹⁰⁷ *Leman* odrednicu hiperrealizam kreira po uzoru na *Bodrijarov* hiperrealizam, dok se u umetnosti hiperrealizam uglavnom vezuje za slikarstvo i skulpturu. Više o hiperrealizmu u Švaković 2005: 262-263).

Jezik drame, takođe, odlikuje pomenuti odmak od realističnosti, koji je ostvaren korišćenjem izuzetno kratkih, eliptičnih rečenica. Pogledajmo jedan primer:

TOPUZ. Jebem ti recke. (Pauza). Šta je danas?

BORIS. Petak.

TOPUZ. Petak. (Pauza). Petak. Svakog petka jednu patku. Petak je za dobru patku. Da je jedem?

BORIS. Ne.

TOPUZ. Jede mi se patka.

BORIS. Jedi.

(Dukovski 1995: 33–34)

Eliptične rečenice, kao i često pribegavanje ponavljanju (*petak*) i insistiranje na zvučnosti replike (*petak, patka*) odvaja jezik od čisto komunikativne funkcije i stvara stakato ritam koji, s jedne strane, može doprineti utisku apsurdnosti, a, s druge, ilustruje neurotičnost i iskidanu svest junaka. Međutim, ta rastrzanost nije način ospoljavanja unutrašnjeg sveta jednog junaka već čitavog sveta, svih stanovnika balkanskog bureta baruta. Nije u pitanju postupak koji treba da oslika određeni karakter već je taj jezik simptom iščašenosti čitavog sveta koji izgrađuje Dukovski.

Jezik kojim junaci Dukovskog govore ne dozvoljava osobenost, diskusiju ili apstraktnost¹⁰⁸. Za njih važi ono što teoretičarka Dženet Malkin piše o Klocovim junacima, čiji eliptični jezik oslikava “limitiranost njihove svesti i kao takav je bolno nedovoljan, nesposban za intimnost, razumevanje, empatiju” (Malkin 1992: 106).

¹⁰⁸ Lingvisti Bazil Bernstajn (Basil Bernstein) razlikuje *razrađeni* i *ograničeni* kod u komunikaciji. Korisnik razrađenog koda koristi jezik kao “skup teorijskih mogućnosti koje su na raspolaganju za prenos jedinstvenog iskustva” (Bernstajn 1974: 116), dok ograničeni kod potire, mogli bismo čak reći i onemogućava individualne razlike, što odgovora jezičkom kodu junaka u drami Dukovskog.

“Leksika će varirati od slučaja do slučaja, ali u svim slučajevima ona se crpe iz jednog uskog kruga. [...] Najopštiji uslov za javljanje toga koda jeste društveni odnos zasnovan na zajedničkom, širokom nizu vrlo srodnih identifikacija i očekivanja koje članovi imaju u podsvesti. Govor će u tim društvenim odnosima najčešće biti brz i tečan; artikulatornih znakova je manje; neka značenja verovatno će biti pomerena, zgusnuta i lokalna; rečnička i sintaksička selekcija biće na niskom nivou; a jedinstveno značenje pojedinca najčešće će biti verbalno implicitno” (Bernstajn 1974: 118).

BORIS. Nikada nisam bio na moru.

KIRIL. I?

BORIS. (Pauza). Pička ti materina. (Pauza)

KIRIL. Znaš nešto drugo da kažeš? Šta sam ti ja kriv? Šta bi ti bez mene?

(Dukovski 1995: 39)

Kiril, zaista, ne ume da se izrazi mimo jezika nasilja. I za Klocove rane drame, kao i za *Bure baruta* važi konstatacija da im je “jezik nametnut, a ne kreiran od njih samih” (Malkin 1992: 124). Izlomljeni, eliptični jezik još jedan je simptom njihove zarobljenosti u okrutnom svetu, nesposobom za ljubav. Ovakvi junaci, ispražnjeni od empatije, nisu u stanju da izraze svoju traumu ni da čuju traumu drugog, ali su sami izdanci traumatskog iskustva, mašine za činjenje nasilja.

Dukovski svoje junake smešta u realističke prostore koje opisuje kratkim i konkretnim didaskalijama. Međutim, gde god da se likovi nalaze – bila to kafana, voz, nečiji stan, prekookeanski brod, soba u Americi ili zatvor, scena se završava isto – nasiljem, a često i smrću. Glavna funkcija prostora je povezivanje teksta sa savremenim kontekstom, ali on je u suštini samo pozadina, *green screen* pred kojim se odvijaju razni oblici nasilja. Sila koja suštinski oblikuje hronotop Dukovskog je vreme, ono savija i uvezuje različite prostore u jedinstvenu celinu, sačinjenu od ciklusa nasilja, izgrađujući, kako je to Vladimir Stamenković opisao – “ironičnu, hiperboličnu štafetu” (Stamenković 1995b).

Ciklična temporalna organizacija komada nalikuje onome što Bahtin razume kao epsko vreme, koje je zatvoreno u krug (Bahtin1989b: 452) i nudi svet “nedostižan ličnom iskustvu i ne dozvoljava individualno-lično gledište i ocenu” (isto: 449). U svetu Dukovskog bilo kakvo delovanje ne znači mnogo jer čovek je sveden na onog ko čini ili trpi nasilje (najčešće i jedno i drugo) i ko se od te svoje sudbine ne može spasti. Čak i kada odu izvan balkanskog bureta baruta, nasilje ostaje njihova sudbina: u sve te prostore oni unose svoju unutrašnju skučenost, onaj grad-zatvor iz kog su pobjegli. Hronotop grada-zatvora omogućuje Dukovskom da opiše jedan izolovan, klasustrofobičan i brutalan svet “zaraznog nasilja” (Billington 1999), na koje niko nije ostao imun i od kog, po autorovom viđenju, nema ozdravljenja.

Predstava Slobodana Unkovskog

Reditelj Slobodan Unkovski svoje prve uspehe ostvario je režirajući komade savremenih autora. Na početku su to bili tekstovi njegovog sunarodnika – Gorana Stefanovskog, čije je tekstove *Jane Zadrogaz* (1974) i *Divlje meso* (1980) Unkovski postavio na scenu i ostvario zapažene rezultate¹⁰⁹. Između spomenutih početaka i *Bureta baruta* Unkovski će uspešno postaviti i druge komade savremenika, kao što su pominjani *Hrvatski Faust* – prva režija Unkovskog u JDP-u, *Srećna Nova 1949*. Gordana Mihića, *Kula vavilonska* Gorana Stefanovskog, ali i jednog klasika, Kornejeve *Pozorišne iluzije*, kojima smo započeli analizu predstava suočavanja. U trenutku kad režira *Bureta baruta* Unkovski već ima status reditelja koji „donosi nove tendencije u naše pozorište, posebno u postavci savremenog makedonskog i jugoslovenskog dramskog teksta“ (Milivojević-Madžarev 2008: 135).

U 7. sceni, koju je Dukovski naslovio *Balkanski bluz*, jedan od zatvorenika – Boris urezuje recke.

TOPUZ: ... Šta škrabaš?

BORIS: Recke.

TOPUZ: Recke?

BORIS: Još sto jedanaest recki. Znaš šta ću uradit kad izađem odavde. Otiću na more. Široko veliko more. Da dušu ispunim vazduhom. Oči širinom. Negdje u pičku materinu. Gdje nema čoškova. (Pauza.)

(Dukovski 1995: 33)

Upravo su te recke postale dominantan motiv u scenografiji Miodraga Tabačkog. One ispunjavaju “zidove” i pod scene, ali se nalaze i na nekim pojedinačnim elementima poput kafanskog stolnjaka. Kada Goran Daničić izgovori prethodno citirani tekst u 7. sceni aktivira se znakovni potencijal ovog motiva. Time se balkansko bure baruta u predstavi prostorno artikuliše kao jedan sveobuhvatni zatvor, iz kog nema bega. Preostaje samo čekanje, tj. lupanje recki, koje je, naravno, uzaludno jer izlaza nema: ni u emigraciji, ni u pokušaju da se započnu novi,

¹⁰⁹ Predstava *Jane Zadrogaz* učestvovala je na Bitefu i Dubrovačkim letnjim igrama, dok je učešće na Sterijinom pozorju Unkovskom donelo nagradu kritike na Sterijinom pozorju, kao i nagradu na MESS-u u Sarajevu. Uspeh je ponovljen i sa *Divljim mesom*: i Unkovski i Stefanovski vratili se sa Sterijnog pozorja sa Sterijinim nagradama (za režiju, odnosno tekst).

nenasilni ljubavni odnosi – Evdokija se na kraju vraća problematičnom i nestabilnom Manetu, a ostavlja Kostu.

Ovaj izvanredno odabrani, hronotopični motiv u sebi sublimira hronotop neslobodnog grada-zatvora i direktno u prostor upisuje ciklično vreme komada. Čitava scenografija je, zapravo, stilizovano otelotvorenje hronotopa predstave: ona ujedno predstavlja i enterijer i eksterijer (u njoj se nalaze kafanski sto, kupe voza, gradski autobus i sl) i, odvajajući se od realističnih napomena u tekstu, artikuliše ideju o suštinskoj istovetnosti svih prostora kroz koje junaci prolaze. I u ovoj predstavi dolazi do destabilizacije opozicije između enterijera i eksterijera kako bi se oslikalo mesto čoveka u hronotpu, s tim što se ovde ide iz obrnutog smera: efekat se ostvaruje „zarobljenošću“ u enterijeru (svi eksterijeri su ujedno i enterijer – zatvor), a ne razbijanjem i/ili gubljenjem enterijera kao u prethodnim predstavama.

Na sceni se nalazi i jedan enigmatični element. Reč je o stepenicama, kojima glumci mogu da se spuste, a koje podsećaju na merdevine na bazenu, plaži ili skakaonici, što se može povezati sa onim morem koje Topuz spominje, kao mesto posve drugačije od tmurne, izreckane svakodnevice. Međutim, ovaj element scenografije koristi se u predstavi tek nekoliko puta – i to onda kada junaci preminu, što se može tumačiti u ironičnom, pesimističnom ključu – iz balkanskog zatvora može se otplivati samo u smrt. Prisustvo ovih misterioznih stepenica smrti defamilijarizuje prostor i stvara osećaj frojdovske jeze.

Kao što je već rečeno, prostor nije mišljen realistički već predstavlja skup različith elemenata, od kojih su neki naturalistički prepoznatljivi poput GSP autobusa (scena 5: *Poslednji autobus*), te direktno vezuju predstavu sa beogradskom stvarnošću; drugi pomažu konkretizaciji pojedinih scena – kičasta hotelska soba u Americi (scena 9: *Soba s pogledom*); treći, pak, preskaču granice medija, što je slučaj sa poljskim klozetom koji preko glumca Dragana Nikolića dolazi kao citat iz filma *Kad budem mrtav i beo*.

Jedna od karakteristika predstave Unkovskog je izrazita citatnost, koja se pre svega ostvaruje preko *zaposednutih* tela glumaca. Unkovski računa na to da publika razumevanju predstave “pristupa uz pomoć asocijacija iz masovnih medija“ (Carlson 2001: 70). Kada Đore premine – igra ga Dragan Nikolić – Unkovski odjednom, bez ikakve veze sa tokom priče, njegovu smrt prikazuje kao smrt Džimija Barke u poljskom klozetu, iz filma Živojina Pavlovića *Kad budem mrtav i beo* (1967). Hladnokrvni zlostavljač Đore nema mnogo toga zajedničkog sa šarmantnim

sitnim prevarantom Džimijem, osim činjenice da ih igra isti glumac. Možda je reditelj baš na to i računao, želeći da se zapitamo kako smo od dopadljivog antijunaka stigli do siledžije, potpuno lišenog ljudskosti.

Posredstvom Dragana Nikolića, ali i Voje Brajovića i Zlate Petković, uspostavlja se veza i sa kultnom TV serijom *Otpisani* (1974–1975) u sceni u emigraciji. Prle i Tihi, koji protrče kroz scenu izraz su Manetove nostalgije za domovinom, ali i kolektivne nostalgije za mirnijim i srećnijim vremenima, koja nas podseća na bolno odsustvo dobrih momaka koji će spasiti stvar i koji sada pripadaju jednom drugom vremenu. U istoj tački susreću se (jugo)nostalgija i trauma, što je bio čest slučaj i sa filmovima devedesetih godina (*Podzemlje, Lepa sela lepo gore*) (Perić 2019: 20).

Pored spomenutih, autor citira i film *Kaži zašto me ostavi*, i to preko istoimene numere koju peva Mane u pretposlednjoj sceni, dok se scena u autobusu može čitati i kao aluzija na film *Ko to tamo peva*. Ovakvo korišćenje citata – “ironično i samosvesno” u kom citatne veze nisu skrivene već predstavljaju umetnički postupak Karlson označava kao karakteristiku postmodernosti (Carlson 2001: 14), što je svakako jedna od odrednica kojom možemo locirati poetiku Unkovskog. Njegov postmoderni, eklektični senzibilitet proširio je i svet Dukovskog, učinio ga raskošnijim i slojevitijim. Rečima Irene Šentevske,

[...] tekst koji je prvobitno bio autoreferentna simulacija realnosti bez potrebe da se poziva na druge tekstove kulture, sem onih koji se vezuju za ono što (lokalna) publika prepoznaje kao svoje neposredno i svakodnevno životno iskustvo, pustio je pipke na različite strane i progovorio gledaocima koji, osim što su žrtve politike, ekonomije i geografije, gledaju Tarantina, sećaju se Džimija Barke i *Otpisanih* [...] (Šentevska 2016: 145).

Reditelj u predstavi dodaje i onu poslednju nedostajuću dramaturšku kariku između pretposlednje i poslednje scene tako što Kosta (Boris Isaković), lik iz prethodne scene, leži u krevetu zajedno sa Dimitrijem (Vojislav Brajović). Pored Anđelka (Slobodan Ninković), što je i predviđeno tekstom, u sceni su prisutni i svi ostali likovi, koji pomno slušaju Dimitrija. Predstava je takođe počela grupnim prizorom, u kom su se likovi, u bolničkoj odeći ili uniformama medicinskih sestara, predstavili u koreografisanim kretanjama, nalik nekom plesu slobodnog stila.

Jedan detalj je od naročite važnosti – sve žene su obučene u kostime medicinskih sestara, što ih izmiče od likova koje su igrale u pojedinačnim scenama. Uspostavljeni metateatralni okvir dodaje još jedan nivo fikcije i ostvaruje strukturu predstave u predstavi. Ako bismo se odlučili za

takvo tumačenje, onda bi osnovni dramaturški okvir sačinjavala bolnica – najverovatnije psihijatrijska ustanova, u kojoj pacijenti izvode predstavu. Strukturu predstave u predstavi reditelj unosi nešto i od svoje prethodne režije u JDP-u, Kornejevih *Pozorišnih iluzija*, i ovim postupkom delimično amortizuje brutalnost sveta Dukovskog.

Pacijenti su svi odreda muškarci, što je u skladu sa načinom na koji su u drami postavljene rodne uloge, jer muškarci su ti koji su primarno zaraženi virusom nasilja. Kostim medicinskih sestara može upućivati i na to da su sve žene, zapravo, obezličine – društvo ih svodi na rod, individualne razlike su potpuno nevažne. Ova scena je dobar primer kako reditelj razmaštava i dograđuje ono što je zadato tekstem, kako

[...] unosi u predstavu maštu i duhovitost, produbljuje značenje mnogih prizora time što ih stilizuje, oslobađa od naturalističke stege, pojačava napetost, humoru uliva veću gorčinu, i, što je još važnije, dokazuje da se u modernom pozorištu, dabome kad se saraduje s takvim scenografom kakav je Miodrag Tabacki, može prikazati i ono što po prirodi spada isključivo u vizuelne medije (Stamenković 1995b).

Prikazivanje likova Dukovskog kao pacijenata koji, najverovatnije u psihijatrijskoj ustanovi, izvode svoju predstavu, predstavlja dodirnu tačku sa dramskim tekstem Hrista Bojčeva *Pukovnik ptica* (izveden u JDP-u 1998) gde ludnica služi kao alegorijski okvir balkanskog društva. U duhu citratnosti, kontekst bolnice može biti aluzija i na film *Poseban tretman* (1980) Gorana Paskaljevića (po tekstu Dušana Kovačevića) – reditelja koji će potpisati filmsku verziju *Bureta baruta* 1998.

Uspostavljanjem okvira, u kom su na početku i na kraju okupljeni svi likovi iz predstave, i dodavanjem nedostajuće dramaturške karike, reditelj dodatno naglašava cikličnost teksta Dukovskog. Korišćenjem citata iz filmova i serija iz 60-ih i 70-ih godina Unkovski podvlači bezizlaznost balkanskog *Bureta baruta*, jer ova nostalgična uplitanja putem kontrasta samo podvlače odsustvo smisla i junaka koji bi uspostavio red u hronotopu grada-zatvora.

Čini se, ipak, da se po nečemu od tog osećanja sveta i odvaja. Kao što smo već spominjali, Unkovski je (baš kao i u *Pozorišnim iluzijama*), razmaštavao tekstualni predložak. Marina Milivojević-Madžarev navodi primer treće scene, koja na najbolji način ilustruje rediteljsko širenje teksta. Od didaskalija koje predviđaju sto u kafani i flašu vina reditelj je napravio teniski meč, unoseći dodatnu dinamiku u sukob između dvojice prijatelja. Promenjen je i socijalni status likova, oni su sada pripadnici više srednje klase, što pokazuje da virus nasilja nije samo bolest

radničke klase. U izuzetnoj glumačkoj igri likovi su vešto kontrastirani: Simon Dragana Mićanović je naizgled finiji i empatičniji od Svete Dragana Jovanovića, koji stereotipu sirovog balkanca udahnuje prepoznatljiv šarm (Milivojević-Madžarev 2008: 151–152). Činjenica da lik kog tumači Mićanović pobeđuje u igri nasilja, zahvaljući načinu na koji su likovi glumačko-rediteljski osmišljeni, donosi sceni efektan preokret. I drugi kritičari su o glumi pisali u krajnje pozitivnom tonu.

Dužni smo da kažemo da konačni uspeh ove predstave u znatnoj meri duguje i umeću Unkovskog u radu sa glumcima. Nismo odavno videli da je neko jedan veliki ansambl od prve scene, lansirao sa takvim ubrzanjem. Da ih je ne samo animirao da se prihvate naoko malih zadataka, nego da u njima ostvare svoje vrhunske domete. A, to može konačna je istina, samo jedan ovako neobično velik skup glumaca izuzetnog talenta (Mišić 1995).

Verovatno se u nadahnutoj igri ansambla krije glavni razlog zašto je ova predstava stekla kulturni status i postala jedna od najpopularnijih predstava JDP-a, ujedno i jedina predstava koja je sa stare velike scene prešla na novu 2003. godine. Radost igre kojom je zračila, slična onoj u *Pozorišnim iluzijama*, odudarala je od turobne stvarnosti devedesetih godina.

Pišući o onome što smatra da je “razobličujuća snaga, trezveni, veseli i lukavi um lakrdijaša” (Bahtin 1989a: 281), Bahtin beleži da ovakav pogled na svet brani “pravo da se govori parodijom, da se ne bude bukvalan, da ne budeš ono što jesi; pravo da se život živi u međuprostornom hronotopu pozorišnih scena, da se život prikazuje kao komedija a ljudi kao glumci; pravo da se demaskiraju drugi; pravo da se psuje pravom (gotovo kultnom) psovkom” (isto). Čini se da je Slobodan Unkovski, umom bahtinovskog lakrdijaša, preko vitalnosti kojom je odisala igra glumačkog ansambla, u hronotopu grada-zatvora otvarao humorne međuprostore.

Bahtin smatra da se snagom smeha može razoriti epsko vreme. “Upravo smeh uništava epsku i uopšte svaku hijerarhijsku (vrednosno-udaljavajuću) distancu. U daljinskoj slici predmet ne može biti smešan; on mora biti približen da bi postao smešan; sve smešno je blisko” (Bahtin 1989b: 455).

Ovo stanovište Bahtin će dalje razvijati u knjizi o Rableu u ideji karnevalskog humora. “Smeh je, naprotiv, pretpostavljao nadvladavanje straha. Ne postoje zabrane i ograničenja koja bi stvorio smeh. Vlast, nasilje, autoritet nikada ne govore jezikom smeha” (Bahtin 1978: 106). U nastavku teoretičar zaključuje: „Sa strašnim se igra i njemu se smeje: strašno postaje ‘veselo strašilo’ (isto). Upravo to su uradili reditelj i glumci *Bureta baruta* – igrali su se sa strašnim i napravili

jedno veselo strašilo, koje je rasterivalo jezu svakodnevice. Ovim aspektom predstave Unkovski i ansambl Jugoslovenskog dramskog pozorišta ne samo da dopunjuju tekst Dukovskog, oni mu se i suprotstavljaju. Prateći pisca, reditelj, uz pomoć scenografa, dosledno izgrađuje jezivi hronotop grada-zatvora, ali ga ujedno i razgrađuje – snaga humora i karnevalski duh otvaraju pukotine i međuprostore u zaključanom, epskom svetu cikličnog nasilja, prelivaju se preko granica koje im je tekst namenio.

Tako je, i u vremenu pre Dejtonskog sporazuma, pozorište povremeno postajalo jedna od oaza karnevalskog smeha, „veselo strašilo“ koje je razgonilo crne prikaze svakodnevice. Veza između karnevalskog duha i pozorišta nije slučajna jer oba zahtevaju susret i razmenu (telesno sapisustvo i autopojetičku povratnu spregu, o kojima piše Fišer-Lihte). Bahtinovim rečima: “Čovek oseća tu neuništivost života na prazničnom trgu, u karnevalskoj gužvi, dodirujući se s tuđim telima svih uzrasta i položaja; on se oseća članom naroda koji večno raste i obnavlja se” (isto: 107).

U punoj meri karnevalski duh oživeće na beogradskim ulicama tokom studentskih protesta 1996/97. godine. U to vreme došlo je do onoga što Dragičević Šešić označava kao *karnevalizaciju grada*. Beogradske ulice bile su poprište brojnih spontanih i planiranih (ali i tada sa neophodnom dozom nepredvidljivosti) performansa, građani su se, u skladu sa karnevalskim duhom kostimirali (naočare protiv medijskog mraka, bedževi, pištaljke), a ceo spontani, kreativni, energični i nesputani duh protesta bio je duh sveta, kritički nastrojen prema nametnutoj izolaciji (Dragičević Šešić: 2018: 265-331).

Krajem decembra 1996, nakon jednog izvođenja *Bureta baruta*, stvarnost je još jednom sasvim direktno ušla u pozorište: glumci su umesto poklona prošetali scenom obučeni u odeću sa prepoznatljivim simbolima protesta. Nije slučajno što se to desilo baš na ovoj predstavi jer ona je i u vremenu izolacije bila jedan od proplamsaja karnevalskog smeha, te su se duh karnevala u pozorištu i na ulici prirodno povezali baš u ovoj tački. Takođe, ovo je jedan od primera da se atmosfera u institucionalnim pozorištima i na ulici ne može pojednostavljeno suprotstavljati u korist ulice kao mesta eksperimenta i slobode (nasuprot konformizmu i retrogradnosti institucionalnom pozorišta).

Sa stanovišta naše analize, važno je podvući da je jedna ista predstava bila poprište suprotstavljenih tendencija i njima odgovarajućih hronotopa. Izgrađujući vremeprostor grada-

zatvora ona je opisivala jedno klaustrofobično mesto, u kome je bestijalnost potrla sve znake ljudskog i civilizovanog. Taj grad, zaključan u ciklično vreme i defamilijarizovani prostor, bio je još jedan izgubljeni grad, u kom su ondašnji gledaoci prepoznavali izolovani i izmenjeni Beograd (ili, pak, neki drugi nasiljem izmenjeni postjugoslovenski grad). Istovremeno, lakrdijaški um Unkovskog i radost igre neprestano su proširivali i nadigravali taj pesimistični hronotop, čime su unutar grada-zatvora oživeli duh *grada-kao-akcije* (kako Silvija Jestrović označava Beograd tokom protesta¹¹⁰).

Međutim, složenost ove predstave i njene recepcije ovde se ne završava. Kako humor nije neka „čista“ nevinna sila koja dolazi ni iz čega već uvek počiva na određenim vrednostima¹¹¹ treba preispitati i na čemu se temelji humorna snaga ove predstave. Čini se da postoji tesna veza između inostrane recepcije predstave i nekih vrednosti koje se nalaze u njenoj osnovi.

Marina Milivojević-Madžarev piše kako je ova predstava, nastala u vreme međunarodne izolacije SRJ (tada su bile skinute sankcije u kulturi), postala domaća predstava sa najvećim brojem međunarodnih gostovanja (Makedonija – Skoplje, jun 1995; Nemačka – Bon, Bonsko bijenale, jun 1996; Italija – Rim, oktobar 1996; Slovenija – Ljubljana, maj 1998; Poljska – Torun, maj 1998; Francuska, Nica, novembar 1999; Bosna – Sarajevo, MESS 2001; Kolumbija – Bogota, pozorišni festival Iberoamerikana, april 2002) (Milivojević-Madžarev 2008: 154). Teoretičarka primećuje dominantan ugao u recepciji predstave: “iako je svuda bila toplo primana, predstava je donekle morala da plati cenu zato što dolazi iz politički nestabilne zemlje – često se više govorilo o njenoj društvenoj dimenziji, o slici nasilja na Balkanu koju ona pruža, nego o rediteljskim i glumačkim dostignućima” (isto: 155). U tom duhu, jedan od kritičara je zabeležio: “Komad Dejana Dukovskog je (...) vivisekcija naroda. Dodiruje najbolniju temu današnje Jugoslavije, moralni i psihički pad društva, koje je izazvalo najokrutniji rat u Evropi od vremena hitlerizma” (Pawlowski 1998, prema Milivojević-Madžarev 2008: 153).

Ono što je kritičar zabeležio nije ni slučajno ni neutemljeno već ima snažno uporište u tekstu i predstavi. Teza o zaraznosti nasilja u balkanskom buretu baruta, u kom se ne misli, ne voli i ne

¹¹⁰ Videti: Jestrović, Silvija (2012). *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

¹¹¹ Rečima Manfreda Pfistera, ako bismo pokušali da ispišemo istoriju humora, bila bi to istorija – obično sučeljenih – normi koje ograničavaju i daju društveni oblik antropološkom impulsu smeha u određenoj zajednici” (Pfister 2002: V).

komunicira izvan surovosti, ovdašnje stanovništvo prikazuje kao u osnovi krvožedno i primitivno, čime se ostvaruje stereotipna slika, vrlo prisutna (od) devedesetih godina.

Govoreći o pozorištu izvan evropskog okvira, Erika Fišer-Lihte piše kako pojedine produkcije pribegavaju *samoegzotizaciji* (Fischer-Lichte 2014: 139) ne bi li, po ukusu zapadnoevropskih gledalaca, začinile svoje projekte očekivanom lokalnom bojom. U kontekstu kulturne produkcije devedesetih godina, radi se o pojavi koju je Jurica Pavičić precizno označio kao *samobalkanizaciju*. Po tekstu Dejana Dukovskog, Goran Paskaljević je snimio film *Bure baruta* (1998), koji Pavičić u svojoj studiji *Postjugoslovenski film: stil i ideologija* ubraja u filmove samobalkanizacije. Autorov fokus je na filmu, ali se teze koje je izneo odnose i na pozorište.

Zapadnoeuropski festivali, koprodukcijske kuće i art-kina traže naslove koji bi mogli utažiti interes za prostor kriznoga žarišta, pri čemu traže filmove i autore koji će zadovoljiti onaj horizont očekivanja koji se postavlja pred filmove Istočne Europe i Trećeg svijeta: taj se horizont očekivanja i dalje temeljio na političkom disidentstvu/otpadništvu, no sada sa kudikamo jačim prohtjevom za stilskom 'autentičnošću' (antiklasičnošću), te lokalnom bojom (Pavičić 2011: 246).

Predstava *Bure baruta* uklapa se u tematsko-stilski fotorobot samobalkanizacije: prekomerno eksploatisanje balkanskih stereotipa, lokalna boja i odmak od klasične dramaturgije. U njoj se nalaze i neke druge tipične karakteristike poput teme rata, ali i tzv. mangupskog humora, koji je dodatno naglašen u igri muških glumačkih zvezda poput Dragana Jovanovića i Dragana Mićanovića. Imajući u vidu naslove koje je autor naveo, kao i karakteristike teksta i predstave *Bureta baruta*, čini se da su dve ključne odrednice ostvarenja pravljenih u duhu samobalkanizacije nasilje i humor, i to humor koji se pre svega realizuje kao *(samo)ismevanje*¹¹². U skladu s tim, rezultat ovakvih projekata često je "potiranje i karikiranje, umjesto afirmiranja 'autentičnosti'" (isto: 247).

Ekstatičnom energijom, prikazom ekscentričnih karaktera, prekomjernog nasilja i izdajstava, te hiperbolom kao dominantnim postupkom ti su filmovi cementirali balkanistički, kolonijalni sud *oni su svi ljudi*. Na taj način, oni su kulturalizirali uzroke užasa i redistribuirali krivnju na povijesne silnice umjesto konkretne, povijesno specifične političke elite. Osim toga, filmovi samobalkanizacije na taj su način postajali politički performativni iskaz, koji je svojim sadržajem i stilom demonstrirao *ludost Balkana*, te samom tom gestom zapadnu publiku nukao na nemiješanje u tu balkansku 'bačvu baruta' (isto: 175–176).

¹¹² Nadovezujući se, između ostalih na čuveni Bergsonov esej *O smehu: Esej o značenju komičnog*, teoretičar Majkl Bilig iznosi hipotezu da humor, i to pre svega određena njegova forma – *ismevanje* (*ridicule*) predstavlja jedan od motora za održavanje društvenog poretka u naizgled sasvim različitim kulturama (Billig 2005: 2). Kao što se vidi na primeru *Bureta baruta*, ismevanje ne reguliše samo odnos unutar kulture već i sa njima povezane odnose između kultura, što nas odvodi na temu postkolonijalnih istraživanja (videti: Bužinja i Markovski (2009: 605–618)

Zapadni recipijent u ovoj razmeni ponaša se kao kupac suvenira koji poseže za nesavršenim zanatskim uratkom, “Živo uvjeren da je riječ o rukotvorini priprostih, autentičnih lokalnih ljudi” (isto: 248), iako je reč o proizvodu koji svesno računa na uverenja svog kupca. Međutim, to samobalkanizirajuće ludilo moglo je služiti kao dvosmerni alibi: skidalo je odgovornost i sa domaćih i sa zapadnih političkih elita, pokazujući da je ovdašnje stanovništvo zaraženo neizlečivim virusom nasilja.

Iako se Slobodan Unkovski odvojio od Dukovskog – razigrao, proširio, pa i suprotstavio se njegovom tekstu snagom karnevalskog smeha, humor predstave *Bure baruta* počivao je na istim osnovama – na eksploataciji balkanskih stereotipa. Prekopotrebnii karnevalski smeh prevazilazio je hronotop grada-zatvora u domaćem kontekstu, ali su se, ove dodatne nijanse gubile u očima stranog recipijenta, usko vezane za domaće okolnosti izvođenja. Predstava koja je najviše i najdalje putovala, suštinski nije prevazilazila izolaciju već je učvršćivala sliku o divljem društvu, koje mora biti kroćeno i držano na bezbednoj distanci. Naredna dva teksta – dramatizacija romana *U potpalublju* i drama *Beogradska trilogija* ponudiće drugačiju, iznijansiraniju sliku.

U potpalublju (1996)

Tekst Vladimira Arsenijevića

Čim je objavljen, roman Vladimira Arsenijevića *U potpalublju*, prepoznat je „kao potresno svedočanstvo o stradanju naše najmlađe urbane generacije u metežu krvavog jugoslovenskog građanskog rata, u današnjem srpskom društvu u kom se civilizacija ubrzano raspada“ (Stamenković 1996c). Arsenijevićev prozni tekst govori o društvenoj stvarnosti ranih devedesetih godina, pokušavajući da joj se, u meri u kojoj je to moguće – približi, umanjujući distancu između fikcije i izvanestetskog sveta, čime se priči obezbeđuje autentičnost i proživljenost neposrednog iskustva.

U predgovoru drugom izdanju Arsenijević piše kako je želeo da ispriča jednu *superrealističnu* beogradsku priču (Arsenijević 2016: 32). Pozivajući se na Orvela, autor ističe da su njegove spisateljske ambicije u vreme pisanja ovog romana bile primarno rukovođene istorijskim porivom i političkom svrhom (isto: 31). Znajući da će verovatno izbeći mobilizaciju, pisac opisuje svoju poziciju tokom tih ratnih godina:

Zaštićena pozicija koju sam uživao (iako se, istina, sve zasnivalo na pukom osećaju) dala mi je dragocenu mogućnost da iz neposredne blizine, ali ujedno izlovan poput ratnog reportera, pažljivo opažam sve što se tokom tog mračnog kraja leta, čitave jeseni i prvog dela zime devedeset prve oko mene događalo. I – beležim, beležim, beležim (isto: 37).

Kao što prethodni redovi pokazuju, autorova namera sastojala se u tome da ponudi jedno autentično umetničko svedočanstvo o vremenu čiji je nevoljni svedok bio, nalazeći se u odnosu na epicentar ratnih zbivanja i dovoljno blizu i dovoljno daleko. U skladu s tom osnovnom namerom, stil koji je pisac koristio bio je, po njegovim sopstvenim rečima, daleko svedeniji i disciplinovaniji od njegovih prethodnih radova (isto: 33). Kao što bi se možda moglo na prvi pogled očekivati, spomenuto beleženje iskustva nije sprovedeno jednostavnim telegrafskim stilom već „urbanim žargonom i esejističkim manirom mladoga intelektualca“ (Žunić 1999: 157). Međutim, takvo stilsko opredeljenje ne umanjuje utisak realističnosti, naprotiv – znajući da je pripovedač pisac, čitalac pretpostavlja da je reč o izrazu koji predstavlja njegovo autentično razumevanje i beleženje stvarnosti. Pored navedenog, u romanu postoji još nekoliko postupaka koji istanjuju opnu između stvarnosti i fikcije, glasa pripovedača i piščevog glasa. Naime, ne

samo da se u tekstu pribegava naraciji iz prvog lica¹¹³ već se i glavni junak, iz čije perspektive pratimo zbivanja, zove Vladimir, kao i sam autor. Utisku da je reč o tekstu koji je čvrsto utemeljen u realnosti doprinosi i struktura – organizacija poglavlja hronološki, po mesecima, kao i prilozi koji se nalaze na kraju. Prilog broj 1 nudi *kompilaciju smrti: 1989, 1990, 1991*, prilog broj 2 je *hronika odbeglih: 1990, 1991*, iza kojih sledi hronologija događaja u Srbiji i svetu u periodu od oktobra do decembra 1991, što se poklapa sa vremenskim okvirom romana. Svi pobrojani elementi – naracija, struktura, jezik i stil – omogućuju da se roman približi formi neposrednog svedočanstva i da, u skladu s tim, autor progovori iz perspektive svedoka ratnih zbivanja.

Međutim, iako insistira na jakoj vezi sa izvanestetskom stvarnošću, pisac se opire odrednicama poput autobiografskog romana.

Zaista, *U potpalublju* nije precizno faktografsko ogledalo piščevog života, što se može utvrditi i ovlašnim poređenjem biografije junaka i pisca. Kako bismo onda mogli odrediti ovaj roman i dramaturgiju koja sledi njegova formalno-stilska načela? Kako bismo odgovorili na ovo pitanje, posegnućemo za jednim autopoetičkim citatom koji na prvi pogled nema nikakve veze sa Arsenijevićevim delom: “Ova knjiga nije fikcija u tradicionalnom smislu; praktično svaki odabrani incident, koliko se sećam, jeste se odigrao. Ovo nije ni knjiga autobiografskih memoara; korišćena je određena sloboda u redosledu događaja, učešću govornika u nekim od njih i u karakterizaciji određenih individua“ (Ehrhart 1983: 11, prema Tal 1995). Dalje, autor od kog smo preuzeli citat govori kako je njegov pristup bio kombinacija onoga što je direktno proživeo sa onim što je o događajima posredno saznao, ali kako literarno i emotivno nije bio spreman da napiše knjigu koja bi bila čista fikcija, kao što se nije usuđivao da pokuša da sasvim preslika opisane događaje, u odnosu na koje nema distancu (isto).

Citirani redovi pripadaju Vilijamu Erhartu (William Ehrhart), veteranu iz Vijetnama, koji je, nakon povratka iz rata, postao pesnik i prozni pisac. U jednom od poglavlja svoje knjige Kali Tal detaljno analizira opus pomenutog autora, smatrajući ga jednim od predstavnika književnosti traume. Njegov autopoetički osvrt može se, bez ikakvog odmaka, primeniti na razumevanje *Potpalublja*, i to nije iznenađenje – oba teksta nastala su kao umetničko suočavanje sa

¹¹³ Reč je o tipu unutrašnje naracije (nasuprot njoj nalazi se spoljašnja naracija, u kojoj srećemo pripovedačke instance poput sveznajućeg naratora), u kojoj možemo da lociramo lika-naratora, koji nam najčešće priču saopštava retroaktivno (Chatman 1993: 91), što je slučaj i sa Arsenijevićevim tekstom.

traumatskim iskustvom. Zaključak do kog je došla Kali Tal tumačeći Erhartova dela relevantan je i za razumevanje Arsenijevićevog teksta, koji odlikuje „tenzija između želje da svedoči, nemogućnosti da uspešno prenese iskustvo i poriva da to iskustvo potisne“ (isto). Dakle, uopšte nije važno da li ćemo roman odrediti kao autobiografski ili ne jer faktografija nije od primarnog značaja, s obzirom na to da ovaj roman o događajima svedoči ne samo na planu činjenica, već i na dubljem, emotivnom i psihološkom planu.

Poricanje, kojim se glavni junak brani od okolnosti u kojima se obreo, prevazilazi se upravo činom pisanja, koje predstavlja mehanizam suočavanja sa istorijskim nedaćama. Vladimir nije delatan junak, on pre svega pokušava da razume vreme u kom se zadesio, te da to svoje iskustvo zabeleži. Ovaj tekst, a u tome ga prate i dramtizacija i predstava, ne odlikuje jasno ideološko usmerenje, njegova političnost zasniva se upravo na činu suočavanja, što je prepoznato kao „pogled na svet tipičnog predstavnika mlade gradske populacije, koja ima spušten ideološki tonus“ (Žunić 1999: 155). Uprkos spuštenom, neizoštrenom ideološkom tonusu, samo suočavanje sa dominantnim ideološkim narativima dovodi do demitologizacije i razgradnje političkih ideja na kojima ratni kontekst počiva.

Pripovedač svoju poziciju objašnjava kao poziciju spavača u polusnu. On govori o tome kako se svakodnevno, u zatečenim okolnostima, prepušta “vrsti košmarnog polusna“ (Arsenijević 2016: 45). Stanje koje opisuje ujedno je i svesno i nesvesno: „Žmurim i trudim se, ali – svestan sam pod tom zavesom“ (isto: 46); “letargično plutam poput kosmonauta izgubljenog u beskrajnu ledenog svemira“ (isto: 48) i sl. Njegovo stanje, koje se nalazi između budnosti i spavanja, podseća na Koenovo razumevanje *poricanja*, što je i sasvim očekivano, jer je poricanje jedan od odgovora na traumatsko iskustvo. „Jedan od psiholoških mehanizama koje brzo razvijaju oni koji žive dok drugi oko njih umiru, i oni koji žive u konstantnoj anticipaciji smrti, jeste emotivna barijera, odbijanje da se oseti bilo šta“ (Kali Tal).

Svet u kom su se Vladimir i ostali junaci obreli izgubio je jasne obrise pred nadolazećim talasima beznađa. Međutim, taj svet suštinski je nedokučiv, određen je paradoksalnom prepletanošću života i smrti. Njega definiše i osnovna situacija u tekstu – dok ljudi pate i umiru, supruga glavnog junaka, Anđela, treba da se rodi. Život je u isto vreme nepodnošljiv i nezaustavljiv, što junake baca u letargičnu i nemoćnu poziciju spavača. U sceni na groblju, na sahrani Anđelinog brata, Vladimir prevari Anđelu, tako što se na groblju upusti u brzi i trapavi seksualni

čin sa jednom devojkom. U toj tački dolazi do potpunog prožimanja erosa i tanatosa, sila vitalnosti i destrukcije. Poslednja slika, u kojoj Anđela i Vladimir dremaju zajedno u polusnu, u isto vreme odiše i spokojem zbog partnerske bliskosti i zebnjom pred neizvesnom budućnošću. Traumatsko iskustvo, za junake Arsenijevićevog romana, potpuno odgovara definiciji Ketii Karut jer se radi o nerazmrsivo ambivalentnom stanju koje je, osim što je proizvod destrukcije, ujedno i „enigma preživljavanja“ (Caruth 1996: 58). Kako piše Kali Tal, prokletstvo onih koji su preživeli traumu je u tome što znaju „kako izvitoperen čovek može biti da bi kreirao takav varvarizam, a blagoslovenost u saznanju koliko jak može biti da bi to preživeo“ (Tal 1995). Upravo zbog te paradoksalnosti Arsenijevićev tekst ne može se odrediti ni kao jednostrano pesimističan, ni kao optimističan, jer i jedna i druga emocija izvire iz istog jezgra. Razobručeno društveno nasilje, bliski susret sa smrću i besmislom, u stvari ogoljuje i metafizički apsurd.

Sve što smo opisali reflektuje se u načinu na koji se artikulišu i prepliću hronotopi u romanu. Na prvi pogled, Arsenijevićev tekst je linearno, hronološki strukturisan po mesecima (oktobar, novembar, decembar 1991). Međutim, ovakva struktura iznutra se podrija perspektivom spavača, onoga pored koga događaji promiču kao u isto vreme i bliski i daleki. Dremajući u potpalublju, junaci pokušavaju da uspore zahuktala dešavanja, ulazeći u stanje u kom „sve usporava, pa kao i da časovnici sporije otkucavaju“ (Arsenijević 2016: 129). Oni pokušavaju da pobegnu od zupčanika istorije u svoje intimne svetove, u hronotop stana-potpalublja, u poznati opipljivi prostor i zamrznuto vreme poricanja.

Izvan hronotopa stana nalazi vremeprostor grada, koji se pred njihovim očima zastrašujuće menja.

U blesku iznenadne i sveprožimajuće vizije, koja je pocepala uobičajeni bulevarski prizor pred mojim očima, ugledao sam nas kako bežimo, dok se tlo pod našim nogama, uz stravičnu ciku, lomi i otvara, a iz tih dubina se širi nepodnošljivi zadržavanje, koje smo, u svojim inertnostima, propustili da iskoristimo na dostojan način, čitava jedna pulsirajuća sipa nam se odatle podsmeva, nezainteresovana za užas koji joj ponizno dočaravamo mlakim pokretima, nemim jaucima i željom da nas nema (Arsenijević 2016: 102).

Pišući o defamilijarizovanom Beogradu Vladimira Arsenijevića, Dejvid Noris zaključuje (potkrepljeno odgovarajućim citatom iz romana): „Kao što je on prevario svoju ženu, tako je i rat, u pripovedačevom viđenju, prevario ili nadmudrio sve građane Beograda; izlaz na ulicu znači ‘nostalglični susret sa sokacima jedne izigrane prestonice’. Grad se promenio pod pritiskom rata i više nije ono što je bio“ (Noris 2018: 150).

Tim frojdoski jezivim gradom i njegovim sokacima gospodari nasilje, koje obesmišljava svako delanje i progresiju. Zaštićeni hronotop potpalublja ubrzo će propustiti stvarnost preko Anđelinog brata Lazara, koji dobrovoljno (i uz tiho pristajanje Anđelinih roditelja) odlazi u vojsku, a zatim i gine. S druge strane, Dejan, koji se vratio iz rata bez ruke, a ipak pokušava da za sebe izbori novo mesto u društvu, za pripovedača postaje simbol nade i vitalnosti. On deluje kao potvrda da se u hronotopu ovog izgubljenog grada junak ipak može izboriti sa okolnostima i zauzeti za sebe, da može da iskorači iz ciklusa nasilja. Međutim, Dejan se iznenada ubija pred kraj romana, čime postaje jasno da su ga rat i trauma ipak sustigli i dokrajčili. Neobuzdano i nezaustavljivo nasilje, koje se iznova i iz raznih smerova vraća, postaje sudbina junaka Arsenijevićevog romana.

Priča se završava kao što i počinje – polusnom, delujući kao da se, zapravo, nije ni pomerila iz svoje početne tačke. Međutim, po Anđelinom stomaku ipak znamo da su, u ovom košmarnom hronotopu, vreme (i život) nastavili da se odmotavaju. Ovde se nazire i treće, nedokučivo i neumitno, plemenito i surovo – kosmičko vreme, koje ne mari za pojedinačne sudbine, ali u kom sile vitalnosti, u konačnom skor, uvek odnose prevagu.

Dramatizacija Damira Vijuka i Nikite Milivojevića i predstava N. Milivojevića

Dramatizacija, koju su uradili Damir Vijuk i Nikita Milivojević, prati radnju romana, kombinujući solilokvije glavnog junaka sa realistično napisanim dijaloškim scenama. Nedešavanje i pasivnost likova postaju još ogoljeniji u dramskoj formi. Priča počinje i završava se u Vladimirovoj sobi onim pominjanim polusnom, čime se zaokružuje utisak o atrofiranom životarenju pripadnika jedne generacije, zarobljene u potpalublju istorije. Feliks Pašić primećuje da se u dramatizaciji i predstavi ne može izdvojiti glavni junak i da bi to eventualno „mogla biti mladost, koja fizički i duhovno obogaljena, fura svoju prvu ratnu jesen“ (Pašić 1996). Kritičar ističe da je u takvoj dramatizaciji Vladimir sveden na „pasivnog opisivača događaja“ (isto). Ivan Medenica uočio je da je Arsenijevićev roman dramatičniji od svoje dramatizacije.

Paradoksalnim sticajem okolnosti, roman 'U potpalublju' Vladimira Arsenijevića, ispostavio se dramatičnijim od njegove dramatizacije koju su uradili Damir Vijuk i Nikita Milivojević. [...] Jednostavno rečeno, dramatizacija se svodi na niz sukcesivnih, autentičnih epizoda iz tragičnog (životno, ne dramski!) preživljavanja ratom osakaćene generacije beogradskih tridesetogodišnjaka. Umesto drame dobili smo hroniku, umesto relevantnih dramskih karaktera, drage i poznate face sa

ćoška Molerove i Krunske, Kondine i Majke Jevrosime, Rankeove i Braničevske...“ (Medenica 1996b)

Dramatizacija koju je objavilo Jugoslovensko dramsko pozorište u ediciji *Ars dramatica* razlikuje se od teksta predstave ponajviše u broju Vladimirovih solilokvija. U štampanoj verziji sve scene su uokvirene Vladimirovim razmišljanjima, što predstavlja najdirektniju vezu sa romanom (a i Vladimirovim likom), ali se ovi delovi, pored toga što usporavaju radnju, stilski opiru ostatku dramatizacije, koja je u osnovi realistički mišljena. U predstavi Nikite Milivojevića monolozi su značajno redukovani i ostalo ih je svega nekoliko, što ide u korist tempu odvijanja radnje, ali dodatno marginalizuje lik Vladimira, koji više nema povlašćeno mesto u svetu fikcije. Govoreći o ovom liku u predstavi, Ivan Medenica primećuje da je Vladimir Nebojše Glogovca „bio neubedljiv ne njegovom krivicom, već zato što je njegov lik sveden na nivo konferansjea“ (isto).

Ovakva postavka Vladimirovog lika u dramatizaciji *Vijuka / Milivojevića*, a dodatno i u samoj predstavi, omogućuje da lik Anđele izbije u prvi plan. Iako nema izdvojenog protagoniste, ako bismo morali da se opredelimo za lik koji se izdvaja kao noseći u predstavi, to bi verovatno bila Anđela¹¹⁴. Ona je ta koja i metaforički i bukvalno otima priču i čita nam naglas prvi Vladimirov monolog, svađa se sa roditeljima zbog bratovljeve mobilizacije, a onda i suočava sa njegovom smrću. Igra glumice Anite Mančić dodatno je privukla gledalačku identifikaciju zbog široko oslikanog emotivnog spektra, koji se kretao „od materinski zaštitničke topline do takođe materinski (ili sestrinski) zaštitničkog besa i očaja“ (isto).

U drami postaje još izraženije ono što se moglo primetiti i u Arsenijevićevom romanu: Vladimir i Anđela odstupaju od tipičnih rodnih uloga, koje bi podrazumevale delatnog, nepomirljivog muškarca i pasivnu i zatvorenu ženu. Na taj način, posredno se sprovodi opiranje dominantnim društvenim mitovima, jer je Vladimir sve suprotno od ideala mačo muškarca, heroja i ratnika. Po mišljenju Aleksa Sirsa, jedna od najvažnijih novina u *in-yer-face* komadima jeste redefinisanje tradicionalnog poimanja muškosti (Sierz 2002: 21), pa se ovaj tekst u tom aspektu približava navedenim ostvarenjima. Pored toga, roman i drama *U potpalublju* dele sa autorima ovog pravca osećaj izgubljenosti i beznađa, fokusiranost na probleme mladih, preplavljenost nasiljem, urbani milje, realističnu dramaturgiju i korišćenje žargona, kao i motive poput seksa i narkomanije.

¹¹⁴ Uz Anđelu, najviše prostora dobio je Vanja (Rastko Lupulović), ali je njegov lik izrazito komički, groteskno oblikovan, te poseduje manje nijansi od Anđele.

Može se uočiti zanimljiva podudarnost: kao što su roman i predstava, a kasnije i film *Trejnspoting*, bili prethodnica novog talasa dramskog pisma u Engleskoj, tako je i u srpskom kontekstu ovaj tekst prethodio dramama Biljane Srbljanović i Milene Marković, koje dele sa njim neke od pometih karakteristika.

Kritičari su jednoglasni po pitanju glumačkog umeća ansambla koji čine tri glumačke generacije. Aleksandar Milosavljević smatra da su mladi glumci uspeli da prevazuđu pasivnost zadatu tekstom i da, „uzdržavajući se od akcije, sasvim ispune scenu“ i „da svojim dugim ćutanjima budu rečiti“ (Milosavljević 1996b). Primetna je razlika u glumačkom stilu pripadnika u to vreme mlađe generacije (Nebojša Glogovac, Anita Mančić, Nikola Đuričko, Vojin Ćetković, Rastko Lupulović) u odnosu na stariju (Branka Petrić, Rade Marković, Olga Savić i Miodrag Radovanović) jer prvi svoje uloge grade svedenije, s dozom ležernosti i povremenog ironijskog otklona, koji se razlikuje u odnosu na teatralniji izraz Branke Petrić, Radeta Markovića i drugih. S tim u vezi, deluje kao da sukob i nerazumevanje roditelja i dece dobijaju još jednu dimenziju, koja se očitava kao plodonosan šum u komunikaciji glumačkih tehnika. Dodatno, upečatljiva pojava Branke Veselinović i Kapitaline Erić u kratkim epizodama, kako je to Feliks Pašić, primetio, proteže “nostalgični most ka počecima Jugoslovenskog dramskog pozorišta“ (Pašić 1996). Ako se prisetimo one teze Marvina Karlsona o pozorištu kao mašini sećanja, ovi glumci i glumice nam, iako to nije deo rediteljskog postupka kao u predstavi *Bure baruta*, otvaraju vremenske useke, izgrađujući jednu, da se poslužimo Arsenijevićevom metaforom, pulsirajuću znakovnu sipu, koja se otima zadatim koordinatama predstave. Za razliku od romana, koji je delo jednog autora, predstava postaje jedno kolektivno generacijsko svedočenje. Možda ta specifična i snažna glumačka energija koju opisuju kritičari, počiva upravo na činjenici da su pripadnici iste generacije u ovom tekstu i predstavi pronašli mesto za upisivanje i sopstvenih svedočenja.

Dramatizacija i predstava uspostavljaju vezu sa romanom i preko jednog dodatog motiva, a to je Vladimirovo pisanje ratne priče. Ovaj metadramski sloj direktno povezuje predstavu sa proznim predloškom, glavnog junaka Vladimira sa naratorom (delovi priče koje čujemo su delovi romana), ali i sa Vladimirom Arsenijevićem jer pomenuti detalj pripada biografiji samog pisca koji je 1992, sa ranom verzijom ovog teksta učestvovao na konkursu za ratnu priču (Arsenijević 2016: 8). U vezi s tim, u dramatizaciji i predstavi postavlja se pitanje moralnog prava autora da piše o ratu.

ANDELA: Ratna priča?

VLADIMIR: Pa konkurs je za ratnu priču. Dešavaće se u Beogradu.

ANDELA: To onda nije ratna priča. U Beogradu nije rat.

VLADIMIR: To nije bino.

ANDELA: Dalje?

VLADIMIR: Nema dalje, to je... Njih dvoje u svemu tome... prijatelji ginu, ili odlaze...

ANDELA: ... a treba da im se rodi dete. Baš je originalno!... I otkad si ti postao ekspert za rat?

(Pauza.)

(Vijuk i Milivojević 1996: 3)

Dejan, koji je zaista bio u ratu i iz njega se vratio osakaćen, bez ruke, govori Vladimiru eksplicitno kad sazna da piše ratnu priču: „ali ti nisi bio u ratu “ (isto: 22). Uključivanje ratne priče u predstavu otvara važno pitanje perspektive iz koje se razmišlja i piše o ratu, ali i prava na traumu onih koji nisu njegovi direktni učesnici. Ova diskusija analogna je raspravi koju Darko Lukić vodi sa Kali Tal oko književnosti traume, zalažući se za to da se kao traumatsko prepozna iskustvo i onih koji nisu bili “sudionici” ratnih zbivanja. Dejanova trauma je očita, dok se Vladimirova pozicija nalazi u neuhvatljivoj sivoj zoni. Preko ovog motiva dramatizacija i predstava uspostavljaju i jedan autorefleksivni sloj jer dovode u pitanje svoju perspektivu i poziciju iz koje govore o ratu.

Scenografija Miodraga Tabačkog u kojoj zatičemo Vladimira i Anđelu predstavlja stan, spavaću sobu i dnevni boravak, sa prepoznatljivim socijalističkim blago oronulim nameštajem. Ove prostorije smeštene su u dubini scene i otvaraju se u frontalnom preseku poput kutija pred očima gledalaca, stvarajući utisak klaustrofobičnosti. S druge strane, sve ostale scene dešavaju se ispred stana-kutije (ili stana-potpalublja), u prostoru koji je otvoren, ali deluje preteće i hladno, pa se onaj skućeni prostor stana ujedno doživljava i kao zatvor i kao utočište. Drugim rečima, uspostavlja se razlika između zagušljivog enterijera stana kao poslednjeg pribežišta i eksterijera grada kao mesta pretnje i ugroženosti.

Ambivalentni prostor stana može se povezati sa osnovnom metaforom potpalublja, jer je to, kako je pisac sam objasnio, „mesto gde imate najmanje šanse da se spasete kad brod tone. Istovremeno, to je mesto gde najduže možete da živite jer prolazi dosta vremena dok voda tamo ne prođe” (Arsenijević, prema Milosavljević 1996b).

Aleksandar Milosavljević smatra da predstava uspeva da prenese tu emotivnu kontradiktornost:

Taj spoj, s jedne strane, specifičnog osećanja zaštićenosti tavorenjem u zagušljivom, mračnom budžaku, u zoni sumraka kakva je krajem 1991. vladala u Jugoslaviji, koja je upravo tad prestajala da postoji, iz časa u čas sve više nestajući, i, s druge, zastrašujuće svesti o klaustrofobičnom bitisanju koje je sve manje život a sve više besperspektivno dotrajavanje” (isto).

Kao što smo videli, grad se u Arsenijevićevom proznom tekstu često ukazuje kao stran i zastrašujući. Primereno pozorišnom izrazu, Nikita Milivojević na drugačiji način, artikuliše prizore sličnog efekta i naboja. Nakon što Vladimir, zajedno sa Anđelinim bratom Lazarom, po prvi put u predstavi iskorači na ulicu, njih dvojicu proguta, a Lazara i bukvalno na rukama odnese – svadbena povorka. Folk melodija i razuzdani svatovi artikulišu jedan drugačiji milje, koji je junacima *Potpalublja*, stran i neprijateljski. Onda gde Arsenijević koristi kafkijansko oneobičavanje i rastaknje grada, Milivojević poseže za grotesknim, felinijevskim izobličenjem. Oba pristupa za rezultat imaju osećaj nepripadanja, jezu koju izaziva defamilijarizacija grada. U raznolikosti stilskog spektra, koji smenjuje svedene i jednostavne sa jarkim potezima, predstava je, paradoksalno, bliža i vernija romanu nego svom dramskom predlošku. Zatim, u realistično napisanoj dramatisaciji nije prisutan postupak otuđenja, defamilijarizacije grada, koji se rastače u vizijama Arsenijevićevog junaka, ali je ovaj postupak svoj analogni izraz našao u rešenjima Miodraga Tabačkog i Nikite Milivojevića.

Prateći logiku košmarnog (polu)sna, scenograf i reditelj, u sceni na groblju, prostor ispunjavaju velikim brojem umrlica, kao da žele da nam sugerišu da je smrt svuda okolo i da ima još mnogo onih koji su stradali poput Lazara. Kao i u predstavi *Bure baruta*, scenograf multiplikuje jedan detalj izdižući ga iznad čisto realističke funkcije. Pored toga, čitavu scenu prekriva crni pokrov, što takođe kao da oslikava sveprisutnost smrti. Drugim rečima, čitav svet koji je junacima predstave donedavno bio poznat, sada je iščezao.

Ispod crnog platna mogu se nazreti elementi stana. Smrt se sada i bukvalno uselila u Anđelin i Vladimirov dom, te deluje da je ono od čega su bežali (mobilizacija, rat, smrt) našlo svoj ulaz i u njihove živote, što se ovde, slično kao i u predstavama *Pozorišne iluzije* i *Poslednji dani čovečanstva*, postiže gubljenjem jasne granice između enterijera i eksterijera, „ulaskom“ eksterijera u enterijer. Košmarno stapanje stana i groblja, živog i mrtvog, i na planu scenografije učvršćuje snažan efekat frojdovske jeze – koji se ukazuje kao ključna odrednica scenografije Miodraga Tabačkog. Prateći ono što je bilo zadato samim tekstom, reditelj i scenograf prostorno

su pokazali kako se u početku odvojeni hronotopi stana i grada polako prožimaju, tj. kako se ratna stvarnost neizbežno uvlači i u intimne svetove junaka *Potpalublja*.

Za razliku od *Bureta baruta*, čiji su likovi bili samo groteskne karike u lancu nasilja, junaci u tekstu i predstavi *U potpalublju* bili su uverljivo oslikani pripadnici jedne izgubljene generacije. Način na koji su likovi postavljeni odgovara onome što Bahtin u svom eseju *Ep i roman* prepoznaje kao *romanesknu* sliku sveta, koju on suprotsavlja *epskoj*. Nije bilo mnogo dileme da se tekst *Bure baruta* može u celini smestiti u epsko viđenje sveta, od kog se predstava Slobodana Unkovskog delimično udaljila (u pravcu romanesknog) snagom karnevalskog smeha. Gde se između ova dva pola nalazi *U potpalublju*?

Kao što smo spominjali, svet epa udaljen je od žive sadašnjosti, u njemu je vreme završeno i zatvoreno u krug (Bahtin 1989b: 451–452). U nastavku eseja Bahtin piše da je epski čovek “lišen svake ideološke inicijative” (isto: 462). Njegov pogled na svet je zaokružen a jezik uniformni, bez individualnih razlika (isto), baš kao što je bio slučaj kod Dukovskog, jer u takvom shvatanju sveta “ni pogled na svet, ni jezik, ne mogu biti činioci ograničenja i oblikovanja likova ljudi, njihovog individualizovanja” (isto). Nasuprot tome stoji roman, koji se opire epski zaključanom poimanju sveta.

Sadašnjost u svojoj ‘celini’ (iako ona zapravo i nije celina) u načelu i suštinski nije završena; ona svim svojim bićem traži produžetak, ona ide u budućnost, i što aktivnije i svesnije ide napred, u tu budućnost, to je opipljivija i stvarnija njena nezavršenost. [...] Za umetničko-ideološku svest, vreme i svet postaju istorijski: oni se razotkrivaju, mada u početku još nejasno i sputano, kao nastajanje, kao neprekidno kretanje ka realnoj budućnosti, kao jedinstveni, sveobuhvatni i nezavršeni proces. Svaki događaj, ma kakav on bio, svaka pojava, svaka stvar, uopšte svaki predmet umetničkog prikazivanja gubi onu završenost, onu beznadežnu gotovost i nepromenljivost, koje su mu bile svojstvene u svetu epske ‘apsolutne prošlosti’ ograđene neprelaznom granicom od nezavršene sadašnjosti koja se nastavlja (isto: 462–463).

Bahtin je roman prepoznao kao žanr koji idealno može da izrazi sliku sveta u kojoj je junak delatan i samostalan i u kom se čovek ne povinuje silama sudbine. Ne treba naročito isticati da se epsko i romaneskno ne moraju izjednačavati sa žanrom epa, odnosno romana. I sam Bahtin često koristi izraz *slika sveta*, a u zaključku piše da je reč o *tendenciji romansiranja*, čija je osnovna karakteristika izražavanje „u zoni neposrednog kontakta sa stvarnošću koja nastaje“ (Bahtin 1989b: 473). Ono što je naročito važno pri razlikovanju ova dve slike sveta je pozicija *lika čoveka* – (ne)mogućnost junaka da učestvuje u oblikovanju svoje sudbine.

Tenzija između romanesknog i epskog ključna je za razumevanje hronotopa teksta i predstave *U potpalublju*. Likovi su oblikovani u skladu sa romanesknom slikom sveta, oni su individue koje pokušavaju da svoju budućnost usmere napred, ali se pred njom isprečuje osećaj epske beznadežnosti, gotovosti i nepromenjivosti. Tenzija između te dve koncepcije ono je što giba vreme između linearnosti i mogućnosti progresije, s jedne strane, i cikličnosti i bespomoćnosti, s druge strane. Isto tako, prostor se u jednom trenutku čini kao poznat i prijateljski, a u drugom se defamilijarizuje kako bi oslobodio skriveni zadah vekova. Taj je zadah u stvari strah od sudbine koja je već determinisana negde izvan želja i delanja junaka, strah od oslobođene nemani nasilja, kojoj se ne može umaći.

Sudar dve slike sveta, tenzija između epskog i romanesknog, oslikava poziciju mladih u vremenu jugoslovenskih ratova. Ona je izraz nepristajanja na epsku stvarnost, u kojoj elite promovišu žrtvovanje zarad višeg cilja, ali i bojazni da će ih ta ista stvarnost ipak progutati. Reč je o onome što je teoretičarka Rejčel Falkoner, pišući o romanima Dona Delila, prepoznala kao zarobljenost romanesknog karaktera u epskom svetu (Falconer 2010: 121). Ova sličnost nimalo nije slučajna jer roman *Padač* (objavljen prvi put 2007) koji autorka analizira, obrađuje krizu koja je u američkom društvu nastala nakon 11. septembra¹¹⁵. Čini se da je epsko zgušnjavanje hronotopa, koje odlikuje zatvoreno ciklično vreme, kao i rastakanje i defamilijarizacija prostora (kod DeLila ulica postaje košmarni prostor), odlika izrazito kriznih perioda, kada čovek pokušava da se izbori sa prevelikim teretom okolnosti i razume svoje mesto u njima.

Taj preveliki teret okolnosti je ono što Sartr, pišući o iskustvu svoje generacije tokom 1930-ih godina označava kao preplavljenost *istoričnošću*.

Istoričnost nas je preplavila. U svemu čega bismo se dotakli, u vazduhu koji smo udisali, na stranici knjige koju smo čitali, u onoj koju smo pisali, čak i u ljubavi otkrivali smo kao neki istorijski ukus, to jest goru i mutnu mešavinu apsolutnog i prolaznog. Šta nam je trebalo da strpljivo konstruišemo autodestruktivne objekte, kad nam je svaki trenutak našeg života bio lukavo ukraden u trenutku dok smo ga uživali, kad je svaka *sadašnjost* koju smo doživljavali sa elanom, kao nešto apsolutno, bila pogođena tajnom smrću, ukazujući nam se kao da joj je smisao negde izvan nje, za druge oči koje još nisu ugledale dan, i da je na neki način *već prošla* u samoj svojoj sadašnjosti (Sartr 1982: 138).

Međutim, Sartrove ideje o angažovanoj književnosti (onda kada ovaj pojam koristi u užem smislu) podrazumevale bi prevazilaženje opisanog stanja – „pošto smatramo da pisac mora sav

¹¹⁵ Kao rezultat terorističkog mučeničkog čina, vreme i prostor u DeLilovom Njujorku počeli su da gube obrise modernog grada (Falconer 2010: 199). “Ovaj osećaj mitologizacije istorije zasigurno sugerise da smo, hronotopski govoreći, napravili zaokret od romanesknog pogleda na svet ka jednom izraženo epskom” (isto).

da se angažuje u svojim delima, i to ne u vidu jedne odvratne pasivnosti, ističući svoje poroke, svoje nesreće i svoje slabosti već kao jedna odlučna volja i jedna opredeljenost” (isto: 35). Nema dileme da se, u skladu s prethodnim navodom, predstava *U potpalublju* ne bi mogla odrediti kao sartrovski angažovana jer se njeno suočavanje odvija kroz čin svedočenja – beleženjem traumatičnog iskustva jedne generacije¹¹⁶. Naredna predstava kojom se bavimo komplementarna je ovoj, ona se bavi iskustvom iste te generacije iz ugla onih koji su otišli ili koji su, barem – pokušali da odu.

Predstava Nikite Milivojevića još jednom je pokazala da su dramatizacije romana imale važno mesto u repertoarskoj politici pozorišta i moglo bi se reći da je JDP za njima često posezalo kako bi odgovorilo na potrebe vremena. Primer za to je i predstava koja je, po realističkom izrazu i direktnom suočavanju, došla pre vremena – *Kad su cvetale tikve* (1969) Dragoslava Mihailovića u režiji Bore Draškovića. Ne zaboravimo ni da su upravo predstave JDP-a, nastale kao dramatizacije romana Dobrice Ćosića – *Kolubarska bitka* (1983) i *Valjevska bolnica* (1989) bile najuspešnija ostvarenja patriotskog repertoara iz osamdesetih, koji je bio izraz duha vremena (tačnije njegove patriotske struje). Moglo bi se reći – a na nekom drugom mestu i detaljnije razraditi – da su dramatizacije romana u JDP-u imale anticipatorski karakter i išle za jedan korak ispred dramskih tekstova: predstava *Kad su cvetale tikve* je, po svojim osobinama, daleki predak tekstova iz devedesetih; *Kolubarska bitka* i *Valjevska bolnica* bile su izraz narastajućeg duha samoviktimizacije; *U potpalublju*, realistički pisan tekst o problemima mlade generacije, dolazi pre *Beogradske trilogije* i narednih tekstova Biljane Srbijanović.

¹¹⁶ U završnom poglavlju ovog dela – *Nasilje kao sudbina u hronotopu izgubljenog grada* biće još reći o političnosti analiziranih predstava.

Beogradska trilogija (1997)

Tekst Biljane Srbljanović

Nakon rata u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj jugoslovensko društvo se trajno promenilo: oko sto hiljada ljudi je izgubilo život, a oko dva miliona je bilo proterano (Čalić 2013: 403). Tom broju treba pridodati i one koji nisu bili direktno prognani, ali su ih okolnosti (rat, nemaština, strah od mobilizacije) naveli da promene mesto boravka. Aleksandra Jovićević navodi podatak da je do 1995. Oko trista hiljada mladih napustilo zemlju, pre svega Beograd (Jovićević 2002b: 26). O tim ljudima piše Biljana Srbljanović u svojoj prvoj drami, koja je smeštena u Prag, Sidnej i Los Anđeles. Sve junake u drami povezuje odsutni Beograd, personifikovan u liku Ane, zajedničke poznanice.

Kritičari su odmah uočili vezu između teksta Biljane Srbljanović i romana Vladimira Arsenijevića: oba teksta neposredno tematizuju savremeni kontekst i u centar zbivanja postavljaju probleme „naših najmlađih intelektualaca koje današnji režim u Srbiji, zato što u njima prepoznaje svoje prirodne neprijatelje, na ovaj ili onaj način proteruje iz zemlje“ (Stamenković 1997). *Beogradsku trilogiju* i roman *U potpalublju* povezuju, dakle, tematske preokupacije, realistički izraz, ali i način na koji izgrađuju politička značenja. *Beogradska trilogija* ne može se razumeti u ključu političke drame jer njena političnost, kao i u Arsenijevićevom slučaju, pre svega proizilazi iz suočavanja sa gorućim problemima svakodnevice. Kako piše Aleksandra Jovićević, „u vreme kada je država bila sasvim ravnodušna na patnje običnih ljudi, pojavio se komad koji je direktno progovorio o tome, ali ne u stilu politički angažovanih komada, već više na planu emotivnosti“ (Jovićević 2002b: 27). Ivan Medenica podvlači da „snažna osećanja koja drama razvija prevashodno proističu iz njene inteligentno, matematički striktno postavljene dramaturške konstrukcije. Ovaj kontrast između snažne emocionalnosti i hladne preciznosti sredstava kojima se ona postiže, predstavlja najveću vrednost *Beogradske trilogije*“ (Medenica 1997). Jezik kojim junaci govore je prepoznatljiv i jednostavan, utemeljen u svakodnevnom govoru, a „njegova ubojitost leži u naglim obrtima, kratkim, tihim i usput izgovorenim priznanjima, bolnim pauzama i tišinama“ (isto).

Do gledalačke identifikacije i emotivnih reakcija ovaj tekst dolazi zaobilaznim putem preko humora i ironije, vešto izbegavajući patetiku. Dirljiva priznanja junaka, neočekivana i amortizovana humorom, često su, zapravo, svedočanstva o trami poput Duletove ispovesti o prvoj noći u Australiji (nakon koje više ne može ni da spava, a ni da ima seksualne odnose) ili Jovanovog monologa o nasilnom prekidu predstave. Svi junaci opsesivno traže onog drugog koji će ih čuti ili razumeti, ali ga ne nalaze (Duletov monolog će svi prećutati) ili se taj neko, u ironičnom obrtu, pojavljuje na neočekivanim mestima poput Čehinje s kojom Kića „razgovara”. Kao što se može naslutiti iz prethodnih redova, inovativnost ovog teksta ne ogleda se u njegovoj formi:

U ‘Beogradskoj trilogiji’, dakle, autorka ne ispoljava sklonost ka formalnom eksperimentisanju, ne osporava mimetski karakter drame, već i dalje zastupa gledište da je zadatak dramske književnosti da neposredno predočava činjenice o konkretnim ljudima i stvarnim događajima. Istina, i senzibilitet junaka i jezik kojim oni govore izrazito je aktuelan, no ni to nije ono što je presudno. Tu dramu čini modernom nešto sasvim drugo: intenzitet vremenskog doživljavanja sadašnjosti, dramatično naglašavanje trenutka u kojem živimo, pojačana svest o savremenosti (Stamenković 2000: 275-276).

Taj izraziti sluh za savremenost i njene uznemirujuće tonove doneo je nove tendencije u ovdašnje dramsko stvaralaštvo. „Promene koje je u srpsku dramaturgiju unelo delo Biljane Srbljanović sredinom devedesetih bile su dobrim delom obeležene oštrim angažmanom protiv *ancien régime* i njegovih vrednosti“ (Medenica 2008: 29). U ovoj, prvoj fazi svog rada, autorka je tematizovala „uticaj političkih okolnosti na život pojedinca, porodice ili čitavih generacija, efekat koji su ratovi imali na odlazak mladih iz zemlje (*Beogradska trilogija*) [...]“ (isto).

Aleksandra Jovićević smatra da se *Beogradska trilogija* može razumeti u svetlu *novog brutalizma* u evropskoj dramskoj književnosti, povezujući je sa delima Sare Kejn i Marka Rejvenhila (Jovićević 2002b: 21). Stamenković smešta Srbljanovićevu u dijahronijski niz koji započinju Kami, Sartr, Beket i Jonesko, ističući da su odjeci njihovog uticaja vezivna nit ka drugim autorima novije srpske drame (Stamenković 2000: 282). Za razliku od likova u *Buretu baruta*, junaci *Beogradske trilogije* zadržavaju psihološku celovitost, a jezik kojim govore odraz je njihove individualnosti. Karakterizacija je, na planu rodnih odnosa, bliska onoj u Arsenijevićevom tekstu jer izneverava stereotipna očekivanja, naročito u drugoj sceni: Kaća je prosta, a Miloš ne može da podnese njenu vulgarnost; Dule je seksualno „ugašen”, a Sanja ima snažan libido. Ovakvo izvrtanje stereotipa podriiva dominantne društvene mitove, koji muškarcima i ženama najčešće pridaju (i dopuštaju) osobine suprotne od pokazanih.

Kao i u slučaju *Bureta baruta*, u *Beogradskoj trilogiji* oseća se snažan uticaj filma. Aleksandra Jovićević kaže da „čak i kada se ne menja prostor, a najčešće se ne menja, on je mišljen filmski, jer obiluje tzv. krupnim planovima, naglim rezovima, paralelnom radnjom, subjektivnim kadrovima, itd.” (Jovićević 2002b: 25), a mogao bi se čak prepoznati i na nivou osećanja sveta, u činjenici da „različiti ljudi na različitim mestima mogu da osećaju isto” (Stamenković 2000: 276). Kad je reč o stvaralaštvu Biljane Srbljanović, možda bi se ovaj tekst još bliže mogao povezati sa načelima televizijske dramaturgije, što se može dovesti u vezu s tim što je autorka karijeru započela kao scenaristkinja na sitkomu *Otvorena vrata* (1994–1995). Veza sa ovim aspektom njenog rada naročito je vidljiva upravo u *Beogradskoj trilogiji* – paralele se mogu praviti na nivou likova, dijaloga, humora. Nasuprot filmskoj fragmentarnosti u *Buretu baruta*, tri jednočinke u *Beogradskoj trilogiji* slede načelo blisko dramaturgiji sitkoma, koje zahteva maksimalno korišćenje jednog, nepromenjenog prostora, praćeno brзом razmenom duhovitih replika.

Beograd dominantno prožima živote junaka: on je mesto čežnje i uspomena, izgubljene vitalnosti (Duletova impotencija u tuđini), opsesivna tema i spona između likova. Beograd se upisuje i preko didaskalija u prostore drugih gradova (fotografije u prvoj sceni) i folk muzike koja se čuje iz pozadine u trećoj sceni. Dakle, ovaj ključni toponim i ključni hronotop – o čemu svedoči i sam naslov – prisutan je u svojoj odsutnosti sve do kraja komada. Sve tri jednočinke dešavaju se istovremeno u jednoj, novogodišnjoj noći. U prvoj sceni Kića zbunjeno gleda u sat, ne uspeva da odredi vreme.

KIĆA:

Sada je tačno...

Gleda u sat. Dugo. Odustaje.

KIĆA: ... jako kasno.

(Srbljanović 2000: 7)

U drugoj sceni Miloš ne zna koliko je sati jer je sat stao, a on, za šta ga Sanja optužuje, nije u stanju da ga popravi. Pišući o koncepciji vremena u drami, Manfred Pfister pominje „suprotnost između koncepcije vremena u kojoj je dominantna objektivnost empirijske kronometrije i one koja polazi od subjektivnog doživljavanja vremena. Objektivna koncepcija vremena formalno se očituje u jakoj i čvrstoj konkretizaciji kronologije [...]“ (Pfister 2002: 403).

U tekstu Biljane Srbljanović subjektivno doživljavanje vremena naglašava se kroz niz postupaka očuđenja – utiskom da je objektivni protok vremena zaustavljen. Kao što smo prethodno videli, događaji u sve tri jednočinke odvijaju se u filmski (ili televizijski) brzom tempu, bez praznog hoda. Utisak apsurdnosti ne postiže se ovde nedešavanjem već činjenicom da sve što junaci čine ne uspeva da ih izbavi i pokrene. Drugim rečima, postoji razlika između prividne dinamičnosti spoljašnjih događaja i suštinske zamrznutosti junaka.

Vreme kao da se „otima“ progresiji, ono postaje nekontrolisana, strana i sputavajuća sila, što okida osećanje frojdotske jeze. Navedeni primeri pokazuju kako autorka iznutra razgrađuje realistički svet komada jer satovi junaka ne rade ni bukvalno, ni metaforički, čime se naglašava njihova dislociranost. U pomenutom prožimanju realizma i simbolizma, ali i izražavanju apsurdnog osećanja sveta u realističkoj formi, Biljana Srbljanović je, od klasičnih autora, najbližija Čehovu. Iza fasade realnosti naziru se prenesena značenja, dešavanja u tekstu „upućuju na ono o čemu se i ne govori ili što se ovlašno jedva saopštava, gde pojavni svet postoji u platonovskoj vezi sa idejnim svetom” (Jovićević 2002b: 32).

U jednoj od svojih replika, Miloš potcrtava simbolički potencijal Nove godine, koja ujedno predstavlja nadu u novi početak.

MILOŠ: Vidiš, nisam o tome do sad razmišljao. Fenomen kupanja pred novu godinu. Želja za promenom, želja da se speru sve ružne stvari, nada u taj novi period koji dolazi...

(Srbljanović 2000: 37)

Izbor Nove godine kao vremenske odrednice nije nimalo slučajan – ova okolnost podvlači važnost vremena za razumevanje komada i naglašava različite dimenzije njegovog protoka.

Četvrta scena, koja je zapravo jedan prizor, dešava se u Beogradu, a na scenu izlazi mnogo puta spominjana Ana. Junakinja sedi sama, u pozadini ljudi slave Novu godinu, dozivaju je, ali ona ne reaguje: „Ana zažmuri, spusti glavu“ (isto: 85). Iako smo u prethodnim scenama slušali o njenoj uspešnosti (zaposlila se na televiziji) i ona je paralisana i izbegava doček Nove godine. Ovo je još jedan ironični preokret u tekstu: i oni koji su ostali su jednako izgubljeni i nesprenni za novi početak jer su i sami ostali zaglavljani u Beogradu, kog više nema.

Međutim, u ovoj sceni izdvaja se jedan važan detalj – Ana je trudna. Deluje da ovaj motiv, poput praznika, ima snažan i ambivalentan simbolički potencijal jer u sebi ukršta biološko, istorijsko i kosmičko vreme. S jedne strane, Anina trudnoća je jasan znak novog života i novog početka, a s

druge je još jedno podsećanje da vreme nemilosrdno protiče. Slično je i sa Sanjom u sidnejskoj priči jer prisustvo novorođenčeta odražava snagu života koji se neprestano odmotava, dok njena postnatalna depresija ilustruje junakinjinu nemogućnost da prigrli taj novi život. Kao i *U potpalublju*, vreme je ovde ujedno sila vitalnosti i destrukcije. Ključna kontradiktornost sastoji se u tome što su pojedinačni životi likova samo marionete u rukama društvenog i metafizičkog besmisla, dok je sam život – onaj sa velikim Ž – nedokučiv i nezaustavljiv. U trudnoćama junakinja kristališe se ova ideja, jer se čin donošenja novog života na svet, naročito *sada* i *ovde*, čini potpuno besmislenim, a ujedno je i simbol pobeđe života.

Svi likovi *Beogradske trilogije* zaglavljani su u odsutnom nepostojećem gradu – onom koji više nije njihov. Iako, zapravo, jedina živi u Beogradu, kao što smo videli, ni Anin grad više ne postoji jer je reč o gradu prošlosti – izgubljenom gradu, izgubljene generacije. Koordinate tog mesta ne mogu se pronaći, niti se on nalazi u bilo kojoj dokučivoj vremenskoj zoni. Povezani motivi izgubljene generacije i izgubljenog grada (još jedna su od spona sa romanom Vladimira Arsenijevića) ukrštaju se u osećaju bezdomnosti, koji niko od njih ne može da prevaziđe. Deluje kao da su svi junaci, bez obzira na to da li su ostali ili otišli, gubitnici i da nijedan izbor nije doveo do srećnog ishoda. Gorčina koju drama ostavlja počiva na pitanju: postoji li uopšte takav izbor?

Mića i Kića, obučeni u kostime za igranje mamba, podsećaju na par tužno smešnih (ili: smešno tužnih, u zavisnosti od akcenta) beketovskih klovnova koji traju svoje dane, čekajući i čekajući ono što će njihov život izdići iznad provalije besmisla. Nemogućnost komunikacije u nepoznatom okruženju i na stranom jeziku, samo pojačava inherentnu apsurdnost čovekovog života, što je najjasnije i najuspešnije izraženo u prvoj, praškoj priči. Kao i u *Potpalublju*, društveni besmisao ujedno ogoljuje i metafizičku ispražnjenost junaka: status emigranta funkcioniše i kao metafora čovekove egzistencijalne izgubljenosti¹¹⁷, te se Beograd, koji izmiče i

¹¹⁷ U svojoj doktorskoj disertaciji Predrag Jakšić sugerše da se drame Biljane Srbljanović mogu razumeti upravo u ključu teatra apsurda. On ističe da društveni kontekst ima važnu, ali ne i jedinu ulogu u autorkinim fikcionalnim svetovima: „Društveni kontekst snažno je prisutan u dramama ove autorke i kao takav ima nesumnjivo primarni značaj za sudbine junaka. U određenom stepenu, pak, funkcija društvenog konteksta je ambivalentna i samo je izraz stvarne irelevantnosti konkrentih događaja za junake i dramski svet Biljane Srbljanović uopšte“ (Jakšić 2021: 14). Iako najmanje pažnje posvećuje drami koju ovde analiziramo, teoretičar i u njoj pronalazi neke od elemenata za motiv samoubistva koji analizira, a koji će se u punoj meri moći iščitati iz kasnijih autorkinih tekstova.

“Primer za to bila bi i prva drama Biljane Srbljanović (*Beogradska trologija*) u kojoj nema konkretnog motiva samoubistva, ali u njoj pronalazimo – nacionalno samoubistvo odlaskom mladih ljudi iz svoje domovine, bračno samoubistvo, ljubavno samoubistvo, polnu nemoć kao posledicu egzistencijalnog straha, izostanak komunikacije, motiv obitavališta (stanove i sobe) kao grobnice, hronična samoubistva – alkohol i drogu, nasilje koje dovodi do

onima koji su ostali i onima koji su otišli, može razumeti kao paradigma čitavog, izmičućeg i nestabilnog sveta.

Jedna od stvari od koje junaci *Beogradske trilogije* ne mogu da pobegnu ma gde otišli je nasilje. Ako nasilje definišemo kao “lišavanje slobode izbora, onda je očigledno da diskursi nasilja imaju različite forme” (Beumers and Lipovetsky 2009: 50). U tom slučaju, emigraciju, takođe, možemo posmatrati kao jednu od posledica nasilja. I kada je bila voljna, emigracija je često bila uslovljena sužavanjem slobode. Mića je pobegao od mobilizacije (scena 1), Jovan se odselio nakon što je njemu i njegovim kolegama, predstava prekinuta zbog nacionalističkog ispada jednog mladića (scena 3).

JOVAN: I mi tu krenuli predstavu, ‘Dundo Maroje’ i sad izađe taj moj ortak, on je igrao Petrunjelu, pošto smo hteli tako, tu originalnu foru da zadržimo, da muškarci igraju žene, a i ova devojka s klase nije htela da putuje, nije bitno sad, i izađe on, krene da igra, kad ono iz publike, jedan se digne i zaurla: ‘Vidi ga peder, mamu mu jebem, hrvatsku!’

(Srbljanović 2000: 68)

Istaknuti odlomak predstavlja dobar primer lako zapaljivog nasilja „odozgo”, kao i projektovanja drugosti (Hrvat, gej) na glumca koji igra ženski lik u komediji hrvatskog pisca. Ironija je u tome što Jovana, na kraju treće scene, stiže nasilje od koga je pobegao, ovaj put u liku Dače, koji oličava isti princip kao mladić sa predstave. Iako je druga generacija imigranata, Dača je ponosni Zemunac i u sebi ujedinjuje prepoznatljivu, homogenu smešu mačizma, nacionalizma i sadizma, svojstvenu opasnim momcima devedesetih godina.

DAČA: ‘De si pošo, brate? A? Na Daču si natrčo, je li? Pa je l ti znaš, majmune, da sam ja zemunska škola? Znaš ti š’a je to? Nisam ja ko ova govna američka. Ja znam ko sam i odakle potičem. Ja, bre, svako leto jedva čekam kad ću da palim kod dede i babe, da vidim ekipu, da se družim. Čale kaže, da naučim ša je život, da proživim. Ne da mi se zatre koren, da zaboravim koje sam seme.

(isto: 81–82)

Ovaj karikaturalni sadista izgleda kao da je u *Beogradsku trilogiju* ušetao direktno iz sveta *Bureta baruta*. Autorka stereotipnost junaka vešto oneobičava time što Dača govori iskrivljenim jezikom („Kupio mi čale kadilak za rođendan“ (isto: 78)), što je rođen van Srbije a ipak nastupa kao zaštitnik „tradicije“. Groteskno preterani Dača, kontrastiran višeslojnim karakterima Mare i

smrti, netrpeljivost koja vlada među ljudima i nesklad društva i pojedinca, rađanje koje, najblaže rečeno, nije nešto što donosi radost, te strah od života, pa „čekanje“ na život, život bez života“ (isto: 247).

Jovana, čini dodatno vidljivim da balkansko bure baruta nije samo rasadnik mašina za činjenje nasilja već i onih koji bi, po Bahtinu, pripadali romanesknoj slici sveta.

Naime, jedna od ključnih strategija kojima autorka izgrađuje svet ove drame bazira se upravo na sučeljavanju epskog i romanesknog. Psihološki oblikovani, iznijansirani karakteri pripadaju romanesknoj zoni bliskog kontakta (Bahtin 1989b: 463). Međutim, linearno vreme i njegova progresija negde uporno zapinju – likovi ne uspevaju da pokrenu svoje živote i da ih otrgnu iz prošlosti. Kada se u trećoj priči pojavi Dača, karikaturalno oličenje epskih vrednosti od kojih su junaci pobešli, kroz realistično tkivo komada promaljavu se sile sudbine.

Na kraju, nakon što odustane od silovanja Mare, shvativši da ih je već dovoljno ponizio, Dača spusti pištolj na sto, koji, kako je naznačeno u didaskaliji, „opali sam sebe“ (Srbljanović 2000: 84) u čehovljevski intoniranoj završnici. Taj slučajni metak zaokružuje fiktivni svet *Beogradske trilogije*, on označava pobeđu epskog nad romanesknim, sugerišući da je beg nemoguć i uzaludan, a da se o životima junaka odlučuje negde izvan njih samih. Paralelna montaža prve tri scene, insistiranje na vremenu koje je stalo (pokvareni satovi, paralisana Ana) i ciklično vraćanje nasilja stvaraju utisak sizifovskog trajanja u vakuumu izgubljenog Beograda.

Predstava Gorana Markovića

Tokom devedesetih godina, usled nemogućnosti da snima filmove, afirmisani reditelj Goran Marković (iza kog su već bili njegovi najuspešnji naslovi kao što su: *Nacionalna klasa*, *Majstori*, *majstori*, *Variola vera*, *Tito i ja*), okrenuo se pozorištu i kao dramski pisac i kao reditelj. Njegova drama *Turneja*, u režiji Milana Karadžića, izvedena je šest meseci pre *Beogradske trilogije* u pozorištu Atelje 212 (6. 10. 1996).

Aleksandra Jovićević, analizirajući dramske tekstove Biljane Srbljanović i Gorana Markovića iz devedesetih godina, zaključuje da je glavna spona između ovo dvoje autora to što su, u vreme „potpunog kolapsa koncepta realnosti“ (Jovićević 2002b: 21) ocrnali „put povratka vrednosti ličnom iskustvu“ (isto)¹¹⁸. Imajući u vidu ovu ključnu poetičku srodnost u odnošenju prema

¹¹⁸ „I Goran Marković i Biljana Srbljanović pokazali su izuzetnu vitalnost i sposobnost inteligentnog prestrojavanja. Oboje su u srpsku dramu uveli aktuelne teme, direktno preuzete iz savremenog života, ispoljavajući pojačanu svest o teškim društvenim i psihološkim problemima savremenog okruženja i sloma čitavog našeg društva. Njihova prva, zajednička karakteristika jeste očigledno umetničko premošćavanje jaza koje je nastalo u srpskoj dramaturgiji,

društvenoj stvarnosti devedesetih godina, mogli bismo bez problema zaključiti da susret Gorana Markovića sa tekstom *Beogradske trilogije* nije bio slučajan. Njihove dodirne tačke mogu se razumeti i u duhu Bahtinovog romanesknog osećanja sveta, u kom „sadašnjost postaje centar ljudske organizacije“ (Bahtin 1989b: 463), a „lik dobija posebnu aktualnost“ jer ulazi u živ odnos sa događajima (isto).

U jednom intervjuu reditelj je istakao da se trudio da u svojoj režiji sledi autorkin tekst: „Tekst je veoma lepo napisan, uzbudljiv je i odredio je moju režiju. Nisam imao nikakve potrebe da umetničarim, hteo sam samo da protumačim tekst najbolje što mogu i da iz njega izvučem ono što mi se u njemu sviđalo“ (Ćirić 1997). Međutim, kao što ćemo videti u nastavku, reditelj tekst nije samo protumačio već ga je, u jednoj važnoj tački, i preinačio.

Svaka nova priča u predstavi počinje tako što se, uz jako isprekidano svetlo, pred gledaocima otkriva neobičan mehanizam. Na njemu su oslikane kazaljke i drugi motivi koji bi mogli predstavljati sat, dok su iznad ispisani gradovi u kojima se priča dešava. Neki su ovo protumačili kao „namerno pojednostavljenu maketu vremeplova kakav zamišlja dečja mašta i tako sugerišući naivnu predstavu o putovanju kroz vreme i prostor kao spasenju“ (Milosavljević 1997); drugi su, s obzirom na činjenicu da se ova konstrukcija na početku svake scene otvara videli novogodišnju čestitku (Jovanović 1997); treći su govorili o mehanizmu “u kome je kompas podivljao“ (Jeremić 1997).

Kako god da definišemo scenografiju Dušana Otaševića, jasno je da je reč o konstrukciji koja ujedinjuje vremenske i prostorne elemente, o jednoj hronotopičnoj napravi za putovanje kroz prostor i vreme. U svojoj kritici Tatjana Medić govori upravo o tom neuhvatljivom prostorvremenu u *Beogradskoj trilogiji*, podvlačeći da „promenom prostora čovek ne uspeva da pobegne od sebe; da prostori poništavaju vreme umesto da ga određuju; da vreme uprkos kalendaru i časovnicima nostalgичno otkazuje poslušnost novom prostoru“ (Medić 1997). Ovo mesto bez koordinata i sata, koje nije ni tamo ni ovde, može predstavljati vremensko-prostorni vakuum u kom junaci žive. U sve tri priče dominantan scenografski element je kofer, od njega su sačinjeni nameštaj i zidovi, a te kofere junaci u pojedinim trenucima koriste i za sedenje. Time se dodatno akcentuje osećaj bezdomnosti: likovi žive u nostalgичnim ostacima Beograda, koji više

odnosno savlađivanje šoka pred događajima, pokušaj uvođenja novih tema nakon brutalnog raspada zemlje” (Jovićević 2002b: 21).

ne postoji, a nisu se ukotvili ni u novim sredinama već su ostali zaglavljani negde između, gde i satovi i kompasi otkazuju poslušnost.

Muzika Zorana Simjanovića zasniva se na prepoznatljivoj melodiji *Zvončići, zvončići (Jingle Bells)*, koja u ovoj verziji zvuči kao da dolazi iz novogodišnje čestitke ili stare muzičke kutije, što, uprkos veseloj melodiji, donosi i neki jeziv, preteći prizvuk. Ovakvim muzičkim rešenjem podvlači se osnovna situacija u komadu – doček Nove godine, ali i njena emotivna ambivalentnost.

Jedno od rediteljskih postignuća u ovoj predstavi odnosi se na rad s glumcima jer je osnovno osećanje teksta, smena tragičnih i komičnih akcenata, našlo svoj odraz i u glumačkoj igri. Da bi u tome uspeo, reditelj je morao „da gradi komada prilazi uzdržano, kritički, s distance, da tačno odredi gde u ponašanju likova prestaje komično a počinje uzdržano, utišana intimna tragedija, gde transparentnost treba da preraste u simbol, čak u metaforu, sa širim prenesenim značenjem” (Stamenković 1997). S druge strane, Ivan Medenica smatra da je reditelj „predstavu razvijao u jednom moderato kantabile maniru” (Medenica 1997) i da se taj rediteljski pristup ublažavanja odrazio i na glumačku igru, te da su, odstupajući od načelnog principa umekšavanja, najbolja glumačka ostvarenja dali Dragan Jovanović i Nikola Đuričko u prvoj praškoj priči. „U njihovoj snažnoj i ubedljivoj igri, koja se jedina do kraja otrgla rediteljevom ublažavanju, u potpunosti je postignuto željeno preplitanje između stilizacije u duhu komedije apsurdna i nekih iskrenih i autentičnih detalja” (Medenica 1997). Možda se razlog za uspešnost prve priče može tražiti i u senzibilitetu reditelja, koji je sa naročitim umećem oblikovao likove šarmantnih gubitnika i marginalaca: Pera Trta i drugi mladići u *Specijalnom vaspitanju* (1977), Đoka Viski u filmu *Majstori, majstori* (1980), Saša Belopoljanski u *Tajvanskoj kanasti* (1985).

Reditelj je pre početka svake od tri priče umetnuo odsutnu junakinju Anu. Ona u predstavi, pred publikom, obavlja trivijalne radnje poput lakiranja noktiju i čupanja obrva, i u telefonskim razgovorima s majkom pocrtava svoju povezanost sa drugim likovima. Na taj način Ana u režiji Gorana Markovića prestaje da bude enigmatična zajednička veza sa domovinom – personifikacija odsutnog Beograda, koja tek na kraju dobija obličje lika. Ovaj zahvat pomera lik Ane ka realizmu i na liniji je onog što će biti česta tendencija u tumačenju komada Biljane Sribljanović, a što je Aleksandra Jovičević prepoznala povodom režije predstave *Pad*:

U režiji Gorčina Stojanovića, kao i u svim prethodnim režijama njenih komada, ovaj komad ostaje u sferi pojavnog, s blagim uplivom metaforičnog, ali ne uspeva do kraja da odgonetne njegovu slojevitost, niti egzistencijalnu mučninu koju izaziva. Činjenica da Biljana Srbljanović piše žive, polemičke komade, s izraženom političkom i idejnom, odnosno ideološkom tendencijom, u čije središte stavlja pitanje osnovne ljudske slobode, pri čemu se drama shvata kao kritičko poricanje društvenih konvencija, zanemaruje da ona slika jednu novu, veoma iskrivljenu stvarnost, u kojoj je ljudska egzistencija dovedena do groteske i apsurdna u totalitarnom okruženju (Jovićević 2002b: 31).

Kao što smo videli, ta slojevitost *Beogradske trilogije*, poigravanje na tankoj žici između realističnog i metaforičnog, izvedeni su pre svega načinom na koji se razume vreme: zaustavljanjem njegovog linearnog toka (i kreiranjem apsurdne atmosfere trajanja) i cikličnim savijanjem kraja komada. Ovaj poslednji postupak označava i poraz romanesknog pred epskim „pucnjem” sudbine. Upravo je na tom mestu Goran Marković napravio ključnu intervenciju.

Onaj slučajni Dačin pucanj se, na kraju, ipak ne desi, čime se odseca krešćedno, u kom se bolno artikuliše osnovna ideja o nemogućnosti bega, o čovekovoju bespomoćnosti pred silama sudbine. Reditelj prekida lanac nasilja, opredeljuje se za optimističniji scenario, u kome, u sukobu između epskog i romanesknog, na kraju ipak preteže romaneskno. Karikaturalni nasilnik Dača ostaje neprijatni podsetnik na razna zla domovine, ali se ne pretvara u proklestvo, u kom junake stiže metak, koji je negde daleko, mimo njih, i nečijom tuđom rukom ispaljen. Pitanje je, da li su i bez ispaljenog pucnja, likovi *Beogradske trilogije* spašeni. Možda je Jovan izbegao smrt, ali teško da će pokvareni satovi emigranata u tuđini pokazati tačno vreme. Ipak, ova intervencija ostavlja kakvu-takvu nadu da će s vremenom, ako ništa drugo, njihovi satovi sve manje kasniti.

Izmena koju je Marković načinio može se razumeti i u kontekstu rediteljevih dramskih dela iz devedesetih, tačnije razlike između odnosa prema ratu u Markovićevom tekstu *Turneja* i *Beogradskoj trilogiji* Biljane Srbljanović. Jovićević beleži da u *Turneji*

[...] rat nije postao sredstvo za provociranje promena u ljudima koji u njemu ne učestvuju direktno, niti da ih iz temelja promeni, odnosno komad nije uspeo da se pretvori u veliku metaforu o poraznim promenama koje su se odigrale u društvu, niti je pokrenuo složena pitanja odgovornosti, krivice, odnosa dželata i žrtve (isto: 23).

Izostavljanje pucnja pomera *Beogradsku trilogiju* ka stanovištu u kom nasilna jugoslovenska stvarnost i likovi ne dolaze u čeonu sudar, u kom okolnosti ipak ne postaju junakova sudbina. Društvene okolnosti utiru puteve životima junaka, ali ne određuju smerove u kojima će se kretati. Verovatno nije nevažno što je reditelj koji preseca lanac nasilja pripadnik druge generacije (Marković je rođen 1946, a Srbljanovićeva 1970).

Sve troje mladih dramskih autora izgrađuju pesimistične slike sveta, u kom su ruke Bahtinovog *lika čoveka* vezane čvorovima istorije: kod Dukovskog su junaci samo marionete u cikličnoj štafeti nasilja (sa ulogom dželata ili žrtve), kod Arsenijevića ratna stvarnost briše sve konture poznatog sveta, a kod Srbljanovićeve nasilje sustiže junake i na drugom kraju planete, te se njihovo suočavanje zasniva pre svega na dragocnim umetničkim svedočanstvima o godinama preplavljenim istorijom. Za razliku od pripadnika tzv. izgubljene generacije, Goran Marković se formirao i ostvario u jednom sasvim drugačijem kontekstu i možda je baš zbog toga njegov pogled na ratove u sebi sadržao manje pesimizma i manje žestine.

Nasilje kao sudbina u hronotopu izgubljenog grada

Teorijsku turu kroz hronotope postjugoslovenskih predstava započeli smo analizom *Pozorišnih iluzija* Slobodana Unkovskog. Preko ove predstave iz 1991. godine stvarnost jugoslovenskih ratova direktno je, batom vojničkih čizama, ušetala u pozorište i tamo se sudarila s jednim bezbrižnim i dalekim hronotopom, koji je skrivao nepovredljivog junaka, za koga je čitav svet bio poligon za avanturu i igru. Ova predstava i njena izvođenja, naročito ono na Bitefu u septembru 1991, pokazali su da je nada u održanje kulturnih i drugih mostova još jedna iluzija (u *Pozorišnim iluzijama* taj most bila je glumica iz Hrvatske, Mira Furlan), barokni mehur od sapunice, i da od igara predstoje samo one ratne. *Pozorišne iluzije* tako predstavljaju tačku preseka jer u njima se, iza plošnih baroknih kulisa, promolio jedan jezivi nasilni grad, koji će postati određujući za hronotope svih narednih predstava.

U *Troilu i Kresidi* Dejana Mijača to je Troja kojom već uveliko gospodari ratno nasilje – razrušeni, neprepoznatljivi prostor, u kom su junaci osuđeni na apsurdno trajanje. To je grad u kom se na jednoj strani nalaze samozaljubljeni lažni junaci (Ahil), sujetne i praznoglave vojskovođe (Menelaj, Agamemnom) i njihovi ideolozi (Odisej), beskrupulozni profiteri (Pandar); na drugoj su vidljive i nevidljive žrtve tog rata: sputane mladošću (Troil i Kresida), idealima (Hektor) ili socijalnim položajem (žene i deca, nemi statisti). Ovaj izgubljeni grad bio je pozorišni pandan svim onim stvarnim gradovima, koje je direktno izmenilo ratno nasilje – Vukovaru, Sarajevu, Dubrovniku.

Prateći Karla Krausa, Nenad Prokić i Gorčin Stojanović su u *Poslednjim danima čovečanstva* prikazali jezivi Beč, koji polako tone u mrak rata. Iako nije poprište ratnih borbi, on tim ratom biva trajno izmenjen i, kako vreme odmiče, sve više se brišu granice između enterijera i eksterijera; grad gubi realističke konture i postaje grad izvrnut na naličje – jezivi Gotam siti, koji se naposljetku pretvara u groblje. U tom nestajućem gradu, koji gazi ka vremenu i prostoru večnog mraka, opominjući glas Karla Krausa ne može da uradi mnogo, osim da nas upozori gde smo se zaputili i da nam, u adaptaciji Nenada Prokića, direktno kaže da je izgubljeni grad iz kog nam se obraća slika mnogih (pa i postjugoslovenskih) gradova – Beča, Beograda, Berlina, Budimpešte, Pariza, Madrida, Rima, Moskve, Varšave, Londona, Amsterdama, Zagreba, Sarajeva, Foče, Mostara, Vukovara, Dubrovnika...

U obe prethodne predstave naglašava se cikličnost klasičnih tekstova kako bi se uspostavila veza sa savremenim gledaocima. U *Troilu i Kresidi* postojeće osećanje vremena iz Šekspirove drame dobilo je dodatni kružni oblik posredstvom Terzita, dok Prokić i Stojanović silazno linearno vreme *Poslednjih dana čovečanstva* pomeraju ka cikličnom, čime se sugerše da su Šekspirova Troja i Krausov Beč nalik gradovima postjugoslovenske stvarnosti. Hronotop izgubljenog grada u ovim predstavama u stvari je osnova aktuelizacije, ključna tačka upisa savremenog iskustva.

Svet koji stvara Dejan Dukovski u *Buretu baruta* zaražen je virusom najsja i zatičemo ga u podmakloj, terminalnoj fazi. U njemu se život odvija kao niz nasilnih ciklusa u gradu-zatvoru, koji postaje prostorna i metaforička osnova predstave Jugoslovenskog dramskog pozorišta, sublimirajući u sebi iskustvo života u izolovanim postjugoslovenskim gradovima. Snaga igre i karnevalski duh koji Unkovski i ansambl JDP-a ostvaruju opire se klaustrofobičnom, epskom osećanju sveta, zadatom tekstom, i poprimaju elemente grada-kao-akcije u vremenu pre i tokom studentskih protesta 1996/1997.

Predstava *U potpalublju* gledaoce JDP-a ne vodi nigde daleko – ona ostaje kod kuće, koja sve manje liči na kuću. Pozorišna adaptacija romana Vladimira Arsenijevića govori o izmenjenom i defamilijarizovanom Beogradu, u kom su se obreli pripadnici mlađe generacije. Oni su oslikani autentično i višeslojno, s romanesknom punoćom, koju sputavaju epske sile košmarne ratne stvarnosti. Ovaj hronotop izgubljenog Beograda obeležen je tenzijom između te dve slike sveta: linearna struktura i prostor poznatog grada razgrađuju se apsurdnim usporavanjem, osećajem tavanja u mestu, koje se sve više otuđuje od protagonista.

Junaci *Beogradske trilogije* takođe su punokvrni karakteri, uronjeni u sadašnjost, koji pokušavaju da svoje živote usmere napred, ali ostaju zarobljeni u hronotopu fantomskog Beograda. U drami Biljane Srbljanović determinišuće epske sile sukobljavaju se s tragikomičnim pokušajima emigranata da pokrenu svoje živote u Pragu, Sidneju i Los Anđelesu, što se, na kraju treće priče, završava pobedom nasilja – ono od čega su pobjegli, (p)ostalo je njihova sudbina. U predstavi Gorana Markovića hitac biva izbegnut, čime se ublažava pesimističnost komada.

Svi ovi gradovi – razorena Troja u *Troilu i Kresidi*, mračni Beč u *Poslednjim danima čovečanstva*, balkanski grad-zatvor u *Buretu baruta*, defamilijarizovani Beograd u *Potpalublju* ili fantomski Beograd u *Beogradskoj trilogiji* – predstavljaju različite varijante hronotopa izgubljenog grada, mesta u kojima vreme ne teče, a prostor je uništen, defamilijarizovan, stran.

Preko tog hronotopa prenosi se iskustvo radikalno iščašene stvarnosti, rekonfigurisanog prostora i vremena. Osnovna sila koja oblikuje sve ove izgubljene gradove je nasilje, pred kojim su junaci nemoćni. U *Pozorišnim iluzijama*, predstavi koju smo odredili kao tačku prelaza, i smrtnici i mag gube svoje pređašnje moći i ostaju bespomoćni pred nadolazećim sukobima. U *Troilu i Kresidi* nasilje melje ljude, ideale i ljubav, postaje razobručena sila kojoj se niko ne može suprotstaviti. Opominjući glas Karla Krausa neće zaustaviti survavanje Beča ka ponorima večnog nasilja u *Poslednjim danima čovečanstva*, dok u *Buretu baruta*, još od samog početka, izvan nasilja, podele na one koji ga čine i one koji ga trpe, gotovo da ništa i ne postoji. Junaci *Potpalublja* takođe se neće skriti od ratnog nasilja, koje će odneti i njihov grad i njihove bližnje, niti će likovi *Beogradske trilogije* uspeli da mu umaknu, ni na drugom kraju sveta. Lik čoveka u hronotopu izgubljenog grada suštinski je bespomoćan i malo toga ima u svojim rukama.

U vezi s prostorom za aktivno delanje koji je ostavljen junacima u ovim predstavama, može se iščitati i političnost analiziranih predstava. Nijedna od njih ne može se razumeti iz ugla brehtovske političnosti¹¹⁹ jer se u njihovim hronotopima stvarnost ukazuje kao teško promenljiva, a nasilje kao čovekova sudbina. Nasuprot njima, Brehtovi junaci su „sami praksa rata“ (Suvín 1966: 21), tačnije „čovjek je čovjekova sudbina’ — to je jedna od osnovnih spoznaja i pouka ovog opusa“ (Suvín 1966: 22). S tim u vezi, političnost razmatranih dela najpre se ogleda u činu svedočenja, u neokretanju glave od gorućih pitanja svakodnevice. Drugim rečima, njihova političnost sastoji se pre svega u tematizovanju aktuelnih pitanja, ali ne i u odnosu koji uspostavljaju prema njima.

U svom tekstu o domaćoj drami Ana Vujanović iznosi tezu da se generacija dramskih autora koji su se pojavili dvehiljaditih, okupljena oko projekta *Nova drama* (Milena Bogavac, Milan Marković, Maja Pelević i Filip Vujošević) odvojila od prethodne svojom postpolitičnošću, koju karakteriše odsustvo sveobuhvatnog metadiskursa. Vujanović piše da, za razliku od njih, drame

¹¹⁹ Kao što se može naslutiti iz prethodnih analiza, ali nije zgoreg podvući: nijedna od navedenih predstava ne približava se Lemanovom konceptu političnosti, koju ilustruje poznati citat (iz čuvene studije *Postdramsko kazalište*):

„Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja. (Način predstavljanja ne implicira samo određene forme nego i uvijek neki osobit način rada. O njemu u ovoj studiji jedva da je bilo riječi, no vrijedilo bi posvetiti posebno istraživanje tome koliko se u načinu kako se kazalište stvara može utemeljiti i njegov politički sadržaj.) (Lehmann 2004: 334).

Više o razmimoilaženjima i potencijalnim prožimanjima lemanovske i brehtovske političnosti, kao i uticaju Lemana na domaću scenu, može se pronaći u posebnom izdanju *Zbornika Fakulteta dramskih umetnosti: Dramsko i postdramsko pozorište* (2022).

Biljane Srbljanović pozivaju na preuređenje društvenih odnosa, sa relativno jasnom projekcijom budućnosti. Ona navodi da je *Beogradska trilogija* smeštena u novogodišnju noć, koja simbolično obećava novi početak i bolju budućnost (Vujanović 2010: 771–778). Međutim, za razliku od teoretičarke, a na osnovu prethodne analize, moglo bi se bez mnogo dvoumljenja reći da se promena paradigme nije dogodila u generaciji autora kojoj pripadaju Bogavac, Pelević i Vujošević jer se i drame Dukovskog, Srbljanovićeve (a i Milene Marković, koja je debitovala 2001) mogu razumeti preko odsustva metadiskursa – tu prazninu zauzelo je ciklično nasilje, antropološki pesimizam i apsurdno osećanje sveta.

Teoretičarka Berenis Hamidi-Kim izdvaja četiri osnovna koncepta političnosti u savremenom pozorištu, koje ona označava kao četiri *grada*, od kojih svaki ima različite načine funkcionisanja, „sistematične i koherentne principe evaluacije i opravdavanja postupaka i diskursa“ (Hamidi-Kim 2020: 134). Hamidi-Kim izdvaja četiri koncepta političnosti / četiri grada: postpolitičko pozorište, ekumensko političko pozorište, reizgradnju pozorišne i političke zajednice i, na kraju, pozorište političke borbe (isto: 137). Od ova četiri politička grada, predstave suočavanja u JDP-u najbliže su prvom – postpolitičkom pozorištu. „Osnivački princip postpolitičkog pozorišta je radikalni antropološki i politički pesimizam“ (isto), koji se, kako autorka piše, često povezuje sa dva velika istorijska događaja – Holokaustom i padom Berlinskog zida (isto). U ovom gradu istorija se „više ne kreće napred ka boljoj budućnosti već je zaglibljena u večnoj sadašnjosti koja se ponavlja“ (isto).

Autorkin opis postpolitičkog grada u potpunosti odgovara onome što smo odredili kao hronotop izgubljenog grada u domaćim predstavama. Nije iznenađujuće što Hamidi-Kim bira metaforu grada (pozivajući se na radove sociologa Lika Boltanskog) (isto: 135) kako bi objasnila različite vidove političnosti u savremenom pozorištu jer grad i jeste verovatno ključni hronotop za (samo)razumevanje modernih zajednica. Na ovom mestu se još jednom pokazuje da baš koncepcija hronotopa može biti dragocen analitički alat za razumevanje raznih aspekata nekog dela, uključujući i njegovu političnost.

Hronotop izgubljenog grada u sebi sublimira iskustvo jugoslovenskih ratova i raspada zemlje, rekonfiguraciju vremensko-prostornih matrica koje su bile upisane u pređašnje modele funkcionisanja. Razmere destrukcije tokom jugoslovenskih ratova nisu donele samo razočaranje

u konkretne političke projekte već i porast antropološkog pesimizma, utisak da čovečanstvo korača ka svojim poslednjim danima: društveni apsurd otvorio je vrata metafizičkom.

Rođeni smo na početku Prvog svetskog rata. Kao adolescenti imali smo krizu iz 1929, u dvadesetoj Hitlera. Onda je došao rat u Etiopiji, Građanski rat u Španiji, Minhenu. To su bile osnove našeg obrazovanja. Sledeći dolazi Drugi svetski rat, poraz i Hitler u našim kućama i gradovima. Rođeni i odgojeni u takvom svetu, u šta smo verovali? Ni u šta. Ni u šta osim u tvrdoglavo negiranje u koje smo bili primorani da se zatvorimo od samog početka. Svet u kom smo pozvani da postojimo bio je apsurdni svet i nije bilo drugog u koji smo se mogli skloniti... Da je problem bio propast političke ideologije, sistema vladavine, bilo bi jednostavno. Ali ono što se desilo došlo je iz samih korena čoveka i društva. Nije bilo sumnje u ovo, i to se potvrđivalo iz dana u dan ne toliko ponašanjem kriminalaca koliko ponašanjem običnog čoveka... (Chiaromonte 1962: 14–15, prema Isaac 1992: 21)

Ovo su reči Albera Kamijsa, izgovorene 1946. godine u Njujorku na Univerzitetu Kolumbija (Isaac 1992: 21) i čini se da nema boljeg načina da se objasni pogled na svet koji su ovde analizirane predstave ponudile. Njihovi izgubljeni – apsurdni, postpolitički gradovi suštinski su razoreni gubitkom vere u izgradnju bilo kakvih pravednih zajednica. Nosio i prenosio nasilja u njima su najčešće baš oni obični ljudi koje Kami spominje.

Postjugoslovenski gradovi bili su, između ostalog, temeljno izmenjeni gubljenjem mogućnosti za međuetničku koegzistenciju. U ovoj tački susreću se priroda jugoslovenskih ratova i iskustvo urbicida jer su veliki gradovi nesvodivo pluralni i njihova se „čistota“, bilo koje vrste, ne može sačuvati. „Gradski život znači koncentraciju i raznovrsnost, koegzistenciju ljudi različitog porekla i načina života, distancu i prisnost, probleme i mogućnosti“ (Vujović 1997: 103). Ta koegzistencija nalazi se nasuprot idejama „o neprirodnosti međuetničke koegzistencije, o trulom kosmopolitizmu gradova, o potrebi ‘posrblijanja’ gradova i tome slično“ (isto: 90).

Stenli Koen se, razmišljajući o granicama našeg saosećanja, pita koliko se ono proteže izvan porodice, prijatelja i intimnog kruga (Koen 2002: 407), shvatajući ovo kao jedan od najvećih izazova suočavanja. Džudit Batler prevazilaženje upravo ove blizine, u etičkom smislu, smatra nužnim, jer ako sam vezan/a „samo za one koji su mi blizu, i koji su mi već poznati, onda je moja etika bez izuzetka parohijalna, komunitarna i isključujuća“ (Batler 2019: 101). Teoretičarka se poziva na ideju Hane Arent o neizabranom karakteru kohabitacije, koja je uslov naše egzistencije kao etičkih i političkih bića:

Otuda, upražnjavajući posebno pravo na genocid ne znači samo razoriti političke uslove ličnosti, nego razoriti slobodu kao takvu, shvaćenu ne kao pojedinačni čin nego kao pluralno delovanje. Bez pluralnosti u odnosu na koju nemamo izbora, mi nemamo slobodu, te, prema tome, nemamo ni

izbor. To znači da postoji jedan neizabrani uslov slobode i da time što smo slobodni potvrđujemo nešto od onoga što za nas nije izabrano (isto: 108).

Srodne su i Koenove ideje kada tvrdi da za sve ljude mora biti definisan potpuno isti prag nepodnošljivosti (Koen 2003: 413), tj. prava koja ne smeju biti uskraćena. On smatra da se, uvažavajući individualne i kulturne razlike, uvek „treba pozivati na najzanemareniji od svih revolucionarnih principa; ne na slobodu, ne na jednakost, već na *bratstvo*“ (isto). Bratstvo o kom govori Koen nije ništa drugo do kohabitacija Hane Arent (i Džudit Batler), iz koje izvire neraskidiva povezanost *moje* i *tvoje* slobode, koja je, zapravo, uvek *naša* sloboda. Ako bismo okupili misli i termine citiranih teoretičara u zajedničku poentu, mogli bismo reći da je u etičku komponentu suočavanja sa patnjama drugih ugrađena ideja o odbrani principa deljene slobode, kao i da je princip deljene slobode uslov *očuvanja* grada kao mesta koegzistencije. Takav grad, nazvali ga ostvarivim ili utopističkim, nalazi se naspram svih onih izgubljenih gradova nasilja, kroz koje smo se u ovim analizama kretali.

Zaključak

Cilj ovog rada bio je da ispita kako se jedno pozorište, Jugoslovensko dramsko, odnosilo prema nasilnoj dezintegraciji zemlje, sa kojom je, osim imena, delilo i ideološke narative.

Najpre smo izdvojili predstave ovog pozorišta koje su na manje ili više direktne načine tematizovale aktuelnu stvarnost jugoslovenskih ratova. Među njima se nalaze: *Pozorišne iluzije* Pjera Korneja u režiji Slobodana Unkovskog (1991), *Troil i Kresida* Viljema Šekspira u režiji Dejana Mijača (1994), *Poslednji dani čovečanstva* Karla Krausa / Nenada Prokića u režiji Gorčina Stojanovića (1994), *Bure baruta* Dejana Dukovskog u režiji Slobodana Unkovskog (1995), *U potpalublju* Vladimira Arsenijevića / Damira Vijuka u režiji Nikite Milivojevića (1996) i *Beogradska trilogija* Biljane Srbljanović u režiji Gorana Markovića (1997).

U sledećem koraku pokušali smo da teorijski obuhvatimo navedene predstave uzevši u obzir njihov odnos prema društvenoj stvarnosti. Uobičajene pojmove angažmana i eskapizma zaobišli smo zbog njihove teorijske nepreciznosti, činjenice da nije reč o sasvim suprotstavljenom terminološkom paru, ali i zbog toga što nijedna od navedenih predstava ne odgovara Sartrovom užem određenju angažovane umetnosti. Opredelili smo se za pojam sociologa Stenlija Koena *suočavanje*, koji obuhvata različite gestove nepristajanja na nepravednu društvenu stvarnost, tačnije za podvrstu suočavanja koju teoretičar označava kao moralno svedočenje – otpor koji se prevashodno sastoji u kritičkom beleženju aktuelnih dešavanja.

U drugom poglavlju suzili smo istraživački fokus na Jugoslovensko dramsko pozorište, njegove repertoarske politike i ključne ideološke narative. Na osnovu transformacija kroz koje je pozorište prošlo u XX veku ponudili smo sistematizaciju na tri faze: JDP kao Jugoslavija u malom (1948–1968); JDP kao ugledno beogradsko pozorište (1968–1991); JDP i jugoslovenski ratovi (1991–1999). Iako je isprva bilo Jugoslavija u malom, što se odražavalo i u sastavu njegovog ansambla, pozorište se vremenom udaljavalo od svog osnivačkog narativa – kao prelomni trenutak slabljenja jugoslovenskog karaktera ansambla uzeli smo dolazak tzv. „Bojanovih beba“ 1968. Pozorište se, prateći društvene transformacije, od svog početnog ideološkog okvira najizrazitije udaljilo tokom osamdesetih godina preko ostvarenja koja su osnaživala narative nacionalne samoviktimizacije – *Kolubarske bitke* (1983) i *Valjevske bolnice* (1989).

Još od svojih početaka JDP se nije izdvajalo samosvojom repertoarskom politikom; njegov najvažniji kontinuitet ogledao se u razvijanju glumačkog i rediteljskog izraza pre svega u režijama klasičnih tekstova. U tu repertoarsku liniju spadaju *Pozorišne iluzije*, *Troil i Kresida* i *Poslednji dani čovečanstva*.

Zabrana predstave *Kad su cvetale tikve* (1969) bila je pokazatelj da dramski pisci koji se inspirišu neposrednom stvarnošću moraju da sačekaju promenu u konceptualnom kontekstu (tj. odnosu prema pozorištu i njegovoj ulozi). Tokom devedesetih godina desio se rez koji je omogućio postavljanje tekstova poput *Bureta baruta*, dramatizacije romana *U potpalublju* i *Beogradske trilogije*. Repertoarski tok izvođenja domaćih savremenih tekstova, koji je započeo Milan Dedinac u prvoj fazi rada JDP-a, a nastavio da neguje njegov naslednik po mnogim kriterijumima – Jovan Ćirilov, pokazao se naročito vitalnim i važnim tokom devedesetih godina. Povodom dvadeset i pet godina rada JDP-a Slobodan Selenić je zapisao:

Čini se da je moguće reći sledeće: da je Jugoslovensko dramsko pozorište svoje najbolje predstave napravilo na delima klasike, od najstarije do moderne, i da se, najčešće, oseća kao slabo mesto u kontinuitetu, i strano telo u skladnoj celini, ona predstava iz dvadesetpetogodišnjeg bilansa koja prelazi neku od markiranih granica u repertoarskoj politici ovog teatra [...] (Selenić 1973: 20).

Period jugoslovenskih ratova relativizovao je ovo (i dalje uvreženo) mišljenje, nesporno za prvu, pa i drugu fazu rada pozorišta, i pokazao da savremene domaće drame, kao i neki nestandardni, „rizični” klasični tekstovi poput *Poslednjih dana čovečanstva*, imaju mnogo toga da ponude ovom pozorištu, i da su bili jednako važni, ako ne i važniji repertoarski izbori od oprobanih klasičnih dela. (Ni *Pozorišne iluzije* se ne izvode često, niti im pripada centralno mesto u Kornejevom opusu, kao što *Troil i Kresida* pripadaju grupi manje popularnih Šekspirovih tekstova). Najdugovečnija predstava iz ovog vremena, koja je preživela i ratove i rekonstrukciju pozorišta, nastala je po savremenom tekstu – *Bure baruta*, dok je *Beogradska trilogija* započela veliki međunarodni uspeh Biljane Srbljanović.

Treći deo rada bio je posvećen analizi odabranih studija slučaja. Naš osnovni teorijski putokaz na tom putu bio je Bahtinov koncept hronotopa, koji nas je vodio ispod površinskih slojeva teksta ka koncepciji vremena i prostora, kao mestu upisa indirektnog svedočenja. Hronotop, taj rendgen kulturnih uticaja, pokazao nam je da se iskustvo jugoslovenskih ratova artikuliše u zajedničkom – hronotopu izgubljenog grada: mestu zaustavljene vremenske progresije i otuđenog prostora, u kom je nasilje čovekova sudbina.

U nizu predstava koje smo odabrali suočavanje je vremenom postajalo sve direktnije: u hronološki prvaj (i po mnogo čemu graničnoj) predstavi *Pozorišne iluzije* suočavanje se dešava tek na samom kraju, defamilijarizacijom i destrukcijom baroknog hronotopa zvucima savremenog Beograda, u kom se probudilo ratno nasilje. Zatim, *Troil i Kresida*, posredstvom Šekspirovog teksta, ponudili su indirektno suočavanje sa besmislom rata, koristeći suptilne ali prepoznatljive savremene znakove, i izgrađujući hronotop koji je bio ogledalo stvarnih urbicida. *Poslednji dani čovečanstva*, u odnosu na prethodne režije klasike, prave najdirektniju vezu sa stvarnošću preko epiloga koji je, na Krausov tekst, dopisao Nenad Prokić i, zahvaljujući tom kraju, predstavljaju najradikalniji čin pozorišnog suočavanja tokom devedesetih godina. Ovaj epilog bio je najava budućih predstava – savremenih tekstova koji su ponudili direktnije približavanje stvarnosti jugoslovenskih ratova. U *Buretu baruta* prepoznaju se elementi savremenosti, ali njegov hronotop predstavlja grotesknu sliku balkanskog grada-zatvora. Tek naredne dve predstave, *U potpalublju* i *Beogradska trilogija*, izvedene u vremenu nakon Dejtonskog sporazuma, direktno i realistički, iz ugla pripadnika mlađe generacije intelektualaca, progovaraju o ratovima i njihovim posledicama. Prva svoje junake smešta u hronotop defamilijarizovanog Beograda, dok druga daje glas mladim emigrantima, koji i dalje žive u hronotopu fantomskog Beograda.

Svi ovi hronotopi izgubljenog grada, u svojim različitim varijantama, sublimiraju iskustvo jugoslovenskih ratova i dezintegracije zemlje. Njihov pesimistični pogled na čoveka i istoriju odražavaju različiti vidovi zaustavljene vremenske progresivnosti u korist statičnog trajanja i prostori preoblikovani nasiljem. U njima je čovek nezaštićen, što se u velikom broju predstava postiže ukidanjem enterijera pred poplavom istorijskih okolnosti, i nemoćan da utiče na njihov tok i sopstvenu sudbinu – nasilje je jedini bog u hronotopu izgubljenog grada. Ovakva pozicija junaka u hronotopu udaljava sve analizirane predstave od brehtovskog koncepta političnosti, pa i Sartrovog užeg određenja angažmana, i približava ih postpolitičkom konceptu političnosti (prema podeli Berenis Hamidi-Kim), koji odlikuje politički i antropološki pesimizam – zaglubljenost junaka u večnoj sadašnjosti, koja se ne može prevazići i usmeriti ka drugačijoj budućnosti.

U poslednjim pasusima ovog rada ukratko bismo otvorili nekoliko mogućih pravaca za dalje istraživanje.

Roman *U Potpalublju* pokazao nam je da su neka prozna ostvarenja iz devedesetih artikulisala slične hronotope kao predstave suočavanja koje smo ovde analizirali. Iz studije Dejvida Norisa *Duhovi kruže Srbijom* jasno je da je i proznim tekstovima, kao i pozorištu devedesetih, svojstveno osećanje frejdovske jeze i defamilijarizacija prostora. Pitanje za neka nova interdisciplinarna promišljanja moglo bi da bude da li, kao u slučaju romana *U potpalublju* – srpska proza i pozorište, koji se bave ratovima i njihovim posledicama, dele i iste hronotope?

Veza između pozorišta, filma i dezintegracije Jugoslavije takođe bi mogla da bude zanimljiva za dalje ispitivanje. Vesna Perić istraživala je regionalnu filmsku produkciju u periodu 1995–2017 i, koristeći podele hronotopa koje je ponudio teoretičar Bart Keunen, uočila da jedan deo filmova poseže za *teleološkim hronotopom regeneracije* (*Grbavica, Snijeg, Nafaka, Svjedok, Dobra žena, Krugovi*) gde se „sukobi okončavaju finalnim stanjem ravnoteže bez obzira na traumatske elemente narativa“ (Perić 2019: 209), dok druga, brojnija grupa (*Ubistvo s predumišljajem, Lepa sela lepo gore, Zemlja istine ljubavi i slobode, Krugovi, Dobra žena, Pre kiše*, itd) artikuliše „dijaloške tragičke hronotope kod kojih narativ nije usmeren ka finalnoj svrsi kao kod teleološkog već je komponovan od scena raznolikih sukoba koji su u dijalogu“ (isto) i u njima, kako autorka u nastavku zaključuje, junaci „ostaju da lebde u liminalnim vanremenskim prostorima opetovane traume“ (isto: 210). Da li je filmska produkcija u svom odnosu prema jugoslovenskim ratovima ponudila nešto raznovrsniji, manje pesimističan pogled od pozorišta, i ima li ta raznovrsnost veze za širinom zahvata – zemljom produkcije ili vremenom kad je film snimljen?

Prethodna pitanja odnose se i na nove smerove kojima bi se moglo kretati ovo istraživanje u okrilju pozorišta. Na koji način su se predstave suočavanja iz drugih beogradskih pozorišta tokom devedesetih godina (već pominjani naslovi *Sedmorica protiv Tebe, Tamna je noć, Hinkeman, Turneja*) suočavale sa stvarnošću i da li dele iste karakteristike hronotopa sa tekstovima koje smo ovde analizirali? Drugo „širenje“ podrazumevalo bi i/ili izlazak iz perioda jugoslovenskih ratova i uključivanje predstava poput *Paviljona* (2001) Milene Marković u režiji Alise Stojanović, *Šina* (2002) iste dramske autorke u režiji Slobodana Unkovskog, pa sve do

Cirkusa istorije (2007) Sonje Vukićević i dokumentarnog projekta *Rođeni u Yu* (2010) – da navedeno samo neke predstave iz naredne decenije, izvedene u JDP-u. Čini se, koliko god bismo proširili okvir, pa bilo to i do današnjih dana, da bismo u njemu zatekli nesmirene duhove prošlih sukoba.

„Dosta žalopjki“ (Kornej 1991: 86): za kraj neka ostane nada da nam umetnička i druga suočavanja mogu pomoći da i mi, i naši junaci, a i „pozorište danas“ (isto), pred epskim silama sudbine – starim gvožđem, zaostalim iz tuđih ratova, pred sadržajem nezamislivih godina, upornim virusima nasilja, zadasima vekova i neočekivanim hicima prošlosti – ostanemo uspravni.

Literatura

Bibliografija

Anderson, Benedikt (1998). *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranje o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga.

Antić, Novica (2015). „Jovanovi oksimoroni“. *Scena* god. 51, br. 1/2, str. 149–150.

Arsenijević, Vladimir (2016). *U potpalublju*. Beograd: Laguna.

Asman, Alaida (2015). „Sećanje, individualno i kolektivno“ u Mihail Sladaček, Jelena Vasiljević i Tamara Petrović Trifunović (eds.) *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Babić, Dragan (2008). *Jugoslovensko dramsko pozorište – samim sobom*. Beograd: Službeni glasnik.

Bahtin, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg vijeka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail (1989a). „Oblici vremena i hronotopa u romanu“ u *O romanu*. Beograd: Nolit, str. 193–388.

Bahtin, Mihail (1989b). „Ep i roman“ u *O romanu*. Beograd: Nolit, str. 435–474.

Baker, Cathrine (2015). *The Yugoslav Wars of the 1990s*. London and New York: Palgrave.

Bakić, Jovo (2021). „Prijem dela Karla Krausa među srpskim intelektualcima“. *Sociologija* Vol. LXIII br. 4, str. 624–648.

Batler, Džudit (2019). *Ka performativnoj teoriji okupljanja*. Beograd: FMK.

Baudrillard, Jean (1983). *Simulations*. New York: Semiotex.

Benjamin, Valter (1974). „Istorijsko-filozofske teze“ u *Eseji*, str. 79–89. Beograd: Nolit.

Bernstajn, Bazil (1974). „Razrađeni i ograničeni kodovi“. *Kultura* br. 25, str. 116–123.

Beumers, Birgit and Mark Lipovetsky (2009). *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol and Chicago: Intellect.

- Bhabha, K. Homi (1990). "Introduction: Narration the Nation " u Homi. K. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*, London, NY: Routledge, pp. 1-7.
- Billig, Michael (2005). *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications.
- Bobić, Đorđe (2008). „Istorija zgrade JDP“ u Babić, Dragan (ed). *Jugoslovensko dramsko pozorište – samim sobom*, Beograd: Službeni glasnik, str. 3–11.
- Bridham, Fred and Edward Timms (2015). *Introduction: Falsehood in Wartime* u *The Last Days of the Mankind*, translated by Fred Bridham and Edward Timms. New Haven and London: Yale University Press, pp. IX–XXII.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War*. London and New York: Verso.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski (2009). *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Calic, Marie-Janine (2020). "Yugoslavia's wars of succession 1991–1999" u Lampe, John and Ulf Brunnbauer (eds) . *The Routledge Handbook of Balkan and Southeast European History*. London: Routledge.
- Čalić, Mari-Žanin (2013). *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio.
- Carlson, Marvin (2001). *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Carlson, Marvin (2008). "Introduction – Perspectives on performance: Germany and America" u Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. Oxon, New York: Routledge.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, London.
- Chatman, Seymour (1993). *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Ćirilov, Jovan (1973). „Četiri godine sa Milanom Dedincem“. *Jugoslovensko dramsko pozorište 1948–1973: Dvadeset pet godina rada*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 48–56.
- Ćirilov, Jovan (2002a). „Uprkos okolnostima“. *Teatron* br. 118, str. 31–33.
- Ćirilov, Jovan (2002b). „Sačuvati meru“. *Teatron*. br. 119/120, str. 37–44.

- Ćirilov, Jovan (2008). „Nove tendencije – da, avangradna avantura – ne“ u *Vizuelni identitet Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948 – 2008*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, str. 6–9.
- Colleran, Jeanne (2012). *Theatre and War: Theatrical Responses since 1991*. New York: Palgrave Macmillan.
- Craps, Stef (2010). “Wor(l)ds of grief: Traumatic memory and literary witnessing in cross-cultural perspective“. *Textual Practice* 24(1), pp. 51– 68.
- Crnobori, Marija (2011). „Pamet, žirom otvorene oči i – ljubav: Dnevnik izgradnje Jugoslovenskog dramskog pozorišta“ u *Životić: Eseji, kazališni i ini*, izabrala i uredila Jelena Lužina. Pula: Istarsko narodno kazalište, str. 300–393.
- Crnobori, Marija (2011). „Sjećanja na Tomislava Tanhofera“ u *Životić: Eseji, kazališni i ini*, izabrala i uredila Jelena Lužina. Pula: Istarsko narodno kazalište, str. 227–238.
- Crnobori, Marija. 2008. „Prvi susreti u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“ u Babić, Dragan (ed). *Jugoslovensko dramsko pozorište – samim sobom*. Beograd: Službeni glasnik, str. 13–16.
- Cvetić, Mariela (2012). “Das Unheimliche manevar udvojanja prostora: forma prati (podeljeni) subject” u *AM Journal of Art and Media Studies* No 2, pp. 90–98.
- Dakić, Mirela (2020). “Pisati zazorno: Freud, Cixous, Derrida” u *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost* Vol. 52 No. 197(3), pp. 21–28.
- Dedinac, Milan (1953). „Zabeleške o repertoaru“ u *Jugoslovensko dramsko pozorište: Pet godina rada*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Depolo, Milena (2002). „Anketa *Teatrona*“. *Teatron* br. 118, str. 49–52.
- Dolečki, Jana; Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (2018). “Intoduction“ u Dolečki, Jana; Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (eds.) *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*. Cham: Palgrave Macmillan. pp. 1–33.
- Dragičević Šešić, Milena (2013). „Liderski stil Mire Trailović: preduzetnički duh u birokratskom svetu – pledoaje za novu kulturu sećanja u menadžmentu u kulturi“ u *Kultura* br. 140, str. 100–121 .
- Dragičević Šešić, Milena (2015). „Misliti stihovima na srpskom, engleskom i ruskom“. *Scena* god. 51, br. 1/2, str. 157–159.

- Dragićević Šešić, Milena (2018). *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: FDU, Clio.
- Dragićević Šešić, Milena and Milena Stefanović (2013). "How theaters remember? Cultures of memory in institutionalized systems". *Culture* 4: pp. 11–29.
- Dragićević Šešić, Milena i Sanjin Dragojević (2005). *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*. Beograd: Clio.
- Dukovski, Dejan (1995). *Bure baruta*. Beograd: Soros fond Jugoslavija, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Durović, Jelena (2002). „Izazovi i nove inicijative“. *Teatron* br. 119, str. 44–52.
- Eckhard, Petra (2011). *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster's 'City of Glass' and Toni Morrison's 'Jazz'*. Bielefeld: Transcript.
- Eshil (1965). „Persijanci“, prev. Miloš Đurić u *Persijanci; Okovani Prometej*. Beograd: Rad.
- Falconer, Rachel (2010). "Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo" u Bemong, Nele et al (eds.) u *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, pp. 111–129.
- Felman, Shoshana and Dori Laub (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Abington: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The Transformative Power of Performance*. Oxon, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Oxon, New York: Routledge.
- Fresse Witt, Mary Ann (2010). "Metatheatre on Metatheatre: Kushner on Corneille" in Gallagher, David (ed.) *Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf; Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. Lampeter et al: The Edwin Mellen Press. pp. 1–32.
- Freud, Sigmund (2010). *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*. Zagreb: Scarabeus-naklada.
- Furlan, Mira (2022). *Voli me više od svega na svijetu*. Beograd: Booka.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1989/90* (1991). Novi Sad: Sterijino pozorje

- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1990/91.* (1992). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1991/92.* (1993). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1992/93 i 1993/1994.* (1996). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1994/95. i 1995/1996.* (1997). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1996/97.* (1997). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1997/98.* (1999). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1998/99.* (2000). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta 1999/2000.* (2001). Novi Sad: Sterijino pozorje
- Hamidi-Kim, Bérénice (2020). “The Politics of Theatre in France Today” in Aragay, Mireia et al. (eds.) *World Political Theatre and Performance: Theories, Histories, Practices*. Leiden and Boston: Brill Rodopi, pp. 130–145.
- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoare, Marko Athilla (2019). “The War of Yugoslav Succession” u Ramet, Sabrina and Christine M. Hassenstab (eds.) *Central and Southeast European Politics since 1989*. pp. 106–132.
- Holquist, Michael (2010). “The Fugue of Chronotope” u Bemong, Nele et al (eds.) u *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, pp. 19–33
- Inkret, Andrej (2002). „Sveti Sava“. *Teatron* br. 118, str. 17–19.
- Jestrović, Silvija (2012). *Performance, Space, Utopia: Cities of War, Cities of Exile*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Jovanović, Milan (2020). „Uspon doktrine neoliberalizma“ u *Ekonomija: Teorija i praksa*, god. 13, br. 2, str. 39–54.
- Jović, Dejan (2003). *Jugoslavija – Država koja je odumrla: Uspon, kriza i pad Četvrte Jugoslavije*. Zagreb: Prometej i Beograd: Samizdat B92.
- Jovičević, Aleksandra (2001). „Multi-kulti Bitef“ u *Scena* god. 26, br. 116/117, str. 39–46.

- Jovičević, Aleksandra (2002a). „Trenutak srećnog samozaborava“. *Teatron*. br 118: 39–42.
- Jovičević, Aleksandra (2002b). „Milošević i njegovi savremenici“. *Teatron* br. 119/120, str. 19–33 .
- Kellermann, Peter Felix (2007). *Sociodrama and Collective Trauma*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Koen, Stenli (2003). *Stanje poricanja: Znati za zlodela i patnje*. Beograd: Samizdat B92.
- Kornej, Pjer (1991). *Pozorišne iluzije*, prev. Ivanka Pavlović. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Kornej, Pjer (2003). *Komična iluzija*, priredio i preveo Jovan Popov. Novi Sad: Stylos.
- Kostić, Veselin (1994). *Stvaralaštvo Viljema Šekspira II*. Beograd: SKZ.
- Kraus, Karl i Nenad Prokić (1994). *Poslednji dani čovečanstva*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Kraus, Karl (2015). *The Last Days of the Mankind*, translated by Fred Bridham and Edward Timms. New Haven and London: Yale University Press.
- Kristeva, Julia (1989). *Moći užasa. Ogljed o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.
- Kuljić, Todor (2006). *Kritička kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja.
- Lehmann, Hans-Ties (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU, TKH.
- Lukić, Darko (2005). „Hrvatska drama ratne traume“ u *Kazalište : časopis za kazališnu umjetnost* Vol. VIII br 21/22, 2005. str. 144–151.
- Lukić, Darko (2009). *Drama ratne traume*. Zagreb: Menandar.
- Mäkikalli, Aino (2013). “Bakhtin, Watt and the Early Eighteenth-Century Novel” u Steinby, Liisa and Tintti Klapuri (eds.) *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London and New York: Anthem Press, pp. 19–36.
- Malkin, Jeanette (1992). *Verbal violence in contemporary drama: from Handke to Shepard*. Cambridge, New York, Oakleigh: University of Cambridge.

- Mallin S. Eric (1990). “Emulous factions and the collapse of chivalry: *Troilus and Cressida*”, *Representations* 29 (151) , pp. 145–79.
- Mandić, Tijana, Irena Ristić i Bojana Škorc (2012). „Možemo li mi više od mene?”. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, str. 211–225.
- Marcks, Hogen and Janina Pawelz (2015). „From Myths of Victimhood to Fantasies of Violence: How Far-Right Narratives of Imperilment Work“. *Terrorism and Political Violence* Volume 34, Issue 7, pp: 1415–1432.
- Marjanović, Petar (2000). *Srpski dramski pisci XX stoleća*. Beograd: FDU.
- Marjanović, Petar (2005). *Mala istorija srpskog pozorišta : XIII-XXI vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Martin, Carol (2013). *Theatre of the Real*, New York: Palgrave Macmillan.
- Maturana, Humberto and Varela, Francisco (1980). *Autopoiesis and Cognition: the Realization of the Living*. Dorder, Boston, London: D. Reidel Publishing Company.
- Medenica, Ivan (2002). „Srpske i druge drame“ u *Teatron* br. 199/120, str. 7–18.
- Medenica, Ivan (2008). „Pozorište u tranziciji“. *Časopis za teatar, film i televiziju* br. 1, str. 27–29.
- Medenica, Ivan (2009). “Serbian Theater at the Crossroads“. *Theater* volume 39 number 3, pp 25–34.
- Medenica, Ivan (2010). *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Medenica, Ivan (2023). „Od scenografije za baroknu dramu do barokne poetike u scenografiji“. Konferencija *Umetnik scene Miodrag Tabacki: od avangarde do baroka i nazad*. SANU, Beograd.
- Medenica, Ivan (2014) „Vidovdan i njegove izvedbe“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 25/26. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, str. 233–253.
- Merridale, Catherine (2010). „Soviet Memories: Patriotism and Trauma“ in Susannah Radstone & Bill Schwarz (eds.) *Memory: Histories, Theories, Debates*. Fordham University Press. pp. 376–90.

- Milanović, Aleksa (2015). *Reprezentacije transrodnih identiteta*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Orion Art.
- Milanović, Aleksa (2019). *Medijska konstrukcija drugog tela*. Beograd: Orion Art.
- Milićević, Ognjenka (2002a). „Rat kao dramsko lice“. *Teatron* br 118, str. 24–30.
- Milićević, Ognjenka (2002b). „Smrt Tarelkina ili kontinuitet zla“. *Teatron* br. 119/120, str. 156–165.
- Milivojević, Marina (2002). „‘Tarelkinova smrt’ u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“. *Teatron* br. 119/120, str. 166–179.
- Milivojević-Madžarev, Marina (2008). *Biti u pozorištu. Rediteljski stilovi u Jugoslovenskom dramskom pozorištu: Dejan Mijač, Slobodan Unkovski i Dušan Jovanović*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Milosavljević, Aleksandar (2002). „Somborsko Narodno pozorište devedesetih: svetla tačka mračne dekade“. *Teatron* br. 118, str. 52–60.
- Milosavljević, Aleksandar (2018). „Jugoslovensko dramsko pozorište – novih 70 godina“ u Medić Maja i Aleksandar Milosavljević (eds.) *Jugoslovensko dramsko pozorište – novih 70 godina*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str: 10-83.
- Milosavljević, Aleksandar (2023). „Teatar sa imenom i prezimenom: Priča o teatru ‘Bojan Stupica’“ u Milosavljević, Aleksandar (ed.) *Teatar sa imenom i prezimenom: Knjiga o Teatru ‘Bojan Stupica’*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str: 15–50.
- Miočinović, Mirjana (1987). „Predgovor“ u Aleksandar Popović *Izabrane drame*, priredila Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana (2014). *Nemoć očiglednog: prvi i drugi deo*. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- Morson, Gary Saul and Caryl Emerson (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.
- Mrđenović, Maja (2020). „Pozorišno izvođenje istorije“ u Ljumović, Janko (ed.) *Moć kulture: Politika i pozorište – sjećanje na stvarnost*. Cetinje: Fondacija Konrad Adenauer, Fakultet dramskih umjetnosti Univerziteta Crne Gore, str. 86–98.

- Mueggler, Erik (1999). "Spectral Subversions: Rival Tactics of Time and Agency in Southwest China. u *Comparative Studies in Society and History* Vol. 41, No. 3, pp. 458–481.
- Noris, David (2018). *Duhovi kruže Srbijom: Književno predstavljanje istorije i rata*. Beograd: Geopoetika.
- Novaković, Aleksandar (2005). *Kako je Tito razbijao „Tikve“*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Obradović, Ognjen (2021). „Pozorište i/ili terapija: izvođenje traume u pozorištu svedočenja“ u Daković, Nevena, Ksenija Radulović i Ljiljana Rogač Mijatović (eds.) *Transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje*. Beograd: FDU, str. 81–95.
- Obradović, Ognjen i Maša Seničić (2020). "Online Theatre (Meta-)festivals". *IPSI Transactions on Internet Research* 17 (2), pp. 45–50.
- Paget, Derek (2008). "New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 56(2), pp. 129–141.
- Pavićević, Borka (1990). „Ćirilov, moj savremenik“. *Scena* god. 26, br. 4, str. 134-135.
- Pavićević, Borka (2015). „Ruka J. Ć.“. *Scena* god. 51, br. 1/2, str. 150–151.
- Pavičić, Jurica (2011). *Postjugoslovenski film: stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Perloff, Marjorie (2014). "Avant-Garde in a Different Key: Karl Kraus's *The Last Days of Mankind*". *Critical Inquiry* Vol. 40 No. 2, pp. 311–338.
- Pfister, Manfred (1998). *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Pfister, Manfred (2002). "Introduction: A History of English Laughter" in Pfister, Manfred (ed.) *A history of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Amsterdam, New York: Rodopi, pp. V–1.
- Phellan, Peggy (1993). *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge.
- Popov, Jovan (2003). „Barokni Kornej“ u *Komična iluzija*, priredio i preveo Jovan Popov. str. 5 – 34. Novi Sad: Stylos.
- Popović, Tanja (2010). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Povrzanović, Maja (1997). "Identities in War. Embodiments of Violence and Places of Belonging" in *Ethnologia Europaea* 27: pp. 153–162.
- Prokić, Nenad (2002). „Klanica iluzija“. *Teatron*. Br. 118, str. 5–7.

- Radulović, Ksenija (2000). *Korak ispred. Režije Dejana Mijača na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta: nacionalna drama: 1977-1996*. Podgorica: Oktoih.
- Radulović, Ksenija (2002a). „Nacionalni resantiman na sceni“. *Teatron*. br. 118, str. 7–12.
- Radulović, Ksenija (2002b). „Ne izneveriti sebe“. *Teatron* br. 119, str. 101–105.
- Radulović, Ksenija (2017). “The Foundation of Bitef (1967) and Cultural Diplomacy of Socialist Yugoslavia“ in Milena Dragičević Šešić (ed.) *Cultural Diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*. Belgrade: Creative Europe Desk Serbia and Faculty of Dramatic Arts, pp. 145–155.
- Radulović, Ksenija (2018). “War Discourse on Institutional Stages: Serbian Theatre 1991-1995“ in Dolečki, Jana; Senad Halilbašić and Stefan Hulfeld (eds.) *Theatre in the Context of Yugoslav Wars*. Cham: Palgrave Macmillan. pp. 107–125.
- Radulović, Ksenija (2019). *Surova klasika: Rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*. Beograd: FDU.
- Rajnelt, Džanel (2012). „Obećanje dokumentarnog“ u *Politika i izvođačke umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Studio – Laboratorija izvođačkih umetnosti, str. 126–145.
- Ribeiro, Antonio (2001). „Karl Kraus i modernizam: Preispitivanje“ u Savić, Obrad (ed.) *Figure jezičke sumnje*, str. 44–53.
- Romčević, Nebojša (2004). *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Romčević, Nebojša (1997). „Vreme u drami“. *Teatron* br. 98, str. 21–26.
- Sartr, Žan-Pol (1981). *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
- Sauter, Willmar (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa: University of Iowa Press.
- Savić, Obrad (2001). „Recepcija Krausa u Jugoslaviji“ u Savić, Obrad (ed.) *Figure jezičke sumnje*, str. 31–42.
- Stojanović, Dragana (2011). „Pojam zazornog u funkciji konstituišućeg faktora za subjekt kroz proces simbolizacije imaginarnog u filmu“. *Stvar: časopis za teorijske prakse*, br. 2, str. 17–34.
- Šekspir, Viljem (1994). *Troil i Kresida*, prev. Branimir Živojinović. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

- Šekspir, Viljem (1966). „Troil i Kresida“, prev. Živojin Simić i Sima Pandurović u *Celokupna dela Viljema Šekspira – Tragedije*, str. 97–218. Beograd: Kultura.
- Selenić, Slobodan (1973). „Jedna četvrtina veka“ u *Jugoslovensko dramsko pozorište 1948–1973: Dvadeset pet godina rada*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str. 17–37.
- Selenić, Slobodan (2002). *Dramski pravci XX veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Šentevska, Irena. (2016). *The Swinging 90s: Pozorište i društvena realnost Srbije u 29 slika*. Beograd: Orion art.
- Simpson, James (2016). “The Formless Ruin of Oblivion’: Shakespeare’s *Troilus and Cressida* and Literary Defacement” in Johnston, Andrew, Russell West Pavlov and Elizabeth Kempf *Love, History and Emotion in Chaucer and Shakespeare: Troilus and Criseyde and Troilus and Cressida*. Manchester: Manchester University Press, pp. 189-206.
- Srbljanović, Biljana (2000). „Beogradska trilogija“ u *Pad*. Beograd: Otkrovenje, str. 6-85.
- Stamenković, Vladimir (2000). „Pojačana svest o savremenosti“ (pogovor) u *Pad*, Beograd: Otkrovenje. str. 275–283.
- Stamenković, Vladimir (2002). „Pravo pitanje“. *Teatron*. br. 118, str. 33–35.
- Stanković, Maja (2015). *Fluidni kontekst: Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Steinby, Liisa. (2013). “Bakhtin’s Concept of the Chronotope: The Viewpoint of an Acting Subject” in Steinby, Liisa and Tintti Klapuri (eds.) *Bakhtin and his Others (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London and New York: Anthem Press, pp. 105–125.
- Stojanović, Gorčin (2018). „Milan Mima Dedinac – reminiscencije“ u Medić, Maja i Aleksandar Milosavljević (eds) *Jugoslovensko dramsko pozorište – novih 70 godina*,. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str: 69–75.
- Suša, Anja (2002a). „Ostao je direktan prenos (građanski protest 1996-97)“. *Teatron* br. 119/120, str. 94–101.
- Suša, Anja (2002b). „Promeniti odnos – stvoriti sistem“. *Teatron* br. 119/120, str. 69–74.
- Šuvaković, Miško (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

- Tasić, Ana. (2009). *Otvorene rane*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Verdery, Katherine (1999). *The political lives of dead bodies: reburial and postsocialist change*, New York: Columbia University Press.
- Vijuk, Damir i Nikita Milivojević (1996). *U potpalublju*. Beograda: JDP.
- Vučetić, Radina (2012). *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vučković Manojlović, Tamar (2023). „Na izlazu iz lavirinta dugog osam godina“ u Milosavljević, Aleksandar (ed.) *Teatar sa imenom i prezimenom: Knjiga o Teatru „Bojan Stupica“*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, str: 15-50.
- Vučković, Slavica (2002). „Poziv na bitku (Recepcija patriotskog repertoara iz osamdesetih)“. *Teatron* br. 118, str. 12–17.
- Vujanović, Ana (2010). „Nova – ‘postpolitička’ – drama“ u Šuvaković, Miško (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek* (I tom), Beograd: Orion art, str. 771–778.
- Vujović, Sreten (1997). *Grad u senci rata*. Beograd i Novi sad: Prometej i Institut za sociologiju Filozofskog fakulteta.
- Wieviorika, Anette (2006). *The Era of the Witness*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Zerubavel, Eviatar (1981). *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Živković, Dragoljub (ed.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Žunić, Dragan (1999). *Nacionalizam i književnost: srpska književnost 1985-1995*. Praha: Research support scheme.

Web izvori

- Baumann, Karoline Johana (2020). “‘Much to Do with Hate, but More with Love’”: Temporal Relations in *Troilus and Cressida*”. *Neophilologus* 104, pp. 427–437.
<https://doi.org/10.1007/s11061-020-09640-y>
- Billington, Michael (28. 9. 1999). “Blow the lid off violence”. *Guardian*.
<https://www.theguardian.com/stage/1999/sep/28/theatre.artsfeatures> (posećeno 30.9.2020)

- Boko, Jasen (14. 6. 2023). „Teatar na ulici“. *Slobodna Dalmacija*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4045> (posećeno 10. 6. 2023).
- Ćirić, Sonja (26. 4. 1997). „Smeh i suze“. *Vreme*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3747> (posećeno 1.7.2022)
- Ćirilov, Jovan (11. 12. 1982). „Od istorije do tragedije“. *Politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3400> (posećeno 2. 12. 2022)
- Ćirilov, Jovan (3. 1. 1984). „Rat morala i oružja“. *Politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3429> (posećeno 1. 12. 2022)
- Dangerous Speech Project: A Practical Guide* (19. 4. 2021). <https://dangerousspeech.org/guide/>
(posećeno 14. 12. 2022)
- Dragićević Šešić Milena and Milena Stefanović (2017). “Organizational trauma – Types of organizational forgetting in the case of Belgrade theaters”. *Etnoantropološki problemi* 12 (2): pp. 621-640. <https://www.eap-iea.org/index.php/eap/article/view/309>
- Fatić, Armin (20.04.2018). „Prekid predstave ‘Sveti Sava’ & komentari“. *XXZ regionalni portal*.
<https://www.xxzmagazin.com/prekid-predstave-sveti-sava-komentari> (posećeno 19. 10. 2019)
- Gocić, Goran (9. 6. 1997). „Večnost Vajldove ‘Salome’“. *Borba*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4107> (posećeno 1.11.2022)
- Grujičić, Petar (30. 9. 1994). „Rat–otac svih stvari“. *Nin*.
- Jakšić, Predrag (2021). *Motiv samoubistva u dramskom stvaralaštvu Biljane Srbljanović* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu).
<https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/517> (posećeno 1.11.2022)
- JDP (26. 7. 2022). *Odlazak Branka Cvejića*. <https://www.jdp.rs/news/odlazak-branka-cvejica/>
(posećeno 30. 8. 2022)
- Jeremić, Maša (22. 4. 1997a). „Jedan od događaja sezone“. *Demokratija*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4924&idZbirka=6> (posećeno 2. 6. 2022)
- Jeremić, Maša (31. 5. 1997b). „Prikaze u atmosferi gej kluba“. *Demokratija*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4111>

Jovanov, Dragan (2003). „Razgovor u Bitef teatru o ‘Traumi i katarzi u srpskom pozorištu’“. *Republika* 322–323. <http://www.republika.co.rs/322-323/22.html> (posećeno 1. 7. 2023)

Jovanović, Željko (21. 4. 1997). „Skice za portret generacije“. *Naša borba*. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3750> (posećeno 1. 6. 2022)

Knežević, Dubravka (6. 4. 1991). „Igračka plačka“. *Politika ekspres*. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6> (posećeno 10. 6. 2023).

Krleža, Miroslav (27. 9. 2018) „Karl Kraus protiv lažnih ratnih zbivanja: Posljednji dani čovječanstva opet“, *XXZ Magazin*. <https://www.xxzmagazin.com/posljednji-dani-covjecanstva-opet>, (posećeno 30. 5. 2023)

Medenica, Ivan (13. 1. 1996a). „Gospođa i gospođica ministarka“. *Politika*. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3860> (posećeno 1. 7. 2023).

Medenica, Ivan (9. 5. 1996b). „Veština zavođenja“. *Politika*. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4920&idZbirka=6> (posećeno 2. 6. 2022)

Medenica, Ivan (2. 12. 1996c). „Balsamovanje istorije“. *Politika*. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4075> (posećeno 7. 11. 2022)

Medenica, Ivan (22. 4. 1997). „Žrtvovana generacija“. *Politika*. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3751> (posećeno 1. 6. 2022)

Medić, Tatjana (4. 6. 1997). „Beogradska trilogija“. *Blic*. <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4924&idZbirka=6> (posećeno 2. 6. 2022)

Mihaljinac, Nina (2016). *Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu). https://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/192/Nina%20Mihaljinac_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (posećeno 1.11.2022)

Milivojević Mađarev, Marina (4. 8. 2022). „Diskretni heroj (iza) scene“. *Vreme*. <https://www.vreme.com/kultura/diskretni-heroj-iza-scene/> (posećeno 1. 7. 2023)

Milosavljević, Aleksandar (5. 2. 1989). „Heroji samouništenja“. *Dnevnik Novi Sad*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4253> (posećeno 29. 11. 2022)

Milosavljević, Aleksandar (15. 11. 1991) „Talog tanke kafe“. *Stav*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3743> (posećeno 20. 7. 2022)

Milosavljević, Aleksandar (1993). „Slatki beg od stvarnosti“.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4904&idZbirka=6> (posećeno 20. 7. 2022)

Milosavljević, Aleksandar (14. 1. 1994a). „Iza pozorišne tajne“. *Politika*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3854> (posećeno 2. 7. 2023)

Milosavljević, Aleksandar (14. 12. 1994b). „Po meri ovog vremena“. *Politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4211> (posećeno 2. 7. 2023)

Milosavljević, Aleksandar (20. 1. 1996a). „Ledi Živka“. *Vreme*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3861> (posećeno 1. 7. 2023)

Milosavljević, Aleksandar (18. 5. 1996b). „Svet koji se raspada“. *Vreme*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4234> (posećeno 2. 6. 2022)

Milosavljević, Aleksandar (26. 4. 1997). „Let u mestu“. *Vreme*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3747> (posećeno 1. 6. 2022)

Mišić, Milutin (24. 4. 1991). „Čari teatra“. *Borba Beograd*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4047> (posećeno 10. 6. 2023).

Mišić, Milutin (19. 1. 1994a). „Kraljevi scene“. *Borba Beograd*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3853> (posećeno 17. 7. 2023).

Mišić, Milutin (14. 12. 1994b). „Herojska smejurija“. *Borba Beograd*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4215> (posećeno 25. 8. 2023).

Mišić, Milutin (21. 3. 1995). „Rediteljske čarolije“. *Borba Beograd*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3781> (posećeno 17. 7. 2023).

Nikčević, Tamara (24. 4. 2014). „Intervju Jovan Ćirilov: Za jedan život sasvim je dovoljna jedna partija“. *Vreme*. <https://www.vreme.com/vreme/za-jedan-zivot-sasvim-je-dovoljna-jedna-partija/> (posećeno 30.12.2022)

Nikolić, Darinka (2017). *Dejan Mijač: Novosadske (i druge) godine*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Obradović, Ognjen (2020). „Telo izvođača: *cross-gender* podela kao tehnika oneobičavanja u pozorištu“. *Etnoantropološki problemi* 15 (3): 725–743,
doi: <https://doi.org/10.21301/eap.v15i3.10>

Opačić, Nevenka (Maj 1991). „Ovo nije vreme nijansi“. *RTV revija*, obrada: *Yugopapir*.
<http://www.yugopapir.com/2016/04/mira-furlan-ne-vidim-izlaz-civilizirani.html> (posećeno 3. 6. 2023)

Pašić, Feliks. (9. 6. 1986) „Bez pardona“. *Večernje novosti*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3576> (posećeno 26. 12. 2022)

Pašić, Feliks (8. 4. 1991) „Pir iluzija“. *Večernje novosti*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4886&idZbirka=6> (posećeno 3. 6. 2023)

Pašić, Feliks (14. 12. 1994) „Uljezi i ratnici“. *Nada*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4213> (posećeno 25. 8. 2023)

Pašić, Feliks (15. 5. 1996). „Izveštaji iz 1991“. *Nada*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4232> (posećeno 2. 6. 2022)

The Israel Museum (2023). *Angelus Novus*. <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>
(posećeno 25. 8. 2023)

Pavičić, Jurica (2012). „Zapadni kanon istočnoeuropskog filma“. *Kritična masa*.
<https://www.kriticnamasa.com/item.php?id=150> (posećeno 7.7.2022)

Petković, Dejan (2020). *Epske komunikacijske strukture u dramama Aleksandra Popovića* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu).
<https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/434> (posećeno 6.7.2022)

Putnik, Vladimir (29. 1. 1993). „Bajka za odrasle“. *Politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4027>

Sierz. Aleks (2002). “Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation”. *New Theatre Quarterly* 18(1), pp. 17-24. <https://doi.org/10.1017/S0266464X0200012X>

Stamenković, Vladimir (19. 12. 1982). „Opklada sa istorijom“. *Nin.*,
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3399> (posećeno 26. 12. 2022)

Stamenković, Vladimir (12. 1. 1989). „Bez lepih laži“. *Nin.*,
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4250> (posećeno 28. 11. 2022)

Stamenković, Vladimir (28. 1. 1990). „Prelazno doba“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4260>

Stamenković, Vladimir (22. 3. 1991a). „Nušić nekad i sad“. *Nin.*
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3994> (posećeno 12. 6. 2023)

Stamenković, Vladimir (12. 4. 1991b). „Život je san“. *Nin.*
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4044> (posećeno 3. 6. 2023)

Stamenković, Vladimir (25. 10. 1991c). „Niz dlaku“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4889&idZbirka=6> (posećeno 12. 6. 2023)

Stamenković, Vladimir (5. 2. 1993a). „Delimičan odgovor“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4028> (posećeno 12. 6. 2023)

Stamenković, Vladimir (10. 12. 1993b). „Poziv na bekstvo“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4006> (posećeno 12. 6. 2023)

Stamenković, Vladimir (9. 12. 1994). „Zastrašujuća savremenost“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4210> (posećeno 2. 7. 2023)

Stamenković, Vladimir (10. 2. 1995a) „Maskirana alegorija“. *Nin.*
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4255> (posećeno 2. 6. 2022)

Stamenković, Vladimir (24. 3. 1995b) „Sintetički svet“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3783> (posećeno 2. 6. 2022)

Stamenković, Vladimir (19. 1. 1996a). „Bura u čaši vode“. *Nin.*
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3855> (posećeno 1. 7. 2023)

Stamenković, Vladimir (15. 3. 1996b). „Prizori iz istorije“. *Nin.*
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3903> (posećeno 2. 12. 2022)

- Stamenković, Vladimir (17. 5. 1996c). „Katarza za ostatak generacije“. *Nin*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4233> (posećeno 2. 6. 2022)
- Stamenković, Vladimir (15. 4. 1997). „Svest o savremenosti“. *Nin*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3748> (posećeno 1. 6. 2022)
- Tal, Kal (1995). *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge University Press (posećeno 10. 2. 2022). <http://worldsofhurt.com/>
- Tasić, Nataša (2020). *Nastupi i repertoar hora „Obilić” na državnim svetkovinama posmatranim kao kulturalno izvođenje, a kao reprezentativan primer uloge horskog pevanja u oblikovanju nacionalnog identiteta u Srbiji posle 1989. godine* (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu). https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/455?locale-attribute=sr_RS (posećeno 7. 12. 2023)
- Unkovski, Slobodan (11. 5. 2021) „Piše Slobodan Unkovski: Mira Furlan, slike“. *Nova.rs*.
<https://nova.rs/kultura/pise-slobodan-unkovski-mira-furlan-slike/> (posećeno 10. 6. 2023)
- Vejvoda, Ivan. (30. 10. 2008). „Ličnost i vreme – Izložba posvećena Miri Trailović: Sve što smo zaboravili“. *Vreme*. <https://www.vreme.com/kultura/sve-sto-smo-zaboravili/> (posećeno 26. 12. 2022)
- Volk, Petar (10. 5. 1988). „Baal“. *Ilustrovana politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3718> (posećeno 29. 11. 2022)
- Volk, Petar (8. 10. 1994). Poslednji dani čovečanstva. *Ilustrovana politika*.
<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4039> (posećeno 13. 9. 2023)
- Volk, Petar (14. 6. 1997). „Saloma“. *Ilustrovana politika*.
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=4109>
- Vučelić, Milorad (1984). „Izazovi 'Kolubarske bitke'“. *Politika*. 11. 2. 1984,
<http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=3436> (posećeno 29. 11. 2022)
- Vuksanović, Divna. (2018). „Filozofija medija: je li nasilje zabavno?“ u: *In medias res, časopis filozofije medija* 7(12): str. 1821-1832. <http://www.centa-r-fm.org/inmediasres/index.php/in-medias-res-broj12#3inmediasres12>

Biografija

Ognjen Obradović završio je osnovne studije Dramaturgije (sa prosekom 9,88), a potom i master studije na istoj katedri (10,00). Student je završne godine doktorskih studija Teorije dramskih umetnosti, medija i kulture, gde je, pod mentorstvom red. prof. dr Ivana Medenice, napisao tezu *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)*. Od 2017. godine radi kao asistent na predmetima *Istorija svetskog pozorišta i drame*, *Istorija južnoslovenskog pozorišta i drame* i *Istorija srpskog pozorišta i drame*.

Naučni radovi (izbor):

Obradović, Ognjen (2023). „Šekspir objašnjava *Kuću od karata*: Britanska i američka serija kao aproprijacije *Ričarda III* i *Makbeta*“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 43, str. 97–113, https://doi.org/10.18485/fdu_zr.2023.43.6.

Obradović, Ognjen (2021). „Pozorište i/ili terapija: izvođenje traume u pozorištu svedočenja“ u Daković, Nevena, Ksenija Radulović i Ljiljana Rogač Mijatović (eds.) *Transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje*. Beograd: FDU, str. 81–95.

Obradović, Ognjen (2020). „Telo izvođača: *cross-gender* podela kao tehnika oneobičavanja u pozorištu“. *Etnoantropološki problemi* 15 (3): 725–743, doi: <https://doi.org/10.21301/eap.v15i3.10>.

Obradović, Ognjen i Maša Seničić (2020). “Online Theatre (Meta-)festivals”. *IPSI Transactions on Internet Research* 17 (2), pp. 45–50.

Obradović, Ognjen (2019). „Reprezentacija LGBT+ zajednice u igranim programima RTS-a (2014–2018)“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 35, str. 43–57.

Pored teorijskih tekstova, piše poeziju, drame i scenarije. Objavio zbirke poezije *Oticanja* (2016, nagrada Mladi Dis) i *Uslovi korišćenja* (2022).

Изјава о ауторству

Потписани Огњен Обрадовић

број индекса 1/2017Д

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
Југословенско драмско позориште и југословенски ратови (1991–1999)

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 8.12.2023.

Огњен Обрадовић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Огњен Обрадовић

Број индекса 1/2017Д

Докторски студијски програм Теорије драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Југословенско драмско позориште и југословенски ратови (1991–1999)

Ментор др Иван Меденица, ред. проф.

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Огњен Обрадовић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 8.12.2023.

Огњен Обрадовић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

Југословенско драмско позориште и југословенски ратови (1991–1999)

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 8. 12. 2023.

Огњен Овчаровић

1. **Ауторство:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.