



Bitef
TEATAR

HEARTEFACT



DANILO KIŠ
GROBNICA ZA
BORIŠA DAVIDOVIČA

Režija: Ivica Buljan



Република Србија
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ
И ИНФОРМИСАЊА



DANILO KIŠ

GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA

Režija: Ivica Buljan

Igraju:

Aleksandra Janković

Milutin Milošević

Vladimir Aleksić

Stipe Kostanić

Boris Vlastelica

Iva Kevra

Benjamin Krnetić

Marko Grabež

Nikola Malbaša

Produkcija:

Heartefakt

Koprodukcija:

Bitef teatar

Mini teater

Novo kazalište

Zadar snova

UK Parobrod

Centar za kulturnu dekontaminaciju

Producent: Andrej Nosov

Izvršna produkcija:

Vladimir Dekić i Janko Dimitrijević

Dramaturškinja: Maša Seničić

Kostimografkinja: Ana Savić Gecan

Asistentkinja kostimografkinje:

Darinka Mihajlović

Kompozitor: Mitja Vrhovnik Smrekar

Korepetitor: Ana Ćosović

Dizajn svetla i prostora: Son: DA

Kondicioni trener: Marko Lekić

Šef tehnike: Ljubomir Radivojević

Inspicijentkinja: Maja Jovanović

Majstor tona:

Miroljub Vladić i Nikola Marjanović

Majstor svetla:

Dragan Đurković i Milan Nelić

Dekorateri: Aleksandar Marinković,

Goran Gavrančić i Vladan Milošević

Garderoberka: Marta Narančić

Fotografija: Metka Golec

Saradnik: Stefan Todorović

Vizuelni identitet: Hominid studio

O

Predstavi

Grobnica za Borisa Davidoviča, jedno od najvažnijih i najcenjenijih dela u istoriji jugoslovenske književnosti, izazvala je nesvakidašnja komešanja u kulturnim krugovima te 1976. godine kada je prvi put objavljena, gotovo hajku koju su novine nazvale „najvećom posleratnom književnom aferom u nas“. Senka senzacionalizma koju je kritika nemilosrdno bacila na Kišovu knjigu nije sprečila da ona tokom decenija koje su usledile inspiriše burne debate među umetnicima i političarima, dok pseudodokumentaristički stil i epska struktura njene naslovne pripovetke vešto razotkrivaju okrutni mehanizam istorije. Bezizlaznost Kišovog složenog revolucionarnog junaka osnova je mita koji ova predstava želi da osvetli, a to čini energično zadirući u suštinu njegovog stradanja. Kroz tragičku povest Novskog, tim okupljen oko ovog teksta bezrezervnim intelektualnim, emotivnim i fizičkim zalaganjem preispituje socijalne, religijske, političke i ideološke pojave koje se kriju u narativu Danila Kiša. Pored toga, predstava Ivica Buljana otvara i prostor za razumevanje krhkosti heroja koji se ovde ne nudi kao idealizovana figura, već kao ljudsko biće čija je egzistencija puna sopstvenih nedoumica i nedoslednosti.

Be leške

O



procesu

Maša
Seničić

„Čuvaj se onih koji ti nude konačna rešenja.“

- Danilo Kiš, jedan od Saveta mladom piscu iz 1984. godine

Od početka neobičan, zahtevan i inspirativan rad na predstavi *Grobница za Borisa Davidoviča* nezahvalno je svesti na jedan linearan tekst koji vodi ka nekom konačnom zaključku. Nemoгуće je prikazati sva lutanja, pretpostavke, nadahnuća, kompozicije i saznanja koja su u stopu pratile kreativan proces. Kao ilustraciju bezrezervnog pregnuća svih koji su doprineli da se ovo književno delo vanvremenske vrednosti postavi na scenu navodimo fragmente teksta i misli, zapise događaja i prizora koji su obeležili ovaj proces.

Neki datum tokom 1977. ili 1978. godine

U meni je tako u jednom času sazrela, tako reći samo od sebe, kao voće, svest o relativnosti svih nacionalnih mitova (i o tome bi se mogla napisati čitava knjiga), i, mada nisam pre toga nikada suvislo formulisao ideju koja me je počela opsedati - da bi bilo zanimljivo pogledati kako sve to, i o tome, piše u turskim udžbenicima istorije, u nemačkim, u italijanskim - u času kada sam to našao formulisano kod drugog (“Neka učenici izučavaju poslednje Napoleonove poraze na osnovu izveštaja iz *Moniteura*, koji otvoreno slavi njegove pobeде, a pošto budu izučili u engleskim tekstovima istoriju francusko-engleskih ratova, neka sagledaju ponovo, sad iz francuskog aspekta, tu istu istoriju”) skoro doslovce onako kako sam tu misao formulisao u sebi, ja sam je pročitao kao neku moju davnu ideju koja mi je poznata i koja me je opsedala još od detinjstva. Uveren sam da bi ovakva nastava istorije (kakvu ovde predlaže Bertrand Rassel) imala dalekosežne posledice i ovakva bi teorija istorijskog relativiteta imala značaj i reperkusije ne manje od onih što ih je imala Ajnštajnova teorija i da bi se rešili mnogi nesporazumi i otklonile mnoge tragične zablude, a da pri tom ona konstanta (što ju je, jednim drugim povodom, Vinaver nazvao konstantom h , a po analogiji sa Plankovom teorijom diskretne vrednosti u okviru kvantne mehanike), da se, dakle, ta diskretna konstanta nacionalne samosvojnosti ne bi izgubila; naprotiv!

Naravno, ovaj bi utopijski projekt stvorio samo nove nesporazume, jer bi svako zahtevao egzegezu tekstova onih drugih. Uostalom, čovek bira one mitove u koje hoće da veruje i koji mu pomažu da živi.

- Danilo Kiš, *Čas anatomije*

9. april 2014.

Žvrljotina nastala pored teksta pesme tokom muzičke probe:
„Znaj da si mrtav, znaj da si mrtav, znaj da si mrtav“

29. mart 2014.

Na stolu se nalazi dvocifren broj praznih šolja od čaja i turske kafe. Glumci čitaju tekst jednom, drugi put, treći put. Ne udaljavamo se ni od jedne rečenice dok nije izgovorena kako treba i promišljena do kraja.

17. april 2014.

Beleška na devetoj stranici pripovetke, prepisana sa table na kojoj smo zajednički odlučili: „LJUBAV=REVOLUCIJA“

2. maj 2014.

Dijalog vođen na pauzi između treninga i probe:

- *Hoćeš da te preslišam tekst?*

- *'Ajde, ali znam ga ionako napamet.*

- *Pa dobro, i ja ga znam napamet.*

- *Ali u stvari, ne znam, to nije napamet, više je kao da ga stvarno misliš.*

- *Daj da čujem.*

Neki datum tokom 1963. godine ili ranije

„Revolucionarni karakter misli i oseća u onom što bismo mogli nazvati “kritičkim raspoloženjem” – u kritičkom ključu, da upotrebimo simbol iz muzike. Latinska izreka *De omnibus dubitandum* (u sve treba sumnjati) zauzima vrlo značajno mesto u njegovom reagovanju na svet. Ovo kritičko raspoloženje, koje ni po čemu ne nalikuje cinizmu, jedan je uvid u stvarnost, nasuprot fikcijama kojem postaju zamena za stvarnost.“

- Erih From, *Revolucionarni karakter*

11. april 2014.

Glumci iz improvizovanog šešira izvlače odlomke na koje smo prethodno tokom čitanja podelili tekst; svi se redom osmehuju jer se čini da su dobili upravo one delove o kojima su najviše razmišljali. Nakon toga, pravimo listu predmeta i postupaka koji se kriju iza svakog poglavlja.

18. april 2014.

Zajedno gledamo 183 minuta „Andreja Rubljova“.

21. april 2014.

„Legni pred prag svoje osnovne škole kad u njoj nikoga nema. Izrecituj pesmicu iz detinjstva. Plači za dečakom koji više nisi.“

Jedan od zadataka inspirisanih Artoom koje smo svi izvlačili i ispunjavali samostalno. Neke vežbe su u sebi sadržale prošlost, cveće ili smrt, ali su sve

insistirale na preispitivanju onoga što mislimo da dobro poznajemo (zaključno sa nama samima). Istina je da se na grobljima, isto koliko i u cvećarama i u pozorištima, otvara mogućnost pokoravanja sopstvenih predrasuda; ovde direktno i intuitivno suočavanje zamenjuje književno i polemičko.

29. jul 2014.

U kasnim večernjim časovima na klupama ispred Bitef teatra odzvanja „Internacionala“ koju pevamo u glas.

6. maj 2014.

Izlazim iz paviljona Centra za kulturnu dekontaminaciju nakon prve prezentacije i, dok pored kapije nervozno čekam na navalu mišljenja, prilazi mi nepoznati stariji čovek koji zaviruje u dvorište: „Vi ste iz ekipe?“ - pita me. „Da“ - odgovaram, na šta on nastavlja: „Radite Kiša?“, a ja klimnem glavom. „Ambiciozno“, čovek dodaje i gleda me par sekundi pre nego što produži dalje. Ponovo klimnem glavom, premda nisam sigurna da je njegov izbor reči ispravan - imati neku ambiciju bi možda značilo da smo stremili ka konkretnom zadovoljavajućem cilju, a to nije bio slučaj. Naime, ono čemu smo težili bilo je da Kiša uprizorimo na jedan krajnje iskren i prirodan način koji dolazi iz nas kao grupe, nas kao pojedinaca, kao i iz celokupnog kulturnog i političkog nasleđa koje smo imali na raspolaganju.

20. jul 2014.

Na sceni nakon progona ostaju mokri kostimi, buket cveća, blato i kore od limuna.

Neki datum tokom 1989. godine

„Što se tiče ideologije, ona je u načelu izvan poezije, izvan književnosti. Velika zabluda, karakteristična i za XX vek, sastoji se u preplitanju i mešanju književnosti i politike. Nama književnicima ta veza je jednostavno nametnuta. Čak i kad pišem knjigu kakva je *Grobница za Borisa Davidoviča*, nastojim da iz toga izvučem ono najbolje: poeziju o jednom političkom predmetu, a ne politiku. Razume se da time nisam hteo da izdam istinu, naprotiv: ja svedočim o istini kakvu sam tražio i u dokumentima našao. Kad se *Grobница za Borisa Davidoviča* pojavila, na sve strane je pisalo kako je to eminentno *politička* knjiga. Ali, ja tvrdim da to *nije* politička knjiga. Bilo mi je stalo – i mislio sam da će posle Solženjicinovih i svih drugih knjiga o sovjetskom Gulagu i istoriji ruske revolucije to svima biti jasno – da napišem jedno *poetsko*, jedno *književno* delo o tim poznatim političkim činjenicama. Ništa nisam manje želeo nego da saopštavam nekakvu „političku poruku“, koju mnogi kritičari i čitaoci veruju da su našli u knjizi.”

- Iz intervjua Danila Kiša sa Adalbertom Reifom naslovljenog
Ne verujem u piščevu fantaziju

Kiš i

do gađajno :

i gre

o k o

Kenotafa

Svetlana
Slapšak

Grobnica za Borisa Davidoviča je prvo ne-autobiografsko delo Danila Kiša, sjajan dokaz o promišljenosti celokupnog književno-životnog projekta: posle autobiografskih dela i istorije sveta iz niskog rakursa (mikroistorije), posle utvrđivanja sopstvene poetike i autoritativnog umeštanja svog pisma, sledi ovih sedam povezanih priča iz “visoke”, traumatične, događajne istorije sveta koji je živeo i njega, Danila Kiša.

U doba opšte obaveštenosti o zločinima komunističkog totalitarizma, Kiš je ustupio u događajno sa poetičkim zahtevima koji su u rubno-liberalno-ciničnom jugoslovenskom sistemu bili nepodnošljivi, pre svega za kulturnu elitu. Ta populacija je, zavisno od političke klime, javno ili tajno ridala nad ispovestima žrtava totalitarizma, delom opravdavajući drugačiji domaći režim, a delom svoj tada skriveni antikomunizam - često u istome liku. Kiš je tu krastu licemerja probio umeštajući povest o žrtvi u književno delo, umetničko delo sa rečima. Fikcionalizacija je u tome slučaju bila nužni čin vraćanja dostojanstva žrtvama. Ritualni pogreb, kenotaf, mešavina stvarnih i izmišljenih izvora, poetička doslednost u tome bili su neophodni imaginarij da se žrtva oslobodi nedostojnih manipulacija. Legitimizacija teme u kulturi, kako ju je Kiš izveo, značila je da se mora završiti prisvajanje i nasilje onih koji su već decenijama čitanje, filologiju i stilistiku stavljali na optuženičku klupu, u svojoj mizernoj nameri da kontrolišu misao. Priznanje moći mašte i intelekta je razbesnelo kulturnu elitu, a Kišu privelo sasvim novu i drugačiju čitalačku publiku. Prošlo je doba zadovoljavanja nad totalitarizmom u mraku: Kiš je bespovratno literarizovao stvar, u političkom gestu koji i danas izaziva divljenje.

Sledilo je ono što se moglo očekivati: na ponašanje elite nema smisla gubiti vreme, a novi Kišovi čitaoci bili su nagrađeni *Časom anatomije*, najbrilijantnijom njegovom teorijsko-vaspitnom knjigom. Tematski i poetički prostor više se nije mogao zatvoriti.

Ke



n ot

a f

Borka
Pavićević

„Bilo je to 1980. Predstavom „Misa u a-molu“ Ljubiše Ristića, Mladinsko gledalište je kao kometa proletelo ljubljanskim nebom i, narednih sezona, evoluiralo u teatarski organizam koji je zablistao prvo na slovenačkim prostorima, zatim po republikama bivše Jugoslavije i naposljetku na scenama Evrope... Podnaslov „Mise u a-molu“ bio je „de republica et de rebus novis“. U svojoj kritici za „Delo“ Andrej Inkret je napisao „To je kompletni, individualistički „totalni“ teatar, možda inspirisan Mejerholjdovim spektaklima, dosledno je individualan i precizan u prikazivanju fenomena staljinizma, kao originalne i nepobedive nihilističke klice revolucije“ (Tomaž Toporišič „Tragovi pozorišnog zavodenja / provokacije,“Scena“ 2006 „Savremenici i saputnici o Ljubuši Ristiću“).

Uramljen u crven ram, plakat predstave „Misa u a-molu“ (na plakatu stoji „Misa u a-minoru“, načinjen je u jednoj fazi predstave, ali sada nije reč o tome) Matjaža Vipotnika, držim na mestu na kojem se može videti odozdo, iz donjeg rakursa. Tako se uvek slikaju, odozdo, da budu iznad i uzvišeni, vođe naroda koji se događa, pogledajte samo današnji snimateljski tretman Prvoga. A može se ugledati sa leve strane, kada se vrata otvore ka danu ili ka svetu, plakat je, naime, na stepeništu, na njemu je Leonardova zvezda, crvena sa crnim odrazom i čovek u njoj. Proteklo je, naime, trideset i četiri godine, od kada je na Bitefu izvedena „Misa u a-molu“, namah mi se čini kao i da sada sedim skrštenih nogu na jastuku, dok se predstava igra oko nas. Dušan Jovanović je umeo da govori o nepogrešivom Ristićevom osećanju za impostaciju predstave u prostoru, zašto nas „Misa u a-molu“ „okružuje“, dok su njegovi „Karamazovi“ (Jovanović –Ristić) okruženi publikom. Ili, gde je dugme na koje pritiskate do katarze. Što zavisi od uvida u kontekst kako predstave, kao i konteksta političkog i društvenog u kojem se ona zbiva. Predstava je odigrana u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, umalo da nije, jer je bio veliki pritisak Sovjetskog Saveza, sve do Ministarstva kulture da predstave - ne kao antistaljinističke, već i kao antikomunističke - ne bude. Sazvan je i Savet Bitefa, naravno poslednja reč je bila na Miri Trailović koja je rekla da je Tito to rešio četrdeset i osme (28. juna 1948. Rezolucija Informbiroa, 28. juna 1389 Kosovska bitka, 28. juna 1914. Principov atentat na Ferdinanda u Sarajevu), i da Bitef ne prihvata pritisak.

Međutim, to veče na Bitefu „Misu“ je došao da gleda Danilo Kiš. Naime, Ristić i Mladinsko su napravili predstavu bez Kišovog odobrenja, on je, u to vreme već potpisao sopstvenu dramtizaciju za Narodno pozorište u Zenici, budući da nikakvu informaciju, sem preliminarnog razgovora, iz Mladinskog nije imao, tu „Grobnicu za Borisa Davidoviča“, režirao je Ljubiša Georgijevski, igrala se u Narodnom pozorištu u Beogradu, na istom Bitefu. Ovdje ima još mnogo zapleta, ali sada o tome nije reč. Reč je o tome da je jedna od najboljih teatarskih analiza, o „pretakanju“ literature u pozorište, odnosno evociranje suštine literature u pozorišni čin bila ona Kišova u razgovoru povodom dve predstave „Grobnice“ na Bitefu uopšte (vodili su

se nekad sasvim ozbiljni razgovori o predstavama i povodom njih, ali sada nije i ne može biti o tome reč). Sećam se Kišovog iskaza, a čitavo „svedočenje“ može se naći u Biltenima Bitefa (veoma dragocenom „materijalu“ koji nikada nije objavljen, a verovatno i neće, ali nije o tome reč), već o Borisu Davidoviču, revolucionaru.

„Istorija ga je sačuvala pod imenom Novski, što je nema sumnje, samo pseudonim (tačnije rečeno jedan od njegovih pseudonima). No, ono što odmah izaziva sumnju jeste pitanje, da li ga je istorija u istinu „sačuvala“?“ (Danilo Kiš „Grobnica za Borisa Davidoviča“).

Kiš je tada rekao da otvaranjem i zatvaranjem vrata na jednom furgonu, u predstavi „Misa u a-molu“ Zinaida Mihajlovna Majsner i Boris Davidovič Novski i dalje putuju i da ona, Zinaida, i dalje plače.

Godina je 1996. u Centru za kulturnu dekontaminaciju igra se „Skladište“ Danila Kiša, sa raspravom o mađarskom liciderskom srcu, o nacionalizmu, iz „Časa anatomije“; Kiša igra Goran Šušljik, a reditelj Ana Miljanić vodi predstavu po dvorištu Centra, krovovima, na platformi pred ulazak u Paviljon, prazan, u čijem je dnu velika crvena ruža, slika koja je oduvek, i danas, u stanu Kiš-Miočinović. Tu pred tom slikom Šušljik pokazuje rukom na bolesne grudi. Sedmog maja, sada, u Centru je proba „Grobnice za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša u režiji Ivica Buljana i produkciji „Hartefakta“, ali sada nije reč o tome gde će i kako će ona biti (jer Boris Davidovič stalno putuje i menja mesta) već o tome šta ona jeste. Jedna od „preglednih“, rezimirajućih proba, ali sada nije reč o tome, već o Borisu Davidoviču Novskom i Zinaidi koji su na jednom od svojih putovanja. Koliko revolucionarnih, toliko i strasnih.

„Stari su Grci imali jedan poštovanja dostojan običaj: onima koji su izgoreli, koje su progutali vulkanski krateri, koje je zatrpala lava, onima koje su rastrgle divlje zveri ili proždrlri morski psi, onima koje su razneli lešinari u pustinji, gradili su u njihovoj otadžbini takozvane „knotafe“, prazne grobnice, jer telo je vatra, voda ili zemlja, a duša je alfa i omega, njoj treba podići svetište“ (Danilo Kiš „Grobnica za Borisa Davidoviča“)

Uprvo to radi Ivica Buljan i ekipa. „Kratki časovi slobode“. Priziv Novskog, „permanentnog revolucionara“, čije je stradanje i mučenje da prizna „izdaju“ toliko, da će u času za njega najnapetije dileme, vredni li njegov dosledan upis u istoriju ubistva mladog čoveka čijim je životom ucenjen da „potpiše“, čuti od tog istog mladog čoveka, pred smrt, rečenicu „Borise Davidoviču, ne dajte se kučkinim sinovima“. Pucanj, jedan od pucnjeva. Pucnjevi nikada ne daju vremena onima koji menjaju istoriju, i koji se svesno žrtvuju, zaneseni (a kako drugačije), da domisle pitanje svrha, isključivosti morala i cilja u odnosu na ono što se danas podra-

zumeva pod ljudskim pravima u kontekstu Hegelove izreke da su „srećni dani čovečanstva prazne stranice istorije“. Pucanj.

U stvarnosti u kojoj se barata „argumentima sitne dječice“ (Miroslav Krleža). I u kojoj se na najsuptilniji mogući način „igra“ Orvelova „1984“. „Isleđenje“, sukob i ne samo sukob, već borba za život i posle smrti u kojoj je spas, čoveka, Novskog, i sistema, totalitarističkog, igra se u Buljanovoj „Grobnici“ žestinom vraških konačnih pitanja.

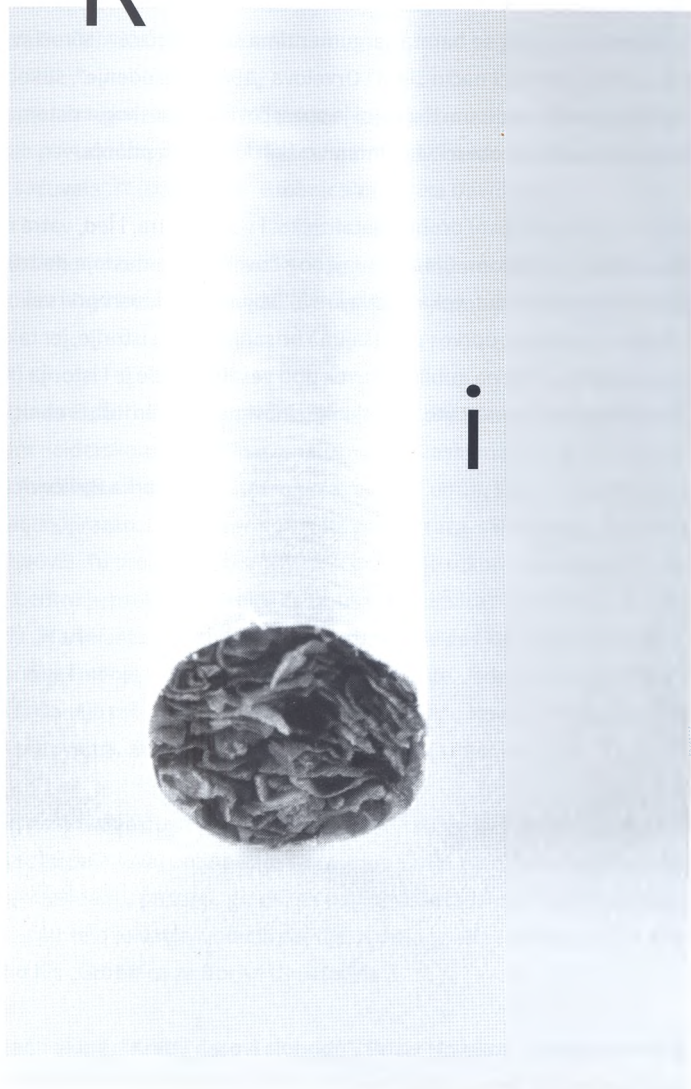
Fizičko je u Buljanovoj probi i metafizičko. I voda i vatra, i led, vatra na led. „Tora“ i Edvard Sam, otac, pod ledom. Glas pobunjenog čoveka koga nastoje da izbrišu iz istorije, prenosi se iz dvadesetog veka, veka ratova i revolucije, u dvadeset i prvi vek, „kenotaf“ koji se uvek iznova uspostavlja, uprkos pokušajima brisanja autora istorije, jer takvi, kao Novski, uvek su na smetilištu, uvek na gubilištu, uvek pod vešalima, gde je i istorija (Krleža). „Borise Davidoviču, ne dajte se kučkinim sinovima“ (Danilo Kiš „Grobnica za Borisa Davidoviča“)

[Borka Pavićević: *Kenotaf*, objavljeno u:
Danas 9. maja 2014.]

K

i

Š



Danilo
biografija

Danilo Kiš (Subotica, 22. februar 1935. – Pariz, 15. oktobar 1989) bio je romansijer, pripovedač, esejista, dramski pisac i prevodilac sa francuskog, ruskog i mađarskog jezika. Filozofski fakultet u Beogradu je upisao 1954, a 1958. je diplomirao kao prvi student na Katedri za opštu književnost. Prvi objavljeni tekst Danila Kiša je pesma *Oproštaj s majkom* (1953), a njegova sabrana dela koja uključuju romane: *Psalm 44*; *Mansarda*; *Bašta, pepeo*; *Peščanik*; *Grobnica za Borisa Davidoviča*; esejističko-polemičku knjigu *Čas anatomije*, prozne zbirke: *Rani jadi* i *Enciklopedija mrtvih duša*, objavljena su u četrnaest tomova i prevedena na sve veće svetske jezike. Radio je kao lektor na univerzitetima u Bordou i Lilu i kao dopisni član SANU, a takođe je dobitnik mnogobrojnih književnih priznanja u zemlji i inostranstvu. Smatra se autorom koji je izveo poetički preokret u jugoslovenskoj književnosti.

Svaka biografija, a pogotovu biografija pisca, ako nije doživela milost uobličjenja, jeste nužno redukcionizam: jedinstvena i neponovljiva životna priča jednog jedinog i neponovljivog čoveka u jednom jedinstvenom i neponovljivom vremenu, ono dakle što je čini različnom; a idealna i zanimljiva bi bila ona koja bi sadržala u sebi biografiju svih ljudi u svim vremenima.

Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*

Banalnost
je neuništiva
kao
plastična
boca



Danilo
Kiš, intervju

Potreba za ovim razgovorom – čini mi se – izvire više iz težnje da sebi neke stvari razjasnim, a time, mislim, i široj čitalačkoj publici, nego da od vas zahtevam nekakav temeljan pristup onome što ste stvorili. Stara je istina da od pisca ne treba tražiti da tumači svoje delo. Mene zapravo zanima otkuda težnja da se kao pisac doista vidljivo angažujete svojom poslednjom knjigom („Grobnica za Borisa Davidovića“), u toj meri da vaše delo poseduje jednu skoro egzaktnu težnju za istinom.

Bojim se da ću vas unekoliko, štaviše, da ću vas uveliko razočarati: moja je misao satkana od skepse, ona je skepsa sâma, i njeno bi se osnovno načelo moglo izraziti ovako: nikoga ni u šta ne možeš uveriti, svaki je čovek svet za sebe, usamljena planeta, zvezda ili zvezdani prah (to ponajpre), meteorska čestica koja se po nekim slepim zakonima privlačnosti-odbojnosti susreće sa drugim česticama, sudara, sudara suludo, besmisleno, a govor, govorenje, tu je samo izvor novih nesporazuma. Niko kome govor (i misao) nisu od prevashodne važnosti (kao što je slučaj sa pesnicima) nije imao i nema sa svetom tragičnije nesporazume. Biti pisac, „znači postaviti između sebe i ostalih ljudi brdašce od štampane hartije i čitavu planinu od netačnosti i nesporazuma“ (Andrić). Pisati i govoriti, dakle, sa tim i takvim saznanjem da je pisanje zapravo samo umnožavanje nesporazuma, jeste mučna rabota, neka vrsta mazohizma, ako hoćete, i pisac bi mogao vek svoj provesti (pogotovo u nas) na ponavljanju svojih sopstvenih tvrdnji, a nesporazumi bi samo rasli. Tu nije u pitanju, naravno, samo semantičko polje, polje značenja, i iz njega potekli nesporazumi, nego još i jedna duboka sumnja koja živi u svetu filistara i novinara, sumnja u sve moralne vrednosti, uverenje zapravo da su pesnici lažovi (što oni i mogu biti), da je svaka napisana reč napisana u nekoj drugoj nameri od one koju ona kazuje, da ona kazuje suprotno od onoga što ste napisali, iza svake reči se traži njeno skriveno (ideološko ili a-moralno) značenje, a ako se neko i složi sa vama – sa vašom jasno izrečenom idejom – onda mu još uvek ostaje široko polje mogućnosti da vas dezavuiše ili stoga što se ne slaže sa onim što ste rekli (što je sasvim u redu) ili stoga što smatra da je trebalo da govorite o nečemu drugom a ne o onome o čemu govorite.

Pisac, ako nije vernik, najusamljeniji je čovek na svetu, najneshvaćeniji. I ne očekujte da ću vam išta moći razjasniti, a još manje „široj čitalačkoj publici“. No, dok s vama vodim ovaj apstraktan dijalog (dijalog ipak), mogu bar da verujem u vašu radoznalost, u radoznalost koja je sačinjena po pravilu od jednakog dela skepse i poverenja, dotle sa „široj čitalačkom publikom“ umnožavam samo nesporazume (nesporazum je već i taj sâm pojam „šire čitalačke publike“), jer ona ipak živi od kiča i opštih mesta, mi, Postoloviću, vodimo razgovor udvoje.

(Možda nas neko prisluškuje, neko nam dobacuje, ali on zapravo i ne razume naš razgovor, on čeka da nas uhvati u stupicu naših sopstvenih nesporazuma, pa da pozove vatrogasce i miliciju.) Pa neka mu bude.

Ko vam kaže da ne treba tražiti od pisca da tumači svoje delo? Reći ću vam, u poverenju, da je to samo jedna skorašnja smicalica koju su izmislili naši vatrogasci, jedna ofucana frazetina po kojoj je pisac budala i trbuhozborac, on ume još nekako da sroči svoje romane, ali to što je napisao to ostaje za njega tajna, to znaju samo *kritičari*, pogotovu ako je pisac već mrtav ili dovoljno zaošijan ka večnosti, pa pušta kritičarima i čitaocima, naravno, da oni budu kompetentni da kažu značenje i smisao onoga što je pisac rekao, da to prežvaću i pljunu pred čitaoca i pisca podjednako, pa da se drče kao stručnjaci koji su pročitali kardiogram ili dešifrovali rendgenski snimak pluća i karlice (pogotovu karlice). To pisci često vole, tu kompetentnu laž, to kritičarsko čitanje iz plečke, jer otkrivaju zabezeknuto no zadovoljno da su njihove prazne (poetske i prozne) brbljarije zapravo govorile o problemu „Čoveka“, o „Otudjenju“, o „križi savremenog sveta“ i o sličnim velikim problemima, ili o svima istovremeno, pa stoga im i ne pada na pamet da kažu nešto o svom delcetu, osim da ga hvale na sva usta, pozivajući se na mišljenje kritičara, a pisci sami, što se njih lično tiče, oni veruju u autoritet kritičarev, pa ako je on rekao da tu tako piše, onda je to tako, stvar je višeznačna i višesmislena, raznorazna tumačenja su neophodna, delo je višeslojno i višesmisleno, paradoksalno, pisac jasno i glasno priznaje da je budala i trbuhozborac, ako nije u pitanju „inspiracija“; čuvajte se, mladi prijatelju, pisaca koji ne znaju šta su napisali, i zašto su to napisali, čuvajte se književnika koji zamenjuju razum anegdotom: oni ili šuruju sa večnošću (pa vas stoga niti vide niti slušaju, oni zaudaraju na lešinu) ili su budale.

„Težnja za istinom“ to je samo protivtežnja banalnosti, a banalnost je nemoralna. Jednako nemoralna ako je potekla iz neznanja kao i onda, pogotovu onda, ako je potekla iz kukavičluka. Na književnom polju banalnost iz neznanja rađa (ili, tačnije: umnožava) uniformnost, uništava zdravu ljudsku snagu, umnožava đubrište opštih mesta, povećava potrošnju hartije, ona je, jednom rečju, ekološki problem.

Banalnost je neuništiva kao plastična boca!

Druga vrsta banalnosti, koju rađa kukavičluk, to je takođe banalnost opštih mesta, no iz nje proviruje još i laž: kukavica čeka da mu se dā mig šta će i kada će napasti, a dotle ga ohrabruju da istraje u svojoj laži, da svoju istinu, svoje saznanje odloži.

Dok sam pisao svoje knjige iz tzv. „porodičnog ciklusa“, ostavljao sam čitaocu da mi veruje na reč, hoću da kažem: pokušao sam da ga zavedem rečima, da prenesem na njega neke sumnje detinjstva, neku drhtavicu ranih jada, i mogao sam računati jedino na umetnički efekat, na ista lica i predele, na ono famozno osećanje prepoznavanja, na čemu se zasniva jedan od glavnih efekata muzike. Hoću da kažem: čarolije, čini, valerijevske charmes, bili su jedino književno sredstvo da se čitalac pridobije, da čitalac poveruje da to što čita nije puka

izmišljotina dokona čoveka, nego svojevrsna istina i iskustvo. U Peščaniku, gde prelazim na treće lice jednine, čime se ispovedni ton gubi, morao sam da se poslužim drugim književnim postupcima (objektivnom slikom, lažnim beleškama i „dokumentom“) kako bih uverio čitaoca, ponovo, da to što čita nisu fantazmi i izmišljotine nego pre svega istina, i ne samo umetnička istina. (Prezirem rod pisaca koji pišu takozvane književne sastave, u stihu i prozi, po porudžbini dana i trenutka, spretnim zamahom ispisane ruke, završenih književnih studija ili iz težnje za slavom, novcem i ugledom. Postoji čitava gomila ljudi koji su mogli postati lekari, inženjeri, činovnici ili vatrogasci, što najčešće i ostaju, a postali su bukvojed i društveni paraziti.)

Istina, makar samo književna istina, svojevrsan je angažman, pod uslovom da nad svakom zakletvom lebdi senka sumnje. „Funkcija pisca sastoji se u tome“, kaže Sartr, „da svakog upozna sa svetom, tako da niko ne može sebe smatrati nevinim.“ Pisac treba da nas uveri da zna više od ostalih, a da uprkos tome, sumnja više od svih.

Svojom sam poslednjom knjigom napustio teren prepoznatljivih činjenica, koordinatni sistem vrednosti gde je naratorsko Ja dovoljan garant istinitosti, a sećanje, makar kao dešifrovanje infantilnih stresova, izgubilo je svaku vrednost. Jedina kopča, jedina veza koja je još ostala sa mojim ranijim knjigama to je autorski rukopis i neke mitologeme koje su prisutne i u mojim ranijim knjigama. Put je dakle jasan, zvali to angažovanošću ili kako drugo: od prvog lica jednine (*Rani jadi, Bašta, pepeo*) preko trećeg lica (*Peščanik*), do trećeg lica množine: oni. Možda je to ono što nazivate angažman. To proširivanje ne samo krugova realnosti, nego i obaveza koje iz takvog zahvata nastaju: težnja za saznanjem, za uspostavljanjem epohe o kojoj govorite. Tu se pisac više ne može služiti domišljanjem mimo granica dozvoljenog. Makar govorili o Haldejcima. A pogotovu kada pišete o jednom skorašnjem razdoblju i o događajima čiji su svedoci živi. I ne samo to: staljnističko razdoblje (što ga mnogi istoričari, sa zapada i istoka podjednako, nazivaju *istorijskom nužnošću*, kao što se govori o katastrofalnom *povodnju*, sa prizvukom nekog fatalističkog pomirenja sa sudbinom, nekog fatalističkog trijumfa), još uvek je jedna od istorijskih kontroverzi, fenomen koji mnogi istoričari ne umeju da objasne, ili ne smeju, ili ne znaju, te stoje pred njim kao pred sibirskim meteorom čiji tajanstveni učinak ostaje za naučnike predmetom najfantastičnijih hipoteza, evo već više od pedeset godina. Takav jedan motiv, koji nosi u sebi jasne istorijske i ideološke implikacije, koji je uz to dobrim delom pod znakom neke prećutne zabrane (podjednako na Zapadu kao i na Istoku) i o kojem se ne govori, kao što se u malograđanskom društvu ne govori i ne piše o fenomenu smrti, zahtevao je, velim, ne samo da se upoznam sa tim tajanstvenim i velom tajanstva obavijenim vremenom (izobličenim maglama propagande) u meri mojih moći, nego i da svaku svoju pristrasnost (osim one koja je pristrasnost senzibiliteta) otklonim u najvećoj mogućoj meri, da propustim što manje tzv. „psihologije“ junaka, a da se oslonim u najvećoj mogućoj meri

na činjenice. To je valjda ono što podrazumevate pod „egzaktnom težnjom za istinom“. To sam bar ja, pišući *Grobnicu za B. D.-a*, imao na umu.

Često ste govorili da je „učinak literature nevidljiv“, ali, čini se, da ste tu zanemarivali veliki značaj umetnosti i efekta koji ona zaista ima na ljude, u težnji da im preobradi svest, da ih dovede do spoznaje. Otkud tolika bojazan od literature? I zašto je pisana reč toliko proganjana u istoriji?

To da je „učinak literature nevidljiv“ upotrebio sam u više značenja: prvo, literatura osmišljava nesavršenstvo sveta i čoveka, ona teži, kao i muzika, ka savršenstvu, ka osmišljavanju življenja, ka osmišljavanju smrti. Slaba uteha za čovekovu smrtnost! Ali uteha. Taj nevidljivi učinak literature etičkog je karaktera ili bar teži da bude takvim. A u drugom značenju, hteo sam da kažem sledeće: da se pisci najčešće varaju kada očekuju od literature neki neposredni učinak, jednako u moralnoj koliko i u ideološkoj sferi. Literatura je samo jedna od pratećih pojava hegelovskog Svetskog duha i isto toliko podložna šizo-psihološkom ponašanju koliko i sve ostale oblasti ljudskog duha. Pisati literaturu, makar i dobro, ne znači delovati uvek u sferi apsoluta, ne znači biti uvek u pravu, naprotiv. (Literatura je bila za ovih poslednjih pedesetak godina manipulirana isto toliko koliko i druge oblasti u kojima se ispoljava ljudski duh.) I, najzad, tom sam formulacijom hteo reći: da ko želi da opismenjava narod, neka postane seoski učitelj i neka piše udžbenike i bukvaru – učinak njegovog delovanja biće mnogo efikasniji nego kad piše pesme i romane; to će biti „neposredan učinak“. Literatura, kao jedna od oblasti saznanja, može da deluje, kao i filozofija ili ideologija, podjednako dvosmerno i ona nije privilegovana oblast saznanja. Ona može, ali ne mora, da dovede do spoznaje. To sve ideologije znaju (tu efikasnost literature) kao i njenu potkupljivost i razornost podjednako: stoga totalitarne ideologije uvek žele da literaturu svedu na jednu dimenziju, da njeno značenje usmere u jednom jedinom pravcu i da je tim usmeravanjem učine delom propagande. „Pozdravljam vas, drugovi inženjeri duša“! (J. V. Staljin)

Ideologija ima svoj jasni društveni projekt koji ne vodi i neće da vodi računa u svom utopijskom i strogom rezonovanju o onima koji nagrizaju sumnjom, kao kiselinom, svako nesavršenstvo na putu ispoljavanja tog utopijskog projekta. Odatle nesporazumi između pesnika i ideologa. Pesništvo je sumnja. Ideologija je odsustvo sumnje.

U kojoj je meri umetnički stil jednog vremena unutrašnja nužnost?

Pisac može u odnosu na svoju epohu, na svoje vreme, da bude situiran trojako: da bude u zaoštaku za svojim vremenom (pogledom na svet, idejom, ideologijom, jednom rečju: stilom), da bude u svom vremenu i, najzad, da bude ispred svog vremena. U prvom slučaju, pisac je trabant

ideologijā, matori keša koji se keša na tramvaj, on prežvakuje svojim veštačkim zubalom ideje koje negda bejahu mlade i smele, no koje više ne znače ništa, koje više ne zrače ni novinom, ni otkrićem (i to je najčešće slučaj). Takav pisac je okamenjeni fosil stila i ideja, on umnožava opšta mesta pobjedničkih ideologija, zalaže se „za čoveka“, piše „o čoveku i za čoveka“, a da pri tom on piše o nekom bivšem čoveku, o fosilima svoje mladosti, svoju literaturu brani ideologijom i skriva se iza nje, kadeći i aminujući, napadajući svaku mladost, svaku novinu, svako traženje, jer on je otkrio jednom zauvek poredak stvari i njihovo savršenstvo, našao je svoj stil jednog lažnog i opasnog „humanizma“ i on u ime tog svog „humanizma“ uništava sve oko sebe, zagađuje svojim banalnostima, svojom spoznajom stvarnosti (koja je od pre nekih pedeset godina), on odbija da se menja, on je „dosledan“, fakta njega ne zanimaju, jer on je iznad i izvan fakata, on je izvan i iznad istorije i vremena, ako stvarnost protivreči idejama i idealima njegove mladosti, on će ipak, tvrdoglavo ostati pri svojem, sa „užasavajućom doslednošću“. I, začudo, takva je doslednost kod nas na velikoj ceni: ako je neko bio i ostao staljinista, uprkos svim otkrićima, on ne samo da se neće posuti pepelom po glavi i meakulpovati nad svojom ludom mladošću, on ne samo što neće revidirati svoju mladost, priznati da je bio zaveden i poveden i time napraviti jedan dijalektički saltomortale, jednu novu fazu ispovesti i objašnjenja, nego će on – na način genija nemačke filozofije – izjaviti: „utoliko gore po stvarnost“, a naša će publika da mu aplaudira, zakulisno, iz mraka partera, jer on je, eto, ostao „dosledan sebi“, to je lepo i pošteno, neće valjda taj naš čovo da se menja u svojoj pedesetoj ili šezdesetoj godini, čime njegovi obožavaoci zapravo potvrđuju, i ne znajući šta čine, da je taj naš genije doslednosti zapravo mumija i od njega ne traže ništa drugo do to, da bude mumija, za njega dakle ne važe ljudski i prirodni zakoni po kojima se čovek i njegova svest menjaju po meri saznanja i po logici iskustva. Ta vrsta pisaca stoji zapravo na putu svakog progressa, to su čuvari fosila u muzeju istorije koja je za njih stala zajedno sa njihovom mladošću (ako su ikad bili mladi), oni su već davno našli svoj „stil“ mišljenja, življenja i pisanja, stil koji su oni kanonizovali, pozvavši u pomoć, naravno, ideologiju, oružje i vatrogasce: „Ko je protiv moje poezije, taj je protiv revolucije!“ Pa, hajd' ti sada kaži njemu da ta njegova poezija nije ni poezija (jer je anahronična i zaudara na memlu) ni revolucionarna. (Jer je revolucija od trenutka kada se on kanonizovao napravila nekoliko dijalektičkih obrta a da on i nije primetio da više ne stoji na papučici tramvaja na koji se keša, nego da lebdi u praznini ili da leži u prašini a vozovi su već davno protutnjali, šine pomerene: on leži ne kraj nasipa, nego u busiji!)

Pisac, rekosmo, može da bude u svom vremenu, da bude „antenom vrste“, da prati damare svoje epohe, da istoriju shvata kao razvoj ideja, kao smenjivanje senzibiliteta, kao gibanje hegelovskog Weltgeista, te da se menja i protivreči samom sebi, da skače sebi u usta, da svoje jučerašnje zanose sagleda kao zablude, ili obratno, da stoji na oprezu, načuljenih ušiju, da mu skepsa bude jedinim kompasom, da nikad ne pristane na to da bude kanonizovan ni on ni njegovo delo, da uvek ostavi sebi dovoljno prostora na marginama dela za ispravku,

za dopunu, da uvek ostavi prostora za jednu veliku fusnotu koju će, ako ne pre a ono u času njegove smrti, iz aspekta neke budućnosti, ispuniti oni koji će moći da sagledaju njegove zablude ili njegove pobede, jer on i ne bejaše ništa drugo do pisac svoga vremena, a to znači podložan svim zabludama smrtnika, makar i bio za života akademik!

Treća vrsta, to su oni pisci, najređi, koji žive ispred svog vremena, koji svojim savršenim sluhom čuju pokrete istorije kao što se može čuti dolazak velikog zemljotresa, koji registruju svojom senzibilnošću pojave koje su tek u pvoju, koje se tek slute, no koje oni već umeju da zabeleže, makar i ne znali u tom času da beleže pokrete i potrese koji su za ostale smrtnike nečujni i nevidljivi. To su oni najveći, najređi, pisci koji stoje jednom nogom u svom vremenu a drugom u budućnosti, kao što je stajao Beatričin nežni ljubavnik, krhki trubadur, na prelazu dveju značajnih epoha, i ne znajući.

Ne možeš od pisca tražiti da bude genije, štaviše, čak i da ga vidiš nije sigurno da ćeš ga poznati – pisac koji će živeti u budućnosti (dok ćemo mi ostali imati samo čas da smo bili njegovi savremenici) ostaje, dakle, nevidljiv, nepoznat, a njegovo delo, upravljeno ka budućnosti, ostaje nekom vrstom zagonetke i svako rasuđivanje o njemu iz današnje vizure ostaje nagađanjem, opasnim nagađanjem: to je delo radeno sub specie aeternitatis i biće prosuđeno *sub specie aeternitatis*.

Od pisca možeš zahtevati, hoću da kažem možeš se nadati, da će svoju poruku pisanu za svoje savremenike, makar ta poruka bila podložna rektifikacijama, jasno izložiti, a to znači: da ćeš moći u njegovom delu prepoznati probleme svoga vremena, i, iznad svega, da mu delo neće biti anahronično, da neće biti samo od danas do sutra, diktirano modom i trenutnom narudžbinom, da neće biti kanonizovano. To je ono što nazivam modernost, taj stil vremena, ne kao pomodnost, nego kao traženje, permanentno preispitivanje svih vrednosti, to saznanje (imanentno prisutno u delu) da se svet menja, da ideje zastarevaju, da stil vremena jeste obaveza o koju se ne smeš oglušiti jer će te za života pojesti memla i paučina, i tu ti (Eriče, Eriče!), neće pomoći nikakva Akademija, nikakve počasti, tu ti neće pomoći tvoja ideološka ispravnost (moj Eriče!).

U kojoj meri upravo jezik i forma teksta utiču na književno značenje? (Vi ste više puta isticali da vas upravo forma, a iz toga nužno i jezik, prevashodno interesuju u književnom delu.)

Kad uzmem u ruke knjigu nekog našeg pisca za koju su mi rekli (ili sam pročitao u kritici, makar između redova) da je on u toj knjizi „rekao neke stvari“, što će reći „neke stvari“ o kojima se nerado govori, „neke stvari“ koje su neka vrsta kršenja tabua, tada se najčešće susretnem sa jednim feno-

menom koji je, ako se ne varam, isključivo fenomen naše pisane reči: taj je naš književnik najčešće sročio neku svoju naizgled smelu misao, napravio je neku aluziju na nekog našeg političara, proturio implicite ili eksplicite neku svoju ideološku invektivu, izrazio svoje „nezadovoljstvo“ i šta znam šta sve ne, kad tamo, iz mucave mase papirnih likova, iz „psihološke“ zavrzlake odnosa među likovima, iz dosadne i polupismene brbljarije shvatim da je ta smela misao zapravo, najčešće, neka od lokalnih invektiva nekog uvređenog nazovi književnika koji je svoju uvređenost, eto, rešio da napiše, makar posle tolikog odlaganja, tek sada, da kaže drugovima „neke stvari“ u književnoj formi, da im odgovori dostojanstveno, kao književnik, u priči ili u romanu, da im kaže kako se on dobro seća nekih stvari o kojima je dosad ćutao, no kako su mu sada dali manju penziju od one kojoj se nadao, on će sada njima da pokaže šta on zna i još više šta on ume ili bar misli da ume: da napiše roman ili priču. No, velim, ja više u takvom slučaju nisam voljan da iz te književničke rabote pokušavam da se dosetim i prisetim na koga je književnik mislio i ko se krije iza njegovih papirnih i papirnatih „likova“, jer se takve književničke tvorevine prosto-naprosto ne mogu čitati, jer možda u njima ima i nekakvih meni sasvim irelevantnih invektiva (to mi, eto, sugeriraju i kritičari), ali to u svakom slučaju nije roman, nije ni priča, to je prosto-naprosto najčešće neko trabunjanje, neko pijano i pijanačko nagvaždanje stavljeno u usta nekih marioneta, maloumno neko brbljanje u prozu stavljeno, u knjigu ukoričeno (lepo piše: „roman“), a da je zapravo za tu vrstu tekstova najbolje mesto kafana; takvih „smelih misli“ i ideoloških obračuna čuo sam u kafani u mnogo adekvatnijim (u jedino adekvatnom) vidu od starih pijanaca koji vam, zagrejani alkoholom, pričaju lepo pijanački, sa podrigivanjem, plakanjem, sa celokupnom tehnikom usmenog pripovedanja, gestovima i grimasama, genijalnim psovka i sjajnim lažima, a da sve to ima (jer je dato u adekvatnoj formi usmenog pripovedanja, u pravi čas i na pravom mestu, u birtiji) više umetničke, da upravo tako, umetničke, književničke vrednosti od tog vajnog romana za koji mi kažu, a eto i kritičari o tome pišu između redova, da su u njemu rečene „neke stvari“. Velik je raskorak između usmenog pripovedanja i pisane reči! Nije dovoljno reći „neke stvari“ (o, koliko je puta o tome pisao Krleža!), nije dovoljno biti svedokom nekih događaja, nije dovoljno biti „pošten“ ili „hrabar“ da bi se pisale knjige, da bi se sročio roman. Na vratima naše književnosti (i to ne samo u Francuskoj broj 7) trebalo bi da stoji ispisano krupnim slovima, kao deviza, slogan i opomena, kao program, Sartrova rečenica, koja je prvi stav, osnovna premisa za svaku književnost: „Čovek ne postaje pisac zato što je odabrao da kaže izvesne stvari, već što ih je odabrao da ih kaže na izvestan način.“ A to znači: ako imaš da kažeš neke stvari, napiši pismo nadležnima, za rubriku „Među nama“, „Pisma čitalaca“ ili u formi memoara, sećanja i prisećanja, gde će lektori obaviti nužne intervencije, a čitaoci moći da prate tvoje logično izlaganje. No, nesreća je u tome što se kod nas ni kritika ni čitaoci ne interesuju dovoljno za memoarsko štivo, memoarima je dato mesto samo u feljtonima, kritika ih najčešće ignoriše a čitaoci čitaju samo u novinama, u rubrici „Feljtoni“. Trebalo bi feljtonskoj literaturi odati priznanje, vratiti joj dostojanstvo. Jedna od najboljih knjiga naše posleratne reči jesu, po mom uverenju, memoari Karla Štajnera (*7000 dana u Sibiru*). Jer, kao što rekoh, za „smela“ pijanačka naklapanja najadekvatnija forma jeste kafansko

brbljanje, a za sećanja memoari, ako ih piše učesnik koji nije književnik po pozivu i opredeljenju, nego čovek koji ima životno iskustvo izvan svagdanjeg, iskustvo dragoceno i relevantno! Da je bilo sreće, mi bismo danas mesto mase papirnatih romana, romančina i romančića imali jednu bogatu memoarsku literaturu, jedan ogranak književnosti koji smo, eto, pretvorili u staru hartiju, velika smo iskustva i krvave istorijske dane pretvorili u petparačke romane, istorijska se zbilja preobrazila u lutkarsko pozorište, u muzej voštanih figura, u panoptikon!

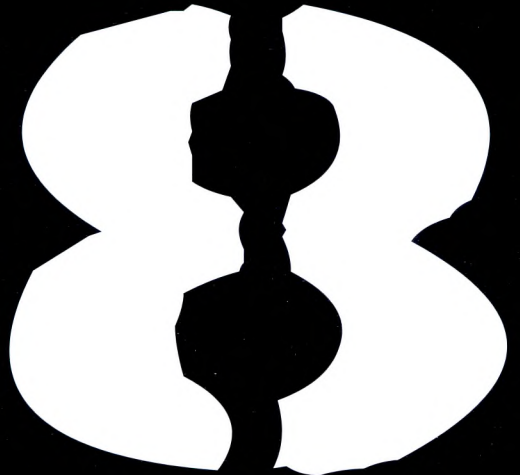
Rolan Bart upravo to metafizičko značenje uzima u obzir kada tvrdi da književnost „mora da označava nešto različito od svog sadržaja i svoje forme, nešto što je njen vlastiti zaključak, ono čime se ona baš nameće kao književnost“ (na šta bi Rober Eskarpi rekao: „ona upisuje povesno stanje u jezik“), što bi značilo da književnost ne može da izbegne angažovanost, na koju se ovde ponovo vraćam.

Literatura se upravo po tom prisustvu „metafizičkog“ izdvaja iz mase drugih pisanih spomenika i po tome, jedino po tome (a to nije malo), ona se bliži muzici. To je ujedno i njen najneuhvatljiviji deo, njena „muzikalna duša“, nevidljivi njen deo, nesvodljiv, nerazloživ, ono nepoznato što od dvaju poznatih elemenata stvara treći, „Kirlijanov efekat“, izvan čulnog, nešto što dodiruje pre oblast parapsihologije nego psihologije, pa makar ga mogli i snimiti, poput Dejvida Fausta (da, Faust mu je ime!) koji je ovih dana snimio „zračenje prstiju“; to je to „metafizičko“ zračenje literature pred kojim stoje bespomoćno sve analitičke teorije, jednako one koje se zasnivaju na biografskom i sociološkom pristupu koliko i one koje pokušavaju (svesne prisustva tog kirlijanovskog efekta u literaturi) da delo svedu na njega samog, da ga raščine, da ga razbiju na atomska jezgra, da ga svedu na „suštinu“: strukturalizmi, formalizmi, fenomenološki zahvati. Po tome je u pravu Bart kada kaže to što navodite, tj. da literatura „mora da označava nešto različito od svog sadržaja i svoje forme, nešto što je njezin vlastit zaključak, ono čime se ona baš nameće kao književnost“.

To je, velim, upravo ona tanana i neuhvatljiva granica koja deli književnost od publicistike i, istovremeno, onu književnost koja je to imanentno sebi, koja je dakle zadobila milost uobličjenja i milost zračenja, od one koja to nije, makar imala privid tog metafizičkog „haloa“. To je ono mesto gde nikakve učene analize ne mogu pomoći ni čitaocu, ni kritičaru, gde nijedan književni metod nije valjan i adekvatan, gde nijedan ključ ne može da otključa tajna vrata, gde vam ostaje jedino udeo intuicije, iskustva i talenta. Talenat je, po tome, zapravo samo to: ono što se ne može naučiti, ono što se ne može otkriti spekulativnim metodom, onaj deo senzibiliteta koji je ugrađen tajanstveno (i raspoređen možda nepravedno) u svakog čoveka kao sluh: Možete li zamisliti kakvo bi se njakanje čulo kada bi neko prineo uhu nekih naših kritičara dijapazon, tražeći od njih da ponove ton drhtave zvučne viljuške?! I ako je književna

kritika zapravo dovela do ovog do čega je dovela, ne samo u nas, nego i svuda u svetu, do ovog ekološkog čuda literature, do ovog zagađenja sredine „savršenim“ književnim produktima (taj se problem u slikarstvu još bolje vidi), to je pre svega otuda što su se svi kritički metodi pokazali jalovim pred čudom umetničkog dela, a kritika najvećim delom zapala u ruke onih koji su ostali na pola puta između umetnosti i spoznajnih teorija umetnosti, poverovavši da je otkrićem izvesnih zakonitosti i reda u sferi umetnosti otkrila egzaktne metode za procenjivanje i vrednovanje – načinivši istu onu grešku koju je pozitivizam učinio u drugim oblastima duha, u filozofiji i antropologiji podjednako. No, ni pisci nisu sedeli skrštenih ruku! Naučivši od kritike, od kritičara, da postoje određene zakonitosti koje drže kao skele, kao skelet, umetničku tvorevinu, pesmu i roman podjednako, pisci danas uspeavaju da „igraju talenat“, da „imitiraju talenat“, da stvaraju takozvane strukture, koherentno i solidno uobličene umetnine koje su u potpunosti nalik na klasična dela duha i dara, i u njima se govori, najčešće, jezikom aktuelnih filozofskih i etičkih problema, o otuđenju čoveka, o očovečenju, o bekstvu u prirodu, o Ljubavi, o Smrti, o Apsurdu, i da sve to liči, ne samo po nekim formalnim i jezičkim obeležjima, po označenom, nego i po označavajućem, na ona dela u kojima je sve to imanentno prisutno, iz kojih te ideje (te i druge) *zare*, upravo tako *zare*, zrače svojim nevidljivim zračenjem koje ne verujem da će se ikad moći snimiti, makar i pod negativnim impulsnim naponom od 18.000 volti, kao što je naš Faust snimio Kirlijanov efekat; ukoliko to ne bude pošlo za rukom nekom novom Faustu kada bude upravio objektiv svog aparata na glavu nekog senzibilnog čitaoca koji čita, jedan za drugim, dva slična dela po „strukтури“, napisana većtom rukom dvojice pisaca, a na istu zadatu temu; možda će, velim, nekakav faustovski efekat da se pojavi na osetljivoj traci u jednom slučaju, dok će u drugom na traci ostati samo tamna mrlja, nikakvog zračenja, nikakvog emotivnog eha! No, srećom (ili nesrećom), u svakom slučaju na sreću mahera i njihovih menadžera, „divljih kritičara“ i šupljoglavaca, takav je efekat nemoguć, jer bi se faustovski halo mogao u tom slučaju javiti u trenutku čitanja nekog lažiromana skladne „strukture“ oko učene glave naučnika ili oko prazne tikve nekog čitaoca, jer tu je rezonator glava koja čita (koja odjekuje katkad kao prazna tikva!). I šta je normalnije nego što onih sa darom ima manje od onih bez dara i onih sa sluhom manje od onih bez sluha! I šta je normalnije nego da se u svetu sve veće demokratizacije nauke i obrazovanja spoljnje sve više razvija na račun unutrašnjeg, da se forma savladuje pre sadržine (u ontološkom značenju), da se sadržina zamenjuje i brka sa formom. (Ponavljjam: likovne umetnosti lakše otkrivaju tu prevaru. Nisam rekao lako.) A ako tzv. masovni mediji imaju u sebi nečeg pogibeljnog, onda je to baš u ovome: oni ubijaju „metafizičnost“ dela, oni ne uzimaju i ne mogu da uzmu u obzir metafizičko značenje (ili značenja), oni ne neguju, štaviše: oni upropašćuju „sluh“, da ne kažem – dušu.

[*Banalnost je neuništiva kao plastična boca / razgovor vodio Aleksandar Postolović. – Student. XL: 26 (10. oktobar 1976)]*



BD SR

Tra

ns

kript

Ivica Buljan,
intervju

Andrej Nosov: *Prva stvar je – Ivica Buljan u Beogradu režira.*

Šta za tebe to znači lično?

Ivica Buljan: Već sam mnogo puta govorio o tome, ali sada da krenem iz druge perspektive. Poslednjih petnaest godina bazično sam stacioniran u Ljubljani - mogu reći da sam upravo tamo najviše naučio, isprobao, re-definirao svoje poetike, gde sam mogao raditi. Raditi u punom značenju riječi. Prvu predstavu režirao sam u Sloveniji, "Ime na vrhu jezika" prema tekstu Paskala Kvinjara, bavila se jezikom. Tokom dve decenije radim tako tekstove koji su u jeziku koji savršeno osjećam i razumem, u njemu razmišljam, a jedva ga govorim. Osjećam ga duboko svojim, onim naučenim novim jezikom koji je moj izborom, a ne rođenjem. To je tipičan jelinekovski paradoks.

Radim intenzivno na predstavama koje su bazirane na tekstovima, eto tekstovima jedne Elfride Jelinek, Hajnera Milera, Roberta Valzera, Marine Cvetajeve, Iva Svetine, Jukia Mišime, da nabrojim neke kod kojih je istraživanje granica u prvom planu. U pitanju su autori koji se svi intenzivno bave označiteljem i koji zapravo nisu, a sami kažu da nisu, teatarski pisci, nego pišu tekstove koji se mogu nazvati dirasovski "tekst, drama, esej, priča". E sad, u froj dovskom smislu je zanimljivo raditi na teritoriju jezika koji je tvoj, ali si u njemu djelomično stranac. Operiram na terenu neke borhesovske semi-komunikacije, slovenski si ne prevodim, osjećam i razumijem ga u potpunosti, u fazama sanjam na slovenskom, ali ga ne uspevam artikulirati u tečne misli, već u fluidan materijal koji je zvučan, ali snažno konkretan. Uz to intenzivno radim u Francuskoj. Postoje i te bizarne intervencije poput predstava u Obali Bjelokosti ili Mađarskoj ili Litvi u jezicima u kojima nemam značenjska uporišta. Ovo je nakon dugo godina rad na teritoriju svog jezika.

U Hrvatskoj sam radio predstave, performanse bazirane na tjelesnim formama, a ne toliko na istraživanju jezika. Moja amblemantska predstava ljubljanski Glembajevi ("Gospodu Glembajeve" sam režirao i u Sloveniji i Litvi) nastala je u otklonu od zagrebačke matrice, u pomenutoj semi-komunikaciji.

Sad odgovaram šta meni znači rad u Beogradu, rad na Kišovoj mapi i teritoriju, i to je za mene zaista posebno iskustvo. Posvetili smo mnogo vremena i pažnje tekstu, ne u dramskom smislu, istraživanje se bavilo onim najnerazaznatljivijim frekvencijama koje se snažnim sondiranjem ipak mogu osjetiti, razumjeti i analizirati samo na sopstvenom jeziku.

Kišov jezik je moj, duboko moj jezik kao i Krležin. Šta se događalo u početku? Glumce sam probao navoditi trikovima i nekim tajnim pristupima da ne osjete strah od jezika. Tekst smo

podjelili u organske cjeline. Tu naravno ima gomila slučajnosti, malarmeovskih, jer nismo planirali da će biti baš 9 glumaca, te da u tekstu postoji 18 ulomaka, dogodilo se posve slučajno. Ispalo je da slučajnosti nisu proizvoljne.

Cijeli prvi period smo na neki didaktički način radili vitgenštajnovsku logičku analizu jezika. Znači, izlučili smo iz svakog ulomka misli, secirali ih do onih krajnjih jedinica gdje se onda može vidjeti šta je i gdje je izvor misli. Te vitgeštajnovske, skoro matematičke formule, ukazuju što misao zapravo nudi ispod označiteljskog nivoa. U svojoj transparentnosti misao ima samo jedno značenje.

Ovo je iskustvo kakvo nisam dosad imao i koje mogu uporediti sa radom u Portugalu gdje sam pokušao raditi sličnom metodom. Tekst je jednako gust, Koltesovo “Zapadno pristanište”. Ali, tamo je iskrslo mnogo tih nesvjesnih slojeva u kojima moramo preskakati transparentno razumjevanje. Imao sam tekst na francuskom i na hrvatskom, glumci imaju portugalski prijevod, paralelno slušaju francuski i u slušanje se upisuje gomila kulturoloških značenja. U “Grobničici” smo probali doći do izvora riječi, do krajnje transparentnosti koja je ranjivo lijepa. Kiš je uopće u našem jeziku vjerojatno najveći pisac. U nekoj mojoj osobnoj mitologiji – tu je Krleža, i uz njega Kiš, kao onaj sin koji uspjeva očev jezik prenijeti do majčinske čistoće. Osim toga, postoji nešto u Kišovom pisanju što rijetki pisci kod nas imaju, a to je savršena stilska izražajnost, ono što nailazimo kad čitamo najbolje tekstove u prijevodu, Flobera ili Korneja, ili Pinčona i Sebaltu na primer, kad smo zapanjeni da je uopće moguće nešto tako genijalno preneti na naš jezik. Budimo iskreni, naša literatura takvih pisaca ima vrlo malo, premalo, a Kiš je jedan. I, šta nam je to ponudilo? Mogućnost da radimo tu ludičku jezičnu analizu, da se zapitamo što predstavlja svaka misao u lingvističkom i značenjskom smislu, a onda uz to koja su sve tumačenja, historijska, književno-povijesna, koje su kulturološke reference koje sami upisujemo u tekst četrdeset godina nakon njegovog nastanka. Tokom rada se odvijao dvostruki slalom: jedan kroz jezik, a drugi kroz značenja.

Najveće bogatstvo rada u Beogradu jeste susret sa glumcima od kojih neki imaju iskustva relativno slična mojima, ali uglavnom to nije bio slučaj. I to ransijerovsko zajedničko neznanje je u početku najpleše, koliko god znalo biti bolno. Zapravo, ti glumcu kažeš - ja želim čuti ovu misao, a ne interpretirani tekst. E sad, kako izreći misao? To se čini jednostavno, međutim, na puno primera se već u prvom, drugom ili desatom čitanju potkrade ta osobna interpretacija; a mi smo željeli naći univerzalnu vrijednost, primjenjivu bilo gdje. Rad u Beogradu znači rad na istraživanju svog osobnog umjetničkog jezika. Pitam se što bi se događalo da sam radio Koltesa ili Hajnera Milera – sigurno ne bih imao taj osjećaj. U tom slučaju bi jezik bio posredovan iskustvom i ne bih osjetio nikakvu razliku u odnosu na rad u Ljubljani, Zagrebu ili Lisabonu.

A.N.: *Ima i jedna druga zanimljiva stvar pored jezika koja se tiče glumaca, a to je izbor scenskih sredstava kojima se u predstavi služiš. Taj izbor je za našu teatarsku sredinu jedna vrsta šoka-isprava kažem šoka, ali bih to možda nazvao malim revolucijama; ovaj izbor omogućava drugačije iskustvo u kome fizičko postaje političko – iskustvo koje polazi od reči i iskazuje se telom. Da li izbor scenskih sredstava uspostavlja neke nove paralele između dela, teatra i konteksta u kome se realizuje predstava?*

I.B.: Stalno se vraćam na izjavu Margaret Dira, a koja kaže ono što sam maloprije spomenuo – ne želim da glumci interpretiraju tekst jer ga unište. Ja želim čuti, vidjeti i osjetiti tijelo teksta, a ne glumačke interpretacije. Teatarski ljudi znaju na što taj paradoks upućuje.

Mi smo ovde krenuli u veoma težak zadatak. Ne dramatizirati tekst, nego ga doslovno prikazati ili pokazati na sceni, što je u avangardama bio jedan od ciljeva i načina rada. Nije to nikakav novi postupak. Međutim, pozornica je topos istraživanja. Od tada je proteklo mnogo vremena, neki naši tragovi sa avangardom na ovim prostorima skoro su izbrisani, pogotovo rad sa jezikom. Ono što je ostalo su tragovi fizičkog i dramaturškog rada.

Uradili smo varijantu sa 9 glumaca naspram 18 odlomaka i svatko je metodom slučaja izvukao svoja dva odlomka. Uz to je svako izvukao i tri artoovske vježbe koje služe za odvajanje glumca od banalnosti dnevnog života i sredine u kojoj živi. Kako je moguće uopće pristupiti sublimnom materijalu koji nadilazi kapacitet naših sumornih života bez velikih događaja? Izademo u grad nakon jutarnje higijene, komuniciramo sa ljudima, ručamo, radimo, vraćamo se u svoju intimu, a tekst govori o nečemu što nadilazi granice naše imaginacije. Ona nam je ograničena samo na ono što poznajemo, ne postoji imaginacija o nečemu gdje uopće nismo imali nikakvo iskustvo, barem prisvojeno od nekoga, barem u fikciji, barem u snu.

Pomenute vježbe služe za izbacivanje sa tračnica i guranje na neke sasvim drugačije putove. Glumci su tek sa tim vježbama shvatili kako mogu pomješati iskustvo realiziranog zadatka sa Kišovim tekstom. Kada smo u drugoj fazi, nakon analize, probali spojati tekst i ovo drugo iskustvo fizičkog ili metafizičkog ili ritualnog, postojalo je puno načina kroz koje su oni obrađivali - dogodilo se to da su glumci odjednom počeli kroz tijelo misliti tekst.

Tu dolazimo do političkog. Gdje se ono skriva? U Grobnici je političko evidentno na prvoj razini jer je to naprosto historijska priča, a roman je filozofski i metafizički, ima borhesovsku strukturu dokumentarnog i fikcijskog. Takve definicije glumcima često odmažu i sputavaju ih. Performans ih pak dovodi u područje slobode gdje će svaka izvedba ponovno postavljati

problem; takvim pristupom ne uspostavlja se model koji se može na isti način reproducirati u nedogled. Benjamin Krnetić je bio prvi koji je se bacio u performans na brutalan i fantastičan način. Odabrao je performans samoranjavanja koji je odgovarao onome o čemu se govori u njegovom odlomku. Znači, prvi performans samobičevanja uvodi nas u skoro mitsku strukturu u kojoj se kreira kontekst iz kojeg nastaje junak, iz neke muke, iz nekog sadističkog momenta, iz nekog silovanja.

Roman ima dva prologa. Jedan je esejsistički koji se poziva na grčki i na židovski običaj gdje se odaje počast osobi koja je nestala sa svijeta u prirodnim katastrofama, u moru, pod vulkanom – u ovom slučaju o junaku koji je misteriozno izbrisan iz povijesti. Vratiti takvu osobu u pamćenje znači dati joj prepoznatljiv oblik, oživjeti je u mitu preko čina samoranjavanja koji je u prvom redu odnos performerera prema vlastitom tijelu. Publika može postaviti pitanje što zapravo Benjamin u tom trenutku igra, da li je on jedan od ruskih carskih vojnika koji muči Davida Abramoviča, je li on mučenik ili možda Novski. Ili je samo i uvijek performer Benjamin Krnetić. Predstava cijelo vrijeme otvara u svim interpretacijama te višestruke mogućnosti.

Jedini trenutak gdje namjerno zamagljujemo ulogu glumca je slučaj Milutina Miloševića kada govori u prvom licu kao Novski, bez obzira što u tekstu postoje vrlo rijetki tragovi izravnog govora. U literaturi je gotovo nemoguće da osoba kojoj se podiže kenotaf govori o sebi. Ako bi se predstava analizirala, onda bismo se pitali da li je ovo greška. Ta greška me jako zanima. U jednom je trenutku Milutin doista samo performer, a u drugom počinje otjelovljivati Novskog. I ta greška nas, od momenta kada je uspostavljena, vodi do kraja u jednoj mogućoj mimetičkoj formi. U fakturu performansa, ispovjedi, dokumentarnosti, unosi se element glumljenog, tj. oživljavanja, identificiranja sa likom koji u jednom trenutku nestaje. To je mala zamka ili namjerno zamućivanje, kompliciranje koje je i svrha umjetničkog djela kako kaže Hajner Miler.

Miler tvrdi kako je teatar ionako medij za elitnu publiku, nažalost. I u prademokratskoj staroj Grčkoj su predstave gledali, sledili i pratili samo slobodni građani, a znamo koliko je jedan mali elitni dio cjelokupnog društva bio. Dakle, Miler insistira na tome da teatar ne služi da pojednostavi i opiše svjet, nego da ga dodatno zakomplicira. U životu brzo izblede čak i najzvišeniji trenuci koji nam se događaju, tragedije, bilo intimne poput gubitka ljubavi ili ekstremne poput smrti bližnjih ili rata. Mi u predstavi pokušavamo rekreirati trenutke koji su ravni antičkoj tragediji i nije slučajno što se Kiš u samom početku poziva na dva mistična iskustva koja su u zapadnoj civilizaciji najvidljivija – grčko i židovsko, koji su stvorili ono što je zapadni obrazac u kojem živimo.

Glumci se nalaze, u tom procjepu i neprestano se pitaju što glume. Tek u posljednjoj fazi počeli su da na pazolinijevski način čuvaju tekst. To znači da su kao branitelji u sudskim procesima,

od kojih svatko – bez obzira što njegov ulomak iz romana predstavlja u narativu – zastupa i brani svoj deo. Male glumljene intervencije kod Milutina, Benjamina u liku Rabinovića ili Vlade Aleksića kao Fedjukina ne služe u svrhu pojednostavljanja i objašnjavanja, tu su radi daljeg zagrijavanja mašte.

Andrej Nosov: *Kad si pomenuo publiku, da li si uopšte tokom pravljenja predstave mislio koja je ta publika koja će to gledati? Ko je zapravo onako neki idealni gledalac koga ti očekuješ da vidiš u bilo kojoj od ovih sredina? Zato što je veoma zanimljivo da predstava igra u raznim sredinama, ali ona se zapravo na kraju vraća u Beograd svojoj standardnoj, pozorišnoj, bitefovsko-hartefaktovskoj publici, koja opet nije publika nekog pučkog teatra, nego dolazi da gleda uglavnom eksperimente, fizički teatar i tako dalje. Dakle, kako si ti percipirao tog idealnog beogradskog gledaoca?*

I.B.: Od prve probe smo postavljali pitanje, kome se mi obraćamo? Na samom početku i sami smo bili ransijerovski neupućeni, naivni, nevini gledaoci. Jer, ako uzmem logičnu pretpostavku da na početku proba režiser i dramaturg najbolje poznaju tekst, onda im se pridružuju glumci, i uz sve to neprestano se gubimo u njegovim labirintima. Kako je onda s publikom koja, kad gleda predstavu, a nema svježije znanje o romanu? Koji su to povijesni fakti i kulturološki podaci koje publika poznaje? Dolazi li ih ona provjeriti ili se prepustiti senzoričnim iskustvima?

Isprobali smo na vlastitim primjerima koliko dobro ili slabo poznajemo razdoblje prije, za vrijeme i poslije Oktobarske revolucije. Nismo posve sigurni što je značio Brestlitovski mir iako smo čuli za njega.

Tekst je pun gustih čvorova, koji nas asociraju na nešto što već poznajemo. Prema žižekovskom načelu konfrontirali smo jedno djelo iz popularne kulture sa određenim poglavljem iz Kišovog teksta, da bismo vidjeli gdje su sličnosti i moguća preklapanja te koliko nam poznavanje popularne kulture utječe na interpretiranje književnih činjenica, a one su kod Kiša zamućene svjesnim kombiniranjem dokumenata i fikcije. Uzeli smo televizijsku seriju “True Detective”, s obzirom da je bila novo djelo i da smo je svi pratili. Dali smo si zadatak da svaki odlomak usporedimo s narativom iz serije koji uspostavlja najmanje tri vremenska perioda. Dramaturški su organizirana konzekventno, uočljive su karakteristične razvojne linije glavnih protagonista. E sad, što se događa sa informacijama koje primamo za vrijeme gledanja serije? Koliko nam predznanje pomaže u tumačenju? Ista je stvar sa informacijama koje prikupljamo čitajući roman. Okej, mi smo u radu proučili taj materijal, ali naša publika će informacije crpsti iz zalihe kulturnog pamćenja. Kad Boris Davidovič Novski u jednom

Čemu starim Grcima služe filozofija i teatar? Filozofija traži lijeka za beznade, a teatar dijagnosticira bolest. Teatar služi da čovjeku koji živi u nemirnom vremenu ponudi vježbu na strahote koje ga možda čekaju, na bol, na siromaštvo, na rat. Ne samo zbog Ristićeve "Mise u A-molu", ne samo jer je Kiš sam dramaturgizirao novelu, postoji jedna duboka povezanost Kišovog stvaralaštva, pogotovo "Grobnice", sa teatrom. Puno više nego kod ostalih pisaca, gotovo kao kod Dostojevskog, s tim što nam je Kiš bliži i kompleksniji u postavljanju križaljke između života, povijesti i teatra. Tehnički, njegova dramaturgija rabi postupke kakve danas razvijaju autorski filmovi i serije, i to desetljeća nakon njegove smrti.

A.N.: *Pomenuo si naše vreme, te Ljubišu Ristića i zapravo kontekst. Imajući u vidu sedamdesete i napade tada, pa napade na Ristićevu predstavu i napade na tu zeničku predstavu koja se praktično paralelno dogodila – kako ti zapravo percipiraš da će naše vreme i naša, nazovimo je literarno-pozorišno-kulturna elita, odnosno ljudi koji grade ovaj naš kontekst u političkom smislu, kako će oni percipirati predstavu? Da li će se to tretirati kao modernističko smeće koje se sad nama nudi jer to je taj novi teatar gde se ljudi skidaju goli? Ili će se to percipirati kao nešto što bi zapravo trebalo da dođe do nas, ali nije dovoljno artikulirano. Kako ti to percipiraš imajući u vidu naš kontekst i publiku?*

I.B.: U početku smo dvojili između "Enciklopedije" i "Grobnice", dvije teme koje zaokupljaju prostor koji je još uvijek kulturološki Jugoslavija. "Enciklopedija" – danas, toliko godina poslije ratova rehabilitirana je ideja kulturološke Jugoslavije. Ideja? to je prije forma bez sadržaja, manifestira se kod mladih generacija kroz slušanje stare i nove muzike, znači više nije zazorno pozvati se na neko literarno ime, u sportu pogotovo. Dogodio se blagi, blagi pomak da se uopće može izreći riječ Jugoslavija umjesto bivša Jugoslavija.

Sa Jugoslavijom u tom resentimentu "Enciklopedija" bi nužno djelovala ljekovito. Ona je tekst (mislim na naslovnu novelu) koji govori o neraskidivim kulturološkim i intimnim vezama ljudi koje su stvarane na ovom području, koje su stvarane kroz cijelu povijest. "Grobnica" je poput "Hamleta" ili "Zločina i kazne", mislim na to da postoje djela koja su ključna baština u nekim kulturama. "Grobnica za Borisa Davidovića" to jest, jednako u Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Makedoniji. Ona djeluje kao neko opće metafizičko žarište.

U Sloveniji u poslednjih godina intelektualci objavljuju top liste najvažnijih formativnih djela, a „Grobnica“ je vrlo, vrlo često na njoj. U krugu ljudi formiranih na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, „Grobnica“ je apsolutno kultno djelo, a Kiš kanonski pisac.

Svi o "Grobnici" imamo neku ideju, doživljavamo je sa vlastitim predrasudama i očekivanjima. Dok će se starije generacije sjetiti priče o revolucionaru Novskom, mlađi, obrazovaniji pojedinci u Kišu će vidjeti buntovničku ikonu.

„Grobnica“ ne nudi čvrsto uporište na kome bismo mogli graditi resentmentizaciju. Svaki historijski događaj i individualni čin su stavljeni na veliku kušnju. Internacionalist Boris Davidovič se u jednom trenutku poput nacionalista pita zašto je Rusija potpisala mir, zašto nije potisnula Njemce, zašto nije osvojila područja koja su joj bila na dohvat ruke.

Novski je u tom periodu osuđen za skretanje s linije, a onda se neobičnim preobratom vraća u internacionalizam. Iz gotovo prvog ešalona revolucionara, zbog tog skretanja biva poslat u rubne djelove tadašnjeg SSSR-a. Guši kontrarevolucionarne pobune, u historijskom vremenu učvršćavanja SSSR-a on obavlja prljave poslove u svrhu očuvanja revolucije.

Ta mrlja u biografiji ima velike posljedice na njegov kasniji tretman u revolucionarnoj hijerarhiji, pa će on biti stalno ispitivan, kao i osuđen za nekorektnu suradnju sa Englezima i Njemcima. Novski je misleći, kamijevski heroj, daleko od kreposnih junaka iz „Enciklopedije“. Heroji „Enciklopedije“ su mali ljudi o kojima povijest nije ostavila podataka, dok je u ovom revolucionarnom almanahu postavljeno– postoji li ijedan heroj čija odjeća nije umrljana krvlju?

Oba junaka "True Detective" su vrlo umrljana, jedan sa svojim devijantnim seksualnim ponašanjem, drugi sa ambivalentnim moralnim držanjem. „Grobnica“ od početka žigoše svoga junaka. Rođen je u tami homoerotskog sadističkog izivljavanja ruske carske vojske nad ocem Židovom. Taj će se sado-mazohistički prizor opetovano ponavljati sve do veze sa Zinaidom Majsner.

Kišov tekst nikako ne profilira idealiziranog heroja, jer takvi pripadaju nacionalističkim apologijama ili ortodoksnim ideologijama. Braneći revoluciju on govori koliko je njezina ideja dijalektička, u njoj nema čistoće. Divlja je i crvena od krvi. Pitanje je zašto bi to utjecalo na percepciju publike, a utječe i te kako. Nijedan lik u romanu nije idealiziran. Ovdje nadčovjeka nema.

Heroji koji pripadaju visokom, ideološki napetom svijetu, imaju znači istu fragilnost kao isposnici iz Enciklopedije. Zašto je Kiš odlučio takvom nesavršenom revolucionaru podignuti kenotaf? Jer smatra da su i naši životi neprestano gurnuti na rub provalije i svakog dana ili svakog mjeseca se moramo suočavati s pitanjem vlastite vjerodostojnosti, s pitanjem ima li naš život ispunjenje u moralnom i kreativnom planu. Sa Borisom Vlastelicom sam često debatirao o problemu moralne autentičnosti revolucije i čistoće revolucionarnih ideala. Novski je zaokupljen pitanjem da li postupa ispravno. Kišov kenotaf podignut je osobi rastrzanoj preispitivanjem svoje uloge, od kad je kao

dječak zadojen idejom socijalne pravde čitao Solovjevog “Antikrista”, pa sve do zadnjih dana u kojima se bori za pravo na dostojanstvenu smrt.

Kiš diže grobnicu ljudskoj krhkosti koja unatoč svim svojim slabostima i dilemama, na kraju želi sačuvati čistoću biografije.

Publici ovo može djelovati zazorno jer je puno jednostavnije prihvatiti vrstu teatra koja u startu gradi heroja i nikad ga ne dovodi u pitanje. Ovdje se preispitivanje vrši u policentričnoj strukturi predstave, koja ima toliko stilski različitih formacija da se među njima ne može uspostaviti hijerarhijska veza.

Figura Borisa Vlastelice je pazolinijevska. Njegovo prisustvo zapravo stvara autentičnu napetost koja se približava ekscesu. Mislim da je bilo važno ne raditi „Grobnicu“ prema dramatizaciji koja bi uključivala ono što se u tradicionalnom teatru naziva podjelom uloga, tradicionalnom dramaturgijom. Ovo je divlji materijal koji isključuje kategorizacije i poziva publiku u avanturu s neizvjesnim ishodom.





Ivi

ca

Bu ljan

Biografija

Ivica Buljan rođen je 1965. godine u Sinju, Hrvatska. Studirao je političke nauke, komparativnu književnost i francuski jezik na Sveučilištu u Zagrebu. Pozorištem počinje da se bavi kao kritičar, a potom kao dramaturg. Režira tekstove Paskala Gvinjara, Marine Cvetajeve, Seneke, Erve Gibera, Jukija Mišime, Elfride Jelinek, Bota Štrausa, Anje Hilig, Paskala Rambera, Mariluize Flajser, Martina Špera, Fausta Paravidina, Miroslava Krleže, a naročito Koltesa, Milera i Pazolinija. Režira širom regiona i sveta, a njegove predstave gostuju na festivalima od Havane do Ciriha, u prestižnim teatrima kao što su *La Mama* u Njujorku i *Schaubühne* u Berlinu. Bio je direktor Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Splitu od 1998. do 2002. godine, a sa Dubravkom Vrgoč 2003. godine osniva *Festival svjetskog kazališta* u Zagrebu. Sa Robertom Waltlom osniva *Mini teater* u Ljubljani, u kojem postavlja ključna modernistička dela, dok kao pedagog saraduje sa *Eksperimentalnom pozorišnom akademijom* u Parizu, akademijama u Renu i Sant Etjenu, te školom *La Mama* Elen Stjuart. Dobitnik je mnogobrojnih prestižnih nagrada među kojima se nalazi i *Prešernova nagrada*, najveće slovenačko priznanje za umetnost.

G l u m



C i

Biografije

Aleksandra Janković je glumica, rođena 1971. godine u Splitu. Diplomirala je glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu u klasi profesora Milenka Maričića i Branislava Mićunovića. U pozorištu je ostvarila brojne uloge od kojih su neke - *Atelje 212: Dvije* (Lena), *Amerika*, drugi deo (*Irena*), *Nemreš pobjeć od neđelje* (*Ona*), *Hitler i Hitler* (Lekar), *Plastelin* (Ljudmila Ivanovna), *Pomorandžina kora* (Zrela), *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (Rumena), *Nevinost* (Ela), *Svici* (Klara), *Otac na službenom putu* (Ankica); JDP: *Skakavci* (Dada), *Hamlet* (Gertruda). Na filmu se, između ostalog, pojavljuje u ostvarenjima *Sedam i po*, *Buđenje iz mrtvih* i *Odbačen*. Dobitnica je *Sterijine nagrade*, nagrade *Zoran Radmilović*, kao i nagrade Jugoslovenskog dramskog pozorišta 2014. godine.

Stipe Kostanić je umetnik, glumac i performer, rođen 1982. godine u Makarskoj, Hrvatska. Diplomirao je na Akademiji umetnosti u Beogradu 2007. godine, nakon čega je započeo svoju profesionalnu karijeru. Do sada je odigrao nekoliko glavnih uloga u pozorištu, a nastupa u raznovrsnim predstavama u Zagrebu, Ljubljani i Splitu. Sarađuje sa rediteljima Ivicom Buljanom, Bojanom Đorđevićem, Senkom Bulić, Robertom Waltlom, Brankom Ivandom, Ljubišom Samardžićem i drugima. U HDLU Zagreb i Domu omladine Beograda postavio je svoj performans *One touch*. Član je Hrvatskog društva dramskih umjetnika i Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Živi i radi u Zagrebu.

Vladimir Aleksić je glumac, rođen 1977. godine u Srbiji, koji je u svojoj dugogodišnjoj profesionalnoj karijeri radio sa različitim pozorišnim kompanijama i rediteljima (*Anđeli u Americi* Beogradskog dramskog pozorišta, *Harman Ateljea 212*, *U samoći pamučnih polja* UK Parobroda i druge). Osim u svojoj rodnoj zemlji, radio je i u Italji, a najznačajnija od inostranih je njegova saradnja sa teatarskom trupom *Motus*. Osim rada u pozorištu, glumio je i kao autor saradivao na mnogobrojnim filmovima i televizijskim serijama kao što su *Žučko - priča o Radivoju Koraću*, *Ljubav i mržnja* i *Metla bez drške*. Živi i radi u Beogradu.

Milutin Milošević rođen je u Čačku 1981. godine, a 2000. godine upisuje glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi profesorke Gordane Marić. Prvi film, *Kordon*, snimio je 2002. godine, a posle završenog fakulteta glumi najpre u Ateljeu 212 u predstavama *Velika bela zavera* i *Zmijsko leglo*, a zatim i u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u predstavi *Banat*. Godine 2006. pojavljuje se u glavnoj ulozi u dugometražnom filmu *Beogradski fantom*, a godinu dana kasnije u filmu *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Trenutno igra u dve predstave u Narodnom pozorištu - *Zli dusi* i *Naši sinovi*. Dve nesvakidašnje predstave - *Krunska 54* koja se igra u stanu i *Kuća broj 8* koja se igra u jednoj beogradskoj kući - delom dokazuju njegov status slobodnog umetnika.

Benjamin Krnetić rođen je 1991. godine u Ljubljani, kao dete iz mešovitog braka, a odrastao je na ulicama kvarta Moste. Završio je nižu muzičku školu i bio višestruki državni prvak i član juniorske selekcije u tekvondu. Diplomirao je glumu na ljubljanskoj AGRFT 2013. godine. Glumio je na filmu (*Smehljaji, Inferno, Čefurji Raus!*) i u pozorištu (predstave *Splendid Senke* Bulić, *Gospoda Glembajevi* Ivica Buljana i *Alica Tjaša Črnigoja*). Dobitnik je nagrade *Sklada Staneta Severja* za najboljeg studenta u 2013. godini. Trenutno završava master stidije na akademiji u Ljubljani.

Marko Grabež rođen je u Beogradu 1990. godine, gde trenutno pohađa studije glume na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi profesora Dragana Petrovića. Njegov profesionalni angažman uključuje nekoliko predstava (*Čovek bez mase* u režiji Ane Popović i *Dečaci Pavlove ulice* u režiji Ane Grigorović) i brojne studentske filmove od kojih posebno izdvaja *Prolećna sunca* Stefana Ivančića koji je osvojio nekoliko značajnih međunarodnih priznanja. U narednom periodu pojavice se u okviru novih projekata Srđana Koljevića i Olega Novkovića.

Iva Kevra rođena je 1990. godine u Puli, gde je završila osnovnu školu i gimnaziju. Završila je govorničku školu *Ivo Škarić* i diplomirala glumu na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2014. godine, u klasi profesora Vladimira Jevtovića. Osim predstava u Istarskom narodnom kazalištu kao članica dramskog studija, prva profesionalna predstava joj je *Saloma* u režiji Damira Zlatara Freya.

Boris Vlastelica rođen je u Beogradu 1987. godine. Kao dete iz mešovitog braka odrastao je u Beogradu i Splitu, dok je osnovno i srednje obrazovanje stekao u Beogradu. Sa 19 godina osniva rokenrol grupu *Repetitor* zbog koje godinu dana kasnije napušta studije sociologije. Bend, kao jedan od koncertno najaktivnijih u zemlji, svira sa velikim uspehom na glavnoj bini u okviru festivala EXIT i na svim važnijim festivalima i klubovima u regionu, kao i u još 9 zemalja Evrope. *Repetitor*, u okviru kojeg je Vlastelica pevač, gitarista i autor muzike i tekstova, je izdao i dva kritički prihvaćena albuma: *Sve što vidim je prvi put* (2008) i *Dobrodošli na okean* (2012). Glumom se bavi od 2011. kada je igrao ulogu Narcisa u filmskoj ekranizaciji opere *Narcis i Eho*, Saše Radojevića.

Nikola Malbaša rođen je 1994. godine u Beogradu, gde je kao učenik bilingvalnog francuskog odeljenja završio Treću beogradsku gimnaziju. Trenutno pohađa studije glume na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi profesorke Gordane Marić. Do sada je učestvovao u nekoliko studentskih projekata, a *Grobница za Borisa Davidoviča* je njegov prvi profesionalni pozorišni angažman.

Saradnici
ci

i
autor

ski

tim

Biografije

Mitja Vrhovnik Smrekar je kompozitor, rođen 1966. godine u Ljubljani. Od 1989. napisao je muziku za preko 100 pozorišnih predstava u Sloveniji, Hrvatskoj, Francuskoj, Italiji, Austriji i Litvaniji, kao i muziku za 13 igranih filmova. U poslednjih nekoliko godina njegovi saradnici su pretežno reditelji Ivica Buljan, Mateja Koležnik, Vito Taufer, Janez Pipan, Robert Walatl, Silvan Omerzu, Miho Hocevar i drugi. Imao je nekoliko koncerata u Sloveniji, Austriji, Belgiji, Portugalu, Francuskoj i Nemačkoj. Od 1992. do 1998. radi kao tutor na predmetu *Muzika u pozorištu* na GILS-u, a u grupi *Bossa de novo* svira udaraljke. Za svoju muziku dobitnik je velikog broja priznanja u Sloveniji i inostranstvu.

Ana Savic Gecan rođena je 1969. u Zagrebu, gde je završila Tekstilno tehnološki fakultet i ostvarila se kao autorka osamdeset kostimografija za film, pozorište, televiziju i video. Na filmu saraduje s rediteljima Lukasom Nolom i Daliborom Matanićem, a u pozorištu sa Robertom Waltlom – za čije je dečije predstave višestruko nagrađivana, i Ivicom Buljanom, sa kojim je ostvarila opsežan opus. Dobitnica je dve Zlatne arene u Puli za najbolju filmsku kostimografiju, a ističu se i njena ostvarenja u operama *Lucia di Lammermoor*, *Seviljski berberin* i *Faust*. Napisala je tekst i režirala autorski projekat *Crtančica* za Scenu Gorica.

son:DA je kreativni dvojac iz Slovenije (Metka Golec i Miha Horvat) koji od 2000. godine deluje na području audiovizuelne umetnosti, umetničkih i kulturnih performansa, *site-specific* instalacija, te oblikovanja pozorišnih prostora. Izlagali su na samostalnim i grupnim izložbama u Ljubljani, Beču, Rijeci, Njujorku, Sofiji, Gracu, Berlinu, Montrealu, Teheranu, Kopenhagenu i drugim gradovima, a njihovi radovi se mogu naći u stalnoj zbirci Muzeja savremene umetnosti u Ljubljani, kao i u muzeju *Ars telefonica* u Madridu. Za svoj rad dobili su više priznanja i nagrada. Godine 2009. dvojac je osnovao Fondaciju Sonda, a pre toga se u sferu umetničkih neprofitnih institucija uključio otvaranjem izložbeno studijskog prostora *gUF - garaža za umjetničku fotografiju* koji danas nosi ime *GT22*. Iste godine, na predstavi *Magbet nakon Šekspira* započiniu saradnju sa rediteljem Ivicom Buljanom.

Maša Seničić je scenarista i dramaturg, rođena 1990. godine u Beogradu. Diplomirala je na Katedri za filmsku, pozorišnu i TV dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a trenutno pohađa master studije Teorije dramskih umetnosti i medija na istom fakultetu. Sarađivala je na različitim domaćim i međunarodnim projektima, pre svega na filmu kao saradnik i autor scenarija, a zatim na radiju, televiziji i u pozorištu (*Pokojnik* u režiji Igora Vuka Torbice, trenutno na repertoaru Jugoslovenskog dramskog pozorišta). Volontira i radi u okviru različitih programa na festivalima kao što su BITEF, FEST, FAF, FIST i drugi. Jedan je od osnivača i koordinator programa *Filmkulture*, udruženja za edukaciju u oblasti audiovizuelne kulture.

O



ma

HEARTEFACT

Hartefakt (HF) je nezavisna regionalna fondacija koja podržava savremeno kulturno stvaralaštvo i angažovanu umetnost. Kao fondacija, kroz svoj rad Hartefakt podržava i podstiče umetnike na regionalnu i međunarodnu kulturnu saradnju stvarajući uslove za kreiranje nove generacije društveno angažovanih umetnika i umetnica koji će kritički promišljati svet oko sebe. Kroz svoje programe Hartefakt se zalaže za kreiranje regionalnog kulturnog prostora čija će osnovna karakteristika biti odgovorno odnošenje prema prošlosti i budućnosti. U svom radu Hartefakt posebnu pažnju usmerava na marginalizovane i diskriminisane društvene grupe, koristeći kulturu i umetnost kao način zalaganja za i promocije njihovih prava. Od 2009. godine uspešno saraduje sa Bitef teatrom u okviru različitih produkcija, pružajući podršku razvoju ove kuće kroz intersektorsku i umetničku saradnju. U predhodnom periodu najistaknutije Hartefaktove produkcije bile su: *Hipermnezija* (r. Selma Spahić), *Radnici umiru pevajući* (r. Anđelka Nikolić), *Izopačeni* (r. Andrej Nosov), *Prst* (r. Ana Tomović), *Grebanje ili kako se ubila moja baka* (r. Selma Spahić), *Glad* (r. Andrej Nosov), *Mali mi je ovaj grob* (r. Dino Mustafić). Hartefaktove produkcije dobile su preko 30 domaćih i međunarodnih nagrada. Svoju misiju, osim kroz pozorišnu produkciju, Hartefakt ostvaruje i kroz brojne i raznovrsne društveno angažovane kulturne i umetničke projekte.



Od svog osnivanja 1989. godine, misija Bitef teatra bila je širenje uticaja Bitef festivala u našoj sredini, otkrivanje novih pozorišnih tendencija, kao i pružanje prostora umetnicima čiji rad predstavlja iskorak iz tradicionalnih i utvrđenih granica scenskog izraza. U sezoni 2014/2015 JUBILEJ, u kojoj slavi 25 godina svog postojanja Bitef teatar nastavlja svoju dvostruku repertoarsku misiju. Sa jedne strane, Bitef nastavlja da razvija plesni teatar i unapređuje beogradsku plesnu scenu kako kroz razvoj i produkcije Bitef dens kompanije, tako i kroz brojna gostovanja domaćih i stranih plesnih produkcija. Sa druge strane Bitef teatar uspešno razvija i širi platformu novog, angažovanog dramskog stvaralaštva.



Novo kazalište osnovano je 2002. godine sa zadatkom promoviranja savremene pozorišne prakse u ambijentu zagrebačke nezavisne scene. Misija Novog kazališta je istrajno izvođenje svetskih značajnih tekstova i autora isključivo modernističke orijentacije. Novo kazalište radikalno zastupa postdramski teatar u kome su gluma, ples, tekst, vizuelno, kostimi i muzika potpuno ravnopravni elementi.

MINITEATER

Mini teater je osnovan 1999. godine od strane Roberta Waltla i Ivice Buljana, kako bi se podstaklo stvaranje postdramskog pozorišta i pozorišta za mladu publiku. Mini teater je estetski orijentisan na tekstove autora kao što su Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Robert Walser, Elfriede Jelinek, Jean Genet, Hervé Guibert, Arthur Rimbaud, A. S. Puškin, H. Ch. Andersen. Prioritet se daje istraživanju režijskih estetika u saradnji sa rediteljima kao što su I. Buljan, A. Anurov, P. Calvario, S. Nordey, R. Waltl, J. Ivanc...

Mini teater godišnje odigra oko pet stotina predstava u Ljubljani, Sloveniji, susednim zemljama i na mnogim međunarodnim festivalima (u deset godina, ostvarili su stotinu i osamdeset gostovanja na svim kontinentima). Mini teater je dobio brojne nagrade i priznanja u Sloveniji i inostranstvu. Tokom organizacije dečijeg festivala Mini leto Mini teater svake godine ugosti najbolje lutkarske predstave u Evropi i svetu. Svrha Mini teatra je zapravo paradoks, jer on želi da bude pozorište koje će biti elitističko i populističko, ekscentrično za široku publiku sa idejom rušenja tradicionalnih pozorišnih granica.

ZADAR SNOVA

Zadar snova je festival koji slavi izvodačke umetnosti u svoj njihovoj raznolikosti, od novih pozorišnih praksi, strastvenih plesnih i muzičkih produkcija, umetnosti performansa i umetničkih intervencija do neizbežnih fuzija svih žanrova i medija. Festival je platforma za razvoj lokalne nezavisne scene. Ostvario je veliki broj vlastitih i saradničkih produkcija, a član je domaćih i međunarodnih kulturnih mreža. Održava se u gradu Zadru od 1997. godine.



Ustanova kulture Parobrod je osnovana u martu 2010. godine. Sa više od 1000 događaja organizovanih od osnivanja, Parobrod ima misiju da eliminiše uskraćenost, da nadomesti nedostajuće, te da današnjim i budućim stvaraocima sadržaja elitne i masovne kulture i umetnosti pruži pristup tradicionalnim, ali i inovativnim prostorima, strukturama, događajima i procesima nužnim za unapređenje i realizaciju individualnih i timskih mogućnosti i sposobnosti i da omogući susret publike sa njihovim stvaralaštvom. Parobrod radi u zgradi koju je na Dorčolu, posle Prvog svetskog rata, podiglo Prvo dunavsko parobrodarsko društvo. Otuda i naziv. Naslednik je Centra za kulturu Stari grad koji se decenijama posle Drugog svetskog rata nalazio na istom mestu.



Centar za kulturnu dekontaminaciju – CZKD je neprofitna institucija kulture, čiju zajednicu predstavljaju umetnici, aktivisti, teoretičari, nevladine organizacije, inicijative kulture i umetnosti i ljudskih prava. Ovde se odvijaju sopstvene produkcije, koprodukcije, gostovanja, razmene kulturnog i društvenog aktivizma čija uloga je kritizerska, ali i društveno afirmišuća. Događaji se realizuju u okviru projekata ili samostalno. Centar je osnovan januara 1995. godine. Za 19 godina postojanja, organizovano je preko pet hiljada predstava, performansa, izložbi, koncerata, tribina, filmova, radionica, seminara, konferencija, predavanja i umetničkih eksperimenata.

Kri

ti

Redatelj ne ustrajava na dramatskom konstruiranju biografije sovjetskoga revolucionara, već rabi upravo romanesknu naraciju kao osnovno sredstvo (središnja pripovijedna svijest) scenskog iskaza i oblikovanja dramske teme. Naracija jasno nadrasta i inkorporirane mogućnosti tjelesnog teatra – dramske napetosti stvorene igrom tijela. U sjeni ekspliciranja narativnoga potencijala predstave ostaju i metaforizacija scenskih elemenata (primjerice, kiša ledenih kocaka ne demonstrira isključivo tjelesno nasilje nad jedinkom, već upozorava gledatelja na skliskost/nesigurnost/nedostatak uporišne podloge u društvenoj stvarnosti) i elementi glazbenog performansa.

**Divna Mrdeža Antonina, Matica Hrvatska,
4. avgust 2014.**

Krv suze i znoj na koje Buljan “igra” vrlo dobro se uklapaju u autorsku depresivnu atmosferu i demistifikaciju dobra i zla. Ogoljena istina o kojoj ne želimo razmišljati, vizija Sistema vlasti i potlačenih o kojima predobro znamo. To je Buljanova Grobnica, jednako aktuelna i dan danas, s prepoznatljivim redateljskim pečatom koji se bazira na odmaku od normi i buđenju snažnih emocija publike.

ke

Grobnica za Borisa Davidovića je uređeni kaos, promišljen od prve do poslednje scene, gotovo dvosatni prikaz sudbine glavnog lika, uronjen u kišovsku ironiju.

**Iva Pejković, eZadar,
5. avgust 2014.**

Kombinacijom snažnih slika i ekspresivne interpretacije izvođača Buljan je sudbinu jednog "iskrenog revolucionara" transponirao kao kritiku vremena protkanu bizarnim likovima, glazbenim brojevima i "žestokim" scenama karakterističnim za fizički teatar.

**Ivica Neveščanin, Slobodna Dalmacija,
4. avgust 2014.**

Ivica Buljan dobrano se potrudio u ovoj predstavi utjeloviti Kiša i njegova promišljanja. Svi akteri predstave, bili oni obični činovnici ili pak neki diletanti, svi oni kao glas Danila Kiša, donose priču o zlu, za koje ne postoji granica, koje je bezvremensko i sjevremensko. Buljan je to dobro prikazao, na njemu svojstven način, s elementima znoja i suza, surove stvarnosti.

**Ante Rogić, Zadarski list,
6. avgust 2014.**

Vizionar, radikalni i provokativni reditelj, Ivica Buljan... Poverava integralni tekst Kišove pripovetke mladim glumcima koji sa puno energije oživljavaju tekst kao da je u pitanju napisana drama sa likovima... nudeći gledaocu ubedljivu mešavinu vizuelnog i emotivnog.

Mario Brandolin, Messagero Veneto

Atmosfera je sumorna, tamna, gotovo represivna. Sve pohvale glumcima koji sa neverovatnom lakoćom prolaze kroz likove i prema potrebi sviraju i pevaju... u jednom dahu donose pred publiku delo jednog od najznačajnijih autora bivše Jugoslavije, Danila Kiša.

Maria Teresa Ruotolo, Il Discorso



Република Србија
МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ
И ИНФОРМИСАЊА

Predstava je realizovana u okviru
Programa obeležavanja
stogodišnjice Prvog svetskog rata

heartefact.org

MINITEATER



ZADARNOVA

